ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1945 - 1990

Российская Академия наук
Институт мировой литературы
имени А. М. Горького

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1945 — 1990

Издательство «Наследие»
Москва 1995

ББК 83.3 (Фр)
Ф 845

Редакционная коллегия:
Н.И.Балашов (отв. редактор),
Т.В.Балашова (зам. отв. редактора),
С.Н.Зенкин

Рецензенты:
И.Ю.Подгаецкая, И.М.Фрадкин

Ученый секретарь Е.Д.Гальцова

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1945—1990. — М. Наследие, 1995 — 928 с.

О французской литературе, великой сама по себе, можно сказать, что она столетиями рождала модели для общеевропейского движения культуры. К истории французской литературы обращаются все, кто интересуется литературным процессом в Европе. Такую возможность открывает книга "Французская литература. 1945-1990".

Книгу следует рассматривать как пятый том "Истории французской литературы", выпущенной Издательством Академии наук в 1946-1963 гг. Однако этот том имеет и самостоятельное значение, обстоятельно рассказывая о французской литературной жизни последних 40 лет, включая книжные новинки.

В число авторов входят ученые разных поколений, которые предлагают более 40 монографических глав-портретов, позволяющих дать новую трактовку классикам французской словесности Сартр, Камю, Бретон, Селин, Мальро, Арагон, Виан, Нимье и познакомить в творчеством двух новых генераций французских романистов, поэтов, драматургов: они открывают литературу итоговых 70-80-х годов и пока мало или совершенно неизвестную в России.

ISBN 5-201-13223-5

© Издательство "Наследие", 1995
© Институт мировой литературы им. А. М.Горького, 1995

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Академические истории литератур, в отличие от курсов истории литератур, выпускаемых университетами или педагогическими вузами, предполагают оптимальную широту картины, не ограниченную рамками конкретного учебного процесса. Этим диктуются сроки подготовки такой истории, что с неизбежностью ведет к хронологическому разбросу появляющихся томов. "История английской литературы" выходила с 1943 по 1958 г., "История французской" — с 1946 по 1963 г., "История немецкой" — с 1962 по 1976 г.

Они готовились сменяющими друг друга поколениями ученых Института мировой литературы и в определенный момент потребовали продолжения: завершающими — на настоящем этапе — томами "Истории немецкой литературы" стали коллективные труды "Литература ФРГ" (1980), "Литература ГДР" (1982); последним томом "Истории английской литературы" надо считать книгу "Английская литература. 1945—1980" (1987); как своеобразный пятый том "Истории французской литературы" рассматривает научный коллектив ИМЛИ книгу, которую читатель держит в руках — "Французская литература. 1945—1990".

Временны́е интервалы между томами непременно влекут за собой корректировку концептуальных категорий, литературно-критических оценок, понимания тех или иных художественных явлений. Тома одной и той же Истории как бы вступают в диалог.

Такой творческий диалог идет между четвертым томом "Истории французской литературы", освещающим период 1917—1960 гг., и данным коллективным трудом, охватывающим время от середины 40-х до конца 80-х.

Пятнадцать послевоенных лет находятся в поле внимания и первой и второй книги. Однако повторы читателю не грозят. Вместо предварительных обзоров литературных явлений 1945—1960 гг. новая книга предлагает одиннадцать монографических глав, детально, с учетом современных культурологических концепций анализирующих творчество писателей, как хорошо известных у нас (Сартр, Камю, Превер), так и совсем незнакомых предыдущим поколениям (Роже Нимье, Борис Виан, Пьер Эммануэль, Жан Жене, Жорж Батай). В тот же раздел — "Литература 40 — 50-х годов" — помещены работы прозаиков и поэтов, центр творчества которых относится к предвоенной эпохе (Андре Мальро, Андре Бретон, Анри де Монтерлан, Луи Селин), но не получивших в четвертом томе "Истории французской литературы" адекватной литературоведческой трактовки.

При освещении этих сложнейших художественных феноменов в данной книге сохраняются известные разночтения, определяемые неполным совпадением точек зрения различных авторов на те или иные аспекты литературного процесса. Такое состояние литературоведческой мысли после многих десятилетий обязательного единодушия вполне естественно и имеет свои преимущества, провоцируя и читателя на самостоятельные суждения. Тем не менее по

основным вопросам отбора материала, периодизации, оценки смены общественно-художественных координат авторы книги придерживаются общей позиции.

В данном труде удалось не только снять завесу умолчания с писательских фигур, чья ориентация трактовалась ранее как антисоветская, но и поставить вопрос о том вреде, который наносили культурной жизни Франции, творческой активности ее интеллигенции негативные процессы, шедшие в нашей стране (нарушение свободы творчества, гонения на инакомыслие, вооруженные интервенции в Венгрии, Чехословакии, Афганистане).

Авторский коллектив счел возможным не возвращаться к детальному анализу художественного материала, полно, в современной перспективе освещенного четвертым томом "Истории французской литературы" (творческая биография Поля Элюара, Сен-Жон Перса, Франсуа Мориака), рассмотрев тем не менее отдельные моменты их эволюции под новым углом зрения в проблемных главах (например, Франсуа Мориака в главе "Католическая традиция во французской литературе XX в.").

Интенсивная творческая жизнь Арагона, выпустившего в 60—70-е годы книги, этапные для французского искусства в целом, предопределила появление главы о нем и в настоящем коллективном труде при ориентации именно на последнее десятилетие художественных поисков писателя.

Второй и третий разделы коллективного труда концентрируют внимание на явлениях, хронологически лежащих за пределами четвертого тома "Истории французской литературы", открывающих новые пласты культурной жизни Франции последних десятилетий. Впервые русский читатель в рамках академической истории получит научное представление о различных художественных гранях таких феноменов, как "новый роман" и "театр абсурда"; впервые познакомится с творчеством двух поколений французских романистов и драматургов, представляющих литературу 70—80-х годов (среди них Маргерит Юрсенар, Жан-Мари-Гюстав Леклезио, Патрик Модиано, Маргерит Дюрас, Роже Гренье, Мишель Турнье, Арман Гатти и др.); впервые войдет в сложный мир ведущих современных поэтов Франции — Ж.-К. Ренара, И. Бонфуа, М. Деги, Ж. Рубо; впервые прикоснется к своеобразию новейшей эссеистской литературы (Морис Бланшо, Ролан Барт).

Периодизация литературного процесса преломилась в делении исследования на три больших раздела. Проблемы послевоенного десятилетия отошли в тень с выходом на сцену "нового романа" и структурно-семиотических групп (середина 50-х годов). Следующий этап (до "культурной революции" конца 60-х) — время полновластия экспериментальных поисков и необычайного интереса к литературной науке, к теории художественной речи. После "парижской весны" 1968 г., повлекшей процессы, оценивавшиеся как "культурная революция", устанавливается совершенно новый культурный климат, начинается пересмотр многих социологических, культурологических категорий; в особых условиях постсоциалистической эры формируются новые взаимоотношения между реализмом и модернизмом, проявляющиеся, в частности, в формировании такого многозначного феномена, как постмодернизм.

Такая периодизация, основанная на смене исторических и художественных координат последних десятилетий, отвечает законам движения культуры и позволяет отказаться от жестокой фиксации начала или финала периода конкретным годом. На примере литературного процесса 1945—1990 гг. можно видеть: ничто не возникает на чистом месте, ничто не исчезает бесследно. Любые "разрывы" и повороты вписываются в живую реальность искусства как звенья эволюционного развития.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

История французской литературы 1945—1985 гг. началась победоносно. Первые послевоенные годы полны яркими событиями, именами, произведениями. Литературные страсти накалены. В спорах рождаются новые направления. Вся Европа говорит о французских писателях-экзистенциалистах, переворачивающих представления о традиционных ценностях.

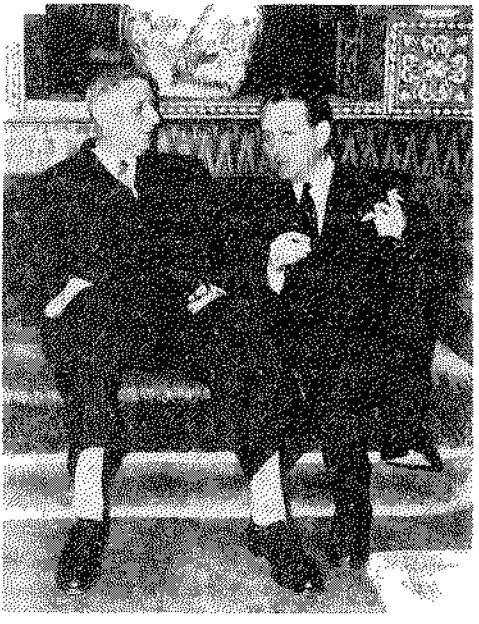
Затем, в 50-е годы, наступает не менее блистательная пора "театра абсурда" и "нового романа". "Новаторы" теснят "архаистов" — на литературной сцене бурное движение. Кажется, этой энергии хватит надолго.

Ее и в самом деле хватает на следующие десятилетия, хотя постепенно ощущается ее ослабление. На смену мастерам 40—50-х годов приходит более "скромное" литературное поколение. Оно не лишено ни талантов, ни стилистической виртуозности, ни впечатляющих "неоавангардистских" манифестов. Оно одержимо новой верой: исповедует структурализм. Однако в художественной практике оно не богато теми открытиями и переворотами, которыми начиная со средневековья по праву гордится литературная Франция.

Значит ли это, что ныне французская литература переживает период энтропии? Если взять чисто внешние показатели, нет особых поводов для пессимистических выводов. Во Франции каждый год от 120 до 180 романов претендуют на Гонкуровскую премию. Существует целый ряд и других престижных премий, лауреаты которых получают возможность выйти к широкому кругу читателей. Любое мало-мальски интересное литературное явление получает большой отклик в общенациональных газетах и еженедельниках, в специальной литературной периодике, наконец, на телевидении.

Роман не умер, поэзия не умерла, эссеистика плодоносит, литературоведение охватывает общие темы и области конкретных исследований, филологические факультеты страны не испытывают недостатка ни в квалифицированных профессорах, ни в любознательных усидчивых студентах. В общем, литературная "машина" работает на больших оборотах, поддерживая престиж Франции как литературной державы. Тем не менее возникает ощущение, что "машина" порой пробуксовывает.

Не хватает, может быть, истинной страсти. В литературе чувствуется атмосфера пресыщенности, рассредоточенность, отсутствие масштабных идей и целей, новых "точек зрения". Время социальных утопий кончилось. Воплощенные в идеологию, затем в идеократию, они в конце XX в. выродились в уродливые, жалкие образования, озабоченные собственным перерождением. Подражать им не просто смехотворно, но и преступно. Очевидность их краха снимает еще недавно актуальную моральную проблему антиутопического сопротивления.



Шарль де Голль и Андре Мальро

В модном молодежном лозунге "no future" отражена растерянность обеспеченного общества потребления перед выбором своего дальнейшего развития, перед фактом стершейся грани между "правой" и "левой" политикой. Сама же критика общества потребления как бездуховного и обреченного на саморепродуцирование нередко выглядит беспомощно.

Демократическое постиндустриальное общество утверждает себя не как идеальную, а как оптимальную общественную модель "меньшего зла", достаточно гибкую для того, чтобы разрешать возникающие внутри противоречия, как жизненный организм, сопротивляющийся возникновению в нем любых "злокачественных" тоталитаристских образований, но расцвета литературы оно явно не гарантирует.

Современная французская литература есть, хотя за последние десятилетия она совершила ряд "поступков", которые явно ослабили ее, и не нашла долгосрочных источников энергии. Верно то, что она их искала, верно и то, что эти поиски часто были интересными и почти всегда поучительными. Ответственность за утрату энергии несет, однако, не только последний период; французской литературе приходится расплачиваться и за свои старые грехи.

Традиционные достоинства французской литературы нередко имели тенденцию превращаться в недостатки, и наоборот. Возможно, феномен этой литературы и цементирует такая амбивалентность. Так, традиционно французская литература отличалась риторичностью, которую определим как форму экзальтации проповедуемых идеалов. Высокие слова вдохновляли читателей на защиту моральных, революционных, национальных, общечеловеческих ценностей. Но в этой патетике мог проявиться некий изначальный изъян: утрата конкретности. В XX в. французская литература много сделала, чтобы избавиться от риторики, обращаясь прежде всего к урокам Флобера, отвергнувшего патетичность. Но во французском писателе до сих пор живет, порою не совсем осознанно, представление о том, что художественное слово аккумулирует в себе некую самодостаточную потенцию, которая невольно отстраняет это слово от живой жизни.

Есть невидимая грань отчуждения, которая особенно чувствуется в сравнении с русской литературной традицией. Если взять понятие стиля, то будет, может быть, яснее, о чем речь. Для русской литературы стиль сам по себе чуть ли не подозрительная категория, и русские писатели (критики тоже) не раз с какой-то особой стыдливостью бунтовали против стилевых канонов как помехи на пути постижения правды жизни. Для французской литературы стиль есть бесспорная ценность: от классицизма до "театра абсурда", "нового романа" или Селина становление писателя происходит в процессе стилеобразования.

Если русская литература — это нередко бунт против стиля, то во французской литературе стиль зачастую использовался во имя бунта. Со



Жан-Поль Сартр в кафе.
Рис. Жоржа Фроманже.

времен Просвещения французский роман был прежде всего романом критическим и аналитическим. Не случайно, репутация французского романа во всяком закрытом обществе была негативной. Автократия панически боялась его "разлагающего", "тлетворного" влияния на умы. Французский роман чуть ли не по определению свободолюбив. Он был (и порой остается) подрывной анатомией общественных, любовных, человеческих отношений. Но его онтологическая основа нередко была слабее его критического пафоса. Он основывался на преходящих, *новых* идеях, которые имели особенность устаревать. Отсюда его онтологическая шаткость, нередкая склонность то к рационализму и позитивизму, то к агностицизму, субъективизму.

Французское общество с 1789 г. отличалось особенной, по сравнению с другими странами, политизацией. Политические баталии консерваторов, либералов и радикалов всегда были в центре общественного внимания. Это имело двоякие последствия. Франция стала страной на редкость высокой политической культуры (что, впрочем, ее не всегда спасало в кризисных ситуациях). С другой стороны, нельзя не заметить несколько поверхностный характер такой культуры, особенно в ее ориентации на сиюминутность.

Постоянно испытывая политический искус, французская литература развивалась между двумя полюсами: *ангажированности* и *дезангажированности*. Одни писатели испытывали такую потребность непосредственно влиять на события дня, что превращались либо в политических писателей, либо совсем уходили в политику (яркий пример — А. Мальро). Другие, напротив, испытав разочарование от политических интриг, бросались в "башню из слоновой кости", боролись за *чистое искусство*. В конечном счете и те и другие оказывались жертвами своего максимализма.

После второй мировой войны французские писатели находились в чрезвычайно запутанном положении.

Несмотря на победу, Франция постепенно утрачивала статус мировой державы. Затем, вплоть до 60-х годов, Франция почти непрерывно ведет колониальные войны, и не нужно особого воображения, чтобы представить себе, что испытывает французский писатель, получая сообщения о нелепой гибели молодых солдат в Азии и Африке. Осмысление немецких лагерей смерти, известия о сталинском ГУЛАГе, Хиросима, раскол мира на два враждебных блока, "холодная война" — все это мучительно волнует послевоенного писателя.

А ведь совсем недавно, во время Освобождения, молодой Камю мечтал написать "веселый роман"!

Да и вообще, какие только надежды на будущее не возлагались французскими писателями после окончания войны! Казалось, нет ничего невозможного. Все худшее позади. Писатели разной политической ориентации, объединенные

ненавистью к фашизму, стремились к сплочению. Создавали всевозможные писательские организации, обсуждали причины национальной катастрофы 1940 г., искали новые формы общественно-политической жизни.

Все это продолжалось недолго. Мечта об обновлении, вскормленная в Сопротивлении и, казалось бы, получившая воплощение при Освобождении, угасла пять-шесть лет спустя, считал историк французской литературы М. Надо. Наступал период новой ненависти, период тем более тяжелый, что ненависть обращалась на недавних единомышленников, зачастую друзей, соратников по подпольной борьбе, по подпольным издательствам. Идейная борьба принимала формы идейной "гражданской войны".

В конце 40-х — начале 50-х годов положение во французской словесности было столь напряженным, что, казалось, места для примирения не осталось. Атмосфера подозрительности, недоверчивости, вечное ожидание провокации со стороны "противника" — все эти стереотипные явления, свойственные "холодной войне" в целом, характеризуют тогдашнюю французскую литературную жизнь.

Отношение к политике и идеологии

Размежевание шло повсюду: экзистенциалисты называли "буржуазными лакеями" сюрреалистов. С другой стороны, католические писатели слали проклятья на головы коммунистов. Критиковались и те, кто, как Бернанос, стремились остаться "над схваткой", выбрать "третий путь". Но и внутри направления велись яростные споры, увеличивалось количество разбитых дружб, взаимных претензий. "Еретики" отлучались от разного рода ортодоксий, слово "предатель" стало едва ли не одним из излюбленных слов той эпохи, интеллектуальный климат был суров и пронизан нетерпимостью. Это одна из особенностей французской литературной жизни, родившая ее, надо сказать, с положением в отечественной словесности в периоды относительных свобод. Причин тут несколько, и прежде всего следует начать с роли политики в культурной жизни.

Повторим, Франция традиционно является чрезвычайно политизированной страной, то есть страной, в которой политика зачастую превалирует над другими формами интеллектуальной жизни. Политическая принадлежность является одной из наиболее ярких форм самовыражения француза, определением его "identité" (его, скажем так, "я").

Это понятие составляет ключевое слово французского интеллектуального словаря. Молодые люди мечтают обрести свою "identité", зрелые люди стремятся в сложных положениях жизни ее не потерять, ее необретение или потеря похоже на нечто такое, что в Средние века можно сравнить с утратой чести.

"*Identité*" — сердцевина французской личности. "*Identité*" строится на системе выбора. Так вот одним из основных форм выбора является политическая ориентация. Любопытно, что, становясь опорой "*identité*", политический выбор приобретает значение куда более важное, нежели сугубо политическое: это выбор собственной системы нравственных ценностей. Вот почему изменение личных политических воззрений во Франции, как правило, носит драматический, мучительно-стрессовый характер, нередко становится темой исповедальной политической мемуаристики, покаяния; это крупное эмоциональное переживание.

Такая почти что "сакрализация" политической ориентации опять-таки напоминает отечественную ситуацию, но существует серьезная разница. Во Франции индивидуальный выбор не продиктован в той степени необходимо-

стью, в какой последняя способна вообще этот выбор аннулировать как таковой. С другой стороны, если сравнить с современной Англией, то там этой сакральности нет и в помине.

Политизация ведет к радикальным последствиям. Французский писатель зачастую готов поставить политическую правду выше иной, в том числе философской или религиозной. Именно это, например, случилось с Сартром во время второй мировой войны, когда его тезис об абсурдности человеческой жизни фактически релятивизировался за счет утверждения патриотического принципа.

Послевоенное поколение писателей было поставлено перед дилеммой: либо принять буржуазный уклад как данное, либо найти ему альтернативу в виде идеологии, стремящейся к перерождению самого человека, созданию "нового человека". Эта последняя концепция была чрезвычайно притягательной и для англо-американских интеллектуалов до войны, и для французской интеллигенции (симпатией к Советской России "переболели" самые разные писатели от Ромена Роллана до Жида и Мальро).

Сейчас становится все более ясно, что следовало совершить действительно чудовищные преступления, чтобы отлучить от СССР не желающих отлучаться писателей. Сартр ни за что не желал верить в существование ГУЛАГа вплоть до середины 50-х годов, несмотря на значительное количество неопровержимых свидетельств, проникших на Запад после войны (именно здесь проходил в начале 50-х "водораздел" между ним и Камю, поверившим таким свидетельствам); он упрямо предпочитал империалистической Америке социалистический СССР. Происходила аберрация, которая нынче кому-то покажется просто кощунственной: преследования инакомыслящих в маккартистской Америке "левым" французским мыслителям и профессорам казались куда более возмутительными, нежели Колыма.

Феномен принятия сталинизма свободомыслящими писателями, выходцами из буржуазных кругов, писателями, шедшими к марксизму от индивидуального анархизма, сюрреализма, заслуживает серьезного анализа. В сущности, принадлежность к компартии или ее союзникам являлась прежде всего вызовом господствующей идеологии, протестом против системы буржуазных ценностей. Тот же, по сути дела, феномен повторился и в середине 60-х годов, когда литературный авангард взял на вооружение идеи маоизма (группы "Тель кель" и "Шанж"), сочувственно отнесся к возможности террористических действий. Причина подобных аберраций объясняется как тем, что СССР до сих пор для западного интеллектуала — экзотическая *terra incognita*, так и релятивизмом нравственных представлений.

Драматический парадокс заключался в том, что творческая интеллигенция Франции осознавала: ничего нельзя сделать без компартии, имеющей политическую силу, но вместе с тем невозможно действовать и вместе с ней, поскольку догматизм ее установок ограничивает творческие перспективы. После Освобождения ФКП пользовалась, известно, большой популярностью как партия "расстрелянных", наиболее бескомпромиссная по отношению к врагу общественная структура. В первые послевоенные годы партия активно участвовала в экономическом возрождении страны, входила в правительство, стремилась укрепить связи с антифашистской интеллигенцией. Беда последующих лет состояла в том, что партия безраздельно приняла (и не могла не принять, по определению) сталинскую доктрину. Французские писатели видели в партии защитницу пролетариата, их привязанность к идеям "большевизма" носила зачастую сентиментальный характер.

В конце 30-х годов рост фашизма в Европе и связанная с ним опасность мировой войны заслоняли от многих писателей трагедии сталинского террора. Напротив, советское общество простодушно рассматривалось многими левыми писателями как вместилище новых человеческих ценностей, и

настроенная враждебно к новому обществу русская эмигрантская интеллигенция в целом находила (если вообще находила) минимальную политическую поддержку среди французских писателей, была весьма непопулярна. К коммунистической идеологии в 30-е годы склоняются Л. Арагон, П. Низан, А. Мальро. Последний видит в коммунизме героическое начало, моральный стимул, способствующий преодолению "отчаянья", обретению исторической перспективы. Несмотря на ряд разочаровавшихся (А. Жид и др.), французские попутчики в целом не замечают ни бед коллективизации, ни сталинского террора конца 30-х годов. Даже советско-германский пакт 1939 г. о ненападении вызывает на удивление незначительные потери (П. Низан).

После войны к ФКП тяготеет целая плеяда талантливых прозаиков и поэтов: Поль Элюар, Франсис Понж, Роже Вайян, Пьер Эммануэль, Веркор и др., многие из которых тогда и позднее активно печатаются в периодических органах, издающихся под эгидой ФКП: "Леттр франсез", "Эроп", "Аксьон поэтик"...

В период "холодной войны" ФКП меняет курс, становится беспощадной к противникам и колеблющимся союзникам из буржуазной интеллигенции. С другой стороны, возникает не менее жесткий антикоммунизм; с каждым годом конфронтация усиливается.

Р. Гароди пишет публицистическую книгу "Литература могильщиков" (1947), резко критикуя Сартра, Мальро (к тому времени ставшего голлистом) и других "буржуазных" писателей. Р. Вайян выпускает книгу, разоблачающую "лакейскую" сущность сюрреализма: "Сюрреализм против революции". Основной смысл писательства коммунистические писатели Франции, ориентированные на культурную политику Жданова (сборник его статей вышел во Франции с восторженным предисловием Арагона), как и их советские коллеги, видят в верном служении партии, воспевании рабочего класса, безграничной преданности Советскому Союзу и, в первую очередь, Сталину, благодаря которому, как писал П. Элюар, "мы живем, не зная осени".

Конечно, между французскими и советскими писателями, воспевавшими вождя, существовала значительная разница: если в СССР социалистический реализм был официальной доктриной, то его "проповедь" во Франции носила характер определенного вызова, психологически оправдывала писателя как борца и диссидента, окрашивала его жизнь в романтические тона, хотя вместе с тем реальной опасности не представляла.

Сложился тип писателя-коммуниста, который видел в коммунистической идеологии прежде всего вызов буржуазным ценностям и возможность выйти из отчаянья к оптимистической исторической перспективе. Такие писатели, как правило, плохо знали Советский Союз и в основном ориентировались на внутреннюю ситуацию. Таким был, в частности, П. Элюар, из художников — Пикассо.

Особую роль в рамках коммунистической интеллигенции Франции сыграл Арагон, в течение многих лет бывший "верным сыном" партии, проводником ее культурной политики. Его приверженность сталинизму была безусловной, однако даже в таком ортодоксальном соцреалистическом романе, как "Коммунисты", ему удавалось порою, в отдельных сценах, сохранять свое достоинство как художника.

Положение писателей-коммунистов приняло драматический характер в 1956 г., после XX съезда КПСС. ФКП нервно переживала сложный процесс десталинизации советского общества. Секретный доклад Хрущева на съезде она объявила "фальшивкой" вопреки очевидности, а осенью того же года безоговорочно поддержала подавление венгерского восстания с помощью "братских" танков. Раздосадованные догматическими установками Мориса Тореза, утратившие веру в гуманистические идеалы виновников венгерской

трагедии, многие писатели-коммунисты вышли из рядов партии или же отказались от роли "попутчиков". Среди них — К. Руа, Р. Вайян, Веркор и др.

В дальнейшем положение оставшихся в партии писателей все более осложнялось. Внутри компартии возник целый ряд идеологических и эстетических "ересей". "Леттр франсез", возглавляемая Арагоном, постепенно стала проводить более "открытую" эстетическую линию. Философскую неортодоксальность выказывал журнал "Нувель критик". Арагон поддержал идею Р. Гароди о "реализме без берегов". Сама по себе эта идея была достаточно сумбурна, ее ценность — в попытке воссоединения раздробленной по идеологическим и эстетическим принципам литературы XX в., однако именно этот аспект вызвал яростную критику Гароди как ревизиониста со стороны советского идеологического официоза. ФКП стремилась спасти положение, но ее догматизм, особенно контрастный в сравнении с итальянской компартией (к которой тяготела левая французская интеллигенция, включая Сартра), в конечном счете привел к тому, что интеллигенция все больше утрачивала к ней доверие. Подавление "Пражской весны" 1968 г., хотя и осужденное ФКП, привело к новой волне выхода интеллигенции из партии. Когда настал черед Польши и Афганистана, в рядах компартии уже почти не было значительных писателей.

Отношение к религии

Традиционный антиклерикализм французской литературы, насчитывающий более двухсот лет (его следует рассматривать как один из устойчивых элементов французской культуры в целом), особенно расцвел во время оккупации и после Освобождения Франции. Это связано с консервативной, часто профашистской позицией французской католической церкви. Но, кроме того, французский католицизм воспринимался и продолжает восприниматься как навязанная им с детских лет повинность, и вместо каких-либо метафизических переживаний церковь, как правило, вызывает к себе ироническое, небрежное или даже просто враждебное отношение.

Негативное отношение к церкви нередко переносится на религию вообще, в результате чего интерес к метафизической проблематике во французской послевоенной литературе в сущности достаточно ограничен.

Положение таково, что во Франции — стране католической — католическая литература составляет лишь одно из направлений, причем далеко не самое представительное и внутренне раздробленное. Напротив, атеизм во французской литературе XX в. весьма распространенное явление. Недаром именно во Франции возник атеистический вариант экзистенциализма, глубоко усвоившего слова Ницше о том, что "Бог умер". Сартр неустанно разоблачал религиозное сознание как неподлинное. Моральная беспомощность католицизма изображена в "Постороннем" Камю, однако любопытно, как в процессе работы над "Чумой" автор постепенно смягчает свое отрицательное отношение к католическому проповеднику. Причина этого смягчения заключается в осознании, в общем-то, несложной мысли о том, что отсутствие абсолютных ценностей, присущих религии, подрывает основы этики.

Среди французских писателей атеистическая форма сознания расщепляется на пять основных разновидностей.

Это, во-первых, философски осмысленный, холодный, трезвый и непримиримый атеизм Сартра и его экзистенциалистского окружения (журнал

"Тан модерн"), безуспешно стремящийся создать собственную систему моральных ценностей.

Во-вторых, это атеистический всеразрушающий нигилизм, являющийся одной из основ творчества Селина.

В-третьих, это "богемный" атеизм Бориса Виана, в пародийном, сниженном виде изображающий не только придурковатых кюре, но и сами страдания Христа.

В-четвертых, это гедонистический, "наслажденческий" атеистический эстетизм, характерный в известной мере для А. Жида.

Наконец, это атеизм многих сюрреалистов и их союзников, имеющий "освободительный", разрушающий моральные табу характер.

Общим для всех разновидностей французского "творческого" атеизма является его социальный, антибуржуазный вызов. Эта социальная обращенность атеизма, по сути дела, вытесняет "карамазовские" страдания целой гаммой общественных эмоций.

Близким к атеизму, но менее агрессивным, эпатажным (по отношению к католической "норме") предстает агностицизм, который имеет в современной Франции два основных обличья.

Это либо форма широко распространенного религиозного равнодушия, свойственного людям, далеким от метафизических проблем, либо же признание в той или иной мере своего метафизического "бессилия", неспособности воспринять религиозную истину при осознании ее значимости для человеческой жизни. Второй тип агностицизма свойствен, в частности, А. Мальро.

Что касается религиозных форм сознания, нашедших свое отражение после второй мировой войны, то кризис официального католицизма вызвал весьма примечательный для французской духовной жизни плюрализм религиозных концепций, различного рода "экуминистические" симбиозы.

Внутри самого католицизма происходит постоянное дробление. С официальной позицией церкви мало кто из значительных писателей хочет иметь что-либо общее. Даже консервативно настроенный П. Клодель, отвергавший французскую живопись от Пуссена до Ренуара (и далее) по причине ее бездуховности ("ни одно искусство не обходится без религиозной основы"), независим в своем творческом самовыражении. По сравнению же с ним Ж. Бернанос, Ф. Мориак, П. Эммануэль, Ж. Грин, объединенные христианским мировоззрением, выглядят почти что католическими "диссидентами", отстаивающими право на собственное мнение как по политическим, так и по метафизическим вопросам.

Религиозный экзистенциализм, политически консервативный, но философски самостоятельный, представлен эссе и драмами Г. Марселя. Нельзя не отметить философско-эстетическое творчество Ж. Маритена, разработавшего концепцию неотомизма.

Левое крыло католицизма, ищущее контакты с социальными движениями, интересующееся марксизмом, образуют философы Ж. Лакруа, П. Рикёр, писатель Ж. Кейроль.

Особое место занимает популярная после войны доктрина персонализма, основатель которого Э. Мунье издает в Париже литературно-философский журнал "Эспри". Персонализм построен на утверждении "свободных и творческих личностей", отвергает позитивизм и научный детерминизм, зачастую смыкается с экзистенциализмом.

Некоторые философы и писатели, ощущая исчерпанность западной цивилизации, обращаются к иным культурам, испытывают "искус Востока" (А. Мальро), интересуются индуизмом (Генон), православием. Массиньон стремится связать христианство с исламской мистикой. Значительное распространение во Франции, как и вообще на Западе, получают оккультные идеи выходца из России С. Гурджиева.

Происходит посмертное открытие религиозного творчества Симоны Вейль, умершей в 1943 г. Преподаватель провинциального лицея, Вейль уходит в 30-е годы работать разнорабочей на завод, чтобы познать все тяготы физического труда. "Красная святая дева", как ее окрестила послевоенная легенда, пишет книгу "Размышления о причинах свободы и социального угнетения", воюет в Испании на стороне республиканцев. В философском плане она проделывает путь от атеизма к христианству, увлекается мистикой, но отвергает католическую церковь, создавшую инквизицию и постоянно поддерживающую "социальный порядок". Вейль стремится в мистическом опыте растворить свое "я" перед лицом Бога, выйти за пределы тривиального индивидуализма. Популярность ее философских размышлений после войны вызвана дерзкой попыткой последователей Вейль преодолеть тесные рамки истории, сохранив вместе с тем право на активное милосердие.

Другой, не менее влиятельной фигурой становится мыслитель Тейяр де Шарден (1881—1955), обращающий свое умозрение к надежде и положительным целям человечества. Столь необходимый для европейцев, переживших чудовищную войну, оптимизм Тейяр де Шарден черпает в соединении науки и религии. В духе Н. Федорова, которого он, очевидно, не знал, мыслитель развивает новый вариант революционной теории, основанной на преодолении современного человека, для достижения высшего состояния, органического сплетения земного процветания с последующим бессмертием.

Любопытно, что ни Симона Вейль, ни Тейяр де Шарден не пользуются ныне во Франции никаким авторитетом. Ослабление религиозной мысли идет неумолимо. В 60-е годы, в связи с возрастанием роли неопозитивизма в лице торжествующего во всех областях общественной мысли структурализма, традиционная метафизическая проблематика почти полностью "вымирает" под напором сциентизма.

Структурализм во французском литературоведении занял и два последующих десятилетия продолжал занимать господствующее положение. Связанный с именами Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Кристевой и многих других, он декларативно опирался на опыт русской формальной школы и сделал много важных открытий в методологии имманентного анализа текста (не выходя за его пределы в область социологии и авторской биографии). Вместе с тем в нем все более очевидной становилась претензия (свойственная, со своей стороны, и фрейдизму) утвердить свое монопольное право на истину. Французский историк литературы Ж. Бреннер отмечает, что "в этих условиях функция критики оказывается выше творческой функции". Писатели — "бедные, безответственные люди, они похожи на сейсмографы, показания которых надлежит обработать... Писатель одержим неведомыми силами. Критика изучает этого больного и его безумства"[1]. Если раньше писатель мог судить философа или ученого с точки зрения эстетики (Т. Манн, к примеру, критиковал Фрейда за его взгляд на отношения между Жозефиной и Наполеоном), то теперь происходит "обратный суд".

Энтропия традиционной метафизики связана с разрушением традиционных представлений о человеке. "Смерть Бога", объявленная Ницше, в конечном счете привела к "смерти человека", в том его образе, который был создан в рамках гуманистического сознания. Об этой смерти объявляется многократно. О ней говорят писатели (А. Мальро, который считал, что лагеря смерти и человек несовместимы, а следовательно, человек должен был умереть, если стали возможны подобные лагеря), биологи (в частности, Ж. Моно, стремившийся на основании биологии доказать абсурдность понятия "прогресс"), философы.

Крупный культуролог, оказавший большое влияние на интеллектуальную жизнь Франции 60—80-х годов, М. Фуко, среди прочего считал, что "чело-

век — недавнее изобретение, на что указывает археология нашей мысли, одновременно свидетельствуя и о его возможно скором конце"[2].

Этнолог К. Леви-Стросс, чьи труды по мифологии получили всемирное признание, утверждал, что демифологизированный человек, утрачивающий систему духовных ценностей, в конечном счете превращается в "ничто".

"Смерть человека" естественным образом провоцирует "смерть романа".

Отношение к слову: сосуществование двух принципов

Реалистический роман в современной Франции всегда имел большую читательскую аудиторию, что неудивительно. Обладающий богатой национальной традицией, вобравший в себя опыт, в частности, русской прозы XIX в. и американской — XX, он умело строит повествовательную "историю", то есть обладает связным сюжетом, населен персонажами, действующими в соответствии с законами психологии (точнее, объединенными писательскими и читательскими представлениями об этих законах), вообще отличается "фигуративностью" (создает свой мир как определенный порядок вещей). Он органически связан с гуманизмом, скорее даже был его порождением, ибо описывает такого человека, который способен организовать свое видение мира, самовыразиться в своих поступках и эмоциях, найти способ войти в контакт с "другими".

Французская нереалистическая литература в 50-е годы поставила под сомнение гуманистическое представление о человеке и предложила в варианте "нового романа" свою оригинальную литературную модель мира и человека.

Здесь нужно сказать и о том, что существенно изменились отношения между писателем и читателем. В довоенной Франции, как, впрочем, и повсюду, писатель был выразителем каких-то определенных моральных ценностей, и в его творчестве неизбежно возникал зазор между реальным и идеальным. Этот зазор, конечно, не шел ни в какое сравнение с той пропастью, которую изображала русская литература XIX в., говоря о реальном и идеальном. Тем не менее читатель при чтении изначально настраивался на перемены, внутренние или общественные. В то же время сам романный мир располагал к стабильности и "возвращению", был построен на принципе узнаваемости, предполагал сопереживание.

После того как угасли надежды, связанные с обновлением французского общества, рожденные Освобождением, писатель оказался перед новой ситуацией. Ангажированность подразумевала историческую перспективу; лишившись последней, писатель-реалист ищет себя скорее в многообразии и новизне тем, нежели в целенаправленном общественном "проповедничестве". Такой путь, в частности, выбирает в своих романах Р. Вайян, расставшись с иллюзиями. Но как "театр абсурда", так и "новый роман" идут по другому пути. Они разрушают, каждый по-своему, общую меру между миром и человеком, тем самым разрушая и привычный образ мира, и привычный образ человека.

Первоначальный удар по философскому фундаменту реалистического романа нанес Пруст, сомневавшийся в самой возможности обладать объективной истиной и с ее точки зрения оценивать человека.

В статье "Г-н Мориак и свобода", явившейся предвоенным манифестом эстетики нарождающегося экзистенциализма, Сартр, в сущности, разделил точку зрения Пруста, упрекнув Мориака в беззаконном обладании "божественным", всевидящим взглядом на своих героев. Но в своей прозе Сартр шагнул назад по сравнению с Прустом, заставив персонажей быть носителя-

ми известных философских идей. Экзистенциализм скорее развивал в прозе традиции национального философского романа в духе Вольтера, нежели отражал новейшие представления о человеке, сложившиеся во фрейдизме, немецкой феноменологии, философской антропологии XX в. в целом. Экзистенциалистская проза писала о *старом* человеке, рассуждающем о *новых* ценностях или же их отсутствии. Именно здесь коренилась неадекватность.

"Театр абсурда", в лице Ионеско и Беккета предложил такого рода поэтику, когда рассуждения превратились в самую плоть персонажа: он стал не носителем, выразителем идей, а новой реальностью.

Но эта реальность существовала не сама по себе, а была вписана в контекст культуры (то же самое наблюдалось у обэриутов), которой как бы тем самым выносился вотум недоверия. Вот почему "театр абсурда" можно считать скорее театром своеобразного протеста, зависящего от самого объекта протеста и имеющего поэтому временное значение. После того как традиционная культура в смущении отступается от обладания монополией на истину, "театр абсурда" обнаруживает свою однобокость, утрачивает остроту и злободневность, то есть проявляется его "функциональность".

В этом одна из примет современной французской культуры, вплоть до постмодернизма: каждый тезис весьма активно получает свой антитезис, пресыщенность тезисом наступает стремительно: ангажированная литература получает свой антитезис в виде дезангажированной литературы начала 50-х годов (Р. Нимье и связанная с ним школа "голубых гусар"), достаточно ангажированной в своей дезангажированности. Вот почему литературный процесс постоянно дробится на диалектически полярные пары: на каждый "реализм" во Франции есть свой "модернизм".

"Новый роман" также возник как корректив, возведенный к традиции, как сумма претензий к ней. Его бытование во французской культуре в значительной степени характеризует ее самое.

Что можно сказать сейчас о "новом романе"? Несмотря на прогнозы, он до сих пор еще не умер. Он не умер, но и не убил, как опасались одни и жаждали другие, старый добрый роман с завязкой, развязкой, страстями и переживаниями. Ныне "новый роман" остепенился, потерял былую агрессивность, сам подвергся атакам "слева", со стороны неоавангардистов. Повернувшись к его истокам, можно со спокойной совестью сказать, что "новый роман" с его страстью к литературному бунтарству был порожден в конечном счете не тягой к формалистическому экспериментаторству, а своеобразной верой в возможности литературы адекватно отразить, а затем и преобразить реальный мир.

Упреки, которые "новые" романисты бросали "старым" (и эти упреки сближали Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютора, К. Симона больше, чем что бы то ни было), были упреками в недостаточной адекватности восприятия и отображения реальности. Они видели в традиционной литературе лишь систему стереотипных приемов, которые, по их понятиям, скорее скрывают, чем обнажают мир. Они упрекали романистов, от Бальзака до Пруста, в том, что их проза полна "условностей". Вместо борьбы с реализмом они, во всяком случае на первых порах, стремились творчески его развить. Формальные поиски в романе, считал М. Бютор, являются непреложным условием более продвинутого реализма.

Особенно резкой критике подверглись понятия сюжета ("истории") и персонажа. Персонаж — условная, вымышленная, "объективизированная" в глазах неоромани стов фигура, которая бесконечно сужает человека, деформирует его подлинность, уничтожает внутреннюю противоречивость, подвижность, пластичность и т.д. "История" — выдумка, с помощью которой романист скорее стремится овладеть композицией произведения, нежели соответствовать истине. В таком случае, как ни парадоксально, реалисты

получали упрек в "формализме". Еще Пруст одновременно и восхищался "структурой" толстовских романов, и сомневался в ее "адекватности". Неороманисты постепенно усомнились и в Прусте. Реализм же, естественно, всегда пользовался "условными" приемами, поскольку имеет отношение к такой великой условности, как литература.

Тем не менее в школе "нового романа" изначально присутствуют два направления: психологическое, представленное в творчестве Н. Саррот, и "формальное" или "игровое".

Игровой момент наиболее очевиден у Роб-Грийе, который воспринимает текст как автономную, непосредственно не связанную с жизнью реальность. Поскольку литературная игра мало свойственна русской словесности (Набоков здесь явное исключение), то стоит сказать, по какому основному правилу она организована (в послевоенной французской прозе она свойственна не только "новому роману", но и таким писателям, как Р. Кено, Б. Виан): писательское воображение не столько "правдиво" служит *воспроизводимому* (то есть действительности), сколько получает удовольствие оттого, что роется в *воспроизводящем* материале (слово, фабула, жанр и т.д.), высвечивая все его стилевые и смысловые возможности, тем самым как бы преодолевая силу тяготения истории и человеческого удела и тем же самым с неожиданной стороны отражая свое отношение к *воспроизводимому*. Оспаривая лишь "формалистическое" прочтение своих романов, Роб-Грийе заявлял: "Наше игровое слово создано не для того, чтобы нас защитить, оградить от мира, но, напротив, для того, чтобы поставить под вопрос нас самих и этот мир, а следовательно, его изменить посредством того, что вы можете назвать воображением..."

Общим для неороманистов стало обращение к другим видам искусства в поисках новых изобразительных средств. Из музыки они позаимствовали понятие о вариации, в изобразительном искусстве и кино особенно заинтересовались коллажем и монтажом.

Изменение формальной стороны романа привело к изменению в отношениях писатель—читатель. От читателя требовалось как бы заново научиться читать, он должен проникнуть "вовнутрь" произведения, "изнутри" постичь его мир, способствовать его возникновению и развитию.

Еще больше изменились отношения писатель—переводчик. Задача перевода "нового романа" несравненно более сложная, чем романа традиционного, поскольку здесь ни психологическое единство образов, ни развитие сюжета не могут служить переводчику путеводной звездой. Кроме того, модифицируется связь слов в повествовании, приближаясь к поэтическому тексту: далекие по смыслу, но близкие по своему фонетическому звучанию слова вступают порою в такие *сильные* взаимоотношения, что могут изменить движение повествования, увести русло романа в сторону. Это также включается в "игровой" элемент, который вносит коррективы в отношения слова и понятия, принятые в традиционном повествовании, где "означающее" слово преданно льнет к "означающему" понятию, тогда как здесь "означающие" могут выстроиться в автономные "веселые" группы, кокетничая и озорничая с оторопевшим читателем. Так, через голову реалистического романа XIX в., "новый роман" хотел бы связаться с игровой традицией Рабле, Сервантеса, интермедиями Шекспира.

Борясь с условностями реализма, "новый роман" нагромождает горы новых условностей. Движение к "новому реализму" привело его скорее к неонатурализму, к раздроблению изображаемого мира на множество микромиров, живущих самостоятельной жизнью. У Н. Саррот это дробление получило "психологический" уклон, определилось поисками выражения тайных, неуловимых движений души, которые она назвала "тропизмами". Вместе с тем "тропизмы" не замкнули художественного мира писательницы, поскольку

ку они рождены преимущественно столкновением с внешней реальностью, однако "кубистическая" атомизация страсти, утрата "цельности" повествования ослабляют самую страсть, делают ее несколько вялой и "теоретической".

"Новый роман" никогда не был популярен среди широкой публики в силу своей "усложненности". Аргумент ли это против него? В конце концов, "Божественная комедия" или вторая часть "Фауста" не столь уж просты. Вопрос лишь в том, действительно ли усложненность "нового романа" приносит свои "золотые плоды".

Точно так же, как хорошую поэзию нельзя изложить прозой, не убив суть, "новый роман" нельзя свести к привычным формам повествования, однако при внимательном чтении в нем можно обнаружить следы и обломки привычных форм: расплывчатые, неясные пятна, которые когда-то именовались героями, и даже нечто похожее на интригу.

Ранние романы Бютора еще незначительно расходятся с традиционным "письмом", хотя в них и ощущается более зыбкая, чем в традиционной прозе, романная основа. Зато многие произведения Роб-Грийе подобны хорошей головоломке. В своей прозе он выступил против "слишком человеческого" элемента в литературе, словно борясь с человеческим "засильем" в мире: против очеловечивания природы, за разделение между человеком и вещью, за самостоятельное значение вещного мира. "Писателю не удается взглянуть на мир освобожденными глазами",— утверждал Роб-Грийе. Первоначально он создавал небольшие словесные "натюрморты", вообще обходясь без человеческого присутствия, оканчивая повествование в тот момент, когда традиционный рассказчик, обрисовав обстановку и "расписавшись", приступал к сути дела.

В последующих произведениях Роб-Грийе роль вещного мира по-прежнему значительна, хотя "человеческий элемент", вторгнувшись в него, занимает основное внимание читателя, и далее уже неважно, где кончается реальность и начинается "картина" (зеркально ее отражающая). Уровень условности не имеет значения точно так же, как в романе Кафки, где грань между сном и явью теряет свой смысл без ущерба для читательского восприятия. Освоившись, читатель замечает, что чем дольше длится повествование, тем отчетливее проступает за формальным планом план человеческого существования: одиночество, разобщенность людей, судьба солдата разбитой армии — все это складывается в мотив поражения, причем мотив обладает куда более общим смыслом, чем просто военная катастрофа. Бессмысленное движение, с ложными целями, вымышленными задачами, нетвердыми ориентирами, многократно повторенное и отраженное — всякий раз по-своему и всякий раз навязчиво абсурдно,— такой фаталистический кошмар скорее свидетельствует не о глобальной обособленности "нового романа", но о преемственности и модификации экзистенциалистского эксперимента.

Экзистенциальное эхо слышится и в "Изменении" Бютора. Вывод, который делает бюторовский путешественник, подъезжая к Вечному городу, удивительным образом схож с финалом сартровской "Тошноты": и там и здесь единственным выходом становится творчество: "Я должен написать книгу; только так я смогу заполнить возникшую пустоту, свободы выбора у меня нет, поезд мчит меня к конечной остановке..."

В романе "История" К. Симон сравнил свою технику со старой, оборванной в разных местах кинолентой, он видит смысл в "ошеломляющей разорванности" повествования. Киноленту можно восстановить, но автор не хочет: "разорванность" для него не только литературная форма, но и философская позиция, позиция "предпоследних истин". Эта "разорванность" как бы дублирует "разорванность" самого сознания, которое тщетно стремится (по мнению неороманистов) к целостности, или, вернее, оно достигает ее

за счет самообмана, "склеивает" реальность согласно своим представлениям, утешаясь и довольствуясь цельностью как победой над хаосом бытия. Должно быть, аналогичный акт онтологического обмана совершает реалистический роман, находя каждому герою свое место, каждому преступлению — свое наказание, то есть соединяя естественное развитие мира с высшим моральным надзором над событиями, на правах божественной силы, так что надзор совершается таким образом, что он кажется само собой разумеющимся, закономерным.

Вслед за экзистенциалистами, утрачивая веру в моральное вознаграждение, неороманисты, однако, в противоположность Сартру, не считали, что проза должна быть прозрачна, как стекло, и что любая ее замутненность способна лишь замутить истину. Напротив, "новый роман" искал "письмо", адекватное туману мироздания.

Читатель — если он не из пугливых и не боится прослыть глупцом,— прочтя (не раз завязнув) и отложив текст "нового романа", может, разумеется, задаться вопросом: оправдывают ли средства цель? Сила писателя во власти над читателем: от читателя нельзя только требовать, грозя ему обвинением в тупости и старомодности, нельзя его постоянно держать по стойке "смирно!", не давая расслабиться. Симона де Бовуар с присущей ей прямотой утверждала, что константой "нового романа" является скука. Действительно, интеллектуализация чтения ослабляет роль "возвышающего обмана", и в конечном счете "новый роман" нередко вступает в конфликт не столько с реализмом, сколько с самим механизмом читательского восприятия.

Однако, будучи "безжалостными" по отношению к своим читателям, неороманисты в лучших вещах озабочены человеческим уделом и местом человека в мире. И если мир им неуютен, то потому, что они все-таки принимают сторону человека. Французский критик Ж. Женетт верно заметил, что в "новом романе" отразилась болезнь литературы, осажденной миром, который она не может ни принять, ни отвергнуть.

В книге "Роман истоков и истоки романа" Марта Робер задается вековечным вопросом: зачем рассказывать вымышленные истории? Кто читает роман, знает, что он читает вымышленную историю, даже если автор изображает ее в форме мемуаров. Читатель не только согласен быть обманутым, но именно этого он и требует. Потребность обманывать (у автора) соответствует желанию быть обманутым (у читателя).

Обманывают потому, что действительность не удовлетворяет, и хотят, чтобы вещи были бы иными, нежели они есть, потому что стремятся приблизиться к иллюзиям, без которых существование было бы невыносимым. Обманывают, чтобы противопоставить внешнему миру требование чувства.

"Чтение — это магическая операция, благодаря которой мы живем иными приключениями, более красивыми или более трагическими, чем те, что нам оставляет каждодневная жизнь. Если роман нас так соблазняет, то он приносит удовлетворение этим старым желаниям"[3]. М. Робер объясняет, почему предпринятые попытки обновить роман были во многом обречены на неудачу: новаторы были техниками, игравшими с формами и забывавшими, каким реальным потребностям служит искусство романа.

Литературное поле после 1968 года

Молодежный бунт, вспыхнувший во Франции в 1968 г., явился восстанием против всей системы стереотипов западного общества, против его социальной и политической семиотики. Его последствия значимы не только для Франции. Весь Запад, от Калифорнии до Берлина, испытал воздействие новых идей, которые в конечном счете изменили его ментальность. Сущность этого изменения, не подвластная марксистскому классовому анализу, в том, что "серьезное", "буржуазное" отношение к жизни было поставлено под сомнение. Традиционная культурологическая аксиология также сместилась в сторону того, что по-английски зовется fun (шутка, забава). В результате ирония, парадоксальность, свободолюбие стали теми необходимыми качествами, которые обеспечивали молодому поколению невероятную (по словам чешского писателя Милана Кундеры) "легкость бытия".

Конечно, далеко не все завоевания 1968 г. были сохранены. Общество потребления не изменило своей "рыночной" сути, оно нашло способы вовлечь людей в новый водоворот потребительства. Но культура сопротивлялась как могла, прибегая порой к "запрещенным" приемам нигилистического шутовства ("циничные" комиксы для взрослых), политического эпатажа и экстремизма (маоизм и т.д., вплоть до терроризма), гедонизма (наркотическая культура "травки" и "балдежная" поп-музыка).

Впрочем, моралистическая контрреакция была почти незамедлительной. Вчерашние маоисты, спохватившись после того, как они чуть было не сползли в заурядный сталинизм, и начитавшись "Архипелага ГУЛАГ", уже в середине 70-х годов сформировали движение "новых философов" (Андре Глюксман, Бернар-Анри Леви и др.), которые отрицали тоталитаризм, становясь на классическую западную позицию индивидуализма и здравого смысла.

После 1968 г. произошла существенная *дегероизация* литературы.

Сегодняшний французский писатель, как правило, более не выступает от имени человечества, Франции и ее народа. Ему скорее по душе роль представителя какого-либо меньшинства, маргинального или оппозиционного движения, наконец, просто выразителя своего собственного "я". В связи с этим наблюдается дробление литературного процесса, расслоение читательской публики, что видно, в частности, по феминистской или региональной литературе.

По-новому стали складываться отношения между литературой и театром. Многие режиссеры 70-х годов порвали с театром, основанным на литературном тексте. Исчезновение драматургии как литературного жанра столь очевидно, что в разговоре о современном театре обсуждаются не пьесы, а исключительно постановки.

Заметным моментом культурной жизни Франции 70-х годов стал (в литературе и кино) деидеологизированный стиль "ретро", ностальгия в сочетании с эстетской терпимостью к коллаборационизму. Бывшим коллаборационистам предоставляется слово. Литературное воскрешение Селина и Дрие Ла Рошеля (в отличие от Селина Дрие Ла Рошель был идеологом коллаборационизма, редактором коллаборационистского в годы оккупации журнала "Нувель ревю франсез") свидетельствует о "тревожном факте": французская публика больше заворожена изменниками, чем героями. Впрочем, это скорее эстетическая, нежели политическая, платформа.

Важно отметить роль пара-культуры в современной Франции, особенно отразившейся даже не в поп- и рок-музыке, а в ставшем популярном жанре комиксов для взрослых. Будущим культурологам еще предстоит полностью определить значение этого бурно развивающегося феномена, в какой-то

степени потеснившего литературу и ставшего благодаря талантливым создателям комиксов самостоятельным родом искусства, совместившим образ и слово. Здесь сплетаются воедино нигилистические и романтические фантазии, отражающие неудовлетворенность "вялым" потоком рефлексирующей, нединамичной литературной продукции, не обладающей ни яростным сарказмом, ни заманчивой суггестивностью. Пара-культура в обличье комиксов свидетельствует о "пресыщенности" публики традиционными "культурными" решениями.

В 70-е годы в литературе завоевывает позиции пародия, которая представляет собой не столько сатирическое подражание серьезному произведению, сколько ироническое переписывание определенного первичного текста, который одновременно и высмеивается, и "уважается". "Вторичное письмо", опирающееся на первичный текст, как и вообще тенденция пародирования, приводит современных французских писателей к новому открытию Рабле. Причем это Рабле, как бы прочитанный глазами Бахтина; "карнавализация" близка по духу современным поискам.

Пародийная "интертекстуальность" может рассматриваться как показатель литературного упадка, истощения творческого духа. Однако здесь возможно видеть и параболический возврат литературного творчества к его изначальному функционированию, поскольку пародический текст, будучи в основе своей полисемантичным, призван читаться на разных уровнях, включая и "первую степень" достоверности. Читатель не ошибется, если найдет в "Словах" Сартра трогательные воспоминания детства или в романе Ажара "Вся жизнь впереди" популистский сюжет. Игрового момента в иронической стилизации он волен не заметить. В этой связи любопытен интерес к Селину. Политическое "безумие" Селина никого во Франции не интересует. Зато он ценится как "языковой мэтр". Поймать устный язык в ловушку письменного по рецептам Селина — вот чего добиваются авторы многих (в том числе и полицейских) романов. Предоставление голоса "отверженным", изгоям общества опять-таки связано с опытом автора "Путешествия на край ночи" (а также творчества Ж. Жене).

Всех продолжателей и последователей Селина объединяет троякая цель: отказаться от литературной благовоспитанности, ввести в повествование арго, "десакрализовать" литературу (последнее следует понимать как отказ от обожествления и литературы, и литератора: это профессия — такая же, как любая другая). Именно литературное поколение 70-х годов является первым поколением, которое стремится избежать "сакрализации письма".

Говоря о положении романа в 70-е годы, следует указать на расцвет автобиографического жанра; здесь трудно отличить автора от повествователя и прототипа, и даже имена их (в духе прустовской традиции) нередко совпадают. Французский роман по-прежнему подвергается угрозе со стороны документальной литературы, психоанализа, телевидения и кино (немало писателей из материальных соображений становятся сценаристами) — все эти центробежные силы ослабляют роман и в то же время ничего не могут с ним поделать.

Пессимистические взгляды на развитие романа основаны, в частности, на убеждении К. Леви-Стросса в том, что современному роману "не на что опереться" (он лишен духовного обеспечения). Однако существует и точка зрения писателя Жака Лорана, согласно которой роман в современном мире наследует функции религии и мифотворчества, он способен выполнить свою задачу: "сделать из нас вечных учеников изменения".

В 70—80-е годы оживает (после долгого перерыва, впервые после войны) чисто "французский" жанр новеллы. Выходит много сборников новелл. Жанр перестает незаслуженно рассматриваться как более низкий в сравнении с

романом. Новелла вновь становится повествовательной формой, открытой для всевозможных литературных опытов.

В области традиционно развитого во Франции исторического романа, популярность которого после спада в 60-е годы возросла за последние два десятилетия, наблюдается более активное участие "я" повествователя, в результате чего историческая реальность порой оказывается "резервуаром мифов и иллюзионистским театром". Всепроникающая пародия настигает и этот жанр в произведениях Б. Пуаро-Дельпеша, который в романе "Легенда века" изображает события XX в. в духе комиксов.

Что касается неоавангардистов, следующих за "новым романом", то они выдвигают радикальную идею формализации романа, выраженную в формуле Рикарду: роман должен быть не "описанием приключения", но "приключением описания", сохранять независимость по отношению к реальному миру, основываться на жесткой внутренней структуре. Подобный неоавангардистский текст, требующий расшифровки, не способен вызвать интерес широкой публики в силу своей герметичности. Осознавая эту проблему, неоавангардизм в 80-е годы переориентируется, с тем чтобы "провоцировать смех". Эта идея Мориса Роша связана с обращением неоавангардизма к "общим местам" истории культуры.

Перемешивая стили, приверженцы "нового письма" конституируют одно из главных направлений современного западного романа — постмодернизм. По мнению многих исследователей современного романа, романное повествование больше не может быть принято всерьез.

Во всяком случае, очевиден конец агрессивно теоретического авангарда, возвращение к "читабельности" и образности, внимание к материальной фактуре языка. Именно на этой "площадке" могут развиться будущие эксперименты.

Положение в современной поэзии парадоксально: она существует, и неплохо, несмотря на равнодушие публики. В поэзии, как и в прозе, наблюдается отход от теоретического авангардизма, виден возврат поэзии в "позавчерашний день", возрождение интереса поэтов к просодии, к таким жанрам, как сонет, элегия, ода. Поэты создают не сборники стихов, а книги стихов; мыслят и пишут, так сказать, книгами.

Следует также отметить современное "фрагментарное письмо" — жанр эссе, имеющий национальную традицию (Паскаль, Монтень, Ларошфуко), но особенно тесно связанный с Ницше. Эффект основан на "дискретности" текста, хотя конкретные цели этой "дискретности" зависят от писателя: либо он создает коллекцию афоризмов, либо импрессионистический дневник. Интерес к "фрагментарному письму" также связан с проблемой "десакрализации" литературы,— подозрительным отношением к созданию "больших книг". В послевоенной Франции "фрагментарную" традицию развивал М. Бланшо.

Среди наиболее ярких событий последних 20 лет следует выделить рождение "нового" автора, Эмиля Ажара. Успех Р. Гари, скрывшегося за этим псевдонимом, заключался не только в том, что шестидесятилетний писатель смог обрести второе дыхание, но и в прекрасной литературной мистификации, которая сама по себе является развитием богатой мистификаторской традиции; ею славится французская словесность.

Традицию французского философского романа продолжает М. Турнье. Наперекор известной моде, он стремится к "белому юмору", который рассматривает как синтез космического и комического.

Об успехах постмодернизма во французской литературе можно судить по творчеству, по крайней мере, трех прозаиков. Модиано, Леклезио и Перек, по мысли французских исследователей, "могут сойти и сходят за реалистических писателей: у Модиано можно найти ностальгическую прелесть воспоминаний о сороковых годах, у Леклезио — воспевание естественной красоты

первобытных культур, у Перека обнаруживается разнообразная, богатая жизнь его внутреннего мира"[4].

Однако, продолжают исследователи, "не следует допускать, чтобы замечательная читабельность этих трех писателей затемняла проблемный аспект их творчества. Хоть они и не принадлежали к тому течению, что принято называть авангардизмом, тем не менее они отдают себе полностью отчет в том, какие завихрения и поиски происходили в литературе последних пятнадцати лет"[5].

Иными словами, этих писателей можно назвать "двойными агентами": они предают реализм во имя модернизма, а модернизм — во имя реализма. Именно в результате таких параллельных "предательств" и возникает постмодернизм.

У французского постмодернизма есть шанс утвердиться, если он, не претендуя на обладание полной истиной, попробует действительно объединить два до сих пор конфронтирующих принципа не путем "предательств", а путем преодоления социального утопизма и отчаяния верой в постутопическую, единую культуру, построенную на отношении к слову как к Логосу.

Зарубежные влияния

Очевидно, наиболее глубокое и постоянное влияние на послевоенную французскую литературу оказывают два писателя XX в.: Кафка и Джойс.

Говоря о значении творчества Кафки в 40-е годы, М.Робер, не только литературовед, но и переводчица Кафки, писала: «Влияние "Процесса" и "Замка" на литературные произведения происходило почти повсеместно и вызвало если не целое направление, то, по крайней мере, общее желание изменить смысл литературы. Если самая жизнь стала "кафкианской", если искусство более не подражает жизни, необходимо сделать из этого выводы и писать *иначе*, чем раньше Кафка, который, при жизни не принадлежа ни к одному литературному течению, невольно стал учителем всех тех, кто, стремясь разрешить неотложные проблемы, создавали или пытались создать новый авангард. Хотя сознательные подражания Кафке были достаточно малочисленны, почти все новые произведения, казалось, затрагивали каким-то боком этот странный "мир", который неустанно открывали и который повсюду утверждался и распространялся, и в "Постороннем" Камю, и в пьесах Сартра, и в романах Бланшо, короче, во всех книгах, где под определенным углом зрения толковались проблемы существования, метафизики, обнаруживалось чувство беспомощности или просто беспокойства»[6]. В послевоенные годы целый ряд французских писателей выступили с работами о Кафке. Среди них А.Камю, Ж.Батай, М.Бланшо, Дени де Ружмон, Н.Саррот. Большое влияние оказал Кафка на формирование "нового романа".

Столь же значительным, хотя, может быть, внешне менее заметным, стало влияние Джойса, основное произведение которого "Улисс" было переведено во Франции группой переводчиков под руководством В.Ларбо в 1937 г. В отличие от Кафки, Джойс скорее больше влиял своей техникой письма (в частности, его знаменитый "внутренний монолог" получил широкое распространение), нежели своей концепцией вечного "возвращения". Джойс оказался неким рубежом современной литературы, отступать за который означало бы демонстрировать не столько даже свое ретроградство, сколько неосведомленность в способах использования различных стилистических и языковых приемов, синтеза жанров. Бесспорно, наибольшее влияние Джойс оказал на литературу, ищущую новые средства выражения, ощущающую материальную фактуру языка (Кено,

"новый роман", Ф.Соллерс и его единомышленники), однако и реалистический роман не мог пройти мимо открытий Джойса.

Послевоенные годы называют во Франции "золотым веком американского романа". Наибольший интерес вызывает Фолкнер, чье творчество французские писатели открыли еще в начале 30-х годов, определив его произведения как введение греческой трагедии в полицейский роман. Без преувеличения, Фолкнер в 30—40-х годах был более популярен во Франции, чем в США.

Наряду с автором "Шума и ярости" интерес французов вызывают Дос Пассос ("самый большой писатель века", по утверждению Сартра, использовавшего его технику монтажа в трилогии "Дороги свободы"), Хемингуэй (особенно роман "По ком звонит колокол"), Колдуэл и Стейнбек. Как пишет Симона де Бовуар в своих мемуарах, большой успех выпал на долю Сарояна: "Невозможно было открыть журнал, не встретив его имени". Позже привлекли внимание Дж. О'Хара, Т. Капоте, К. Мак-Каллерс, Сэлинджер.

Американский роман был лишь одним из путей проникновения американской культуры во Францию. Миф об Америке как богатой, процветающей, не знающей забот стране, освободительнице Европы пользовался широкой популярностью в послевоенной Франции. Он способствовал распространению джаза (его пропагандировал Борис Виан, игравший в джазовом оркестре), американского кино, комиксов, кока-колы.

Параллельно шла языковая экспансия, значительное количество английских слов вошло во французский язык, особенно в молодежный сленг, это вызвало много пародий, писатели высказывали свое беспокойство; нередко раздаются голоса, протестующие против "американизации". Однако влияние американской культуры по сей день остается весьма значительным.

В начале 50-х годов из Италии идет волна неореализма, получившего резонанс во Франции. Итальянские писатели и кинематографисты обращаются к теме "униженных и оскорбленных", их героями становятся "маленькие люди". Во Франции переводят К. Леви, Э. Витторини, Ч. Павезе.

Интерес вызывает также психологический роман А. Моравиа, а кроме того, творчество Дино Буццати, свидетельством чему является хотя бы инсценировка "Интересного случая", сделанная А. Камю (он также перевел "Татарскую пустыню").

Среди английских романистов большим успехом пользуется в 50-е годы Г. Грин. Анализируя католическую направленность писателя, французская критика сопоставляет его с Мориаком и Бернаносом. Но особенно остро звучат в то время произведения Дж.Оруэлла "Ферма животных" и "1984", о которых много пишут во Франции, естественно, в связи с критикой тоталитаризма. Нельзя не отметить и увлечение французской критики романом канадского писателя М. Лаури "У подножья вулкана", сравнивавшей этот роман с произведениями Джойса, Лоуренса, Г. Миллера.

Три зарубежных имени играют серьезную роль в театральной жизни Франции послевоенного десятилетия. Это Т. С. Элиот, чью пьесу "Смерть в соборе" ставит в 1945 г. Ж. Вилар, затем Лорка, привлекший французов своим поэтическим театром, и, наконец, Брехт, чьи революционные театральные идеи воодушевляют и режиссеров, и зрителей.

В середине 50-х годов французы открывают театр Фриша и Дюрренматта. Тогда же у них возрождается интерес к немецкому и немецкоязычному роману. Последовательно идут волны интереса к творчеству Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музилю, к "Группе 47".

В конце 50-х годов широкий французский читатель узнает о существовании Набокова, что прежде всего связано со скандалом вокруг "Лолиты", первоначально изданной на английском языке именно во Франции. Роман дважды запрещался на протяжении короткого промежутка времени, и в

борьбе за его разрешение участвовали французские писатели и критики разной ориентации.

Еще более шумный скандал, разразившийся вокруг "Доктора Живаго", способствовал популярности имени Б. Пастернака во Франции. Французская критика в целом больше интересовалась политическим "еретизмом" романа, нежели его литературными достоинствами. То же самое можно сказать и о некоторых других произведениях советской литературы. От "Оттепели" Эренбурга и "Не хлебом единым" Дудинцева до "Крутого маршрута" Гинзбург и произведений Солженицына — таков круг чтения французской интеллигенции, стремящейся понять идеологический феномен сталинизма.

"Архипелаг ГУЛАГ", который произвел на французов сильнейшее впечатление, дал импульс для возникновения целого философско-эстетического направления "новых философов" (см. об этом выше), в своих работах выразивших отвращение к любым тоталитарным идеологиям.

Не только политическим был интерес к русской литературе. Французская критика высоко оценила "Мастера и Маргариту" и другие книги М. Булгакова (хотя и здесь отчасти действует магия политических запретов и "мягкого", но неизменного "антисоветизма" автора), поэтическое и прозаическое наследие Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой (зато прошла мимо творчества А. Платонова). Особенно заметным и плодотворным стало влияние русского формализма, а также работ М. Бахтина на французское литературоведение 60—70-х годов.

Начиная с середины 60-х годов, французы открывают новый художественный мир латиноамериканской литературы, высоко ценят Борхеса и Гарсия Маркеса.

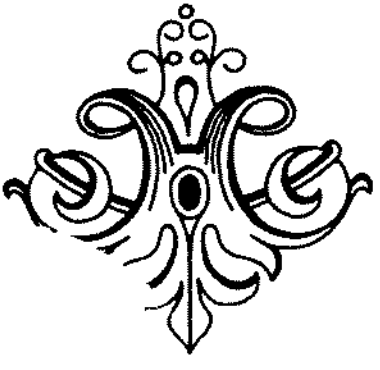
Из последних влияний следует отметить влияние на французский постмодернизм итальянского писателя Умберто Эко (романы "Имя розы" и "Маятник Фуко").

Культура современного французского писателя, как правило, подразумевает постоянный диалог с немецкой, американской, английской, испанской, итальянской, русской, польской и (особенно в последнее время) латиноамериканской литературами, а также с отдельными писателями других стран. В этой культуре есть своя особенность: так, определенное внимание уделяется "франкофонным" литературам Бельгии и Квебека, независимо от качества их продукции, напротив, японская литература почти не участвует в диалоге.

Короче, французская послевоенная литература широко открыта зарубежным литературным влияниям. Она усваивает, осмысляет и переосмысляет опыт различных литератур мира (то есть поступает так же, как и другие свободные литературы), но со специфической для нее избирательностью. Влияния идут волнами, с разных сторон, их последствия многообразны, касаются художественного, политического, философского видения мира. Есть кратковременные влияния, вызванные нередко модой на того или иного писателя, есть — устойчивые, длящиеся десятилетиями.

Часть первая

ЛИТЕРАТУРА 40—50-х годов



ОБЩАЯ ПАНОРАМА

В 1944 г. завершился путь Ромена Роллана, в том же году умер Жан Жироду и погиб Сент-Экзюпери. Поль Валери и Робер Деснос скончались в 1945 г., Жорж Бернанос — в 1948 г., Андре Жид — в 1951 г., Поль Элюар — в 1952 г., Поль Клодель — в 1955 г. Мэтры межвоенного поколения, первой половины XX в. ушли из жизни на пороге второй половины столетия, своим уходом подчеркнув значение этой исторической границы.

Сама же граница была проведена, резко и глубоко, войной — более чем странной, поскольку великая держава в 1940 г. потерпела молниеносное и сокрушительное поражение, оказалась на краю гибели. Политическая и военная катастрофа была не только результатом целенаправленной концентрации сил фашистской Германии на подготовку войны, но и следствием кризиса Третьей республики, важнейшим фактором компрометации ее уклада, стимулом переоценки ценностей в послевоенных условиях. Под сомнение был поставлен статус Франции как великой державы, на передний план выдвинулся вопрос о ее предназначении, и соответственно характерный для нашего времени вопрос о предназначении человека и о предназначении литературы.

Как ключевая в начале послевоенной эпохи встает проблема отношения искусства и действительности, проблема выбора — "ангажированности", ответственности художника. "Мы ангажированы" — таков главный вывод, главный мотив по окончании войны. В самом широком смысле этого слова, этого понятия, "ангажированность", т.е. приобщенность, осознание ответственности (Пьер Эммануэль: "В наше время индивидуальная судьба неотделима от общей — война это доказала"), означала мобилизацию гуманистического потенциала французского национального сознания, выработку некоего "универсального гуманизма" перед лицом тотальных угроз, тотальной катастрофы. В годы войны возникла не только угроза Франции — угроза нависла над всем человечеством, концентрационные лагеря и атомная бомба превратили Зло из понятия метафизического в понятие историческое.

В высшей степени показательным итогом социальных потрясений эпохи мировой войны была позиция Жан-Поля Сартра, которая определяла новое понимание сути и задач художественного творчества. Самая авторитетная фигура "некоммунистической левой", рожденной антифашистским Сопротивлением, Сартр в своих послевоенных выступлениях ("Экзистенциализм — это гуманизм", "Что такое литература?") сформулировал принципы литературы, соответствующей эпохе глобальных потрясений, противопоставив ее губительной традиции "чистого искусства", особенно сюрреализму как конечной точке развития. По Сартру, истинно современная литература — литература "глобальных обстоятельств", призванная познать удел человече-

ский в его "тотальности", литература "конкретной универсальности", воссоединяющая познание исторического факта и метафизической истины.

"Только в историческом действии дано понимание истории",— утверждал Сартр. Отношение к этой истине, освященной в послевоенной Франции опытом Сопротивления, стало пробным камнем и политических, и эстетических позиций.

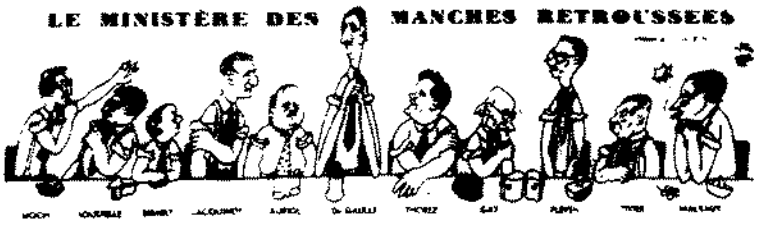
Другой мэтр ангажированной французской интеллигенции, Андре Мальро, исходя из тех же постулатов, что и Сартр, из осознания глобальных угроз человечеству, из реальности атомной войны, массового уничтожения людей, из реальности "бытия — к — смерти", приступил в 40-е годы к сооружению "воображаемого музея" искусства всех времен и народов ("Психология искусства" и др.). Этот "музей", искусство, творческие потенции человека призваны в эстетизированной социологии Мальро решить всеобъемлющие задачи, противостоять року ("искусство — антисудьба") — точно так же, как в философии и эстетике Сартра опустошенному, лишенному Бога миру может противостоять лишь человеческая активность, осененная тем, что Сартр называл Современным Знанием. Знание это должно было поглотить и экзистенциализм, и марксизм, и прочие философские учения.

Идеи персонализма тоже не складывались в четкую систему, были близки сартровскому экзистенциализму и расширяли, укрепляли фронт писателей, признававших "историческое действие" как условие понимания действительности, условие воздействия на нее. В работе "Что такое персонализм?" (1946) Э. Мунье признал особую близость своей философии марксизму именно в этом пункте, да и само происхождение персонализма прямо связал с политическими конфликтами и социальными катаклизмами ("начиная с экономического кризиса в 1929 г. ..."). Мунье объединял марксизм, персонализм и экзистенциализм в одно направление, противостоящее декадансу, преодолевающее "кризис человека", возрождающее веру в человека, в человеческое сообщество. Направление, которое пытается излечить традиционные болезни западного сознания, эгоцентризм, элитарность, пессимизм. "Собрать людей" — таков призыв Мунье, звучавший как нельзя более своевременно.

Ангажированный персонализм — отражение общественной позиции и творческой практики писателей-католиков — Мориака, Бернаноса, Эммануэля и др. Однако он выходил за ее пределы, выражал собой важнейшую потребность эпохи, так или иначе сказавшуюся в различных тенденциях левой мысли, отражавшей гносеологическое значение социальной практики, практики борьбы против фашизма.

Одна за другой публикуются работы Пьера Тейяра де Шардена (1881—1955), ставшие подлинным откровением ("Феномен человека", 1955, и др.). Выдающийся биолог, Тейяр де Шарден пытался соединить естественнонаучное мировоззрение с религиозным, и эти попытки реализовались в неортодоксальном (церковь публикации запрещала) учении о "феномене человека", в оптимистической концепции прогрессивного движения природы и общества. Тейяр де Шарден поддержал своим авторитетом авторитет левого католицизма, закрепив совокупность его проявлений, его этических поисков как характерную примету периода 30—50-х годов, когда взгляды левых — при всех трудностях и сложностях послевоенных условий — доминировали.

Объединив различные политические партии, Сопротивление показало практическую возможность мобилизации национальных сил во имя демократических задач. По мере компрометации Третьей республики, "государства Виши", старых буржуазных партий, Сопротивление осознавалось как предвестник радикального обновления общества, его возможного возрождения на демократических путях. Для послевоенного периода Сопротивление, его тема и его пафос долго остаются весомой реальностью. Но особенно, конечно, для



Правительство засучило рукава.
Рис. Жана Эйфеля, воспроизводящий состав первого послевоенного кабинета министров Франции.

первого этапа, для первых полутора десятка лет, когда этим пафосом была непосредственно заряжена социальная активность левой Франции, всех сил, пытавшихся Францию не только восстановить, но и обновить. Когда война закончилась, могло даже показаться, что с правыми как с влиятельной и организованной силой покончено. Авансцену заняли левые, поднятые волной антифашизма 30—40-х гг. Правда, звучали и такие оценки политической ситуации: "момент Освобождения — омерзителен" (Жан Ануй). Но они стали яснее и понятнее при дальнейшем развитии событий во Франции, а в "момент Освобождения" погоду не делали и, казалось, политический климат не отражали.

Тотчас же после освобождения Парижа (25 августа 1944 г.) было сформировано временное правительство "национального спасения" во главе с Шарлем де Голлем, олицетворявшим и Сопротивление, и надежды на великую Францию. В составе правительства были коммунисты, завоевавшие авторитет тяжелой ценой ("партия расстрелянных"). На парламентских выборах в октябре 1945 г. компартия получила более четверти голосов избирателей; вместе с другими партиями, представлявшими Сопротивление (социалисты, левые католики),— свыше трех четвертей голосов. Правые "традиционные" партии — всего 15%.

Сложившаяся в борьбе против нацизма коалиция осуществила важные экономические и социальные реформы, закрепленные в принятой в октябре 1946 г. конституции, на основе которой и сформировались к началу 1947 г. политические институты Четвертой республики. Конституция провозгласила многие права граждан, в том числе право рабочих на участие в руководстве предприятиями, на проведение забастовок. Высшим органом власти становится парламент, которому подчинялись исполнительные органы (президент, правительство).

Однако во Франции с ее мощными революционными традициями сильны и традиции политического консерватизма, оформившиеся, в частности, в "государстве Виши", похоронившем в 1940 г. Третью республику (1875—1940). Вокруг его принципов "семьи, труда и родины" воссоединились немалые силы, в том числе и писательские. В послевоенные годы "дух Виши" не испарился, инерция правого мышления сказалась незамедлительно. Вскоре распадается патриотическое антигитлеровское объединение. Уже в 1947 г. коммунисты были удалены из правительства.

В 1948 г. Франция принимает американскую экономическую помощь по так называемому "плану Маршалла". Начавшейся "холодной войной" во многом определяется политический курс Четвертой республики, в том числе войны в Индокитае (1946—1954) и в Алжире (1954—1962). В мае 1958 г. в Алжире вспыхнул мятеж крайне правых генералов, мятеж французских "ультра". Кризис достиг предела, во Франции возникла угроза гражданской войны.

В этих условиях к власти пришел де Голль. Осенью 1958 г. подавляющим большинством голосов, в том числе голосами левых партий (кроме коммунистов), был утвержден проект новой конституции — конституции Пятой республики. Новая конституция оформила усиление власти президента, верховного арбитра, назначавшего правительство и распускавшего в случае необходимости Национальное собрание, которое потеряло право контролировать действия президента. Конституция 1946 г. — высшая точка развития демократического движения от 20-х к 40-м годам; конституция 1958 г. — завершение этого этапа. Заключенная между этими датами эпоха Четвертой республики — эпоха переломная, эпоха выбора пути, историческое значение которой проясняется с каждым следующим десятилетием.

Ею, этой эпохой, определялась интенсивность духовной жизни, напряженность поиска, острота и резкость столкновений. Сказалась она и в особой роли интеллигенции, в традиционном, по сути, для Франции ее воздействии на жизнь общества. Подлинными властителями дум были писатели, которые представляли Францию в широком аспекте оттенков, сложившихся по ходу борьбы против фашизма, против оккупантов — от Арагона до Сартра, от Камю до Мориака. Бестселлером стала подпольная повесть "Молчание моря" Веркора. Фигура Сент-Экзюпери, его активный гуманизм, воссоединение им мысли и действия воспринимались как символ времени. Необычное место заняла издававшаяся левыми периодика, по преимуществу литературно-политическая.

В центре политической, идеологической, литературной борьбы был с 1945 г. журнал "Тан модерн", организованный Сартром и ставший боевым органом сартровского, отмеченного антифашизмом экзистенциализма, важнейшим изданием "некоммунистической левой". Показателен тот особый вес, который приобрел созданный еще в 1932 г. журнал персоналистов "Эспри". С конца 1944 г. он стал выходить, обогащенный тем политическим опытом, который обрели левые католики, участвуя в Сопротивлении.

Возрожден был (в 1946 г.) и созданный в 20-е годы Ролланом журнал "Эроп", это детище демократической интеллигенции межвоенной поры, место объединения и сотрудничества широкой писательской общественности послевоенных лет. "Эроп" был притягателен для писателей-реалистов в широком, не оформленном в своих границах понятии реализма, не связанном никакими теоретическими посылками, как не связывал себя журнал и с какой-нибудь узкой литературной программой.

Большую роль в культурной жизни Франции играл литературный еженедельник "Леттр франсез". Он возник в годы Сопротивления как печатный орган подполья, ставший органом Национального комитета писателей — самого демократического объединения, вышедшего из огня антифашистской борьбы. Авторитет руководителя еженедельника Луи Арагона давал возможность компартии оказывать влияние на большой круг литераторов. Этому содействовала и организация коммунистической партией крупных, общенародных политических кампаний ("битва за уголь", "битва за книгу"), борьба за независимость и возрождение Франции, борьба за мир. Проводились выставки, обсуждения, продажа прогрессивной литературы.

В момент Освобождения казалось, что объединение стало фактом, что чуть ли не вся французская литература стала антифашистской, как вся

поэзия могла тогда показаться Арагону "поэзией обстоятельств". ("Я утверждаю,— писал он в цикле статей 1946 г. "Хроника Bel canto",— что всякая поэзия является поэзией обстоятельств").

Можно сказать, что доминировавшее тогда общественное настроение содействовало расширительному толкованию понятия "реализм", как простонапросто, по словам Арагона, "части действительности, которая находит отражение в творчестве". Литература в значительной и характерной для текущего момента части была отмечена печатью actualité — т.е. печатью злободневности, обращением к "текущему моменту". Впечатление абсолютной достоверности, правды создавали факты войны, оккупации, Сопротивления, казавшиеся сами по себе достаточными, не требовавшими никаких теоретических дефиниций. Документальные жанры вступили в пору расцвета.

Однако единомыслие, инспирированное общей социальной задачей — сражением с фашизмом, расползалось на глазах, и процесс этот ускорялся. Едва был освобожден от оккупантов Париж, как раздались голоса (даже участников Сопротивления), что с уходом обстоятельств войны уходит и "поэзия обстоятельств". В литературных спорах тезис независимости искусства от политики звучал все настойчивее. В феврале 1946 г. недавний участник Сопротивления Пьер Эммануэль, например, писал, что "...литература Сопротивления свое отслужила, как и само Сопротивление", что плодом его остаются лишь поспешно, во имя преходящих задач сделанные произведения. Расхождения обнаруживались даже между политически и идеологически близкими писателями. Так, поэт-католик Лоис Массон в открытом письме (август 1945 г.) католику-прозаику Жоржу Бернаносу, во главу угла поставившему свободу разума, напомнил о необходимости добывать земную свободу для "униженных и оскорбленных".

Поучительна эволюция Жоржа Дюамеля. Она запечатлена в книге с показательным для времени названием "Терзания надежды. Хроника 1944—1945—1946 гг." (1947). В 1944 г. — упоение победой, свободой. Естественно, что победа и свобода без политики, т.е. без организованной борьбы против фашизма, не достижимы. Но вот 1946 год, и Дюамель пишет, что политика мешает, он возмущен наказанием коллаборационистов, "чистками", приобретавшими порой излишне расширительное значение. "Я свободен",— повторяет Дюамель, и во имя своей независимости, своей свободы он покидает Национальный Комитет писателей.

Франсуа Мориак был исключен из Комитета решением его руководства в 1948 г. Такая участь одного из самых видных участников Сопротивления особенно ярко отразила болезненные размежевания в среде недавних единомышленников. В годы подполья Мориак звал сражаться с оружием в руках и клеймил всех коллаборационистов — после войны, стараясь во имя свободы, во имя терпимости сохранить самое широкое объединение французов, создал журнал "Табль ронд". Задуманное Мориаком объединение "всех" явно было мероприятием утопическим, журнал все очевиднее становился органом сил консервативных, даже недавних коллаборационистов. В 1954 г. Мориак вышел из руководящего комитета "Табль ронд".

В 1947 г. от демократического объединения писателей отошел один из организаторов "Леттр франсез" Жан Полан. Тогда же, в 1947 г., целая группа видных писателей, участвовавших в Сопротивлении, примыкавших к Национальному Комитету писателей, издает сборник "Час выбора". Это были Мартен-Шоффье, Веркор, Шамсон, Авелин, Фридман и Кассу. В 1950 г. Веркор, Мартен-Шоффье, Фридман, Кассу и Арно вышли из руководящего комитета журнала "Эроп", заявив о потребности в "независимости духа".

Таким образом, выбор значительной группы писателей-демократов отражал социально-политическую переориентацию в условиях спада пафоса Сопротивления, в новой общественной ситуации, а в известной степени под влиянием догматизации коммунистической идеологии и негативных процессов, шедших в странах социалистической ориентации. С конца 40-х годов значительная часть интеллигенции, затронутой духом Сопротивления, занимает позицию "между", между политическими лагерями — правых, "старых" и "новых", и коммунистами, между "атлантизмом" и "восточным тоталитаризмом", между американским экспансионизмом и германским неомилитаризмом.

К началу 50-х годов во Франции распространилось ощущение внутреннего кризиса, краха надежд на перемены. Оно усугублялось внешнеполитической обстановкой, атмосферой "холодной войны", нарастающим разочарованием в "реальном социализме", обострением отношений между "некоммунистической левой" и коммунистами, чему немало содействовало сектантство компартии.

Естественно, что для демократической интеллигенции в пору, когда столь ощутимы были социально-политические императивы, особенную остроту приобретал вопрос о соотношении политической ответственности и ответственности творческой, вопрос о свободе совести и свободе творчества. Не могли не насторожить те процессы, которые развертывались в сфере теории и практики социализма.

В 1948 г. компартия приступила к изданию специального журнала "Нувель критик", посвященного идеологическим проблемам. Появление такого журнала знаменовало собой изменение курса. После Освобождения компартия заявила, что никакой эстетической программы не провозглашает, кроме принципов гуманизма, возрождения культуры и объединения всех национальных сил. Новый курс звал к идеологической бдительности, звал к борьбе, следовательно, к размежеванию, что влекло за собой догматизацию партийной эстетики, превращение социалистического реализма в оружие идеологической борьбы.

После войны во Франции марксизм вызывал к себе повышенный интерес, что объяснялось и авторитетом СССР, сыгравшего решающую роль в разгроме фашизма. Немалое значение имело предпринятое вскоре после окончания войны издание трудов Маркса и Энгельса, в частности сборника их статей о литературе.

Вызывал интерес опыт советской теоретической мысли, советской литературы, особенно литературы о войне. Сам факт победы СССР в битве с фашизмом входил в теоретические рассуждения о литературном процессе ("есть СССР, и это изменило все перспективы") в виде важнейшего элемента эстетически осваиваемой реальности. В 1949 г. в Париже вышла книга известного специалиста по советской литературе и по творчеству Горького Жана Перюса "Введение в советскую литературу".

Вместе с опытом позитивным переносился и опыт негативный, подкреплявший авторитетом социалистического государства то сектантство и тот догматизм, которые быстро укреплялись в эстетике социалистического реализма. "Здесь прошел Жданов",— писал Роже Гароди в 1949 г., вместе со многими другими восторженно приветствуя печально известные постановления по вопросам искусства, дискуссии по проблемам биологии и философии.

В 1947 г. Гароди опубликовал книгу "Литература могильщиков". Для уничижительной критики он избрал трех ведущих представителей некоммунистического антифашистского Сопротивления, трех властителей дум тогдашней интеллигенции — Сартра, Мориака и Мальро. Очевидные различия между ними и марксистами превратились под пером публициста в непроходимую пропасть между коммунистами и "некоммунистической левой".

В августе 1950 г. Андре Вюрмсер опубликовал в "Леттр франсез" статью под названием "Мопассан: нет!". И хотя подавляющее большинство участников дискуссии Вюрмсера не поддержало, сам по себе факт объявления Мопассана писателем, "с наслаждением ласкающим пороки буржуазии", демонстрировал не личные вкусы автора статьи, а сектантские крайности марксистских критиков, выражавшие тот "партаппаратный марксизм", о котором ядовито писал Сартр, не устававший твердить об исторической неизбежности союза демократов с коммунистами.

Показательно, что раскалывается группа сартровского журнала "Тан модерн". Симптомом времени и важнейшим событием духовной жизни был разрыв Сартра и Камю после публикации в 1951 г. книги Камю "Бунтующий человек".

Дискуссия Сартра и Камю была поистине эпохальной. Связанные с антифашистским Сопротивлением, эти левые писатели в послевоенной обстановке стремились определить суть бунтарства, соотнести с требованиями политического действия ценности духа, свободу личности. Подобно Мальро, Альбер Камю особенно настаивал на созидаемых человеком нравственных ценностях, соотнеся их с современной эпохой как эпохой тотальных угроз человеку в "Европе пыток и застенков", перед возможностью "атомного уничтожения". Камю почувствовал опасность, которая таится в обожествлении истории, в превращении человека в пассивное ее оружие. "Огосударствлению революции" Камю противопоставил "абсолютный бунт".

Сартр видел слабости такой позиции, ангажированная мысль Сартра представала актом самоопределения и выбора пути перед лицом объективных социальных обстоятельств, перед лицом Истории с ее императивами. Сартр обвинил Камю — а в его лице определенный и распространенный тип интеллигента — в попытке уклониться от ответа на эти императивы.

Вступление в 50-е годы ознаменовалось рядом фактов литературной жизни, недвусмысленно показавших, что начинается новый этап и что этот новый этап знаменует открытый и категорический разрыв с ангажированной литературой. На сцену выступило поколение "потерянных".

В 1950 г. был опубликован роман молодого писателя Роже Нимье "Голубой гусар". Роман прозвучал как вызов традиции. Во-первых, война была изображена не в ракурсе Сопротивления и победы над фашизмом, а в ракурсе поражения, оккупации, войны не только "странной", но и "грязной". Во-вторых, объединению, сближению противопоставлено разъединение, уединение, одиночество — даже в форме повествования, поскольку речь от первого лица воспринимается в этом романе как обвинительная речь, адресованная "другим", как способ противопоставления "другим" данной личности. В романе Нимье, сосредоточившем в себе разочарование и смятение молодых людей 50-х годов, прозвучал голос "поколения гусар", этого нового "потерянного поколения".

В феврале 1951 г. в журнале "Табль ронд" беллетрист Жак Лоран напечатал памфлет "Поль и Жан-Поль". Удар наносился по мэтру поколения 40-х, живому воплощению ангажированности, идейности искусства — Жан-Полю Сартру. Сартра Лоран уподобил Полю Бурже, понизив его тем самым до уровня второстепенного буржуазного литератора.

Жак Лоран был видной фигурой новой литературной периодики, таких "дезангажированных" журналов, как появившиеся в 1953 г. "Ар" ("Искусства") и "Парижьенн". В том же 1953 г., подтверждая перемены в жизни Франции, возобновилось издание журнала "Нувель ревю франсез", ранее закрытого за коллаборационизм. Скандалом, шумным протестом (например, со стороны еженедельника "Леттр франсез") сопровождалось избрание в 1954 г. в Академию Гонкуров Жана Жионо, с излишним ригоризмом зане-

сенного Национальным Комитетом писателей в "черный список" за деятельность во время оккупации.

Свидетельством перемен был сенсационный успех романов Франсуазы Саган, молодой, начинающей писательницы. "Успех Франсуазы Саган не случаен: она говорит о скуке скучающим людям",— писал Жан-Рене Югнен, близкий "поколению гусар". Ему принадлежит характеристика умонастроения послевоенного "потерянного поколения" и "неоромантической" атмосферы, формирующей "потерянность". Ключевым моментом и для него была война, но не победа, а поражение: "Наша эпоха, как и эпоха романтиков, отдана хаосу и страданию, и мы ежедневно сталкиваемся с Печориным... Мое поколение произошло из этого хаоса. Война, в которой мы не участвовали, оставила в нас раны, от которых мы не излечились. Дети побежденных..." (сб. статей "Другая молодость", 1965).

Быстро распространявшиеся разочарование, безразличие и цинизм "эпохи скуки" выступают в характерном для второй половины века сочетании с потребительской идеологией, примитивным гедонизмом, с массовой культурой — симптоматично, что Жак Лоран одновременно выступал в двух ролях: в роли "серьезного" писателя и в роли поставщика "чтива". Под псевдонимом Сесиль Сен-Лоран он издавал развлекательные романы невероятными для Франции тиражами. Такое раздвоение писательской личности знаменовало превращение и жизни и литературы в игру, не предполагающую никакой ангажированности, никакой серьезной задачи, опровергающую ту преданность значительной общественной цели, что характеризовала литературу, вышедшую из Сопротивления.

Традиционные черты французского художественного сознания — снобизм, элитарность, индивидуализм — напомнили о себе с момента выступления "гусар". Такая почва была благоприятна для модернистских школ, ставших значительным явлением послевоенной французской литературы, художественных школ, в совокупности своей получивших название "алитература", хотя родственные явления формировались и в кино, и в живописи. В 1958 г. была опубликована книга Клода Мориака под выразительным названием "Современная алитература" — к этому времени, мало-помалу осознавалось значение этого феномена литературного процесса. Не в 50-е годы обозначились его приметы, а ранее (линия тянулась к классическому модернистскому наследию от Пруста до Джойса, а Клод Мориак вел родословную от "молчания Рембо", от "чистых страниц" Малларме), но именно к середине 50-х годов, в атмосфере "потерянности", "алитература" дозрела, выдвинув свои задачи, обозначив своих противников: важнейший манифест "нового романа" статья Алена Роб-Грийе "О нескольких устаревших понятиях" появилась в 1957 г., книга-манифест Натали Саррот "Эра подозрений" опубликована в 1956 г.

К концу 50-х годов определялась "новая волна" в кинематографе, мало-помалу и в кино дал о себе знать дух "алитературы". При всей размытости понятия "новая волна", которое связано прежде всего с именем Годара, особый интерес представляет перенесение в сферу кино ее принципов и приемов. В немалой степени это произошло благодаря активности Роб-Грийе. В 1961 г. на экране появился нашумевший фильм А. Рене — А. Роб-Грийе "В прошлом году в Мариенбаде", который возвестил "новую эру кино": отмену "традиционных повествовательных приемов" и воцарение "тотального субъективизма". Но и до подлинной одержимости кино, которая стала приметой середины и конца 50-х годов, на протяжении всего десятилетия литература усваивала кинематографический язык — и роман, и драма.

Самые выразительные составные "алитературы" — "антироман" (или "новый роман") и "антидрама".

Истинным событием, отметившим собой границу эпох, и была постановка в 1950 г. "антипьесы" Эжена Ионеско "Лысая певица". В 1953 г. поставлена "антипьеса" Сэмюэля Беккета "В ожидании Годо". "Антидрама" появилась тогда, когда во французском театре еще господствовала драматургия ангажированных экзистенциалистов, Сартра, Камю, Ануя. К моменту выступления "антидраматургов" во Франции определилось и прямо идущее от заветов Сопротивления театральное движение, связанное с реалистической драматургией, с развитием классических традиций. Главное здесь событие — открытие в Авиньоне в 1947 г. Жаном Вилароm ежегодных фестивалей. В 1951 г. Вилар в Париже возглавил Национальный Народный театр, где поставил пьесы Брехта,— эти годы были временем подлинного открытия Брехта французским театром и французской драматургией.

Беккет от объяснения своей позиции уклонялся, она следовала из его пьес. А вот Ионеско комментировал свой театр непрестанно, и в этих комментариях в свойственном ему безапелляционном тоне он осуждал прежде всего Сартра и Брехта как "иллюстраторов идеологии". Ионеско отказывал идейному театру в художественности и даже обвинял его создателей в безнравственности.

Понятие "антироман" появилось в предисловии Сартра к роману Натали Саррот "Портрет неизвестного". Роман был опубликован в 1947 г., но успеха не имел — тогда еще время для "антиромана" не пришло, это было время, еще не остывшее от потрясений военной эпохи. Сартр установил, во-первых, появление особого типа романа, который "оспаривает роман", а во-вторых, определил существеннейшую связь "антиромана" с экзистенциалистской философией. Последнее было особенно важно потому, что "антироманисты" открещивались от идейности, как и "антидраматурги". Ален Роб-Грийе вторил Эжену Ионеско, уверяя, что и он "ничего не собирается говорить", что "ему нечего сказать", что истинный роман создается "из ничего, из пыли".

"Алитература" в целом была формой отражения трагической реальности середины XX столетия. За текстами "алитературы" — образ пугающей художников бездны, которая поглощает личность, лишая ее свободы, нивелируя индивидуальность с помощью условностей и окостеневших обычаев, умерщвляя ее и в самом прямом (фашизм, войны), и в переносном (унификация) смысле. В этой содержательности — объяснение значительности и источник динамизма, который был свойствен "алитературе".

Тем более что сама жизнь теребила и будоражила, препятствовала окостенению, социально ангажировала. С 1954 г. таким фактором была прежде всего война в Алжире. "Грязная война" порождала смятение и растерянность, возбуждала националистические страсти и одновременно демократизировала, активизировала писателей, вынуждала к определению политической позиции. Правда, ни Вьетнам, ни Алжир большой литературы не породили. Прямая демократическая реакция на последние колониальные войны не нашла себе адекватного художественного воплощения.

Кроме того, социальная активизация писателей в 50-х годах проходила в пределах наметившейся еще к концу 40-х годов противоречивой динамики — ее имела в виду Симона де Бовуар, когда с возмущением писала о "Франции деполитизированной и инертной". Левой Франции во второй половине 50-х годов пришлось нелегко.

В 1956 г. произошло событие первостепенной важности — XX съезд КПСС. Если представить себе значение Советского Союза, того уже традиционного, освященного авторитетом Барбюса, Роллана образа социалистической действительности, который вошел в миропонимание многих писателей после 1917 г., то можно представить силу потрясения.

К концу 1956 г. положение в левых кругах французской интеллигенции осложнилось из-за событий в Венгрии. Сартр заявил (в интервью "Экспресс", ноябрь 1956 г.) о разрыве отношений с "советскими друзьями". Большая группа писателей опубликовала заявление "Против советского вмешательства". В числе подписавших были Сартр, Веркор, Роже Вайян, Симона де Бовуар, Жак Превер (всего 21 человек). Вслед за этим был подготовлен поэтический "знак уважения венгерским поэтам". Л. Мартен-Шоффье призвал в противовес позиции Национального Комитета писателей создать "Объединение писателей во имя истины". Первую декларацию "В защиту свободы и справедливости" подписало 25 литераторов, среди которых Ж. Кассу, П. Эммануэль, А. Френо, А. Салакру, Ж. Тардье, Ш. Вильдрак. Веркор печатает книгу "С прощальным приветом" (1957). Все послевоенные годы он мужественно и целеустремленно сражался за взаимопонимание, за объединение, за союз широкой демократической общественности с коммунистами — сражался вопреки атакам коммунистов, обвинявших Веркора в абстрактности его идеалов и утопизме замыслов. С прощальным приветом Веркор обратился ко всем, кого долго пытался сплотить, к самой политической деятельности, от которой решил отойти.

Дискуссии возникли и в рядах компартии. В 1957 г. группа сотрудников покинула руководство журнала "Нувель критик" (среди них известный философ А. Лефевр, автор приметного труда "Дополнение к эстетике", 1953). Из компартии вышли Р. Вайян, М. Дюрас, К. Руа и др.

Арагон в статье "Поворот мечтаний" (1957) писал о продолжавшемся сорок лет "фестивале мечтаний", на смену которым пришло знание, отказ от иллюзий, трезвая оценка и социально-политического, и художественного опыта. Арагон подчеркнул, что литература социалистического реализма имела свои достижения, отрицать это — значит, по его мнению, уподобиться тем, кто ломал машины, сражаясь с капитализмом. Продолжая называть себя социалистическим реалистом, Арагон в конце 50-х годов заметно меняет определение реализма, особенно настаивая на значении национальных традиций, на национальных различиях, на необязательности советского опыта. В теоретических выступлениях Арагона намечаются контуры того, что получит название "открытого реализма".

В опубликованных в 1958 г. результатах опроса молодежи обнаружилось, что 50-е годы не очень-то поколебали авторитет тех писателей, которые были властителями дум в 40-е годы. 20% опрошенных признали самым влиятельным писателем Сартра (большинство голосов), далее следуют Франсуа Мориак, Камю, Мальро, Арагон. Правда, почти половина, 48% отвечавших, вообще не смогла назвать ни одного писателя — перемены сказались и в этом — в ослаблении интереса к писателям как властителям дум, в ослаблении интереса к литературе как духовному авангарду общества.

Молодежная анкета обозначила важнейшую особенность 40—50-х годов: это в целом был период, выдвинувший на передний план именно ангажированную литературу во всем богатстве ее оттенков. Так было не только в годы войны и в первые послевоенные годы — на протяжении всех 50-х годов сознание социальной обусловленности искусства и ответственности художника составляло главную особенность эпохи.

Левая Франция чувствовала себя и в 50-е годы, во всяком случае, до 1956 г., достаточно уверенно. Об этом свидетельствует, например, специальный номер журнала "Тан модерн", вышедший в 1955 г. В большой работе "Правая мысль сегодня" Симона де Бовуар, анализируя положение дел в общественной жизни после войны, заключает: правая мысль — "мысль побежденных, побежденная мысль".

Положение во французской левой, в "некоммунистической левой" изображено Симоной де Бовуар в нашумевшем, получившем Гонкуровскую премию

романе "Мандарины" (1954). В перипетиях большого романа решался ключевой вопрос об отношении к политике в послевоенной ситуации. Главные герои и основные оппоненты — Анри Перрон и Робер Дюбрёйль — тем более достоверны, что под этими именами угадывались черты Камю и Сартра. Вполне достоверно изображена и политическая борьба; внутренняя и международная обстановка — не просто фон, а активная среда, постоянно воздействующая на героев, которые в муках пытаются соединить потребность в свободе, в независимости своего духа с необходимостью участия в политическом действии. Хождение по мукам завершается решением "бороться во имя чего-то, во имя кого-то".

Симона де Бовуар, критикуя правую мысль, обращала внимание на утрату ею способности исторического мышления, утрату историзма, на стремление правых к антиисторическому "самообожествлению", к подмене социально-политических критериев формалистическими. И в "новом романе" Симона де Бовуар видела прежде всего попытку "лишить человека его исторического измерения".

"Франция, бывшая некогда субъектом истории, теперь лишь объект: ее романисты отражают эту деградацию",— умозаключала Симона де Бовуар (книга воспоминаний "Сила вещей", 1963). Слова Симоны де Бовуар позволяют понять особую функцию историзма во французском общественном сознании 40—50-х годов. Историзм был наиболее очевидным следствием прямого влияния Истории, ставшей в годы войны важнейшей доминантой социального поведения и нравственного самоопределения, стимулом ангажированности. В "историческом действии" приходило "понимание истории" — и оно выявляло себя и в жанрах документальных, и в жанрах притчи, в мифологизирующих формах и в формах социальной эпопеи.

ПРОЗА

ВВЕДЕНИЕ

Участие в "историческом действии" во многом определило направление развития французского романа в 40—50-е годы. Вторая мировая война — если воспользоваться наблюдением Андре Мальро — превратила смерть в судьбу, сделав проблематичным не только выживание данной нации, но и выживание всего человечества. В таких условиях война не могла быть просто темой романа, она влекла за собой существенную перестройку художественного сознания. Эпоха войны необычайно обострила онтологические проблемы, общие проблемы бытия, судьбы человеческой.

На авансцену выдвинулись документальные жанры и философский роман. Широкое распространение получили притчевые формы, различные варианты "романа идей", в разной мере воссоединявшие извечные проблемы человеческого существования с проблемами конкретно-историческими, с публицистическим откликом на злобу дня. Политизация стала характерным признаком романа, как и поиски за пределами самого романа соответствующих времени форм отражения и осмысления жизни.

Поэтому закономерным представляется и то, что Мальро вовсе перестал писать романы, и то, что для Мориака романы превратились в занятие относительно второстепенное, и то, что Сартр не дописал роман "Дороги свободы", как устаревшую осудил жанровую форму "наивного романа", решил заняться поисками некоей синтезирующей формы, "настоящего романа".

Впрочем, послевоенные годы — период тесного взаимодействия разнонаправленных тенденций во французском романе, взаимодействия философии и литературы. Движение философии стимулировалось творчеством художественным (французский экзистенциализм) при контаминации различных родов и видов искусства, воздействии театральной практики, кинематографа.

Роман ангажированный немедленно обрел противовес в романе, бросившем вызов идеям ответственности и обусловленности искусства. В 40-е годы странно было представить Пруста актуальным писателем — поколение 50-х напомнило о нем как о мэтре. В трагическое время войны сатирический роман не был заметен, но сатира пробивается через стихию "черного юмора", пародийно-памфлетной стилистики, давшей о себе знать, едва война закончилась, как выражение глубочайшего разочарования, противопоставления личности социуму, мысли действию, особенно "историческому действию". Пустота и абсурдность бытия сказываются в особом типе психологизма "гусарского" романа (творчество Роже Нимье), который расчищал путь "новому роману". "Новый роман" без труда завоевывал позиции к концу 50-х годов в немалой степени потому, что вернул роман к традиционному

для Франции обсуждению проблем художественного языка в противовес диктату политики и идеологии.

Исторический роман вовсе "пал под тяжестью своей искусственности"[1]. В первое послевоенное десятилетие появился лишь один значительный исторический роман — "Воспоминания Адриана" (1951) Маргерит Юрсенар (псевд. Маргерит де Крайенкур, 1903—1987). Юрсенар — писательница также и бельгийская, и не только по месту рождения, но и по интересу к прошлому, к типу "ренессансного героя", по типично бельгийской "барочности", свободе мысли и стиля. Впрочем, проблематика романа общеевропейская: Юрсенар отметила своими романами границу эпох — воспоминания в романе пишет умирающий, обреченный человек, и все величие человеческих свершений, весь необъятный опыт освещается этой обреченностью.

В такой исторической концепции воспринимались размышления о судьбах человечества, об угасшем античном мире, которым Юрсенар, переводчик, исследователь, занималась профессионально. В не меньшей степени эти занятия определили поэтику романа, его повествовательную форму. Воссоздать прошлое "прямо в разговорах и действиях" значит, по убеждению Юрсенар, "офальшивить" — она предпочла стиль древних, "полуповествование, полуразмышление". Во времена Адриана "человек, читая в одиночестве, и без сомнения в одиночестве сочиняя, читал и сочинял громко". Такое громкое размышление наедине с собой звучит в "Воспоминаниях Адриана", сдвигая границы времен и делая современником французов XX в. просвещенного римского императора, ощутившего в себе человека, просто человека. Миновала вторая мировая война, кошмары тотального уничтожения одолевали сознание европейца — Адриан в этом мире возвышался как олицетворение гуманизма, его "громкий голос" звучал как призыв к человечности, призыв, в котором пробивались ноты трагические.

Наиболее представительной характеристикой предыдущего, межвоенного периода истории романа было развитие жанра многотомного романа, "романа-реки", под пером Роллана, Мартен дю Гара, Жюля Ромена, Дюамеля, Лакретеля и др. Бросается в глаза, что у этих писателей в 40-е годы словно перехватывает дыхание и они будто лишаются эпического дара.

Роже Мартен дю Гар (1881—1958) с 1941 г. и до самой своей смерти работал над большим романом "Полковник Момор" и его не завершил. Герой этого романа родился в 1870 г., и в его воспоминаниях очевидна претензия на подведение итогов целого века, целой эпохи. "Семья Тибо" была историей социального укоренения героя, его соучастия в политически целеустремленном действии. "Воспоминания полковника Момора" — признание в разрыве таких связей, в отказе от скомпрометировавшего себя "исторического действия", что, однако, не мешало Момору солидаризироваться с Сопротивлением и помогать антифашистам. По этапам романтических способов выражения личности — воспоминания, дневники, письма — "я" героя продвигается в сторону романтического противопоставления одинокой и исключительной личности, внутренней ее свободы, свободы мысли миру несвободному и враждебному. Жанр семейного романа с детальным, неторопливым описанием родных и знакомых героя-рассказчика, быта и нравов своего времени вполне соответствует характеру Момора, который довольствуется семейным очагом как ячейкой старой, добропорядочной Франции, противопоставленной ее упадку в XX в.

Склонность к многотомным циклам исчезла и у Жоржа Дюамеля (1884—1966); эпическое дыхание было прервано глубоким и безысходным пессимизмом. Послевоенное общество представляется Дюамелю, как и Мартен дю Гару, царством посредственности и бесчеловечности.

«Путешественники на борту "Надежды"» (1953) — "повесть атомного века" — принадлежит к первым послевоенным утопиям, основанным на

реальности грядущей атомной войны. Она уничтожает почти все живое (истинные размеры катастрофы в те годы представить было затруднительно). Семья ученого спасается на судне "Надежда", причаливает к уединенному острову и там начинает новую жизнь, отказываясь наладить связь с остатками обезумевшего человечества.

Впрочем, и утопия не выручила все более мрачневшего Дюамеля: в книге "Новости из темного царства" (1960), этой романизированной исповеди, рассказчик делится впечатлениями о посещении загробного мира. Он искал гармонию и счастье, искал любовь, а нашел те же страдания, то же зло, что воцарилось на земле. "Новости из темного царства" — не фантастика; зловещая картина ада лишь привиделась больному человеку, а видения выполняют роль прямого, саркастического отражения реальной действительности.

Жюль Ромен (псевд. Луи Фаригуля, 1885—1972) завершил 27-томный роман "Люди доброй воли" в 1946 г. Замысел гигантской серии состоял в том, чтобы изменить "видение современного мира", выйти за пределы "видения мира, сосредоточенного на индивидууме". Роман "Сын Жерфаньона" (1956) читается как эпилог многотомного цикла, тем паче что этот роман представляет собой воспоминания сына главного персонажа "Людей доброй воли". Некоторые из высказанных героем идей буквально совпадают с идеями автора, иные принадлежат только персонажу, человеку правых убеждений, ненавидевшему Народный фронт и "Советы", с особенным вкусом, по-обывательски интерпретирующего Зигмунда Фрейда и создающего щекочущие нервы эротические сюжеты.

Именно в этом искал вдохновение и сам Жюль Ромен. Центральное место среди послевоенных его романов занимает серия из четырех книг под названием "Странная женщина" (1957—1960). Политика и эротика сплелись в развлекательном "чтиве" довольно дурного вкуса. Здесь многотомность — следствие многословия, а не эпичности, утраченной Жюлем Роменом вместе с последними остатками сколько-нибудь значительной идеи.

И все-таки жанр многотомного романа не ушел в прошлое с уходом писателей старшего поколения. Традиция жанра во французской литературе была укоренившейся со времен Бальзака и Гюго. Писатели 40-х годов ощущали эту традицию как живой источник.

Филипп Эриа (псевд. Раймона Пейеля, 1898—1971) в книге "Возвращение к моим следам" (1959) отмечал "возрастающее очарование" искусства французского романа. Ориентацию на классику Эриа не скрывал (среди классиков в пристрастиях Эриа фигурируют и романисты 30-х годов, Дюамель, Мориак), а эта ориентация вывела его на традиционный жанр социального семейного романа. "Семья Буссардель" (4 т., 1939—1960) воссоздает историю семьи крупных буржуа, типичность которых подчеркнута Эриа в понятии "буссарделизма". По этому роману видно, что война воздействовала даже на самые устойчивые, традиционные жанры. Если первоначально в "Семье Буссардель" возникает привычная для реалистического семейного романа тема конфликта поколений, то затем ("Золотые решетки") границы семейной хроники раздвигаются, судьба героини, Аньес Буссардель, соотносится с судьбой нации.

С 1948 г. цикл романов "Конец людей" публикует Морис Дрюон (род. 1918). От одной войны к другой — путь персонажей романа, целого общества всесильных "верхов" света и полусвета, всемогущих богачей, политиканов, деятелей культуры. Это поистине "конец людей"; возвышенное и бескорыстное вытравливается из "клубка змей", сцепившихся в жестокой схватке, в смертельной конкурентной борьбе. Разоблачение безжалостно, отношение писателя не скрыто за объективным эпическим повествованием, Дрюон саркастичен, язвителен, сатиричен, что обогащает те изобразитель-

ные средства, которые явно говорят о зависимости Дрюона от Эмиля Золя. Однако разоблачение "могучих семей" столь сконцентрировано на падении нравов, на навязчивой сексуальной теме, что картина в конце концов оказывается односторонней, напоминает покаянное самобичевание.

Закономерно и то, что Дрюон вскоре отошел от изображения современности и с 1955 г. приступил к публикации серии занимательных романов под общим названием "Проклятые короли". Историческими романами "Королей" Дрюона назвать нельзя. Они в буквальном смысле оправдывают эпиграф, взятый из Гонкуров: "История — это роман, бывший в действительности". В приключенческих романах Дрюона от истории сохраняются лишь имена, детали, внешняя канва событий. За таким романом тоже стояла традиция — достаточно вспомнить Александра Дюма.

В творчестве Анри Труайя (псевд. Льва Тарасова, род. 1911 в Москве) семейный цикл возник с большим запозданием — "Семья Эглетьер" опубликована в 1965—1967 гг., что свидетельствует о необыкновенной живучести жанра. И о том, несомненно, что такая живучесть объясняется определенным консерватизмом повествовательной формы. Традиционность "Эглетьеров" и в манере письма, и в проблематике, в бесконечном плетении семейных интриг, которые — как положено — определяются жадностью и цинизмом одних и бескорыстием других, натур художественных по преимуществу. Семья постепенно подгнивает — а в финале торжествует умеренная и самоуверенная добродетель бескорыстных отпрысков пораженной болезнью буржуазной фамилии.

До "Семьи Эглетьер" Труайя написал несколько циклов романов, из которых заслуживает упоминания 5-томный "Свет праведников" (1959—1963). Роман из истории декабристов по жанру близок "Проклятым королям", сказывается вкус писателя к занимательному сюжету. Правда, и в этом романе, как и в других произведениях Труайя (особенно в его известных монографиях, посвященных русским писателям), уровень повышается за счет неплохого знания русской истории и явной симпатии к "праведникам" — к декабристам и их знаменитым женам.

Совершенно необыкновенную способность к созданию многотомных циклов обнаружил после войны Поль Виалар (род. 1898). До войны им было опубликовано совсем немного, а затем потоком полились романы — "Смерть — это и есть начало" (в 8 т., 1946—1951), "Охота на людей" (в 10 т., 1952—1953), "Французская хроника XX века" (в 10 т., 1955—1961). 28 томов за полтора десятка лет! Само собой разумеется, при таком количестве качество не могло не пострадать, заметна торопливость и даже небрежность письма. И все же в этой многословной продукции прокладывало себе путь намерение Виалара стать живописцем своей эпохи; особенно во "Французской хронике", этой попытке наметить очертания французской истории XX в.

Ощущение не только традиционности, но и консервативности, даже буржуазности жанра семейного романа было таким, что Эрве Базен (псевд. Жана-Пьера Эрве-Базена, род. 1911) называл себя "буржуа". Однако успех и значение романов Базена определялись именно отступлением от сложившегося и окостеневшего жанра, отступлением, которое прямо выражало бунт, "отрыв от класса". Роман следовал за романом — "Змея в кулаке" (1948), "Головой об стену" (1949), "Смерть лошадки" (1950), "Встань и иди" (1952), "Масло в огонь" (1954), "Кого осмелюсь полюбить" (1956), "Во имя сына" (1960), — и они поражали даже своими названиями. Бесстрастная номинативность принятых названий ("Семья Буссардель", "Семья Эглетьер" и т.п.) сменилась названиями драматическими, эмоционально насыщенными. Так обозначалось содержание семейных романов Базена, который сломал традиционную конструкцию хроники, основанную на рассказе об истории семьи, о

постепенной, поэтапной ее эволюции, жанрообразующим началом сделал начало лирическое, исповедальное.

Эпоха выразила себя в непримиримости изображенных Базеном семейных конфликтов. Но сосредоточенность на "частной жизни" как на единственной писательской задаче даже в базеновском варианте ощущалась как очевидная ограниченность, как "узость", которую автор позже сам старался преодолеть.

Освобождение от консервативной инерции жанра, обретение историзма, эпической масштабности и происходило через посредство "исторического действия". Показательно: в годы войны писатели, расположенные на разных полюсах литературной карты, участвуя в Сопротивлении, осмысляя историческое, нравственное, эстетическое значение "исторического действия", сближались при всех различиях. Самым, конечно, эффектным доказательством была эволюция французского экзистенциалистского романа. От "Тошноты" (1938) Сартра к "Дорогам свободы" (1945—1949), от "Постороннего" (1942) Камю к "Чуме" (1947), от "Гостьи" (1943) Бовуар к ее романам "Чужая кровь" (1945), "Все люди смертны" (1946) и "Мандарины" (1954) — в течение всего лишь нескольких лет произошла существенная перестройка экзистенциалистского повествования.

В статьях Жан-Поля Сартра, опубликованных в 1947 г. под общим названием "Что такое литература?", решительный поворот был оформлен понятиями situé, historicité — т.е. принадлежности истории, включенности в исторический поток. Именно это предстояло выразить современному роману, роману "крайних ситуаций", "глобальных обстоятельств". Находясь в центре "исторического циклона", романист должен отбросить литературную технику стабилизированного общества. Французы не вдохновляли Сартра — он напомнил о примере Франца Кафки и американских романистов.

Перестройка экзистенциалистского романа заняла все 40-е годы. В 1947 г. Сартр пообещал совместить "метафизический абсолют" с "относительностью исторической данности", повсюду посеять "сомнения, ожидания, незавершенность", даже во взгляде на события и персонажей романа. Абсолютная относительность и столь же абсолютная объективность были для Сартра признаком и условием романа, соответствующего эпохе "циклона" и обеспечивающего "участие в практике", воздействие на историю.

"Натуралистический экзистенциализм" Сартра, основанный в известной степени на опыте Селина 30-х годов, предопределил возникновение "эпопеи повседневности", натуралистического эпоса, перегруженного бесконечными перипетиями однотипных личных взаимоотношений, построенных по схеме экзистенциалистской психологии ("Зрелый возраст"). Эпический размах трилогии "Дороги свободы" — следствие усвоения "натуралистическим экзистенциализмом" исторических обстоятельств, которые вторгаются в личную жизнь извне, накладываются тяжелым прессом, всех собирая в одном переживании, в ощущении надвигающейся войны, а потом и войны, ставшей реальностью.

Historicité, вовлеченность в историю, приобщенность к другим воплощается Сартром наглядно и буквально. Не без ориентации на американцев (Дос Пассос) Сартр изменил традиционную повествовательную форму, придал роману видимость потока в прямом смысле — симультанная композиция делает всех соучастниками, пребывающими в одном мгновении, персонажи романа живут в бесконечно текущей фразе, в одном синтаксическом потоке. Затем Сартр, как Мальро, перестал писать романы — во всяком случае романы "наивные", по его определению, на смену которым должен прийти особый жанр "романа настоящего", образцом которого станет у Сартра трехтомная монография о Флобере[2], "роман реальной личности". (Соответственно для Мальро функцию "настоящего" произведения выполнят "Антимемуары", тоже своего рода "роман реальной личности".)



Гонкуровская Академия: Александр Арну, Жерар Бауэр, Андре Билли, Роллан Доржелес /президент/, Жан Жионо, Франсис Карко, Пьер Мак-Орлан, Арман Салакру, Филипп Эриа.
Рис. Бернара Бюффе, 1956 г.

"Романтический экзистенциализм" Альбера Камю изначально оберегал от навязчивой односторонности, глубокое отвращение к обществу сохраняло даже в "Постороннем" черты "двоемирия". Роман Камю "Чума" остается важнейшим документом гуманизации искусства под влиянием того социально направленного выбора, который диктовался Сопротивлением. Жанровые особенности романа предопределены Камю, назвавшим "Чуму" "хроникой". Реальность стала настолько поучительной, что она потребовала объективного рассказа в форме притчи, приобщения "я" к коллективному опыту, что и осуществляется героем-рассказчиком. Совмещая философский и социальный взгляд на действительность, Камю написал "роман-памфлет" на буржуазный мир "цвета плесени" с очень точным рисунком этой действительности, как и рисунком чумы — этой аллегории зла.

"Психологический экзистенциализм" де Бовуар не был с самого начала ее творчества так отягощен экзистенциалистским философствованием, как творчество Сартра. В немалой степени эволюция де Бовуар означала изменение тематики романов; в "Гостье" обсуждались темы экзистенциализма дезангажированного, в романе "Чужая кровь" — ангажированного; психологический роман соответственно обогатился чертами романа социально-политического.

Подробное обсуждение всех насущных проблем современности в "романе-свидетельстве" "Мандарины", преобладание политических интересов в интересах героев, детальный рассказ о поисках ими своего места в социальной ситуации, о попытках добиться ясности взгляда при характерной для экзистенциализма изначальной "незавершенности", противоречивости, амбивалентности внутренних состояний — все это существенно подвигает ангажированных экзистенциалистов в сторону романа социального.

Экзистенциалистский роман, по преимуществу роман "жизнеподобный", что проистекает из "философии существования", философии "натурального бытия". Однако экзистенциализм — форма мифотворчества, а потому он органически соединяет современные бытовые сюжеты с притчей. Благодаря этому — а также и вследствие очень широкого распространения экзистенциалистских идей, экзистенциалистского мироощущения — трансформируемый экзистенциалистский роман соседствует с характерным порождением времени, романом-притчей, в очень обширных и разнообразных проявлениях, с

романом, в котором дает о себе знать философская, мифологизирующая тенденция, соединенная с конкретно-историческим воссозданием событий.

Один из приметных вариантов такого рода литературы — романы Жана Кейроля (род. 1911). Кейроль придумал даже особое ей название, вспомнив библейского страдальца Лазаря и опубликовав в 1950 г. книгу "В защиту Лазаревой романистики". Центральным произведением Кейроля послевоенных лет была трилогия "Я буду жить любовью других" (1946—1950). "Лазарева романистика", по Кейролю,— создание "эпохи концлагерей", повседневности концлагерей, которая обусловливает правдивость и историзм романов, но в то же время и одиночество героя, его неспособность приобщиться к истории, обусловливает "скачкообразный ритм" повествования, распадающегося на разорванные эпизоды.

Позже "новый роман" увидит в Кейроле своего предшественника, поскольку ни героя, ни сюжета в его романах-притчах как будто нет. "Лазарева романистика" — столь расплывчатое явление, что она действительно соприкасается и с "новым романом", отличаясь от него основными характеристиками.

Повествование в трилогии ведется от "я" — так все же появляется герой, хотя он неясен, черты его размыты, от рассказа о себе он уклоняется. Даже важнейшее в судьбе и характере героя романа выясняется не сразу, попутно, невзначай. Оказывается, он был арестован немцами и препровожден в лагерь. Вернулся в Париж в июне 1945 г., остался без всяких средств к существованию, без жилья, без друзей и знакомых. Таким образом, в картине смутной, расплывчатой, навязывающей ощущение искони странного, враждебного мира, проступают контуры довольно точно воспроизведенной послевоенной реальности. Особенно во второй части трилогии ("Первые дни"), где и речь не от первого лица, где "я" оказывается персонажем, Арманом, а мир интенсивных переживаний вытесняется авторским рассказом о его жизни в Париже. Черты бытового романа проявляются в недрах романа философского; тотальный поначалу пессимизм получает вполне конкретное, историческое объяснение. Трилогия кончается оптимистически, найденной любовью, улыбкой, "в которой нуждается земля". Кейроль размышлял о жизненной необходимости "простоты" — его непростой роман предлагает самое простое решение.

Атмосфера кейролевской "Лазаревой романистики" ощутима и в прозе Пьера Гаскара (псевд. Пьера Фурнье, род. 1916). И не только потому, что концлагерь — место действия ряда его произведений, самой известной повести "Время мертвых" (1953). Гаскар называл свое творчество "реалистически-поэтическим", имея в виду, что потребность в контакте с реальностью соединяется со стремлением обнаружить "изнанку жизни". Двуплановость текста постоянно ощутима у Гаскара, как у Кейроля ощутим некий подтекст, атмосфера, сложившаяся ранее, до появления текста, до возникновения данной жизненной ситуации. Эта атмосфера предопределяется рядом лейтмотивов, постоянны мотивы жестокости, страдания, одиночества. Однако, как и у Кейроля, у Гаскара мрачный вывод о воцарившейся жестокости следует из правдивого, честного отклика на войну, на фашизм, на озверение человекоподобных людей.

Словом, это "время мертвых", царство покойников и пока еще живых, но обреченных обитателей гитлеровского лагеря военнопленных, бесконечных поездов с узниками. Все унифицировано, отдельные лица слабо выделены из массы, иллюстрируют общее для всех состояние. Индивидуальности, характеры вообще не привлекали внимания Гаскара, он размышлял о психологии коллективной, о состояниях всеохватывающих, о "нас", о "них".

И одновременно — о личном, данном жизненном опыте. Гаскар предпочитал писать от первого лица; такая повествовательная форма была органичнее

для его "реалистически-поэтического" искусства, для выражения состояний, настроений, эмоциональной стихии и для воплощения тех идей, той идеологии, которая иллюстрируется жизненными примерами. Удачнее те романы 50-х годов, которые написаны от первого лица ("Зерно", 1955; "Уличная трава", 1956), нежели от третьего лица ("Коралловый риф", 1958; "Беглец", 1961). Персонажи второй группы романов — ничем, по сути, не отличаются друг от друга, идет ли речь о художнике Луиджи, застрявшем в африканской пустыне, или же о парижанине Поле, бежавшем за несколько дней до конца войны из лагеря военнопленных. И в том, и в другом навеки поселилась метафизическая тоска, вынуждающая героя к бегству.

Веркор (псевд. Жана Брюллера, 1902—1991) как значительный писатель тоже вышел из "исторического действия", из Сопротивления, отражение которого в повести "Молчание моря" (1942) прославило автора. "Мой первый писательский поступок был продиктован событиями"[3],— говорил Веркор. "Событиями" было продиктовано все последующее творчество писателя. Но Веркор выделял в особую группу тех писателей — в ней он объединял себя с Сартром,— которые "отражают проблемы нашего времени наряду с проблемами, возникавшими перед человеком во все времена и эпохи". Писатель стремился к "определению человеческой личности". От этого стремления происходила и рассудочность веркоровской прозы, и черты притчи в ней. Ангажированность побуждала к созданию произведений с открытой авторской позицией, постоянным присутствием автора-рассказчика, оценивающего поведение человека в годы испытаний. В 40-е годы Веркор преимущественно писал новеллы, повести очеркового типа, или же новеллистические очерки, в которых и события, и персонажи имели реальных прототипов — таким образом он вел своего рода дневник эпохи второй мировой войны, дневник моралиста и публициста.

Веркор, как и Пьер Гаскар, аллегоричен и публицистичен одновременно. Он тяготел к созданию ситуаций исключительных, "экспериментальных", призванных испытать человека, промерить его и отделить от зверя. От зверя фашистского: кажущиеся абстракции Веркора конкретно-историчны по своей сути, по своим истокам. Что значат любые сочиненные испытания перед тем, которое выпало на долю героя романов "Оружие мрака" (1946) и "Могущество света" (1951): в немецком концлагере ему пришлось сжечь вместе с трупами своего еще живого друга.

И для Кейроля, и для Веркора эта литература нравственного поиска и проверки человека была источником своеобразной фантастики, в которой не было ни следа научной фантастики, ибо она была способом "наиболее четкой постановки проблемы", по словам Веркора. Романы Веркора — "романы идей": авторская идея прямо выражается в композиции, системе образов, в конфликтах и их решении, в преобладании рассуждения над действием. Фантастика Веркора — производное от этой особенности жанра, она напоминает о традиции Вольтера (хотя Веркор и не сатирик), о традиции Франса, традиции предельно обобщенного, открыто условного выражения идеи, призванного задеть, ангажировать читателя.

Такой обнаженной условностью отличается сюжет романа "Неестественные животные" (1951) (в русском переводе "Люди или животные"). Его фантастичность — способ крайнего заострения ситуации: журналист Дуглас женился, так сказать, на обезьяне, родившей в этом союзе детей. Такое, скорее парадоксальное, чем фантастическое, предположение, такой писательский "допуск" дал возможность обнажить до крайности проблему — что такое человек, стимулировать длительное обсуждение социальных, юридических, биологических признаков человека.

В романе "Сильва" (1961) сюжетный ход повторяется. Здесь герой женится на лисице, правда обернувшейся женщиной. Комментируя роман,

Веркор писал, что такой, лишь по видимости фантастический прием предполагает появление "шоковой" реакции у читателя, помогает отказаться от привычных взглядов.

Автор пояснял, что продолжает писать о поставленных войной проблемах. Даже тогда, когда конкретно-исторические импульсы как будто отодвинуты, скрыты (как в "Сильве"), очевидно, что признаком человечности Веркор считал отказ от покорности, осознание ответственности, готовность к борьбе со злом — все то, что было активизировано Сопротивлением. В романе "Гневные" (1956) герои называются странными именами (Мирамбо, Пелион), что должно показать обобщенный, общечеловеческий смысл происходящего. Герои романа по обыкновению ведут нескончаемые споры, в которых надлежит появиться истине. Споры стимулируются насущными жизненными проблемами, политической борьбой, необходимостью выбора. Странные имена не мешают героям представлять собой современных интеллигентов, определяющих свою позицию в точно изображенных обстоятельствах послевоенной политической ситуации, перед лицом рабочего, антивоенного движения, перед лицом нищеты, социальной несправедливости, неизжитого фашизма. Различные пути поисков истины, разные варианты выбора, воплощенные разными персонажами, проверяются в общественной практике, которая подтверждает единственный правильный — выбор "гнева", выбор активного гуманизма, борьбы за справедливость.

От опыта войны шел и Ромен Гари (псевд. Романа Кацева, 1914—1980); как и Сент-Экзюпери, он был летчиком. Подобно Веркору, наряду с проблемами, возникавшими перед человеком "во все времена и эпохи", Гари воссоздавал конкретно-историческую реальность войны и послевоенного времени ("Европейское воспитание", 1945), соединял такие картины с изображением деятельности человека во вселенском масштабе, деятельности во имя общечеловеческих задач (защита природы в романе "Корни неба", Гонкуровская премия 1956).

Философский роман, "роман идей" как жанровая разновидность повествования, стимулированного "историческим действием", развивался рядом с романом, прямо ориентированным на традицию классического реализма, на традицию бытового, социально-политического романа, к обнаженной условности и фантастике не прибегавшего.

Арман Лану (1913—1983) сознавался в том, что "жизнь Золя изменила его жизнь"[4]. И действительно, первый истинно значительный роман Лану "Майор Ватрен" был опубликован в 1956 г., а ему предшествовала книга "Здравствуйте, г-н Золя!", написанная в 1952—1954 гг. и сразу вовлекшая писателя в гущу эстетических дискуссий. Хотя сам Лану не считал книгу о Золя романизированной биографией ("использовал приемы романа" — так уточнял он свою задачу в заметке от автора), тем не менее к этой традиции она примыкала.

Истинным воплощением традиции биографического жанра на протяжении длительного периода с 20-х по 60-е годы был Андре Моруа (псевд. Эмиля Эрцога, 1885—1967) — к послевоенным годам относятся книги о великих французах: "В поисках Марселя Пруста" (1949), "Лелия, или Жизнь Жорж Санд" (1952), "Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго" (1955), "Три Дюма" (1957), "Прометей, или Жизнь Бальзака" (1965). Жанр биографии Моруа определял как "художественное произведение из определенных материалов и в определенных рамках", хранил верность классической традиции и при всей своей терпимости осуждал современный "фанатичный культ неожиданного — это искушение для мистификаторов". Тем паче строго и бескомпромиссно судил "новый роман" Лану — писатель, критически оценивший это явление общественной и литературной истории.

Арман Лану считал непреходящим опыт романа, для которого человек всегда неразрывно связан со своей средой и внешний мир собою выражает. "Разгром" Золя Арман Лану оценивал как роман новаторский, определивший целое направление изображения войны. "Майор Ватрен" принадлежит этому направлению, традиции Золя, традиции Барбюса. Война в изображении Лану — не эффектные сражения, не ристалища, но солдатский труд и смерть, неисчислимость повседневных страданий. Человек на войне продолжает свою довоенную биографию, в "бравом батальоне" майора Ватрена концентрируется вся сложность общественно-политических взаимоотношений французского общества. Как у Золя, как у Барбюса, военная катастрофа, обнажая несостоятельность, бесчеловечность общественной системы, играет роль горнила, в котором выплавлялось новое мировоззрение, закалялась воля к сопротивлению.

Тему войны Арман Лану сохранил, связав ею три романа (военная трилогия "Безумная Марго"), добавив к "Майору Ватрену" "Свидание в Брюгге" (1958) и "Когда море отступает" (1963). Он усложнил построение романов и образный язык, столкнув реальность войны и реальность послевоенную, соединив их в одном болезненном переживании непреходящего кошмара, "ада войны".

Социально-исторический детерминизм как основополагающий реалистический принцип нашел себе наглядное и поучительное выражение в нашумевшем романе Робера Мерля (род. 1908) "Смерть — мое ремесло" (1952). До этого произведения он свой личный жизненный опыт отразил в романе "Уик-энд на берегу океана" (1949), романе-свидетельстве о военном разгроме. Первый роман Мерля не был лишен черт притчи, картины войны ощутимо окрашены исходными пессимистическими идеями, включающими конкретную историю эвакуации войск через Дюнкерк в общую панораму абсурдности бытия.

В следующем романе Мерля социальное зло конкретизировано с такой силой реалистической типизации, что читатели были ошеломлены достоверностью фиктивной, сочиненной писателем фигуры главного героя романа рядом с подлинной личностью коменданта лагеря смерти в Освенциме. Пытаясь ответить на тот же вопрос,— что есть человек, коль скоро человеком считается и комендант Освенцима, организатор убийств миллионов людей,— Мерль осуществляет исследование социальных условий, формировавших фашиста. "Смерть — мое ремесло" — роман, на который проецируется история Германии первой половины XX в., по этапам восшествия фашизма и падения человека, превращенного в бездушный механизм.

Конкретно-историческая реальность эпохи войны приковывала к себе писателей настолько, что жанры формировались под натиском этой реальности. Неудивительно, что в литературе на первых порах широко распространились формы прямого отражения, документального воссоздания этого опыта. Такое прямое отражение могло казаться адекватным способом реализации политической ангажированности, наиболее эффективным способом участия в политической борьбе. "Историческое действие" прямо накладывается на искусство, подчиняя его, порой отстраняя как второстепенные заботы о своеобразии художественного мышления.

Жанр романа публицистического, романа-репортажа, очерка, документа создавался прежде всего писателями-коммунистами. Именно на этом фланге литературы роман в особенности был одержим пафосом actualité, изображения злободневного, насущного, сегодняшнего.

Роже Вайян (1907—1965) начинал как сюрреалист, участвовал в Сопротивлении, написал книгу "Сюрреализм против революции" (1948), в которой заявил о своей новой эстетике, вдохновленной "открытием реального мира и реальной борьбы". В его романах отражен процесс этого открытия, процесс,

который привел писателя в компартию и на некоторое время изменил и тип героя, и жанр романа — от романа "Странная игра" (1945) к романам "Бомаск" (1954) и "325 000 франков" (1955); а позднее — к переоценке "опыта борьбы" ("Закон", 1957).

Герой первого романа Жан-Пьера Шаброля (род. 1925) "Последний патрон" (1953) молодой француз, лицеист Кристиан, вовлекается в Сопротивление против немецких оккупантов, а затем оказывается (в 1949 г.) во Вьетнаме как офицер французской армии, как оккупант; Шаброль прикладывает к новой войне социально-политический опыт минувшей, а на этой основе развивается внутренняя драма героя. Демократизм активной антифашистской позиции Шаброля, органическая связь с народными корнями, с родными Севеннами стимулировали создание романов ("Гиблая слобода", 1955; "Цветок терновника", 1957), героями которых являются простые рабочие люди, скорее даже коллектив простых людей, без выделения крупно обозначенного героя. Повседневная жизнь этого коллектива рисуется с большой к нему симпатией, поэтично, "простыми словами", тепло, но и драматично.

Представителем публицистического романа, ориентированного на постулаты социалистического реализма, был Андре Стиль (род. 1921), главный редактор "Юманите" (с 1950 по 1959 г.), много писавший о теоретических основах этой литературы (в частности, книга "К социалистическому реализму", 1952). Ангажированность была для Стиля важнейшим принципом — вне самого активного участия в политической борьбе он не допускал возможности "научного постижения реальности". "Солнце, воздух, вода, мечты и праздники, все вовлечено в битву за уголь",— писал Стиль в книге своих очерков "Слово "шахтер", товарищи..." (1949). От романов публицистических (трилогия "Первый удар", 1951—1953), где "все прикреплено к политической проблеме", он двигался к романам социально-психологическим ("Мы будем любить друг друга завтра", 1957; "Обвал", 1960, и др.). В этих романах, сохраняя органическую связь с "краем железнодорожников, металлургов, шахтеров", Стиль пытался преодолеть схематизм и чрезмерную для романа очерковость.

С 1946 г. публиковался роман известного публициста Андре Вюрмсера (1899—1984) "Человек приходит в мир" в 7 томах. Роман стоит в ряду многочисленных семейных хроник, напоминает о "Семье Тибо" темой конфликта поколений, вызревания бунтарства. Однако роман Вюрмсера — хроника политическая, история героя раскрывается как история XX века, через социально-политические события, определяющие частные судьбы (он и в статьях рассуждал о необходимости продолжать Бальзака путем развития бальзаковского историзма, основываясь на опыте советской литературы — "Клима Самгина" и "Тихого Дона"). "Арагоновская" тема "перехода" целиком формирует сюжетную основу многотомного романа Вюрмсера. Автобиографический элемент в нем очень силен: Вюрмсер, как и многие писатели 40-х годов, "свидетельствовал", осмыслял законы бытия в свете личного опыта.

К жанру утопии (но в манере строго правдоподобной) обратилась Эльза Триоле (1896—1970) в романе "Огненный конь, или Человеческие намерения" (1953). До этого Триоле писала новеллы и романы о войне, Сопротивлении и о послевоенной реальности, которую она оценивала, промеривая уроками недавних испытаний (романы "Вооруженные призраки", 1947; "Инспектор развалин", 1948). Затем к теме будущего Триоле вернулась в романе "Луна-парк" (1959), второй части трилогии "Нейлоновый век". Рядом с романами на темы современности ("Свидание чужеземцев", 1956; первая часть "Нейлонового века" роман "Розы в кредит", 1959), в которых



Симона де Бовуар.
Автор рисунка неизвестен.

расширялось изображение послевоенного мира, романы о будущем приобретали принципиальное значение.

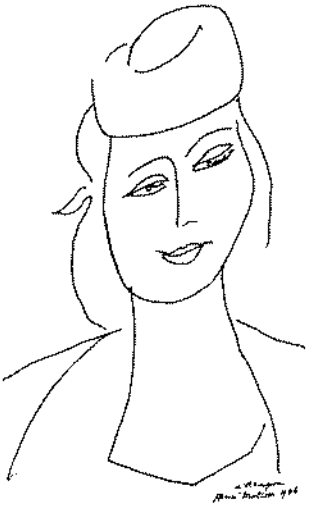
В полемике с Андре Стилем[5] Триоле осудила чрезмерную политизацию романа, желание "везде и всегда видеть только лишь политику", осудила "вульгаризацию социалистического реализма" в литературе, "в прямом смысле утилитарной, с обязательным положительным героем", осудила "популистскую демагогию" о бедных людях. Эльза Триоле заострила проблему новаторства на примере вымышленной трагической судьбы художника в романе "Монумент" (отклик на 1956 год), оторвав политический роман от буквально понятой злободневности.

Эльза Триоле настаивала на понятии "лунного романтизма", на мысли о том, что роман неизбежно отразит в себе черты "нового романтизма". В "Огненном коне" изображается бытие человеческое после войны грядущей, тотальной, но оно все пронизано настоящим — Триоле не фантазирует, а в свою очередь использует возможности жанра для "более четкой постановки проблемы". И о романе "Луна-парк" Эльза Триоле говорила как о способе "показать особенности настоящего времени с точки зрения прошлого и будущего"[6]. "Лунный романтизм" открывал горизонты, создавал перспективу движения, олицетворением которой стала героиня романа "Луна-парк", прекрасная и таинственная Бланш, "новая женщина".

Романтический герой вскоре привлечет и Арагона: Бланш возникнет в его экспериментальных романах 60-х годов, составивших совершенно новый период его эволюции. А в 50-е годы принципиальное значение приобрело движение Луи Арагона от романа "Коммунисты" к историческому роману "Страстная неделя" (1958).

"Коммунисты" — законченное выражение жанра политической хроники, основанной на злободневном жизненном материале: Арагон начал работать над романом в годы войны, и повествование охватывает период кануна войны и ее начала, по июнь 1940 г. Поставив перед собой задачу показать целую нацию в решающий момент ее истории, на переломе общественных и личных судеб, Арагон развернул широкую эпическую панораму. Нация предстает сложнейшим социальным организмом, в котором взаимодействуют и сталкиваются различные классы и партии, множество участников исторической драмы образуют коллективный портрет, выполненный Арагоном с исключительным мастерством. Особое значение имеют образы Сесиль и Жана, носителей важной для писателя проблемы "перехода", "движения издалека". Личность не исчезает в водовороте истории — Арагон бережно сохраняет нравственные ценности, эстафету любви и творчества. Преодолеть некоторые схематичные художественные решения и скорректировать исторические оценки позволила Арагону работа над второй редакцией "Коммунистов" (1967).

"Страстная неделя" показалась свидетельством резкого изменения курса писателя. Однако роман был результатом развития того, что было добыто Арагоном и поэтом и прозаиком, хотя речь идет о временах удаленных, о майской неделе 1815 г. В романе — тот же эпический размах, тот же образ нации в момент исторических испытаний. Но проблема выбора существенно изменяется, герой выбирает не из числа установленных истин, ему самому приходится устанавливать, что истинно, что перспективно, в чем заключены источники обновления и общества и искусства.



Эльза Триоле.
Рис. Анри Матисса.

В послевоенных условиях к политизированному роману подтянулся завоевавший прочные позиции еще в 30-е годы регионалистский и популистский роман; поэтому очевидна близость, скажем, романов Шаброля и политизированных регионалистских романов, например, Жоржа-Эмманюэля Клансье (род. 1914). Серия его романов "Черный хлеб" (4 т., 1956—1961) — это семейная хроника с характерными признаками популизма, вобравшая в себя политическую историю XX в. (действие начинается в 1875 г.), ставшую фоном основного, семейного сюжета.

Жан Жионо (1895—1970) — самая яркая фигура предвоенного популистского романа. После войны Жионо написал много, в его романах сохранилась приверженность к определенному региону Франции, сохранилась манера дотошного описания нравов слитых с этой землей людей, сохранился "натуралистический романтизм" как основной принцип изображения. Он продолжал противопоставлять социальному миру "маленькие радости", свой клочок земли, "домик и осла"[7]. Правда, иными кажутся духовные порывы героя романа-притчи "Гусар на крыше" (1951), где Жионо отвлекся от привычных героев и написал романтическую фигуру отважного гусара, итальянского офицера Анжело. Его путешествие по вымирающей от чумы Франции, где на каждом шагу бесчисленные и разнообразные опасности,— поиски себя на пути их преодоления, аллегорическое "путешествие в себя".

"Была эпоха популизма, я сказал: и я так могу",— говорил Луи Фердинанд Селин (псевд. Луи Детуша, 1894—1961). Впрочем, таким обещанием мало объясняется трудно классифицируемый феномен Селина, который как будто задачей своей поставил выбиваться из любого ряда. И все же он был в числе тех писателей, которые предваряли, формировали экзистенциализм в его французском варианте (Сартр признавал значение Селина) — в особом, селиновском, агрессивно-антиобщественном, индивидуалистическом обличье, намеренно снижавшем высокие философские категории абсурдности бытия, отчуждения, абсолютной свободы.

В так называемой "военной трилогии" — "От замка к замку" (1957), "Север" (1960), "Ригодон" (1969) — многочисленны факты биографии Селина конца войны: бегство из Франции в Германию в июле 1944 г., его недолгое там пребывание, затем переезд в Данию, где гитлеровцы еще держались, арест Селина после их разгрома. Никаких, впрочем, связных

историй Селин не рассказывает, "военная трилогия" — прямая речь ее создателя, необычный монолог, развернутый в три огромные книги. Монолог этот призван быть, по словам Селина, истинно современным романом, призван сокрушить роман "доселиновский", опровергнуть претензии романа на выражение идей, на связность.

Романы Селина — политический памфлет, мастерски написанная инвектива. Помимо человечества как такового здесь то и дело появляются конкретные политические партии и всевозможные политические деятели, а также литераторы, с которыми Селин сводит счеты. Селин саркастически комментирует мир потребительства ("никотинизированный, алкоголизированный, аэропортизированный..."), но, как бы он ни выражался по поводу этого, "коммунистически-буржуазного нового мира", для него "Европа умерла под Сталинградом".

Еще в 30-е годы Селин ошеломил дерзким новаторством, категорическим отступлением от каких бы то ни было норм и в содержании, и особенно в форме романа, в языке, демократизировав язык, насытив его ритмом и лексикой разговорной речи, стихией улицы, арготизмами. Заявка Селина на создание романа, для которого главным станет стиль, прозвучала весомо и по-своему отразила одно из важных направлений развития французской литературы.

На этом направлении объединились усилия различных писателей, представлявших авангардизм 40-х годов. Он был несомненно потеснен в эту эпоху, даже сюрреализм, несмотря на попытки возвратившегося весной 1946 г. из эмиграции Андре Бретона добыть сюрреализму былую славу. Ради этого Бретон пошел на то, чтобы признать существование сюрреалистического романа — в начале своей деятельности он осудил роман как таковой вместе с реализмом и материализмом.

Однако создать или возродить сюрреалистический роман не удалось, сюрреализм вынужден был отойти от жестких формул классической стадии своего развития, превращаясь в нечто бесформенное, пытающееся выжить за счет этой неопределенности. Среди сюрреалистических романистов назывался, например, Жюльен Грак (псевд. Луи Пуарье, род. 1910), но романы Грака в большей (например, предвоенный роман "Аргольский замок", 1938, роман "Сумеречная красота", 1945) или же несколько меньшей степени ("Побережье Сирта", 1951) — романтические. "Аргольский замок", чаще всего фигурирующий в числе романов сюрреалистических, кажется классическим готическим романом со всеми его атрибутами: загадочным и зловещим замком, роковой обреченностью странных героев. Неоромантическая трансформация сюрреализма — закономерность.

Установить генеалогию такого оригинального явления, каким предстало творчество Бориса Виана (1920—1959), невозможно. Во всяком случае, несомненно, что стихия дадаистско-сюрреалистического юмора оживает в его романах. Она, естественно, модернизирована, соотнесена с обстановкой, в которой романы создавались, хотя романы Виана поражают шокирующим отвлечением от современности, время и место действия романов неопределенное, что очевидно, судя по именам героев (Колен, Хлоя, Шик, Лазули, Фолавриль и т.п.). Самое известное произведение Виана — роман "Пена дней" (1947) — может быть, первое весомое выступление против Сартра. Персонаж по имени Жан-Соль Партр превращен Вианом в объект издевательств и насмешек, самых, надо признать, невзыскательных. Они естественно вписываются в стилистику романа, поразительного на фоне доминировавшей в 40-е годы серьезной, идейной, ангажированной литературы. В "Пене дней" воцарилась вызывающая дезангажированность. Все, что происходит в романе,— абсурдно, вплоть до языка, который творится, творя собой соответствующую нереальную реальность. Комедия, однако, сменяется трагедией

уже в пределах этого романа, она оказывается своего рода пеной, рожденной жестокой и бессмысленной жизнью. В романе "Красная трава" (1950) уточняется образ этой бессмысленности, которая закреплена всякого рода догматизмом, различным школярством, "ученичеством". Этому-то Виан и противопоставляет "игру", абсолютную свободу, и "балаган" "Пены дней", и романтическую "красную траву", "любовь и бокс". Противопоставляет свободу абсолютную — смерть героя в "Красной траве" и есть обретение такой свободы. Вольф освобождается от всего, что его стесняет, от всех препятствий, даже от собственных мыслей, от воспоминаний. Он умирает, исчезает, так как исчерпывает все, исчерпывает свои желания. Таким образом, романтическая оппозиция оказывается одним из этапов неприятия действительности, еще одной иллюзорной игрой рядом с трагической несовместимостью хрупкого, неприкаянного, обреченного существа, героя Виана, и жестокой, бесчеловечной, пустой реальности.

В 40-е годы Виан был еще не ко времени. Успех, большой успех придет к этому писателю позже — удивительно близкими "духу Мая 68-го" окажутся и анархизм Виана, его недоверие к системам, к "школярству", и его шутейный сюрреализм, его юношеский романтизм и его трагический максимализм.

Романы Виана — скорее правило, чем исключение, несмотря на свою исключительность. "Дух 68-го" готовился исподволь, в авангардизме 40—50-х годов, в том духе "гусарства", вызова, который созревал во французском романе.

Рэмон Кено (1903—1976) был близок сюрреалистам и признавал их влияние. В 1947 г. он издал "Стилистические упражнения". 99 кратких текстов варьируют один и тот же сюжет (остановка автобуса, садится молодой человек, через два часа он оказывается у вокзала). Кено неистощимо изобретателен; в каком только стиле не предстает банальная история: и философично, и метафорично, и деловито, и уклончиво, и восторженно, и импрессионистично, и в разных жанрах — рассказ, стих свободный, сонет, ода, стихотворение в прозе, комедия, драма и т.д.

"Стилистические упражнения" Кено — не роман, однако к роману они имеют прямое отношение, поскольку Кено полагал, что роман не подчиняется никаким законам, а "упражнение" — это торжествующее "беззаконие", отказ от "правил", от традиции ("я отправлюсь от нуля"). В упражнениях Кено объективная реальность, оформленная сюжетом, предстает лишь поводом для его осуществления с помощью стиля, который и делает этот повод реальностью, каждый раз иной. Невинный на первый взгляд текст Кено — заметное явление того направления в развитии романа, которое дезангажировалось, освобождаясь от пут сюжета, "историй". И Кено охотно предавался словесной игре, среди его "упражнений" немало таких, которые создают некий языковой код (что близко к языкотворчеству Виана в "Пене дней").

Тому было дано и характерное обоснование. Вдохновленный сюрреализмом на поиски тотального освобождения, Кено еще в 30-е годы заявил, что препятствием такому освобождению является французский письменный, литературный язык. Примером для Кено стал Селин (Кено не сомневался во влиянии сюрреалистов на Селина). Кено очень увлекся его романами на разговорном языке, единственно живом, по его убеждению. Но употребление этого языка не было для него только "стилистическим упражнением". На уличном жаргоне заговорила Зази, героиня романа Кено "Зази в метро" (1959). Зази приезжает в Париж с единственным желанием попасть в метро, которое она никогда не видела. Ей это не удается (забастовка), она слоняется по городу, лаконично и однозначно все комментируя; затем уезжает, сообщив, что "состарилась". Нецензурная брань, к которой то и дело прибегает эта французская "людоедка Эллочка",— наиболее выразительное оформление вызова, который она бросает миру, форма отрицания

всех ценностей, идей и идеологий. Зази — крайнее, карикатурное (как и у Виана) выражение зреющего "духа 68-го". И, конечно, духа "гусарства" 50-х годов. Сам жанр "гусарского" романа резко контрастировал с рожденными эпохой тяжеловесными, идеологически насыщенными — и даже перенасыщенными — повествовательными структурами.

Небольшие, легкие и порой легковесные романы выходили и из-под пера Ф. Саган. Место действия романов Саган — понятие скорее географическое, место присутствия в данный момент, время — субъективный, не исторический, а психологический образ, в котором соединяется представление о мире и Саган, и ее героев, поскольку одно от другого отделить затруднительно. Романы Саган ("Здравствуй, грусть", 1954; "Смутная улыбка", 1956; "Через месяц, через год", 1957; "Любите ли вы Брамса?", 1959, и т.д.), благодаря своей исключительной популярности, на роль героя дня утвердили тип молодого человека "свободного от элементарной морали", изнывающего от скуки, но в конечном счете жизнью довольного. Еще бы — жизнь предстает в таких романах как цепь благоприятных для героя возможностей, а фланирующие молодые люди заняты только тем, что эти возможности используют, жизнью наслаждаясь в соответствии со своей "неэлементарной моралью". Однако героиня романа "Смутная улыбка" читает «прекрасную книгу Сартра "Зрелый возраст"». Можно допустить, что не без влияния этого чтения в облике сагановских героев проступает сходство с героями сартровскими,— они травмированы миром пустым и абсурдным, они люди неприкаянные в силу его несовершенства. Так, соотносимо с философски осмысленной неприкаянностью современного героя, обозначается содержательность даже первых романов Саган.

В этой противоречивой ситуации противостояния ангажированного и "гусарского" повествования и заявил о себе "новый роман", или "антироман", совокупность жанров, имевших свою предысторию, свое развитие, свои содержательные функции. "Антироман" был формой отражения и осмысления реального бытия хотя бы и в границах, очерченных осознанием "безмерности незнания" и желанием "организовать хаос", формой абсолютизации и одновременно пародирования, иронического травестирования стереотипов современного сознания. "Алитераторы" имели обыкновение ссылаться на современную эпоху, поясняя и оправдывая свой образный язык, поэтику и характер своего мышления (ср. в кино: тотальный субъективизм фильма "В прошлом году в Мариенбаде" по сценарию Алена Роб-Грийе оправдывался и обосновывался ссылкой на космическую эру: "Разве Титов не увидел семнадцать рассветов и семнадцать закатов в течение двадцати четырех часов?").

Французский "новый роман" получил большое распространение, приобрел значительное влияние, особенно в писательских кругах, в немалой степени потому, что стал самым развернутым и четким оформлением теории романа в современных условиях. К тому же теории, подчеркнувшей возможности жанра, акцентировавшей значение формы, "приема". Этим "новый роман" выгодно отличался от излишне социологизированных и чрезмерно политизированных романов 40-х годов.

"Единственная реальность" романа тождественна рассыпающемуся миру — поэтому она предстает в виде "антиромана". Жанровые особенности "нового романа" 50-х годов в немалой степени стимулированы самой проблематикой, темами одиночества человека, его обреченности, темами унификации и конформизма. "Антироман" — это все же роман, определенная его разновидность, цельная система, реальную действительность отражающая. Трагедия мировой войны, семейные трагедии, выражающие разлом социального бытия, конфликт поколений — вся эта значительная проблематика современного романа по-своему преломилась в "новом романе", оставшемся в центре и на следующем этапе развития французской литературы.

АЛЬБЕР КАМЮ

Альбер Камю (1913—1960) — одна из ключевых фигур литературной жизни во Франции послевоенного времени, властитель дум целого поколения, прозаик, эссеист, драматург, журналист, участник подпольного Сопротивления, самый молодой лауреат Нобелевской премии по литературе (он получил премию в сорок четыре года в 1957 г.) — на своем трагическом примере доказал значение случайности и абсурда в человеческой жизни: он стал жертвой несчастного случая, 4 января 1960 г. погиб в автомобильной катастрофе.

Певец абсурда по необходимости, по невозможности найти иную связь между миром и человеком, Камю не был неподвижным, незыблемым изваянием. Его философско-эстетическое развитие, мировоззренческая траектория, отчасти напоминающая траекторию богоборческих героев Достоевского, отличаются тем, что Камю умел признавать и анализировать свои ошибки. Но сперва он не мог их не совершать, ибо с самого начала творческой активности Камю буквально раздирали внутренние противоречия.

Камю как писателя, мечущегося между "историей" и "вечностью", сформировали четыре источника: происхождение, средиземноморское "почвенничество", болезнь и книжная культура.

С "историей" Камю крепко связан своим происхождением: "Я обучился свободе не по Марксу,— писал впоследствии Камю.— Меня научила ей нищета". Отец будущего писателя погиб в самом начале первой мировой войны, когда сыну исполнился год. Мать Камю, неграмотная испанка, пережившая своего знаменитого сына, нанималась работать уборщицей. Они жили в бедном предместье Алжира, среди ремесленников и рабочих разных национальностей.

Взгляды Камю на социальное зло с юности сближали его с левыми силами. После прихода Гитлера к власти Камю участвует в Антифашистском движении, основанном А. Барбюсом и Р. Ролланом. В конце 1934 г. он вступает в коммунистическую партию и фактически остается в ней до 1937 г. (тогда вследствие локального конфликта между коммунистами и алжирскими националистами Камю вышел из партии), ведет пропаганду среди мусульманских кругов, возглавляет просветительскую работу Алжирского Дома культуры, разделяет энтузиазм сторонников Народного фронта и в качестве журналиста антиконформистской алжирской газеты поистине одержим идеалом социальной справедливости.

Наряду с этим нищета, которая окружала Камю в молодые годы, никогда не была для него несчастьем. Она словно уравновешивалась сказочным богатством алжирской природы, ее морем и солнцем. "Я находился где-то на полпути между нищетой и солнцем,— писал Камю. — Нищета помешала мне уверовать, будто все благополучно в истории и под солнцем; солнце



Альбер Камю

научило меня, что история — это не все. Изменить жизнь, да, но только не мир, который я боготворил".

Средиземноморский дух, дух, связанный с языческой античностью, дух гармонии, меры и красоты, витает над молодым Камю. Он с радостью обнаруживает его как в книгах "Яства земные" А. Жида и "Средиземноморское вдохновение" своего философского наставника Ж. Гренье, так и в рассуждениях своих друзей по Алжиру, молодых прозаиков и поэтов, объединившихся в литературный кружок. В этом кружке при активном участии Камю создается журнал "Берега" с утопической программой воскрешения средиземноморского человека, "язычника", "варвара", который бы отвергал "мертвую цивилизацию" промозглой Европы, с проповедью целительности непосредственно-чувственного восприятия мира. Журнал закрылся на третьем номере, но постулат "средиземноморской меры" как надысторической ценности сохраняется у Камю до конца его дней. Со средиземноморским мифом вплотную связано представление Камю о счастье, что отразилось как в сборнике эссе "Брачный пир" (1939), так и в первом (не изданном при жизни автора) романе "Счастливая смерть": "Свежий ветерок, синее небо. Я самозабвенно люблю эту жизнь и хочу безудержно говорить о ней: она внушает мне гордость за мою судьбу и судьбу человека,— писал Камю в очерке "Бракосочетание в Тинаса".— Однако мне не раз говорили: тут нечем гордиться. Нет, есть чем: этим солнцем, этим морем, моим сердцем, прыгающим от молодости, моим солоноватым телом и необъятным простором, где в желтых и синих тонах пейзажа сочетаются нежность и величие".

Средиземноморское лицо жизни имеет, однако, трагическую изнанку. Жизнь молодого Камю подвергается постоянной угрозе: с 1930 г. он болен туберкулезом. Болезнь становится фактором, в значительной мере формирующим экзистенциальное мироощущение Камю, одним из доказательств неизбывной трагедии человеческого удела.

Камю много размышляет о смерти, в дневнике признается в том, что боится ее, ищет возможности к ней подготовиться. Камю не верит в бессмертие души. Вместо этого он хочет доказать, что тот, кто был счастлив в жизни, способен к "счастливой смерти". Эта "счастливая смерть" превращается у него в наваждение.

Четвертый, и очень важный, момент, определивший жизненную и творческую судьбу Камю, относится к сфере духовной культуры. Камю был страстным, запойным читателем.

С точки зрения экзистенциальной проблематики он находился под сильным впечатлением от Плотина и Августина (философии которых он посвятил свою дипломную работу), Кьеркегора и Ницше, Хайдеггера и Шестова. Камю штудирует Достоевского, размышляет над "Исповедью" Толстого. С

особым вниманием читает своих современников и соотечественников: Мальро, Монтерлана, Сент-Экзюпери, Сартра.

В 1938 г. Камю заранее, до встречи и дружбы с Сартром, определил разницу между собой и автором "Тошноты". Рецензируя роман Сартра в алжирской печати, Камю писал: "И герой г-на Сартра, возможно, не выразил смысла своей тоски, поскольку он настаивает на том, что его отталкивает в человеке, вместо того чтобы основывать причины отчаяния на некоторых особенностях его величия".

Молва объединила Сартра с Камю в тандем единомышленников-экзистенциалистов, назвала неразлучными друзьями, что-то наподобие Герцена и Огарева. Трудно, однако, найти более противоположные натуры. Красивый, обаятельный Камю, в чьих жилах играет испанская кровь, а на губах почти всегда улыбка, спортсмен, футболист (до своей болезни), любимец слабого пола — и сумрачный, рожденный в буржуазной семье "квазимодо" Сартр, которого невозможно представить себе бьющим по футбольному мячу, кабинетный мыслитель немецкого склада и такой же кабинетный бунтарь, сосущий вечно трубку. Зато Сартр безусловно куда глубже философски, куда изощреннее, чем Камю, который специальные познания замещает живостью натуры и чувства. "Мы с Сартром всегда удивлялись, что наши имена объединяют,— писал Камю в 1945 г.— Мы даже думаем однажды напечатать маленькое объявление, где нижеподписавшиеся утверждали бы, что не имеют ничего общего между собой и отказываются платить долги, которые каждый из нас наделал самостоятельно. Ибо, в конце концов, это насмешка. Мы с Сартром напечатали свои все книги без исключения до того, как познакомились. Когда же мы познакомились, то лишь констатировали наши различия. Сартр — экзистенциалист, а единственная философская книга, которую я напечатал, "Миф о Сизифе", была направлена против так называемых экзистенциалистских философов".

Тут возникает известная терминологическая путаница. Камю отвергает ярлык "экзистенциалиста", пущенный в ход околофилософской журналистикой в 1945 г. и подхваченный Сартром. Но это не значит, что Камю далек от экзистенциальной проблематики. Просто в рамках экзистенциализма он решает ее по-своему.

Экзистенциализм Камю основан на *отчаянии*, которое вызвано не мыслью о мерзости жизни и человека (как это видно у Сартра), а мыслью о величии личности, не способной найти связь с равнодушным (но прекрасным!) миром.

Молодому Камю принадлежит спорный тезис: "Хочешь быть философом — пиши роман". Он хотел, казалось, превратить художественное творчество в полигон для философских экспериментов. В их основе первоначально лежит понятие абсурда.

"Абсурд, рассматриваемый до сих пор как заключение, взят в этом эссе в качестве отправной точки",— пишет он в предисловии к "Мифу о Сизифе" (1941), который отличается прежде всего своим "абсурдным" максимализмом.

Абсурд возникает из противоречия между "серьезным", целенаправленным характером человеческой активности и ощущением нулевого значения ее конечного результата (смерть индивида; более того, весьма вероятное уничтожение всего человечества). Такое противоречие при трезвом рассмотрении кажется издевательством над человеком, и в качестве ответной реакции приходит мысль о самоубийстве. Вот почему Камю начинает эссе словами: "Есть только одна действительно серьезная философская проблема: самоубийство".

Встает законный вопрос: как совместить активную позицию Камю — сторонника социальной справедливости с позицией Камю — идеолога абсур-

дизма? В том-то и дело, что они несовместимы, и именно это мучило Камю, раздирало его на части. Социальная несправедливость с точки зрения абсурдизма оказывалась несущественной проблемой, но столь же несущественной проблемой оказывался и абсурд с точки зрения вопиющей нищеты, голода и социального унижения.

Это положение уже отмечалось русскими экзистенциалистами (скорее, их можно назвать предтечами экзистенциализма) начала века. В частности, Шестов в период революционных событий 1905 г. находил возможность существования двух типов мышления: "дневного" (т.е. социального) и "ночного" (т.е. индивидуального). Противоречие между "дневным" и "ночным" типами мышления в романах экзистенциалистской школы не разрешимо.

Тем не менее Камю-абсурдиста беспокоит мысль о том, что традиционные моральные ценности оказываются под ударом. Их отмена, по Камю, неминуема, однако речь идет не о крике радости, а о горькой констатации. Абсурд "не рекомендует преступления, что было бы наивно, но он обнаруживает бесполезность угрызения совести. Кроме того, если все пути безразличны, то путь долга столь же законен, сколь и любой другой. Можно быть добродетельным по капризу".

Страх перед опасностью безответственного, безнравственного поведения, или, иначе сказать, имморализма, который испытывает Камю, сам по себе можно считать брешью в его доктрине абсурдной философии, ибо он трансцендентен абсурду. В авторе "Мифа о Сизифе" уже живет будущий моралист, но пока что он стыдливый и потаенный.

Если "Миф о Сизифе", писавшийся параллельно с романом "Посторонний", помогает разобраться в зашифрованной философской подоплеке романа, то "Счастливая смерть" дает возможность разобраться в генезисе "Постороннего".

Роман "Счастливая смерть", основной просчет которого заключается в недоказуемости положения, вынесенного в название, писался на протяжении 1936—1938 гг., был завершен, но никогда не публиковался при жизни автора. Камю знал, что́ он не печатал. В процессе работы над "Счастливой смертью", буквально в чреве этого произведения, возник, а затем стал бурно развиваться подстрекаемый авторской фантазией замысел другого романа, который в конечном счете отодвинул "Счастливую смерть" на задний план.

Знаменательно изменение фамилии героя от "Счастливой смерти" к "Постороннему". В первом романе герой носит фамилию Мерсо (Mersault), то есть в ее основании плещется море (la mer), в "Постороннем" фамилия Meursault обещает смерть, она смертоносна.

Мерсо-младший имеет свои навязчивые идеи, вроде "счастливой смерти", но Мерсо-старший сам по себе становится идефикс и принимает форму мифа.

В своем разборе "Постороннего" («Объяснение "Постороннего"», 1943) Сартр останавливается на форме повествования, которую, по его словам, Камю заимствовал у современного американского романа, и в частности у Хемингуэя. Сартр стремится найти связь между философией и стилем "Постороннего": «Присутствие смерти в конце нашего пути рассеяло наше будущее, наша жизнь не имеет "завтрашнего дня", она — череда настоящих моментов». Этому представлению о жизни соответствует фраза Камю, которая выражает собой лишь настоящее, она отделена от следующей фразы "небытием": «Между каждой фразой,— пишет Сартр,— мир уничтожается и возрождается: слово, как только оно возникает, является творчеством из ничего; фраза "Постороннего" — это остров. И мы прыгаем от фразы к фразе, от небытия к небытию».

Анализ Сартра продолжил впоследствии известный французский литературовед Ролан Барт, назвав автора "Постороннего" родоначальником "невинного письма", "прозрачного" слова, которое порождает "идеальное отсут-

ствие стиля": "Если письмо Флобера содержит Закон, а Малларме постулирует молчание, если письмо других писателей, Пруста, Селина, Кено, Превера, каждое по-своему, основывается на существовании социальной природы, если все эти стили предполагают мутность формы... нейтральное письмо действительно вновь обнаруживает первое условие классического искусства: инструментальность".

Однако это идеальное, по Р. Барту, состояние оказывается лишь призрачным: "К сожалению, нельзя доверяться чистому письму; автоматические действия возникают на том самом месте, где находилась первоначально свобода, сеть жестких форм все больше и больше сжимает первоначальную свежесть речи". Писатель становится эпигоном своего первоначального творчества, а "общество превращает его письмо в манеру, а его самого в пленника своих собственных формальных мифов"[1].

В отношении "Постороннего" этот анализ столь же справедлив, сколь и жесток. В романе происходит не только рождение, но и буквально следующее за ним по пятам вырождение "нейтрального письма".

В этом произведении существует сокровенное противоречие между избранной формой повествования и характером повествователя. Повествование от первого лицо заставляет героя занять активную позицию в оценке происходящих событий, хотя бы при отборе и подаче фактов. Камю же, по его собственным словам, стремился создать персонаж, лишь отвечающий на вопросы, то есть только тогда занимающий активную позицию и делающий выбор, когда к этому его подтолкнут внешние, чуждые ему силы. В результате такое противоречие, незаметно проникая в жизненно важные центры произведения, способствует параличу доверия к герою, вынуждая в его поступках видеть не способ непосредственного самовыражения, а позу. (Это и есть, по сути дела, превращение письма в манеру.) Мерсо лишь делает вид, будто бесстрастно описывает события, связанные со смертью матери (знаменитое начало романа: "Сегодня умерла мама. А может быть, вчера — не знаю") — на самом деле у него есть тайная страсть: ударить как можно сильнее по нравственному чувству читателя, шокировать его и тем самым добиться необходимого эффекта: убедить всех в своей посторонности. Это желание и таит в себе подвох. Сомнение вызывает главным образом не само существование "постороннего", но его настойчивые свидетельства о своей "посторонности". Актерство Мерсо, в последних строках романа созывающего зрителей на представление собственной казни, дает герою возможность ускользнуть от однозначной оценки и оставляет читателя в недоумении: не роман, а головоломка.

По жанру роман Камю можно отнести к "роману воспитания", с той лишь существенной разницей, что он исследует пути не адаптации героя к общественной среде, а разрыва и дезинтеграции. В плане "антивоспитания" "Посторонний" похож на романы маркиза де Сада, но если последними движет всеразрушительная страсть, то в романе Камю на первое место выставлен абсурд.

Мерсо возникает как самораскрытие духа абсурда, и ценности любой неабсурдной культуры ему чужды. Перед читателем миф о Новом Адаме, освобожденном от условностей, рефлексий, интеллектуальных забот, но зато полном безграничного доверия к своим желаниям и чувствам.

Мерсо сбросил с себя одежды культуры — даже не сбросил, а просто автор создал его нагим. Читатель вправе ожидать конфликта Мерсо с теми, кто еще ходит в душных и бесполезных одеждах. Конфликт и составил содержание книги. Мерсо задремал над гробом матери. Он убил араба, как назойливую муху. Для "культурных" людей этого предостаточно. Они судят его и приговаривают к смертной казни.

Сознавал ли Мерсо свою наготу? В предисловии к американскому изданию романа, написанном в 50-е годы, Камю утверждал, что "герой книги приговорен к смерти, потому что он не играет в игру". "Он отказывается лгать. Лгать — это не просто говорить то, чего нет на самом деле. Это также, и главным образом, говорить больше, чем есть на самом деле, а в том, что касается человеческого сердца, говорить больше, чем чувствовать... Вопреки внешнему виду Мерсо не хочется упрощать жизнь. Он говорит то, что есть, он отказывается скрывать свои чувства, и вот уже общество чувствует себя под угрозой". Камю заключает: "Ненамного ошибутся те, кто прочтет в "Постороннем" историю человека, который безо всякой героической позы соглашается умереть во имя истины".

Камю превращает Мерсо в процессе его конфронтации с обществом не только в идеолога абсурда, но и в мученика. Адам становится Христом ("единственным Христом, которого мы заслуживаем", по словам самого Камю), судьи — фарисеями.

Мерсо, за которым скрыт автор с готовыми идеями "абсурдной" философии, навязывает читателю свой выбор: либо фарисеи, либо он со своей бесчувственной правдой. Но выбор надуман, как и сам герой. Один из французских критиков писал: "Если Мерсо — это человек, то человеческая жизнь невозможна". Загадка Мерсо, привлекающая к себе не одно поколение читателей и критиков (роман побил все тиражные рекорды карманных изданий во Франции и особенно привлекает молодежь, которая находит в нем смелый вызов надоевшей и формализованной общественной системе воспитания,— в этом плане у романа еще большое будущее), должно быть, в том и заключается, что он не человек, а некая философская эманация, "абсурдизм" с человеческим лицом и телом.

Неизбежный трагизм существования еще не означает торжества философии абсурда. Напротив, как доказал сам Камю на примере своей жизни, ее невозможно не предать, особенно в исторической "пограничной ситуации". Опыт второй мировой войны открыл Камю мир, находящийся по ту сторону "абсурда", мир, в который он отказывался верить, считая его лживым призраком. Теперь в его существовании он убедился воочию. Стремление разобраться в опыте войны впервые видно в публицистических статьях, объединенных под названием "Письма к немецкому другу" (вымышленный друг выведен философом отчаяния и не верит в гуманистические ценности — тем самым он уязвим для нацистской идеологии), написанных в 1943—1944 гг., ярком литературном документе периода Сопротивления. В "Письмах" Камю наметил альтернативу философии и практики "отчаяния". Главный акцент сделан на связи человека с жизнью. В результате земля вбирает в себя традиционные функции небес, и справедливость обретает смысл как чувство верности земле. Все это пока что довольно шатко; но гуманистическая тенденция обозначилась определенно.

Ростки нового мировоззрения, выраженного в "Письмах", укрепились и утвердились в романе "Чума" (1947), который принес Камю международную известность.

"Чума" — одно из наиболее светлых произведений западной словесности послевоенного периода, в ней есть черты "оптимистической трагедии". Это утверждение — не парадокс, несмотря на его парадоксальную видимость, которая возникает благодаря тому, что содержание романа-хроники составляет скрупулезное описание эпидемии чудовищной болезни, разорившей город Оран в 194... году и унесшей тысячи жизней его обитателей, что само по себе представляет удручающую картину. Парадокса нет, потому то через все страдания и ужасы эпидемии автор хроники донес до читателя благую весть, и она торжествует над трагедией, прокладывая путь вере в духовные силы человека современной цивилизации, который под воздействием филосо-

фии скептицизма готов был уже окончательно разувериться в себе. Обаяние надежды, теплым светом которой пронизана "Чума", состоит главным образом в том, что эта надежда не была рождена ни в экстатическом приливе риторического вдохновения, ни в пароксизме страха перед грядущими судьбами человечества (в результате чего надежда бы стала защитной реакцией, волевым актом "скачка", который столь решительно отверг автор "Мифа о Сизифе"), но выпевалась как бы сама по себе из реального опыта трагической обыденности оккупации. Естественность светлого начала, придавшая книге правдивую оптимистическую настроенность, которой алкал послевоенный читатель, напоминающий в этом смысле сартровского Рокантена (из романа "Тошнота"), уставшего в конечном счете от "тошноты", несомненно способствовала огромному успеху романа.

Камю показал в романе, что на свете существуют вещи и положения, вызывающие в душе человека могучий стихийный процесс, который, впрочем, был бы малолюбопытен, если бы сводился лишь к охране индивидуальных прав и интересов, но который тем и поразителен, что возникает также из отказа быть равнодушным очевидцем чужого несчастья. Идея человеческой солидарности стара как мир, но важно то, в каком культурно-историческом контексте она была высказана. В мире традиционной до-абсурдной культуры эта идея могла бы определиться "инерцией" человеческих взаимоотношений, но, проросшая сквозь каменистую почву "абсурда", желавшего быть последним пунктом той наклонной плоскости, по которой сползала европейская секуляризированная мысль, она выглядела как преодоление философии абсурда.

Это преодоление и явилось благой вестью, ибо, как ни золотил Камю участь Сизифа, сущность его положения не менялась. Камю в "Мифе о Сизифе" провозгласил Сизифа счастливым. Но стал ли Сизиф от этого счастливее? Абсурд держал своего певца в плену "логичности". Теперь же, когда энергия спонтанного бунта против "возмутительной судьбы" оказалась настолько значительной, что смогла воодушевить субъекта европейской культуры, прослывшего индивидуалистом и имморалистом, на поступки, слова, которые адепты философии абсурда готовы были уже помечать в словарях "*уст.*": "героизм", "самоотверженность", наконец, "святость",— "абсурдная" логика теряла свои права на монополию, превращаясь лишь в одну из возможных игр отвлеченного ума. С огромным энтузиазмом, еще более подчеркнутым формальной беспристрастностью хроники (ее "анонимный" повествователь в конце концов оказывается одним из главных персонажей, доктором Рьё), Камю возвестил в "Чуме" о том, что для людей существуют сверхиндивидуальные ценности уже в силу того, что они люди. Нельзя не признать, что «великим открытием "Чумы",— как писал ведущий французский исследователь творчества Камю Р. Гийе,— является открытие существования человеческой природы ».

С чувством радостного недоумения герои "Чумы" познают законы человеческой сущности. В этом отношении особенно любопытен парижский журналист Рамбер, застрявший случайно в зачумленном Оране и пытающийся всеми правдами и неправдами вырваться из города для того, чтобы воссоединиться с любимой женщиной. Но изо дня в день соприкасаясь с участниками борьбы против эпидемии, этот "посторонний" начинает ощущать, что какая-то неведомая сила втягивает его в общее дело, и вот он уже в санитарных дружинах, рискуя жизнью, помогает врачам. На этом "колдовство" не кончается. Когда Рамберу наконец предоставляется возможность бежать из города, он не пользуется ею и остается в Оране, обнаруживая, что он "тоже здешний" и что "эта история касается равно нас всех". А единственный до тех пор смысл жизни отступает на второй план, потому что "стыдно быть счастливым в одиночку".

Узнав о решении Рамбера, доктор Рьё вопрошает недоуменно: "Разве есть на свете хоть что-нибудь, ради чего можно отказаться от того, кого любишь? Однако я тоже отказался, сам не знаю почему". В более обстоятельной беседе Рьё пытается тщательнее разобраться в занятой им позиции. На вопрос: "Почему вы так самоотверженно делаете свое дело, раз не верите в бога?", Рьё дает развернутый ответ, хотя и начинающийся сакраментальным "я не знаю": он признается, что его многому научило человеческое горе. Другой герой романа, Тарру, рассказывает Рьё историю своей жизни, из которой становится ясно, что этот сын богатого прокурора решил "во всех случаях становиться на сторону жертв, чтобы как-нибудь ограничить размах бедствия". Единственная конкретная проблема, которую знает Тарру, состоит в том, "возможно ли стать святым без бога".

Но, какой бы близкой ни казалась разгадка мотивов совместного действия, полного знания не ожидается, и лейтмотив "я не знаю" проходит через роман. Тарру соглашается, что в конечном счете его позиция есть "упрямая слепота". Показательны слова Рьё: "Нельзя одновременно лечить и знать. Поэтому будем стараться излечивать как можно скорее. Это самое неотложное".

Позднее, в эссе "Бунтующий человек" (1951), Камю скажет от своего имени: "Главное заключается пока что не в том, чтобы проникнуть в суть вещей, а в том, чтобы в мире, какой он есть, знать, как себя вести". Таким образом, метафизическая проблематика со временем уступает в творчестве Камю место этической. Неотложность "лечения" оставляет на заднем плане вопросы экзистенциального порядка. Кроме того, Камю не случайно противопоставляет в "Чуме" своим рефлексирующим героям чудака Грана с его "естественным" героизмом, проявившимся в борьбе с эпидемией, за который автор, быть может, намеренно награждает его, заболевшего чумой, спасением от смерти, и этот милый графоман, никак не способный справиться с первой фразой задуманного романа об амазонке, скачущей по цветущим аллеям Булонского леса, становится вестником того, что чума "выдохлась" и избавление близко.

Несмотря на прославление "центростремительных" сил, живущих в человеческой личности, автор "Чумы" не сделался, однако, жертвой опьянения тем наивным и вздорным восторгом, когда все рисуется в розовом свете. В своей хронике, созданной под влиянием Дефо и "Моби Дика" Мелвилла, Камю сохранил достаточно трезвости для того, чтобы показать, что эпидемия не для всех стала школой, где воспитывается чувство солидарности. Для многих оранцев она оказалась лишь поводом взять от жизни как можно больше; они устроили "пир во время чумы". "Если эпидемия пойдет вширь,— писал автор хроники, анализируя жизнь в зачумленном городе,— то рамки морали, пожалуй, еще больше раздвинутся. И тогда мы увидим миланские сатурналии у разверстых могил".

Отмеченная жажда сатурналий опрокидывает надежды как чрезмерных гуманистов, верящих в "добрую" однозначность человеческой природы, так и церковников, ожидающих массового прихода паствы к Богу.

Камю не желает быть верховным судьей: он признает права людей, тянущихся к "радостям жизни", однако читатель ощущает, что не они соль земли. Исключение составляет лишь резко отрицательное отношение повествователя к городской администрации, трусливой и бездарной, в которой явно воплотились черты вишистских властей. В остальных случаях Камю стремится к компромиссам, стараясь разобраться в чуждой ему логике поведения. Это наблюдается, в частности, в развитии самой острой дискуссии, которая происходит между ученым иезуитом Панлю и доктором Рьё.

Первоначально Панлю предстает перед читателем в довольно отталкивающем виде проповедника, который чуть ли не ликует по поводу эпидемии, в

которой он усматривает божью кару за грехи оранцев. Панлю хочет использовать страх своих прихожан для укрепления их ослабевшей и тусклой веры. Резкость интонаций первой проповеди Панлю, доходящей в некоторых своих положениях до гротеска, выявляет неприязненное отношение к ней со стороны автора, что можно рассматривать как негативную реакцию Камю на политическую ориентацию французской католической церкви времен оккупации. Однако проповедь Панлю, какой бы гротескной она ни была, не перерастает у Камю в косвенный приговор христианству. Анализируя проповедь, доктор определяет ее скорее как плод абстрактного, кабинетного мышления: "Панлю — кабинетный ученый. Он видел недостаточно смертей и потому вещает от имени истины". Но "христиане лучше, чем кажется на первый взгляд",— утверждает Рьё, поскольку, по его мнению, "любой сельский попик, который отпускает грехи своим прихожанам и слышит последний вздох умирающего, думает так же, как я. Он прежде всего попытается помочь беде, а уже потом будет доказывать ее благодетельные свойства".

Ход трагических событий "очеловечил" Панлю. Вместе с Тарру он участвовал в деятельности санитарных дружин, вместе с Рьё страдал над кроватью умирающего в мучительной агонии мальчика. После этой трагедии в душе Панлю что-то "надломилось".

Судя по первоначальному варианту романа, Камю приводил Панлю, заболевшего чумой, к религиозной катастрофе. После смерти "его лицо выражало... нечто противоположное безмятежности". В окончательном варианте Камю сохранил Панлю веру, и священник умер, держа распятие в руках, однако автор не допустил надежды на трансцендентное бытие: смерть принесла с собой лишь нейтральную "пустоту": "Взгляд его ничего не выражал".

Рассуждая о санитарных бригадах, доктор стремится представить их как нормальное, а не исключительное явление, ибо он не разделяет мнения тех, кто полагает, будто добрые поступки встречаются реже злобы и равнодушия. "Зло, существующее в мире,— полагает доктор Рьё,— почти всегда результат невежества, и любая добрая воля может принести столько же ущерба, что и злая, если только эта добрая воля недостаточно просвещена. Люди — они скорее хорошие, чем плохие, и, в сущности, не в этом дело. Но они в той или иной степени пребывают в неведении, и это-то зовется добродетелью или пороком, причем самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать".

В этом рассуждении, идущем в русле сократовской трагедии, есть несомненно недооценка злой воли, сознательно попирающей добро. Недооценивая злую волю, Рьё разворачивает оптимистическую перспективу борьбы со злом (естественно, в тех пределах, в каких "порядок вещей", по словам самого Рьё, "определяется смертью"), и это отразилось на характере повествования в хронике.

Однако конец романа прочитывается как призыв к бдительности, особенно необходимой перед лицом человеческого бессилия навсегда искоренить зло. Рьё вслушивается в радостные крики толпы, освобожденной от чумы, и размышляет о том, что "любая радость находится под угрозой", ибо "микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что она может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья... и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города".

Проблематика чумы нашла также свое отражение в драматургии Камю, в пьесе "Осадное положение" (1948).

Он создал ее в духе средневековых "моралитэ", аллегорических спектаклей, сюжет которых зрители знают наперед. Это наиболее карнавализован-

ное сочинение Камю, в котором большая роль отведена хору, комментирующему события. В центре пьесы символическая фигура Чумы, воплощенная в образе дородного человека, носящего военную форму. Его секретарем, с блокнотом в руке, служит сама Смерть. Основной конфликт разворачивается между Чумой, стремящейся навести в городе "новый порядок", и молодым человеком по имени Диего, пылко влюбленным в прелестную дочь судьи.

Царство чумы Камю представил как царство бюрократической посредственности и волокиты, когда трагедия погребена под ворохом анкет, справок и отношений. Абсурдный, нечеловеческий язык, на котором ведется делопроизводство в царстве Чумы, является сатирой на вишистскую оккупационную фразеологию. Автор зло высмеивает гротескные игры Чумы в демократию и свободные выборы. Он показывает, что режим Чумы держится на страхе, и когда Диего, до предела возмущенный этим режимом, перестает испытывать страх, то этот момент становится как бы предвестием освобождения всего города. Однако финал отнюдь не являет собой оптимистической картины. Освободитель города Диего гибнет, отдавая свою жизнь за воскрешение возлюбленной, а что касается социальных перемен, то "правительства проходят, полиция остается".

Автор "Осадного положения" более скептичен, чем автор "Чумы", и здесь, вероятно, сыграл роль тот факт, что в послевоенное время Камю, который девизом редактируемой им парижской газеты "Комба" взял слова: "От Сопротивления к Революции", с каждым годом все больше разуверялся в возможностях провозглашенного им пути, все больше сомневался в целесообразности революции, все с большим скептицизмом смотрел на послевоенное развитие страны. Надежды 1944—1945 гг. на возможности коренных общественных перемен во Франции, при соблюдении демократических свобод, в 1948 г. выглядели уже иллюзией. Камю все больше обращался к вопросам нравственного совершенствования личности, индивидуальной морали, которую его недоброжелатели, намекая на санитарные дружины "Чумы", ядовито называли "моралью Красного Креста".

Пьеса "Осадное положение", поставленная на сцене, потерпела фиаско. Причин этому несколько. Драматургия Камю с самого начала была основана на эстетических принципах, которые послевоенному читателю (зрителю) казались анахронизмом. Как бы Камю ни спорил с теми, кто находил в его пьесах программные, тезисные сочинения, природа его пьес не менялась: они служили иллюстрацией к той или иной системе взглядов. По словам самого автора, его первые пьесы "Калигула" (1938) и "Недоразумение" (1943) необходимы для того, чтобы с помощью театральной техники «уточнить мысль "Постороннего" и "Мифа о Сизифе"». Герои пьес Камю, как правило, подчинены философскому доказательству.

В "Калигуле" речь идет о логике абсурда. Протестуя против того, что люди смертны и несчастны, нежный и чувствительный Калигула переходит от абсурда к нигилизму, царство которого становится царством жестокости и издевательства над человеком. Но разрушение в конечном счете ведет к саморазрушению. Калигула признается в совершенной ошибке: "Я выбрал не тот путь, он ни к чему меня не привел. Моя свобода — это нехорошая свобода". Такая "самокритика" императора с течением времени выглядит почти что пародией.

Сюжет "Недоразумения" можно прочитать в том обрывке газеты, который обнаруживает Мерсо в тюремной камере: "Некий чех уехал из своей деревни, надеясь нажить себе состояние. Он действительно стал богатым и через двадцать пять лет вернулся на родину с женой и ребенком. Его мать и сестра содержали в родной деревне гостиницу. Желая сделать им приятный сюрприз, он, оставив жену и ребенка в другой гостинице, явился к матери. Она не узнала сына. Шутки ради он вздумал снять номер. Он показал свои

деньги. Ночью мать и сестра убили его молотком и, ограбив, бросили тело в реку. Утром пришла жена и, ничего не зная, открыла, кто у них остановился. Мать повесилась, сестра бросилась в колодец". Это весьма точный пересказ пьесы, писать которую было уже излишне. Мерсо посчитал, что "этот чех в какой-то степени получил по заслугам: зачем было ломать комедию?". Создатель Мерсо в предисловии к американскому изданию своих пьес в 50-е годы высказал примерно ту же мысль и добавлял относительно морали пьесы, что "в несправедливом или безразличном мире человек может спастись и спасти других благодаря самой простой искренности и верному слову". Ему стоило сказать, считает Камю: "Вот я, вот мое имя",— и все было бы по-другому.

Театральное изображение "недоразумения", имеющее целью "заставить говорить на языке трагедии современных персонажей", само по себе получилось недоразумением.

Во многом более интересна пьеса "Праведники", написанная через год после "Осадного положения". В ней Камю ставил моральную проблему допустимости индивидуального терроризма и разрешал ее на основе своеобразного равенства: за жизнь жертвы террорист обязан отдать свою жизнь, иначе это будет убийство. Разрешение вопроса, впрочем, довольно сомнительное, о чем можно судить сейчас с достаточной основательностью, когда мир захлестнула волна терроризма.

Место действия пьесы: Россия 1905 г. и действующие лица — русские эсеры-террористы, замышляющие покушение на жизнь великого князя Сергея, дяди Николая II.

Герой пьесы, "щепетильный убийца" Иван Каляев, поэт по натуре, противопоставлен автором не только российскому деспотизму, но и тем из его товарищей по партии, которые равнодушно смотрят на то, что в карете вместе с великим князем едут дети,— это для них не препятствие.

Французская критика выделяет в "Праведниках" сцену любовного объяснения между Каляевым и Дорой в третьем акте как одну из наиболее сильных любовных сцен во всем творчестве Камю (не изобилующем сценами подобного рода). В этой сцене Дора, товарищ Каляева по партии, признается ему, что любит его "больше, чем справедливость и Организацию", и, как подлинная искусительница, требует от Каляева такого же признания. Разрываясь, как герой классической драмы, в традициях которой он и создан, между долгом и чувством, Каляев на минуту допускает слабость, однако немедленно вспоминает о том, что, как говорит сама Дора, "мы не от мира сего, мы — праведники".

Все это звучит достаточно выспренно и отвлеченно, имеет мало отношения к политическим и психологическим реалиям России начала века. Драматически сильной тем не менее получилась сцена встречи в Бутырской тюрьме Каляева с женой только что убитого им великого князя. Каляев умоляет великодушную посетительницу не просить для него помилования: "Позвольте мне умереть, или я вас смертельно возненавижу". Убив человека, Каляев не видит для себя продолжения жизни и готов безбоязненно принять смерть. Пьеса "Праведники" по своей моральной проблематике перекликается с известной пьесой Сартра "Грязные руки", написанной годом раньше.

Говоря о драматургии Камю, невозможно не упомянуть его инсценировку "Бесов" Достоевского, завершенную в 1959 г. Это дань уважения Камю памяти Достоевского как разоблачителя нигилизма. "Для меня,— говорил Камю в 1957 г.,— Достоевский прежде всего значим тем, что еще задолго до Ницше он сумел распознать современный нигилизм, определить его сущность, предсказать его чудовищные последствия и постараться наметить пути спасения".

В своей инсценировке Камю стремился как можно более точно донести до зрителя смысл романа Достоевского, однако он создал излишне длинную, перегруженную героями и событиями пьесу.

Камю вел с Достоевским непрекращающийся "диалог", всю жизнь. "Я познакомился с его творчеством,— писал он в 1955 г.,— в двадцать лет, и то потрясение, которое я испытал при этом, продолжается до сих пор, вот уже новые двадцать лет". Камю утверждал, что "без Достоевского французская литература XX века не была бы той, которой она является в действительности". Без Достоевского и Камю не был бы Камю. Но это не означает "сыновнего" пиетета Камю перед Достоевским. Если чтение Достоевского повлияло на характер философии Камю, то не менее явственной оказалась и обратная связь: философия Камю повлияла на характер его прочтения Достоевского.

В 30-е годы, вынашивая философию абсурда, Камю видел Достоевского под знаком "абсурдизма". Впоследствии, в результате эволюции во взглядах Камю, знак был изменен: Достоевский олицетворил собой "противление современному нигилизму".

Если обратиться к главе "Кириллов" из "Мифа о Сизифе", то трудно представить себе более последовательного, чем автор эссе, сторонника этого чуть ли не самого непоследовательного из героев Достоевского. Прежде всего Камю привлекает смелость метафизического "преступления" инженера из "Бесов" и то оружие, с помощью которого Кириллов осуществляет его,— своеволие. Камю волнуют последствия "преступления". "Для Кириллова, как и для Ницше,— пишет он,— убить бога значит самому стать богом". Словно опасаясь, что читатель примет Кириллова за сумасшедшего, страдающего манией величия, Камю замечает: "От сверхчеловека у него лишь логика и навязчивая идея, все остальное — от человека". Он не сумасшедший, настаивает Камю, иначе сумасшедшим нужно признать самого Достоевского. Камю присваивает Кириллову титул "абсурдного героя" — высшая награда в устах теоретика "абсурда". Но Камю ни на минуту не забывает о том, что, в отличие от ортодоксального "абсурдиста", Кириллов кончает с собой. Правда, Камю готов найти этому оправдание. "Зачем нужно убивать себя,— спрашивает писатель,— уходить из этого мира после того, как достигнута свобода?" И, отвечая на свой вопрос, он с энтузиазмом развивает идею Кириллова: люди еще не понимают, что бог свергнут, что они цари. Их нужно направить, повести за собой. "Кириллов, следовательно, должен убить себя из-за любви к человечеству. Он должен показать своим братьям тернистый, но царственный путь, на который он вступит первым. Это педагогическое самоубийство".

Апология "педагогического самоубийства" и его последствий для человечества составляет центр рассуждения Камю. Но Камю ошибается: "педагогического самоубийства" в "Бесах" не состоялось.

Достоевский намеренно не допустил его. Он предвидел религию сверхчеловека и ее последствия; еще Раскольников открыл их в вещем бреду, лежа на койке каторжной больницы. В "Бесах" Достоевский не только оспаривал идею "человекобожества", но и сознательно компрометировал ее путем компрометации ее носителя. Идеи Кириллова коверкаются его косноязычием. Мысли его сбивчивы, противоречивы (тяжелы роды идеи сверхчеловека, впоследствии развитой Ницше!). Даже лицо у Кириллова (знак авторского отношения) — с "грязноватым" оттенком. Но Достоевский "загрязнил" и саму идею Кириллова — его связью с организацией Петра Верховенского. Достоевский нашел уязвимое место в философии своего героя, его ахиллесову пяту: отсутствие устойчивых нравственных критериев, замененных на "все хорошо".

Кириллов подготавливает самоубийство, вот его цель: "Я убиваю себя,— провозглашает инженер,— чтобы показать непокорность и новую страшную свободу свою",— и в то же время он соглашается подписать свое предсмертное письмо, в котором нет даже намека на содержание его любимой идеи. Самоубийство объяснено самым банальным образом, целиком режиссируется Верховенским: "Убиваю же сам себя сегодня из револьвера не потому, что раскаиваюсь (в якобы совершенном им убийстве Шатова.— *В. Е.*) и вас боюсь, а потому что имел за границей намерение прекратить свою жизнь". Выведя дрожащей рукой под диктовку Верховенского это заявление, Кириллов воскликнул: "Только?" И действительно, разве таким можно представить себе предсмертное письмо создателя негативной метафизики? Но мало того! Кириллов еще рвется подписать свое письмо как можно более дурацки, да в довершение ко всему хочет рожу пририсовать с высунутым языком... Выстрел Кириллова не мог разбудить людей, о чем сокрушается Камю, он мог их разве что озадачить.

Под пером автора "Мифа о Сизифе" философия Кириллова обрела стройность, которой ей не хватало в романе, но которую она была вправе иметь. Славословя Кириллова, Камю, сам того не подозревая, оттенил негативное отношение Достоевского к Кириллову.

По мнению Камю, самоубийство Кириллова символически освободило Ставрогина и Ивана Карамазова. Они стали "царями" (нет нужды говорить о том, что на самом деле Ставрогин "освободил" Кириллова, а не наоборот). «Ставрогин,— пишет Камю,— ведет "ироническую" жизнь, всем достаточно известно какую. Он стремится окружить себя ненавистью. И однако, ключ к разгадке этого героя содержится в его прощальном письме: "Я не мог ничего ненавидеть". Он царь безразличия. Иван — такой же царь, ибо он не хочет отказать разуму в его королевской власти. Тем, кто, вроде его брата, доказывает своей жизнью необходимость смирения для возможности веры, он мог бы ответить, что такое условие унизительно. Его девиз "все позволено", с нюансом необходимой грусти. Разумеется, как и знаменитейший из богоубийц, Ницше, он кончает сумасшествием. Но это риск, на который стоит идти, и перед лицом трагических финалов движение абсурдного разума имеет право спросить: "Ну, и что это доказывает?"»

Впоследствии Камю сам ответит на свой дерзкий вопрос. В "Мифе о Сизифе" он пока полностью принимает все выводы философии идеализированного им Кириллова: "Все хорошо, все позволено, и ничего не ненавистно — вот абсурдные суждения". Камю стремится представить Ставрогина и Ивана как героев торжествующих, победителей. Он совершенно игнорирует то отчаянное положение, те катастрофы, в которые они в конце концов попадают, руководствуясь своими "девизами". Словно вовсе не замечая терзаний богоборческих героев Достоевского, их рефлексии и сомнений, Камю поднимает на пьедестал тех, кто корчится в муках.

При всем том Камю понимает, что сам Достоевский не идет путем "абсурда". Правда, по его мнению, автор "Бесов" еще близок абсурдной философии, однако "в конечном счете он выбирает позицию, противостоящую позиции героев", ибо он совершил "скачок" из царства человеческого своеволия в царство божественного откровения: бог "восстал" из хаоса "слепых надежд" и отчаяния. В то же время "скачок" Достоевского представляется Камю самообманом. "Трудно поверить,— утверждает он,— в то, что одного романа (т.е. "Братьев Карамазовых".— *В. Е.*) было достаточно для того, чтобы сомнения всей жизни превратились в радостную уверенность".

Камю пришел в литературу с сознанием того, что жизнь бессмысленна, а небо пусто, и это в известной мере парализовало его гуманистические устремления, хотя и не так, как Сартра, с его первоначальным отрицанием

гуманизма, ибо Камю доверчиво относился к жизни. Что же касается молодого Достоевского, то его спонтанный гуманизм, вызванный самой непосредственной болью при виде униженных и оскорбленных, оказался настолько плодотворным как творческий принцип, что вплоть до 60-х годов казался ему самодостаточным. Когда же после каторги Достоевский связал гуманизм с "высшим смыслом", то сделал он это ради разумного — как ему казалось — обоснования гуманизма, то есть в конечном счете ради самого гуманизма. Именно этого гуманистического пафоса Достоевского не заметил Камю. Не заметил он и уязвимости своей философии абсурда, с ее странной рекомендацией быть добродетельным "по капризу". Потребовался катаклизм мировой войны, чтобы Камю определил, что "абсурд оставляет нас в тупике", и чтобы для него "единственно действительно серьезной проблемой" стала проблема осуждения убийства.

В 50-е годы Камю становятся близки подлинные заботы Достоевского. Стремясь нащупать корни нигилизма, он в "Отказе от избавления" — главе новой книги эссе "Бунтующий человек" — анализирует "метафизический бунт" Ивана Карамазова. Камю внимательно прослеживает логику развития идей Ивана от его протеста против страдания невинных детей до философского оправдания преступления. Философ, восклицавший в "Мифе о Сизифе": "Ну, и что это доказывает?", теперь пишет: «Тот, кто не понимал, как можно любить своего ближнего, не понимает также, как можно его убить. Иван зажат в угол между добродетелью, лишенной оправдания, и преступлением, которое невозможно принять: он разрывается от жалости и невозможности любить, он лишен спасительного цинизма, и противоречие умерщвляет этот "верховный разум"».

В "Бунтующем человеке" Иван — уже не рыцарь "абсурдных истин", столь милых сердцу молодого Камю, но весьма грозная фигура, стоящая в преддверии современного нигилизма. И, хотя выводы из его метафизического бунта, подрывающие основу традиционной морали, не затрагивают непосредственно область политики, хотя он лишен цинизма, Камю испытывает к Ивану мало симпатии. Не сокрушается он более и по поводу того, что выстрел Кириллова не пробудил людей, полагая теперь, что путь к человекобожеству проложен через страдания людей. Впрочем, опыт истории убеждает Камю одновременно и в том, что судьбы людей находятся не в руках чудаковатых Кирилловых, мечтающих осчастливить аморфную массу успешным разрешением "проклятых проблем", до которых массе нет дела, а в руках Великих инквизиторов, которые, изучив нехитрые запросы своей паствы, как пишет Камю, "сажают Христа в тюрьму и говорят ему, что его метод несовершенен, что всеобщего счастья не достичь предоставлением немедленной свободы выбора между добром и злом, а достигается оно властью и объединением мира".

Великий инквизитор хочет добиться от Христа покаяния, признания собственных ошибок, но тот молчит. Впрочем, по мнению Камю, это молчание не удручает Великого инквизитора, который знает, что законность его действий будет доказана, когда царство людей утвердится. Для бывшего богоубийцы Камю Христос становится символом совести. "Я восхищаюсь тем, как он жил и умер",— заявил Камю в 1956 г. Однако сам тон этого заявления, подходящий скорее для оценки революционно-политической деятельности Че Гевары, нежели Христа, требовал добавления атеиста: "Отсутствие воображения запрещает мне следовать за ним дальше".

50-е годы стали для Камю серьезным испытанием, несмотря на то, что в середине десятилетия он был удостоен Нобелевской премии. Причины испытания заключались в том неминуемом разрыве, который назрел между Камю и известной частью левой интеллигенции, охваченной идеей социальных перемен. Камю не то чтобы отказался от перемен, но с годами он становился

все более осторожным и осмотрительным. Радикалы упрекают Камю в прекраснодушии, называют его — подчеркивая тем самым утопический характер его гуманизма — Сент-Экзюпери "без самолета". В результате, название его эссе — "Бунтующий человек" — приобретает почти что иронические значение.

В этой книге, представляющей собой смесь философских рассуждений с критическим анализом творчества целого ряда писателей и общественных деятелей (помимо Достоевского речь идет о Ницше, Бакунине, Лотреамоне, Бодлере, Прусте,— этот неполный список говорит о разнообразии интересов автора), Камю противопоставил понятия "бунт" и "революция". Для него бунт является метафизической доминантой человека, который протестует против всякого рода угнетения во имя лучшей судьбы, идеал которой Камю вновь находит в "средиземноморской мысли". В революции, напротив, он видит опасную утопию, мираж абсолютного знания, который может привести лишь к новым формам угнетения.

Книга вызвала полемику в прессе и, что особенно огорчило Камю, малую заинтересованность читателей. Наиболее решительной критике подверг Камю Сартр в журнале "Тан модерн". Он назвал Камю "буржуа" и заявил, что автор "Бунтующего человека" совершил свой Термидор. Как правая, так и левая пресса почти единодушно высмеивала прекраснодушие и утопизм автора "Бунтующего человека". Камю очутился в одиночестве. Оно еще более усугубилось во время алжирской войны, когда он занял промежуточную позицию, стремясь найти третий путь, который бы мог привести к перемирию, что вызвало лишь всеобщее раздражение.

Нет потому ничего удивительного, что последняя большая повесть Камю, "Падение", написанная им в 1956 г., по своему настроению почти противоположна идеям людской солидарности, выраженным в "Чуме". Та же атмосфера царит и в последней книге рассказов "Изгнание и царство" (1957), где Камю, отказываясь от глобальных философских обобщений, рисует тонкие психологические портреты персонажей и где художественного мастерства больше, чем уже приевшегося публике морализаторства.

В "Падении" Камю стремился осмыслить свою полемику с Сартром, но удержался от того, чтобы создать карикатурный образ своего бывшего друга. В главном герое повести, кающемся левом парижском адвокате, Камю создал обобщенный образ стиля жизни и мысли целого круга людей, в котором есть место и Сартру, и самому Камю.

Автор повести показал двойное дно альтруизма. В нем больше нет веры ни в торжество абсурда ("Посторонний"), ни в торжество солидарности ("Чума"): в нем живет главным образом смятение, и это предопределило драматизм произведения.

Поразительную эволюцию претерпевает ко времени "Падения" стиль Камю. Он отказывается от "нейтрального письма", и в "Бунтующем человеке" (в той части, где он излагает свои эстетические взгляды) нападает на американский роман (Хемингуэя, Стейнбека, даже Фолкнера) за то, что тот "стремится найти свое единство, редуцируя человека...". Описывая лишь внешнюю оболочку жизни людей, американские писатели создают мир, где "все персонажи кажутся взаимозаменяемыми". Камю отказывает американскому роману в реализме: "Его техника зовется реалистической только по недоразумению".

"Этот роман,— продолжает Камю,— очищенный от внутренней жизни, где люди рассматриваются как будто через стекло (следует сказать, что в сартровском анализе "Постороннего" образ стекла присутствовал в положительном значении <...> как источник не только необходимого отстранения, но и юмористичности, свойственной "постороннему" взгляду), в конце концов по логике вещей — приводит к изображению патологии <...> Невин-

ный — идеальный сюжет такого предприятия, поскольку он определяется в целом лишь своим поведением".

Здесь содержится скрытая полемика с самим собой как автором "Постороннего". Камю 50-х годов больше не верит в "невинных", на которых смотрят через стекло. Он хочет убрать, разбить этот барьер, чтобы проникнуть во внутреннюю жизнь.

Камю противопоставляет американскому роману творчество Пруста: "Если мир американского романа — это мир беспамятных людей, то мир Пруста — это самая память". Углубляясь во внутренний мир человека, Пруст не забывает о реальности: "Он не совершает ошибку, симметричную ошибке американского романа, не уничтожает машинального жеста. Напротив, он объединяет в высшем единстве утраченное воспоминание и сегодняшнее чувство". "Подлинное величие" Пруста, по мнению Камю, состоит в том, что он создал "Обретенное время", которое воссоединило разорванный мир и придало ему смысл.

Каким смыслом обладает покаяние Кламанса? Оно результат раскрытия внутреннего самообмана, результат прозрения. Кламанс искренне верил в свою гуманность. Он с истинным жаром защищал в суде сирот и вдов, любил переводить через улицу слепых и подписывать декларации протеста. Если бы не слишком большая слабость к женщинам, он мог бы даже порассуждать о собственной "святости", ибо в нем было нечто от Тарру. Но с течением времени Кламанс обнаружил, что гуманность прежде всего идет на ублажение его прихотей.

Он был поражен открытием. Его реакция поначалу была беспорядочной. Он принялся пугать атеистов богом, а либералов — своей одой полиции. "Я хотел разломать красивый манекен,— объясняет Кламанс,— каким я повсюду выступал, и показать всем, чем набито его нутро". Обнаружив "двуликость человеческой природы", Кламанс обнаруживает лживость окружающих. Словно заимствуя категорию "серьезности" из словаря "Бытия и ничто" Сартра, он утверждает: "Я никогда не верил, что дела, заполняющие человеческую жизнь,— это нечто серьезное. В чем состоит действительно "серьезное", я не знал, но то, что я видел вокруг, казалось мне просто игрой — то забавной, то надоедливой и скучной".

Не желая более лгать себе и другим, Кламанс оставляет адвокатскую деятельность и отправляется в Амстердам, где, уйдя в "подполье" кабаков (он своеобразный "человек из подполья"), становится ловцом человеческих душ. Он кается в прошлых прегрешениях, но в покаянии слышатся все сильнее посторонние нотки, как в музыкальной пьеске Лямшина (из "Бесов"), где "Марсельеза" постепенно превращается в пошленький вальсок.

"Я продолжаю любить самого себя,— признается Кламанс,— и пользоваться другими". В этом положении он "обрел счастье". Правда, в глубине души он иногда сознает, что это не счастье, а скорее его суррогат, и "порой, но очень редко" он слышит "отдаленный смех" и его охватывает вновь смятение. Но он знает, как поступить в таком случае. Нужно обрушить "на все живое и на весь мир" бремя собственного уродства, и все немедленно встанет на свое место. И хотя много лет по ночам в ушах Кламанса звучит его призыв к девушке-утопленнице кинуться еще раз в воду (он был однажды пассивным свидетелем самоубийства), чтобы у него возникла возможность спасти обоих: ее и себя,— однако он опасается, что будет пойман на слове и придется в самом деле прыгать, а "вода такая холодная!".

Путь подвига, который в "Чуме" кажется естественным, в "Падении" становится недосягаемым. Совесть выгнала Кламанса из Парижа, разорвала его связи с привычным кругом людей и дел, но она не смогла сломать эгоистическую структуру его личности, принеся ему лишь возможность грешить, не возводя греха в добродетель, и разоблачать "праведников".

Кламансу удалось вырваться только из первого круга, круга лицемерия, но прорвать следующие круги, очерченные философией индивидуализма, он оказался не в состоянии.

Оглядываясь на творчество Камю, довольно адекватно отразившего характер духовных исканий и разочарований определенной части современной ему западной интеллигенции, можно увидеть, что мысль Камю описала причудливую параболу. Начав с радикальной апологии абсурда, отвлеченная сущность которой стала ясна ему лишь с годами, Камю затем восславил "центростремительные" силы человека, оказавшись не только свидетелем их взрыва в сознании современников, но и испытав их на собственном опыте. Однако в дальнейшем его открытия не способствовали оптимистическому видению мира; он скептически отнесся к бескорыстности альтруистических устремлений человека и был вынужден если не отступить назад к абсурду, то, по крайней мере, отступиться от тех радужных надежд, которые он возлагал на человека в "Чуме". Это не означает, что Камю в конечном счете разочаровался в духовных силах человека, и "Падение" явилось окончательным приговором. Камю дорожил понятием человеческого достоинства и инстинктивно оберегал его как в самый "абсурдный" свой период, так и в годы, предшествующие его гибели. Но если Камю знал, что́ противопоставить силам нигилизма, посягающим на человеческое достоинство, то он не мог найти противоядия, как сказал Толстой, "сумасшествию эгоизма". Обнажив разрушительные тенденции индивидуализма, ведущие человека к "падению", Камю не смог или не успел (в архиве Камю остались черновики его незавершенного романа "Первый человек", повествующего о жизни первых французских колонистов в Алжире) предложить альтернативы.



ЖАН-ПОЛЬ САРТР

"История жизни человека, какой бы жизнь ни была, есть история неудачи",— писал Жан-Поль Сартр в философском трактате "Бытие и ничто" (1943). Вот хороший пример мысли-бумеранга, которая, описав широкий круг над головами озадаченных читателей, бьет неожиданно в висок своему творцу.

В чем сущность "неудачи" самого Сартра?

По-видимому, следует сразу сказать, что "неудача" Сартра (1905—1980) стоит иных удач, что это "провал" с овацией, с бесчисленным количеством вызовов автора на сцену, что "неудача" признанной "звезды" крупномасштабна и значительна в том смысле, что выходит из берегов индивидуального творчества, затопляя довольно обширные пространства умозрительного пейзажа, именуемого современной западной культурой, тем самым в известной степени вызывая ощущение стихийного бедствия.

Имя этому "бедствию" — нигилизм. В области культуры он нашел, в частности, свое выражение в разоблачении гуманистических форм общественного сознания как одной из иллюзий, которая, наряду с религиозной иллюзией, способствует мистификации связей человека с миром.

В холоде бытия, погруженного в абсурд, бунт оказывается единственным спасением, ибо он согревает теплом разрушения: жарко пылают корабли, подожженные Сартром...

Для того чтобы не принять "удел человеческий", необходимо его определить. Сартр превратил роман в испытательный полигон. Герой романа совместил в себе субъект и объект эксперимента. Каковы были формы и мера добросовестности этого опыта? Во всяком случае, Сартр стал пленником своего определения "удела человеческого". Плен оказался пожизненным.

1

Для того чтобы без проволочек дать некий общий образ прозы Сартра, представляется уместным вспомнить статью О. Мандельштама "Рождение фабулы", в которой поэт, в частности, рассуждает о застольном чтении. Мандельштам рассказывает о том, что "некогда монахи в прохладных своих готических кельях вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи. Читали им вслух не только для поучения, чтение прилагалось к трапезе, как настольная музыка, и, освежая головы сотрапезников, приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом". А теперь, предлагал поэт, «представьте какое угодно общество, самое просвещенное и современное, что пожелает возобновить обычай застольного чтения и пригласит чтеца, и, желая всем угодить, чтец прихватит "Петербург"



Жан-Поль Сартр

Андрея Белого, и вот он приступил, и произошло что-то невообразимое,— у одного кусок стал поперек горла, другой рыбу ест ножом, третий обжегся горчицей...»[1].

В общем, добавим от себя, остается только руками всплеснуть и воскликнуть: "Ну, Андрей Белый! Испортил трапезу!",— и... улыбнуться, потому что все это не больше чем шутка. Ничего страшного: подумаешь, рыбу ножом едят или горчицей обожглись. Какая в том беда? Ущерб, который нанесла проза Белого, пустяковый. Да у нее и нет средств серьезно навредить. Ведь "что-то невообразимое" произошло только потому, что *формальные* особенности этой прозы способны сбить с толку даже просвещенного читателя и что, как пишет Мандельштам, "ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями". Сейчас сотрапезники отсмеются, вспоминая о своем переполохе, восстановят дыхание и вновь — за рыбу. Трапеза продолжается. Но существует в самом деле проза, которая может сорвать обед не на шутку. Пусть чтец принесет с собой в общество томик Сартра — его роман "Тошнота" (1938) или сборник рассказов "Стена" (1939) — и начнет читать за столом. Реакция обедающих нам представляется примерно в следующем виде: и рыба им покажется не рыбой, а каким-то мерзким, вонючим, полуразложившимся существом, и нож — не нож, а какой-то блестящий бессмысленный предмет, который сам собою врезается в мякоть ладони, и вот уже из нее сочится кровь, и вот уже кому-то делается плохо, кто-то вскрикивает, кого-то выносят, кого-то тошнит, и все виюхиваются с непонятной, болезненной страстью в "острый запашок тошноты" (Сартр), пока кто-то не засмеется диким неуместным смехом и не воскликнет во всеуслышание: "Вот мы здесь собрались, такие как есть, чтобы поглощать пищу и пить для поддержания своего драгоценного существования, а в этом существовании нет никакого, ну, совершенно никакого смысла!" (Сартр). И после этих слов всем станет еще противнее и муторнее, и распад бытия будет развиваться еще более интенсивно...

Приведенная выше цитата взята из романа "Тошнота", этого развернутого философско-художественного манифеста атеистического экзистенциализма. В рамках западной секуляризованной культуры этот манифест до сих пор имеет сакральный характер откровения об "обезбоженном" мире, являясь как бы мистическим опытом постижения законов и тайн "обезбоженной" экзистенции.

Повествование ведется от имени Антуана Рокантена, мирно живущего в приморском городе Бувиле (его прообразом послужил Сартру Гавр, где писатель преподавал философию в лицее в начале 30-х годов), работающего над книгой, посвященной авантюристу и либертину конца XVIII в., маркизу де Рольбону. Роман представляет собой дневник Рокантена, причиной возникновения которого послужила его своеобразная "болезнь". Короче говоря, перед читателем история болезни, заполненная самим больным.

Болезнь овладевала Рокантеном исподволь, то накатываясь, то отступая, пока не разыгралась вовсю. Началось с того, что даже нельзя и назвать событием. "В субботу мальчишки делали "блины", и я хотел вместе с ними кинуть камешек в море. Но тут я остановился, уронил камень и пошел вон. У меня, должно быть, был потерянный вид, потому что мальчишки смеялись мне в спину". Рокантен испытал странное чувство страха, "какую-то тошноту в руках".

Что произошло с героем? У него исчезло целостное восприятие мира; предметы утратили свой привычный, "ручной" характер, свою соразмерность с человеческими представлениями о них. Экзистенция неожиданно раскрылась. Она потеряла безобидный вид абстрактной категории, разнообразие предметов, их индивидуальность оказались только видимостью, наружным блеском. Когда блеск исчез, остались чудовищные, дряблые, беспорядочные массы, голые массы, устрашающие своей наготой". Отдельные предметы, будь то дерево, скамейка или сам Рокантен, не имеют между собой никакой связи, никакой общей меры за исключением того, что все они *излишни*. "И *я* — вялый, ослабленный, непристойный, обуреваемый мрачными мыслями — *я тоже был лишний*".

Вывод о том, что он "лишний", невольно подводит героя к мысли о самоубийстве и оказывается наиболее драматическим моментом его откровения, однако герой неожиданно находит спасительную лазейку, в которую устремляется с проворностью ящерицы: "Я смутно мечтал о своем уничтожении, чтобы ликвидировать по крайней мере одну из излишних экзистенций. Но моя смерть была бы также излишней. Излишним был бы мой труп, излишней — моя кровь на этих камнях, среди этих растений... я был лишним для вечности".

Познание "излишества" своего существования ведет героя не к смерти, а к открытию "фундаментальной абсурдности" бытия, определенной главным образом тем, что "экзистенция не есть необходимость". Тех, кто хоронится от этих истин, полагая, что имеют особые права на существование, Рокантен шельмует словом "мерзавцы". Жизнь "мерзавцев" также бессмысленна, они также "лишни", ибо любое человеческое существование напоминает "неловкие усилия насекомого, опрокинутого на спину".

Любовь — испытанное средство спасения героя от метафизического "невроза". Сартр предложил Рокантену проверить его на себе. У рыцаря "тошноты" некогда была возлюбленная, Анни, с которой он расстался, но к которой сохранил самые нежные чувства. Она живет по другую сторону Ла Манша. Анни — второстепенная актриса лондонского театра. Когда Рокантен заболел "тошнотой", мысли об Анни стали нередко его посещать. "Я хотел бы, чтобы Анни была здесь",— признается он в дневнике. Встреча в парижском отеле вызвала у героя меланхолическое чувство ностальгии по прежним временам, которое тем больше усиливалось, чем больше он понимал, что прошлое не возвратить. Духовная жизнь, или, вернее, духовное небытие, Рокантена и Анни имеет много общих черт. Можно было бы даже сказать, что Анни — двойник Рокантена в женском обличье, если бы из их разговора не выяснилось, что скорее Рокантен следовал за Анни по пути постижения "истины", нежели наоборот. Анни живет, окруженная умершими страстями. Приехавшему "спасаться" Рокантену, оказывается, нужно "спасать" самому, но — "что я могу ей сказать? Разве я знаю причины, побуждающие жить? В отличие от нее, я не впадаю в отчаяние, потому что ничего особенного не ждал. Я скорее... удивленно стою перед жизнью, которая дана мне *ни для чего*".

Рокантен возвращается в Бувиль. В этом тягучем портовом городе его охватывает чувство бесконечного одиночества. "Мое прошлое умерло. Г-н Рольбан умер (Рокантен забросил работу над книгой.— *В. Е.*), Анни возник-

ла только для того, чтобы отобрать у меня всякую надежду. Я один на этой белой улице, которую окружают сады. Одинокий и свободный. Но эта свобода несколько смахивает на смерть".

"Тошнота" породила не только новые отношения Рокантена с деревьями, фонтанами или клочками бумаги на улице. Она поставила его в новые отношения с людьми, выработала новый взгляд на них. Сущность новизны раскрывается в разговоре Рокантена с Самоучкой, который приглашает героя вместе пообедать в ресторане.

Самоучка — знакомый Рокантена по библиотеке, где он проводит время за чтением книг по гуманитарным наукам. Самоучка похож на склад отброшенных Сартром "иллюзий". Его тезис предельно прост: в жизни есть смысл, потому что "ведь есть люди". Человек для Самоучки — ценность аксиомная, не допускающая сомнений. Ради служения этой ценности Самоучка записался в социалистическую партию, после чего его жизнь стала праздником: он живет для других. Опровержение этого тезиса в романе идет за счет иронического отношения к идеальной модели человека-ценности, которой противопоставляется реальный, "каждодневный человек". Рокантен отвергает "гуманистические" абстракции, но: «Я не совершу глупости, сказав о себе, что я "антигуманист". Я не гуманист, вот и все». В конце концов разговор о гуманизме вызывает у героя настоящий кризис, его трясет: пришла Тошнота.

Вид Рокантена в припадке пугает Самоучку, и не напрасно. "Я хорошо понимаю,— пишет Рокантен,— что я мог бы совершить все, что угодно. Например, вонзить сырный нож в глаз Самоучки. После этого все эти люди (в ресторане.— *В. Е.*) будут топтать меня ногами, выбьют зубы ботинками. Но это меня не останавливает: вкус крови во рту вместо вкуса сыра — какая разница. Просто нужно было бы сделать жест, дать рождение еще одному событию: крик, который испустит Самоучка, будет лишним — и кровь, которая польется у него по щеке, и суета людей — тоже лишними. И так существует достаточное количество вещей". "Излишество" события — вот, оказывается, тот сдерживающий момент, который оберегает Рокантена не только от самоубийства, но и от убийства и благодаря которому даже при самом радикальном словесном бунте в мире сохраняется статус-кво. Но нельзя не обратить внимания на то, что этот момент имеет силу для эмоционально нейтрального состояния. Любая сильная эмоция, не проконтролированная холодным рассудком, может спровоцировать расстройство равновесия, и стерильный негуманизм уступит место прямому антигуманистическому действию. Мы убеждаемся в этом на примере Мерсо из "Постороннего" Камю. Жара на пляже, более реальная, нежели "головной" приступ "тошноты" у Рокантена в ресторане, приводит Мерсо к убийству араба.

В творчестве самого Сартра переход от негуманизма к сознательной антигуманистической агрессии описан в рассказе "Герострат" (сборник "Стена"). Его герой, Поль Ильбер, жалуется на то, что постоянно в жизни натыкался на двери с надписью: "Если ты не гуманист, входа нет", что он волен любить или не любить омара по-американски, но "если я не люблю людей, я — ничтожество и не могу найти себе место под солнцем". От жалоб он обращается к бунту против засилья гуманизма, пишет ядовитое письмо писателям-гуманистам, мечтает о садических вакханалиях и в конце концов совершает убийство. «Я посмотрю,— говорит герой, выходя на улицу с револьвером в руке (жест "сюрреалистический" по преимуществу.— *В. Е.*),— можно ли преуспеть в чем-либо *против них* (людей)». Он убивает случайного прохожего на бульваре, но затем, струсив, отдается в руки полиции. Гуманизм восторжествовал: Ильбера для начала крепко избили в участке. По мысли Сартра, абсурдность жизни подрывает корни гуманизма, но толстокожие "мерзавцы", не догадывающиеся о бренности существования,

неискоренимы. Гуманизм будет продолжаться, несмотря на свою "бессмысленность".

С этим, казалось бы, следует "примириться". Только сартровский герой не таков. Он ни в чем не преуспевает, будучи слишком трусливым, ничтожным (Ильбер) или слишком вялым (Рокантен). Но если человеку надлежит быть гуманистом, то он предпочитает вовсе утратить человеческое обличье, стать, ну, например, крабом. "Они думали,— рассуждает Рокантен о клиентах ресторана,— что я — как они, что я человек, а я их обманул. Внезапно я потерял обличье человека, и они увидели краба, который пятился задом из слишком человеческого зала".

Сравнением с крабом Сартр продемонстрировал ту пропасть, которая существует между его героем и людьми. Если же мы присмотримся повнимательнее, то обнаружим, что на наших глазах горизонтальная пропасть превратится в вертикальный разрыв с различными аксиологическими значениями "верхней" и "нижней" позиции. В рокантеновской крабообразности есть своя затаенная спесь.

Наблюдая как-то под вечер с вершины холма за людьми, идущими по улице Бувиля, любящими свой "прекрасный буржуазный город", Рокантен ощущает, что принадлежит к "другой породе", и ему даже противно подумать о том, что снова, спустившись, он увидит их толстые, самоуверенные лица. Бувильцы свято верят в незыблемость законов бытия, воспринимая мир как данность, не терпящую никаких трансформаций. Эта уверенность в мире порождает социальную и бытовую устойчивость: "Они составляют законы, пишут популистские романы, женятся, совершают высшую глупость, производя детей". Но Рокантен знает: нынешняя форма существования природы лишь случайная привычка, которая может измениться, как мода на шляпы с лентами. Мир нестабилен, он обладает лишь видимостью стабильности, и Рокантен не без удовольствия рисует картину измены мира своим привычкам. Измена будет жестокой и неожиданной. Мать с ужасом увидит, как сквозь щеки ее ребенка прорастают новые глаза; у скромного обывателя язык превратится в живую сороконожку, шевелящую лапками, или иное: однажды поутру он проснется и обнаружит себя не в теплой уютной кровати, а на голубоватой почве чудовищного леса с фаллообразными деревьями, устремленными в небеса[2].

В результате различных мутаций люди будут выбиты из привычных гнезд и, обезумевшие, станут кончать с собой целыми сотнями. Рокантен же, хохоча, будет кричать им в лицо: "Где же ваша наука? Где же ваш гуманизм? Где ваше достоинство мыслящего тростника?" Пока же ему остается лишь недоумевать по поводу того, что никто не замечает очевидных "истин". У него даже зарождается сомнение: "Нет ли где-нибудь другой Кассандры на вершине холма, смотрящей вниз на город, поглощенный недрами природы?" Герой признается в собственном бессилии что-либо изменить, предотвратить, спасти. К тому же, не понятно, зачем пробуждать людей, выводить их столь радикальными средствами из летаргического сна, если им будет нечего друг другу поведать, если их немедленно парализует чувство одиночества. Цели рокантеновского бунта сугубо негативны. "Впрочем, какая мне разница? — заключает герой, рассуждая о том, есть ли рядом другая Кассандра.— Что бы я мог ей сказать?" И верно: что смог сказать Рокантен своей печальной Анни?

При всем том положение героя на холме, над бессмысленно суетящимися жителями Бувиля весьма символично и отвечает представлениям Рокантена о его положении в мире. Сначала Рокантен отвернулся от человекобожеских идей, как никуда не годной иллюзии. Теперь же холодное отчаяние, добытое в результате очищения от всех иллюзий, дарит ему чувство превосходства над не посвященными в орден "тошноты". Чувство превосходства — да ведь

это целый капитал! Во всяком случае, оно настолько весомо, что Рокантен уже может жить на проценты с него. Рокантен верит, что "тошнота" является безошибочным критерием для проверки любого движения души. Эта вера превращает его в догматика отчаяния, и, как всякий иной, догматизм "тошноты" лишает его свободы. Вот почему любое не зависимое от "тошноты" проявление чувства воспринимается им как неподлинное, лживое, и он поспешно устремляется на его разоблачение. Он не может не спешить: из рыцаря он превращается в жандарма "тошноты".



Жан-Поль Сартр. *Скульптура работы Розелины Гране в сквере Национальной Библиотеки Франции.*

Условности любви — ложь. Но сам любовный акт имеет полное право на существование, ибо это потребность физиологическая, не обусловленная никакой "культурной" иллюзией и ритуалом. К физиологии создатель Рокантена относится с глубоким уважением. Разве не достаточное тому свидетельство мы видим в том, что физиологический позыв — тошнота — удостаивается у Сартра высокой метафизической награды, отображая сущность реакции человеческого духа на пребывание в мире?

Преданность Рокантена "тошноте" к концу книги читатель воспринимает как субстанциальную черту героя: герой дает на это все основания. Решившись в конечном счете перебраться в Париж из невыносимого Бувиля, Рокантен в последний раз заходит в кафе и сам чувствует окончательное примирение с "тошнотой", "скромной, как заря". До окончания книги — пять страниц, и читатель пребывает в полной уверенности, что ничто не способно изменить его мировоззренческую позицию. И вдруг — полная неожиданность. Происходит грандиозный coup de théâtre, который является словно из авантюрного романа. Нет, дверь кафе не отворилась, Анни не вошла и не бросилась Рокантену в объятья. Собственно, то, что произошло, не заметил никто, кроме самого Рокантена. Внешне все оставалось на своем месте, фаллообразные деревья не проросли сквозь пол. Но Рокантен втихомолку совершил предательство: он изменил "тошноте".

Измена произошла вроде бы по ничтожному поводу. Ее вызвала любимая Рокантеном мелодия американской джазовой песенки, которую Мадлен завела на граммофоне в честь отъезжающего клиента. Вслушиваясь в хорошо знакомую мелодию, Рокантен вдруг обнаруживает, что мелодия *не существует*, ее нельзя "схватить", разбив пластинку; она вне вещей, вне неимоверной толщи экзистенции, в ней нет ничего лишнего, это все остальное — лишнее по отношению к ней. Она не существует — она *есть*. И благодаря ее непредметному бытию спасены двое: американский еврей из Бруклина, ее сочинивший, и негритянская певица, ее исполняющая. Благодаря созданию песенки "они очистились от греха существования". Рокантена охватывает радость. "Значит, можно оправдать свое существование? Совсем немножко? Я чувствую себя ужасно оробевшим. Не то что у меня много надежды. Но я

похож на совершенно замерзшего человека, совершившего путешествие по снегу, который неожиданно вошел в теплую комнату".

Но каким образом намерен Рокантен "оправдать свое существование"? Среди путей к "оправданию" идея написать роман представляется ему наиболее соблазнительной и реальной. Написать роман, который был бы "прекрасный и крепкий как сталь" и который "заставлял бы людей стыдиться своего существования". Рокантен мечтает о том, что у него появятся читатели, которые скажут о романе: «"Его написал Антуан Рокантен, рыжий тип, который шатается по кафе",— и они будут думать о моей жизни, как я думаю о жизни негритянки: как о чем-то драгоценном и наполовину легендарном».

При этом героя вполне законно волнует вопрос о собственной одаренности: "Если бы я был только уверен, что у меня есть талант..." Ну, а если талант отсутствует? По Рокантену, спастись может только создатель произведений искусства, потребителю в спасении отказано. Рокантен иронизирует над теми, кто ищет утешения в искусстве, «как моя тетушка Бижуа: "Прелюдии Шопена мне были таким подспорьем, когда умер твой бедный дядюшка"».

Несколько утрируя, можно сказать, что, для того чтобы Рокантен мог оправдать свое существование, ему необходимо было стать Сартром. Случилось обратное: в своей наиболее "человеческой" автобиографической книге "Слова" (1964) Сартр признал себя Рокантеном и раскрыл уловку их "общего" сознания, нашедшего смысл не по отношению к истине, а по отношению к ее отсутствию: «В тридцать лет я с успехом проделал лихой фокус: описал в "Тошноте" — и, поверьте мне, совершенно искренне — горечь бесцельного, неоправданного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем. Конечно, я *был* Рокантеном, без всякого снисхождения я показывал через него ткань моей жизни, но в то же время я был "я", избранник, летописец ада... Подделка до мозга костей, плод мистификации, я радостно писал о том, сколь тягостны условия человеческого существования. Догматик, я сомневался во всем, только не в том, что сомнение — знак моего избранничества; я восстанавливал одной рукой то, что разрушал другой, считал колебания залогом своей устойчивости»[3].

Сартровское признание свидетельствует о том, что Рокантен явно поторопился объявлять о возможности "спасения": история его "воскресения", описанная на последних страницах романа, на самом деле явилась историей неудачи. Рокантен не спасся — он спасовал перед собственным честолюбием, о существовании которого мы стали подозревать, когда он поднялся на вершину холма: уже тогда "тошнота" являла собой знак избранничества. Но высоты холма ему не хватило. Он захотел встать *над* "тошнотой", и в этом порыве выразился "скачок" (вон из абсурда), но не в сторону религиозного сознания (такой скачок с точки зрения атеистического экзистенциализма совершен Кьеркегором, Шестовым, Ясперсом), а в сторону некоего эстетического варианта ницшеанской концепции "сверхчеловека".

2.

"Тошнота" есть болезнь сознания, форма его реакции... на что именно?

В романе последовательно проводится тезис об объективной причине "тошноты". Сознание Рокантена является рецептором "священной" болезни, а не ее возбудителем. Рокантен *удивляется* своим первым приступам "тошноты", теряется в догадках относительно их причин, и его растерянность призвана играть роль алиби для сознания, которое снимает с себя всякую ответственность за случившееся.

Сознание Рокантена невинно: более того, невинность составляет доминанту его сознания, тем самым предрасполагая сознание к принятию истины, скрытой от других — "мерзавцев", по определению Сартра,— чье сознание виновно в порочной связи с мирской суетой, с "буржуазными" волнениями о сытости, благополучии и размножении.

Но откуда взялось невинное сознание? Кто такой Рокантен?

Самый краткий ответ: Рокантен — рантье. Социальная принадлежность героя далеко не случайна, ибо она в наибольшей степени позволяет ему уклониться от всякой социальной принадлежности. Сартр лишил Рокантена тех социальных и бытовых покровов, которые бы сковывали его движения (тем самым *отвлекая* его на преодоление сопротивления) или, точнее, эти покровы сшиты из самых прозрачных тканей и лежат на нем свободно. О намерениях Сартра свидетельствует эпиграф к роману, выбранный из пьесы Селина "Церковь": "Это молодой человек без коллективной значимости, это просто *индивид*". "У меня нет неприятностей,— рассказывает о себе Рокантен,— будучи рантье, я не страдаю от безденежья, у меня нет начальства, жен, детей; я существую, вот и все".

Рокантен — рантье, но далеко не всякий философствующий рантье — Рокантен. Рокантен уникален среди рантье по своему ощущению экзистенции, его же опыт, по мысли Сартра, всеобъемлющий, универсальный.

Думается, Рокантена позволительно рассматривать двояко: как реального, жизнеспособного персонажа минус "х" человеческих качеств, и как персонифицированную философскую схему плюс "у" человеческого правдоподобия. Сартр *сужает* Рокантена, словно руководствуясь пожеланием Дмитрия Карамазова: широк человек, я бы сузил,— освобождает его (минус "х") не только от социальной и бытовой шелухи, но также и от других, более глубинных "наслоений". Рокантен обладает нулевой степенью жизнелюбия и эмоциональности. *Вялость* Рокантена, которому свойственны замедленные, меланхолические движения и жесты (первоначально роман назывался "Меланхолия"), является не просто "случайной" особенностью его темперамента. Это своего рода закономерность, обусловленная принципами сартровской поэтики, требующей "вынесения за скобки" "лишних" движений ума и сердца персонажа. В подобном "вынесении за скобки" нетрудно обнаружить методологию феноменологической редукции Гуссерля, направленную на выявление специфического предмета анализа. Но каков специфический предмет анализа у Сартра?

Во всяком случае, едва ли *уже* человек.

Рокантен заболевает "тошнотой" с той же легкостью, с какой простужается младенец, полежавший на сквозняке. "Тошнота" — вторая натура; Рокантен сживается с ней, как кафкианский герой — с абсурдной ситуацией, в которой он просыпается в одно прекрасное утро. Впрочем, Кафка достиг большего эффекта в изображении человеческого удела, не превращая своего героя в медиума, а просто-напросто направляя его на поиски примирения с миром, которые оказываются невозможны по причине отсутствия общей меры между героем и миром. Кафка создает причудливую атмосферу печального провала метафизического конформизма. В отличие от него, Сартр не включает примиренческие интенции в сферу своего анализа. Сартровский герой освобожден от оппортунизма. Он идеальный, образцовый служитель "тошноты", хотя одновременно он и скромный житель Бувиля, который в противоположность, скажем, деревне, куда прибывает землемер К. (роман "Замок"), реален не менее флоберовского Руана.

Помещая героя в реальную среду, отличную от условной среды как кафкианского романа, так и традиционного "философского романа" вольтеровского типа, а также наделяя его всей полнотой самосознания (что также не свойственно герою "философского романа"), Сартр ввел в заблуждение не

одного своего исследователя, если не сказать, что он ввел в заблуждение и самого себя.

Дневниковая форма произведения указывает на то, что автору не оставалось ничего или почти ничего добавить от себя к свидетельствам героя. При этом мы нигде не найдем и намека на сознательно созданные автором противоречия дневника (честолюбие, прорастающее через "тошноту", как бамбук сквозь асфальт, так и осталось в "подсознании" романа), которые могли бы взорвать его изнутри. Любой жест Рокантена соотнесен с "тошнотой" — такова норма. В результате мир оказывается в тисках экзистенциалистского догматизма.

Вышесказанное не исключает значимости романа "Тошнота". Обладая известным шоковым действием, роман предлагает читателю критически отнестись к тем школьным урокам аксиологии, которые он, возможно, затвердил чисто механически. Во всяком случае, некоторые из "ценностей", которые были повешены Сартром на бедного Самоучку, как на вешалку,— действительно ветошь. Мы имеем в виду прежде всего отвлеченный гуманизм Самоучки, не пригодный в противоречивой действительности нашего века. Правда, казня Самоучку за его гуманистический "идеализм", Сартр не без озорства "приписал" своему герою в конце книги порочную любовь к мальчикам, из-за чего в библиотеке Бувиля вышел шумный скандал. Понятно желание писателя эффектно противопоставить слишком абстрактному человеколюбию слишком конкретную любовь педераста, но желание в "Тошноте" осуществлено с грубой прямолинейностью.

Как бы затая обиду на своего создателя за "приписанный" ему порок, Самоучка впоследствии "отыгрался", и его реванш любопытен.

Любовь Самоучки к людям пробудилась в немецком плену, куда он попал в конце 1917 г. "Мсье,— сказал Самоучка Рокантену во время памятного обеда в ресторане,— я не верю в бога; его существование опровергнуто Наукой. Но в концентрационном лагере я научился верить в людей". Когда шел дождь, пленников запирали в большом сарае, и они стояли там, тесно прижавшись друг к другу. "Один из первых дней, когда нас заперли в сарае, давка была такая, что я подумал: задохнусь, но внезапно могучая радость поднялась во мне и я почти что потерял сознание от чувства братской любви к этим людям, которых мне хотелось расцеловать..." Ироническая улыбка Сартра, скрытая в этих словах, перерастает в откровенную издевку: "Этот сарай приобрел в моих глазах священный характер. Иногда мне удавалось обмануть бдительность наших стражников, и я проскальзывал туда один, и там, в полутьме, вспоминая о радостях, которые здесь познал, я впадал в своего рода экстаз. Шли часы, но я терял представление о времени. *Мне случалось рыдать*".

Сартр на себе испытал жизнь военнопленного. Через тридцать три года после Самоучки он сам оказался в немецком лагере. Там он написал и поставил свою первую (не дошедшую до широкой аудитории) пьесу с тайным призывом к сопротивлению. Думается, Сартр-лагерник воспринял бы собственное смешение гуманизма со стадным чувством как святотатство.

Сартр, конечно, никогда *не* был Рокантеном. Он нашел "тошноту" (в процессе философской рефлексии) в то время, как Рокантена нашла "тошнота" (найденная Сартром). Различие принципиально. Рокантен открывал абсурдный мир, но предварительно требовалось доказать абсурдность мира. В прозе Сартра эту миссию выполняет герой рассказа "Стена".

Говоря об этом рассказе, необходимо опять-таки указать на феноменологическую "чистоту" эксперимента, который в нем производится. Все постороннее эксперименту отсечено. Герой лишен социальной обусловленности; как и Рокантен, он просто "индивид". Правда, этот индивид является анархистом и оказывает содействие республиканцам (действие происходит в

период гражданской войны в Испании), однако участие героя в войне — лишь форма актуализации "пограничной ситуации". Повествование ведется от первого лица, от имени Пабло Иббиеты, которого франкисты приговаривают к смертной казни за отказ сообщить, где скрывается местный республиканский вожак Рамон Грис. На рассвете герой будет расстрелян, а пока, на ночь, его запирают в камере с двумя другими смертниками: ирландцем Томом и молоденьким Хуаном. Описанию последней ночи смертников и посвящен рассказ. Следует добавить, что в камеру смертников также помещен бельгийский врач (с охраной), которому предоставлена возможность наблюдать за поведением осужденных. Позиция этого постороннего наблюдателя, щупающего пульс Хуану и со строго научным интересом вглядывающегося в серые лица смертников, не вызывает, естественно, симпатии. Но, если вдуматься, от нее едва ли существенно отличается позиция самого автора, такого же постороннего. Разница, на наш взгляд, лишь в цели эксперимента. Бельгийца, любезно угощающего узников дорогими сигаретами, интересуют реакции тела, Сартра — реакции духа. Впрочем, реакции духа тесно связаны с физиологией: осужденные ощущают стремительное приближение смертного часа прежде всего физиологически.

Только тогда, когда герой на собственной шкуре ощутил следы завтрашней смерти, Сартр считает возможным обратиться к миру духовных ценностей человека и посмотреть, как он изменился. А он изменился радикальным образом или, скорее, распался.

Том живо представляет себе картину своей казни, он видит свой труп, но он не может вообразить себе мир, продолжающий существовать без него, для других. По его мнению, человек не подготовлен к такой мысли. Пабло про себя соглашается с ним, для него также "смерть есть нечто *неестественное*". Однако непосредственно вслед за этим мысль Пабло совершает неожиданный и весьма ответственный поворот, и мы узнаем, что с тех пор, как Пабло собрался умереть, "ничто больше" не кажется ему "естественным": ни эта куча угольной пыли, ни лавка, ни противная рожа Педро (охранника.— *В. Е.*)". Предметы изменили свою фактуру, утратили плотность, стали "жиже"; они пропитались смертью, и вместе с ними преобразился облик всей прошедшей жизни героя. Перед лицом смерти она утратила свою привлекательность, смысл, ценность. Жизнь как бы сравнялась со смертью по своей "неестественности" ("неестественность" здесь синоним "нелепости"), и на глазах читателей произошла стремительная метаморфоза: от неприятия смерти герой пришел к неприятию жизни.

«Я вспомнил об одной ночи, которую провел на скамейке в Гренаде: я не ел в течение трех дней, я был взбешен, я не хотел подыхать. Это заставило меня сейчас улыбнуться. С какой жадностью я бегал за счастьем, за женщинами, за свободой. Зачем? Я хотел освободить Испанию... примкнул к анархическому движению, выступал на собраниях: я принимал все всерьез, как будто я был бессмертен.

В этот момент у меня было впечатление, что передо мною предстала вся моя жизнь, и я подумал: "Это была проклятая ложь"».

Пабло погружается в одиночество, испытывая полное равнодушие к жизни. "Я был в таком состоянии, что, если бы сейчас пришли и сказали, что мне дарują жизнь и я могу преспокойно отправляться к себе домой, это ничуть не тронуло бы меня: несколько часов или несколько лет ожидания — какая разница, когда человек утратил иллюзию того, что он вечен". Это рассуждение — главное в рассказе. Человек живет в скорлупе иллюзий, но достаточно только ее разбить, прибегнув к рычагу "пограничной ситуации", как он познáет тотальную абсурдность своего конечного существования и вся его якобы осмысленная жизнь обернется "проклятой ложью".

Так происходит девальвация жизни, а ценою этой девальвации снимается вековечный жизненный трагизм. Соответственно страх смерти сводится к сугубо физиологическому страху перед болью и агонией, а сама жизнь раскрывается как абсурдный *фарс*. Играть в ней серьезную роль — значит, по сути дела, противоречить *жанру* и тем самым выставлять себя в комическом свете. Как видим, Сартр находит возможность развязать целый узел "проклятых вопросов", жертвуя для этого всего-навсего жизнью.

И потому неудивительно, что на рассвете Пабло волнует только одно: умереть "прилично". Хуан в предсмертной тоске плачет навзрыд. "Он не думал о смерти", отмечает про себя Пабло, то есть мальчик еще полон "иллюзий". "На одну-единственную секунду" Пабло сам делает маленькую уступку жизни — ему также захотелось заплакать и пожалеть себя. Но в то же самое мгновение он чувствует, что смерть сделала его "бесчеловечным": он не может отныне жалеть ни себя, ни других.

Между тем Пабло не спешат расстреливать. Если Хуана и Тома утром отвели к стене, то его — на новый допрос. Офицер предлагает ему выдать Гриса в обмен на спасение. Пабло думает. Но не над предложением: "Естественно, я знал, где Грис: он скрывался у своих двоюродных братьев в сорока километрах от города. Я знал также, что я не выдам его убежища, разве если только они станут меня пытать (но они, кажется, об этом не помышляли)". Пабло занимает вопрос о том, *почему* он не выдает Гриса.

Чем объяснить упрямство (упорство) героя? На первый взгляд оно обладает некоторым этическим значением, являясь причиной отказа от предательства, и потому его можно представить как невольную дань прежнему, "иллюзорному" сознанию, как инерцию порядочности. Основа для порядочности отсутствует, но порядочность продолжает существовать как бы на пустом месте, противореча логике абсурдной мысли и одновременно ставя под сомнение истинность этой логики. Здесь можно было бы вспомнить о совести и неисповедимости путей ее выражения, однако подобного рода интерпретация упрямства не согласуется с законами сартровской поэтики, требующей верности персонажа философскому тезису, во имя которого он создан.

Упрямство героя вполне логически вытекает из верности тезису. Быть упрямым означает быть *последовательным*. Герой отказал жизни в какой-либо ценности, она больше ничего для него не стоит, его желание жить умерло чуть раньше зари. Но если он предаст Гриса, то тем самым покажет, что дорожит жизнью (ему "придется" к ней вернуться), и будет вынужден признать, что жизнь стоит, по крайней мере, предательства, а следовательно, его размышления в камере смертников — не более чем самообман.

Таким образом, отказавшись от предательства, герой не только сохранил верность тезису, но своим решением даже как бы упрочил его. Затем, в ясном соответствии с требованиями абсурда, герой позволил себе пошутить над франкистами, которые, с его точки зрения, чересчур серьезно относились к своим обязанностям палачей и потому выглядели смешно: он разыграл мнимое предательство, указав франкистам заведомо неверное место пребывания Гриса — пусть они немного посуетятся! И опять-таки шутка пошла на пользу тезису. Оказалось, что Грис, поссорившись с двоюродными братьями, в самом деле скрывается на кладбище, куда Пабло направил франкистов. Грис погибает в перестрелке. Узнав об этом, Пабло опустился наземь и засмеялся так, что слезы брызнули у него из глаз. Этим полоумным смехом и заканчивается рассказ, утверждая торжество "случайности" в мире.

Пабло интересен для Сартра не как самостоятельная личность, обладающая собственным, "частным" взглядом на мир (такой личности просто не существует в рассказе), а как некая обобщенная модель смертника с предельно сокращенной индивидуальностью. И совершенно очевидно, что

автор согласует не тезис с моделью, а модель с тезисом. Подлинной героиней рассказа выступает сама "пограничная ситуация"; все остальное, в том числе характер и состояние персонажей, вторично по отношению к ней. Но достоверна ли героиня?

Чисто механически отождествив ценность жизни с ее метафизическим смыслом, Сартр в рассказе совершил "подмену": кабинетные рассуждения потенциального смертника Сартра переданы реальному смертнику Пабло.

Сартр-художник настороженно, недоверчиво относится к жизни, словно опасаясь, что она, как смазливая потаскушка, соблазнит его своими запретными прелестями. Стремясь отгородиться от ее чар, Сартр направляет свои усилия на то, чтобы поймать жизнь "с поличным" на каком-нибудь отталкивающем, отвратительном моменте, а затем с нескрываемым торжеством призывает читателя в свидетели ее непотребства.

Непотребство жизни становится доминирующей темой цикла сартровских рассказов конца 30-х годов, объединенных в сборник под общим названием "Стена". В первом рассказе, в "Стене", определена первопричина непотребства; герои последующих рассказов безо всякой веры на успех пытаются сопротивляться этому непотребству, они ненавидят "нормальную" жизнь. Но бунт не облагораживает героев. В конечном счете он скорее множит непотребство, нежели разоблачает его. Все тонет в сочной мерзости, включая любовь. В рассказе "Интимность" Люлю убегает от своего нудного мужа-импотента к энергичному любовнику Пьеру, который обещает увезти ее в вечнозеленую Ниццу в спальном вагоне первого класса. Однако вместо Ниццы Люлю попадает в скверную гостиницу и с содроганием вспоминает о любовной ночи с Пьером, который гордится техникой интимного дела.

Героиня рассказа "Спальня" Ева живет со своим сумасшедшим мужем и не желает расстаться с ним. Напротив, она всеми силами хочет войти в его мир "летающих статуй", мир притягательного хаоса и абсурда. Сумасшествие мужа дало Еве возможность ускользнуть из мира родителей с их "рахат-лукумовым" счастьем и мелкими хлопотами; сумасшествие мужа бросило на жизнь Евы луч какого-то неожиданного света и преобразило ее взгляд на "нормальную" жизнь.

Мир Сартра организован таким образом, что он органически не терпит "добра". Бескорыстное чувство разоблачается как иллюзия, недопустимая для "пограничной ситуации" героя, или как инерция непросветленного сознания. Если "добро" упорствует, то оно непременно имеет черный "задник". Герой Сартра живет в окружении людей с малоприятными физиономиями, телами, мыслями и душами. Это существа завистливые, лицемерные, трусливые, невежественные, жестокие, циничные, похотливые, самовлюбленные, вульгарные. Сам герой, как правило, противостоит им. В основе этого противостояния заложены либо "отвращение" (Ева), либо "упрямство" (Пабло), либо "скука" (Люлю), однако по закону мимикрии он усваивает черты своего окружения, тем более что его собственные нравственные устои подточены абсурдом.

Особенно непривлекательны (за редким исключением) женские образы Сартра. Возможно, они не хуже мужских, но так как в соответствии с европейской культурной традицией образ женщины, прекрасной дамы, Мадонны, создавался на известном пьедестале, то его разоблачение особенно бьет в глаза. Сартр срывает с женщины романтические одеяния и топчет их с наслаждением, которое скрыто за маской невозмутимости. Это наслаждение имеет определенный садический элемент. Было бы весьма наивно считать Сартра-художника женоненавистником; напротив, он питает к женщине слабость, однако она выражается перверсивным способом: в поругании. Целомудренность женщины Сартр *подменяет* бесстыжей похотливостью, ее благоухание — несносным запахом ("Он боялся дышать их запахом,—

пишет Сартр об одном из своих героев,— как бы женщина ни мылась, она все равно пахнет"), ее кокетливость — отталкивающей жеманностью. С особой радикальностью Сартр разоблачает деторождение и материнство. Вместо вековечного образа Женщины с ребенком Сартр создает образ маленького негодника, который наблюдает через замочную скважину за своей грузной матерью, восседающей верхом на биде (повесть "Детство руководителя").

Борьба с "иллюзиями" жизни и их отражениями в культуре ведется Сартром и на уровне языка. Лозунг Рокантена "остерегаться литературы" стал эстетическим кредо романа "Тошнота" и сборника рассказов. Этот лозунг призывает к борьбе с эвфемизмами, поэтическими метафорами, вообще со стилем как самостоятельной ценностью. Сартр "обнажает" язык, снимает с него все наносные слои и покровы и все равно не удовлетворяется его наготой. Сартр принципиально называет все своими именами[4]. Текст составлен из лаконичных, четких, холодно-бесстрастных фраз, отшлифованных и ровных, как морская галька, вызвавшая "тошноту" Рокантена. Сартр сторонится пространных введений, описаний пейзажей, интерьеров, внешнего облика героев. Он переходит сразу "к делу", ставит персонажей под ослепительно, беспощадно яркий свет, не замечая, что такое искусственное освещение часто не помогает выявить человеческий лик, а, напротив, искажает его игрою контрастных светотеней. Сартр как бы ведет повествование под уздцы и приводит его в заранее выбранный пункт назначения.

В свое время в нашумевшей критической статье "Г-н Франсуа Мориак и свобода" (1939) Сартр утверждал, что романист не должен быть "богом" своих героев, то есть обладать вездесущностью, которая позволяла бы ему беспрепятственно менять точку наблюдения. Романист, по мнению Сартра, правомочен обладать функциями либо свидетеля своих героев, либо их сообщника, но, совмещая эти функции, он "убивает сознание героев". Критикуя эстетическую позицию художника — "привилегированного наблюдателя" и полагая, что теория относительности является законом не только для физического, но и для художественного мира, Сартр связывает жизнеспособность персонажа с его свободой. "Вы хотите, чтобы ваши персонажи жили? Так сделайте их свободными. Важно не определять и, тем более, не объяснять (в романе даже самый лучший психологический анализ пахнет смертью!), а всего лишь *показывать* непредвиденные страсти и действия"[5].

Соответствует ли проза самого Сартра его эстетическому кредо? Сартр в самом деле не совмещает функций свидетеля и сообщника, не привносит в повествование собственных комментариев, призванных прояснить самосознание героя. Вместе с тем его герой не свободен. Конечно, свобода любого героя художественного произведения в известной степени иллюзорна, однако в рамках общей художественной иллюзии возможен разговор об иллюзии подлинной и мнимой свободы.

Сартровский герой лишен возможности выбора, ибо его поведение обусловливается не противоречивостью натуры, а цельностью тезиса. Пабло вобрал в себя тезис о нелепости мира. *Следовательно*, он должен разочароваться в любимой женщине. Это предвиденное разочарование. Непредвиденной была бы дальнейшая любовь к Конче. Но такая непредвиденность — табу в художественном мире Сартра. Она была бы равносильна бунту творения против творца. Творец же предусмотрительно гарантировал себе неприкосновенность. Как бы Сартр того ни скрывал, он также "Бог" своих героев. Причем "Бог" закона ("абсурдного"), а не благодати. Такому "Богу" нет нужды убивать сознание героев, ибо их сознание он смоделировал необходимым для себя образом. Свобода абортирована им в зародыше.

3

И все-таки Сартр-художник, каким бы аскетом он ни был, в каком бы очевидном подчинении ни находился он у своего философского "двойника" и наставника, случалось, не проявлял должной последовательности; случалось, исподтишка грешил. И в сборнике "Стена" сохранились следы его прегрешений, его еретического взгляда в сторону, увлечения жизнью, его кощунственного забвения абсурдности бытия (пусть читатель сам расставляет необходимые кавычки). На наш взгляд, наиболее отчетливо проступают такие следы в повести "Детство руководителя", завершающей сборник. Возможно, намерения автора были вполне благонадежны: он хотел показать процесс формирования "мерзавца" (в сартровском значении слова). Однако, осуществляя свое намерение, Сартр соблазнился социальным анализом, причем анализом пристрастным, не лишенным ядовитой иронии. У Сартра-философа нет прав на такой анализ. Это контрабанда.

Сартр повествует об отпрыске богатого рода провинциальных фабрикантов, Люсьене Флерье. Живописуется обстановка в семье, где каждый хорошо усвоил роль, которую призван сыграть в этом мире. Маленький Люсьен с любопытством и недоумением следит за "играми" взрослых: "Было увлекательно, потому что все играли. Папа и мама играли в папу и маму; мама играла в мучения по поводу того, что ее золотце так мало кушает, папа играл в чтение газеты, время от времени водя пальцем перед лицом Люсьена, приговаривая: шурум-бурум! И Люсьен тоже играл, только он не знал, во что".

Проведя детство в призрачной обстановке, он подозревает в лицее о том, что "существование — иллюзия", и смутно мечтает о самоуничтожении с дидактической целью. Впрочем, увлечения молодости постепенно отвлекают Люсьена от самоубийства... Он очаровывается сюрреализмом и даже пишет туманные стихи, что дает Сартру возможность поиронизировать над сюрреалистической модой и поэтической техникой "автоматического" письма. С еще большей иронией относится Сартр к увлечению своего героя фрейдизмом. "Я желал свою мать до пятнадцати лет",— с гордостью исповедуется Люсьену его юный приятель-фрейдист. Люсьен сначала шокирован, но довольно быстро он сам обращается в новую веру и целыми днями размышляет о своих "комплексах" и о том "мрачном, жестоком и яростном мире, который бурлит под испарениями сознания". В скором времени у Люсьена, обосновавшегося в Париже, появляется настоящий наставник, сюрреалист высокого полета, который определяет душевное состояние Люсьена одним словом: "Смятение" (с большой буквы) — и подолгу смотрит на него горячим и нежным менторским взором. В конечном счете, как и следовало ожидать, Люсьен оказывается жертвой этого "шикарного" педераста... Однако не среди наркоманов, любителей оргий, богемы или гомосексуалистов находит Люсьен свое жизненное призвание. По логике вещей его не могло в конце концов не снести "вправо", и, попав в боевую компанию молодых фашиствующих националистов, которые берутся за воспитание этого "оторвавшегося от корней" (по Барресу) юноши, Люсьен обнаруживает смысл молодости в силе. Еще вчера он чувствовал себя "толстым, раздутым насекомым", а ныне он "чистый и четкий: как хронометр". Командовать другими — его право, "завещанное от бога". Существование более не кажется ему иллюзорным. "Я существую,— подумал он,— потому что я имею право на существование". Этот новоиспеченный "мерзавец" мечтает вернуться к себе в провинцию, жениться на непорочном создании с васильковыми глазами, иметь много-много детей и руководить фабрикой.

В "Детстве руководителя" социальная позиция Сартра "не сбивается" мыслями ни о тотальной абсурдности мира, ни о никчемности сопротивления

"мерзавцам". В повести предложен конкретный анализ фашистского мировоззрения.

Цельность Рокантена не мешала (если точнее: помогала) его создателю быть раздвоенным. Особенно двойственным стало его положение с начала второй мировой войны. Сартр настолько начал "двоиться" в этическом плане, что один его образ не соприкасался с другим. "Практической" моралью Сартра была мораль убежденного антифашиста, негодующего по поводу даже тени коллаборационизма. Но его "теоретическая" мораль не только не поддерживала "практическую", но подрывала ее, рисуя человека как "бесполезную страсть".

После войны, осмысляя опыт Сопротивления и ища эстетические эквиваленты политической активности, Сартр создал в своей книге "Что такое литература?" довольно схематическую концепцию "ангажированной" литературы, концепцию, которая основывалась скорее на обобщении эмоций, нежели на прочном философском фундаменте. О том, что фундамента не было и не было радикального пересмотра существенных положений довоенной экзистенциальной мысли Сартра, свидетельствует, в частности, конец книги, в котором писатель со свойственной ему прямотой признается в том, что его пространное размышление о судьбах литературы не так уж важно: мир может прекрасно обойтись без литературы. Но еще лучше он может обойтись без человека.

Абсурд не исчез — он превратился в "скрытый" абсурд в том смысле, в котором существовал "скрытый" бог для деистов XVII—XVIII вв. "Еретизм" Сартра (отвлечение от абсурда) стал шире, но не стал глубже. Задумав написать произведение о пути аполитичного буржуазного интеллигента в Сопротивление (своего рода "Хождение по мукам"), Сартр в конечном счете написал трилогию о пути к "умопомрачительной свободе" абсурда.

Французская критика считает трилогию "Дороги свободы" (публиковалась в 1945—1949 гг.) творческой неудачей писателя (Сартр бросил работу над четвертым томом книги и больше художественной прозой — исключение: "Слова" — не занимался[6]). Книга в самом деле эклектична, чрезмерно растянута, переполнена "необязательными", второстепенными и третьестепенными персонажами (это особенно касается второй и третьей части).

В "Зрелом возрасте" (первая часть трилогии) жизнелюбие героя с нулевой степени (наблюдаемой в довоенной прозе) перемещается в сторону положительного значения, которое, хотя оно и не обладает большой количественной характеристикой, можно считать "уступкой" жизни. Матье Делярю дает свое согласие на жизнь, ставя единственным серьезным условием сохранение "ясности ума". Сартр отказывается от экспериментального вакуума и "загрязняет" роман социально-бытовыми характеристиками.

Однако сохранение "ясности ума" приобретает у Матье форму наваждения, и его любовница Марсель точно характеризует положение: "Ты так боишься остаться в дураках, что отказался бы скорее от самого прекрасного в мире приключения, нежели бы рискнул себя обмануть".

Сартровская неприязнь к жизни нашла свое отражение в сюжете книги, разворачивающемся вокруг центральной темы: Матье ищет денег на аборт для своей любовницы. Нежелательная для Матье беременность Марсель невольно из "несчастного случая" получает в романе символический смысл подавления и ликвидации жизни. Показательно также, что слово "ненависть" — одно из самых распространенных в "Зрелом возрасте". Оно появляется чуть ли не на каждой странице; на некоторых — по нескольку раз. Ненависть связывает героев Сартра гораздо крепче других чувств; она вспыхивает мгновенно, возникая зачастую из совершенно противоположных эмоций, а иногда и сопутствуя им. Трудно найти такого персонажа в романе, который в какой-либо момент не ненавидел бы Матье, не бросал бы на него

"ненавистных взглядов". Но Матье не остается "в дураках" и возвращает ненависть тем же персонажам, которые, к тому же, и между собой часто связаны этим чувством.

Матье с некоторой завистью смотрит на Брюне, коммуниста, который пришел в партию из кругов буржуазной интеллигенции. Матье считает, что Брюне "повезло". Брюне удалось вобрать в себя жизнь "толпы", зажить с ней одной жизнью и, пожертвовав своей постылой свободой, обрести двойную свободу, оказавшись в согласии с самим собою и миром. Более того, каждый жест Брюне наполнен содержанием, и все, до чего он дотрагивается, становится "настоящим". Такая материализация фантомов поражает Матье и вырывает признание, что Брюне, в отличие от него самого, имеет вид "человека". Но когда Брюне предлагает вступить в компартию, Матье отказывается. Он считает, что партия отстаивает благородные принципы. Он не знает только, что такое благородство.

Потенциальный носитель "тотальной свободы", Матье тем не менее "нелегально" связан с культурой. Он прилежный посетитель выставок, театров, концертных залов, куда ходит, "как на мессу". Матье даже не замечает, что постепенно он превращается в довольно посредственного "потребителя" искусства. Неожиданный разговор с его новой приятельницей Ивиш, произошедший после посещения выставки Гогена, открыл для Матье его потаенную "недобросовестность". Матье высказал предположение, что он, возможно, тоже уедет когда-нибудь на Таити. "Это бы меня удивило",— бросает Ивиш. В отличие от Гогена, Матье — человек не "потерянный", не шальной, а, напротив, слишком "методичный". "С Гогеном жизнь, должно быть, была невозможна... С вами себя чувствуешь в безопасности, никогда не нужно бояться непредвиденного" — эти слова Ивиш застают врасплох теоретического "бунтаря". Радикальная попытка снять это обидное для "ясного ума" противоречие предпринимается Матье в конце трилогии (роман "Смерть в душе"), когда возникает возможность непосредственного действия, однако результат оказывается по меньшей мере двусмысленным.

Кучке солдат, среди которых находится Матье, сообщают о том, что заключено перемирие и война кончена, а это означает, что Франция войну проиграла и теперь подвергнется оккупации. Солдаты неожиданно быстро и легко смиряются с роковым известием, но Матье решает примкнуть к группе стрелков, которые прикрывают отступление французских войск.

Убийство немца утвердило *реальность* Матье. Он сделал нечто ощутимое. «В течение многих лет он тщетно стремился действовать. У него крали его действия одно за другим. Но из этого выстрела у него совершенно ничего не украли. Он нажал на курок, и единственный раз что-то произошло. "Что-то окончательное",— подумал он и рассмеялся. Он смотрел на своего убитого с удовлетворением. *Его* убитый, *его* дело, след *его* пребывания на земле. К нему пришло желание убить и других: это было увлекательно и просто; он хотел погрузить Германию в траур».

Но разве *только* в Германии дело? Прежние чувства Матье, потянувшие его на колокольню (откуда велась оборона), какими бы смутными и неясными они ни были, давали основание предположить, что в них есть нечто от оскорбленного достоинства французского патриота; убийство немца рассеяло эти чувства как дым; на смену им пришла жажда тотального разрушения, которая выплеснулась против врагов Франции, но которая с тем же успехом могла выплеснуться на кого угодно. Здесь заговорило "подполье", и причем торжествующим голосом. В последнем потоке сознания Матье мы ощущаем упоение разрушением, переходящее в своеобразную вакханалию бунта, когда герой освобождается от всех законов, которые стесняли, сковывали, затрудняли его движения, несмотря на всю "ясность" его ума: "Законы летели в воздух, возлюби своего ближнего, как самого себя... не убий..." Матье

постигает, что "Свобода — это Террор", и становится "свободным, как воздух". Немцы превращаются в мишени и теряют самостоятельное значение; они символы: "это был огромный реванш". Матье расстреливал свои сомнения, колебания, промахи: "Выстрел в Лолу, которую я не посмел обокрасть, выстрел в Марсель, которую должен был бросить, выстрел в Одетту, с которой не захотел переспать. Этот — по книгам, которые я не осмелился написать, а этот — по путешествиям, в которых себе отказал, а вот этот — разом по всем типам, которых я хотел ненавидеть, а стремился понять..." Расстреляв свои сомнения, Матье принимается за глобальное уничтожение: "Он стрелял в человека, в Добродетель, в Мир... он стрелял в красивого офицера, во всю Красоту Земли, в улицу, цветы, сады, во все, что когда-то любил. Красота сделала непристойный прыжок, а Матье стрелял дальше. Он стрелял: он был чист, он был всемогущ, он был свободен".

Матье расстрелял всю свою *человечность*; в нем ничего больше человеческого не осталось. Сквозь облик рефлектирующего интеллигента на пороге смерти прорвалось Геростратово обличье, исконное, неискоренимое, торжествующее. Оно властно заявило о себе как о единственно достоверной черте человека, с которой он сходит в могилу. Альтруистические чувства, стремления, желания пребывают в человеке и даже порою делают его беззащитным перед их выражением, но они находятся, как явствует из финала трилогии, где-то на серединном уровне; на более глубинных, подпольных уровнях власть принадлежит индивидуалистическим стремлениям, а еще ниже — геростратову комплексу. Таков, собственно, вывод из одиссеи Матье. В этом выводе нет ничего особенно отрадного для гуманизма; гуманизм не изгоняется, он имеет свое место под солнцем, но весьма скромное: личностное начало, как правило, осуществляет постоянный контроль над действиями человека и в каждый даже самый бескорыстный альтруистический порыв добавляет щепотку едкой соли индивидуализма, достаточную для того, чтобы этот порыв замутнить и сделать двусмысленным.

Значит, если личность попадает в "пограничную ситуацию", то, пусть приведенная в нее гуманными соображениями, она отбрасывает их немедленно и брезгливо и получает "умопомрачительную свободу".

Так качается маятник состояний сартровского героя: от "тошноты" (как реакции на состояние мира) — до "умопомрачительной свободы" ("если бога нет — все позволено"[7]) и от "умопомрачительной свободы" — к "тошноте" (как реакции героя на свой собственный бессмысленный бунт в бессмысленном мире), и так далее, до бесконечности, до дурноты, до... тошноты.

* * *

В основании сартровского мировоззрения лежит убеждение в абсурдности человеческого существования. Сартр заставил героев своих романов и рассказов жить сообразно абсурду. Чтобы герой не "отвлекался", не глазел зря по сторонам, Сартр его "редуцирует". Но, "редуцируя" его, Сартр убивает в нем человека; остается кукла, покорная воле создателя.

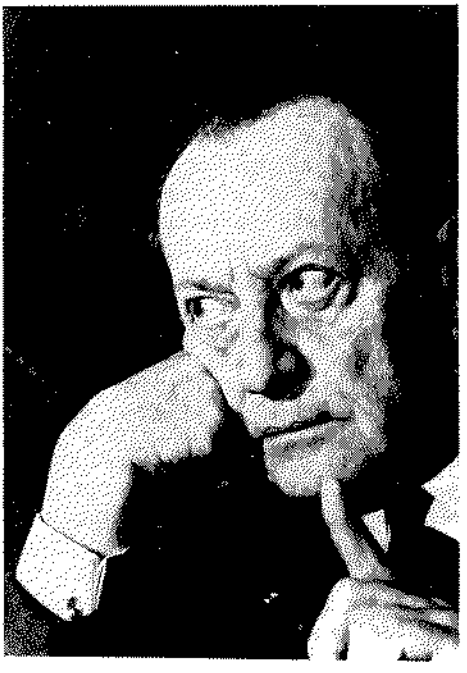
Вот это умерщвление человека в человеке и является основной неудачей Сартра как писателя и как философа.

Что же касается политического "радикализма" Сартра в 60—70-е годы, то он метафизически тесно был связан со своим "абсурдным" мироощущением. Если жизнь — нелепый, бессмысленный фарс, в котором человеку заказаны серьезные роли, то ироническая роль бунтаря, разоблачителя культурных и социальных "иллюзий", представляет собою логическое следствие нигилистического сознания. Эту роль Сартр играл самозабвенно.

АНДРЕ МАЛЬРО

Андре Мальро (1901—1976) — один из наиболее ярких писателей Франции XX столетия. Романист, публицист, общественный деятель, политик и философ, вполне проявивший себя уже в 20—30-е годы, он и после второй мировой войны оказывается способным меняться вместе с динамичным веком, не теряя собственного лица и заставляя слушать свой голос едва ли не весь цивилизованный мир. В движении беспокойной мысли, неуемном любопытстве к людям, в постоянной готовности ринуться в гущу событий проявляются главные человеческие свойства Мальро, естественно отражающиеся и в его творчестве. По справедливому суждению С. И. Великовского, Мальро в художественных образах "нащупал многие из слагаемых... экзистенциалистской метафизики, одновременно разрабатывавшейся с помощью умозрительных построений в Германии Хайдеггером и Ясперсом, во Франции — Г. Марселем, а позже подхваченной Сартром, Камю"[1]. Вместе с А. Жидом, П. Валери, Т. Манном, Д. Дос Пассосом, Р. Музилем, А. Камю и другими современниками Мальро расшатывает традиционные жанровые границы и оказывается создателем новой "открытой" формы романа, соединяющей разнородные художественные структуры, тяготеющей к мифу и эссе.

В отличие от многих писателей, выросших в Париже в культурной среде, воспитанных на лучших образцах литературы и искусства, Мальро — из семьи, фламандские корни которой уходят на север, в Дюнкерк, в среду мелких предпринимателей, розничных торговцев, по необходимости занятых будничными проблемами и мелкими расчетами. О ранних годах Мальро известно немного. Оставивший сотни страниц прозы, в которой воспоминания то предстают в чистом виде, то сплетены с вымыслом, писатель не любил обращаться к истокам. Менее всего Мальро мог бы, как Сент-Экзюпери, сказать, что он родом из своего детства. Не прояснены обстоятельства, при которых его родители оказываются в Париже, ставшем в 1901 г. местом рождения будущего писателя. Неизвестно, почему его отец оставляет семью, и мальчик оказывается на воспитании у бабушки — владелицы бакалейной лавки. Бесспорно одно — ничто не давалось Мальро само собой, без усилий. Чтобы состояться, ему надо было вырасти упорным, ловким, смелым и с самого начала окружить себя легендой. Вопреки ей он не сдал экзаменов на *степень бакалавра, не занимался восточными языками, не был знатоком* археологии. Его университетом становится трудовая жизнь[2]. Вспоминая позже эти годы, Мальро обронит афоризм, записанный Жюльеном Грином: "А чего вы хотите? Между восемнадцатью и двадцатью годами жизнь напоминает рынок, ценности на котором приобретаются не на деньги, а на поступки. Большинство людей не успевают приобрести ничего"[3]. Мальро не принадлежит к этому большинству.



Андре Мальро

В восемнадцать лет он поступает на службу к парижскому издателю Дуайону, обращает на себя внимание как на толкового и инициативного сотрудника, заводит полезные связи и начинает печататься. В 1920 г. он женится на молодой журналистке Кларе Гольдсмит, разделявшей с ним жизнь вплоть до разрыва в 1943 г. В своих воспоминаниях, первый том которых назван "Наши двадцать лет", Клара Мальро рассказывает о начале творческого пути и юношеских пристрастиях Мальро: его волнуют Ницше и Достоевский, испанская живопись — Эль Греко, Веласкес, Гойя и Тулуз Лотрек. Но особенно близкой Мальро оказывается современность. В книге жены Мальро среди общих знакомых мелькают имена Марка Шагала и его музы Беллы, родоначальника кубизма в скульптуре Александра Архипенко и Макса Жакоба, которого Андре Мальро считает самым интеллектуальным из поэтов. Лирические сборники Жакоба, его мемуары, иллюстрации Пикассо к вышедшей в 1921 г. книге "Король Беотии" представляются Мальро подлинными шедеврами. Через Жакоба и Аполлинера ему открывается поэтика авангарда — союз фантазии, рассчитанного бреда и точного построения. В лихорадке послевоенных лет Мальро не остается равнодушным ни к негритянской музыке, ни к дадаизму и сюрреализму, ни к левым политическим идеям. Пробует свои силы он и в коммерции. Но особую роль в его жизни играет искусство. "Я знала, чем было для него искусство,— пишет Клара,— овладением миром — описанным или нарисованным; я понимала, что желание все превратить в игру шло от жажды почувствовать остроту мига, я знала формулу его страха смерти"[4].

Первая книга стихов Мальро — "Бумажные луны" (1921), навсянная А. Рембо и иллюстрированная Фернаном Леже, демонстрирует увлечение символизмом и кубизмом, но, как и статьи по искусству, она еще не определяет мировоззренческой позиции автора, проявившейся позже, в период его путешествия в Индокитай. Летом 1923 г. Мальро решает отправиться в леса Камбоджи, на поиски древних кхмерских храмов. В биографической справке, составленной немецким издателем в 1928 г., значится, что в Камбоджу Мальро направлен министерством колоний и что национальные сокровища он должен был вывезти по поручению археологического общества. Никакого опровержения эти факты не получили, и если даже Мальро не был их творцом, то, во всяком случае, поддерживал легенду; в результате миф о Мальро-археологе, как и о Мальро-революционере, выполнявшем в 1924—1925 гг. обязанности комиссара в Индокитае и активном участнике национально-освободительного движения в Китае, на протяжении десятилетий кочевал по страницам солидных работ о творчестве писателя и оказался опровергнутым лишь в последние годы.

Однако и реальная биография Мальро, потерпевшего неудачу на бирже, задумавшего поправить дела продажей кхмерских барельефов богатым коллекционерам и повторить романтические приключения любимых поэтов и

удачные авантюры полковника Лоуренса, достаточно богата событиями. Отправившись с другом в джунгли, он был задержан местными властями по обвинению в расхищении национального достояния и приговорен к трехгодичному тюремному заключению. И хотя поданная апелляция и хлопоты жены, вернувшейся в Париж, чтобы организовать общественное мнение, сократили срок пребывания в неволе до нескольких месяцев, их оказалось достаточно, чтобы внушить будущему романисту стойкую ненависть к колониальному режиму и дать материал для многих страниц будущих книг и политических статей. Мальро сближается с интеллигентами, близкими к национально-освободительному движению, и в 1924—1925 гг. публикует ряд статей в газетах "Индошин", затем "Индошин аншене" ("Индокитай порабощенный").

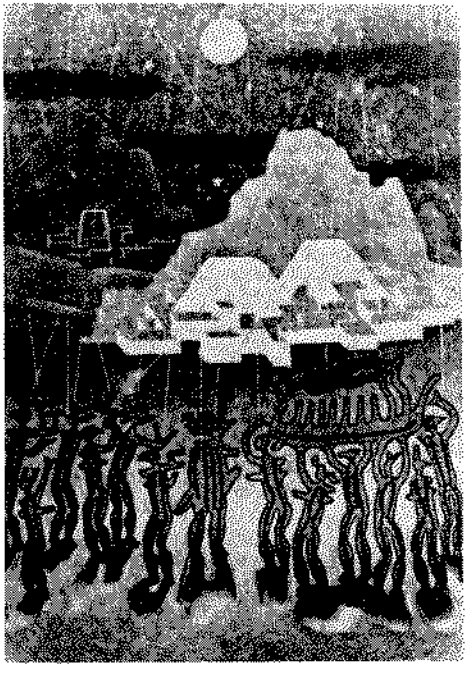
В феврале 1926 г. Мальро возвращается в Париж, где входит в круг журнала "Нувель ревю франсез", давший ему возможность общения с интеллектуальной и издательской элитой — П. Валери, А. Жидом, Ж. Шлюмберже, Г. Галлимаром, Ж. Ривьером.

Открытие Азии сопряжено для Мальро с усилением интереса к философии и публицистике. Своеобразной отправной точкой становится эссе "Искушение Запада" (1926), начатое на пароходе, идущем из Сайгона в Марсель. Оппозиция Запад—Восток, столь привычная для европейского сознания, начиная с античности и кончая известными положениями О. Шпенглера, провозгласившего "закат Европы", не представляется Мальро бесспорной. Узнав о готовящейся публикации книги консервативного политика Анри Массиса "Защита Запада", он торопится с завершением и печатанием своей работы, видя в ней ответ Массису, утверждавшему приоритет европейского порядка и христианства перед идейными и культурными ценностями Азии. Мальро с его обостренным чутьем к подземным гулам истории явственно услышал сотрясающие почву Европы тектонические толчки, вызванные деколонизационными процессами, отнюдь не снятыми первой мировой войной. Два вымышленных корреспондента в его книге — китаец Линь и европеец А. Д. — как будто вполне согласно повторяют положения Шпенглера о культуре как замкнутом организме и Ницше — о гибели богов.

Но ни та, ни другая концепция не имеет у Мальро преимущественного смысла. В душе европейского человека, подавляя его жизненные порывы, "коренится изначальный абсурд", сетует Линь. "Абсурд, неотразимый абсурд, обвивающий нас, словно змей древо добра и зла... уготавливает нам самые обольстительные свои игрища..." — вторит ему А. Д. Эта позиция, свидетельствующая о смерти Бога в душе, и делает Мальро провозвестником экзистенциализма во Франции. Умертвив Бога и поставив на его место Человека, разум разрушает все то, что традиционно сопротивлялось индивидуализму, что имело силу "противостоять человеку: человек... находит повсюду только смерть... Европа, мне оставляешь ты лишь пустынный горизонт и зеркало, что подносит отчаяние — древний властитель одиночества... Зыбкий образ меня самого, нет у меня к тебе любви". Отказавшись от идеи Бога, бывшего тысячелетия реальностью европейского сознания, Мальро одновременно отказывается и от самой сути западного гуманизма. Его европеец находит в мире лишь несвободу — "arbitraire"[5].

Идеи эти получают продолжение в многочисленных статьях Мальро, вплоть до эссеистики 50—70-х годов. Одним из первых Мальро понимает, что время европоцентризма в старом смысле прошло, что наступает эра мировой культуры, некогда гениально предсказанная Гете. Мальро открывает значение сдвига цивилизаций, того колоссального поворота, который, покончив с идеей простого движения от низшего к высшему, осознает связь и сопряженность Запада и Востока в одном сознании.

Создание своей концепции мира и человека Мальро продолжает и в прозе 20-х годов — романе о революционной борьбе в Кантоне ("Завоеватели", 1928), фантастическом повествовании о второй молодости ("Королевство Фарфелю", 1928), "Королевской дороге" (1930), воспроизводящей много автобиографических деталей. Время с 1919 по 1930 г. можно назвать первым периодом творчества Мальро, когда, завершив ученичество, писатель определяет свои жизненные и художественные позиции. Это бунт против буржуазного прозябания, риск, ставка на действие, имеющее практическую цель, но, может быть, еще более родственное "бескорыстному действию" (acte gratuit) А. Жида, бесконечно далекое от "становления" Р. Мартен дю Гара и от мучительно рефлектирующего христианского сознания Ф. Мориака. Завершающей идейной чертой этих лет становится для Мальро кредо революционера. В 20-е годы Мальро находит и своего героя, свой тип сюжета, собственный стиль.



Из иллюстраций С.Алексеева к "Орешникам Альтенбурга" А.Мальро

Время с 1930 по 1939 г. — после публикации "Королевской дороги" до начала второй мировой войны — следующий период писательства Мальро, достигающего вершины романного творчества и завоевывающего заслуженную славу одного из самых радикальных французских интеллигентов. Став одним из руководителей издательства Галлимар и получив, таким образом, возможность формировать литературные вкусы французских гуманитариев, он публикует в 1933 г. роман "Удел человеческий". В решении Гонкуровского комитета, присудившего Мальро премию, о нем говорится как об одном из главных писателей поколения, художнике и философе, утверждающем новые идеи и новую манеру письма.

Победа нацистов в Германии на выборах в рейхстаг 6 ноября 1932 г. побуждает Мальро вступиться за демократию. Перед угрозой фашизма он все более стремится влево, становится сторонником коммунистической партии, примыкает к ассоциации революционных писателей, публикует статьи в "Коммюн", вступает в диалог с Л. Троцким, объезжает чуть ли не весь мир — Иран, Афганистан, Индию, США, Японию, Китай, Англию... В 1934 г. с Андре Жидом он направляется в Берлин, пытаясь добиться освобождения Э. Тельмана и Г. Димитрова, обвиненного в поджоге рейхстага, выступает на Первом съезде советских писателей. В нем обнаруживается талант оратора. Ему аплодируют залы и площади Москвы, Лондона, Парижа.

Но многое его настораживает. Московские процессы и репрессии в Коминтерне вызывают недоумение. Вопреки лавине информации, текущей с газетных полос Советского Союза, он сомневается в необходимости арестов и чисток, в правоте Сталина, сохраняет пиетет по отношению к Троцкому, которого прежде, в период его ссылки в Алма-Ату, даже собирался освобождать.

18 июля 1936 г. в Испании начинается гражданская война, а два дня спустя Мальро уже садится на последний рейсовый самолет Париж—Мадрид, не зная, в чьих руках столица Испании. Счастливый случай сводит его с писателем Хосе Бергамином, представившим Мальро членам республиканского правительства. Мальро получает задание закупить самолеты для республиканской армии, с успехом выполняет эту операцию и в чине полковника принимает командование эскадрильей, названной "Испания".

Как и другие интернационалисты, Мальро понимает, что Народный фронт Испании — в странной и страшной ситуации, под двойной угрозой. В тайных тюрьмах Мадрида, Валенсии, Барселоны томятся вчерашние революционеры. Но и после февраля 1937 г., в обстановке конфронтации сил, смятения в рядах интернационалистов и наступления фашистов, Мальро пытается привлечь внимание Европы романом "Надежда", написанным в декабре 1937 г.

Эту же задачу он ставит перед собой, обращаясь к современникам на самом массовом языке XX столетия — языке кинематографа. С января 1938 г. с режиссером Дени Марионом Мальро начинает работу над фильмом, названным так же, как роман. Съемки приходится прекратить после того, как франкистские войска вступают в Барселону. Мальро завершает фильм во Франции и выпускает его в прокат под новым названием — "Земля Теруэля". Тут же запрещенная лента уничтожается нацистами после оккупации Франции. Лишь один, случайно уцелевший экземпляр даст возможность познакомиться с работой Мальро зрителям 1945 года. Что касается романа, то он прочно занимает свое место рядом с произведениями об испанской войне Оруэлла, Хемингуэя, Ж. Р. Блока, Эренбурга. Для Мальро он знаменует и обращение к новой форме.

Поражение Народного фронта, соглашательская политика французского правительства, мюнхенский сговор и, наконец, пакт о ненападении, подписанный в 1939 г. Германией и Советским Союзом, рождают у Мальро горькое разочарование. Он почти согласен с Оруэллом, заметившим под влиянием испанских событий, что историю, как старый пергамент, выскабливают начисто, чтобы заново писать то, что нужно фальсификаторам. И нет способа потом доказать подделку. И все-таки когда, кажется, наступает долгий период, не дающий человеку права выбора, когда даже самые сильные чувствуют себя пасынками истории, вынужденно следуя логике не ими принятых решений, Мальро по-прежнему остается свободным.

Третий период творчества Мальро — время войны, начиная с июля 1940-го, когда капитулирует Франция, кончая 1945 годом. Это наиболее героический этап жизни писателя. Справедливо полагая, что на полях сражений главная роль будет принадлежать технике, Мальро отправляется на войну солдатом — танкистом. Попав в плен, он бежит в так называемую свободную зону, где работает над рукописью цикла "Битва с ангелом", из которого завершает лишь первый том — "Орешники Альтенбурга",— одно из самых сложных и спорных своих произведений. Повествователь по имени Берже вспоминает в нем об эпизодах собственной жизни. Выбор имени, по свидетельству Мальро, представлял для него поначалу трудности. Ему хотелось, чтобы оно звучало естественно по-французски и по-немецки. Позже, вступив в ряды Сопротивления, он сам станет Берже (Бергером). Личностный характер носят в романе многочисленные размышления о жизни, смерти, судьбах человека и человечества, успехах и поражениях прогресса, отличиях цивилизаций и необходимости борьбы с фашизмом.

Вывод этот не остается умозрительным. После ликвидации южной зоны Мальро вновь берется за оружие. Под именем полковника Берже он принимает участие в боевых операциях в маки́, попадает в июне 1944 г. в плен, освобождается при немецком отступлении и назначается командиром бригады "Эльзас—Лотарингия". Мальро храбро сражается на севере Франции и

становится одной из ключевых фигур деголлевского Сопротивления. Биографы писателя говорят, что это звездный час Мальро, предшествующий главным трагедиям его личной жизни: погибает в железнодорожной катастрофе его вторая жена, мать двоих его маленьких сыновей. Расстреляны гестапо братья Ролан и Клод. Кончают жизнь самоубийством близкие друзья, запутавшиеся в сетях противоречивой политики... Художественное творчество Мальро военных лет невелико по объему. С этого времени Мальро теряет интерес к роману.

На протяжении трех последних десятилетий жизни, с 1945 по 1976 г., писатель ищет новые нравственные ориентиры и обобщает результаты этих поисков в эссе. Эссеистское наследие Мальро огромно. Три послевоенных тома "Психологии искусства" объединяются в новый цикл — "Голоса безмолвия" (1951). За ними следуют "Сатурн. Эссе о Гойе" (1950), книги о Леонардо да Винчи (1950) и Вермере Дельфтском (1952), "Воображаемый музей мировой скульптуры" (1952—1955), "Метаморфозы богов" (1957—1976), "Антимемуары" (1967), "Обсидиановая голова" (1974), "Лазарь" (1974) и, наконец, посмертное "Зеркало лимба" (1976).

В это же время Мальро не прекращает активной политической деятельности в правительстве де Голля. Отношения Мальро и де Голля складываются непросто. Вначале бывшего "попутчика" и сторонника великой Франции многое разделяет. Но Сопротивление, сражение в бригаде "Эльзас—Лотарингия", личные контакты порождают и укрепляют взаимное уважение[6]. При формировании правительства в ноябре 1945 г. президент предлагает Мальро пост министра информации. С этого времени отставки и назначения Мальро связаны с успехами и неудачами де Голля. Мальро уходит из правительства вслед за президентом в феврале 1946 г.; становится министром культуры, когда генерал вновь берет власть в 1958 г.; участвует в консолидации национальных сил; апеллирует к исторической гордости французов в многочисленных статьях и речах; проявляет большую активность в демократизации культуры; организует международные художественные выставки; добивается выделения немалых средств на преподавание искусства в школах и сохранение архитектурных памятников; организует в министерстве отдел спасения национального достояния; открывает дома культуры в Бурже, Амьене, Гренобле, Реймсе; поддерживает театры и провинциальные музеи. Благодаря Мальро не ушли за границу рукописи Пруста, Шагал получил заказ на роспись потолка гранд-Опера, был открыт библейский музей в Ницце. Искусство интересует Мальро и в этическом аспекте. Гойя, Вермер, Пикассо принадлежат разным народам, но все они одерживают "победу над собственным рабством" благодаря творчеству. Искусство становится для Мальро "антисудьбой", а художник — человекобогом.

Этот жестокий мир, в котором нет иной свободы, кроме свободы выбора, борьбы с "уделом человеческим", оказывается гибельным для всякого живущего. Судьба и смерть — синонимы у писателя. Уйти от судьбы — означает уйти от смерти. Не так ли понимал цель своей жизни юный Мальро, отвергавший со всем максимализмом раннего возраста ту жизнь в бакалейной лавке, где бытие и быт сосуществовали слишком близко? Перебирая в своих эссе и романах варианты победы над судьбой, Мальро находит их не так уж много. Для безрелигиозного сознания, ориентированного на самого себя, это либо странствия авантюриста, либо сопротивление революционера и воина, либо свободное творчество художника. При этом между истиной, свободой и вымыслом у Мальро складываются порой двусмысленные, запутанные отношения, и вовлеченный в них читатель оказывается далеко не столь свободным, как обещал ему автор. И хотя несправедливо было бы упрекать Мальро, что именно он затянул узел, соединив понятия свободы и истины, можно вспомнить, что столь почитаемый им в юности Ницше в

"Генеалогии морали" предупреждал идеалистов-интеллигентов, что Истина с большой буквы несовместима со свободой и мыслью. Она являет собой ловушку с цепями и ключами, способную заманить тех, которые слишком уверуют в нее, ибо она не менее опасна, чем религия. Всю художественную систему Мальро, отказавшегося от Бога во имя истины свободного человека, пронизывает боль от этой зависимости, иногда почти преодолимая, но вновь и вновь возникающая. Ясно слышимая уже в "Искушении Запада", она отзывается и в поздних эссе и романах. Время их написания — 20—40-е годы — накладывает на книги Мальро свои меты. Как уже говорилось, "Завоеватели" и "Королевская дорога" существенно отличаются от "Удела человеческого", "Надежды" и "Годов презрения", а "Орешники Альтенбурга" справедливо рассматривались критиками как переход от романа к эссе. Вообще переходность, свойственная прозе XX в., проявляется в романе Мальро максимально. Лирическое и драматическое начала властно вторгаются в эпическую форму. Публицист, художник и философ не всегда являются в одном лице, и это не просчет, а принятая автором позиция, во многом определяющая поэтику романа Мальро.

Ключевые для Мальро понятия — это понятия жизни и смерти, логики и абсурда, но особенно судьбы и свободы. Среди повторяющихся образов возникает образ виселицы, петли, удушающей человека, причем удушающей с особой жестокостью: жертва может дышать, только стоя на цыпочках. Когда человек устает и оседает, петля медленно затягивается. При всей конкретности этого орудия казни, воочию увиденного Мальро на китайском Востоке и цивилизованном Западе, близ Нюрнберга, очевидно, что в нем присутствует и некое иносказание. Удел человеческий — петля. Человек дышит, совершая тяжкое усилие над своей природой, но со временем его неизбежно ждет удушье. Избежать такой жизни, удела, судьбы, мучительной казни можно, лишь совершив побег, изведав вкус и сладость авантюры, уехать путешествовать, открывать для себя новые земли; или можно, вооружившись, перерубить веревку. Это путь революционера и воина. Можно подняться над виселицей силой воображения и мастерства, став великим художником. Общим для всех этих путей остается деяние, составляющее основу творчества и несущее творчество внутри себя. Так вырастает в этике Мальро поступок. Но есть в этой мужественной позиции и свое лукавство. Не означает ли побег то же самое усилие встать под виселицей на цыпочки? И не похож ли путь художника наверх, в вечность, на путь Бога, которого заменяет искусство? Эти вопросы возникают и перед самим Мальро. Но, не найдя на них ответа, он не перестает мужественно смотреть в глаза своей истине. В этом постоянство его позиции. Однако поступок, высшей мерой которого предстает не оценка извне, а самооценка, и есть тот образ "себя самого", который вызывает самоотчуждение автора "Искушения Запада".

И в дальнейшем Мальро не может отрешиться от сверхценной идеи жизни-деяния, требующей предельного напряжения духа. Ориентируясь на высочайший духовный предел, Мальро относится с внутренним пренебрежением к тому, что на Западе называют "бюргерским духом", а в России, скорее, "мещанством",— умению радоваться повседневным благам, спокойно работать, неспешно жить. Ничего этого нет и в его романах. Их центральный конфликт строится как решимость на смертельный риск ради победы над судьбой. Эта духовная авантюра переходит в реальную биографию Мальро, а почерпнутый жизненный опыт возвращается в сюжеты его романов и на страницы эссе.

Развертывание подобных сюжетов требует введения мощных сил "антидействия". Силы эти предстают то колониальным режимом, сплетенным с преступным бизнесом, опутавшим сетями всю Юго-Восточную Азию в "Завоевателях" и "Уделе человеческом", то слепой природой, болотистыми джун-

глями и малярийными испарениями в "Королевской дороге", то бездушной машиной гитлеровского гестапо в "Годах презрения" и в "Антимемуарах". Опасной оказывается и сила революции, подчиняющейся закону эскалации диктатуры. Противостояние роковым обстоятельствам свободного человека, рискующего делать собственный выбор, вносит в сюжеты Мальро напряжение и трагизм. Трагедия эта порождена не цепью случайностей, она заложена в мировоззрении автора.

При всем размахе временных и пространственных горизонтов — от Запада до Востока и от древних цивилизаций до современности — Мальро "сжимает" повествование до пределов внутреннего пространства и настоящего времени, соотнесенного с вечностью через миг. Пространство у Мальро никогда не обжито, оно враждебно или — в лучшем случае — безразлично к человеку. В "Королевской дороге" герой романа, который, как и сам Мальро, отправляется в джунгли на поиски барельефов кхмерских храмов, уже на катере поражен бездуховной мощью леса. Стоящие по берегам стеной стволы деревьев опутаны лианами. Переплетенные ветви, усыпанные тучами разнообразных насекомых, напоминают змей. Болотистые заводи затянуты ряской, как гноящиеся раны. В рыжем сумраке висят зловонные испарения. Этот "земной лес, словно сжатый кулак", угрожает человеку. И гибель Перкена, наткнувшегося на отравленный шип, подтверждает в финале романа, что это не пустая угроза. В авторских комментариях Мальро называет "Королевскую дорогу" лишь прологом к задуманному циклу "Могущество пустыни"[7]. Природа оборачивается для человека гибелью и в других романах. Лес, море, горы, небо равно бездуховны. В "Годах презрения" летящий сквозь бурю в хрупком самолете Касснер слышит космический гул пространств и видит землю, неустанно заглатывающую мертвецов, делающих ее чрево час от часу плотнее. И в эссе Мальро природа в лучшем случае нейтральна по отношению к человеку.

Угрожающим предстает и время. Герой "Королевской дороги" говорит о том, "какая жестокая штука время", которое он ощущает в себе как разрастание раковой опухоли, с неизбежностью несущее старение и умирание. В финале "Завоевателей" потерпевший поражение руководитель восстания Гарин беседует со своим секретарем, от лица которого ведется повествование:

«— Действительно, нелепо было бы умереть, как глупый раб...

Что-то из его слов до меня не доходило, тревожило... Он повторил...

— Какого черта мне делать в Европе? Москва? Там, по крайней мере, я буду с Бородиным... Мне не очень нравятся методы работы в Интернационале, но надо посмотреть... Бородин в большой силе, однако он бывает коварен... Ах! Никогда не знаешь заранее, что надо делать.

— Куда же, черт возьми, ты хочешь уехать?

— В Англию. Сейчас, я знаю, это империя... Крепость. Стабильность. Сила... Направлять. Решать. Противостоять. Жизнь в этом...

У меня возникло желание сказать ему: "Довольно, довольно! Ты же скоро умрешь..." Но мне казалось, что в моем пророчестве крылась какая-то опасность, как если бы смерть означала и мою тоже... Ведь проходит минута, и оказывается, что он — это ты»[8].

В этом диалоге о смысле и одновременно бренности жизни главной угрозой предстает не контрреволюционный террор, а древний, архаический страх перед бегом времени, шаг за шагом превращающим живого в мертвеца.

Настоящее и вечность соприкасаются в кратчайшем миге, которым перед лицом небытия предстает и вся человеческая жизнь. Сходство и расхождение Мальро с его современником и отчасти единомышленником А. Камю обнаруживается в том, что для автора "Брачного пира" и "Постороннего" мир, приобщающий человека к вечности, дается ему в наслаждении природой —

морем, солнцем, близостью с женщиной,— а для автора "Удела человеческого", "Годов презрения" и "Надежды" — в экстазе, объединяющем соратников перед сомкнутыми штыками неприятеля или тюремными пытками. Бытовым и любовным коллизиям в их сюжетах отводится минимальное место. Мальро избегает и натуралистических описаний, привычных в литературе XX в. после Золя. Его мало интересуют зовы плоти, мимо которых не проходят ни Сартр, ни Жид, ни Мартен дю Гар, ни католик Мориак. В разговоре персонажей "Королевской дороги" Клода и Перкена среди самых интимных звучит и тема секса, но она быстро иссякает:

«— ...То, что идиоты называют "половым извращением" — только игра воображения...» Подлинное искушение принадлежит, по мнению Мальро, не плоти, оно совершается в духовной сфере и от этого еще опаснее. Тело у Мальро не виновно, не невинно. Оно фрагментарно, как в средние века, и живет как бы независимой от сознания жизнью. На пороге смерти оно особенно властно заявляет свои права, не желая подчиняться разуму и воле человека. Вот как умирает Перкен: «Его губы шевельнулись: "Смерти... не существует... И только... я..." Скрюченный палец царапал бедро... "Я... умираю... Один..." В соскальзывании к миру, элементарному, как лес... Эта рука никуда не исчезала, белая, изуродованная... с ногтями, висящими на ниточках, подобно паукам...» Небытие грезится Перкену "простым, естественным, как глазное яблоко". И, однако, "именно в нем гнездится смерть"[9].

Герой Мальро поднимается над естественными пределами, поставленными ему природой, инстинктом жизни, слабостью и страхом — он вызывает на бой неподвластные ему вселенские стихии. Братство, мужество, свобода, справедливость, которым он служит, обретают смысл лишь в торжестве общего над частным, начиная с Гарина из "Завоевателей", кончая персонажами из романа "Надежда", для которых "мужество тоже было родиной"[10].

Фактическая достоверность, выдающая хорошее знакомство с материалом — революционными событиями в Китае, административным устройством и природой Камбоджи, ситуацией в фашистской Германии, войной в Испании, опасностями и героикой Сопротивления, сочетается в прозе Мальро с особым, моделирующим обобщением. Усиление значимости событий — программное требование Мальро, приближающее его прозу к одной из главных линий романа XX в., реализованное многими американскими и европейскими романистами — Хемингуэем, Дос Пассосом, Сартром... "Вы хотите, чтобы ваши персонажи ожили? Тогда дайте им свободу" — вот первая заповедь нового романа, утверждает Сартр, рассуждая о формах романа XX в.[11]. И для Мальро человек — не то, что он скрывает, но то, что он делает.

Помимо традиционных приемов письма, для актуализации действия Мальро широко использует диалог, ориентированный на настоящее время и приближающий роман к драме, к киносценарию. Стоит вспомнить, что над преимуществами подобного письма размышляют и другие современники Мальро — Арагон, Жюль Ромен, Роже Мартен дю Гар... Мальро осваивает этот прием раньше других, что во многом обеспечивает успех роману "Удел человеческий".

Революция предстает у Мальро особым духовным феноменом. Порожденная иррациональными силами истории, она рождает собственное духовное состояние и определенный тип героя. В послесловии к первому роману, названному "юношеской пробой пера", Мальро пишет: "Эта книга принадлежит не только прошлому. Если она сохранилась, то не благодаря воспроизведенным в ней эпизодам китайской революции, а потому, что в ней угадан тип героя, соединяющий способность действовать, трезвость взгляда и культуры. Именно эти свойства отвечали духу времени"[12]. Духу времени принадлежат и герои "Удела человеческого" — русский Катов и китаец Кио,

собратья по борьбе и по судьбе. Создавая подобных героев, писатель не преувеличивает. В эпоху политизации культуры, захватившей самые глубинные пласты существования, когда порожденное историческим процессом насилие вытесняет гуманизм, появляется идеал стальных людей, способных посылать других и самим идти на смерть. Мальро их видит в реальной жизни. Таким, в частности, представляется ему Лев Троцкий, "не столько человек, сколько мистический образ русской революции, воплощенной в Троцком — образ самой эпохи революции"[13]. Образами эпохи оказываются и герои Мальро. Как справедливо замечает Пьер де Буадефр — один из самых внимательных критиков писателя, "Мальро демонстрирует революционное действие в романе"[14].



"Дьявол в роли знатока искусства"
Рис. Андре Мальро

При том, что активность — непременная черта героя Мальро, он лишен внутреннего движения, замкнут на себе самом. Таков герой "Завоевателей" Пьер Гарин, названный позже самим Мальро героем отрицательным. При всей силе характера и незаурядности натуры, декларированных автором, он — своеобразная "чистая доска". С первых глав романа Гарин заявляет о себе, что он атеист и человек асоциальный, что жизнь он воспринимает как азартную игру. Чтобы изведать вкус свободы, отправляются в джунгли и герои "Королевской дороги". Цена этой авантюры — разрыв с устойчивыми сословными традициями, беспочвенность, внутренняя бездомность. При многообразии стран и дорог, по которым путешествуют герои Мальро, при всей конкретности авторских описаний, фон его романов поражает холодностью и пустотой, как полотна сюрреалистов. Умственная эмансипация Гарина, Перкена, Касснера, Кио и других персонажей, их отказ от Бога оплачены ценой отказа от многих моральных ценностей. Ф. М. Достоевский говорил, что все его герои нигилисты. Таковы же герои Мальро. В "Уделе человеческом" студент-террорист Чен, совершающий одно убийство и тут же задумывающий другое — самого Чан-Кайши,— духовный брат Родиона Раскольникова. Он тоже хочет проверить себя, установить степень собственного могущества над людьми, а более — над собой. Этой же болезнью заражены и другие персонажи. Как и у Достоевского, это вывернутая наизнанку духовная аскеза. В романе Мальро наступает молчание, когда надо говорить о чувствах. Иногда в подтексте читатель ощущает глубинный психологический конфликт, как, например, в "Годах презрения", когда Касснер обретает наконец жену, или в "Уделе человеческом" выясняются отношения Кио и Мей, или в "Антимемуарах" у лирического героя Мальро вырывается намек на живое чувство. Но чувство это спрятано, заслонено или заменено мужеством. Счастье не отрицается: о нем попросту не говорится. Глубинный трагизм подобного мировосприятия осознается героем как данность, как непреложный закон бытия.

Через все творчество Мальро проходит мысль о смерти. Он часто описывает, как умирают — от лихорадки, удара кинжалом, от пуль, ран, удушья на виселицах, как сгорают живьем и накладывают на себя руки. Но еще более существенны для писателя философские размышления о смерти; смерть — предельная несвобода, после которой ничего уже не может быть изменено.

Изображение духовного мужества человека, попавшего в экстремальные условия, но несломленного, ведущего себя достойно даже в нечеловеческих условиях тюрьмы или войны, требует высокой степени концентрации рассказа. Это особенно характерно для романа "Надежда", в котором событие следует за событием. Герои воюют, звонят по телефону, идут, бегут, едут, пересекают улицы с реальными названиями... Создается впечатление однообразия, повторения первоначально заданной ситуации, "необработанности сырого материала". Именно как заготовку "для возможного романа", "наполовину репортаж, наполовину хроникальное повествование о некоторых событиях испанской войны" определяет "Надежду" Н. Я. Рыкова[15]. Напротив, лучшим романом считает "Надежду" Е. П. Кушкин[16]. При всей неоднозначности оценок, думается, что мы имеем дело и с вполне определенной жанровой формой, столь значимой для XX в., когда роман "пошел на сближение с философией, политическим эссе, включил в свою орбиту документ, репортаж, элементы научной и деловой прозы"[17]. Особенность "Надежды" видится и в создании нового героя.

Мысль о возможности подчинения себя общей цели характерна для Мальро в 30-е годы. Испанская война — пора наивысших надежд. "Время, когда мы думали, что республика может победить,— писал участвовавший в событиях рядом с Мальро Хемингуэй,— было самым счастливым временем в нашей жизни"[18]. Этот оптимизм, заявленный Мальро и в названии романа, объясняет преображение структуры — через усиление связи индивида с другими — интербригадовцами, крестьянами, народом. Жизнь, смерть и сама судьба осмысливаются в "Надежде" по-иному, чем в "Завоевателях" или "Королевской дороге". Вместе с тем "Надежда" вбирает в себя проблематику прежних романов, особенно непосредственно предшествующих — "Годы презрения" и "Удел человеческий". В "Завоевателях", как и в реальном революционном движении первых двух десятилетий века, по словам Мальро, доминировал другой человеческий тип. Герои ощущали, что когда-нибудь наступит их день, но не при их жизни. Это было как утопия.

Переход от утопической мечты к реальности намечает движение "от абсурда к братству людей". Таков художественный мир "Надежды" — мир совершающейся истории. Фабула романа — хронологическое повествование об осаде республиканцами толедского Алькасара, поражении их в Эстрамадуре и под Толедо, обороне Мадрида, победе при Гвадалахаре. Соответственно роман густо "заселен" персонажами. Через разнообразие лиц и сюжетных поворотов просматривается авторская установка — изображение нового человека параллельно с авторской трактовкой их опыта, включающего в себя общественно-исторические мотивировки. Совмещенная точка зрения автора и персонажа, переход повествования от первого к третьему лицу сообщает образам экспрессию.

Присущая роману множественность точек зрения проникает даже в авторскую речь: испанская война предстает одновременно легендой о светлом братстве, романтической историей революции, воплощающейся в миф, и скептическим размышлением трезвого ума, предвидящего убийство души насилием. Мы и здесь встречаемся с той же чертой, которая демонстрировалась Мальро в "Искушении Запада",— с неопределенностью пространства, разделяющего автора и персонажей. Голос Мальро заглушает индивидуаль-

ные голоса, хотя словесные дуэли бывают чрезвычайно актуальными и захватывают остротой и глубиной поставленных проблем.

Некоторые размышления героев об искусстве прямо перекликаются с тезисами речи самого Мальро, произнесенными в 1934 г. на Первом съезде советских писателей. Ему кажется недоразумением то положение, которое существует в революционной стране в отношении культуры: "Да, необходимо выразить новую реальность, да, необходимо составить необъятный реестр жертв, героизма и выдержки, но будьте, товарищи, осторожнее... Фотография великой эпохи — это еще не великая литература...

Марксизм — это осознание социальной жизни; культура — осознание жизни психологической"[19]. Совет вымышленного персонажа из "Надежды" — трансформировать опыт в идею и воссоздать этот процесс в искусстве — становится заповедью Мальро-писателя.

Называя на протяжении всей жизни кумиром и учителем Достоевского, он тоже отказывается от традиционной истории героя, объяснимой жизнью его окружения и семьи; строит сюжеты, собирая разных людей и сталкивая их идейно. При этом автор не стоит между персонажем и читателем неподвижно, он перемещается, втягивая читателя в спор-событие. Сознательно исповедуя верность теории и поступая как будто вполне логично, герои Мальро все равно оказываются во власти грозной, неразумной стихии. Так пугается и сам Мальро, увидевший лицо революционера, получившего власть и ставшего носителем иррационального в истории, Рока, против которого он восставал.

Хотя Мальро охотно включает хронологию в оглавление своих книг, нередко открывающихся точными датами, подчинение повествования линейному времени лишь видимое. "Удел человеческий" начинается не только 21 марта 1927 г., но и в половину первого ночи. Главы "Надежды" датированы как сложенные в порядке письма. Столь же точно обозначены места действия романов, а эссе пестрят географическими названиями, словно глобус. На самом деле астрономическое время и конкретное место — лишь рама действия. Происходящее погружено в пространство, в свой черед заполненное разнородными, способными делиться локальными пространствами. Оно может сжиматься и расщепляться, как и время. Переключение времени и планов оказывается способом активизации читателя. Вынести приговор или дать авторское объяснение изображенному несложно, труднее представить страсти — дать возможность персонажам совершить непредвиденные действия, как это удается Ф. М. Достоевскому, заставить читателя размышлять.

Об увлечении Мальро автором "Преступления и наказания" свидетельствует, в частности, С. М. Эйзенштейн:

«В крошечной комнатке со скошенным потолком в редакционном корпусе "NRF" знакомлюсь с Мальро. Он еще совсем молод. Но прядь волос уже тогда неизменно спадает у него поперек лица, как и много лет спустя, когда мы с ним будем шагать по тротуарам Москвы. Где-то около "Националя" он будет хвастать своей действительно феноменальной памятью. Он помнит наизусть... всего Достоевского. "Хотите? Я процитирую на память любое место из любого романа!" Он останавливается против булочной и садит начало из печальной истории князя Мышкина... Затем отрывок из "Братьев Карамазовых", на словах Раскольникова я беру его под руку и веду к гостинице».[20]

Мальро привлекают те же свойства Достоевского, которые Эйзенштейн приписывает интеллектуальному кинематографу — "от тезы к образу, от образа к понятию"[21]. Неудивительно, что в 1934 г. Эйзенштейн и Мальро вместе обдумывают и заявляют постановку фильма "Удел человеческий". Роман этот советский режиссер считает не просто пригодным для киносцена-

рия, а классическим, обнаруживая "следы" Мальро в лучших фильмах Ч. Чаплина.

Отказываясь от флоберовского приема несобственно-прямой речи, виртуозно продолженного многими писателями XX в., Мальро воссоздает эмоциональный мир и размышления через пластическое воплощение образа, включающее принцип монтажа[22]. Монтажом Мальро особенно широко пользуется в романе "Надежда". "Сцепление" глав близко кинематографическому решению; "монтажно" и построение эпизодов, фрагменты которых, "поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее при таком сопоставлении, как новое качество"[23]. Здесь важны и смена ракурсов, и взаимная "поддержка" эпизодов, и повторы общего плана, и ритм, в котором короткие временные отрезки чередуются с эпически долгим развертыванием целых сцен.

Использование монтажа присуще не только роману. Искусство всегда признавало синтез. В XX столетии Эйзенштейн увидел его в цепочке "кино — эссе — роман". По этой же орбите движется мысль Мальро: "Не только в кинематографе используются фотография и монтаж... не существует точной фотографии: фотоснимок — это модель плюс фотограф, если даже он плох"[24]. Активизация роли автора, признание за ним права выбрать ракурс и модель объединяет у Мальро концепцию романа и эссе. «Мальро говорит "я" в эссеистике так же, как повествователь в романах»[25],— подмечает Г. Пикон.

Обращаясь к жанру эссе, Мальро продолжает и развивает традицию, имеющую во Франции прочные корни, начиная с "Опытов" Монтеня и кончая многими образцами XX в. Незавершенность, составляющая природу эссе и связанная с промежуточным характером жанра, оказывается для Мальро не только приемлемой, но и выигрышной. Эссе — особый тип памяти, в котором, по определению Р. Барта, события личной жизни преломляются через весь пласт культуры. А память Мальро хранит многое. Мальро поистине объехал весь свет — Западную и Восточную Европу, Азию, Африку, Америку, стоял у египетских пирамид и афинского акрополя, искал в Аравийской пустыне столицу царицы Савской, рассматривал гравюры в музеях Японии и Китая, аплодировал актерам народного театра в Бразилии... Десятки и сотни бесед, речей на собраниях и митингах, статей, написанных в гостиницах и поездах, встреч с художниками, государственными деятелями, коллегами, товарищами по оружию и случайными попутчиками составляют фундамент эссеистики Мальро. Личность Мальро выявляет себя, постоянно от себя ускользая. Не случайно том воспоминаний назван у Мальро "Антимемуарами", хотя повествование в них начинается и завершается конкретными датами и описаниями реальных жизненных событий — "Я бежал из плена в 1940-м вместе с будущим священником Веркора...", "Я вернулся к воротам концлагеря"... Однако при всей густоте письма и насыщенности книги фактами жизни автора и партизанской войны, Мальро признает как данность, что, сколь подробно ни писались бы мемуары или дневник, "человеку не дано постичь дна человека; он не находит своего образа на том пространстве знаний, которое он освоил", память воскрешает прожитую жизнь в ее постепенном развертывании, воображаемое и припоминаемое переплетаются. "Поэтому,— признается Мальро,— я восстанавливаю здесь и сцены, давно перекочевавшие во владения вымысла. Связанные с воспоминаниями зачастую довольно запутанными нитями, эти сцены, бывает, каким-то смущающим душу образом оказываются воспоминаниями о том, чему еще только предстоит произойти"[26].

Постоянная игра со временем свойственна не только "Антимемуарам", но и "Лазарю", и книгам о великих художниках, где, в соответствии с природой эссе, также отрицается "абсолютное прошлое" и настоящее утверждается в

роли "временно́го ориентира и целостного критерия"[27]. Все дальние и ближние воспоминания Мальро возвращаются к нему самому, включаясь в круг незавершенной авторской жизни. Беллетристические, автобиографические, политические, исторические, искусствоведческие пассажи, неизменно личностно окрашенные, складываются в общую концепцию жизни — антисудьбы. Даже неизбежные в воспоминаниях бытовые детали или частные разговоры обычно получают философское завершение. Описание унижений узников в лагерях смерти сопровождается размышлением о том, что стремление выжить, видимо, является самой сильной человеческой страстью, но выживают лишь те, которые не сдаются.

Бытовые занятия вроде наблюдения за деревенскими кошками, попавшими в непривычные условия фронтовой полосы, или взгляд на заполненные зерном крестьянские риги — все ведет воображение автора в доисторическую древность. Он слышит, как "гудит и рокочет колокол столетий", уходящих в те же глубины, что и сумрак переживаемой ночи, с теми же вопросами о природе добра и зла и мере ответственности за них каждого живущего.

Завершающая эссеистику Мальро посмертная книга "Зеркало лимба" несет идею вечности уже в своем заглавии. Образ лимба, почерпнутый в католической теологии,— местопребывание душ, недостойных рая и не заслуживающих ада,— соответствует представлению писателя о трагичности человеческого удела. Не менее значимо и второе слово — "зеркало". С ним связана мысль об искусстве, творящем мир, порождающем право художника быть равным Богу. В эпиграфе ко второму тому "Зеркала лимба" "...Император Непреклонный приговорил Великого Художника к повешению.

— Он должен был опираться только на большие пальцы ног. А когда устанет...

— Он устоял на одном. Другим он нарисовал на песке мышей.

— Мыши были так хорошо нарисованы, что они вскарабкались по его телу и перегрызли веревку.

— И так как Император Непреклонный сказал, что вернется, когда Великий Художник умрет, тот потихоньку ушел...

— И увел мышей"[28].

"Зеркало лимба" — завещание писателя, итог философских раздумий о жизни и смерти, о способности человека противиться окончательному приговору. Торжеству божественного свершения Мальро противопоставляет на сей раз мастерство художника.

Размышляя над метаморфозами сменяющих друг друга цивилизаций, приводя в пример мастеров прошлого, вспоминая встречи с великими современниками, которыми его так щедро одарила судьба, Мальро строит философию культуры, способную заменить утраченную религию. В "Воображаемом музее" воля к творчеству не уходит вместе с верой. Победив хаос вселенной, она оказывается способной утолить жажду смысла бытия. Исследователи точно подметили в культурфилософском богостроительстве Мальро возрождение на новой почве романтических утопий. Но вряд ли справедливы упреки писателю в том, что на склоне лет он оказывается "блудным сыном", вернувшимся под ветхий отчий кров, сдавшимся "на милость победительнице — Судьбе"[29]. Уже в "Орешниках Альтенбурга" — фрагменте незавершенного цикла "Битва с Ангелом", где Иаков и Черный ангел встречаются в непримиримом поединке,— на материале европейской истории 20—40-х годов и собственной жизни писатель разворачивает те философские идеи, которые звучат в его послевоенной эссеистике. На философском коллоквиуме в Альтенбурге решается вопрос о трансцендентальной природе человека, противопоставляющего безрассудному миру свой выбор. Акт выбора формирует человека и придает бытию смысл. Композиция романа фрагментарна. В истории семьи Берже обнаруживаются факты биографии писателя и его

предков, в отце и сыне Берже находят черты Мальро 20-х и 40-х годов[30]. Столь почитаемый Мальро в молодости Ницше предстает безумцем... Из книги 40-х годов переходит в "Голоса безмолвия" давняя полемика со Шпенглером о замкнутости цивилизаций, мысль о преемственности культур, гуманизации мира через бесконечное воскрешение человека в искусстве вопреки насилию и судьбе.

Даже в "Лазаре" — воспоминании о перенесенной в 1973 г. тяжелой болезни, едва не завершившейся трагически, звучит надежда на победу духа над злом смерти и вновь, как в 30-е годы, властно заявляет о себе вера в человеческое братство. Среди бредовых видений и случайных образов выделяется рассказ об эпизоде первой мировой войны, когда на Восточном фронте после газовой атаки немецкие солдаты, потрясенные зрелищем гибнущих от удушья врагов, бросают оружие и, пренебрегая приказом, торопятся вынести из окопов страдающих людей. Естественное милосердие оказывается сильнее национальной розни и страха перед начальством. Эпизод этот, перекликающийся с иными страницами из Ж. Дюамеля, напоминает, что Мальро — современник не только унанимистов, мечтавших вопреки шовинистической пропаганде внушить народам идеи братства, но и А. Барбюса — автора романа "Огонь". И практическая деятельность Мальро после 1958 г. в роли министра, возводящего во французских городах культурные центры, оберегающего романские руины и призывающего интеллигенцию к консолидации, вовсе не отделена ни от его предыдущей жизни, ни от его культурфилософской концепции. Трагически переживая май 1968 г., когда на баррикадах встретились студенты и полицейские, когда обозначился конфликт между де Голлем и молодежью, проводимой им культурной политикой и левой интеллигенцией, Мальро увидел в этих событиях глубокий кризис современной цивилизации, но и этот кризис не был воспринят Мальро как фатальный. Европейский разум у него претерпевает "двойную метаморфозу": драма XX в. видится Мальро в том, что «в одно и то же время в ней агонизирует политический миф "Интернационала" и создается беспрецедентная интернациональная культура»[31].

Мысль о синтезе — среди ключевых идей философии культуры Мальро. Это касается восточной и западной цивилизаций, взаимопроникновения художественных пластов разных эпох, но также психологии восприятия. Произведение искусства таит в себе древнейший код, но прочитывается человеком XX в. "Прошлое искусства — не время, канувшее в вечность, но поле возможностей; в нем не роковой приговор прошлому, но связь с ним"[32]. Обсидиановая голова высекалась аборигенами как фетиш и для завоевателей-христиан была только чужим идолом. Помещенная в современный музей, в ряду других произведений она становится одним из примеров победы творца над вечностью, как и полотно кисти Пикассо.

Из череды подобных встреч Мальро строит концепцию мировой культуры. Он ставит перед собой задачи объяснить назначение искусства и дать его систему. Из книги в книгу бьется Мальро над решением проблемы, пытаясь выстроить ценностные ряды и сформулировать основные признаки разных видов художественного творчества. Построения Мальро непрочны, афоризмы и фрагменты порой противоречат друг другу. Вглядываясь в лицо современной цивилизации, автор сомневается в возможностях техники. Но он же полагает, что лишь современный читатель и зритель получают возможность увидеть произведения искусства по-новому. В архиве Мальро — сотни тысяч фотографий памятников культуры, иллюстраций произведений живописи. Мальро особенно интересует движение от архетипа к стереотипу. Так называемый "тираж", репродукция получает у него смысл, поскольку знакомит нас с мировыми шедеврами, "она множит знаменитые произведения, помещает их в ряд других. ... Она заставляет краски говорить языком

истории; в ее воображаемом музее картина, фреска, миниатюра и витраж кажутся принадлежащими к одному роду. Это миниатюры, фрески, витражи, скифские украшения, детали, рисунки на греческих вазах, даже скульптуры превращаются в *иллюстрации*. Что они потеряли? Свои природные свойства. Что приобрели? Черты стиля, который познается лишь благодаря сопоставлению". Искусство помогает преодолеть замкнутость мыслительного строя: "Нашему современнику не дано увидеть эсхиловской трагедии "Персы" так, как ее видели участники греко-персидских войн. Но у него новая вселенная, он наследник всей истории благодаря расширению исторической перспективы, он видит античный театр в общем процессе развития культуры[33]. И звеном, соединяющим разные времена, может быть лишь художник. По мысли Мальро, чтобы состоялся диалог Платона и Христа, должен был родиться Монтень.

Мальро не оставил специальных работ об эссе, но замечания о возможностях жанра рассыпаны на многих страницах его послевоенной прозы. Признавая несовершенство своего первого романа, в авторском послесловии к "Завоевателям" он говорит, что идеи книги яснее разработаны в "Психологии искусства". Переключение от романа к эссе естественно прежде всего потому, что в "Завоевателях", "Уделе человеческом", "Надежде", как справедливо подмечает Б. Фиш, "посредничество между читателем и романным действием доверено авторскому взгляду и авторскому слуху"[34]. Поскольку видение писателя не бывает всесторонним и непременно предполагает определенный угол зрения, высокий коэффициент деформации принят Мальро как данность, тогда как заложенное в художественной системе романа многоголосье воспринимается им едва ли не главной трудностью обработки материала. В предисловии к произведениям Фолкнера он сетует на то, что из всех видов искусства роман наименее управляем, воля автора в нем наиболее ограниченна. В эссе, напротив, присутствие автора ценится в той мере, в какой он сам способен быть проницательным, интересным собеседником, удивляя читателя экспрессией образа, поворотом мысли, парадоксом[35]. Эссе Мальро в этом отношении поистине классика: эсэсовец с выбритым черепом и прямым затылком похож на внимательную датскую овчарку; у Пикассо вид удивленного котенка; по случаю Рождества крематорий должен был бы бастовать... Мальро любит афоризмы: "Несчастный случай происходит быстро", «"Каждый" — это классический человек», "Нет культуры без досуга", "Искусство — вечный реванш человека", "Искусство — это антисудьба"...

Подобные истины не более объективны, чем истины в романах Мальро. Но он свободен в изложении фактов и событий, ему не приходится менять маски, обрывать себя на полуслове, снижать степень документальности. И при всем том Мальро-эссеист и Мальро-романист лишь две ипостаси одного лица.

Подлинная значимость Мальро-художника сегодня может оспариваться. Мориак, многократно обращавшийся к прозе Мальро и с позиций христианина критиковавший его концепцию человека — "узника узкого материализма, запертого в механическом мире и лишенного выхода в вечность"[36], признавал, однако, в 1969 г. за Мальро славу крупнейшего из современных французских писателей. Арагон говорил, что в книгах этого писателя "есть страницы, превосходящие все написанное в наше время"[37].

Неоднозначность оценок творчества Мальро во многом связана со спецификой его прозы, в которой эссеистское начало, размыкая традиционные жанровые границы и придавая даже роману и повести публицистический характер, по-своему отображает сложность XX в.

ЛУИ АРАГОН

"Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная,— является чувство пути"[1],— писал Александр Блок. Это "чувство пути" в острой степени было свойственно Арагону (1897—1982). Менее всего его творческий путь, насчитывающий шесть десятилетий, напоминает плавную эволюцию, он "взрывчат", сопряжен с постоянной ломкой устоявшихся форм. Любое произведение Арагона — прозаическое или поэтическое — пронизано стремлением "преодолеть самого себя", отбросить шаблон "заученных слов", писать — как в первый раз. Не ради эпатажа назовет Арагон одну из своих последних публицистических книг "Я так и не научился писать" (1969). В ней звучит заветная, кровно выстраданная мысль: вся жизнь была нескончаемым поиском — "вопреки бурям, болезням и возрасту",— поиском слова. В послевоенные годы поиск нового слова идет в разных направлениях, одно из которых — это как бы испытание добротных, традиционных моделей "в новом режиме". В это время Арагон окончательно завершает цикл "Реальный мир", начатый в 1934 г. "Базельскими колоколами": он пишет панорамное полотно — роман "Коммунисты" (1949—1951), а в 1967 г. создает его вторую редакцию.

Роман "Коммунисты" публиковался частями в 1949—1951 гг. и критиками разных направлений был воспринят как этапное произведение французской литературы. Хотя автору не удалось полностью реализовать свой замысел — отразить события 1939—1945 гг., им была воссоздана одна из самых трагических страниц в истории Франции, когда она оказалась под пятой гитлеровцев, а также показано возникновение первых очагов Сопротивления.

Справедлива, по-видимому, мысль о том, что по-настоящему этапное произведение, открыв тему, ее же и закрывает. Если не навсегда, то надолго. Как "Война и мир" — тему Отечественной войны 1812 г.[2]. Закрывает, то есть делает все, что только возможно, в данном направлении. В самом деле, атмосфера толстовской эпопеи, ее события, герои, картины жизни являются для нас едва ли не главной реальностью эпохи 1812 г. Если подойти с этим критерием к роману Арагона, то можно сказать, что он в известной степени "открыл" во французской литературе тему "партии расстрелянных" и, сделав все возможное в художественном воплощении этой темы, "закрыл" ее. Не обращаясь к роману Арагона, ныне вряд ли можно будет понять то, что происходило во Франции в 1939 г. — в час, когда партия коммунистов встретила бурю, сумела выразить великие надежды нации.

Однако в художественном воплощении этой темы есть известная противоречивость. Автору хотелось нарисовать "настоящих героев", как бы они ни были неприметны, скромны. Но гораздо интереснее ему были люди, находящиеся на распутье, не выбравшие ни партии, ни лагеря, люди, отчаянно



Луи Арагон

ищущие ускользающую правду,— вот почему центральными персонажами оказываются Сесиль Виснер и Жан Монсе, а персонажи, чья партийная принадлежность обозначена заглавием романа, выглядят неизмеримо бледнее, составляя скорее некий "групповой портрет".

Историзм, документальная строгость, стремление показать "судьбу человеческую" в неразрывной связи с "судьбой народной" дали основание критике поставить этот роман Арагона в ряд широко известных произведений социалистического реализма. Сразу надо, однако, отметить, что автор толковал понятийные категории социалистического реализма максимально расширительно, считая главным опять же своеобразное "чувство пути", некую историческую перспективу, почему и связывал с этим понятием свой исторический роман "Страстная неделя".

Создавая вторую редакцию романа "Коммунисты" (1967), Арагон значительно сократил его, снял повторы, некоторые второстепенные линии сюжета, лежавшие далеко на периферии романного пространства. В самом деле, по первоначальному замыслу, роман должен был охватывать время до января 1945 г., а в итоге завершился событиями лета 1940-го. Во второй редакции Арагон убрал около десятка бесполезных, на его взгляд, "силуэтов" и связанных с ними эпизодов — "погибшие зерна ненаписанных романов".

Изменения коснулись и имен. Многим историческим персонажам Арагон вернул их подлинные имена. Так, французский физик-коммунист Жак Соломон (в первой редакции — Ф. Борман) выступает в новой редакции под собственным именем.

Были уточнены и некоторые исторические факты, в основном касающиеся СССР и связанные с культом личности Сталина. "Чувство ответственности", как говорит Арагон в предисловии ко второй редакции, диктует ему эту правку. Чтобы пояснить свою мысль, писатель обращается к одному эпизоду: в разгар "странной войны" один из главных героев — Жан де Монсе — говорит, что ничего не понимает в происходящем. Тогда коммунист Рауль Бланшар советует своему молодому другу почитать "Краткий курс истории ВКП(б)", написанный, как известно, Сталиным. Снять эпизод с Жаном де Монсе было бы, по мысли Арагона, отступлением от исторической правды: ведь с именем Сталина на устах погибали борцы-антифашисты во всем мире. Оставить эпизод в неизменном виде значило бы для писателя сказать, что его отношение к Сталину не изменилось после суровой критики культа личности, а это было не так. И Арагон избирает такое решение: сохранив эпизод, он в конце с горькой усмешкой, с самоиронией добавляет всего лишь одну фразу: "Как прекрасна доверчивость..."

Наконец, изменения ощутимы и в стиле. Арагон старается преодолеть объективированную форму традиционного романа, старается приблизить по-

вествование к современности, активно заменяет глагольные формы прошедшего времени на настоящее время[3], включает лирические отступления, написанные от лица того, кто за это время стал автором "Меджнуна Эльзы" ("Одержимый Эльзой") и "Гибели всерьез".

В целом же творческая задача во второй редакции романа оставалась прежней — показать «перелом в человеке, перестройку национального сознания французов перед лицом таких событий, как конец "странной войны", поражение Франции, оккупация и Сопротивление»[4], осмыслить, как "в самой разрухе возникали начала будущего".

Перемены, которые наметились в художественной практике Арагона с конца 50-х годов, разительны, глобальны. В прозе нарастание нового качества сказалось уже в романе "Страстная неделя", завершенном в 1959 г. Арагон создает новаторскую книгу, которая стала предвестием возрождения исторического жанра во французской литературе 70—80-х годов. В "Страстной неделе" Арагон обновляет сложившиеся в жанре исторического романа традиции. Он отказывается от привычной структуры романа вальтерскоттовского типа, в котором главенствует частная жизнь некоего вымышленного персонажа. Но нельзя сказать, чтобы автор следовал и другой, не менее устойчивой традиции исторической прозы, ставящей в центр повествования крупную историческую фигуру. Истинным героем "Страстной недели" стала сама "страстная неделя" — эти семь дней марта 1815 г.,— момент слома истории, через который и пропущены многочисленные персонажи, исторические и вымышленные, создающие "коллективный образ" нации.

Новая концепция исторического романа предполагала и новый принцип построения образов — принцип "стереоскопии", как называл его автор. В этом романе о прошлом Арагон словно выхватывает из исторического потока отдельные судьбы и проглядывает их далеко вперед, так что, по его словам, нарушаются "временные границы и хронология романа" и всевозможные воспоминания наизнанку, всевозможные "воспоминания о будущем" переполняют "Страстную неделю".

Новую конструктивную роль выполняет в романе и авторское "я", которое "в нарушение священных правил романа" активно вмешивается в объективное повествование.

Эти и некоторые другие элементы поэтики "Страстной недели", созданной на рубеже 60-х годов, подготавливают в известной степени новый период в творчестве Арагона, который пришелся на 60—70-е годы и получил название "экспериментального". Эти два десятилетия в жизни Луи Арагона были чрезвычайно насыщены творчески. Он пишет три так называемых "экспериментальных" романа ("Гибель всерьез", 1965; "Бланш, или Забвение", 1967; "Театр/роман", 1974); заканчивает многолетний труд над книгой "Анри Матисс, роман" (1971). В эти же годы он работает над поэтическими циклами "Одержимый Эльзой" (1963), "Путешествие в Голландию" (1964—1965), "Комнаты" (1969), "Прощания" (1982). Много труда вложено Арагоном в "Перекрестное собрание романов" — совместное с Эльзой Триоле собрание сочинений в 42 томах — и в многотомное издание поэтических произведений, тщательно им прокомментированное. И как всегда — статьи, интервью, книги о творчестве, о мастерстве, о литературных исканиях.

"Я пишу не столько для того, чтобы создать новую книгу, сколько для того, чтобы заставить забыть книги, которые я написал",— скажет он в беседе с Франсисом Кремье[5]. Важно понять истоки столь резкого поворота в творчестве писателя. Его, разумеется, нельзя объяснить только особенностями творческой натуры Арагона, устремленной к постоянным исканиям, пересмотру и переосмыслению сделанного. Творческая эволюция большого писателя, совершающаяся по своим внутренним, суверенным законам, тем

не менее не может быть оторгнута от историко-литературной ситуации в стране, всей ее общественной атмосферы; она сама — необходимое слагаемое этой атмосферы.

Во Франции 60-х годов реалистическая литература, реалистическая эстетика "сосуществовали" с многообразными явлениями неоавангардистского экспериментаторства. Восходящие еще к середине 50-х годов "антидрама", "апоэзия", "новый роман", более поздняя модификация "алитературы" — "новый новый роман" — такого рода поисковая литература определяла, пожалуй, историко-литературный процесс во Франции в эти десятилетия. В историко-литературной обстановке 60-х годов формируются новые эстетические взгляды Арагона. В ряде своих теоретических выступлений ("Вечная весна", 1958; "Нужно называть вещи своими именами", 1959; "Пражская речь", 1962; "Реализм становления", 1965, и др.) Арагон стремится осмыслить новое как в своей художественной практике, так и в творчестве других современных писателей. Он исходит, как и прежде, из веры в безграничные возможности реализма, убежденный в неисчерпаемости этого метода. Арагон выдвигает широкую эстетическую программу, отстаивая реализм "открытый". Эта концепция чуть позднее будет развита Роже Гароди в книге "Реализм без берегов", к которой Арагон написал предисловие. Арагон, как и Гароди, ценит реализм, "способный ответить на вопросы, которые выдвигает сама жизнь, реализм, следующий за великими открытиями, за новой наукой, постигающий неизведанные области, предстающие перед человеком в ускоряющемся ритме"[6]. Он — ярый противник реализма вульгарного, враг популистского бытописания, литературы "стандартных версий". Его заботит необходимость расширить эстетические пределы реализма. Социалистический реализм он называет "несущими крыльями литературы". Если отсечь эти крылья от живого тела, они погибнут. Если лишить социалистический реализм точек соприкосновения с остальной литературой, он будет обеднен, ибо не сможет рассчитывать на приход к нему "писателей, ранее творивших по-другому".

Переходя от теоретических постулатов "открытой концепции социалистического реализма" к реальной практике текущего дня, Арагон отдает предпочтение явлениям, далеко отстоящим от традиционных форм реализма,— произведениям Кафки, Мишеля Бютора, Филиппа Соллерса. Л. Арагон, по сути дела, в этих статьях снимал жесткую альтернативу: реализм или модернизм, отстаивая действительно широкую платформу реалистического искусства, не отгороженного "гранитными берегами" от других стилей, течений, направлений.

Была ли собственная художественная практика Арагона 60—70-х годов полным аналогом его концепции реализма? В известной мере да. И все-таки, как всегда, живая плоть искусства оказалась глубже, интереснее, противоречивее, чем теория. Романы Арагона 60—70-х годов следует рассматривать в системе европейской и шире — мировой литературы, в сопоставлении с тем экспериментом, который вели в те годы латиноамериканские писатели (Г. Гарсия Маркес, А. Карпентьер, М. Варгас Льоса, А. Роа Бастос, Х. Кортасар) или создатели новых форм романа в европейских литературах (Г. Грасс, М. Фриш, Л. Мештерхази и др.).

К новаторству побуждала, властно звала сама жизнь. В обществе, где "на излете" были героические идеи эпохи Сопротивления, где потребительская психология завоевывала все новые плацдармы, автор "Реального мира" хочет писать по-новому:

Быть понятым людьми пора настала,
При этом помня и о тех, кто глух[7], —

(Перевод М. Алигер)

скажет он в поэме "Неоконченный роман". И не менее убежденно — в книге "Я открываю карты": "Я далек от того, чтобы гордиться своим положением зрячего среди слепых и не очень-то дорожу способностью видеть, если она не разделена другими"[8]. Как разделить с людьми эту зоркость видения? Если писать по-старому, тебя могут не понять. "Быть понятым" — отнюдь не означает быть легко понятым. Здесь другое: тебя должны услышать, понять твою тревогу не только твои единомышленники. Пересмотри в себе все, откажись от прежних, казалось бы выверенных, приемов письма и прямого воздействия на читателя, найди небывалый, немыслимый прежде "глагол" и обрати его к людям. Разумеется, поиск этот единственный в своем роде. Он — арагоновский, и ничей более. И вместе с тем он — в русле общемировых новаций: он все ближе к эпицентру той вселенной, которая называется лирическим "я", к ее духовному и нравственному потенциалу.

Арагон избирает новый подход к изображению человека — подход как бы изнутри, из глубин индивидуального сознания. Он готов использовать и усложненную образность, и чисто индивидуальный "код" ассоциаций, и самые смелые условные и фантастические приемы письма, чтобы по-новому выразить жизнь человеческого "я" в свое "взбаламученное" время, понять нечто такое, что еще не осознано обществом в публицистических категориях.

Итак, 60—70-е годы — новый, значительный этап в творчестве Луи Арагона.

Первый экспериментальный роман Арагона "Гибель всерьез" опубликован в 1965 г. Уже в аннотации к книге автор сообщает читателю: "Действие романа связано с жизнью XX века, две войны, Народный фронт, смерть Горького и сегодняшние дни: реальный мир, с какой бы стороны вы ни посмотрели, это еще реальный мир". Пока "еще реальный мир". Но, видимо, есть что-то новое в воспроизведении этого реального мира. Оговорка не случайна. Весь этот неохватный реальный мир пропущен через лирическое "я" писателя.

Роман начинается с глубоко личного эпизода, когда мужчина ищет имя для любимой, называя ее то Зарей (Aube), то Соболем (Zibeline). Первые строки звучат так: "Сначала он называл ее Мадам, ты — в тот же вечер, Об — утром. Потом два-три раза он попробовал Зибелин. Я не скажу вам имя, которое он дал ей много лет назад, это их дело. Предположим, он выбрал Фужер. Для других она была Ингеборг, судите сами"[9].

С первых же строк читатель погружается в стихию зашифрованности, "засекреченности". О смысле прочитанного можно лишь гадать. Автор-повествователь — лицо не слишком определенное. У него появляются двойники, а потом они множатся чуть ли не в геометрической прогрессии, повествование легко перемещается от "я" к "ты", "он", "они" и т.д.

Смысл первых страниц "Гибели всерьез" расшифровывает сам Арагон в работе "Я так и не научился писать". «Пятого ноября 1928 года,— объясняет нам Арагон,— я встретил Эльзу в пять часов вечера и мог назвать ее только Мадам. С той минуты мы никогда больше не разлучались... "ты в тот же вечер"... конечно... "я не скажу вам имя, которое он дал ей много лет назад, это их дело"... это строго автобиографично, вот уже скоро сорок один год, как мы храним этот секрет...»[10]

"Запечатлеть свою тайну" — к этому как будто стремится Арагон. "Тайнопись" уходит своими истоками в его сюрреалистическую молодость.

Лирическая проза Арагона, словно включившись в "силовое поле" поэзии, как бы ассимилируя ее, становится музыкальнее, тоньше, откровеннее. Проза пишется по законам поэзии. "Арагону... доставляет физическое наслаждение расталкивать слова во фразе, чтобы поставить причастие прошедшего времени или глагол неопределенной формы на такое место, какое было бы естественным у поэта XVI века, но поражает нас сегодня. Это создает чудесные диссонансы. Они будоражат и захватывают читателя"[11],— писал о "Гибели всерьез" Андре Моруа.

По-своему "будоражат" стиль романа необычные, художественно емкие тропы, введением которых "взрывается" привычное течение прозы. "Разлившаяся голубизна, срез неба",— пишет Арагон о глазах Фужер. Когда Фужер поет — а она талантливая певица,— ее голубые глаза становятся черными: "Этот расширившийся зрачок поглощает радужную оболочку, лазурь, как если бы голос шел из глаз".

Художественный образ в "Гибели всерьез" часто строится по законам поэзии — емко, экономно, без уточнений, присущих прозе, нередко — через парадокс. "Все было так, как если бы в окно повеяло красным запахом снега" — этот образ вызывает в памяти элюаровскую "ярко-зеленую ночь" с молниями, мечущимися в небе ("Испытание выдержав"), или "небо голубое как апельсин" из поэзии сюрреализма. "Красный запах снега" — это образ, заставляющий работать читательское воображение. Связующие звенья ассоциаций здесь пропущены, но они легко "прощупываются" в ткани повествования. Герой романа слушает "Карнавал" Шумана в исполнении Рихтера — музыку той мощи и совершенства, что заставляет обо всем забыть, возрождает в памяти самое дорогое и святое, наполняет человека новыми силами, словно бодрящий, морозный воздух, от которого живее пульсирует кровь и горит румянец.

"Гибель всерьез" — это роман о любви, о верности, о муках ревности, обо всем том, без чего жизнь теряет смысл. В нем поистине с ренессансной силой сотворен культ женщины. В изображении любви Арагон не чурается и горьких страниц, пишет, сколь трагично само бытие человека, трагична приближающаяся старость, горькое предчувствие конца, разлуки любящих: "...настанет время, когда мы не будем больше вместе... Что они сделают с тобой, когда я не смогу больше тебя защитить?"

Предельная экспрессия чувств, стремление выразить вершинные состояния человеческого духа, оторванность от прозы жизни, музыкальность речи, напряженность, даже некоторая избыточность стиля, раскованность поэтической мысли и фантазии — вот характерные особенности стиля романа "Гибель всерьез".

Однако принципы лирической организации материала в "Гибели всерьез" не замыкаются только на явлениях стиля и языка произведения. Они охватывают всю сюжетную и композиционную структуру романа в целом. Реализуя один из своих художественных принципов — "роман должен опираться на открытия поэзии"[12],— Арагон ввел в литературный обиход новый тип романного жанра, которому нет аналогов в прошлом,— роман-поэму.

Роман лирический, "субъективная эпопея", по признанию многих критиков, выдвинулся в XX в. на одно из ведущих мест благодаря открытиям целого ряда художников мирового значения — М. Пруста, Т. Манна, У. Фолкнера, Г. Гессе, Э. Хемингуэя и многих других. Творческие искания Арагона взаимодействуют с этой тенденцией развития литературы. В его романах возможности субъективного эпоса расширяются благодаря органическому слиянию в их структуре поэзии и прозы. Благотворная встреча в одном человеке прозаика и поэта равного таланта предопределила поистине непредвиденные возможности нового жанрового синтеза.

Открытия Арагона в жанре романа-поэмы несомненно оказали существенное влияние на современную французскую литературу. Один из исследователей, Пьер Абраам, говорил о "Гибели всерьез" как об этапном произведении, имея в виду как раз жанровые особенности романа: «Для меня не подлежит сомнению,— писал он,— правомерность деления французской литературы на периоды до и после выхода в свет романа Арагона "Гибель всерьез"»[13].

Со спецификой нового жанра связаны многие другие структурные особенности романа. Исторические события подаются в романе не как самостоятельные эпические единицы, а возникают как "опознавательные знаки", по которым мы дорисовываем эпоху, время действия. В "Гибели" не найти, к примеру, пространных картин войны — есть эпизодический образ солдата (опять-таки узнается автор), который, укрывшись в соломе, ловит "хриплые от ярости голоса незнакомых радиостанций", передающих, что Париж сдан, и зовущих к сопротивлению. Одна деталь, но по ней дорисовывается картина минувшей войны. "Если рассматривать эту книгу под определенным углом зрения, она представляет собой кусок современной истории"[14],— писал А. Моруа. Особенно "насыщена" историей первая глава — "Венецианское зеркало",— повествующая о поездке героев в 1936 г. в Советский Союз, о похоронах Горького, о встречах в Париже с Михаилом Кольцовым...

Сейчас многие страницы романа прочитываются по-иному, чем в годы, когда они писались.

На московском коллоквиуме (1987 г.), посвященном 90-летию со дня рождения Арагона[15], говорилось, что исторические страницы "Гибели всерьез" были во многом предвестьем той бескомпромиссности в оценке прошлого, которая утверждалась у нас в те годы. Как известно, писался роман вскоре после XX съезда КПСС, трагические уроки которого были большим нравственным испытанием для Арагона и многих его единомышленников. Эта незакрывшаяся рана не раз дает о себе знать в романе: как наваждение преследует, например, героя "Гибели" взгляд молодчика из парижского кафе, следящего за Михаилом Кольцовым, нередко приезжавшим во Францию в 30-е годы. Эта же гнетущая атмосфера подозрительности, неясных страхов, какой-то суетности воссоздана в эпизоде похорон Горького. Арагона поразили тогда слухи о возможных причинах болезни и смерти писателя: врачи, лечившие Горького, были объявлены убийцами. Не менее страшным был факт исчезновения философа И. Луппола, автора книги о Дидро. Как все связать воедино, найти "момент истины"? Доминирующим в романе становится чувство глубочайшей личной ответственности за историю, за ее трагические ошибки даже тогда, когда для их настоящего осмысления еще не пришла пора. В романе Фужер говорит: "Почему Сталин такой недоверчивый? Я не понимаю тот мир, где подозрение — закон, и раз уж менять мир, то разве не для того, чтобы в нем царило доверие?" А герой мучается, потому что не знает ответа, не может дать оценку происходящему, убедительную для себя самого... Это мучается сам Арагон, не находя ответа на многие вопросы времени. Скоро стало очевидным, что в конце 60-х годов начался пересмотр линии, намеченной XX съездом партии, что разоблачение культа личности Сталина было половинчатым, что работа не была доведена до конца. Все это усугубляло духовную драму Арагона.

Роман "Гибель всерьез", однако, исполнен аллюзий, связанных не только с политическими событиями. Как известно, название роману дала строка из стихотворения Б. Пастернака:

Но старость это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

"Полная гибель всерьез" — не так ли воспринимал Арагон судьбу Пастернака, исключенного из Союза писателей, вынужденного отказаться от Нобелевской премии, фактически сломленного цепью невзгод и несправедливостей? Пастернак умер в 1960 г., через пять лет опубликована "Гибель всерьез". Это был уже нравственный счет не только сталинизму, но и следующей эпохе в жизни советского общества, ряд шагов которого поэт воспринимал как трагическое крушение своей собственной жизни.

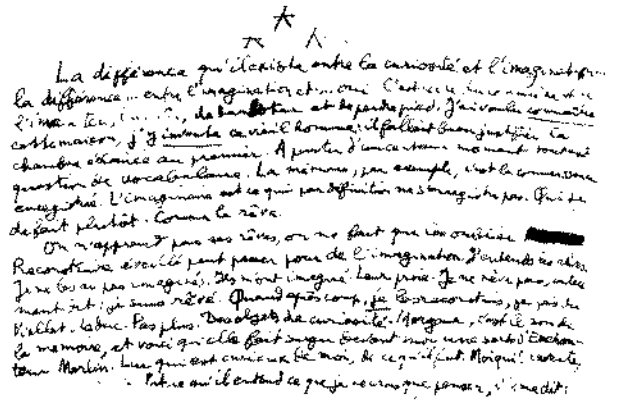
В романе центральный герой далеко не столь прост и ясен, как может показаться из приведенных выше примеров. Лирический герой постоянно перевоплощается, объективируется, переходя из одной ипостаси в другую, принимая разные облики. Это оказывается возможным потому, что герой внутренне расщеплен и предстает как бы в трех лицах: двойники Антуан-Знаменитый и Альфред, а также лирический герой романа-поэмы, который иногда "реализуется" в образе реального Луи Арагона, выступающего в романе под собственным именем. Двойники — Альфред и Антуан — любят одну женщину, великую певицу Ингеборг д'Ушер (она же Мюрмюр и Фужер). Трагический финал романа с трудом воспринимается в логически-реальных категориях: Альфред убивает Антуана, разбив зеркало с его отражением, и, как можно предположить, погибает сам.

В романе раздвоение героя, его расщепленность принимает поистине глобальный характер. "Я" чувствует себя одновременно Яго, Гамлетом, Чичиковым, Маниловым, Жюльеном Сорелем, Печориным, князем Мышкиным, Ланселотом и т.д. Рой двойников окружает главного героя романа, тем самым как бы демонстрируя множественность, раздвоение личности, связанные с крайне усложнившимися условиями жизни в XX столетии. Еще о романе "Богатые кварталы", где действие происходит в преддверии первой мировой войны, Арагон так говорил в интервью: "1913 год — год людей-двойников: люди могли одновременно испытывать ужас перед лицом надвигающейся войны и способствовать ее развязыванию". В наши дни, по мысли Арагона, для двойничества также остается достаточно богатая почва.

Многоликость персонажа призвана, по Арагону, передать также его эволюцию во времени, прочертить тот сложный путь, в конце которого человек далеко не равен себе молодому, в чем-то отрицает самого себя. И, наконец, множественность человеческой личности заложена в самой природе художественного творчества, когда автор "раздает" свое "я" множеству персонажей.

Такова авторская трактовка проблемы двойничества в романе. Однако "расколотость" сознания и психики героев как бы еще усилена многократно восприятием мира самого писателя, "апокалипсисом" в его душе. "Какой хаос, боже мой, какой хаос! Не только я потерял свое отражение. Весь наш век не может больше сопоставить то, что у него перед глазами, с тем, что у него в душе".

"Тотальный" характер двойничества в романе (эту судьбу испытывают все, даже эпизодические персонажи "Гибели...") , рационализм авторских построений в известной мере девальвируют сам художественный прием, обесценивают его. Порою сконструированные автором "модели" героев отрываются от жизни, повисают в разреженном пространстве интеллектуальной игры, им не хватает воздуха, жизни, той самой "почвы и судьбы" из стихотворения Пастернака, выбранного Арагоном в качестве эпиграфа к роману. Художественный прием девальвируется от многократного повторе-



Рукописная страница книги "Театр/роман" Арагона.

ния, а ощущение трагичности бытия человека в расколотом мире ослабевает. Мучительная внутренняя борьба, сомнения и метания личности теряют порой в романе свой трагедийный характер, приближаются к сюжетной игре. "Алгебраизм" в структуре романа усугубляется приемом зеркального отражения одного персонажа в другом и множестве других. Прием начинает "выпирать", порою становясь самоцелью.

И все-таки "исповедь сына века", рассказ о жизни духа одного из самых сложных людей XX столетия, т.е. реалистическая основа романа, его сердцевина оказались настолько сильными, что ассимилировали, подчинили себе многие из тех элементов формальной игры, которые воспринимаются у нас как "знаки" авангардистских систем.

Второй экспериментальный роман "Бланш, или Забвение" опубликован два года спустя после "Гибели всерьез". В нем как бы дублируются многие структурные принципы первого романа: лирическая основа, в которую "вмонтированы" исторические реалии, множественность "я", от лица которых ведется повествование, и т.д. Однако в "Бланш" в "эксперимент" вводятся новые условия, о которых дает представление авторская аннотация к роману. В ней Арагон предлагает следующий "ключ" к своей книге: "Речь идет о забвении лингвистическом, о забвении в языке". Лингвистический экскурс дополняется иллюстрацией: в раковине, которую покинул рак-отшельник, поселяется улитка, давая ей вторую жизнь. Не так ли и роман, предавая забвению одно и воскрешая другое, призван вдохнуть жизнь в "пустую раковину", "привнести в ирреальность меру реальности, стереть границы воображения"... Возможно, основываясь на подобных рассуждениях писателя, некоторые французские критики объявили роман лингвистической структурой. Известные основания для этого есть. "Бланш" — наиболее формализованный из романов Арагона этого периода. Но принципиально важно то, что Арагон на страницах романа вступает в спор с адептами литературного структурализма, объявляя сомнительными попытки свести роман только к лингвоструктуре. И в свете этой полемики уже не один лишь лингвистический, а философский, общечеловеческий смысл приобретает в романе образ забвения. В противоборстве двух начал и развивается роман

"Бланш, или Забвение" — между лингвоструктурой и реальным повествованием о человеке и драме его существования.

Структура романа как бы включает в себя три стадии авторского вымысла, три уровня персонажей, между которыми устанавливается диалог реального и воображаемого: это Гэффье, главный герой романа, филолог, лингвист, изучающий восточные языки; Бланш, жена Гэффье, покинувшая его после двадцати лет совместной жизни. Она живет только в воспоминаниях героя, как бы на втором уровне авторского вымысла. Бланш ушла, и смысл жизни потерян. Чтобы понять Бланш, причины ее ухода, чтобы как-то приблизиться к ней, восстановить разбитое зеркало памяти, Гэффье в своем воображении создает образ Мари-Нуар. Эта молодая женщина 24 лет, типичная представительница молодого поколения, как полагает Гэффье, должна помочь ему понять ту, далекую Бланш — Бланш 30-х годов, времен ее молодости. Гэффье стремится "найти объяснение одному человеку в другом человеке". Это, так сказать, третий уровень авторского вымысла.

Однако эта "тройственная структура" постепенно начинает восприниматься как художественная условность, оставляя право голоса лишь за образом главного героя — Гэффье, в котором, несмотря на все оговорки автора, угадывается личность самого Арагона.

Его лирическое и интеллектуальное присутствие в повествовании наполняет жизнью довольно сложное композиционное построение, на первый план выступает главное, ради чего написан роман,— проблемы совести, боли за человека, ответственности за все, что происходит на Земле. Все эти проблемы, словно звенья единой цепи, скреплены одним словом-символом: "забвение". Забвение — то ядро, в орбиту влияния которого входят основные частицы общечеловеческого содержания книги.

Однажды Арагон заметил с горечью, что люди до сих пор не составили "таблицу забвения": "Не составили таблицу забвения, я хочу сказать — не соизмерили отрезки времени, в течение которого все, что выходит из рук человеческих, оборачивается полным прахом, бесформенным и бесцветным прахом".

По сути дела, тема "забвения" перерастает в глобальную, полную трагических предчувствий тему судьбы всей человеческой цивилизации.

Как и в "Гибели всерьез", в "Бланш" в моменты наивысшего эмоционального напряжения прозаическая строка наполняется поэзией, и эта поэзия словно прорывает мрак безысходности, чтобы дать место живому человеческому чувству. "О, все человеческие языки, языки охотников и торговцев, искателей камфары и крупных чиновников, чья азбука неподвластна огню, языки каторги и кратеров, языки долгого блуждания в пустыне и времени, утраченного в лесах, языки обмана и обмена, языки сна и изнеможения...— все языки в человеческих устах неспособны рассказать о женщине" — этим строкам из романа следовало бы занять достойное место в поэме о любви.

Жизненно-философский сплав романа уложен в сложную жанрово-композиционную конструкцию, о чем говорилось. Но эта конструкция имеет еще и другие "секреты". Так, в романе многократно возникают ассоциации с произведениями Флобера, Гельдерлина, Стендаля, Прево, Гюго, Алена-Фурнье, комментарии к стихам Шекспира и Лотреамона, сопоставления с "Луна-парком" Триоле. Это не просто литературные реминисценции. Это — своеобразные зеркала, в которых события из жизни героя преломляются, умножаются и, как эхо, повторяются через десятилетия и века. Более того, любой жизненный эпизод только тогда и получает "право на жительство" в романной структуре, когда обладает определенной литературной стереоскопией, то есть в результате наложения на него известного литературного

факта получает новое неожиданное звучание. Чем же вызвана эта позиция Арагона, всегда отстаивавшего как раз право первенства "реального мира"?

Известно, что в 60-е годы сложилась литературная ситуация, важнейшим "знаком" которой стал диктат "нового романа". У его сторонников, в частности, вызывала сомнение способность воображения соперничать с реальной действительностью. "Какая вымышленная история может соперничать с историей узницы из Пуатье, с рассказами о концентрационных лагерях или о Сталинградской битве?.. У читателя сейчас есть вполне здравые причины предпочесть роману жизненный документ "[16],— рассуждала Н. Саррот в "Эре подозрения" (1956). А уж если роману не дано состязаться с реальностью, лучше сразу отступить, посадить роман "на диету" за счет отказа от персонажей, сюжета, истории, то есть всего того, чем он питался испокон веков. Разумеется, взгляды неороманистов со временем претерпели изменения, но дух недоверия к привычным компонентам реалистического романа сохранился прочно.

Другой литературный полюс — масс-культура не в меньшей степени умаляла роль романа, отводя ему роль примитивной копии с натуры.

Возможно, Арагон с его теорией романа стремился противостоять как реализму плоскостному, из арсенала массовой продукции, так и эзотерическим художественным течениям.

Удалось ли Арагону построить задуманную им "сверхреальность", создать "метаязык" романа? Не удалось и не могло удаться, если под "сверхреальностью" и "метаязыком" иметь в виду роман, отвоевывающий право у реальности. Когда Арагон занимается созданием такой "сверхреальности", то в романе затевается, пользуясь выражением автора, "лабиринтно-синтаксическая игра, где кошки умеют говорить, а носы разбиваются о коварство зеркал". Подлинная трагедия забвения отступает перед лингвистическими упражнениями.

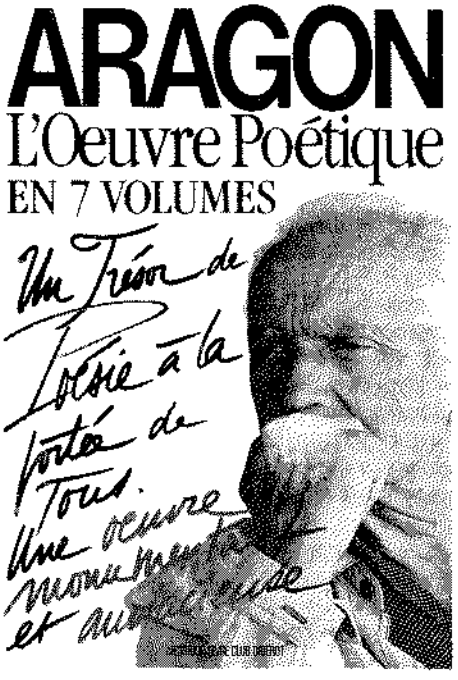
И все-таки элементы формального экспериментаторства остаются где-то в первом слое романа, не затрагивая его сердцевины — страстной исповеди человека, стремящегося разорвать завесу непонимания между людьми, преодолеть отчуждение, найти путь в лабиринтах Забвения.

"С одной стороны, эта книга очень отличается от предыдущих, а с другой — их завершает",— говорил Арагон о третьем своем "экспериментальном" романе — книге "Театр/роман", вышедшей в свет в 1974 г. Не раз он писал о том, что эта книга — последний роман, точка в конце длинного романного пути, роман-итог.

...Причудливо течение арагоновской прозы: то туманный, как сновидение, поток слов, не подчиненный законам синтаксиса ("Проза на пороге речи"); то сюжетные фрагменты, которые могли бы послужить завязкой повести или романа ("Есть Мария", "Аврора"); то диалог автора с самим собой; то алгебраическая запись — с непременным условием, но без конечного вывода — одолевающих писателя сомнений.

Проза перемежается в "Театре/романе" поэтическими фрагментами: всего их четырнадцать. Стихами роман начинается ("Проза на пороге речи"), ими же завершается ("Слова в конце"). Есть в нем и поэтические миниатюры — в несколько строф, и большие главы в стихах — целые эпические поэмы ("Актер на площадке автобуса "U"; "Актер перед обманчивым зеркалом").

Нет сомнения, что перед читателем — еще один вариант жанра романа-поэмы, имеющий, однако, свою специфику по сравнению с двумя предшествующими. В "Театре/романе" взаимодействие прозы и поэзии, их "диалог" приобретают новое качество, становятся важнейшим сюжетообразующим принципом книги, в которой отсутствует традиционный, событийный сюжет. Как работает этот художественный механизм? В поэтических фрагментах



Обложка одного из томов Собрания поэтических произведений Арагона. Надпись: Сокровища поэзии для всех. Творчество монументальное и дерзкое.

постепенно нарастает напряжение чувств, эмоциональная энергия собирается и накапливается, пока ее потенциал не достигает той максимальной величины, при которой чувства неизбежно разряжаются действиями и поступками. И тогда в свои права вступает проза. В свою очередь, прозаическое повествование, подчиненное стремительному движению мысли, на каком-то этапе теряет возможность передать жизненное явление во всех его мельчайших подробностях и связях, и тогда автор вновь обращается к предельно обобщенной, метафорически емкой форме видения мира. Так вновь совершается переход к поэзии. Словом, постоянные импульсы, идущие от прозы к поэзии и обратно, образуют мощную силу сцепления, которая и создает единую лиро-эпическую структуру романа.

Главный герой "Театра/романа" — писатель, человек искусства — предстает перед читателем как бы в трех лицах: двадцатилетний юноша Дени; Ромен Рафаэль (Актер) — в расцвете творческих сил; Пьер Удри (Писатель) — уже испытавший на себе "жизни холод". Смысл этого союза образов уясняется с помощью стихотворной строчки, которую Арагон неоднократно цитирует в романе: "Лишь человек бывает лестницей". Данная поэтическая метафора присутствует в романе не просто как языковой троп, а становится основой его образной структуры: Арагон расчленяет единое лирическое "я" на три самостоятельные единицы.

Истоки этой прихотливой образности лежат, по-видимому, в потребности выразить сложнейшую жизнь человеческого "я", не повторяя, однако, традиционных приемов "диалектики души". Вспоминается запись в дневнике Л.Н.Толстого за 1904 г.: «Если спросить, как можно без времени познать себя ребенком, молодым, старым, то я скажу: "Я, совмещающий в себе ребенка, юношу, старика и еще что-то, бывшее прежде ребенка, и есть этот ответ"»[17]. Образ человека-лестницы, соединяющий в себе юность и старость, дебют и финал, по мысли автора романа, призван раскрыть жизнь человеческого духа во всех его противоречиях. Правда, как и в других романах этого периода, не обошлось без экспериментальной "алгебры", когда читателю предлагается решить задачу: "Создан ли А воображением В или В создан воображением А..."

Проанализированные выше особенности "Театра/романа" — синтез поэзии и прозы, расщепленность лирического "я" — готовят читателя к тому, что в произведении повторяются многие структурные особенности двух первых экспериментальных романов, в том числе — способы введения в художественную ткань ключевых моментов истории.

На страницах романа, опять-таки в субъективно-лирической форме, находит отражение одно из главных событий жизни Франции послевоенного периода — майский кризис 68 года.

"Проблема молодежи — это, возможно, главная проблема времени, в которое мы живем"[18],— говорил Арагон в одном из своих интервью, делясь замыслом своего последнего романа. "Театр/роман" включил в себя ту "гигантскую пьесу, которая разыгрывалась в квартале Сен-Мишель" в 68 году, пьесу, в которой соблюдались традиционные три единства: "разрывы гранат, баррикады в огне, пулеметные очереди разъяренной полиции". В главе "Глаза" автор дал этим событиям выход через "клапаны" аллегорического прочтения одного из эпизодов шекспировского "Короля Лира": "Глазам моим было нестерпимо больно за весь этот молодой растерявшийся народ, вышедший из себя, попавший в плен экзальтации и глупости, который спрашивал себя, навсегда ли он останется слепым или это дымовая завеса, и она рассеется..." Поэтическая мысль в этом фрагменте идет в энергичном нарастании от недоверчиво-критических интонаций к величественному "прозрению" — восхищению происходящим — и готовности к жертвенному служению: "Мои выколотые глаза к вашим услугам!"

В "Театре/романе" многочисленные фрагменты — исторические и вымышленные — органично подчинены главной теме — теме искусства, творчества.

В "Театре/романе" раздвигается занавес двойного театра — Актера и Писателя. Многое их сближает, и прежде всего — одержимость искусством. Оба они "продали душу" искусству и этой ценой получили право пережить себя, оставить свой след на земле.

...В пыльной артистической уборной, в "хаосе грима и крема" сидит перед зеркалом Актер, пристально вглядываясь в свое отражение. Вся его жизнь ушла на то, чтобы "быть кем-то другим", и то, что маячит сейчас перед ним в зеркале, "ничуть на него не похоже". Тень ли это Принца Датского, Дон Жуана или Короля Лира? Сегодняшний вечер внушает Актеру страх. Может быть, в тысячный раз нужно выходить на подмостки и перед "черной пропастью зала" обнажать свою душу. А те, кто в зале, может быть, в тысячный раз будут "раздевать его своими нескромными руками, касаться и обнюхивать, ощупывать его мысль". Чувство, близкое к ненависти, вспыхивает в душе Актера, когда он думает о равнодушной публике, шелестящей программкой или конфетной оберткой в самый трагический момент пьесы. Это — усталость существования, скептицизм человека, которого подчинила себе инерция жизни. Как прорвать эту блокаду? Путь один: "надо любой ценой играть", преодолевать усталость и скепсис, нести людям слова веры и не ждать за это благодарности.

Давай выходи подымайся
На сцену и майся
Но цену
Новую
Старым словам придавай

(Перевод М. Ваксмахера)

Им, сидящим в зрительном зале, принадлежит его жизнь. Здесь, "на пыльных досках сцены", он появляется каждый вечер, преодолевая сомнения и усталость, безверие и разочарование. Появляется, чтобы "хотя бы в твоей душе зажигались звезды".

Особое место в прозаическом наследии Арагона 60—70-х годов занимает "Анри Матисс, роман" (1971), который имеет немало точек соприкосновения с его "экспериментальными" романами. Может быть, нигде поэтами и романистами не написано столько книг о художниках, живописи, сколько написано их во Франции. Взаимопроникновение поэзии и живописи в культуре Франции поистине удивительно. "Во Франции, во все времена, живопись была для молодого человека не просто радостью для глаз, но также

и фоном самых сокровенных мыслей. Я убежден, что неистовство Жерико не вовсе чуждо грезам какого-нибудь Растиньяка и что внутренний мир какого-нибудь Люсьена Левена невообразим без "Свободы на баррикадах" Делакруа... И можно ли отделить Сезанна от молодого Золя?" — спрашивает Арагон в книге "Анри Матисс, роман". Два тома большого формата, 386 черно-белых иллюстраций, 155 цветных вклеек. Арагон собрал все, написанное им о художнике на протяжении почти тридцати лет. Быть может, "Анри Матисс" — искусствоведческий труд? Нет, автору ближе другое жанровое обозначение книги, и он сам на нем настаивает: "По правде говоря, это и есть роман..." Некоторые французские исследователи склонны видеть в произведении Арагона пример "становящегося жанра", роман, вбирающий в свою плоть лирические излияния и философское эссе, эстетический трактат и исторический документ. Однако сам автор поставил заслон столь "безбрежному" пониманию жанра романа: "Роман об Анри Матиссе — это роман о похождениях духа, роман о живописи, рисунке, скульптуре, а вовсе не ряд анекдотов, не цепь пикантных приключений из жизни молодого человека, с которым я не был знаком, и из жизни человека старого, хотя и неизменно юного, как его взгляд... Это Роман, мой роман о нем,— роман о мыслях, вступающих в спор между собой, или вытекающих одна из другой, или вдруг настигающих какой-то давний момент собственного развития..." Итак, создание "Bildungs'roman" с перипетиями личной жизни не входило в задачу романиста. И все-таки, полагает Арагон, тот материал, те "похождения духа", которые он прослеживает в книге, таят в себе именно романное начало, настолько густое, сконцентрированное, что его можно вынести даже в заголовок книги.

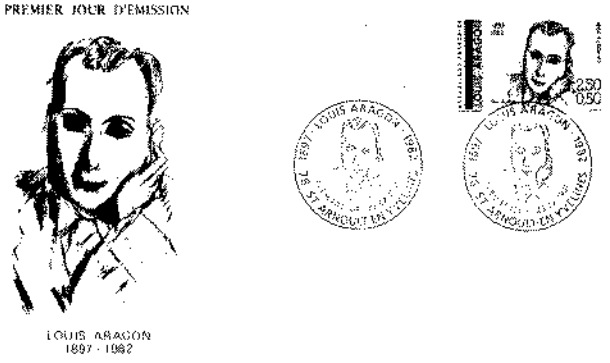
Это романное начало — в самом образе Матисса. Арагон вспоминает о своем знакомстве с Матиссом в годы фашистской оккупации, в 1941 г., в Ницце, где жил художник, отказавшийся покинуть родину. Светлый мир Матисса и его живописи становится для Арагона отдушиной, открытым окном в подлинную жизнь. Искусство Матисса, эта "галльская поэма", которая звучала и в дни фашистского нашествия, имеет прямое отношение к национальной гордости французов, а сам Матисс, как личность, как человеческий тип, способен дать жизнь роману, жанру, поднимающемуся к высоким обобщениям о человеке и человечестве.

Весь огромный поток информации в двух томах книги спрессован так, что мы можем сказать — состоялось художественное открытие характера: "Здесь галльский дух..." "Матисс — истинный голос Франции..."

Исторические события в "Анри Матиссе" даны как бы пунктиром, отдельными штрихами. Но пусть краток эпизод, повествующий о гибели в Освенциме Даниэль Казанова и Майи Политцер и немногочисленны страницы, где Арагон вспоминает о своем участии в Сопротивлении,— без этих исторических реалий пропадает глубинная суть книги.

Есть в романе глава "Персонаж по имени Боль". Как признается Арагон, он написал ее ради слов: "вопреки бурям, болезням и возрасту". Читатель узнает, что незадолго до встречи двух художников Матисс перенес тяжелую операцию; ему отмерены считанные годы жизни, "персонаж по имени Боль" постоянно рядом с ним. А вокруг — мрак оккупации, родные — в концлагере или изгнании.

Матисс предстает в книге как характер трагический, но не сломленный силой обстоятельств. Магией своего искусства Матисс словно подчинил себе эти обстоятельства, переборол их. "Заметили ли вы, что среди множества изображений человека, созданных им на протяжении жизни, нет ни одного, который бы ее, боль, выдавал? Он и сам был такой же, как его живопись". Это не значит, что боли не было. Была — преодоленная. Однажды Арагон назовет Матисса "Анти-Сартром", полагая, что для человека XX столетия



Почтовая марка и конверт с портретом Арагона работы Анри Матисса, выпущенные в 1991 г.

характерен активный поиск счастья и что в этом сражении за добро Матисс ведет вперед как "исполинское знамя".

По мере того как в книге складывается образ художника, все явственнее проступают черты другого персонажа — самого Арагона. Не раз будет настаивать Арагон, что в его книге два автора: "И тогда случилось... Внезапная перемена ролей. Один из фокусов, каких немало в современном романе... Синтаксический сдвиг. Именительный падеж перешел в винительный, и наоборот... В один прекрасный день я оказался как бы само собой в той позиции, какую до сих пор занимал по отношению ко мне Матисс..." Образ Арагона пишется как бы рукой Матисса. Однако он слагается также из мельчайших пылинок россыпи, именуемой лирической исповедью. Здесь есть многое: рассказ об умирающей матери, которой он шептал слова надежды (она умерла в 1942 г.), о друзьях по Сопротивлению, о первых шагах в литературе, о романе ("Четыре года безумия"), сожженном в Мадриде в 1927 г., и о многом другом.

Два суверенных мира, богатейших по своему духовному, нравственному, эстетическому потенциалу, мир Матисса и мир Арагона, находятся в постоянной динамике, взаимодействии. Живое, творческое общение двух выдающихся художников становится своеобразным сюжетообразующим костяком романа. На страницах книги найдут место размышления о модели, о поисках "знаков", обновляющих язык искусства, о синтаксисе картины, о времени, о "несказуемом" в живописи и о мужестве художника. В главе "Знаки" Арагон со всей определенностью скажет, что живопись Матисса повлияла на его творчество, особенно в период "эксперимента". Отказ от "правил иллюзионистской живописи", отношение к модели ("Матисс нуждался в модели, чтобы с ней разойтись"), роль "зеркального" принципа в композиции произведения и многое другое сближало Арагона и Матисса. И все-таки, повторим еще раз, главное в книге — не "секреты" мастерства. Главное — характер самого художника.

В Арагоне-поэте "чувство пути" было развито не менее сильно, чем в Арагоне-романисте. Его "революционный стих" 30-х годов рвал с канонами сюрреализма, лирика Сопротивления открывала совсем иные горизонты, чем сюрреалистическая поэзия 20-х и "революционная" 30-х. После войны Арагон снова начал искать свой голос. Успех книги "Снова нож в сердце" (1946), поддержавший репутацию автора "Глаз Эльзы" и "Французской зари", не мог, однако, определить дальнейшего пути. Сборник "Мои карава-

ны" (1954) показал, что самоповторение грозит таланту истощением. В поэме "Глаза и память" (1954) появились первые интонации, предвещавшие лиро-эпическую мощь поэзии Арагона 60—70-х годов.

"Неоконченный роман" (1956), "Поэты" (1960), "Одержимый Эльзой" ("Меджнун Эльзы") (1963) представили новый этап эволюции, вели к переоценке многих эстетических позиций, защищавшихся ранее. В поэзии от шаблона "заученных слов" Арагон отрекается столь же страстно, как и в прозе. В свое время в статье "Об исторической точности в поэзии" Арагон выступал против засилья каких бы то ни было поэтических форм. И этому принципу он был неизменно верен. Противник "тирании" верлибра, Арагон вместе с тем создал современные его образцы. Учинявший вместе с другими сюрреалистами "суд" над классиками, поэт возродил "старый александрийский стих, восьмисложник, примелькавшийся, как улыбка, и традиционную для средневековья дециму". Он слагает "певучий стих в конце строки" и отказывается от рифмы, как одной из "форм скованности поэзии". Вводит прозаизмы в поэзию и пишет прозу по законам поэзии...

Но при всем этом поэтическом "плюрализме" одна константа отчетливо прослеживается в исканиях Арагона-поэта: его верность художественному образу. В эпоху "апоэзии" он сохранил горячую приверженность этой "старомодной" основе стиха. В статье 1971 г. "Творческий процесс" Арагон писал, что никогда не кончит вести войну "со стерилизаторами, возрождающими старую практику антипоэзии", с пуристами, "утверждающими с патрицианским спокойствием, что образ в поэзии отжил свое"[19]. Образ живет во всех его поэтических произведениях — от классически ясных стихов времен Сопротивления, разлетевшихся по всему миру в песнях, до усложненной, требующей немало труда для понимания поэмы "Двухтысячного года не будет" (1981).

В "ученой музыке" новейшей французской поэзии Арагон выделяет голоса тех, кому близка традиция образности, и много пишет о них, прежде всего в цикле статей 1971 г. о поэзии: "Четвертая песня", "Воссоздать преступление" и др.

Из основных поэтических циклов Арагона этого времени следует прежде всего назвать "Меджнун Эльзы". Это своеобразная эпическая поэма, написанная ритмизованной прозой, повторяющей размер Корана. Поэма воссоздает Гренаду в XV в., годы падения последнего оплота мавританской цивилизации в Испании. Но Гренада Арагона — образ не столько исторический, сколько метафорический: она является для поэта неким символом бытия. А выразителем авторского замысла становится легендарный поэт Меджнун. После падения Гренады его подобрали в пещере, и врач лечит его от странного недуга — "болезни времени". Меджнун не провидец, но видит будущее, видит женщину, Эльзу, на четыре с половиной века вперед. "Бывают зеркала водные, бывают небесные — это миражи. Но люди слишком глупы и не слыхали о зеркалах словесных — об образах. Поэтому поэзия — тайна для них. Эти стихи означают — раз уж тебе важно проникнуть в их секрет,— что в поэзии моей я иногда говорю о другом, но каждый образ есть образ Эльзы".

Это и другие откровения Меджнуна дают нам понять, что Арагону важно не само по себе обращение к прошлому. "Оглянуться в прошлое для меня значит тут же поверить в лучшее... Если вы хотите, чтобы я понял будущее... дайте мне бросить взгляд в прошлое. Это первое условие оптимизма"[20],— скажет Арагон в беседе с Франсисом Кремье.

Из далекого прошлого поэт глядит в будущее. А будущее для него — торжество двух истинных и бессмертных ценностей — любви и поэзии...

Следующая поэма Арагона — "Комнаты" (1969) — тоже устремлена в будущее, но будущее, которое, как осознает поэт, ему уже не принадлежит.

Поэма освещена трагическим, как никогда, светом. И Арагон сам первый это сознает:

Уходите прочь, вы не получите от меня
Ни малейшей надежды. В других краях ищите
Того, кто лжет[21]...

Комнаты — это место, где, как упоминается в подзаголовке, время остановилось. Это всегда одни и те же стены, один и тот же клочок голубого неба, тот же звук шагов любимой женщины, но это также место, где время покрывает ржавчиной самые дорогие вещи. И поэт вынужден сказать, что Время всегда одерживает победу. И самого себя он признает побежденным, сокрушаясь, что самого главного он до сих пор не успел сказать:

Нет и не будет, не будет, видно, времени сказать вам наконец
То, что я знаю, знаю под конец[22].

В последней поэме — "Прощания" (1982) — это трагическое мироощущение отчасти преодолевается. Лирический герой ясно сознает, что для него "двухтысячного года не будет" (так называется одна из поэм цикла), но он озабочен судьбами всех людей и хочет верить, что песнь его прогремит и для их блага:

Дайте мне ваш кафедральный собор чтобы
я во весь голос
Выплеснул все что в себе как ребенка ношу
который еще шевелиться не начал.

(Перевод М. Ваксмахера)

"Есть секреты человеческой души, которые простой механизм слов нам не откроет",— писал Арагон. К человеку, его болям и бедам автор стремится приблизиться всем обликом и строем своих романов, поэм, стихов. В 60—70-е годы происходит существенное обновление творческого метода писателя. Рождение нового качества в прозе Арагона — сложный и неоднозначный процесс становления художественного целого из спорящих и взаимодействующих между собой элементов старого и нового, испытанного и испытываемого.

В последние годы все чаще пишут о "распредмеченности" категории метода, все резче звучит критика в адрес того недавнего периода, когда дискуссии о методе сводились к осуждению всего того, что не было реализмом. Но, преодолевая эту односторонность, стремясь поверить "алгеброй" метода "гармонию" экспериментальной прозы Арагона, мы идем вслед за самим писателем, для которого эта проблема всегда была первостепенной. Как мы видели, ни одно из художественных произведений Арагона последних лет не обошлось без авторских размышлений о реализме, его модификациях и метаморфозах и т.д., не говоря уже о его специальных теоретических работах.

Совершенно очевидно, что путь к пониманию природы экспериментальных романов Арагона, этих своеобразных романов-поэм, сплавивших воедино поэзию и прозу, лирику и эпос, лежит через признание их лирической первоосновы. Известно, что произведения лирического жанра представляют больше трудностей, чем проза, для вычленения в них элементов того или иного художественного метода, принадлежность их к определенному методу часто бывает относительна. Как пишет С. И. Великовский[23], понятие реали-

стического метода "выросло на обильной, а все же локальной почве в основном романного повествования и сразу обнаруживает границы своей применимости, едва с ним подступаешь к лирике". Лирические формы по природе своей более гибки, свободны, условны и разнообразны. Как известно, концептуальной первоосновой реализма является социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека. Однако в лирике социальный анализ эмоционально и интеллектуально опосредован, как бы опущен в глубины сознания человека.

Аналогичное явление мы наблюдаем и в лирических романах Арагона, где ярко высвечен портрет эпохи, ее социум через "лирику" ума и сердца самого автора, одного из сложнейших людей XX столетия. В соответствии с разработанной самим Арагоном концепцией реализма, названной им "открытой", написанные им в эти годы романы оказались открытыми для многообразных форм художественной выразительности — традиционно-реалистических, рожденных экспериментом, заимствованных из иных систем, в том числе — оппозиционных по отношению к реализму.

Что это — эклектическое смешение стилей и элементов разных художественных систем? По мысли Арагона — один из возможных путей к обновлению великого, вечного искусства реализма. Мы готовы с ним согласиться.

"Эксперимент" Арагона давно уже перестал быть таковым. Он стал открытием новых художественных средств в искусстве реализма, имеющих непреходящее значение.

ЛУИ-ФЕРДИНАНД СЕЛИН

Что такое Селин (1894—1961), как не крупнейший, всамделишный скандал во французской литературе?

В западной словесности настала унылая пора «репрессивной (по терминологии "левых") толерантности». Когда все позволено, о скандале можно только грезить. Селин — недосягаемый идеал литературного тщеславия. Фигура почти что мифическая.

"Кто не восхищается Селином? — пишет историк новейшей французской литературы Жак Бреннер.— Ни у кого из французских писателей в настоящее время нет более прочного литературного положения, чем у него"[1].

С мнением Ж. Бреннера, считающего, что только Марсель Пруст способен оспаривать у Селина "первое место" среди французских писателей XX в., соглашаются многие серьезные французские исследователи литературы. Однако они явно не способны прийти к единому или, по крайней мере, схожему выводу, *почему* Селин занял такое положение.

"С тех пор как критики добрый десяток лет тому назад вновь принялись читать его,— пишет в 1984 г. исследовательница творчества Селина Мари-Кристин Беллоста,— многие видят в нем самого значительного писателя, изобразившего болезни нашей современной цивилизации... Порожден ли наш интерес — на основании формулы: литература прежде всего! — поразительным соответствием его языка содержанию его книг, его скрипучему смеху? Или же интерес вызван тем, что он был очарован злом, которое необходимо понять, чтобы уберечься от него? Или же дело в том, что индивидуальность его голоса мстит нам за рассудочность нас опекающей цивилизации? Или его религиозное и садо-мазохистское мировоззрение, представляя историческое становление как неизлечимую болезнь, создает некую систему безответственности, дающей нам премилое оправдание лености мысли? Или же, наконец, все дело в том, что, описав историю как механизм, которым мы не в состоянии управлять, он предоставил литературное алиби тем, кто стыдливо отказывается от осознанно критического взгляда на общество?"[2]

Подобные вопросы о Селине, которые, порой в растерянности, ставят перед собой и молодые, и маститые писатели Франции, литературоведы, критики, историки культуры в многочисленных статьях, диссертациях, книгах последних лет, имеют насущное значение, болезненную актуальность для многих литератур современного Запада. Серьезно и внимательно подумать над ответами на эти вопросы, вникнуть в сущность полемики вокруг Селина — наша задача.

В чем загадка Селина? Он, несомненно, показатель критической ситуации, когда слава венчается с бесчестием, и определенная часть французских читателей испытывает, как пишут авторы исследования "Литература во



Луи-Фердинанд Селин

Франции после 1968 года", "тревожащее пристрастие скорее к предателям, чем к героям"[3].

Литературный путь Селина стал яркой парадигмой опасного пути индивидуалистического сознания в XX в., аполитичного, глухого ко всему, что лежит вне сферы его субъективных интересов, желаний и удовольствий. Высветив социальное зло *изнутри*, Селин с удивительной ясностью, сам едва ли подозревая о том, что делает, раскрыл чудовищную метаморфозу такого сознания в решающий момент исторического выбора, когда мечущееся, анархиствующее "я" в страхе перед уничтожением бросается в сторону иррационализма, расовой ненависти, мизантропии, фашистского тоталитаризма.

Есть все основания ненавидеть Селина. Своим существованием и своей прозой он посягнул на союз морали и эстетики, на принцип, выразившийся в пушкинской оппозиции гения и злодейства. В послевоенной Франции ненависть к Селину испытывал всякий порядочный человек, каких бы политических убеждений он ни придерживался.

Вместе с тем Селин совершил стилистическую, по словам Поля Валери, "революцию", которая оказала и продолжает оказывать существенное влияние на французскую литературу. Он писал так, что слова, словно спирт, проникали немедленно в кровь читателя, горячили, разрывали внутренности. Без Селина современная французская литература была бы иной.

Через четверть века после смерти Селина во Франции происходит посмертная реабилитация писателя, переходящая в мифологизацию. Такой феномен нетрудно психологически объяснить, но гораздо сложнее его оправдать, представить талантливого писателя в хорошем свете, переистолковывая его высказывания. Это отнюдь не обеляет писателя, а скорее затемняет его образ, архетипический в плане постижения природы зла, которое, по мнению М.-К. Беллоста, является единственным сюжетом его книг.

Чтобы разобраться в явлении, которое представляет собой Селин, и в причинах его нынешнего "воскрешения", обратимся сначала ко времени, когда Луи Детуш, "доктор для бедных", врачующий в пригороде Парижа, превратился в литературную знаменитость, автора сенсационного романа "Путешествие на край ночи" (1932).

У доктора Детуша была образцовая биография. Он — герой и инвалид первой мировой войны. В декабрьском номере "Иллюстрасьон насьональ" за 1914 г. на первой странице скачет на коне с саблей наголо молодой гусар Детуш. Он мог бы стать украшением любого общества ветеранов. Он получил военную медаль и всю жизнь страдал от ранения в руку.

Демобилизовавшись по инвалидности, Детуш много путешествовал по свету и менял профессии, пока в 1920 г. не посвятил себя медицине. В 1924 г. он выпустил первую книгу, основанную на диссертации: "Жизнь и творчество Филиппа-Игнация Земмельвайса (1818—1865)", венгерского ги-

неколога. Книга получила одобрительные отзывы в медицинских и даже литературных кругах. Ее приветствовал Ромен Роллан.

С 1928 г., работая преимущественно по ночам, Детуш пишет роман. «Мне бы лучше стать психиатром! Но я знал Эжена Даби. Он только что добился огромного успеха своим романом "Гостиница "Север". Я подумал: "Я написал бы не хуже. С помощью романа я бы смог заплатить за квартиру". И вот я засел за него, ища язык, стиль, чтобы он был непосредственный, насыщенный чувством...» — так на закате своих дней, не без старческого кокетства, писатель вспоминал о работе над романом "Путешествие на край ночи", который — под псевдонимом Селин — он публикует в октябре 1932 г.

Роман становится сенсацией не только года, но и всего десятилетия. В 1934 г. он переводится на русский язык Эльзой Триоле, но по ее сокращенному переводу приходится порою лишь догадываться о литературных достоинствах книги. Между тем они действительно поразительны как в плане содержания, так и формы.

Хотя после 1932 г. Селин написал немало произведений, "Путешествие на край ночи" остается его главной книгой. В ней дано апокалиптическое видение современного ему западного мира, абсурдного, циничного, похотливого, чреватого уничтожением и смертью. Жизнь — "дорога гниения", долгая агония; смерть — единственная правда и реальность среди фантомов.

С чего началось "путешествие" главного героя книги Бардамю, от имени которого ведется повествование, что побудило его вывернуть мир наизнанку и показать гнилое нутро? Мировая война 14 года — первый этап "путешествия", определивший философию героя. Все врут: на фронте, в тылу, в речах и разговорах, ничто не может оправдать бессмысленную бойню, горы разлагающихся трупов. Почему стреляют немцы? "Сколько я ни старался вспомнить, я ничего худого этим немцам не сделал". Но простодушие героя, заключенное в этих словах, быстро улетучивается. Селин показал судьбу простодушия в XX в.: оно перерождается в глухой цинизм. Чтобы подчеркнуть, что эволюция Бардамю — не исключение, а общее правило, Селин вводит в повествование "двойника" Бардамю Робинзона, которого в конечном счете начинают посещать раскольниковские (правда, в сильно окарикатуренном виде) мысли об убийстве старухи ради наживы. Как отнесся к этому проекту сам Бардамю? "Все стало еще немного грустней, и только. Все, что можно сказать в таких случаях, чтобы разбудить людей, ничего не стоит. Разве жизнь с ними ласкова? Почему и кого же они станут жалеть? Зачем? Жалеть других? Видано ли это, чтобы кто-нибудь спускался в ад, чтоб заменить собой другого? Нет. Бывает, что один толкает в ад другого. И это все". Больше того: "Призвание к убийству, которое внезапно проявилось в Робинзоне, показалось мне даже в некотором роде шагом вперед по сравнению с другими людьми, всегда наполовину злобными, наполовину доброжелательными, всегда скучными, благодаря неопределенности своих стремлений. Несомненно, что, углубляясь в ночь вслед за Робинзоном, я все-таки кой-чему научился".

Углубление в ночь совершается в книге в четыре этапа. Опыт войны сделал Бардамю убежденным трусом. На трусости зиждется его антимилитаризм, не лишенный, впрочем, патетики и причудливо переплетающийся с неверием в будущее: "Можете ли вы, например, вспомнить, Лола, хоть одно имя солдата, убитого во время Столетней войны?.. Для вас это анонимные, ненужные люди, они вам более чужды, чем последний атом этого пресспапье перед вами, чем то, что вы оставляете по утрам в уборной. Вот видите, Лола, значит, они умирали зря! Абсолютно зря, кретины этакие!.. Хотите пари, что через десять тысяч лет эта война, которая сейчас нам кажется замечательной, будет совершенно забыта? Разве что дюжина каких-

нибудь ученых будет спорить о датах самых значительных гекатомб. Это все, что люди считают достойным памяти через несколько веков, несколько лет или даже несколько часов. Я не верю в будущее, Лола". Второй этап путешествия — колониальная "французская" Африка, откуда Бардамю вынес вновь ощущение "ада", в котором он всех уравнял в своей ненависти: и одуревших от жары, хинина, наживы, распрей колонизаторов, и покорных, нищих туземцев. Далее — Америка, мечта разбогатеть и новый каскад неудач, изнурительная работа на заводе Форда и замечательное предупреждение заводского врача: "Нам не нужно на заводе людей с воображением. Нам нужны шимпанзе. Еще один совет. Никогда не говорите здесь о своих способностях. Думать на заводе будут за вас другие, мой друг! Советую вам это запомнить".

Наконец, Бардамю словно выбросило на берег в парижском пригороде, где, так же как и сам автор, он лечит бедняков,— это существа подозрительные, мелочные, жестокие, неблагодарные. Зачем соседи повествователя сладострастно мучают свою десятилетнюю дочь? Зачем профессор Парапин подглядывает из окна кафе за школьницами, "наизусть" изучив их ноги? Показав извращенные страсти, Селин не щадит никого, кроме детей. Единственная надежда — это малыш Бебер, к которому привязывается Бардамю: "Уж если обязательно надо любить кого-нибудь, лучше любить детей: с ними меньше риску, чем со взрослыми, по крайней мере находишь извинение в надежде, что они в будущем будут не такие хамы, как мы". Но у Бебера не будет "будущего" — он умрет от тифа; погибнет от пули ревнивой любовницы и несостоявшийся убийца Робинзон, и, равнодушно держа умирающего друга за руку, Бардамю будет рассуждать о себе, "которому недоставало того, что делает человека больше его собственной жизни: любви к чужой жизни. Этого во мне не было, вернее — было так мало, что не стоило и показывать... Не было во мне человечности". Это уже похоже на приговор.

Поскольку речь шла о западном мире, апокалиптическое видение Селина можно толковать в социальном духе, как это делали у нас в 30-е годы, видя в Селине критика капитализма, милитаризма, колониализма. В предисловии к русскому переводу книги И. Анисимов написал, что "эта книга, взращенная капитализмом, идущим к гибели, пропитанная запахом тления, вместе с тем заключает в себе огромную разрушительную силу"[4].

Трудно однозначно ответить на вопрос: против чего восстает Селин — против природы человека или против общественных обстоятельств, коверкающих эту природу? То, что Селин — разоблачитель, ясно. Неясно только, разоблачитель чего. Ответ остается двойственным, вводит в заблуждение, допускает различные толкования. Возможно, в этом отчасти и состояла интригующая загадочность книги.

Апокалиптической картине мира, подошедшего "к самому краю", соответствует язык Селина.

На таком французском языке книг до сих пор не писалось. Это был преобразованный в прозу разговорный язык улицы, полный арготизмов, непечатных, но напечатанных Селином ругательств, неологизмов, выражающий непосредственное волнение и страсть повествователя. Этот язык разрывал с традицией "прекрасного" французского языка, хотя сам Селин впоследствии был недоволен глубиной разрыва, находя, что в романе все еще многовато "медленно разматывающихся фраз" в духе Анатоля Франса и Поля Бурже.

Мнения о книге разделились. Она вызвала восторг в левых кругах как образец социальной критики. Напротив, в благонамеренных кругах буржуазной интеллигенции роман был воспринят как плевок, пощечина, оскорбление и порнография.

Однако главное влияние романа Селина оказывает, воздействуя на формирование экзистенциалистского типа романа, и прежде всего экзистенциалистского героя, который становится "малым без коллективной значимости, просто индивидом". Эти слова Селина из пьесы "Церковь" (которую можно рассматривать как некий набросок к "Путешествию на край ночи") молодой Сартр берет в качестве эпиграфа к своему роману "Тошнота". Герой этого романа, Рокантен, равно как и Мерсо из "Постороннего" Камю, является "младшим братом" Бардамю.

Окрыленный успехом "Путешествия на край ночи", Селин садится за новый роман, который в 1936 г. выходит в свет под названием "Смерть в кредит". Восторгов критики на этот раз несколько меньше. В самой же книге проницательные читатели, и в частности Сартр, вдруг обнаруживают "презрение к маленькому человеку", которое в предыдущем романе как бы заслонено презрением и ненавистью к миру, терзающему маленького человека. Иными словами, здесь меньше вольнолюбивого анархизма, чем ядовитых пассажей относительно духовной тщеты человека.

Важным формальным новшеством, по сравнению с "Путешествием", становится отказ автора от вымышленного повествователя. Вместо Бардамю возникает лицо, максимально приближенное к самому автору, заимствующее его второе имя, Фердинанд. Стиль произведения еще больше приближается к спонтанной разговорной интонации. Становится характерным большое количество многоточий. Между фразами возникают пропуски, лакуны, создающие впечатление, с одной стороны, недоговоренности, отрывочности, дискретности, с другой — "воздушности" стиля, который сам Селин называл "дырявым, кружевным". Свои многоточия автор сравнивал с пуантилизмом постимпрессиониста Жоржа Сера.

В том же 1936 г. Селин отправляется в Советский Союз. Поводом служит его желание получить деньги за русский перевод "Путешествия". Селин пробыл в СССР два месяца и возвратился, по свидетельству друзей, довольный тем, как его принимали. Однако в результате путешествия им был написан памфлет "Mea culpa" (1937), в котором, почти не затрагивая советских реалий, он оспаривал возможность социального усовершенствования по причине, которая кроется в самом человеке. Селин называет его "подлинным незнакомцем всех возможных и невозможных обществ". Писатель исходит из убеждения, что "человек настолько же человечен, насколько курица умеет летать": "В каком бы положении он ни был, стоял ли на ногах или на четвереньках, или еще как-нибудь, у человека, как в воздухе, так и на земле, всего-навсего один тиран: он сам! И других никогда не будет..." Поэтому же Селин отрицает и классовый антагонизм: "Две такие различные расы! Хозяева? Рабочие? Это стопроцентная выдумка. Это вопрос везения и наследства. Отмените их! Вы увидите, что расы были одинаковые..." Он называет "огромной ложью" стремление к счастью, поскольку в существовании нет счастья, а есть бóльшие или меньшие несчастья. "Об этих вещах никогда не говорят,— заключает Селин свой памфлет.— Однако настоящая революция была бы революцией Признаний, великим очищением".

Отцы церкви, по мнению автора, были искуснее социалистов: они считали человека "мусором" и ничего не обещали ему, кроме загробного спасения. Селин согласен насчет "мусора", но не верит и в потустороннее спасение.

Последующие памфлеты отдаляют Селина не только от прогрессивных, но и от просто порядочных людей. Они настолько одиозны, что у некоторых читателей возникает подозрение: уж не дурачит ли их Селин и не представляют ли памфлеты собою пародию, неуместную грубую шутку. Такого мнения придерживался А. Жид, который писал: "Ну, а если это не шутка, тогда Селин полный псих".

Однако Селин и не думал шутить.

Путь духовно близкого Селину героя в крайне правый лагерь, смыкающийся с фашизмом, предсказал Горький в своей речи на Первом съезде советских писателей: «Литератор современного Запада <...> потерял свою тень, эмигрируя из действительности в нигилизм отчаяния, как это явствует из книги Луи Селина "Путешествие на край ночи"; Бардамю, герой этой книги, потерял родину, презирает людей <...> равнодушен ко всем преступлениям и, не имея никаких данных "примкнуть" к революционному пролетариату, вполне созрел для принятия фашизма»[5].

Селин не был единственным французским писателем, ушедшим от анархизма в сторону фашизма. Подобную эволюцию проделал и Дриё ля Рошель, ставший в годы оккупации активным коллаборационистом.

В какой-то момент эти писатели заколебались перед выбором, куда пойти: налево или направо? Сама необходимость выбора была продиктована скорее не сиюминутными политическими соображениями, а душевным состоянием. Нельзя вечно пребывать "на краю ночи", жить, как говорил Достоевский, бунтом. Требовалась какая-то прочная опора вместо отчаяния. Писатели истосковались по опоре. Показательно в этом плане свидетельство Дриё ля Рошеля. "В чем твоя вера, какова твоя концепция мира? — вопрошает он в те годы своего аргентинского корреспондента.— Тебе будет, наверно, затруднительно это выразить. А мне? Единственные, кто прав, это великие страшные скептики, такие, как Джойс, Валери, Жид. Если я не стану социалистом, коммунистом, я подохну... Единственные, кто говорят четко, это коммунисты, прочие вязнут в идеализме... Но я слишком поздно прихожу к социализму, как Жид. Беда, черт возьми, в том, что для того, чтобы стать коммунистом, нужно быть материалистом, а к этому нет возможности прийти. Утверждать материю значит в какой-то степени утверждать бытие. А как раз в этом и состоит моя болезнь, что я не могу утверждать ни бытия, ни своей личности. И вот почему мои романы так плохи, когда они не негативны. Единственно хорошие вещи сегодня негативны (включая Лоуренса)... Прочти "Путешествие на край ночи" Селина. Мы больны, как больны наши предметы, сделанные на конвейере... А тогда, когда мы искренни, мы кричим: — Дерьмо!"

Селин тоже не мог стать социалистом, потому что был не в состоянии "поверить" в материю и человека. Он считал, что социализм — это вопрос качества души. Социалистом приходят в мир, им не становятся. Но Селин, как и все европейцы 30-х годов, безусловно чувствовал приближение новой войны. Селин не мог стать социалистом, но он был пацифистом, испытавшим на своей шкуре прелести войны. В конечном счете пацифизм и становится единственной его опорой. Нужно всеми силами предотвратить войну, и Селин принял участие в борьбе за мир совершенно с неожиданной стороны. В основу своего пацифизма он положил расовую теорию.

В "Путешествии на край ночи" Селин отозвался о расе и о французах весьма категорично: "То, что ты называешь расой,— это просто большая куча изъеденных молью, гнойноглазых, вшивых субъектов вроде меня. Вот что такое Франция и французы!" Но в конце 30-х годов Селин берет на себя "защиту" арийской расы, этой, по его словам, уязвимой "грунтовки", на которую насильственно хотят наложить другие цвета. Селин возлагает ответственность за поджигание новой войны на евреев. Из гонимого буржуазной публикой анархиста Селин превращается в гонителя. В послевоенном интервью он признавался, что был антисемитом "в той степени, в какой считал, что семиты подталкивают нас к войне".

Селин излагает свою позицию в памфлете "Резня из-за пустяков" (1937): "Я не желаю воевать за Гитлера, это я вам говорю, но я не желаю воевать и против него, за евреев... Это евреи, и только они, толкают нас к пулеметам... Гитлер, он не любит евреев, я тоже их не люблю... И нечего

волноваться из-за ерунды... Это не преступление, если они вас отталкивают... Я их сам отталкиваю!.. Евреи в Иерусалиме, немножко пониже, на Нигере, мне не мешают! Они совершенно мне там не мешают!.. Я бы им отдал все Конго! Всю бы Африку отдал им!.. Либерия, я знаю, это их негритянская республика, она ужасно похожа на Москву. До такой степени, что вы не поверите..."

Все это напоминает параноический бред, который до сих пор скрывают от читателей наследники Селина, запрещая переиздание памфлетов. Но "полный псих" продолжал упорствовать. Он уповает на силу. Он рассматривает нацистский вермахт (вплоть до начала войны) в качестве гаранта европейской безопасности.

Вслед за "Резней из-за пустяков" (в самом названии уже содержится выпад против врагов нацизма) он выпускает "Школу трупов" (1938). Памфлет преследуют за клевету; на его тираж налагается запрет. Однако в новых условиях, при немецкой оккупации, Селин переиздает его и тогда же пишет памфлет "Переполох" (1941).

Поведение Селина при оккупации многократно подвергалось анализу не только французской критикой, но и французским правосудием с целью определения степени вовлеченности его в коллаборационизм.

В момент объявления войны Селин хотел вступить добровольцем во французскую армию в качестве врача, но он был признан негодным для службы по состоянию здоровья. При наступлении вермахта на Париж Селин вместе с диспансером, где работал, эвакуировался в Ля Рошель, но затем, после подписания перемирия, возвратился.

Есть две оценки поведения Селина во время войны. Сартр в "Портрете антисемита" (1945) прямо писал, что Селин "был куплен" нацистами. Столь же резко высказывался Р. Вайян в статье "Мы не пощадили бы больше Селина" (1950), обвиняя его в дружеской близости к идеологам коллаборационизма.

Защитники Селина (публика смешанная: среди них были как бывшие коллаборационисты, так и "левые" поклонники таланта Селина) в этой связи ссылались на слова Талейрана: "Все, что преувеличено, становится незначительным". Даже некоторые деятели Сопротивления утверждали, что "Селин нас не предал", и вступали в полемику с линией Сартра—Вайяна. Они старались найти благородные черты в поведении Селина в эти годы. Так, в хронике его жизни, опубликованной в 1962 г., в первом томе его собрания сочинений, можно прочесть, что в 1943 г. квартира, находившаяся этажом ниже квартиры Селина, была "местом собраний деятелей Сопротивления, а главное, в ней скрывались подпольщики. Для доктора Детуша это не было тайной, и однажды он даже лечил человека, которого пытало гестапо".

Однако доктор, великодушно не выдавший подпольщиков, известен и менее благовидными поступками. В 1942 г. он дает согласие на посещение Берлина в делегации французских врачей и там, по некоторым свидетельствам, выступает перед депортированными французскими рабочими в защиту немецко-французского сотрудничества. Отношение Селина к коллаборационизму явствует из его заявления, опубликованного в пронемецкой газете "Эмансипасьон насьональ" (21.02.41): "Чтобы стать коллаборационистом, я не ждал, пока Комендатура вывесит свой флаг в Крийоне".

В 1950 г. в газете "Комба" было опубликовано в качестве документа письмо Селина от 21.10.1941 г. секретарю Института еврейских исследований и проблем по поводу проведенной Институтом антиеврейской выставки. В этом письме Селин жалуется на то, что его памфлеты не фигурируют среди экспонатов: «Но при посещении вашей выставки я был поражен и немного раздосадован тем, что на стендах нет ни "Резни из-за пустяков", ни

"Школы трупов"...» Известен также его призыв к объединению различных антиеврейских группировок: "Антиеврей первого призыва, я замечаю порой, что меня не то чтобы обходят некоторые новые люди, но у них есть концепции, совершенно отличающиеся от моих по еврейской проблеме. Вот почему необходимо, чтобы мы встретились".

Таким образом, если подытожить позицию Селина во время войны, даже если учесть, что время от времени он позволял себе антинемецкие, "пораженческие" высказывания (в узком кругу), редко публиковался в коллаборационистских изданиях и не ходил в германское посольство на поклон к Абецу, он тем не менее был в стане коллаборационистов и не имел никакого основания писать, что во время оккупации был "единственным, пожалуй, писателем с именем, который остался строго, ревностно, непримиримо именно писателем и не кем иным, как писателем". Еще более одиозно звучат его слова: "Евреи должны бы поставить мне памятник за то зло, которого я им не причинил, но которое мог бы причинить".

Руководство французского Сопротивления памятник Селину ставить не собиралось. Напротив, по лондонскому радио было неоднократно передано, что Селин приговорен Сопротивлением к смертной казни.

С Селином стало опасно гулять или сидеть в кафе: каждую минуту он мог оказаться объектом "террористического акта". И конечно, когда союзники высадились на берегах Нормандии, Селин имел все основания для беспокойства. В послевоенном интервью он жаловался, что, останься он в освобожденном (слова "освобожденный", "Освобождение" Селин до конца своих дней брал в кавычки) Париже, его бы убили без суда и следствия. В июне 1944 г. Селин вместе с женой решают ехать в Данию через Германию, в которой уже началась агония поражения.

Так открывается немецкая одиссея Селина, продолжавшаяся вплоть до марта 1945 г. В Германии Селин был встречен довольно недружелюбно (было не до него) и, несмотря на множество демаршей, никак не мог получить "аусвайс" для поездки в Данию. В ноябре 1944 г., исколесив пол-Германии, он отправляется в Баварию, в местечко Зигмаринген, где пребывает вишистское "правительство" в изгнании. Вместе с "правительством" в Зигмарингене живет около двух тысяч коллаборационистов, скрывающихся от народной мести. В этой компании морально разложившихся людей, в обстановке трагикомического фарса (над замком Зигмарингена развевается французский флаг, так как замок объявлен французской территорией; при замке имеется два "посольства": немецкое и японское) Селин живет несколько месяцев и работает врачом. В конечном счете влиятельные друзья выхлопотали ему разрешение на выезд в Копенгаген, и в марте 1945 г. Селин на последнем поезде под сильной бомбежкой союзников, но все же благополучно добирается до Дании. В Данию, по просьбе Селина, его друзья отослали деньги за опубликованные до войны книги. Однако никаких денег не оказалось. Далее, несмотря на то, что после разгрома нацистов Селин жил в Копенгагене под вымышленной фамилией, от правосудия ему скрыться не удалось. В декабре 1945 г. его арестовывает датская полиция и отправляет в тюрьму. Это одобрительно встречено левой французской печатью. Однако датчане отказываются выдать Селина французским властям и, в сущности, обходятся с ним довольно снисходительно. Четырнадцать месяцев он отсидел в сносных условиях и был выпущен на свободу под честное слово не покидать пределы Дании.

Датские годы жизни прошли для Селина в обстановке крайней бедности. Он уезжает из Копенгагена в рыбачий поселок Керсо на Балтийском море. Тем временем в Париже идет новое судебное разбирательство его дела. Издательства отказываются публиковать его произведения, печать именует его "мелким коллаборационистским дерьмом". В 1950 г. Судебная палата

Парижа заочно приговаривает Селина к одному году тюрьмы и штрафу в сумме пятидесяти тысяч франков. Однако в следующем году, не без влияния кружка активизировавшихся друзей Селина, военный трибунал Парижа пересматривает приговор и амнистирует писателя. Селин получает возможность вернуться в страну.

Какую позицию занимал Селин в последние годы жизни, поселившись в пригороде Парижа, Медоне, и вновь занявшись врачебной практикой? Испытывал ли он чувство раскаяния?

Нет. Скорее он считал себя несправедливо обиженным; более жертвой, чем человеком, совершившим злонамеренные поступки. Самое большее, на что он оказался способен, это признать, как было сделано в интервью журналу "Экспресс" в 1957 г., что "был идиотом". В другом интервью Селин говорит, что слишком много на себя взял, призывая выдворить евреев из Франции: "Я принял себя за Людовика XV или за Людовика XIV, это, очевидно, глубокая ошибка. Между тем мне нужно было оставаться таким, каким я был, и просто-напросто молчать. Тогда я грешил из-за гордыни, из-за тщеславия, из-за глупости. Мне нужно было бы помолчать... Это проблемы, которые были мне явно не по плечу".

По ряду вопросов Селин открыто отстаивал свои прежние взгляды. Относительно германской армии Селин говорил, что "если бы немцы не развязали войну и сохранили свою армию, и если бы Германия была такой, какой она была (то есть, выходит дело, нацистской.— *В. Е.*), то они бы (имеются в виду французы.— *В. Е.*) без труда сохранили бы Алжир, не потеряли бы ни Суэцкого канала, ни Индокитая". В последние годы место евреев в мыслях Селина стала занимать желтая раса. Вплоть до последнего дня жизни Селин настойчиво предвещал китайскую оккупацию Франции. Он хотел, чтобы Франция сохранила свои колонии; он остался колониалистом и расистом.

Селин сохранил и свою мизантропию. Американский исследователь творчества Селина Мильтон Хиндус, навестивший писателя в его датской деревне, был поражен как человеческими качествами Селина, так и его идеями.

В атмосфере послевоенной Франции, когда Сопротивление еще не стало историей, никакие литературные достоинства книг Селина не могли заставить забыть его политические грехи. Однако время мало-помалу работало на Селина. Уже в начале 50-х годов издательство "Галлимар" начинает с ним переговоры по поводу издания его произведений.

Писатель ищет тему, чтобы вернуть себе читателя. Он обращается к проблематике своего бегства в Германию: "Я являюсь объектом своего рода запрета в течение уже некоторого ряда лет,— говорил Селин в 1957 г., объясняя причины написания романа "От замка к замку",— и, выпуская книгу, <...> я говорю о Петене, о Лавале, я говорю о Зигмарингене, это момент истории Франции, хочешь не хочешь; может быть, печальный, о нем можно сожалеть, но это момент истории Франции, он существовал и когда-нибудь о нем будут говорить в школе..."

Среди произведений о второй мировой войне трилогия Селина, включающая в себя романы "От замка к замку" (1957), "Север" (1960) и "Ригодон" (издан посмертно в 1969 г.), занимает особое место.

Главное, что отличает трилогию, это "точка зрения" ее повествователя. Его позиция далека как от позиции победителя, освободителя Европы, сражавшегося за правое дело, так и от позиции побежденного, рассматривающего военную катастрофу с "немецкой" точки зрения.

Селиновский повествователь оказался вне обоих станов. Однако он не стал и нейтральным созерцателем событий, выразителем отвлеченной модели нейтрализма. Он написал трилогию об агонии нацистской Германии конца 1944 г. — первых месяцев 1945 г. с позиции предателя, которым Селин, в

сущности, и являлся. Именно этот момент определил основную тональность книги: тональность отчаяния и исторического пессимизма.

В отличие от побежденного, предатель не рассчитывает ни на какое снисхождение, по всем человеческим меркам он достоин не только наказания, но и презрения. В знаменательном диалоге, происшедшем между бывшим послом нацистской Германии в Париже, Отто Абецем, и повествователем, повествователь, превосходно отдавая себе отчет в собственном положении, настаивает на "маленькой разнице" между ними: "Однако же, однако же, господин Абец!.. есть маленькая разница!.. вы как будто ее не замечаете!.. ведь вы, Абец, даже архипобежденный, подчиненный, захваченный со всех сторон всевозможными победителями, вы все ж таки останетесь, черт вас побери, сознательным, преданным немцем, гордостью родины! совершенно законно завоеванным! в то время как я, бесноватый, я навсегда пребуду проклятым мерзким еретиком, по которому плачет веревка!.. позор для братьев и сыновей!.. на первом же суку повесь его!.. вы признаете разницу, господин Абец?"



Луи-Фердинанд Селин.
Рис. Джена Поля

Итак, повествование в трилогии ведется от лица предателя, который носит фамилию автора, предельно приближен к нему по всем обстоятельствам жизни и образу мыслей, и вместе с тем это полноценный *персонаж*, который создается и развивается соответственно имманентным законам художественного текста. Этот персонаж понимает, что обречен, что единственным выходом для предателя, единственной его надеждой остается бегство. И он бежит. Вот почему все повествование разворачивается вокруг темы бегства, которая, в свою очередь, порождает тему "сакральной" границы. Преодоление границы равносильно преображению: предатель, уходящий в нейтральную страну от возмездия, превращается в несчастного беженца-оборванца и счастливо теряется в чужой толпе.

Германия в трилогии (здесь это основная метафорическая функция страны) — огромная западня. С каждой минутой неумолимо сжимается круг обороны, союзники наступают с востока и запада, бомбят страну с воздуха. В этих апокалиптических условиях повествователь кружит по стране в поисках легального или же нелегального выезда из нее. Север выносится в заглавие второго романа как символ надежды, география пытается перехитрить историю.

Но тщетно. С самого начала трилогии читатель знает, что ждет Селина в Дании: четырнадцатимесячное заключение в Копенгагене за сотрудничество с немцами. С заранее объявленным концом, живописующим крушение надежд, повествование замыкается в рамках отчаяния.

Трилогия открывается пространным прологом, посвященным событиям жизни Селина и его окружения в 1957 г., его политическим комментариям; затем намеренно нестройное повествование резко направляется к финальной точке одиссеи Селина, в Копенгаген, к его аресту: «Все это не страшно!

скажете мне... миллионы погибших были не более виновны, чем вы!.. конечно!.. поверьте, я думал об этом во время прогулок по городу... прогулок с "сильным сопровождением"... не однажды! двадцать! тридцать раз! через весь Копенгаген с Востока на Запад... в автобусе с частыми решетками, набитом полицейскими с автоматами... отнюдь не любителей побеседовать... "уголовные" и "политические" туристы ведут себя благоразумно, они в наручниках... от тюрьмы до прокуратуры... и обратно».

В этом образчике повествования, как в капле воды, проступают стилистические приемы трилогии. Во-первых, позиция повествователя, субъективно осознанная им как "невинная". Во-вторых, юмор, не покидающий повествователя даже при описании самых мрачных событий. Этот юмор, превращающий заключенных в туристов, имеет все черты "черного юмора". В-третьих, "непоследовательность": начал о проблеме меры наказания (не страшная, с точки зрения читателя, мера), а кончил рассказом о "прогулке" в автобусе и уже больше к теме невинности-невиновности не обратился в течение многих страниц.

Особо следует отметить созданный Селином образ повествователя. Образ "доброго доктора", спасающего в одном из эпизодов шведских детей, возникает в первом же романе "От замка к замку". Доктор всегда стремится помочь: беременным женщинам, раненым солдатам, министрам в изгнании и т.д., всех их рассматривая как "больных" (здесь важна скрытая антиномия: здоровый доктор — больное окружение), всем поддакивающий ("ну, конечно же! ну, конечно!" — постоянный селинский ответ, выражающий, в сущности, крайнюю степень цинизма и отчуждения: "делайте все, что хотите, только отстаньте от меня!"), он в то же время холодным взглядом смотрит на мир.

Отчаяние Селина нередко оборачивается смехом; это горький смех человека, увидевшего нищету нацистской пропаганды, демагогической идеи "новой Европы". В Зигмарингене он вплотную сталкивается с создателями мифа "новой Европы". Среди них Отто Абец, проводник утопической идеи тысячелетнего немецко-французского союза, и Пьер Лаваль, такой же "утопист", который накануне немецкого разгрома готов по-царски одарить Селина за его врачебные услуги. Селин ни мало ни много желает стать губернатором островов Сен-Пьер и Микелон в Атлантическом океане (однажды он их посетил до войны). Лаваля отнюдь не смущает подобная "дикая" просьба: "Обещано!.. согласовано! договорено!" — восклицает Лаваль, приказывая секретарю записать свое решение. "Главное, я был назначен губернатором... — иронически завершает Селин свой рассказ о визите к Лавалю,— я до сих пор им являюсь!.." Но, отсмеявшись, Селин стремится представить этого идеолога коллаборационизма, расстрелянного по суду в 1945 г., "миротворцем": "Лаваль был примиренец... Миротворец!.. и патриот! и пацифист!.. вокруг меня я повсюду вижу палачей... он не из их числа! он — нет! нет!.. я ходил к нему домой, на его этаж в замке, в течение месяцев... Лаваль, знаете, чего он хотел, он вовсе не любил Гитлера, он хотел столетнего мира..." — и в качестве примера "миротворства" Лаваля Селин рассказывает о том, как Лаваль будто бы предотвратил на вокзале в Зигмарингене кровопролитие.

Защищая Лаваля, не самого ли себя защищает Селин? Что противопоставляет он безумному миру? Помимо образа "доброго доктора", образы своих спутников. И еще своего любимого кота Бебера, путешествующего в лукошке. Селин вообще любил животных. Он посвятил *животным* свой роман "Ригодон". В трилогии Бебер противопоставляется людскому сумасшествию. Чуть сам не ставший жертвой нацистских законов, предписывающих уничтожать "нерасовых" и "непродуктивных" животных и свидетельствовавших о беснования нацистов накануне катастрофы, Бебер — явно положительный

герой трилогии, олицетворяющий здравый смысл, терпеливость и снисходительность. Вторая положительная героиня — это Лили, жена Селина, танцовщица, которая, несмотря на весь апокалипсис, всюду ищет возможность не забывать свою профессию, танцует и дает уроки танцев. У нее вызывающе миролюбивая профессия.

Автобиографический роман создает трудно разрешимую проблему соотношения героя и прототипа, повествователя и автора. Даже самая "правдивая" автобиография включает в себя частицу вымысла. Селин в своей трилогии стремился решить эту проблему путем форсирования, гиперболизации вымысла. Он не желает быть рабом памяти и фактов, тем более что все равно подобный раб не может быть до конца верным. Он стремится завязать с памятью обратные отношения: чтобы память стала "служанкой" стиля.

Для Селина сам процесс творчества оказывается самодостаточным. Он хочет не только или даже не столько произнести защитительную речь, сколько найти *музыку* повествования, которая все вбирает в себя: и слезы, и смех; она преображает эмоции в "чистый текст". Этот "чистый текст" с точки зрения этики не так уж и чист, поскольку отражает моральный индифферентизм своего создателя, очевидное нежелание отличать добро от зла. Вот почему интерес современного поколения французских писателей к Селину подчас отражает эстетизм новейших литературных поисков.

Одержимость Селина стилем видна вместе с тем в огромной работе, которую он ведет над рукописью. Разговорный, "легкий" стиль повествования может породить ошибочное представление о том, будто Селин пишет легко и даже несколько небрежно, будто поток его слов вырывается импульсивно, под нажимом страстей и эмоций и в таком неотрефлектированном, "непричесанном" виде попадает на бумагу. Это представление разрушается при анализе педантичной работы Селина над текстом, вызванной его стремлением *закрепить* на бумаге разговорный язык. Стиль Селина являет собой нечто совершенно противоположное автоматическому письму сюрреалистов. Селин писал, как правило, медленно, переписывал текст по четыре раза и более. Если в его тексте можно обнаружить "беспорядок", то это намеренный, что называется "ученый", беспорядок.

Ярко выраженному повествователю должен соответствовать активно воспринимающий его читатель, прежде всего современник, лучше всего — соотечественник. Эта потребность в "актуальном" читателе с течением времени из сильной стороны превращается в слабую сторону Селина. От читателя требуется хорошо ориентироваться в современной политике и жаргоне (он должен быть читателем газет и еженедельников, их содержание обсуждается в момент создания романа, роман чрезвычайно актуализируется, время его написания можно определить до месяца). Однако эта политическая актуальность быстро выветривается. Распадается и эфемерный "сегодняшний" жаргон. Текст начинает обрастать комментариями, призванными объяснить тот или иной пассаж. В этом отношении романы Селина скорее похожи на частную переписку двух современников, которые отлично понимают друг друга, но которые и не подозревают, что их письма когда-нибудь получат общественное значение. Что же касается арго, то пример Селина как раз указывает на пределы его использования. Арго стареет куда быстрее нормативного языка, и опять-таки комментаторам пришлось поместить в конце трилогии целый словник арго 40—50-х годов, без которого читатель может неверно понять текст. Бывает "красивое", "благородное" старение текста, похожее на то, как темнеют краски на старинных картинах, создавая какое-то дополнительное измерение "тайны" и глубины. Вряд ли "старение" селиновского текста может показаться столь "благородным": вчерашняя мода всегда производит впечатление неэлегантности.

Кто же автор трилогии на самом деле? Предтеча неоавангардизма? Предатель? Хроникер? Жертва? Пацифист? "Добрый доктор"? Лицемер? Друг животных? Приспособленец? А может быть, все это вместе: разорванная фигура, трагическая и жалкая одновременно?

Горький смех Селина в трилогии вызвал недоумение и неудовольствие в крайне правом лагере французских журналистов, которые отрицательно высказывались об издевательствах Селина над "честными французскими патриотами". Напротив, либеральная печать, а также органы сторонников Сопротивления отметили художественные достоинства романов, хотя неодинаково оценили каждый в отдельности (наиболее скептически высказавшись о последнем как о "перепеве" двух первых).

Интересная оценка содержится в словах Р. Нимье о "Севере" (их можно отнести ко всей трилогии): «"Север" преподносит скорее урок стиля, чем урок морали. В самом деле, автор не дает советов. Вместо того чтобы нападать на Армию, Религию, Семью <...> он постоянно говорит об очень серьезных вещах: смерти человека, его страхе, его трусости».

Эти слова характеризуют не столько даже позднего Селина, сколько его последователей из литературной группы "голубых гусар", к которой принадлежит сам Р. Нимье. Дело в том, что в 50-е годы наступает новая волна влияния Селина на современную французскую литературу. На этот раз от него ждут не урока экзистенциалистского отчаяния, а "урока стиля" в духе Р. Кено, противопоставляя с позиций "чистого искусства" его творчество "ангажированной" литературе.

К концу 60-х годов поднимается еще одна волна увлечения Селином. Селин парадоксальным образом становится близок тому поколению молодежи, которое подняло бунт в мае 1968 г. против буржуазных институций. Молодым писателям Селин интересен своим неприятием нормативного "буржуазного" языка и нигилизмом "Путешествия на край ночи", который они произвольно трактуют как антибуржуазный. Этот образ Селина, выхваченный из исторического контекста, образ безбожника и богохульника (который начинает роман "Ригодон" с того, что повествователь опровергает мнение, будто его убеждения приведут его к богу: "Клянусь, что нет!.. Боженька — вымысел попов!" — и могилу которого отказывается освятить приходской священник во время похорон), становится все более каноническим.

Селин оказывается мэтром в области стиля для широкого круга деятелей не только литературы, но и паралитературы. Его идеи преображения устной речи в прозу привлекают, с одной стороны, авторов детективных романов (особенно популярного во Франции Сан-Антонио), с другой — они влияют на произведения авангардистов и постмодернистов. Но подражание Селину зачастую обречено на неудачу, поскольку столь яркий индивидуальный стиль способна воспроизвести лишь личность, которой он присущ органически.

Образ Селина приобретает форму литературного мифа о вечном бунтаре-одиночке, идущем наперекор всем, непонятом, затравленном, оплеванном пророке, последнем "проклятом" писателе, экстравагантной личности, эстете, стилисте, тонком любителе женской красоты (особенно танцовщиц) и животных — собак и кошек. С этим мифом все сложнее бывает справиться французскому литературоведению; к тому же оно само порою способствует его распространению.

Говоря о мифотворчестве, нужно отметить, что оно связано исключительно с талантом, а не с политическими аберрациями Селина. Современное поколение французских писателей, видимо, мало волнует вопрос о "злодействе" Селина, хотя некоторые не прочь посмотреть "новыми глазами" на Сопротивление. Куда больше оно заворожено его "гением".

Можно ли, однако, сказать, что злодейство в какой-то мере предопределило характер его творчества и создало феномен Селина?

Есть критики, готовые утверждать, что Селин намеренно отстаивал непопулярные, вызывающие праведное негодование взгляды, с тем чтобы попасть в униженные и оскорбленные и таким образом состояться как писатель. Сам писатель не отрицает такой мазохистской интерпретации: "И если полностью признаваться, то, коли от меня отвернулись люди, коли возникла враждебность всего мира, я не убежден, что это произошло не добровольно... Я не хочу сказать, что я только этого и добивался, но добился. Если бы я хотел этого избежать, было бы очень легко это сделать, достаточно было молчать... Я мандарин, если хотите, бесчестия..."

В этом заявлении есть, конечно, задним числом переосмысленное и ложно истолкованное прошлое. Но Селин действительно оказался "мандарином бесчестия".

Что это дало ему как писателю?

"Я одинок. Я в одиночестве, чтобы стать ближе к вещи,— утверждает Селин.— Я очень люблю объект. Сейчас больше занимаются личностью, чем вещью. Я тружусь над вещью в себе".

Селин не любил говорить о своих предшественниках. Но одно имя он называл постоянно. Это Рабле. По мнению Селина, в XVI в. произошла языковая драма. Разговорный язык Рабле отступил перед академическим стилем Амио, "языком перевода" с ученой латыни, с тех пор нормой языка стал высокопарный, выхолощенный, "прекрасный" слог.

Особенно вопиющим становится разрыв между нормативным и разговорным языком в XX в. Воздавая дань уважения таланту Золя, Селин в одном из своих немногочисленных критических выступлений говорит, что "сегодня натурализм Золя при тех средствах, которыми мы располагаем для познания мира, становится почти невозможным <...>. Вопрос больше не ставится о том, чтобы ему подражать или следовать за ним".

Большое воздействие на литературу оказывают технические новшества века, особенно кино. "Нужно заметить <...>,— пишет Селин,— что тщеславные писатели, заграничные и французские, продолжают заниматься подробностями, описывать, болтать совершенно так же, как если бы еще не существовало кино! А оно описывает, болтает, показывает в тысячу раз лучше них, идиотов!"

Селин считает, что область, принадлежавшая роману, существенно ограничивается в XX в. Соответственно меняется его функция: "Роман больше не имеет той миссии, которую имел раньше; он не является теперь органом информации. Во времена Бальзака по нему изучали жизнь деревенского лекаря; во времена "Мадам Бовари" Флобера — жизнь адюльтера и т.д. и т.д. Теперь мы осведомлены обо всех этих делах, чрезвычайно хорошо осведомлены: и через прессу, и через суды, и через телевидение, и через медико-социологические анкеты... Больше нет нужды во всем этом. Я думаю, что документальная и даже психологическая роль романа закончена, таково мое впечатление".

Что же остается роману?

"Ему остается стиль и затем обстоятельства, в которых находится человек".

В качестве примера Селин ссылается на Пруста, который принадлежал к высшему обществу и потому описывал это общество, все то, что он видел, включая мелкие драмы педерастии. По мнению Селина, "нужно поместиться на той линии, на которую вас ставит жизнь, и затем не сходить с нее, с тем чтобы собрать все, что есть, и преобразить в стиль".

Слово "преображение" получает в этой связи ключевое значение. Преображение требует больших усилий, огромной работы. Нужно, чтобы "красноречие держалось на бумаге". Ради 400 страниц печатного текста исписывается 80 000 страниц. Однако читатель не должен этого замечать. Он словно

путешественник на корабле. То, что творится в трюмах, его не интересует. Он наслаждается морем, коктейлем, вальсом и свежим ветром.

Каждая эпоха имеет свой стиль или, вернее, несколько своих стилей. Они дряхлеют со временем, новое поколение писателей приходит со своими стилями, высмеивая стилистические гримасы стариков.

Но что именно понимает Селин под словом "стиль"?

"Стиль образуется тогда, когда фразы легонько выходят из их обычного значения, сходят, так сказать, с петель, передвигаются и заставляют читателя передвигать их смысл. Но очень легко! О! Очень легко! Потому что, если вы сделаете это с нажимом, выйдет ошибка, это будет ошибка".

Перемещение смысла требует от писателя большой осторожности и чувствительности. Необходимо, чтобы фраза вращалась вокруг оси.

Имя этой оси — эмоция.

Это центральное понятие селиновской поэтики. В его основе лежит спор Селина с начальными строками Евангелия от Иоанна. Вначале, по утверждению Селина, было не Слово, а эмоция. Слово пришло потом, чтобы заменить собой (или выразить) эмоцию, как галоп заменяется рысью.

Но эмоция в литературе (ее нет, утверждает писатель, у холодного монстра кинематографа) не означает, что писатель призван описывать "великие чувства". Сентиментальность исключается: "будучи писателем, следует иметь стыд". Самодостаточная любовная интрига изгоняется.

Эмоция толкает писателя к самовыражению. Здесь лучшей формой повествования становится повествование от первого лица, причем повествователь зачастую превращается в такую навязчивую фигуру, что ему приходится извиняться за свое "ячество".

Выбор сюжета связан с силой эмоции. Пока эмоции горячи, живы в памяти, их следует фиксировать. В отличие от классической традиции, писатель вовсе не должен быть холоден как лед в процессе письма. Когда эмоции Селина носят слишком частный характер, касаются каких-то слишком мелких переживаний, воспоминаний, интерес читателей к тексту значительно ослабевает.

Эмоция преображает действительность, окрашивает ее в субъективные тона. Колорист определенных фактов, Селин отказывается от объективного взгляда в пользу индивидуального зрения. В этом отказе содержится отход от классического реализма XIX в.

Оригинальность писателя, по Селину, состоит в том, чтобы найти "собственный эмоциональный ритм", создать свою "музычку".

Помимо музыкальной метафоры, Селин прибегает к другому сравнению. Он несколько раз обращается к образу стиля как метро. Есть два способа пересечь Париж, рассуждал Селин, обдумывая роман "Путешествие на край ночи". Один — наземный, в автомобиле, на велосипеде, пешком. Тогда постоянно сталкиваешься со всякого рода препятствиями, непрерывно останавливаешься. А есть другой способ путешествия: сесть в метро и ехать прямо к цели через самую интимность вещей. Но это может произойти только тогда, когда писатель не сходит с рельсов, а уверенность в том, что писатель не сойдет с рельсов, дает ему ритм.

Что касается содержания, то Селин нередко сводил его к стилю, ссылаясь в основном на опыт художников-постимпрессионистов. Яблоко Сезанна, зеркало Ренуара, женщина Пикассо или хижина Вламинка — они являются стилем, который художник им придает.

"Мои книги,— считает Селин,— похожи больше на средневековый эпос. Они — песня, а вовсе не проза... Они находятся в предельном музыкально преображенном напряжении от первого до последнего слова, ни одного напрасного слога... Я пребываю постоянно в танце. Я не хожу пешком".

Есть у Селина и некоторые мысли относительно "преображения" содержания: чтобы рассказать о себе, "необходимо очернять и очерняться". Откуда такое стремление к очернительству? Вероятно, это связано с идеей проникновения в самую интимность вещей, с метафизическим планом бытия. Лишенный опор абсолютных духовных ценностей, Селин не мог не рассматривать мир как сплошную агонию.

С тем же метафизическим планом связан источник юмористического у Селина: "Каждый человек, который говорит со мной, в моих глазах мертвец; мертвец в отсрочке, если хотите, живущий случайно и один миг. Во мне самом живет смерть. И она меня смешит! Вот что не нужно забывать: мой танец смерти меня забавляет как безграничный фарс... Поверьте мне: мир забавен, смерть забавна; вот почему мои книги забавны и в глубине души я весел".

Селин никогда не приводил в порядок своих мыслей о поэтике, предпочитал выражаться метафорически, не боялся внутренних противоречий. Он не любил философствующих и морализирующих писателей, нападал на них с бранью, мораль считал прерогативой церкви, прерогативой писателя — стиль.

Селин — злой гений. Этот злой гений стал создателем своеобразного стиля и освободителем языка из пут риторики и жеманной велеречивости. Селин — разорванная фигура, стало быть, уродливая. Нет надобности принижать его литературный талант ссылками на одиозные памфлеты. Одна сторона не должна заслонять собою другую. Нет надобности примирять противоречия Селина. Для историков литературы Селин как раз интересен своей гремучей смесью гения и злодейства.

АНРИ ДЕ МОНТЕРЛАН

Единые принципы лежат в основе нравственных, философских, политических воззрений, публицистических и художественных книг Анри де Монтерлана (1896—1972). Собственная судьба была для писателя объектом творчества, он строил ее как произведение искусства, превращал в миф. Он ставил жестокие эксперименты над самим собой (и над окружающими), вновь и вновь переписывал жизнь в своих автобиографических романах, пьесах, эссе. Навязчивая повторяемость образов, мотивов, понятий, повествовательных схем превращает книги и деяния Монтерлана в циклический текст, где вечно разыгрывается драма убийства—воскрешения. Жизнь и смерть, победа и поражение, добро и зло, любовь и ненависть — всего лишь различные этапы единого процесса, мучитель и жертва, создатель и разрушитель — два профиля одного лица. Настоящее и прошлое соединяются, переплетаются, история злободневней современности. Человек (или, вернее, сверхчеловек) равен миру, он принимает на себя мистическую ответственность за судьбу страны. Поэтому произведения мы будем рассматривать в контексте творческой судьбы их создателя, а не в строгой хронологической последовательности.

При анализе творчества Монтерлана любой тезис неминуемо переходит в свою противоположность. Религиозный писатель (каким его показывает Ж. Беер, автор капитального исследования "Монтерлан, или Человек, отягченный Богом", 1963) предстает атеистом, имморалистом даже в рамках одного произведения, а тем более — в разные периоды жизни. Еще в 1922 г. П. Бонарди в работе "Госпожа Критика" собрал длинный ряд прямо противоречащих друг другу высказываний о книгах Монтерлана. Оценки менялись и вместе с историческим контекстом восприятия: в художественных открытиях видели следование традиции, в изощренном психологическом анализе — риторические упражнения, философские проблемы то приобретали острую политическую актуальность, то вообще переставали вызывать интерес.

В 20-е годы Монтерлана считали выразителем устремлений молодого поколения, о начинающем писателе вышло полдюжины монографических исследований. Романы 30-х годов имели шумный читательский успех на родине и за рубежом, принесли автору несколько премий, в том числе Французской Академии (1934), были переведены на многие языки мира, включая русский. В 60-е годы на Монтерлана, ставшего академиком, обрушились с яростными нападками, на страницах еженедельника "Ар" (1962) был устроен литературный суд: его обвиняли в претенциозности, позерстве, провинциальности. "Как человек и как писатель он равно достоин презрения",— утверждал Ф. Супо.

Легенде о сверхчеловеке решающий удар нанесла вторая мировая война: предсказания писателя о поражении Франции и ее будущем возрождении

сбылись, но не так, как он предполагал. В 1938 г. коммунисты считали его одним из немногих истинных патриотов, а в 1941 и 1945 гг. внесли в черный список предателей. И писатель принял роль непонятого, отверженного пророка.



Анри де Монтерлан.
Рис. Мак-Авуа

Ощущение самодостаточности, которое в высшей степени свойственно Монтерлану, всегда заставляло его занимать несколько отстраненное положение и в политической и в литературной жизни. В юности писатель испытал влияние М. Барреса, в зрелые годы он говорил о своей творческой близости к А. Мальро и А. Жиду; сложные отношения притяжения и ревнивого отталкивания, вражды связывали его с писателями-католиками П. Клоделем, Ж. Бернаносом, Ф. Мориаком. Гораздо чаще обращается он в поисках примеров, доказательств, аналогий к драматургам, мемуаристам, философам XVII—XVIII вв. (к Мольеру, Сен-Симону, Боссюэ, Фенелону), да еще к Шатобриану. Объектом восхищения или полемики становятся в первую очередь писатели, близкие к традициям янсенизма, к богословам, лингвистам и логикам монастыря Пор-Рояль,— Расин, Паскаль, кардинал де Рец. Монтерлана притягивали янсенистские идеи избранничества (осененности благодатью), относительности зла (рассматриваемого как неполное добро), антиномический анализ языка как способа мышления.

Но в первую очередь писатель говорит о самом себе. Анализируя свои произведения в многочисленных предисловиях, послесловиях, примечаниях, он последовательно отмечает их преемственность, проводит параллели, ссылается на написанные, но неопубликованные и еще не известные читателю книги. В 50—60-е годы Монтерлан соединяет писательство с деятельностью литературоведа, театроведа, публикатора — специалиста по собственному творчеству. Он выпускает три тома своих сочинений в самой престижной книжной серии "Плеяда" (издательство "Галлимар"), где печатаются признанные классики, издает произведения ("Песчаная роза", 1930—1932, опубл. 1968), много лет лежавшие в ящике стола, свои Записные книжки, начиная с 1930 г. — историю его внутренней, духовной жизни, но не поступков. Это дневник творца, начисто выключенного из быта, где исторические события — повод для афористического высказывания, для огранки мысли, для раздумий о своем искусстве. При этом писатель оставляет только те записи, которые не вошли в его прозу,— записные книжки как бы дополняют ее.

Монтерлан — человек, погруженный в культуру, историю. Его страсть к цитированию вызывает обилие эпиграфов, заставляющее вспомнить о романах XIX в., но чем дальше, тем чаще в качестве источников выбираются собственные сочинения. А в конце творческого пути эпиграфы подчеркивают замыкание произведений на самих себе, диалог разных частей: так, в пьесе "Кардинал Испании" (1957, пост. и опубл. 1960) эпиграфом ко второму акту

становится реплика из третьего, к третьему — из второго. В пьесе "Броселианда" (1955, пост. и опубл. 1956), ироническом язвительном анализе собственной философии и эстетики, Монтерлан заставляет своего героя утверждать, что он берет пример с классиков, которые только и делали, что переписывали чужие произведения, и он чувствует себя действительно оригинальным, только когда копирует.

Жестокая насмешка над собственным творчеством, мазохистское самоуничижение и самоуничтожение, обращение против себя всепобеждающей разрушительной энергии — характерная черта писателя. "Построю и разрушу" — девиз, который Монтерлан считал главным принципом своей жизни и творчества, сюжетом книг, где предавал смерти созданных им персонажей. Та же участь постигает и любимые им идеи: культ спорта, тавромахии, аристократизма, дон-жуанства, Востока, духовного воспитания юношества — все подвергается осмеянию, последующие произведения почти впрямую пародируют повествовательные структуры, персонажей предыдущих.

Автобиографичность творчества Монтерлана приводит к тому, что герои стареют вместе с автором. Произведения отчетливо делятся на три группы: книги о юности, зрелости и старости. В 20-е годы писатель утверждал, что детство — главный период жизни человека. Подросток богоподобен, всемогущ, ибо потенциально он может все, перед ним открыты все пути, он еще не начал тратить заложенную в нем жизненную энергию. По концепции Монтерлана, любой выбор убийственен, ибо уничтожает все прочие возможности; сила человека — в свободе, в отказе от социальной роли, семейных уз.

Но чисто психологически юный герой Монтерлана не может быть один, он постоянно ищет своего близнеца, двойника-антагониста. Сам автор, единственный ребенок в семье, оставшийся сиротой на пороге вступления во взрослую жизнь, свое одиночество остро ощущал. Отец, вовсе не заботившийся о сыне, умер в 1914 г., мать, ставшая инвалидом после тяжелых родов, скончалась в 1915 г. Семью отчасти заменял религиозный коллеж — возможно, поэтому в творчестве Монтерлана сразу возникла идея духовного братства, служения, возрождения христианских рыцарских орденов. Почти все его герои растут без отца и, любя мать, стараются освободиться от ее опеки, мучая себя и ее. Симона де Бовуар, полемизируя в книге "Второй пол" (1949) с антифеминизмом Монтерлана, характеризовала поведение его персонажей как желание вырваться из материнской утробы, разрушить стены тюрьмы. Клод Леви-Стросс, занявший освободившееся после смерти Монтерлана кресло во Французской Академии, в своей вступительной речи говорил, что "ребенок, которому так не терпится родиться, что он разрывает тело матери и губит ее,— это злой Диоскур", смертный брат, который, согласно мифологии, вносит в мир хаос, излишества страсти, уравновешивая организующую, упорядочивающую деятельность своего мудрого близнеца, который дарует людям счастье[1].

Монтерлан ощущает в себе обе эти ипостаси, что наиболее заметно в "зрелых" произведениях: добродетельный лейтенант Олиньи в "Песчаной розе" неудержимо тянется к своему антиподу, порочному де Гискару. Причем именно злое начало сопряжено с искусством, творчеством, доброе гибнет. Отцом искусств и ремесел был Каин; Ромул, основав Рим, убил Рема — в этот день, 21 апреля, и родился Монтерлан[2].

В "юношеских" книгах это противопоставление только намечается. Рассказ о "мальчишеском рае" — жизни в коллеже, поисках Бога (сб. эссе "Утренняя смена", 1920) — развивается в историю любви двух подростков, изгнанных из рая: пьеса "Город, царь которого отрок"[3] (задумана и начата в 1913 г., написана и опубликована в 1951-м; не получила одобрения архиепископа Парижского и была поставлена только в 1967-м) и созданный

на ее основе роман "Мальчики" (1967, опубл. 1969). Монтерлан сам был исключен в 1912 г. из коллежа Святого креста. Главный герой, первый ученик, возглавляющий школьную Академию (в пьесе он зовется Андре Сервье, в романе — Альбан де Брикуль), проникается нежностью к своему младшему товарищу, нескладному трогательному Сержу Суплие. Их отношения напоминают историю дружбы Жака Тибо и Даниэля де Фонтанена из "Семьи Тибо" Роже Мартен дю Гара (часть первая "Серая тетрадь", 1922).

Притяжение близнецов-Диоскуров друг к другу настолько сильно, что взрослые, которых они вообще не хотят принимать в расчет ("Родители существуют, чтобы им лгать", говорит Суплие), могут их разъединить лишь при вмешательстве в действие внешней силы — войны (пьеса "Изгнание", 1914, опубл. 1929; роман "Сон", 1922), спорта (сб. "Олимпийцы", 1924) или религии. Герой Монтерлана находится в первую очередь в борьбе с самим собой — люди и обстоятельства для него равноправны, предстают как проекция его раздвоенного сознания, обуревающих его идей. Рок становится действующим лицом, персонифицируется — этот прием обнажается в поздних пьесах, где на сцену выходят гражданская война, Смерть.

В "Городе" и "Мальчиках" идет борьба за юного Суплие между Андре (Альбаном) и наставником, аббатом Прадтом. Их поступки, словесные дебаты становятся аргументами в теологическом споре: что выше — любовь к ближнему или любовь к Богу? Ученик решает подчинить плоть духу: Андре (Альбан) хочет помочь Суплие внутренне окрепнуть, почувствовать себя личностью, он пишет план их дальнейшего поведения в рамках придуманной им реорганизации коллежа. Он доверяется аббату Прадту, хочет видеть в нем своего духовного отца. Но, как всегда у Монтерлана, добродетель терпит поражение, лучшие наказываются изгнанием (если не смертью). Обвиненный в греховных намерениях, якобы уличенный, Андре (Альбан) покидает коллеж. Но и аббат Прадт, священник, лишенный веры, пытающийся возвышенными речами скрыть — в первую очередь от себя самого — плотское влечение, также оказывается побежденным. Настоятель коллежа, человек, осененный благодатью, именем Бога вершит суд и разлучает аббата с Суплие.

Пьесу Монтерлан создал уже на склоне лет, и потому у юноши появился сильный соперник, его возрастной двойник; бинарные отношения между персонажами превратились в любовный треугольник, четырехугольник веры, где противостоят друг другу ученики и воспитатели, люди духа (Андре, настоятель) и люди плоти (Суплие, Прадт). "Город" подытоживает предыдущие произведения Монтерлана, столкнув между собой "юных" и "зрелых" героев, объединив сюжеты о любви-соперничестве между сверстниками и между "отцами" и "детьми".

Пьеса была вписана автором в контекст его религиозных произведений, а роман — автобиографических ("Мальчики" составляют вторую часть трилогии "Юность Альбана де Брикуля", рассказывая о событиях, происходящих между романами "Бестиарии" и "Сон"). Это переставило акценты, нарушило равновесие между персонажами, выдвинув на первый план Альбана. Подросток показан в окружении одноклассников, в конфликтах с матерью, рассказаны предыстория и последующие события. Замкнутая драматическая композиция превратилась в прямую линию. Напряженный диалог, отягощенный подробностями, объяснениями, отступлениями, параллелями, потерял остроту. Пьеса предполагает сотворчество актеров, режиссера, зрителей — автор, написав в форме романа 380-страничный комментарий к ней, закрепил одну из интерпретаций истории и тем самым (в соответствии с законами своего художественного мира) уничтожил ее, лишив потенциальных возможностей.

Пытаясь гальванизировать текст, писатель прибегает к полиграфическим приемам[4]: дабы точнее прочертить сюжет, сориентировать читателя, он, как это делалось в старинных трактатах, выносит название, резюме каждого эпизода на поля и одновременно заинтриговывает, затрудняет восприятие, периодически выбрасывая из текста по нескольку страниц, указав, о чем там шла речь (так он поступил и при публикации "Песчаной розы"). Поэтика пробелов (в пьесах педантично отмечаются все сокращения, сделанные во время постановки), принцип убирания лишнего и даже части необходимого, который Монтерлан считал главным в искусстве ("Искусство — это искусство оставлять пробелы"), выглядят здесь как желание компенсировать многословность книги.

Вернувшись от театра к роману, писатель как бы двинулся вспять по своему творческому пути — ранее, в военные 40-е годы он сумел обрести новую манеру, перейдя от прозы к драматургии, уничтожив уже почти готовый большой роман и превратив его в камерную пьесу "Ничей сын".

Именно с драматургии Монтерлан когда-то и начинал — пьесу "Изгнание" он, по его словам, написал за две недели, вскоре после начала первой мировой войны. И написал превосходно — живее и выразительнее, чем позже сборник "Утренняя смена". Юный Филипп де Прель, живущий в мире книг, решает пойти добровольцем на фронт, чтобы не расставаться с приятелем Бернаром,— Монтерлан уже в первом произведении показывает, что людьми движут не столько высокие идеи (патриотизм), сколько земные привязанности, что личные причины важнее общественных, исторических. Но мать подростка, Женевьева, энергично, отважно руководящая военным госпиталем, не отпускает сына на фронт, боясь его потерять. Оставшись в Париже, в тылу, юноша делается изгоем. Окружающие проникаются к нему презрением, он перестает их понимать. Книжный опыт оказывается несопоставимым с опытом жизни, тем, что даруют страдания.

Вернувшийся с передовой раненый Бернар уже не может общаться, как раньше, с Филиппом — общий язык потерян, ему гораздо ближе его необразованные фронтовые товарищи[5]. И Филипп уходит воевать, чтобы обрести, пусть даже в смерти, утраченный контакт с жизнью, с другом.

Роман "Сон" начинается там, где кончается пьеса "Изгнание",— Альбан де Брикуль, как сам Монтерлан, в мае 1918 г. (когда Россия заключила сепаратный мир с Германией, немцы перебросили с Восточного фронта 700 тысяч человек и перешли в наступление) подает рапорт о переводе его из тыловых частей в действующую армию, на передовую. Чтение присланного ему списка погибших школьных товарищей заставляет его бросить штудирование римской истории, перенестись из прошлого в настоящее. При всей реалистичности действия роман построен как наваждение — покойники пробуждают в герое зависть и ревность, зовут его в юдоль смерти, сна[6]. Переход в иной мир отмечен буйством метафор, появлением стилистической фантастики: герой пытается изгнать тень смерти, стреляет в нее из револьвера, борется с честолюбием-вампиром, запустившим в него когти. И в финале Альбан обретает мистическую юношескую силу, пробуждается к новой жизни (последняя фраза книги: "И в сердце его наступает день"). Это история воспитания юноши и становления подлинного монтерлановского героя, испытания его на самодостаточность.

В романе впервые проявилась характерная черта прозы писателя — доминирование стиля над сюжетом. Ритм действия определяется ритмом фраз, не сменой событий, а изменением манеры их описания. Война предстает как хаос, с которым герой не может совладать,— сильный и даже безжалостный в мирной жизни, Альбан делается слабым на фронте. Он сочувствует раненым, французам и немцам, тревожится о своем школьном друге и однополчанине Прине, тщетно пытается защитить его, уберечь от

гибели. Боевые действия рисуются как жатва смерти, разрушение красоты и гармонии человеческого тела, а значит, и мироздания. Логику бойни герою постичь не дано. Но в мире Монтерлана есть свои законы, герои делятся на тех, кто убивает, и тех, кто гибнет: Альбан, застреливший приблудного пса, чтобы он не выдал своим присутствием солдат, оказывается по одну сторону, пожалевший собаку Прине — по другую.

По своей позиции "Сон" прямо противоположен роману А. Барбюса "Огонь" (1916), где солдаты ненавидят войну, но живут в ней, свыклись с кровавой грязью. Смерть, ставшая ремеслом, сделала их одинаковыми — Барбюс рисует не единицу, а массу, коллективного героя. Фронтовики не хотят мириться с условиями своего существования — но они рождены ими. Одиночка Альбан остается до конца посторонним — он не может сродниться с войной, а значит, и протестовать против нее. Даже ранение, физический контакт со смертью, не сближает героя с войной, а отдаляет, спасает, вынудив покинуть передовую.

Ранен был и сам Монтерлан (семь осколков в ноге), и война долго не отпускала его. С 1920 по 1924 г. он был секретарем по возведению в Дуомоне Памятника павшим воинам (возглавлял комитет Петен), сам поставил им памятник своей "Надгробной песнею погибшим под Верденом" (1924).

В романе "Сон" три событийных плана: война, любовь и спорт разъединены. Мирная и военная жизнь не совместимы, Альбан символически отказывает в близости прекрасной Доминик — она должна остаться идеальным воплощением Девы. Монтерлан в первом романе намечает то противопоставление духовной и физической любви, которое характерно для всего его творчества. Оно восходит к средневековым куртуазным теориям любви, предполагавшим, что рыцарь, хранящий верность недостижимой Прекрасной Даме, может утолить страсть, насилуя крестьянок[7]. Монтерлан прячет плотскую любовь (отношения Альбана с покорной Дус, его охота на женщин практически не описываются, только упоминаются), подробно разбирая оттенки мучительных духовных отношений, чувств, не воплощающихся в поступки. Поэтика Монтерлана строится на анализе непроизошедшего.

Если во "Сне" сцены спортивных состязаний, в которых участвует Доминик, противопоставлены эпизодам боев, как день, красота и гармония — ночи, хаосу и смерти, то в сборнике "Олимпийцы", объединяющем новеллы, эссе, стихи, драматические диалоги, спорт предстает как идеальное бескровное воплощение войны. По мере удаления от нее война начинала казаться мирообразующим началом, моделью жизни. Монтерлан писал, что новая война между Францией и Германией неизбежна, она начнется, и очень скоро, подчиняясь естественному историческому циклу; спорт — единственная возможность подготовиться к ней нынешнему молодому поколению обреченных.

Развивая идеи основателя олимпийского движения Пьера де Кубертена (сб. "Олимпийцы" вышел во время Парижских Олимпийских игр 1924 г.), Монтерлан видит в спорте не только рыцарский поединок, но и добродетельное служение культу Тела, род монашеского подвига, дарующего не спасение души, а долгую жизнь, если не бессмертие (я проживу не менее восьмидесяти лет, уверял он тогда, только писатель-патриарх, как Вольтер, Гюго, Толстой, может претендовать на роль пророка). Католический "мальчишеский рай" превратился в "Рай под сенью шпаг", над стадионом разносится молебен Пресвятой Деве, оживают, возвращаются античные боги и герои. Монтерлан создает идеальный образ воина-спортсмена-писателя: железная мускулатура, призванная обуздать женскую чувствительность.

Писатель добивается мифологического синкретизма, соединяя метафорические ряды: спорт — война — любовь — религия, разобщенные в романе

"Сон". Усиливается роль опорных многозначных слов, центральных понятий, соединяющих разные пласты, уподобляющих одно другому: "ordre" — военный приказ — монашеский рыцарский орден — гармонический порядок — политический строй; "grâce" — грация, красота — милосердие — благодать; "corps" — тело — корпорация.

Но идиллия спорта гибнет, утопический мир рушится — Монтерлан вырастает из принятой роли (он был неплохим бегуном и футболистом, пробовал силы в спортивной журналистике). Герои "Олимпийцев" проигрывают состязания юным соперникам, не прошедшим войну, проигрывают поединок со временем — секундомером, возрастом. Спортивная форма уходит вместе с юностью — и исчезают иллюзии. Монтерлан видит агрессивность болельщиков, в которых Олимпийские игры разжигают шовинизм (статья "Война в мирное время", 1924[8]), бесчеловечность, бессмысленность аскетичности спорта. Позднее в романе "Жалость к женщинам" (1936) он покажет страшную судьбу человека, пожертвовавшего ради спорта, физической культуры семьей, карьерой, фанатично изнурявшего, мучившего себя в соответствии с "научными" рекомендациями — и умирающего от рака, возможно вызванного чрезмерным солнечным облучением.

Идеальный спорт, такой, как он существует в воображении Монтерлана,— бесполый, он лишен чувственности, а значит, жизни. Писатель воспевает в стихах красоту мускулистого Тела, но анатомически точное описание обезличивает, убивает. Автора и его героя тянет к хаосу, неопределенности. Монтерлан раскрыл эту противоречивость, несоответствие жизни той схеме, в которую он пытался ее вогнать, в своем последнем произведении, романе-мемуарах "Но любим ли мы тех, кого мы любим?" (1972, опубл. 1973). В нем он описывает подлинную историю своих взаимоотношений с прототипами "Сна" и "Олимпийцев", рассказывает о любовной связи с Доминик (хронологически эта история относится уже к послевоенному времени, отчасти поэтому она выглядит чужеродной в романе "Сон"). Любовь разрушает мифологизированный образ спортсменки, но искусство мстит за себя: Монтерлан дает Доминик прочитать свои первые произведения, и та, обидевшись на свое отражение, порывает с автором. Или сам писатель хотел таким образом порвать со своим персонажем? Роман о любви приводит к неутешительному, но банальному выводу: человек может любить только себя.

Роман "Бестиарии" (1926), вышедший после "Сна", хронологически является его предысторией. Но книга написана строже, сильнее, стилистическую игру сравнениями, метафорами вобрал в себя продуманный мифологический сюжет. Писательская зрелость передается герою, не верится, что ему всего пятнадцать лет, как было самому Монтерлану, когда он увлекся боем быков, начал учиться искусству обращения с мулетой. Кажется, что речь идет о его второй поездке в Испанию, уже не в 1909-м, а в 1925 г., когда писатель вновь выходил на арену как тореадор, заслужив похвальные отзывы.

Тавромахия, игра со смертью, отбрасывает, как пустую забаву, прежний культ спорта. Она предстает в романе как высокое искусство, требующее безответного служения (Монтерлан прослеживает историю взаимоотношений двух институтов — церкви и корриды), и как любовный поединок. Альбан влюбляется в дочку своего покровителя Соледад, и она обещает ему в награду поцелуй, если мальчик заколет на арене опасного бычка (подростки сражаются с юными животными). Альбан, как истинный рыцарь, герой баллады Шиллера "Перчатка", решает исполнить приказание Дамы и расстаться с ней. Сцена корриды, мистического танца человека и быка, который неминуемо кончится гибелью одного из партнеров, их яростное влечение друг к другу, обманы, боль, разящий удар, проникающий в глубь тела,— самая сильная любовная сцена из написанных Монтерланом. В какой-то

момент автор, не в силах сдерживать чувства, сам рвется навстречу читателю сквозь плоть строк с криком: "Это говорю я, Монтерлан!"

Любовная страсть к быку (которой писатель посвятил также драматическую поэму "Пасифая", 1928, опубл. 1936, пост. 1938) носит сакральный характер. Совершая жертвоприношение (в Записных книжках 1935 г. Монтерлан помечает, что бык на критских барельефах удивительно напоминает его отца), человек становится равен Богу. Монтерлана и раньше обвиняли в том, что он проповедует новое язычество — в "Бестиариях" он обращается к мифологическим предшественникам Христа, к солнечному богу Митре, убивающему быка, чтобы из его крови сотворить мир.

В священной мистерии тавромахии (так определил жанр "Бестиариев" сам автор) соединяется Солнце (огонь, Лев) и Земля (Телец), мужское и женское начала. Пролитая животворящая кровь — это философский камень, преобразующий, очищающий тела и души в великом таинстве жизни, это символ причастия, кровного братства (дважды, в "Олимпийцах" и "Маленькой инфанте Кастилии", 1929, возникает образ девушки, разбившейся в кровь,— героя влечет к ней, он чувствует свое с ней родство). Это и поток крови, в котором появился на свет сам Монтерлан,— культ Близнецов во многих мифологических традициях связан с культом Солнца.

Эпилог "Бестиариев", где Альбан изображен в виде жреца солнечного божества, заставлял видеть в книге тайный эзотерический смысл. Анна Дени-Дажье, автор исследования "Монтерлан и чудесное"(1936), прочла роман как изложение основ учения розенкрейцеров, весть Посланца, которую адепты должны расшифровать.

Обращение к праистокам христианства, многовековой символике, характерно и для других писателей-католиков. Для романов Ф. Мориака очень важен идущий от античности культ четырех стихий, основных космогонических начал; писатель в нескольких произведениях, в первую очередь в "Дороге в никуда" (1939), связывает христианство с древними земледельческими обрядами, культом Кибелы и Атиса, накладывает мифологическую схему (убийство-жертвоприношение-искупление) на события романа.

Тавромахия надолго осталась для Монтерлана моделью для описания характеров людей, их взаимоотношений, манеры поведения; он использует ее и при разборе своих пьес ("Мертвая королева", "Кардинал Испании"). Но, последовательно уподобляя человека быку, автор как бы переходит на точку зрения животного — танец любви превращается в пляску смерти, рассказ о существе, неизвестно каким злым Роком обреченном на гибель. Это картина мирового абсурда, и чем отважней сражается бык, тем неотвратимей приближается конец. Антитезой "Бестиариям" становится роман "Хаос и ночь" (1963), где в роли тореро уже не мальчик, а старик. Испанский анархист Селестино, бежавший во Францию после победы Франко, решает через много лет поехать на родину — получить наследство и, как он предчувствует, умереть. Его сформировала гражданская война, те убийства, что он совершил, превратившись из мирного служащего в фанатика. Теперь настало время расплаты. Селестино тянет еще раз увидеть в Мадриде бой быков, и он в ожидании устраивает опасную клоунскую корриду на парижских улицах перед автомобилями — ненавистным механическим символом современной цивилизации. В Испании на корриде происходит сдвиг повествования: как в романе "Сон", возникают фантастические видения, мотивируемые тем, что старик задремал,— на самом деле в тот момент он из жреца становится жертвой, переходит в царство смерти. Он чувствует свое родство с быком — и коррида теряет смысл, воспринимается с остраненным ужасом (как война юным Альбаном). Финал романа кажется сознательной реминисценцией из "Процесса" Кафки: к болезненно-мнительному герою все чаще являются с проверкой полицейские, и он умирает в тот момент, когда

приходят его арестовывать. Умирает, стоя на четвереньках, получив четыре мистических удара в загривок — так закалывают быков (так убивают героя "Превращения" Кафки — Христа в облике дьявола).

Для самого Монтерлана поездка в Испанию 1925 г. закончилась тяжелым ранением и болезнью — бык пропорол ему рогом грудь. Писатель рассказывает об этом в "Маленькой инфанте Кастилии" — новелле, превращающейся в эссе.

В тридцать лет наступает кризис — переходный период. Монтерлан психологически тяжело переживает бесповоротное взросление. В это время умирает бабушка, последний близкий ему человек; писатель разрывает помолвку с любимой девушкой. Он отправляется в многолетние странствования по Средиземноморью (Испания, Италия, Северная Африка), описанные в сборниках эссе и путевых заметок "У фонтанов страсти" (1927), "Одинокий путник — это дьявол" (1925—1929, опубл. 1945) и "Бесполезное служение" (1935).

В этих книгах Монтерлан формулирует свои философские принципы, отчасти сближающиеся с экзистенциализмом. Он отказывается от искусства, дабы воплотить Феерию Волшебств в самой жизни (за этим утверждением, никак не расшифровываемым, слышится намек на мистическое предназначение). Себя он называет "рыцарем Небытия". Жизнь — "бесполезное служение", ибо ничего изменить нельзя. Служение, возвышающее душу, нужно не обществу, а самому человеку. Никакого смысла в мироздании нет, мы сами должны придавать ему попеременно то одно, то другое значение. Ни один поступок не хуже и не лучше противоположного ему, действие равно бездействию. В каждом явлении необходимо видеть альтернативу ему, стремиться попеременно к обоим полюсам. Злая насмешка над католицизмом соседствует в эссе со стремлением исповедовать средиземноморскую религию, объединяющую язычество, античных богов, христианство, ислам, принять "восточный" стиль бытия, то, что существует многие века, неподвластно сиюминутным спорам и конфликтам. Поездки становятся для писателя путешествием во времени — в прошлое, вечное.

О реальной жизни Монтерлана, без устали пившего из "фонтанов страстей", отчасти можно судить по созданным в то время романам "Песчаная роза" и "Комар". Это воинствующий имморализм, охота на женщин, беспорядочные скитания (возможно — преследования, нелады с полицией). Покинув родительский дом в Нейи, Монтерлан так своим и не обзавелся: он покупал квартиры и не жил в них, не обустраивал быт, боясь постоянства.

Писатель пытается сделать мир Средиземноморья своим, претворить его в роман, но терпит неудачу. Он ищет нового героя, уходит от автобиографической прозы к "объективному" повествованию. В романе "Комар" (1929, опубл. 1986) рассказчика, Монтерлана, быстро отодвигает на задний план подросток из бедняцкого квартала Марселя — его спутник и слуга (в "Олимпийцах" Монтерлан утверждал, что спорт объединяет классы, стирает социальные различия,— здесь контраст резко подчеркнут). Начавшись с любовных приключений писателя, действие раздваивается и заходит в тупик: мальчишка по прозвищу Комар сам становится повествователем, организует действительность вокруг себя по законам плутовского романа. Проблемы, мучающие главного героя, кажутся надуманными на фоне борьбы за выживание, которую естественно и весело, без раздумий ведет парнишка. Хозяин любит, ругает, бьет, ревнует слугу, но не может подчинить его, как автор не в силах справиться с персонажем. Роман останется неоконченным, подсматривающий мальчик-слуга появится далее в качестве эпизодического персонажа в "Песчаной розе" (туземец Буалем), "Мертвой королеве" (паж Дино дель Моро).

Восток оказывается непроницаемым для западной цивилизации и в "Песчаной розе" — романе, над которым Монтерлан работал немало лет и который он упорно отказывался публиковать. Думается, не столько по политическим причинам, как он утверждал, сколько из-за творческой неудовлетворенности. Написан он был почти целиком в Алжире в 1930—1932 гг. и долго существовал в легенде, созданной Монтерланом,— как антипод романа "Девушки", история добродетельного героя. Перед войной книга была напечатана тиражом в 65 экземпляров под названием "Судьбоносная миссия" и под псевдонимом, чтобы только уберечь текст. Роман режется на отдельные новеллы и повести: «Несколько страниц из "Песчаной розы"» (1935), "Любовные похождения де Гискара" (1946), "Сборщица хвороста" (1951), «История любви из "Песчаной розы"» (1954), "Семья Олиньи" (1956); полный текст увидел свет только в 1968 г. (за исключением выброшенных эпизодов, пробелов).

Лейтенант Олиньи сам попросился в Африку, веря в миф о цивилизаторской миссии белого человека. Но чем старательней он служит, чем больше вникает в местные порядки, тем отчетливей осознает несправедливость колонизаторства, правоту арабов, а не презрительно обращающихся с ними французов. Образцовый военный, он не желает участвовать в боевых операциях и подает прошение о переводе по состоянию здоровья из гарнизона в город. Но ни свои, ни чужие не понимают Олиньи, юная туземка Рам, которую он любит, отказывается сопровождать его — и лейтенант-изгой нелепо гибнет во время городских беспорядков. Даже память о нем оболгана стараниями матери, сделавшей все, чтобы прославить якобы героическое поведение сына.

Путь альтернатив, который предложил Монтерлан в эссеистике, в художественной прозе к желанному синтезу не привел. Жесткая конструкция романа слишком рациональна, логична и потому неправдоподобна, как ни старается автор в примечаниях подчеркивать фактографическую точность событий; в мире Монтерлана жизненно только алогичное. Добродетельный герой так надоедает автору, что он спешит разделаться с ним: "Оставим наконец лейтенантика! Перенесемся в необычного персонажа, отдохнем, устроимся с удобствами; к тому же мы приближаемся к развязке и уже завидели стойло". Удобно Монтерлану в демоническом донжуане Пьере де Гискаре — увы, столь же однолинейном, как его антипод. Автор как бы разделился на два персонажа, причем биографические черты: аристократ, художник, участник войны, гуляка — отдает отрицательному. Творчество и финансовая обеспеченность равно делают Гискара независимым: дворянин Монтерлан по-буржуазному остро чувствует власть денег. Разорение рисуется не только как социальная, но и духовная (безумие) и физическая смерть.

Именно это происходит с персонажами его следующего романа "Холостяки" (1934) и одного из последних, "Убийца мой начальник" (1970). Смерть — одна из главных тем творчества Монтерлана, именно ею, а не традиционной свадьбой кончаются его романы и пьесы; это слово постоянно встречается в заглавиях. Вернувшись из Алжира, писатель посвятил смерти эссе "Mors et vita " (1932). Он говорит о равнодушии людей к чужим страданиям, кончине близких, о соблазнительной притягательности смерти. Монтерлан, убежденный мизантроп, воспринимает ее как кардинальную разлуку, уход от людей — такой же, как война, больница, монастырь и, добавим, путешествие и сумасшествие. Эта формула охватывает биографии почти всех персонажей Монтерлана (за исключением любовных историй).

Смерть — это не только состояние души, идеальное одиночество, это и высшая проверка человека. Кульминационная сцена "Песчаной розы" — напряженное ожидание прихода смерти, толпы погромщиков арабов. И тут выясняется главный изъян героев Монтерлана, исповедующих культ силы,—

их победоносность и неуязвимость, проистекающая из сверхразвитого чувства самосохранения, на самом деле — боязнь отдать себя без остатка. Монтерлан писал в Записных книжках уже в конце жизни, что главным для него было властвовать, доминировать[9] — над людьми, страстями, событиями, наслаждаться любовью, страданиями, войной так, чтобы всегда иметь путь к отступлению. Олиньи гибнет, Гискар в последний момент ускользает — его спасает трусость. Диоскур, обреченный на бессмертие, в отличие от своего близнеца лишается вечной загробной жизни. Сила слабых — в смерти, их последнем прибежище.

Но напряжение лучших книг Монтерлана создается за счет того, что персонажи не хотят соглашаться с автором, с постулатом о том, что смерть — не конец, а начало пути. Их мнительность, вечно оправдывающееся ожидание худшего, их фатализм ("Если благородная птица поймана, она не сопротивляется",— говорит героиня "Мертвой королевы") не дают им противиться смерти, но как далека их агония-жизнь от высоких принципов стоической философии.

"Убийца мой начальник" — трагический парафраз "Песчаной розы", рассказ о безнадежной попытке европейца прижиться в колониальной Африке (действие происходит в 1927—1928 гг.— на пять лет раньше, чем в "Песчаной розе"). Несчастный библиотекарь и архивист Экзюпер, сутенер и попрошайка Коль д'Эпат — пародийно сниженные двойники Олиньи и Гискара. Они их ровесники, но кажутся стариками, ибо автор уже стар. Мнительный Экзюпер погибает от Книги (того, что составляет смысл его жизни, профессии) — прочтя трактат по психиатрии, он находит у себя все симптомы заболевания и сходит с ума. Не получив прибавки к жалованью, он пытается улучшить свое финансовое положение и тотчас впадает в нищету. Короткая связь с уличной проституткой — аналог истории высокой любви Олиньи к Рам; начальник Экзюпера, директор библиотеки, убивающий подчиненного суровостью,— такое же воплощение Отца, как полковник для лейтенанта в "Песчаной розе".

В эпилоге книги Экзюпер попадает во Францию, встречается с автором. Потом тот корит себя, что не помог ему, бросил в беде и тем самым стал одним из его убийц (после недолгих скитаний Экзюпер умирает в госпитале). В конце жизни реальный Монтерлан сводит счеты со своими героями — уничтожает, дезавуирует их.

В "Холостяках", одном из самых знаменитых своих романов, Монтерлан справляет тризну не по одному герою — а по старой Франции, безвозвратно ушедшей в прошлое, по бальзаковской литературе, описывающей ее. Пронзительно жалкое обнищание аристократии воспроизводится и анализируется с несвойственной Монтерлану скрупулезной точностью деталей. Роман открывается подробнейшим, на две страницы, описанием одежды барона Элии де Кёткидана, от старой фуражки до шнурков — подкрашенной чернилами бечевки. И больше о человеке уже нечего сказать. Объектом психологического анализа — и в этом своеобразие романа — становится быт в его наиболее банальных, повседневных, низких формах. Стремления, желания, страсти материализуются в вещах.

"Холостяки" — роман, начисто лишенный физической любви. Герои — не просто холостяки, они почти импотенты: дядя, барон де Кёткидан так и остался девственником на старости лет; племянник, Леон де Куантре, давно перестал жить с женщинами. Остались только воспоминания о связи с покладистой простолюдинкой. И это вычеркивает их из мира живущих: как писал Монтерлан в романе "Убийца мой начальник", "член — это единственное, что связывает меня с человечеством". В центральной сцене романа Леон, добыв немного денег, вечер и ночь бродит по улицам Монмартра, "охотясь" на женщин — но безуспешно. В художественном мире Монтерлана

женщина, расставшись с мужчиной, обрекает его на скорую смерть (Рам и Олинья — "Песчаная роза", проститутка и Экзюпер — "Убийца", дочь и Селестино — "Хаос и ночь"). Неудача не дает Леону вырваться из мира ночи: роман начался поздно вечером, при электрическом (не солнечном!) свете — умер Леон во сне, в котором перенесся вместе с птичьей стаей через Испанию в Африку; долгое блуждание и ожидание было, оказывается, свиданием со смертью.

Нет любви и духовной. Покойную мать, единственного человека, которого любил Леон, он мучил без устали своей заботой. Все остальные персонажи относятся друг к другу с безразличием, холодным или добродушным, но равно смертельным. Леона убивает жестокое горделивое милосердие другого его дяди, богача Октава де Кёткидана, который пожертвовал на благотворительную обираловку крупную сумму, дабы заглушить угрызения совести, что бросил в беде племянника.

Никчемность Леона подчеркивается отсутствием профессии, он аристократ — и только. Но у героев Монтерлана практически не бывает буржуазных профессий, они — военные, спортсмены, тореадоры, священники, короли, правители (в исторических пьесах), люди, живущие в мире культуры: будущий историк или писатель Альбан, художник де Гискар, коллекционер и искусствовед Равье (пьеса "Те, кого заключают в объятия"), библиотекари-архивисты Экзюпер, Ла Боннетьер ("Броселианда"), публицист Селестино. Леон способен чувствовать, но не воплощать себя в словах и образах. Кухарка ставит ему страшный диагноз: он умер от невозможности высказаться. Творчество — единственный спасительный способ коммуникации.

Действительно талантливый человек, блестящий популярный писатель Косталь, которого автор наградил своим языковым даром, умением несколькими злыми фразами дать облик и характер человека, стал героем главного творения Монтерлана — романного цикла "Девушки" ("Девушки", 1936, "Жалость к женщинам", 1936, "Демон добра", 1937, "Прокаженные", 1939). "Девушки" как будто специально написаны по контрасту с "Холостяками", о чем свидетельствуют уже заглавия. Действие обеих книг разворачивается на десять лет раньше публикации (как бы до отъезда Монтерлана из Парижа) — в других произведениях тех лет событийное время обычно совпадает с временем написания. В первом романе герой — слабый и жалкий, во втором — сильный, победоносный. "Холостяки" строятся на убиении критического реализма, "Девушки" — на приемах модернистской прозы, подхватывающей и преобразующей то, что было найдено еще в XVII—XVIII вв. Подобно первому в истории французской литературы эпистолярному роману, "Письмам португальской монахини" Гийерага (1669), "Девушки" показывают историю несчастной любви через бесконечные письма поклонниц, которые писатель, как правило, оставляет без ответа. Создаются два плана повествования: девушки творят воображаемую жизнь писателя, общаются с тем призраком, что создала их фантазия, страдают, а писатель-либертен, сочетающий вольнодумство с вольным поведением, упорно отказывается их соблазнять, пускать в свою судьбу. В первом романе цикла письма почитательниц монтируются с брачными объявлениями тех лет, дневником и письмами героя — автор как бы постепенно входит в текст, берет на себя обязанности рассказчика. Проникнув в книгу, он все время напоминает о себе: подает реплики в примечаниях, скобках, учит читателя, поправляет героя. Возникает даже соперничество двух писателей, когда Монтерлан и Косталь описывают одних и тех же людей.

"Девушки" — не вполне обычный "роман о романе", это рассказ о том, "из какого сора растут стихи, не ведая стыда" (А. Ахматова). Любовь, а с нею жалость, искушение, муки закрадываются в душу героя вместе с появлением в конце первого романа цикла Соланж — так же, как во время

его создания разыгрывалась личная драма Монтерлана (вторая помолвка, как и первая, кончившаяся разрывом). Роман воздействовал и на автора, принеся славу, огромные тиражи, превратив — в читательском восприятии — Монтерлана в Косталя.

Но это не только история взаимоотношений автора, героя и читателя, но и писателя со словом; любовная история может быть понята как описание мук творчества, эротика — как зачатие романа. Цикл "Девушки" предстает как эстетический трактат. "Я спал с французским языком,— писал Монтерлан в романе "Но любим ли мы тех..." — Фразы удлинялись у меня под рукой, как женщины".

Роман "Холостяки" — о соблазнительнице Смерти, уносящей человека, цикл "Девушки" — о победе над смертоносной Любовью. К. Леви-Стросс в уже упоминавшейся речи предложил рассматривать любой текст Монтерлана как процесс медиации между этими двумя полюсами. По его формуле плотская любовь ведет к символической гибели, несвободе (чем и объясняется страх перед нею мужчин); символическое совершение любовного акта влечет физическую смерть, убийство ("Бестиарии"); напротив, метафорический отказ от любви, от заключения брака возвращает к реальной жизни и к творчеству.

При неоспоримом изяществе этой формулы она не учитывает, как указывает и сам Леви-Стросс, те почти ритуальные убийства, которые совершают старшие, принося в жертву младших (детей, учеников, подчиненных). А кроме того, два различных типа героинь порождают два разных варианта сюжета.

В романном цикле Монтерлана, словно в дидактических сказках XVII—XVIII вв., девушки делятся на умных, образованных дурнушек и глупых красавиц, но, в отличие от творений Фенелона и Жанны-Марии Лепренс де Бомон, диаметрально противоположные жизненные пути одинаково не ведут к счастью. Как в "Холостяках", заглавные персонажи предстают как собирательный тип — и они удваиваются, утраиваются, почти не меняясь. Как писал Косталь (и Монтерлан), все француженки одинаковы, меняя женщину, ты не меняешь ничего. "Дурнушки" (Андре Акебо, Тереза Пантевен) воплощают в себе идеальных читателей, ту культуру восприятия, без которой не может существовать писатель. Косталь для них Творец, Бог, они чувствуют себя христовыми невестами и страдают от неразделенности чувств. Девушки преследуют писателя — он бежит. Дух мучается в несовершенной телесной оболочке: Косталь заставляет Андре совершить полное путешествие по "Карте страны нежности" (письма, подарки, свидания, прогулки), пройти все градации страсти (робость, признание, ревность, отказ, успокоение и вновь лихорадочное возбуждение); он предстает в ее глазах попеременно соблазнителем, одиноким мужчиной, нуждающимся в заботе, гомосексуалистом, импотентом. Платоническая страсть иссушает ее, превращает в старую деву, весталку литературы. Ей остается только принять тот принцип, что исповедуют монахини из пьесы "Пор-Рояль": славить Бога за ниспосланные испытания, за благо и зло. Подобную мистическую любовь питает к писателю и Тереза, именующая себя (как при пострижении) Райской Марией; Косталь пишет ей в ответ строгие, почти янсенистские письма, советуя уйти в монастырь, но бедняжка попадает в сумасшедший дом, конвульсии кажутся ей духовным соединением с любимым (в XVIII в. существовала секта "конвульсионеров", "трясунов", близкая к янсенизму). Монтерлан еще раз вспомнит о Терезе в романе "Убийца мой начальник".

Соланж (как и ее двойники — еврейка Рашель Гиги, арабка Радиджа) воплощает телесную красоту, но любовь писателя приносит больше страданий, чем радости. Весь цикл их отношений: ухаживание, соблазнение, любовная связь, помолвка, разрыв, новое сближение и окончательная разлу-

ка — строится на том, что Косталь подавляет Соланж, превращает в безжизненно-прекрасную статую; любое проявление самостоятельности или намек на нее жестоко карается. Писатель испытывает жалость к своей жертве, его искушает "демон добра" — желание осчастливить девушку, женившись на ней, исполнив ее буржуазную мечту. Ради этого Соланж готова обещать все, даже стать детоубийцей, жить с прокаженным (Косталь ошибочно думает, что заразился проказой от своей любовницы-марокканки), она тает, чахнет в разлуке, но Косталь не может переступить через себя: брак, приковывающий к другому человеку, для него убийственен. Действительно садистски жесток он именно тогда, когда пытается следовать нормам чужого, добропорядочного поведения.

Линии духовной и плотской любви-страдания сходятся, но не пересекаются (как в кульминации "Жалости к женщинам" сразу после жестокого объяснения с Анре Акебо, духовного насилия над ней, Косталь овладевает Соланж), эпизоды дополняют друг друга. Как антитеза возникает тема преданной родительской любви (матери Соланж — к дочери, отчасти — самого писателя к внебрачному сыну), но нет подлинной равноправной любви-общения.

Романы Монтерлана принципиально центростремительны, сюжетные связи завязаны на одном человеке (остальные персонажи почти не встречаются между собой), на нем держится художественный мир.

В финале "Демона добра" Косталь, оставшись один, творит запоем. И он описывается слогом книги Бытия, уподобляется Саваофу, создающему Землю. Косталь — посредник между людьми, между духом и плотью, мужским и женским началом, Западом и Востоком — претворяет сор бытия в произведения искусства. Он сам алхимик и реторта, риторический стиль — его философский камень, страсти — огонь под атанором.

"Сон" и "Холостяки" — по преимуществу ночные романы, "Девушки" — дневной. Четыре части романного цикла, описывающие весну, лето, осень и зиму любви, подчинены циклу солнечному. И все вместе, и каждая из них — законченное целое, с кольцевой композицией, кульминацией, развязкой. Композиция строго продумана, основные эпизоды датируются по письмам. Начинается и кончается романный цикл в осеннее равноденствие: первое письмо Терезы — 26 сентября 1926 г., последняя невстреча Косталя с Акебо — 26 сентября 1928 г. Все действие длится два года, история любви Косталя и Соланж — год: первая встреча 1 мая 1927 г., ("Девушки"), потеря невинности — 25 июня, солнцестояние ("Жалость к женщинам"), кульминация цикла — Соланж останавливает взглядом Солнце, Косталь уподобляется Минотавру, их отношения достигают высшей точки (29 сентября, равноденствие) и идут на убыль, Косталь садится писать ("Демон добра"). Основные события происходят под знаками Тельца, Близнецов, Льва и Девы. Путешествие Косталя в Африку, опасность проказы, умирание любви: декабрь — февраль, последняя встреча — весна 1928 г. ("Прокаженные").

К мистическому прочтению романов подталкивает неожиданное обращение автора во вступлении к третьему тому к неведомому существу — духу (?): "Скоронконколо, подай мне мой плащ из света" (с его помощью автор проникает в роман), заключительная притча о Христе и демоне света Иблисе-Люцифере. Само имя Соланж (напоминающее прямо о Соледад из "Бестиариев" и косвенно о Доминик из "Сна" — Бог, воскресенье, Солнце), где скрыты Солнце (Лев), Земля (Телец) и ангел, заставляет видеть в ней символ вещества, проходящего этапы трансмутации, философского Великого деяния, претворяющего плоть в дух ("Косталь видел, как на его глазах совершалась чудовищная вещь, подобная природным явлениям, показанным в замедленной съемке (превращение гусеницы в бабочку и т.д.): Соланж

преображалась в Андре Акебо"). Женщины — это в алхимической терминологии "прокаженные" металлы, которые должны очиститься на огне, чтобы стать золотом. Не случайно в стихах Монтерлана возникает образ бегуньи — Ночного Солнца (сб. "Олимпийцы").

Писатель старался снять, снизить символический план "Девушек": в конце второй части возникает гротескный парафраз романа: письмо девушки из народа лакею Косталя, его пародийному двойнику. В финале "Прокаженных" подводится итог любовного противоборства Косталя и Соланж в терминах боксерского поединка. В заглавие пьесы "Те, кого заключают в объятия" (пост. и опубл. 1950) вынесена строка из "Жалости к женщинам": "Есть только один способ делать женщинам добро — заключать их в объятия". Но главному герою, коллекционеру Равье, уже под шестьдесят — и преданная любовь сверстницы, м-ль Андрио (т.е. Андре Акебо) вызывает у него только ненависть, а у восемнадцатилетней девушки он может купить только поддельную страсть — за свои деньги, связи. Жалок и старый Дон Жуан, герой пьесы "Смерть поджидает клиентов, или Дон Жуан" (пост. и опубл. 1958): события несут его, он уже не управляет ими, женщины преследуют его, обманывают. Приход статуи Командора оказывается проделкой ряженых, уродливые служанки сменяют прекрасных дам, ночные горшки в изобилии выливаются на голову стоическому воздыхателю. В комедийных условиях Дон Жуан живет по законам трагедии, сохраняет достоинство, высокую поэзию чувств. И маска смерти навсегда пристает к лицу великого любовника.

Но в перекличку книг вмешалась история: страшным повторением солнечного цикла "Девушек" стала вторая мировая война, начавшаяся в год опубликования последнего, четвертого тома. Свою политическую концепцию Монтерлан изложил в двух эссе: "Сентябрьское равноденствие" (1938) и "Июньское солнцестояние" (1941). Новелла, статьи, выступления, вошедшие в первый сборник, дают почти по дням тревожную хронику надвигающейся войны с Германией, которую Монтерлан, как мы помним, предсказывал еще в 20-е годы: немецкая милитаризация Рейнской области (март 1936), присоединение Австрии (март 1938), аннексия Судетов (сентябрь 1938). Писатель обрушивается на "мораль мидинеток", на нежелание французов сражаться, жертвовать своим благополучием, на их готовность идти на любые компромиссы. Опасность не в Германии, а внутри нас, утверждает он. Уверенный, что война вот-вот начнется, Монтерлан 24 сентября ("мистерия, когда день равен ночи, война — миру") едет на границу, на линию Мажино. Там он работает над "Прокаженными" — как писал "Сон" под бомбежками в 1918 г. Узнав о Мюнхенском соглашении 29 сентября 1938 г., отдавшем Чехословакию Гитлеру и только усилившем его, писатель предрекает: наступит день, "когда запах вашей крови заглушит ваш смрад. Разве что вы навечно предпочтете стыд кровопролитию". События того времени он уже называет "странной войной".

При этом Монтерлан не испытывает ненависти к врагу. Еще в 1927 г., в эссе "У фонтанов страсти", он спорил с позицией "над схваткой", занятой Ромэном Ролланом, который призывал отличать Германию Атиллы от Германии Гёте. Нет, любой народ весь достоин уважения, неприятеля нельзя щадить в бою, но до и после войны, во время мира, к нему надо относиться с рыцарским благородством. Писатель ставит в пример мораль самураев, древних греков, сражавшихся без ненависти, как истинные спортсмены. Фашизм Монтерлан воспринимает как дьявольское наваждение ("на ночных шабашах диктатор-колдун мечет с вершины Брокена сполохи свастик"). В военном противоборстве Франции и Германии писатель видит вечное противостояние полярных сил, дня и ночи, света и тьмы, подчиняющееся природ-

ному циклу, ибо свастика — древнеиндийский знак Солнца (по определению автора, оба эссе — космогонические поэмы, как "Бестиарии" и "Пасифая").

И в этом круговороте, пишет Монтерлан уже в "Июньском солнцестоянии", после того как Франция 22 июня 1940 г. капитулировала, заключив перемирие с Германией, победа Солнца уже предвещает его поражение, самый долгий день сразу начинает убывать. Но символика случайных совпадений дат еще только набирала силу. Напомним, что вторая мировая война началась 1 сентября, а закончилась 2-го (нападение на Польшу — капитуляция Японии). Польша капитулировала 26 сентября, ровно через год после Мюнхенского солнцеворота; Германия напала на Францию 10 мая 1940 г., а капитулировала 8 мая 1945 года. Гитлер вторгся в СССР 22 июня, ровно через год после победы над Францией. Выше мы говорили о том, что даты 26—29 сентября, 1 мая, 25 июня ограничивают хронологические рамки цикла "Девушки", отмечают его узловые точки; действие "Жалости к женщинам", триумфа любви, начинается 7 июня (6 июня 1944 г. — высадка в Нормандии, открытие второго фронта), а кончается 20 июля — день покушения на Гитлера). Думается, что после этого писателю трудно было не почувствовать себя пророком.

Когда "странная война" сменилась настоящей, Монтерлан отправился на фронт в качестве военного корреспондента — на действительную службу его не взяли по состоянию здоровья. Он участвовал в боях на Сомме, вместе с французской армией пережил позор отступления и разгрома (картины войны запечатлены в его статьях 1940 г., вошедших в сборники "Июньское солнцестояние" и "Тексты времен оккупации", опубл. 1952). Писатель убедился, что, к сожалению, оказался прав: "французы не желали драться". Эссе, составившие "Июньское солнцестояние", проникнуты горечью поражения. И именно поэтому Монтерлан пишет о том, как возродить страну, воспитать новых людей — поколение бойцов. Он жалеет, что французы упустили возможность закалиться, пройдя через горнило войны ("улучшить породу"), он верит в скорую революцию духа, которая, в отличие от прежних, произведет переворот не в умах, а в нравах людей. Монтерлан вновь вспоминает об идеалах религиозного рыцарского братства (как раз в это время он работает над пьесами "Пор-Рояль" и "Магистр ордена Сант-Яго"). Он протестует против оглупляющего воздействия, которое оказывают на молодежь бульварные издания, фильмы, но язвительно отказывается от предложения вишистского правительства возглавить комиссию по делам молодежи, вести специальную передачу на радио. Духовное возрождение должно было стать делом одиночек, истинный героизм, считал Монтерлан,— в том, чтобы в мирное время, не в бою защищать свои убеждения против всех.

Большая часть статей была написана в 1940 г., а вышел сборник во второй половине 1941 г., когда ситуация резко изменилась, Россия вступила в войну, организационно оформилось движение Сопротивления. Исходный тезис Монтерлана, на котором строились его рассуждения,— если ты боролся до конца, но не смог победить, надо признать свое поражение — прозвучал совершенно иначе, чем год назад, навлек на писателя обвинения в коллаборационизме. Уязвимым местом Монтерлана, как и героев его, оказалась вера в силу, логичность рассуждений. Правота была за абсурдом, за борьбой без надежды на успех.

Разумеется, Монтерлан с немцами не сотрудничал, его произведения в те годы и разрешались и запрещались. Он писал статьи и пьесы, печатавшиеся, ставившиеся в оккупированном Париже,— за это его в 1944—1946 гг. много раз вызывали на гражданские и писательские комиссии по чистке, не находили в его действиях состава преступления и в итоге условно запретили

год публиковаться (посчитав, что этот запрет относится к уже прошедшему 1945 г. — реально Монтерлан печататься не переставал).

Но для писателя творчество и было единственно возможным путем исполнить свое предназначение — так, как он его понимал. Утопичность, наивность надежд 1940 г., на чисто духовное возрождение страны очень быстро стала ясна для него самого, скоро развеялась и вера в Петена.

Монтерлан писал, что отличительная черта французов — умение по-буржуазному пережить трагедию, более того — не заметить ее. Она пришла к ним с театральных подмостков — Монтерлан, по сути, возродил на французской сцене жанр трагедии, соединив его с традицией мистериального, сакрального театра. Его пьесы обычно делятся на современные и исторические, мирские и религиозные, французские, испанские, итальянские, но эти различия — внешние. Как мы уже говорили, современность для писателя — лишь форма проявления исторической закономерности, все Средиземноморье — единый мир. В разных вариантах разыгрывается одно и то же действие — трагедия избранничества.

Это пьесы о человеке, уже умершем и только пытающемся казаться живым, потерпевшем поражение, утратившем веру. Таковы король Португалии Ферранте ("Мертвая королева", опубл. 1942), Жорж Карийон ("Ничей сын", пост. и опубл. 1943, "Завтра будет день", 1948, пост. и опубл. 1949), дон Альваро ("Магистр ордена Сант-Яго", 1945, опубл. 1947, пост. 1948), кондотьер Малатеста ("Малатеста", 1943—1944, пост. 1946, опубл. 1950), кардинал Сиснерос ("Кардинал Испании", 1957—1958, пост. и опубл. 1960). Довоенная проза Монтерлана держится на убеждении, что в мире есть тайный смысл (пусть лишь немногим избранным дано постичь его), что случайное бытовое поведение подчинено законам вселенской мистерии. "Объективные" романы 30-х годов в этом смысле ничем не отличаются от "автобиографических" произведений 20-х годов. В драме, где все персонажи одинаково реальны, где каждый отстаивает свою правду, свою жизненную философию, защищая тем самым свое право на существование, рушится прежняя центростремительная конструкция — художественное воплощение принципов субъективного идеализма. Автору и герою приходится признать, что мир существует не только в их сознании, и его нельзя изменить, воздействуя только на себя. Во всех пьесах Монтерлана доминирует тема "жертвоприношения Авраама", изгнания: обрекая на заклание самое близкое существо, герой кладет реальность на алтарь мертвой идеи. Как тореадор, перенимающий силу у заколотого им быка, вампир, пьющий чужую кровь[10], он убивает, чтобы жить, доказать свое избранничество, но сам он — не пророк, а жертва.

Споря с традицией, идущей от классицистической трагедии, Монтерлан писал, что принцип его драматургии — не единство, а противоречивость характеров. Думается, точнее говорить о раздвоенности: у непредсказуемости есть своя логика. Герой пьес Монтерлана постоянно смотрит на себя со стороны, ориентируется на легенду, созданную им и о нем, он входит в образ *общественного* человека, для которого цель оправдывает средства: жестокого короля, правителя, кондотьера, магистра ордена или адвоката (Жорж Карийон), от которого тоже зависят судьбы людей. Но развивается конфликт в семье ("И в семье идет классовая борьба", писал Монтерлан в "Жалости к женщинам"). Тирану-утописту, Дон Кихоту (неважно, посвятил он себя служению Богу, государству или идеям анархизма, как Селестино из "Хаоса и ночи") противостоит его собственная плоть и кровь — сын и дочь. За ними правда реальной жизни, естественного поведения. Юный и зрелый герой прозы Монтерлана, обреченный побеждать, с наслаждением преодолевал сопротивление людей и мира; постарев, он обрел достойного противника — самого себя в молодости. "В тюрьму за посредственность!" — кричит

король Португалии Ферранте, приказав арестовать сына, который осмелился полюбить и выбрать жену, как простой человек, а не наследник престола.

В "Мертвой королеве" впервые сталкиваются, борются между собой четыре главных персонажа творчества Монтерлана: отец (Ферранте) — сын (дон Педро) — отвергнутая Дева (инфанта Наваррская) — преданная, покорная возлюбленная (Инес де Кастро). Художественный мир становится многомерным, пьеса получает у критиков и зрителей самые противоречивые толкования, в том числе — примитивно политические (инфанта — Германия, Педро — США, Ферранте — Англия, Инес — Франция), в ней усматривают злободневные намеки. Конечно, это не "пьеса с ключом", но думается, что она, как "Ничей сын", как "Калигула" Камю, "Антигона" Ануя, говорит об ужасе фашизма — государственной тирании, проникающей в семью, убивающей ради идеи. Но это — и вечная тема французской трагедии, идущая от "Горация" Корнеля.

В то время сам Монтерлан вряд ли бы согласился с такой трактовкой: когда он писал пьесу с программным названием "Ничей сын, или Сильнее крови"[11], где действие происходит не в Португалии в давние времена, а на юге Франции зимой 1940—1941 г., он всецело разделял позицию отца. Он передал ему свои заветные идеи, изложенные в "Июньском солнцестоянии", сделал его умным, целеустремленным, смелым: Жорж Карийон участвовал в войне, был в плену. Но политические доктрины, изложенные дома, а не для миллионной аудитории, звучат фальшиво. Подросток, 14-летний Гийу, искренне старается, но не может следовать теориям отца. Его нормальность кажется Жоржу посредственностью, и он отрекается от внебрачного сына — отрекается от Франции, от жизни, обидевшись, что она не следует предначертанному ей пути.

Продолжение, "Завтра будет день", написанное уже после войны, не имело успеха именно потому, что автор довел действие до логической развязки, сделав героев однолинейными: Жорж, боясь обвинений в коллаборационизме, разрешает Гийу участвовать в Сопротивлении, и тот гибнет накануне Освобождения.

Герой может быть кровавым убийцей, как Ферранте и Малатеста, или святым, как дон Альваро, магистр ордена Сант-Яго, и Сиснерос, кардинал Испании,— путь у них один. Презрев мирские соблазны во имя Божие, во имя самых благородных идеалов, гордец дон Альваро уничтожает себя как личность — разоряется, отказывается быть рыцарем, христовым воином (как лейтенант Олиньи, герой "Песчаной розы", он против колонизации, порабощения чужих народов), заточает себя в монастырь. Он любит себя в Боге, а не Бога в себе, а самообожествление, по Монтерлану,— это поклонение Пустоте, Небытию. Дон Альваро поступает согласно евангельским требованиям; как апостолы за Христом, он, оставив все, последовал за Ним. Он велик, притягателен и страшен в ослеплении своем. Под его влиянием и дочь жертвует собой, отказывается от жениха, удаляется от мира.

Истинная вера обретается через сомнение, гласит нравственный урок "Пор-Рояля" (1-й вариант 1940—1942, 2-й вариант 1953, пост. и опубл. 1954), и вера эта, основанная на любви, выше религиозных догматов. Предопределенность человека ко спасению определяется не подвигом его, а благодатью — этот постулат янсенистов, за который их преследовала католическая церковь, во многом близок Монтерлану. Кардинал Испании Сиснерос, Великий Инквизитор, умерщвляющий плоть, отдающий всего себя служению государству, быть может, дальше от таинств веры, чем богохульствующая королева Хуана Безумная; изгнание и смерть — единственная награда ему за труды.

Святость не возвышенна, утверждал своими произведениями Ж. Бернанос. П. Клоделя, Ф. Мориака, А. де Монтерлана объединяет идея святости греха:

"Праведник молится молитвой своей, а грешник — грехами своими" (П. Клодель). "Святой Локустой" называл отравительницу Терезу Декейру Мориак; одного из персонажей "Дороги в никуда", Ландена, он описывает как "гадину-жертву". По концепции Монтерлана, узрят Бога великие грешники: Ферранте, убивающий невестку, и Малатеста — святотатец, мешающий христианскую веру с античным язычеством, покушающийся на папу римского. И напротив, католическая тетралогия — "Магистр ордена Сант-Яго", "Пор-Рояль", "Город, царь которого отрок", "Кардинал Испании" — говорит о греховности святости, движимой гордыней. Драматургия Монтерлана противоречива, но такими и должны быть сакральные тексты. "Низложил с престолов сильных и вознес смиренных", гласит Евангелие (Лука, I, 52—53). "Высшая мистическая мудрость заставляет святого склониться к ногам грешника", пишет, следуя учению розенкрейцеров А. Дени-Дажье.

Самого себя и своих героев, отвергнутых пророков, писатель зло высмеял в фарсе "Непонятый" (1943), где человек жертвует возлюбленной из-за смехотворной пунктуальности, возведенной в принцип бытия (эта черта, характерная для Косталя, возможно, была свойственна и самому автору). Теме ложного избранничества посвящена пьеса "Броселианда" (1956): скромный буржуа, носящий рыцарское имя Персилес, узнает о том, что он потомок Людовика Святого, и перерождается — начинает думать, чувствовать, вести себя как наследник престола, как будущий король. Он смешон в своем донкихотстве — и счастлив. Но когда архивариус уточняет, что он один из многих, что таких потомков — тысячи и надо распрощаться со своими бреднями ("Комедия должна кончиться весело", уверяет его жена), он кончает с собой.

Тема самоубийства частенько возникает в Записных книжках, в последних произведениях Монтерлана, в особенности тех, что посвящены римской истории: пьеса "Гражданская война" (1965) и продолжающий ее цикл эссе "Тринадцатый цезарь" (1970). Как юный Альбан в романе "Сон", как политики Возрождения, XVIII в., эпох, столь близких Монтерлану по духу, писатель примеряет маску непреклонного римлянина, философа-стоика, и она срастается с лицом. В 60-е годы сам Монтерлан уже принадлежал к прошлому, сделавшись классиком, которого почитают, но не читают. Его риторический библейский слог, улавливающий структуры Бытия, намеренная синтаксическая простота и метафорическая сложность, продуманные архаизмы и неправильности стали восприниматься как стертое письмо давно ушедшей культуры. Стиль — это человек, и он тоже смертен. "Хранило его, думал он, Волшебство. Его жизнь была лишь бесконечной неосторожностью, прилежно лелеемой, холимой. Неосторожностью губил он успех, неосторожностью губил он репутацию, неосторожностью губил он состояние, неосторожностью губил он жизнь: он ничем не дорожил" ("Песчаная роза").

Умерли и проблемы: после алжирской войны и отпадения колоний ненужной стала критика "судьбоносной миссии" белого человека в напечатанной через тридцать с лишним лет "Песчаной розе". Вышедший после майских событий 1968 г., в эпоху сексуальной революции и анархического бунтарства, роман "Мальчики" кажется столь же архаичным, как автомобиль начала века на улицах нынешнего Парижа. Публикаторская, исследовательская деятельность Монтерлана посвящена себе, да еще античности — не услышанный современниками, он беседует с предками, с самим собой и потомками. Образ восьмидесятилетнего пророка-патриарха, каким он обещал себе стать в юности, утратил притягательность.

Пьесы Монтерлана предсказали его судьбу. В них (согласно традиции, от "Царя Эдипа" Софокла до "Ста лет одиночества" Г. Маркеса) темы противоборства отца и сына, скрытого инцеста порождают мотивы одиночества, изгнанничества, слепоты. Монтерлан настойчиво пишет и в тексте, и в

примечаниях о самоослеплении героев — начиная от юношеской пьесы "Изгнание" до "Малатесты", "трагедии ослепления". Автор начал терять зрение в 1968 г., сначала на один глаз. Закончив в 1972 г. роман "Но любим ли мы тех, кого мы любим?", сильный, энергичный (особенно на фоне вялых "Мальчиков"), он подвел итог своей юности, творчеству и биографии: "Я бы даже сказал, глядя на то, какую жизнь я вел, что мне доставляло удовольствие убивать себя". Надо уходить после семидесяти лет, как сделал это его друг-матадор, переживший свою славу.

Почувствовав, что бесповоротно слепнет, Монтерлан обстоятельно и спокойно подготовился к смерти. Он завещал, чтобы его кремировали без отпевания — как Селестино в "Хаосе и ночи". Самоубийство было для него последним вызовом Богу, доказательством того, что он хозяин своей судьбы. Вечером 21 сентября 1972 г., в равноденствие, старик, мечтавший быть одновременно Кантом, Казановой и Святым Венсаном де Полем, принял яд и застрелился.

РОЖЕ НИМЬЕ

"Гусары" — под этим названием в начале 50-х годов объединилась группа молодых литераторов, начавших писать уже после войны; в ее состав вошли: Роже Нимье, автор романа "Голубой гусар" (1950), давшего название группе, Антуан Блонден, Мишель Деон, Жак Лоран, Бернар Франк, Франсуа Нурисье, а также рано умерший Стефан Эке.

Идейные позиции группы изначально были противоречивы, если не сказать сумбурны: "гусары" выступали от имени "чистого искусства", утверждали аполитичность литературы и вместе с тем открыто примыкали к правому лагерю, нередко блокируясь с бывшими коллаборационистами. Они выступали за "чистоту" языка, прозрачность стиля, неоклассическую ясность текста и вместе с тем находились под сильным влиянием — особенно Нимье — стилистики Селина. Борясь с литературой для посвященных, "гусары" порой переходили грань, отделяющую литературу от нелитературы, иногда опускаясь — лучший пример: Жак Лоран — до сознательного изготовления бульварных романов в целях обогащения.

Своими учителями они объявили очень разнородных писателей: Стендаля и Дюма, Радиге и Морана, Кокто и Марселя Эме.

"Гусары" обещали писать веселые романы, как это и положено бравым "гусарам", утверждавшим, что литература — праздник, но веселья не вышло: в их романах — "грустная" смесь цинизма и сентиментальности, снобизма и равнодушия, и эта грусть нашла свое отражение уже в самих названиях книг: "Грустные дети" Роже Нимье, "Обезьяна зимой" Антуана Блондена, "Обманчивые надежды" Мишеля Деона и др.

Откуда взялись "гусары"?

Эстетическое фрондерство "гусар" (название было достаточно случайным, но не случайно, что именно Нимье оказался "виновником" названия: он был признан лидером группы), выступивших с позиций "чистого искусства", стало одним из частных моментов более общей литературной борьбы между писателями, видящими в литературе средство для общественных преобразований, и приверженцами литературы, считающими себя независимыми от социальных амбиций.

"Гусары" как группа прежде всего оформились в протесте против торжествующей философии безнадежности в ту пору модного экзистенциализма. Они утверждали, что экзистенциалистская литература слишком много на себя берет: она претендует на разрешение метафизических проблем. При этом несогласных с ее концепциями она трактует с беспощадностью как буржуазных "мерзавцев". В этом была своя правда. Экзистенциализм действительно проблему свободы решал в плане свободы отчаяния.



Роже Нимье

"Гусары" ударили по двум направлениям. Они усомнились в самой способности литературы решать метафизические вопросы. Затем они поставили под сомнение общественную значимость литературы.

"Гусары" выразили свое разочарование по поводу общественной эволюции послевоенной Франции. Они нашли, что Франция движется назад, к косным предвоенным порядкам, но, вместо того чтобы противостоять движению вспять, они предпочли усомниться в возможности и необходимости революционных перемен. Иными словами, они были "дважды" разочарованными: и в том, что общество не хотело меняться к лучшему, и в самом представлении о лучшем.

Если общество невозможно изменить, нужно — такова была логика "гусар" — жить частными интересами. Так возникла переоценка темы человека в литературе. На место социальной личности должен был прийти не "индивид" экзистенциалистов, но "частный" человек со всеми его бытовыми, любовными и семейными отношениями. В этих отношениях следует искать светлое начало. Но этот оптимизм чреват примитивным эгоизмом. Наслаждение становится у "гусар" не только эстетическим, но и чисто жизненным принципом. Нимье не меньше чем литературой увлекался женщинами, автомобилями, шампанскими винами.

"Гусары" противопоставили принципу социального равенства известный консервативный принцип социального "разнообразия", опирающийся на идею сознательного неравенства. Они культивировали идею "непохожести".

В какой-то степени они, быть может, захотели стать "правыми" из желания быть "другими", не похожими на остальных. В этом был своеобразный дендизм. "Гусары" бравировали своим консерватизмом, не всегда отдавая себе отчет в том, что их позицию могут использовать более опытные, чем они, политические консерваторы.

Наконец, наиболее болезненный момент: отношение "гусар" к войне. Они видели войну своими глазами и не могли не убедиться в ее чудовищности. Но они были слишком молоды, чтобы разобраться в происходящем. Они не могли понять,— об этом писал Нимье,— почему толпы народа, с энтузиазмом приветствовавшие Петена, через считанные месяцы так же восторженно приветствуют освобождение Парижа и Франции. Они увидели в войне и в поведении соотечественников "великий обман". В отличие от традиционных "правых", упрямых в своем национализме, "гусары" были разочарованы в своей стране, иронически относились к ее роли во время войны и не скрывали своего скептицизма. Своей иронией они, однако, оскорбляли искренних патриотов, которые боролись на стороне Сопротивления. "Правым" же были скорее на руку идеи общественного сумбура: если ничего не было ясно, то как можно винить тех, кто не разобрался в событиях. Идея сумбура стала своего рода алиби для бывших коллаборационистов.

Нужно иметь в виду, что "гусары" были далеко не одинаковые. Как это было свойственно и экзистенциалистам, и приверженцам "нового романа", "гусары" были сильны и сплочены в своем отрицании, слабы и разобщены в утверждении.

Серьезным испытанием для "гусар" стала алжирская война: она отрезвила молодых писателей, отдалила их от правых сил. Впоследствии "гусары" развивались сами по себе, не будучи связанными ни общими изданиями, ни мировоззрением. Большинство "гусар" пережили свой "гусарский" период. Пожалуй, лишь Нимье так и остался в рамках этого периода, став жертвой одной из своих страстей. Он разбился на автомобиле в 1962 г., продублировав гибель своего неприятеля Альбера Камю и главного героя своего же романа "Грустные дети".

Строго говоря, в истории послевоенной французской литературы Нимье состоялся скорее как контроверзное явление, нежели как большой писатель. Что же касается писательства, то Нимье так, наверное, и не перешел из категории юниоров, подающих несомненные надежды, в категорию подлинных мастеров. Не следует забывать, что как прозаик он практически промолчал последние десять лет жизни. После ошеломительного успеха романа "Голубой гусар" Нимье, по сути дела, так и не нашел достойного продолжения своей темы.

По сравнению с другими литературными направлениями, "гусары" до сих пор изучены недостаточно. Возможно, на литературу последних лет они не оказывают непосредственного влияния. Но как предвестники "неоконсерватизма" они сохраняют свою роль.

Аполитичность "гусар" была весьма политична, что выражалось в памфлетах. Это была их любимая форма самовыражения. Наиболее ядовитым "гусарским" памфлетом можно назвать памфлет Жака Лорана "Жан и Жан-Поль" (1951). В нем с нарочитой и вызывающей грубостью автор проводит параллель между творческими стремлениями Сартра и Бурже навязать читателю свои "путаные идеи". Для Лорана оба они — несостоявшиеся философы. Не в силах доказать недоказуемое в философских эссе, они обратились к спасительной прозе: один для доказательства совершенно вздорной мысли о том, что увлечение кантианством ведет к разврату и убийству (роман "Ученик" Бурже), другой для доказательства не менее вздорной мысли о том, что половое извращение, и в частности гомосексуализм, порождает фашизм (повесть "Детство руководителя" Сартра). Таким образом, литературное творчество сводится у них к "протаскиванию" произвольных "убежденьиц". В отличие от эссе, в романе не нужно, по мысли Ж. Лорана, прибегать к логическому мышлению; важно создать персонаж, который бы продемонстрировал заданную мысль.

В какой-то мере Жак Лоран верно ухватил "заданность" и "искусственность" "тезисного романа", но он решительно пошел дальше: он отказал литературе в способности что-либо доказывать. Литература должна быть равна самой себе, то есть рассказывать увлекательные истории, веселить, страшить, развлекать публику. Сам Жак Лоран в своем противоборстве с "серьезной" литературой зашел, пожалуй, дальше всех "гусар". Под кокетливым псевдонимом Сесиль Сен-Лоран он написал бесчисленное количество "популярной" коммерческой продукции ("Душенька Каролина" и многое другое).

Эта продукция принесла Лорану большие деньги, но едва ли удовлетворение. Под своей фамилией Жак Лоран выпускает ряд "серьезных" книг, от "Тихих тел" (1948) до "Глупостей" (1971) и "Романа романа" (1977). В них Лоран выступает как автор автобиографических зарисовок, чередующихся с рассуждениями о природе литературного творчества.

Большой шум вызвал и другой памфлет Жака Лорана "Мориак под властью де Голля" (1964). Мориак (вместе с Мальро, Симоной де Бовуар и Камю) находился под постоянным обстрелом "гусар". В своем памфлете, разбирая апологетическую книгу Мориака о де Голле, Лоран стремится доказать, что задача литературы состоит не в том, чтобы поддерживать власть, а чтобы ее критиковать.

Однако цель этой критики, как показывает памфлет Нимье "Испанский гранд", оказывается неясной. Нимье пишет о том, что помешало ему принять сторону радикалов. Двадцатилетний возраст, утверждает Нимье, не дал его поколению возможности поверить в то, что мир серьезен, а пожары Хиросимы отняли веру в то, что он долго продлится. "Нагруженные трупами, несколько лет (оккупации.— *В. Е.*) протекли среди нашего смеха и отвращения. Перед нами, рассерженными на свою страну, недовольными ее фальшивой славой, открывалась прекрасная карьера бунта. Увы! Как только мы сделали первый шаг на этом пути, мы отпрянули с ужасом; выяснилось, что существует целая академия революции, высший совет беспорядка, и вот уже пылью подернулась лужа крови, которая старательно сохранялась в качестве национальной эмблемы".

"Гусары" искали не только тех, с кем скрестить шпаги, но и тех, на кого им можно было бы опереться. Их выбор учителей трудно назвать "счастливым". Требуя вернуть литературе свободу писать о красоте мира, утверждая, что литература — это "праздник" и главной задачей писателя является умение писать просто и доступно, "гусары" увидели свои "неоклассицистические" истоки в творчестве ряда писателей-коллаборационистов.

Это не значит, что "гусары" разделяли политические воззрения бывших коллаборационистов; их невозможно упрекнуть в профашистских симпатиях, однако именно они в годы, когда писатели-коллаборационисты утратили моральное право голоса, стремились принять под свою защиту этих "отверженных"; взывали к милосердию, пытались объяснить их грехи политической невинностью и неопытностью, наконец, просто случайностью.

Однако достаточно обратиться к высказываниям самих бывших коллаборационистов, чтобы понять, что они вовсе не желали раскаиваться, а, напротив, упорствовали, отстаивая свои воззрения.

"Гусары" высоко оценивали межвоенное творчество Дрие ля Рошеля, который в своих романах стремился показать упадочнический характер республиканской Франции. Во время оккупации Дрие ля Рошель стал активным пропагандистом фашизма, превратил журнал "Нувель ревю франсез" в коллаборационистское издание. Трудно назвать актом раскаяния его самоубийство 15 марта 1945 г., которое он совершил, скрываясь от справедливого возмездия. "Гусары" не оправдывали фашистского пафоса Дрие ля Рошеля, однако охотно сравнивали его с Прустом, тоже склонным к светской тематике, внутреннему психологическому анализу и автобиографизму.

"Гусары" также выступали против "заговора молчания", который возник вокруг имени Поля Морана после 1944 г. Поль Моран, известный своим ранним романом "Открыто ночью" (1922), поступил на дипломатическую службу к правительству Петена, был послом в Швейцарии. После Освобождения он предпочел остаться в этой стране. Моран привлек Нимье своим творческим интересом к судьбе "партикулярного" человека. Да и не только Нимье. «Целое поколение "гусар",— отмечает Ж. Бреннер,— выбрало Морана одним из своих учителей»[1].

С творчеством Морана Нимье познакомил Жак Шардон, сыгравший в жизни Нимье немалую роль. Шардон до войны стал известен своей книгой, воспевающей добродетели супружеской любви, "Любовь — это больше, чем любовь" (1936). После разгрома Франции в 1940 г. Шардон проникся убеждением в окончательности немецкой победы и предпочел приспособить-

ся, чем сопротивляться. В книге "Увидеть лицо" (1941) он восславил фашистскую "европейскую революцию" (то есть объединение Европы под диктатом нацизма), а после поездки в нацистскую Германию написал столь слащавую книгу, "Небо Нефльхейма" (1943), что даже немецкие "друзья" Шардона отговаривали ее публиковать. Шардон последовал их совету, однако его профашистские симпатии получили и без того широкое распространение и вызвали такое негодование в кругах Сопротивления, что после освобождения, отсидев три месяца в тюрьме под следствием (за ним не нашли состава преступления), Шардон был вынужден скрываться от бывших партизан, которые, не согласившись с мнением официальных органов, хотели на свой страх и риск примерно наказать коллаборациониста. Профашистские симпатии Шардона пережили войну и нашли свое отражение в книге "Письма к Роже Нимье" (1954), сборнике вымышленных писем, адресат которых был не случаен.

В 1984 г. издательство "Галлимар" выпустило том подлинной переписки Шардона с Нимье. Шардон написал Нимье свыше тысячи писем. Он стал его "сиреной": во многом повлиял на его эстетические вкусы, искусно управлял его занятиями, всегда бурно расхваливал его произведения. Надо думать, Шардон пленил Нимье прежде всего своим эстетизмом. "Пишите мало,— наставлял его Шардон.— Пусть все ваши произведения будут священными текстами. Если вы поэт, то не пишите поэм во славу Грейвс Келли..."

Но Шардон не забывал и о политическом образовании молодого человека. Среди писем Шардона одно целиком посвящено его представлению о национал-социализме. Он убеждает своего "шер ами", что "есть национал-социализм, образованный до Гитлера, и есть Гитлер".

"Н. С. (то есть национал-социализм.— *В. Е.*) был создан замечательным движением и нашел свое отражение в замечательных книгах... Н. С. соответствовал тому, что есть лучшего в немцах".

"Гитлер же другое дело. И в некоторых людях из его окружения (Гимлер) было что-то чудовищное.

Но большинство из тех, кто шел за Гитлером (благородный Балдур фон Ширах среди прочих), были сформированы прежним Н. С. и не увидели отклонения...

О подлинной личности Гитлера ни немцы, ни кто иной никогда ничего не узнают".

Удивляет скорее не примитивное представление о "добром" Гитлере или же "замечательном" движении и "чудовищных" людях из гитлеровского окружения (такое представление совершенно необоснованно отчуждает движение от его проводников), а то, что Нимье вообще никак не откликнулся на это письмо, не протестовал против подобных откровений "мэтра", хотя в иных случаях позволял себе с ним не соглашаться.

У Нимье было два "мэтра". Вторым был Селин. Нимье также вел с ним активную переписку. Селин находился в ссылке в Дании и изображал из себя несправедливо обиженного (о позиции Селина при немецкой оккупации см. главу о Селине). Нимье много сделал для того, чтобы состоялась "реабилитация" Селина во Франции. Благодарный Селин считал Нимье своим ближайшим другом.

Трудно представить себе более противоположных по эстетике учителей. Шардон прославлял "чистый" литературный французский язык, Селин бунтовал против него как только мог. Селину Шардон с его предельным консерватизмом (даже Монтеран был для него слишком "левым") мог показаться "чистоплюем". Шардон же, жалея товарища по коллаборационизму как жертву "нового режима", терпеть не мог его как писателя.

Нимье считал, что Шардон может пить один лишь "отличный коньяк", а произведения Селина называл "водкой", которую пьют, "когда хотят на-

питься". В сущности, на вопрос, кто такой Нимье, можно ответить: это парадоксальный "коктейль" Шардона и Селина.

На утверждение самого Шардона, что Нимье во многом происходит от Кокто, Нимье отвечал весьма определенно: "Кокто никогда меня не интересовал. Я любил всегда лишь серьезных писателей: Бернаноса, Шардона, Сартра.

Необходимо пересмотреть отношение к Сартру. Мы к нему несправедливы".

В этом высказывании важно отметить эстетическую "гибкость" Нимье; оно нюансирует представление о нем как о последовательном "антисартристе" и принципиально "несерьезном" писателе.

"Несерьезным" писателем Нимье не назовешь. Выпускник известного парижского лицея Пастера, Нимье занимался философией, однако штудии прервались из-за событий военного времени. В 1945 г. Нимье двадцатилетним юношей добровольно записывается во второй гусарский полк (в сущности, это механизированная пехота) наступающей французской армии и участвует в боевых операциях вплоть до дня капитуляции Германии. Свой военный опыт Нимье положил в основу книги "Голубой гусар".

Однако начал он не с нее. Роже Нимье вошел в литературу романом "Шпаги", в котором трезвому анализу вишистской Франции (который давала "ангажированная" литература) противопоставил путаную, конфузливую картину оккупированной страны. Согласно этому роману, не было "хороших" и "плохих" французов. Была сбитая с толку человеческая масса, которую успешно дезинформировали как немецкая пропаганда, так и английское радио, звавшее население Франции к сопротивлению.

"Низость" французов после Освобождения, по Нимье, заключалась в том, что они ничтоже сумняшеся стали создавать лживый миф о себе как о нации "резистантов".

В "Шпагах" Нимье показал, как (с его точки зрения) было на самом деле. Вот почему по своему замыслу это разоблачительный роман. Стремясь найти нейтрального повествователя, Нимье выводит главным героем социально индифферентного и весьма циничного Франсуа Сандера, отпрыска богатой парижской семьи, который тщетно стремится самовыразиться в оккупированной Франции.

Скорее от скуки, чем по зову сердца, Сандер приходит в Сопротивление. Люди, с которыми он знакомится, не вызывают его симпатии. Они кажутся ему заурядными, мелочными, честолюбивыми. Как бы бравируя своей храбростью, в которой бесспорно есть нечто от страсти к самоубийству (роман начинается описанием неудачного самоубийства Сандера), герой предлагает партизанам себя в качестве исполнителя террористического акта: он готов убить одного из руководителей фашистской полиции.

Сандер развивает свою философию терроризма перед деголлевским офицером, тайно прибывшим из Англии, философию, получающую двойственное значение. Сандер считает, что первоначально террористические нападения были спонтанным жестом бунта, однако впоследствии они приобретают осмысленный и вполне целенаправленный характер. Немецкие офицеры, которых убивают партизаны, в конечном счете роли не играют. Куда более важны пятьдесят заложников, которых расстреляют немцы за каждого офицера. Они порождают пятьдесят семей мстителей. "Французы,— с обычным своим цинизмом рассуждает Сандер,— жадны и боязливы скорее по привычке, чем по природе. Как только они что-нибудь потеряли, они готовы потерять все. Убийство их родственников открывает им простор для воображения, внушает подлинный гнев, который вызовет новые убийства. Францию спасут не несколько тысяч сопротивленцев, половина из которых плохие республиканцы. Францию спасут убийства. Мы выступаем за убийства".

Иными словами, Францию, по мнению Сандера, способны расшевелить, вызвав в стране волну всенародного возмущения, только массовые убийства заложников. Об этом знает и де Голль, и Марсель Кашен (главный редактор "Юманите"), как уверяет Сандер, однако они не выбалтывают этой идеи, они тайно проводят ее в жизнь.

Сандер получает задание устроиться на службу в полицию и затем убить шефа. В полиции Сандер обнаруживает не каких-то немыслимых садистов, а обыкновенных туповатых деревенских парней, которые пошли в полицейские не по идейным соображениям, а по причинам материального свойства.

Сандеру не удалось совершить нападение на шефа полиции. Его загодя схватили (он был кем-то предан), но вышло так, что вместо него был разоблачен другой человек. Он остается в полиции, уже теперь опасаясь сам мести со стороны партизан, которые могли бы неверно истолковать события. В качестве полицейского Сандер ездит по Франции, и вот поезд, в котором он едет, подвергается внезапному нападению партизан. По счастливой случайности Сандер остается в живых; с остальными полицейскими партизаны жестоко расправляются.

Даже будучи вовлеченным в действие, Сандер ни на минуту не перестает быть наблюдателем, созерцателем, "посторонним". В конечном счете это еще одна история "постороннего". Люди играют в кровавую бессмысленную игру — Сандер следит за ними с хладнокровием мизантропа.

Это, конечно, совсем иной посторонний, чем Мерсо у Камю. Если Мерсо по свой сущности спонтанный средиземноморский "наслажденец", то Сандер — "северный" ироник. Ему нравится задевать и дразнить людей, по свой страсти к эпатажу он сродни своему автору. Мерсо равнодушен к людям, его "невинно" жестокие ответы на следствии и в суде эпатируют людей против его воли и сознания. У Сандера эпатаж — это страсть.

Роман "Голубой гусар", который прославил своего автора, был, в сущности, продолжением "Шпаг" (на это указывал и сам писатель), однако представлял собой более зрелое и более сложное произведение. Роман построен по принципу сменяющих друг друга внутренних монологов десяти различных персонажей, среди которых главный герой "Шпаг" Сандер играет важную, но не исключительную роль.

Поскольку события, происходящие в романе, высветлены "прожекторами" десяти сознаний, то, соответственно, картина мира дробится и мерцает. Однако в задачу Нимье едва ли входила идея "модернистской" демонстрации невозможности создать цельную картину мира. Скорее, напротив, путем слияния неслиянных голосов Нимье стремится создать образ сложной и порою парадоксальной истины.

Чувствуется сильное влияние Селина, его "Путешествия на край ночи". "Голубой гусар" — это тоже своеобразное "путешествие". От Селина любовь Нимье к "рваному", разговорному языку, к грубым солдатским словечкам. От Селина же метод Нимье изображать не фасад, а "задворки" войны, ее нелепости. Один из героев рассказывает, как будто бы встретились союзники: американцы и русские. Они встретились и не узнали друг друга. Другой герой рассуждает о том, что будет, когда семья погибшего гусара узнает, что гусар погиб под городом Констанца; у его жены тоже имя Констанца. И еще от Селина вкус к изображению самых "глупых" смертей. Вот уж последний день войны, и вдруг немецкий вооруженный патруль убивает прогуливающегося гусара.

Впрочем, само наступление на Германию Нимье вовсе не стремился представить в виде увеселительной прогулки. Гибнут люди, творится насилие и произвол. Освободители далеко не всегда находятся на высоте положения. Они мародерствуют и охотятся за женщинами. Жизнь немецкого населения французы не ставят ни в грош.

Взгляд на войну дан с разных точек зрения. Сандер предстает перед читателем уже не экзальтированным юношей, но матерым гусаром, который вызывает уважение своих однополчан. Он не лишен ни цинизма, ни великодушия. С другой стороны, отображена позиция совсем юного героя с нежной "девичьей" фамилией Сент-Анн ("Святая Анна"), это гусар-агнец, обреченный в конечном счете на заклание. Представлены также немецкая и "полицейская" точки зрения.

Дана, наконец, и точка зрения командира гусар, полковника де Фермандидье, брезгливого аристократа, который по своим политическим пристрастиям куда ближе вишистам, чем антифашистам. Убежденный петеновец, он уже после окончания войны выступает за восстановление власти престарелого маршала и с жаром отвергает любые республиканские нововведения. Его мечта: "Войти в Париж во главе моих танков. Собрать достойных людей на местах. Выловить нескольких сопротивленцев, которые не успели сбежать. К остальным обратиться с пламенной речью о долге каждого. Затем отослать их по домам, делать детей. Запретить пользоваться иностранными словами: кино, джаз, шорты и всякое такое прочее. С сопротивленцами что делать, не знаю. Их расстреливать — только руки пачкать, много чести для этих прохвостов. Отправить бы в Польшу, да она их не примет. Отказать им в праве носить оружие и спать с женой — вот это решение!"

Вот первый парадокс романа: во главе освободителей полковник, мечтающий о расправе с участниками Сопротивления, о реставрации фашистского толка, во главе демократической армии аристократ, презирающий плебеев и инородцев. Но этим дело не исчерпывается.

Нимье, без сомнения, намеренно полемично показал, что немцы гораздо более достойно, чем в свое время французы, переживают иностранное вторжение в свою страну. Простодушный водитель французского бронетранспортера рассказывает, что, когда их колонна проходила по деревне, один из немецких парней, сознательно рискуя жизнью, подорвал французский бронетранспортер. Парня, естественно, тут же убили. "Вот он вам какой, этот шваб. А у нас, братцы, когда швабы пришли, никто в очередь не вставал, чтобы стать героем. Даже никто и не пытался выдать себя за героя. Зачем? Ведь мы что, мы культурный народ. Мы не позеры. А у шваба, у него никакого соображения. Его можно полностью завоевать, а он это не понимает и продолжает биться, вместо того чтобы просить пощады".

Это неурочное германофильство Нимье отразилось и в других сценах романа. Нимье стремится показать, что солдаты победоносной армии плохо знают, против кого воюют. Немцы представляются им сплошными нацистами. Крушение стереотипов связано с основной интригой романа. Она состоит в любовных отношениях Сандера и немки, которую он — будучи благородным гусаром — спас от изнасилования своими же однополчанами, но которую затем сам же и изнасиловал у нее на вилле. Немка мстит ему, издеваясь над французами вообще и над Сандером в частности: "Несчастный француз, сказала она. Несчастный насильник. У вас не развита привычка прикасаться к приличным женщинам, потому что все француженки — курвы".

Сандер, впрочем, охотно соглашается с этим мнением — французов Сандер не желает защищать,— и его цинизм только подливает масла в огонь: немка продолжает, пытаясь вызвать в нем бешенство: "Мой отец был офицером Рейхсвера. Таких французов, как вы, он подбирал тысячами на ваших поганых дорогах. Затем их заставляли работать на фермах. За кусок хлеба они целовали ноги". Выясняется также, что ее брат-парашютист погиб в Италии, муж — военнопленный у русских. Создается, казалось бы, впечатление, что Германия — это монолит, сплоченная нация арийских воинов. Но немке не удалось разозлить Сандера: его цинизм одержал верх

над ее патриотизмом: "Некое извращенное чувство привело меня к тому, что я испытывал дружбу, уважение к этим людям". Правда, в этом изнасиловании он попробовал увидеть отмщение за своего собственного отца, которого немцы убили на Сомме: "Конечно, я не любил отца, но я должен был за него отомстить, эти вещи в крови". Но великолепный цинизм героя заставляет его все-таки признать, что дело, в сущности, не в отце, а в большом, красивом женском теле.

Когда же Рита (так зовут немку) начинает испытывать к Сандеру нежное чувство, тогда оказывается, что ее рассказ о семье — чистый вымысел. Стереотипы рушатся, когда отношения между людьми приобретают "человеческий" характер.

"Мой отец вовсе не тот красавчик, портрет которого вы видите на стене. Его мы купили вместе с виллой. Мой настоящий отец был спекулянтом. Он продавал разные вещи. Он постоянно твердил: "Что касается меня, то я либерал. Я не имею ничего общего с этими событиями и отвергаю войну". Кончилось тем, что война отвергла его, год назад он погиб при бомбардировке. От его тела мало что осталось...

— А ваш брат? Парашютист...

— Да... Он был убит на войне, но его убила дизентерия. Нашей семье не повезло. Мы не были созданы для героизма..."

Что же касается первого мужа Риты (второй действительно пребывал в русском плену), то она, тоже не без известного цинизма, рассказала Сандеру, как, поддавшись общему энтузиазму "подчиняться героям", вышла замуж за солдата, который затем в своих письмах из Франции требовал от нее главным образом посылки с носками и шоколадом: "Я с ужасом встретилась с ним, когда он приехал в отпуск, я молила небо, я приходила в отчаяние из-за того, что война скоро кончится и я получу его назад, я бесилась, слушая сообщения о том, что ваши войска отступают, наконец 10 июня мне повезло, его убили..."

Рита выражает себя в чужих монологах, ей в романе своего монолога не предоставлено. Зато он предоставлен бывшему приятелю Сандера по полиции, которого тот случайно встречает во время вооруженного столкновения и отпускает. Затем происходит их свидание в лесу, где Сандер выслушивает исповедь отчаявшегося полицейского, которого не любят все армии мира, принадлежащего, по мнению Сандера, "к вековечной расе бедняков, поставщиков палачей и жертв". Эти отчаявшиеся люди способны на все. Их моральный облик таков, что они готовы — уже через несколько месяцев после капитуляции Германии — взорвать пассажирский поезд, просто из мести. В поезде, оказалось, ехали дети погибших в концлагерях. Узнав об этом, полицейский, исповедовавшийся Сандеру, не выдержал и повесился, а другой утешал себя следующим образом: "Естественно, ничего веселого в этом нет, однако эти несчастные малыши в общем-то оказались без родителей. И если бы они выросли, они бы стали смутьянами".

Ну, а как же Сандер попал в ряды "архангелов-освободителей? мальчиков из хора Рузвельта?" — спрашивает Сандера полицейский Бесс. "Оккупация не оставила в моем сердце чувства любви, но зато она оставила уверенность, что я жил в увлекательную эпоху, которая наконец прошла". Ответ по меньшей мере расплывчатый.

Сандер считает фашистов утопическими реформаторами, вроде пророка Магомета: "Ты хотел бы, чтобы не было больше трусов, глупцов, счастливчиков, оптимистов и демократов". Вот проблемы, которые, по словам Сандера, "мучат провинциальное сердце". А тебе, отвечает Бесс, "мир нравится таким, каким он есть. У тебя ментальность парфюмера. Каждый год рождается со своим приятным запахом, который ты тщательно собираешь в носовой платок со следами спермы и губной помады".

Бесс, возможно, не так уж далек от истины. Сандер любит незатейливые выходки. Он наряжался в немецкий мундир мужа своей любовницы и заявлялся так в свой полк, распевая при этом "Песню партизан".

Чтобы завершить роман, Нимье прибегает к трагическому финалу. В книге сложился довольно искусственный любовный треугольник: Рита принимает у себя по очереди Сент-Анн и Сандера. "Мне было достаточно думать о Франсуа Сент-Анн в ваших объятьях и наоборот",— говорит Рита Сандеру. Но не Сандер убивает изменницу. На авансцену выходит брат ее мужа, Фредерик. Это он решает убить неверную жену и плохую немку. Одновременно с ней погибнет и Сент-Анн. Фредерик наблюдает, как Сент-Анн входит на виллу: "Приговоренный вскоре вошел. На нем был голубой мундир, у него были светлые волосы; кровь ярче вспыхнет на этих нежных тонах".

Развязка напоминает высокую классическую трагедию, однако демоническое начало идет Рите меньше, чем кокетство и легкий цинизм. Она сама убивает Сент-Анн и себя — так захотел автор. Что же касается Сандера, то он завершает книгу знаменательной фразой: "Мне еще придется пожить какое-то время среди них (то есть людей.— *В. Е.*). Но все человеческое мне чуждо".

Таким вычурным "*мо*" (mot — слово) заканчивается эта своеобразная хроника французской кампании в Германии, которая, несмотря на вкус автора к афоризмам, напоминающим роман Р. Радиге "Дьявол во плоти" ("Война — это продленное детство" и т.д.), довольно растянута и местами многословна, отчего, как справедливо заметили французские критики, книга скорее привлекает к себе читательское внимание, чем удерживает его.

После "Голубого гусара" Нимье много времени отдает критической деятельности (результатом которой стала его книга "Дни чтения"), а также редакционно-издательским делам. Вместе с другими "гусарами" он выпускает журналы "Парижьен" и "Ар", где они утверждают свою теорию "чистого искусства".

Шардон писал о литературном положении Нимье в начале 50-х годов (возможно, преувеличивая): «В блестящие 1922—1925 гг. я не вижу ни одного писателя, у которого было бы такое же "положение", которое вы занимаете сегодня; ни Моран, ни Жироду, ни Мориак. "Голубой гусар" получил такой же успех, как и "Открыто ночью". И немедленно эти писатели должны были разделить успех со многими другими. Вы же единственный и стоите очень высоко. Это мнение всех. Другие придут позже, на большом расстоянии от вас».

Тем не менее Нимье переживает творческий кризис. Он пишет один за другим два неудачных романа: "Грустные дети" (1951) и "История одной любви".

"Грустные дети" — роман о становлении писателя — имеет автобиографические черты. Оливье Малантред воспитывается в довоенной чопорной буржуазной среде, насквозь ханжеской и лицемерной. Однако ненависть к этой среде вовсе не превращает Оливье в критика буржуазного общества. Он "ограничивается" свободолюбивым, с его точки зрения, цинизмом, который еще больше утверждается в нем благодаря "сумбурному" опыту войны, когда судьба бросает Оливье то в Англию, то в Америку, то в Африку и учит, в сущности, его лишь одному: люди по своей природе настолько несовершенны, что нет никакой возможности серьезно думать о каких-либо общественных идеалах. В послевоенной Франции Оливье, одинаково чуждый как левым, так и правым, и все-таки ближе правым именно по причине отрицания идеи социальной справедливости, стремится найти себя в светских развлечениях, любовных историях и творчестве. Его творческое кредо, изложенное в письме к любовнице, близко автору: это совмещение полярных

начал, "сентиментальности" и "насилия", Селина и Валери Ларбо. "Во всем этом,— утверждает герой,— не будет мудрости, это не станет искусством жизни — всего лишь ви́дением. Но если небеса и преисподняя того захотят, это ви́дение будет, однако, истинным, поскольку оно всеобъемлюще". Впрочем, герой, судя по событиям в романе, больше интересуется снобистскими красотами буржуазной жизни, нежели жизнью в искусстве. Заблудившись в отношениях с двумя очаровательными женщинами, он разбивается на машине.

Нелишне заметить, что от "Грустных детей" до "Здравствуй, грусть" (1954) Ф. Саган — один шаг.

"История одной любви" — это вновь светский роман, но на этот раз речь идет о парижской жизни середины 20-х годов, о молодом талантливом художнике-австрийце, портящем жизнь двум разным женщинам. В этом романе Нимье далеко ушел от Селина, но до Скотта Фицджеральда он также не дошел.

После провала "Истории одной любви" Нимье пишет Шардону: "Клянусь больше не печатать романов в течение десяти лет,— если Земля и Нимье еще десять лет протянут".

Земля "протянула", а вот Нимье погиб на десятый год, сдержав свою "клятву": он не напечатал больше ни одного романа.

О его возможной дальнейшей эволюции трудно гадать. Талант Нимье признавали люди, далекие от его политических взглядов. Роже Вайян даже утверждал: "У Нимье столько таланта, что он станет коммунистом".

Смерть предводителя "гусар" положила конец "гусарскому повороту" во французской литературе.

РОЖЕ ВАЙЯН

Свой литературный путь Роже Вайян (1907—1965) начал, увлеченный проектом создать собственный сюрреалистический журнал "Гран жё" ("Большая игра"). "Гран жё" Р. Вайяна и Р. Домаля имел всего три номера (1928—1931), но вошел в историю французской литературы как начинание яркое и характерное для сюрреализма. Впрочем, диктат Бретона был столь энергичен, что последний номер "Гран жё" готовился уже без Вайяна: за какие-то публикации в газете "Пари суар" он был исключен из группы, покинут сподвижниками по журналу и остался в полном одиночестве, морально для него очень тяжелом, так как одновременно осложнились отношения с родителями и первой женой, не ладилась учеба в университете.

Революционный подъем, которым отмечены во Франции 30-е годы, особенно после попытки фашистского путча 1934 г., в известном смысле спас Вайяна, возродил его. В нем вспыхнул жадный интерес к человеку "политическому", "активному", "не подчинившемуся судьбе, а вершащему ее"[1]. "Никогда я не чувствовал себя до такой степени полным сил"[2],— сообщает он в мае 1935 г.

Сотрудничая в "Пари суар", "Пари миди", "Синемонд", писатель побывал в Швеции, Греции, Албании, Португалии, Турции. Он пишет исторический этюд "Простой человек в эпоху революций" (в соавторстве с Раймоном Маневи), едет в Испанию, сближается с теми, кто боролся за победу Народного фронта ("В новом правительстве у меня много друзей"[3],— пишет он отцу в июле 1936 г.).

В письмах к отцу Вайян сообщает о своих планах поездки в Москву. "Я прошусь на должность корреспондента "Пари суар" в СССР. Чтобы пробыть там три г. и попутешествовать по стране. Это меня очень увлекло... Я начал изучать русский язык, чтобы устранить главный аргумент против моей кандидатуры. Очень хочу поехать в СССР". Мечта осуществилась только в 1951 г.

Весть о наступлении германских армий, прервавшая 10 мая 1940 г. состояние "странной войны", застала Роже Вайяна в Румынии. Годы оккупации писатель провел в Южной зоне, был активным участником Сопротивления. Сразу после Освобождения Вайян сообщал родителям: "Последний период войны-оккупации был для меня драматическим: меня преследовало гестапо, мой напарник (которого Жинетта у меня видела) был арестован и подвергнут пыткам. Мой непосредственный командир — тоже. Мне удалось бежать в Шаванн"[4].

Конец 1944-го — начало 1945 г. Вайян на фронте — в Бельгии, Голландии, Германии — в качестве военного корреспондента[5].

В вынужденном уединении весной 1944 г. и была начата "Странная игра" (1945), самый вайяновский из всех романов писателя, дающий ключ к

противоречивости его позиции, определяемой не только сильным влиянием экзистенциализма, но и преодолением его на путях отказа от идеи абсурдности борьбы.

Марат (такова конспиративная кличка Ламбаля) — персонаж, наиболее близкий Роже Вайяну и по сравнению с естественно принявшим роль конспиратора Редригом, и по сравнению с мечущимся интеллигентом Фредериком и по сравнению с властным, циничным голлистом Каракаллой[6]. Марату, одному из ответственных связных конспиративной сети Сопротивления, свойственно качество постоянно анализировать — историческую ситуацию в Европе, соотношение между голлистами и макизарами, между долгом и правом отнять у человека (пусть и в форме нациста) жизнь, анализировать каждый поступок своих товарищей, каждую собственную реакцию на то или иное событие, ту или иную психологическую ситуацию. Настроение Марата созвучно настроению героя "Тошноты" Сартра, когда он кричит, что "все надоело", "я и сам себе противен", когда он иронизирует над любым подпольщиком, который, попав в "конспиративную машину", лишен возможности "видеть финал того, что им начато"; когда он терзается одиночеством, называя себя "одиноким прохожим", а Сопротивление — "бесконечно длинной прогулкой в одиночестве, наедине со своими мыслями, воспоминаниями, тайными любовными встречами или приступами бешенства... между двумя конспиративными сигналами, между двумя посланиями, которые ждешь неделю, а сжечь надо сразу, между двумя сообщениями о расстреле товарищей... Мы все одиноки. И не в силу особых обстоятельств конспирации; человек всегда одинок". Отчуждение, разобщающее даже близких людей, акцентируется движением сюжета: совершает предательство любовница одного из подпольщиков, надеясь привязать его к себе; невольно способствует аресту Фредерика Марат, проведя ночь у его невесты, и т.п.



Роже Вайян

Марат согласен с экзистенциалистами в понимании жизни как тягостной "свободы выбора" и в горестном заключении: "Только сознание, что можешь покончить с собой в любой момент, дает силы переносить это существование".

И все-таки "свобода выбора" для автора "Странной игры" не ограничивается экзистенциалистским актом "свободной воли". Само это слово — acte gratuit (судя даже по личным письмам родным) — приобретает под пером Вайяна негативный оттенок полной бесполезности; того, что надо преодолеть осознанной устремленностью к заранее продуманной цели, желанием довести

общественно полезное дело до успешного финала, не просто "остаться честным" в той или иной навязанной человеческим уделом ситуации, но изменить ход событий ради счастья другого. В авторском предисловии к роману писатель дал свою оценку деятельности участников Сопротивления[7].

Отказ от готовности ценить благородство вне зависимости от того, что́ благодаря этому достигнуто для "других", явно отличает автора "Странной игры" от автора "Дорог свободы".

После "Странной игры" произведения Вайяна, словно притянутые магнитами двух разных "я", расположились у далеко отстоящих полюсов. Вайян пытается найти себя в активной журналистской деятельности[8], но в романах актуальных событий не касается.

В "Ударах судьбы" (1948) Вайян решил испытать характер в экспериментально чистых условиях личных отношений, вне общественно-политической ситуации, которая была определяющей в "Странной игре". Эксперимент показал, что такой "отключенный" человек Вайяну не очень приятен. Хотя главные герои — Милан и Роберта — несут в себе черты свободной и независимой личности, всегда привлекавшей писателя, в них сказывается известная ущербность: оба они "не умеют владеть собой" (характерен эпизод, когда Милан, теряя самоконтроль, жестоко добивает подстреленную на охоте птицу) и превращают семейную жизнь в ад, выход из которого почти предопределен: книга должна была завершиться самоубийством Роберты, чтобы совсем "освободившийся" Милан остро почувствовал, сколь безрадостна свобода, когда она бесцельна. Судьба Милана — своеобразное продолжение судьбы Марата. В эти годы впервые появляется у Вайяна слово désintéressé ("потерявший интерес", "равнодушный"), становясь как бы лакмусовой бумажкой для определения цены человеческой личности. Эгоистическое равнодушие Милана граничит с преступлением (еще раньше он подтолкнул к самоубийству своего соперника, любившего Роберту), гиперболизация тех "чисто человеческих" качеств, которые с симпатией отмечал в Марате автор "Странной игры", оборачивается их профанацией: жизнь для себя не получается красивой.

В следующем романе "Твердая поступь, верный глаз" (1950) писатель ставит эксперимент обратного порядка: теперь герой самым активным образом участвует в политической борьбе — это время войны во Вьетнаме, когда французские рабочие саботируют разгрузку американского оружия для колониальной авантюры; время, когда министры-коммунисты вынуждены покинуть правительство, а движение сторонников мира набирает силу; время, когда по Франции прокатилась волна политических арестов и многие были незаконно заключены в тюрьмы. В одиночку тюрьмы "Санте" попадает по ложному обвинению в разглашении государственных тайн и герой романа Родриг — тот самый Родриг, который начал сознательную жизнь в антифашистском подполье "Странной игры" и ведет линию своей биографии от этого рубежа: "с тех пор прошло шесть лет, сначала войны, потом мира..." В качестве скептического наблюдателя появляется на страницах романа "Твердая поступь, верный глаз" и Марат, но взгляд Вайяна прикован к герою, который ему не очень близок и непонятен: кажется, каждый поступок Родрига и его поведение в тюрьме заслуживают восхищения, но он совсем безлик и в известном смысле таким и задан. Черты яркой независимой личности скорее проглядывают в подруге Родрига — Антуанетте Ларивьер (ассоциация с именем героини Ромена Роллана Анеттой Ривьер наверняка подчеркнута сознательно): ей безразлично, из-за чего попал Родриг в тюрьму, но желание вызволить его столь естественно и сильно, что женщина ведет себя на допросе под стать героиням Сопротивления.

Бегло намечена и еще одна интересная судьба — молодой женщины-адвоката, внучки участника Турского конгресса 1920 г., правнучки коммунара:

"Рабочая аристократия! Мое почтение, герцогиня!" — шутит Родриг. Здесь возьмет исток идейно-художественный мотив, воплощенный позднее в образе Пьеретты Амабль. Родриг по сравнению с Пьереттой эмоционально беден и скован. В его поведении нет внутренней свободы, спонтанности. Он знает "как надо" и "что кто должен", но радости от этого не испытывает. В таком варианте жизнь для других тоже не получается красивой. Вайян ищет сильный характер, а в Родриге он его не находит.



Кадр из фильма Жюля Дассена по роману "Закон" Роже Вайяна

Характер и действие разошлись, отдалились друг от друга в сознании писателя, и чтобы восстановить утраченное единство, он снова возвращается памятью к дням Сопротивления, приступив к роману "Одинокий молодой человек" (1951). Дочь испанского республиканца Доминика отнюдь не центральный персонаж, но именно ее судьбу выбрал писатель, пытаясь ввести героическое начало. Результата это не дало: риторика делает образ Доминики плакатным, художественного характера в истинном значении слова не получилось. Главный герой — инженер Эжен-Мари Фавар, муж Доминики,— тот самый одинокий молодой человек, которому посвящена книга,— выписан, напротив, живо и ярко, в лучшей вайяновской манере: понятны и эмоционально убедительны его колебания, контрастные перепады настроения, его отчаяние при внезапном известии, что жена и друзья его, схваченные полицией, вот уже много месяцев вели подпольную борьбу, что именно они — инициаторы взрывов, о которых говорит весь городок. "Почему ты ничего мне не сказала?.. Почему вы оставили меня в одиночестве?"

Однако задача, к которой интуитивно стремился писатель,— раскрыть интересный, яркий характер в действии, так и осталась нереализованной. Подвела к художественному открытию активная журналистская деятельность Вайяна, приносившая новые встречи, наблюдения, сближавшая с людьми, которые раньше казались далекими и странноватыми.

Три года спустя после "Одинокого молодого человека" появляется роман "Бомаск" (1954)[9]: дорогой сердцу Вайяна обаятельный и цельный человек найден им в среде рабочего класса — открытие, которое потрясло писателя и заставило многое пересмотреть. Обострение международной обстановки, война во Вьетнаме и Корее, на которую Вайян откликнулся сатирической пьесой "Полковник Фостер признает себя виновным" (1952), аресты деятелей ФКП и ВКТ — все это, конечно, было той почвой, на которой вызрело важное решение: экземпляр пьесы "Полковник Фостер" был отправлен в тюрьму "Санте", где находился Жак Дюкло, с надписью: "В знак уважения и любви с просьбой принять меня в ряды ФКП. 7 июля 1952 г." Роже Вайян и впоследствии не сожалел об этом шаге: он был убежден, что обездоленные и гонимые имеют право иметь защитников; что за социальную справедливость необходимо бороться. Утратив веру в коммунистическую партию как защитницу обездоленных, Вайян до конца дней своих искал сильные, яркие характеры, которым по силам противостоять любой тирании. Да и приход в

партию в 50-е годы — во многом результат встреч с интересными, независимыми людьми, умевшими, как писал Вайян, быть мужественными, сильными и счастливыми.

Сочетание слов — сильный, мужественный и счастливый — очень важно для вайяновской концепции характера. Писатель не приемлет никакого аскетизма, никакой жертвенности. Личность влечет его к себе лишь в том случае, если она не совершает над собой насилия, если она естественна и красива. Вот почему он любовался Маратом, Антуанеттой Ларивьер, Фаваром. Вот почему обаяние ткачихи Пьеретты Амабль, главной героини "Бомаска", связано для Роже Вайяна не только с тем, что она борется за интересы угнетенных, но — главное — с тем, как она это делает — легко, естественно, с огромным внутренним удовлетворением и ощущением счастья. "Когда я слушал разговоры Пьеретты с товарищами, я думал, что сегодня ни одна женщина аристократического круга не могла бы сравниться с ней благородством".

Итальянец Бомаск, полюбивший Пьеретту, но не смирившийся с тем, что она "делит себя" между ним и "другими", и как бы в укор ей шагнувший навстречу героической, но, по сути, бесполезной смерти под пулями жандармов, импонирует автору гораздо меньше; в нем нет внутренней цельности, уверенности в себе. Однако его имя вынесено в заглавие, так как автор полагал, что анархизм, характерный для поведения Бомаска, представляет опасность. Характер Пьеретты Вайян считает случаем редкостным, но тем не менее закономерным, или — в литературоведческих категориях — характером, вполне типическим. Стремление интерпретировать судьбу неординарную как судьбу типичную довольно много значит в эстетической системе Вайяна, свидетельствуя о том, что качества, сопрягаемые им с понятием "характер" и остающиеся по сути неизменными (Марат, Антуанетта, Фредерика в "Форели", Леонна в "Празднестве"), всегда социально окрашены, но как бы разными причинами обусловлены.

Он измеряет духовную ценность личности не "результатами" ее деятельности (такая мера является определяющей для произведений скорее догматических) и не взятым "вне пользы" человеческим благородством (что довлеет над пьесами и романами, например, экзистенциалистского плана), а именно их естественным слиянием.

В "Дневнике" автор — немного наивно, разговаривая сам с собой,— искал субъективное соединительное звено между политической позицией и "портретом", видя главное в особой "форме веры в человека": "Что такое коммунист? Это не система, не утопия, не воззрения. Это жизненная позиция, стиль поведения, отражающийся более или менее ясно как в идеях, которые проповедует человек, так и в его поступках. Это современная форма веры в возможность человека менять лицо мира, ковать свою судьбу, *форма веры в человека*" (выделено автором).

Вскоре Вайян узнает, что люди, называвшие себя коммунистами, верили не столько в человека, сколько в его способность подчиняться и идти куда прикажут, что они совершали преступления. Наступит момент душевной драмы.

Однако он не заставил отказаться от поисков сильной личности и романной формы, ей адекватной[10].

Здесь мы подходим к специфике художественной манеры Вайяна, отличающей его от многих нынешних писателей.

Известно, как внимательны современные писатели к внутренней жизни героя, как тщательно стараются "записать" сложный ход мысли, этапы вызревающего решения. Внутренний монолог обычно дает возможность полнее раскрыть психику героя изнутри. Вайяну ближе стендалевский тип психологической характеристики — через слово, движение, пластику. Жест,

поза, мимика, распределение света и тени — все это имеет решающее значение в построении любой вайяновской сцены. (Исключение составляют романы "Удары судьбы" и "Твердая поступь, верный глаз", сконцентрированные скорее на описаниях, пересказе и оттого теряющие свойственную письму Вайяна динамичность.) Образы тяготеют к объемной живописности. Перед началом действия Вайян часто дает всю "декорацию", словно в театре в момент поднятия занавеса (например, точный план города Клюзо, "портрет" главной улицы Порто-Манакоре в "Законе", заставки-ремарки в каждой главе "Странной игры"). Сам автор пояснял: "Я спокоен только тогда, когда воображаемая декорация той или иной сцены так подогнана к действию, что нельзя переставить в воображении даже стул без того, чтобы не изменить всей сцены и даже поведения героев". Известно, что Роже Вайян высоко ценил "Опасные связи" Шодерло де Лакло[11], но весьма сдержанно относился к "Манон Леско". Причину сдержанности он мотивировал и тем, что герой удручает его своей слабохарактерностью, и тем, что по роману трудно представить себе, "как была сложена Манон, как она пудрилась, как одевалась"[12]. Главный герой романа "Празднество" (1960), по профессии писатель, досадует, что не может вести дальше сюжетную линию оттого, что пока "не знает профессии своего героя, не знает, какими денежными средствами тот располагает".

Действительно, в отличие от экзистенциалистского персонажа à thèse характер у Вайяна всегда обусловлен конкретной чередой побед или неудач. Во время встречи с советскими читателями в Москве Вайян назвал среди своих учителей Стендаля, Флобера, Хемингуэя (эти имена появляются часто и в беседах героев Вайяна), определив такую манеру преломления психологического состояния в поступке, портрете, жесте как "материалистическую". Демонстрации неоформленной, становящейся мысли — во всей ее зыбкости, неуловимости — он предпочитает либо своеобразный "конспект" того, что думает герой (см., например, фрагменты, выделенные курсивом в "Странной игре"), либо обмен письмами, как к романе "Бомаск", где события в городе Клюзо даны через переписку Филиппа Летурно и его сводной сестры: адресаты видят лишь часть правды, в соответствии с собственными представлениями; авторский рассказ, корректирующий предвзятую интерпретацию, как бы отраженным лучом озаряет психологическую ущербность Филиппа и Натали, ущербность, толкающую Натали к алкоголизму и наркомании, а Филиппа — к самоубийству.

Принцип сценичности сохраняется писателем не только при индивидуальной характеристике, но и при подходе к "портрету" массы, коллектива. Сценичность романа "Бомаск" удачно использовал режиссер Бернар Поль, снявший в 1973 г. фильм по этой книге.

Концепция положительного героя, как понимает его Роже Вайян, прошла испытание на прочность в следующем романе, "325 000 франков" (1956).

Бернар Бюзар сначала, кажется, под стать любимым героям Вайяна — и внешностью, и свободой общения с людьми. Но это человек, устремленный не к духовным ценностям, не к полету мечты (какой бы многоликой ни представала мечта в разных романах Вайяна), а к обладанию чем-то весьма материальным, прозаическим.

Такой человек — не хозяин сам себе, и этого достаточно, чтобы заслужить презрение писателя. Он называет людей вроде Бернара "possédés" — т.е. одержимые, безумные, подчиненные какой-то идее. (Так переводилось и название "Бесов" Достоевского.) Они еще менее симпатичны автору, чем désintéressés — равнодушные.

Своеобразное "кредо", поясняющее, чего ждет он от человека, сформулировано уже в "Странной игре": "Человеческое существо перестает интересовать меня с того момента, когда его поведение целиком определяется чем-то

внешним — будь то туберкулез, увлечение рулеткой или любовная страсть... Меня влечет по преимуществу добровольная борьба человека с обстоятельствами — в каких бы аспектах она ни проявлялась".

Соотношение между человеком, обстоятельствами и другими людьми здесь совершенно иное, чем в системе экзистенциализма. Для Матье Деларю Сартра и Мерсо Камю приемлем "код" характера, в котором заложены сплошные "не": "тот, кто не изучил английского языка, не вступил в коммунистическую партию, не был в Испании..."[13]. Вайян же не только ждет, что человек разным "не" противопоставит определенное "да", но и уверен в благотворности подобных решений для внутреннего "я" человека. Проблема "я и другие" постоянно возникает в произведениях Вайяна, с разных сторон освещая его понимание характера. В них немало ситуаций, которые могли бы уложиться в формулу Сартра "ад — это другие", но, даже доводя такие ситуации до кульминации, Вайян не соглашается признать универсальность подобной формулы.

Позиция эта для читателя, может быть, еще отчетливее в тех романах, на которые легла печать сомнений Вайяна в целесообразности коллективных действий ради социальной справедливости.

До конца своих дней Вайян убежден: "В одиночку не меняют условия жизни"[14], но если для героев "Странной игры", "Одинокого молодого человека", Пьеретты Амабль и Бомаска борьба — в настоящем и грядущем, то для героев "Закона", "Празднества" она — в прошлом, как перенесенная в детстве корь.

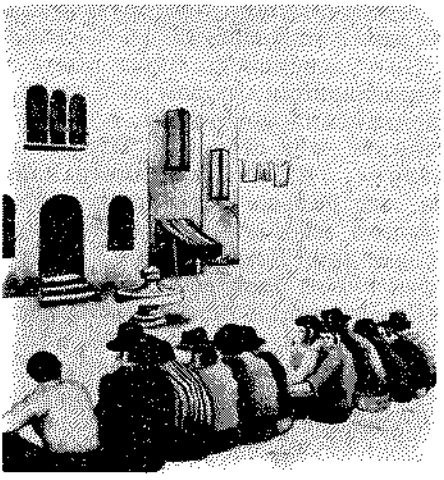
Дон Чезаре из "Закона" (Гонкуровская премия 1957) кичится своей мужской силой, порядком в своем "гареме". Он вершит в своем доме "закон", и это импонирует автору. Дон Чезаре отверг фашистский режим, утвердившийся в Италии (где и происходит действие), и противопоставил политике науку: история бывшей греческой колонии Урии изучается им тщательно и самозабвенно. Однако к такой позиции "над схваткой" у Вайяна отношение все-таки двойственное: он любуется доном Чезаре, но в то же время испытывает к нему легкое презрение, как к человеку равнодушному, désintéressé, "потерявшему интерес". В устах Вайяна это всегда звучит упреком.

Все персонажи романа поверяются умением (или неумением) "вершить закон": их место в романе зависит от способности "вести игру", подчинять себе других. Самая сильная личность — мафиозо Матео Бриганте — набросана резкими штрихами, он контролирует все, "делая все чужими руками". "Контролирует тех, кто занимается любовью и тех, кто любовью не занимается, контролирует мужей-рогоносцев и тех, кто делает их рогоносцами. Служит наводчиком для воров и сам полицию на этих воров наводит, контролируя и воров, и полицию. Ему платят за то, чтобы он контролировал, и платят за то, чтобы он не контролировал". Бриганте, не признающий ничего, кроме силы, в результате терпит поражение: ему дает отпор неукрощенная, ревниво оберегающая свою независимость Мариетта, на него падает подозрение в краже, сын его Франческо оказывается никчемным, малодушным человеком. Интересно переосмыслено право вершить свой "закон" в образе Мариетты. Вплоть до самых последних глав благородная, красивая сила Мариетты противостоит циничной власти таких, как Бриганте. Но, получив наследство, Мариетта становится обыкновенной хищницей, заключает союз с гангстером Бриганте, вовлекая его в строительство прибыльного туристского комплекса. Как Бернара Бюзара калечила атмосфера погони за прибылью, так и Мариетту постепенно подчиняет себе цинизм приобретательства, убивая силу характера.

Роман "Закон" был увенчан Гонкуровской премией, переведен на десятки языков мира. К автору пришла наконец широкая известность. Вайяна начали

хвалить те, кто раньше молчал и кого Вайян презирал. Проницательного писателя это не могло не насторожить: в дневниковых записях пробивается откровенная горечь. Это первые месяцы после разоблачений политики культа личности в стране "реального социализма". Для Вайяна — начало тяжелой личной драмы, душераздирающие ноты которой в дневниках, но не в печатных выступлениях. Он сохранял дистанцию и по отношению к тем, кто спешил каяться и разоблачать.

В 1956 г., подписав письмо, осудившее советскую интервенцию в Венгрию, Вайян сделал первый шаг к переоценке своих иллюзий, связанных с коммунистической идеей. В 1959 г. он отказался возобновлять свой партийный билет, что было равнозначно выходу из партии. "Для революционного энтузиазма нет больше никаких оснований... Изменение лица мира меня больше не касается"[15].



Из иллюстраций Жана-Поля Теодюля к "Закону" Роже Вайяна

Мечта о том времени, когда снова придут в гармонию характер и действие, не оставляла Вайяна. Передавая автору этих строк свою статью "Хвала политике", опубликованную всего за несколько месяцев до смерти, писатель сказал: "Тогда Вы лучше поймете, чем я живу". Последний напечатанный при жизни текст — тоже ключ к творчеству: "Сегодня мне кажется особенно интересным понять, почему, как, каким образом, в какой момент люди, не имеющие политического призвания, т.е. большинство, в какой момент люди, обычно далекие от политики <...> недоверчиво относящиеся к общественной деятельности <...> почему все эти люди вдруг приобщаются к политике? Понять, как, в каких обстоятельствах <...> обычные люди, люди, одинаковые во все времена, вдруг начинают вести себя — и часто дружно, все вместе — как истинные политические деятели. Именно в такие моменты рождаются, как у Плутарха, великие люди <...> Я не верю, что нечего больше ждать. Не верю, что граждане будут и дальше пользоваться своими правами только для того, чтобы опустить бюллетень в урну и выбрать себе господина, чье лицо им понравилось на экране телевизора... Как гражданин я хочу слышать о политике, я хочу вновь иметь возможность принять участие в политическом действии (только настоящем!)... Так пусть же вернется время действия, политического действия"[16].

Как ни далеки романы "Празднество" (1960) и "Форель" (1964) или пьеса "Господин Жан" (1959) от произведений, созданных Вайяном в 50-е годы, в них сохраняется доминанта, характерная для всего творчества писателя. По-прежнему в центре — яркий, сильный человеческий характер, и свет его обаяния идет от тех лет, когда действие в защиту угнетенных было духовной потребностью. Дюк из "Празднества", его жена Леонна, их юная гостья наделены некоторыми чертами самого автора или близких ему людей: независимость суждений, спокойная уравновешенность характера, пренебрежение условностями, разными "надо" и "положено". Свобода делать то, что хочется, не стесняя свободы другого,— вот основа суверенности,

самостоятельности, которую Вайян считал благотворной как для личности, так и для государства.

Но суверенность Дюка подтачивается изнутри: когда-то он участвовал в Сопротивлении, потом с блокнотом журналиста пересек вдоль и поперек Африканский континент, публикуя корреспонденции острые, обличительные. Ныне он — в стороне. "Это меня больше не интересует",— повторяет Дюк фразу из "Дневника" самого Вайяна и принимается писать роман именно о том, что больше нет у него цели в жизни, а роман не ладится, мучает его, слишком многое мешает этой позиции "над схваткой", хотя бы то, что в тюрьме друг Дюка Камаль, египетский поэт. "Как сохранить суверенность и покой души, если вся радость активной жизни в прошлом?"

В следующем романе женщина-форель Фредерика, поражающая и раздражающая всех своим благородством, изяществом, гордо превращает ограниченность достатка своей семьи едва ли не в предмет зависти — настолько легко обходится она без всего, к чему, задыхаясь и теряя сон, рвутся другие отдыхающие курортного города — владелец писчебумажных магазинов Рамбер, хозяйка пластмассовой фабрики, служащий американской фирмы картонных изделий и т.д. Фредерика — родная сестра Пьеретты и Леонны, Антуанетты и Роберты, но автор лишил этот характер тепла, страсти, свойственной всем другим его героиням. Фредерика наделена патологической фригидностью как знаком ущербности. Личность обязательно обнаруживает у Вайяна изъян, если лишена возможности (по объективным или субъективным причинам) проявить себя полностью: таково эгоистическое сластолюбие стареющего Дюка, сексуальная холодность красавицы Фредерики, зависимость от жены "всесильного" магната господина Жана и т.п.

Многие герои Вайяна возводили либертинаж в закон своего поведения, поражая современного читателя сочетанием вседозволенности, привычной для XX в., с темпераментом и страстью, свойственной другому веку. Любовь у Вайяна всегда красива, окрыляюща; избегая любого нюанса романтической идеализации, Вайян, однако, создает картины, явно контрастирующие с депоэтизацией любви, так широко распространившейся в зарубежной литературе XX в. Традиции, уходящие корнями в прошлое французской литературы, соединяются с современным осмыслением мира — ни свойственной классицизму дилеммы между долгом и чувством, ни характерной для романтизма патетики, ни многообразия человеческих типов, открытых литературой критического реализма. И вместе с тем в героях Вайяна есть и уважение к тому, что человек обязан сделать "для другого", и жизнеутверждающий порыв, и прочность связей со средой, обстоятельствами.

Поэтика произведений Вайяна вся основана на таком соединении традиционного и современного языка прозы. Завершенные, четко вылепленные характеры, ярко высвеченная сцена, громкое — подчеркнуто значимое — звучание детали. И вместе с тем отказ от подробных описаний, от пересказа, от любых длиннот — будь то в рисунке "фона", будь то в передаче душевных движений героя. В известном смысле современность манеры Вайяна — в своеобразном совмещении жанра романа и жанра драмы: акцентированная сценичность эпизодов, решающая роль диалога, краткие, как в пьесе, ремарки, сразу вводящие читателя в действие.

Именно так преломляется связь традиции критического реализма с реалистическим письмом XX в., именно так проявляется одновременно близость языка Вайяна языку кино[17]: быстрая смена кадров, выверенность жеста, позы, движения, внимание к цветовой гамме и т.п.

Произведения Вайяна одинаково естественно "читаются" в контексте литературы того века, который дал миру Стендаля, и в контексте новейших поисков.

ПЬЕР ГАСКАР

Пьер Гаскар (род. 1916) принадлежит к тому поколению французских писателей, которое пришло в литературу вскоре после окончания второй мировой войны.

Как и для многих его сверстников, война стала для Гаскара эпохой, которая определила не только тематику, проблематику его произведений, но и вообще его отношение к окружающему, восприятие мира и человека.

Гаскар (настоящее имя Пьер Фурнье) родился в Париже, детство провел в Гаскони и вернулся в родной город уже семнадцатилетним юношей. Он зарабатывал на жизнь канцелярской работой, но мечтал стать профессиональным журналистом.

В 1936 г. Гаскар был призван в армию, затем воевал, попал в плен, дважды пытался бежать, был отправлен в лагерь смерти. После окончания войны Гаскар возвратился в Париж, увлекся журналистикой.

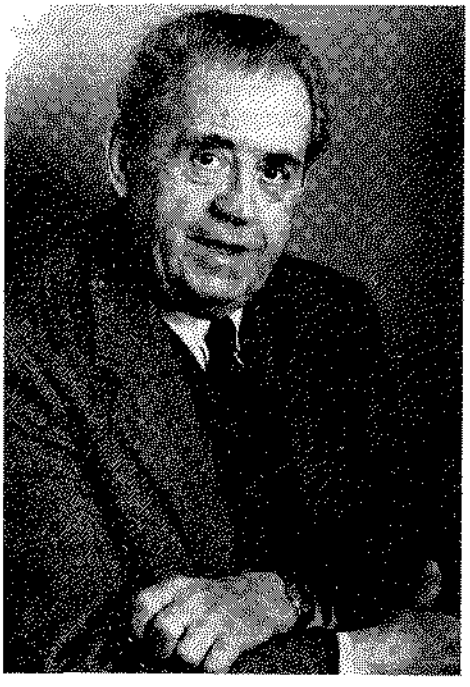
В 1949 г. он опубликовал свой первый роман — "Имущество" и с тех пор почти каждый год издавал по книге — это романы, сборники рассказов, эссеистика, литературоведческие исследования, книги, посвященные достопримечательностям Франции или всемирно известным памятникам архитектуры, биографии выдающихся людей прошлого.

В качестве журналиста Гаскар много ездил — побывал в Китае, Индии, Малайзии, на Филиппинах — и неизменно рассказывал о своих впечатлениях в книгах очерков.

На протяжении всей своей творческой жизни Гаскар сочетает призвание романиста, размышляющего в тиши кабинета над самыми сокровенными проблемами человеческого бытия, и журналиста, стремящегося быть в гуще общественной жизни и рассказать о ней незамедлительно своим читателям.

"Потребность внутреннего самовыражения всегда сосуществовала во мне с потребностью участвовать в жизни общества и быть ее свидетелем,— признается Гаскар.— Живя в сегодняшнем неспокойном мире, имею ли я право оставаться только художником? — вот, что является для меня предметом постоянных размышлений"[1]. Эти слова были сказаны Гаскаром более тридцати лет назад. Сегодня есть все основания утверждать, что писателю удалось соединить оба призвания — и в своих собственно художественных произведениях он никогда не покидал самых острых проблем человеческого бытия, как не утрачивал подлинного артистизма в своей публицистике и эссеистике.

Первое значительное произведение Гаскара, привлекшее к нему внимание и читателей и критиков,— его роман "Время мертвых" (1953, Гонкуровская премия). В основу его сюжета положен личный опыт писателя, бывшего узником концлагеря в Раве-Руской. Рассказчик — французский военнопленный, помещенный в дисциплинарный лагерь за неоднократные попытки



Пьер Гаскар

побега из других лагерей — смотрит на окружающее глазами Гаскара, который, нигде не подчеркивая своего тождества с главным персонажем, в то же время и не отрицает его.

И тот огромный запас человечности, которым наделен рассказчик, та потребность в солидарности и взаимной поддержке, которые он испытывает, те реакции, которые вызывают у него жестокости эсэсовцев по отношению к польскому и еврейскому мирному населению,— все это позволяет видеть в рассказчике выразителя авторской позиции.

Обратившись к теме, которая занимала в эти годы многих писателей (достаточно напомнить Веркора с его повестью "Оружие мрака", 1949, или Р. Мерля, автора романа "Смерть — мое ремесло", 1952), Гаскар создает произведение, для тех лет достаточно необычное.

Действие книги происходит в 1942 г. на территории Восточной Польши, оккупированной Германией. Война ушла дальше на восток — к берегам Волги и Дона. Лагерь, в котором заключены французские пленные, советскому читателю, знакомому с другими примерами, может показаться идиллическим прибежищем: несмотря на голод и грязь, рассказчик имеет возможность читать и даже получает книги; с часовыми и конвоирами у него устанавливается подобие человеческих отношений, а конвоир Эрнст, бывший пастор, кажется ничуть не меньше ненавидит фашизм, чем его пленный.

Впрочем, жизнь в лагере это скорее постоянно присутствующий фон, нежели объект непосредственного изображения. Почти нигде писатель не говорит прямо о злодеяниях фашистов на польской территории. Мы узнаем о них по исполненным драматизма сценам, в которых описывается, как мимо лагеря проходят железнодорожные составы, набитые людьми, отправляемыми в печи крематория. Трагический образ обезумевших от страха и отчаяния людей потрясает не только пленного француза, но и стерегущего его немца.

Жестокий, страшный мир нацистских поработителей в романе Гаскара существует, но между этим миром и рассказчиком лежит какое-то "пространство", есть нечто, их разделяющее. "В стороне от войны, в стороне от убийств, в стороне от Европы"[2] — так определяет свою позицию рассказчик.

Уже в этом романе Гаскара выражено его представление о человеческой жизни как о чем-то, нераздельно связанном с жизнью природы. Если именно в это время Веркор обосновывал и демонстрировал свою концепцию человеческой личности как противостояния всему остальному живому миру, то Гаскар, напротив, настаивает на обратном, представляет человека как часть природы, иногда благосклонной к нему, иногда враждебной, жизнь — подчиненной ее законам. Единственное, что выделяет человека, это его мысли о смерти, его боязнь смерти, а отсюда и его ощущение неизбывного одиночества, на которое он обречен.

Настойчивые попытки понять, что же стоит за смертью, все ли вместе с ней исчезает бесследно, в какой мере в таком случае осмысленна человеческая жизнь, равно как и убеждение в непреодолимом одиночестве, на которое обречен каждый человек,— весь этот комплекс представлений и идей, которые конечно же породила в сознании Гаскара война, тесно связывает его мировосприятие с экзистенциалистской философией. Эта связь сказалась уже в первом романе писателя, где с большой силой переданы ощущения хаоса, абсурдности человеческого существования, где человек представлен в полном одиночестве и в состоянии абсолютной вражды с окружающими. Во "Времени мертвых" эта связь еще ощутимее, тем более что подкрепляется и настойчивым стремлением писателя определить меру ответственности каждого за происходящее у него на глазах.

Роман "Время мертвых" был опубликован вместе со сборником рассказов "Звери". В этом сборнике появляется та жесткость, даже жестокость в изображении правды жизни, которые принесла в литературу война и которые в романе менее ощутимы, чем здесь. В этих новеллах Гаскар впервые обращается к теме отношения между человеком и животным, которая затем займет важное место в его творчестве. В этих отношениях нет никаких сантиментов, нет здесь и очеловечивания животного, столь распространенного в мировой "анималистической" литературе. В новеллах Гаскара животные так же враждебны человеку, как и люди, и так же непонятны ему. Они живут самостоятельной и необъяснимой жизнью, проникнуть в смысл которой человек не может. Он может лишь силой и жестокостью подчинить их себе. (Рассказ "Лошади", где показано, как безымянный пленный, отправленный на конюшню, усмиряет обезумевших от страха лошадей, нещадно избивая их.)

Мир животных представляется человеку безликим, внушающим необъяснимый ужас; между этим миром и людьми возможно лишь состояние постоянной, неизбывной вражды (рассказ "Гастон", по манере и силе экспрессии даже напоминающий страницы "Чумы"). В рассказе "Звери" изображена парадоксальная ситуация: в непосредственной близости от лагеря военнопленных разместился цирковой зверинец, и умирающие от голода люди с тоской и ненавистью наблюдают каждое утро за процедурой кормления хищников.

Гаскаровский человек перестает быть гуманистическим "венцом творения", он вытесняется за пределы человеческого, теряет свою свободу и самого себя.

Это отношение в миру животных как миру, враждебному человеку и закрытому для него, вызывающему у человека патологическую ярость, сохраняется у Гаскара на протяжении 50-х годов и проявляется в сборнике новелл "Множество солнц" (1960 — рассказ "Охота в Эфиопии"). Позднее, в связи с общими переменами в творчестве Гаскара меняется и его взгляд на отношения человека и животного, которым он придает большое значение в своей концепции мира. Но к этому вопросу еще придется вернуться.

В сборнике "Звери" впервые у Гаскара возникает и тема подростка, вынужденного зарабатывать себе на хлеб и открывающего жестокие законы жизни (рассказ "Ярко-красная жизнь"). Здесь жестокость этих законов облечена в прозрачную метафору: мальчик определен учеником на бойню. На первый взгляд, он спокойно рассказывает о своих занятиях, не опуская жестоких подробностей, и, казалось бы, воспринимает происходящее как рутинную неизбежность, стараясь лишь эмоционально отстраниться от того, что ему приходится делать. Однако ужас, отчаяние, отвращение, копившиеся в его душе, вдруг переполняют ее, и, бросив все, мальчик бежит темной ночью, оставив позади кровавую бойню и моля только об одном: "Господи, господи, сделай так, чтобы никогда больше не убивали баранов!"

Тема подростка, входящего в жизнь вдали от дома и семьи, возможно, навеянная и личным опытом писателя, становится центральной в его романе "Зерно" (1955). Мир детства, который рисует Гаскар, суров и беспощаден, в нем нет места ни нежности, ни теплу, ни ласке.

В том же 1955 г. выходит в свет сборник новелл "Женщины", где многое еще напоминает раннего Гаскара. В первую очередь это относится к рассказу "Вши", где бескомпромиссная, беспощадная правдивость изображения тягот плена, низводящих человека до состояния животного, сочетается с интересной попыткой заменить описание индивидуальной психологии воспроизведением психологии коллектива.

После публикации "Зерна" Гаскар на некоторое время решительно отдает предпочтение социальному роману с классической структурой и более или менее традиционным сюжетом. К числу таких произведений Гаскара можно отнести романы "Уличная трава" (1957), "Коралловый риф" (1958), "Беглец" (1961), "Бараны, начиненные взрывчаткой" (1963).

Наиболее интересным среди них представляется роман "Беглец", в котором Гаскар подводит некоторые итоги своим размышлениям о человеке на войне, и шире — о человеке и войне.

Здесь, как и в других произведениях писателя, война — это не сражения, боевые действия, война — это прежде всего горечь плена. Герой романа — француз Поль — бежит из немецкого лагеря, чуть-чуть не дождавшись прихода союзников, когда война уже фактически кончилась. Бежит, убив нациста. Его путь на родину, куда ему так и не довелось вернуться,— цепь приключений, разочарований, заблуждений и упорных поисков истины. Поль оседает в Германии, женится на женщине, которая приютила его, служит в американской администрации, возглавляя лагерь немецких беженцев из восточных областей Германии, едет в Нюрнберг, Берлин, попадает даже к советским солдатам. С места на место его гонит стремление понять, что сделала с человеком война, и мучительные поиски истины.

Главным "оппонентом" Поля становится его тесть, старик Витгенштейн, который скрылся из родных мест, узнав о приближении союзных войск, но спустя год возвратился назад. Для Поля он "был воплощением той Германии, ради уничтожения которой люди страдали и умирали. То, что Витгенштейн был посредственностью, ничего не меняло. Национал-социализм в конечном счете и вырос из злобы лавочников, жалоб собственников и амбиций генералов и унтер-офицеров. Вся эта низость сконцентрировалась в Витгенштейне". Жизнь тестя и зятя в одном доме становится невозможной. Жена Поля Лена предлагает ему выход — убить отца. Для Поля подобное решение неприемлемо. Для него, прошедшего через ад войны и плена, сохранили ценность определенные устои нравственности: каждая жизнь была для него священной, и ее уничтожение означало нарушение естественного порядка вещей.

Поль оправдывает свое нежелание покинуть дом тестя тем, что уступка Витгенштейну якобы будет означать его политическое поражение. Но безжалостный автор дает понять, что лишиться собственности Полю так же тяжело, как подчиниться требованиям бывшего национал-социалиста.

Так что же такое Поль? Как и другие гаскаровские персонажи прежних лет, Поль постоянно размышляет о смерти. И, воспользовавшись случайностью, инсценирует свою смерть вполне в духе героев Пиранделло, смерть, которая приносит ему освобождение. Освобождение от чего? От всех связей, всех отношений, а точнее — от себя самого. Ему кажется, что он обретает "свободу мертвеца, который возвратился на землю без чьего-либо ведома и бродит по ней с единственной целью — наблюдать жизнь и лучше ее понять". С этих новых позиций, позиций "со стороны" Поль хочет пересмотреть и свое прошлое. "Отсутствие. Полное отсутствие... Не быть больше

здесь — и смотреть, и все пересмотреть". Писатель развенчивает своего героя, приведя его к нелепой, но тем не менее вполне закономерной гибели: он погибает от пули Витгенштейна, который и на этот раз оказался сильнее Поля и ему подобных.

"Беглец" эстетически менее интересен, чем ранние вещи Гаскара, особенно его рассказы, менее самобытен. Создается впечатление, что, занятый решением вопросов нравственных и социальных, писатель довольствуется повторением моделей французского социально-философского романа.

Размышления над типом либерального бунтаря и правдоискателя продолжены Гаскаром в его романе "Бараны, начиненные взрывчаткой", который сам писатель относил к числу своих неудач, признавая, что занимательный сюжет превалирует здесь над глубиной мысли[3]. Однако все же Гаскар излишне строг к себе. Потому что в этом романе ему удалось достичь большой степени социального обобщения: показывая, как действует одна из оасовских террористических групп, писатель видит в ней клеточку, дающую точное представление о составе оасовского движения. И каждый образ романа — адвоката Лателье, майора Фрошо, журналиста Гимона — олицетворяет одну из тех сил, на которые опирался фашизм, пытавшийся задушить республику.

В начале 60-х годов в творчестве Гаскара происходит ощутимый перелом. Он вызван, в первую очередь, изменением его концепции мира. Писатель настойчиво стремится открыть связи между человеком и окружающей его природой, стремится хаосу и абсурду существования, которые принесла с собой война, противопоставить поиски новой гармонии.

Оценивая написанное им в 50-е годы, Гаскар отмечал, что мысль о смертности человека, о неизбежности разрушения и гибели всего живущего была одной из его навязчивых идей. "Переболев" этой темой, он стал отдавать предпочтение изучению и изображению тех форм жизни, для которых характерна "неосознанность смерти, точнее, отсутствие сознания смерти, ощущение состояния вечности"[4]. Именно этим объясняет он свое пристрастие к изображению мира детей, животных и безумцев. В своих интервью, высказывая постоянный интерес к проблемам психиатрии, Гаскар не раз замечал, что безумный человек воспринимается им в некотором отношении как высшее существо: освобожденный от порабощающей мысли о смерти, он приобщается к вечности и обретает особую остроту видения и восприятия. Однако в творчестве писателя этот интерес нашел прямое воплощение только в работе о Жераре де Нервале[5]. К двум другим темам, обозначенным в интервью, Гаскар обращается постоянно, причем их трактовка решительно изменяется по сравнению с трактовкой 50-х годов.

Вступая на путь поисков связей человека с окружающим его живым миром, которые, по мнению писателя, только и могут спасти человека от гибели, уготованной ему современным развитием технической цивилизации[6], Гаскар одновременно ищет и новые повествовательные формы, необходимые ему на этом пути. Писатель постепенно отходит от сюжетного повествования с определенной интригой, от четко очерченных персонажей и даже от системы действующих лиц. Гаскар словно меняет предмет изображения. Человек с его индивидуальной психологией и судьбой вытесняется из прозы Гаскара, а следовательно, исчезает из нее и сюжетная, событийная канва повествования. Но вытесняется наделенный именем и биографией конкретный человек, а не человек вообще.

Пристально вглядываясь в материальный мир, Гаскар пытается найти пути, ведущие за пределы повседневного бытия, в области, скрывающиеся за привычной реальностью.

В середине 60-х годов выходят две книги писателя — "Лучшие дни нашей жизни" (1964) и "Чары" (1965). Оба произведения по традиции названы

романами, хотя сам Гаскар замечает, что они не имеют ничего общего с романом бальзаковского типа. Писателю кажется, что настала пора заменить устоявшийся жанровый канон, избрав более подвижные формы, тяготеющие одновременно к эссе и к поэме в прозе. "Лучшие дни нашей жизни" и "Чары" представляют собой опыты создания подобного синтеза.

Это рассказ о жизни детей и подростков в одной из деревушек на юге Франции, жизни самой банальной, но и необыкновенной, потому что каждый день они открывают для себя мир. Это открытие рождает изумление перед непостижимыми тайнами природы, изумление, склонное мифологизировать, казалось бы, самое простое и обыденное. В отличие от романа "Зерно", где детский взгляд и детское отношение к миру было психологически и социально индивидуализировано, в двух книгах середины 60-х годов образ повествователя заменяется довольно безликим "мы" и на первый план выдвигается отношение к миру как таинственному биологическому организму, в котором все живущее наделено колдовскими чарами.

"Мы догадывались,— говорит рассказчик в "Чарах",— что в кошке, собаке, птице, рыбе и даже в пауке таилось еще какое-то существо, которое хотело присоединиться к нам, сгорая от желания уничтожить все недоразумения, которые скрывались под привычной внешностью животных". "Природа вся целиком, с очень длинными и мясистыми травами, со стеблями в прожилках, с цветами, листьями" давит на детей, пугает их, словно угрожая поглотить их целиком. "И для того, чтобы доказать самим себе, что мы существуем,— признается рассказчик,— нам хотелось закричать"[7].

Страх перед непостижимыми тайнами природы, живущей по законам, казалось бы, недоступным пониманию человека и потому-то пугающим его, и в то же время ощущение своей первородной связи с ней, своих "биологических корней", которые влекут человека к природе,— вот основные настроения гаскаровской прозы середины 60-х годов.

В сборнике новелл "Множество солнц" (1960) Гаскар возвращается к некоторым своим представлениям прежних лет и создает рассказы-поэмы, по-своему мифологизирующие природу. Рассказ "Мрамор" — это поэма о дивном, колдовском камне, завораживающем камнетесов, притягивающем их в карьер. В холодном ослепительном мраморе рабочие открывают особую жизнь: в его прожилках, оттенках они угадывают не только тепло человеческого тела, но и его формы, которые затем под молотком скульптора обретают подлинную и бессмертную жизнь. Карьер одухотворяется Гаскаром, превращается в почти живое существо, когда он погребает под своими глыбами молодую женщину, служившую натурщицей местному скульптору и своим поведением профанировавшую поклонение каменотесов красоте. Одухотворенному чудовищу карьера Гаскар противопоставляет море как иной облик жизни; отдаваясь его водам, мерному покачиванию и рокоту его волн, человек испытывает блаженство, сравнимое лишь с тем, что дает ему любовь.

Тема моря, реки, воды занимает одно из центральных мест в лирической прозе Гаскара. Вода для него не только символ плодородия, но и символ объединения и умиротворения. В сборнике "Множество солнц" на эту тему написана новелла "Цистерна" (в русском переводе опубликована под заглавием "Водоем"), которая окрашена и определенным политическим смыслом: вода — это благо, за которое человек должен бороться. Полтора десятилетия спустя Гаскар посвятил этой теме целую книгу — "Истоки" (1975). "Вода успокаивает меня,— замечает Гаскар.— С ее помощью я избавляюсь от кошмаров заточения в материю, погребения в нечто твердое, компактное, инертное"[8]. Таким образом, здесь вода и символ движения, активности. Но "Истоки" — это книга не только о воде. Ее заглавие следует читать и в

прямом и в переносном смыслах, кстати говоря, совпадающих во французском и русском языках.

То обстоятельство, что в аквитанском деревенском доме Гаскара, расположенном вблизи знаменитого аббатства X в., строители уничтожают родничок, пробивавшийся где-то в подвале, наталкивает писателя на размышления о всем строе и образе жизни современного человека (о чем он писал не раз). Уничтожение родника Гаскар воспринимает как обрыв связей с природой, с историей, с прошлым, как утрату "истоков". И это представляется ему весьма симптоматичным. "Головокружительное развитие наук, техники, идей и нравов повлекло за собой разрыв нашей эпохи с предыдущими; и то, что порой кажется нам неожиданно грубым (abrupt) в умонастроениях современной молодежи, быть может проистекает именно оттого, что она начинает историю с самой себя".

Обращение к истокам, утверждение необходимой связи современного человека с природой и культурой родного края становится основным пафосом книги Гаскара. При этом не следует подозревать писателя ни в пассеизме, ни в нарочитом руссоизме. Проповедуя возрождение связи человека с природой, с удовлетворением констатируя все формы проявления этой связи, Гаскар полагает, однако, что лишь город дает возможность человеку жить полной жизнью. Ибо в городе он не только до конца по-настоящему активен; только там он ощущает "свою связь со временем, с историей, тогда как природа ставит его перед обескураживающей вечностью".

В "Истоках" писатель уделяет много внимания тяге современного горожанина, "уставшего от пустынь, которые открывают ему прогресс и наука", к земле. В отличие от многих социологов он не видит в этом проявления мелкобуржуазности и ищет другие объяснения. "Росту городов и промышленности, уничтожению природы, калечению пейзажа, сведению лесов и гибели источников современный человек бросает вызов на своих двух арпанах земли. Сад... становится местом, на котором воскрешается первобытная действительность". Поэтому тягу к земле писатель расценивает не только как стремление вернуться к природе, но и как своего рода "теллуризм, ставший одной из примечательных черт нашей клонящейся к упадку цивилизации".

Гаскар видит истоки современного человека не только в природе, но и в культуре прошлого. В этой книге писатель воскрешает образ философа и художника-керамиста XVI в. Бернара Палисси. Позже он посвятит ему специальную книгу — "Секреты мэтра Бернара: Бернар Палисси и его время"[9]. Главный урок, который извлекает для себя Гаскар из наследия Палисси, состоит в следующем: «ничто в мире, ни самые чистые плоды нашего ума, ни пример самых неукоснительных рационалистических построений, не сможет поколебать моей веры в то, что "идея содержится в вещах"» (Гаскар цитирует слова Палисси.— *Н. Р.*).

Умение слушать мир, вычитывать в реальности самые неожиданные, на первый взгляд, значения присущи Гаскару в высшей степени. "Называя явления мира, никогда не рискуешь писать плохо"[10],— сказал Гаскар, отвечая на анкету журнала "Эроп".

Но в этом заявлении есть, однако, и некоторая доля писательского лукавства. Потому что, если Гаскару не откажешь в особом умении видеть мир, ему нельзя отказать и в особом умении описать увиденное. И эта способность связана с повышенным вниманием к выразительности слова, к точности и меткости стиля, к тому, что в 60-е годы вошло в писательский и литературно-критический обиход под названием "письмо".

Гаскар представляет акт творчества как процесс высвобождения воображения. Он признается, что "придает письму магическую власть. Мне хотелось бы сделать письмо еще более действенным,— говорит Гаскар в интервью

журналу "Синтез",— мне хотелось бы сделать из него инструмент, столь же надежный, как музыка или живопись..." Впрочем, сам писатель остерегается, как бы подобные устремления не завели его в тупик "формальных поисков, вредных для всего остального"[11].

И вот в этой заботе об "остальном" — а под ним Гаскар подразумевает прежде всего познание, стремясь превратить письмо в его инструмент,— кроется отличие писателя от тех французских литераторов, которые видели в письме самодостаточную ценность.

Последние десять лет в творчестве Гаскара преобладают книги-размышления, напоминающие по проблематике и по жанру "Истоки", книги-биографии и сборники новелл, чаще всего на историческую тему.

К числу первых следует отнести его книгу "Сад священника" (1979), в которой нашли воплощение его любовь и знание природы. Сад Гаскара становится предметом не только тщательнейшего — научного и одновременно лирического — описания, но и поводом для размышлений писателя о человеке в современном мире. Не случайно и в своих биографических работах Гаскар с большой охотой пишет именно об естествоиспытателях и исследователях природы (его книги о Бюффоне и Гумбольдте[12]). Новеллистика Гаскара последних лет представлена сборниками "Форт" (1983) и "Дьявол в Париже" (1984), где основной проблемой оказывается проблема человеческой терпимости и отрицание всех форм нравственного, религиозного, философского догматизма, которые мешают человеку жить.



БОРИС ВИАН

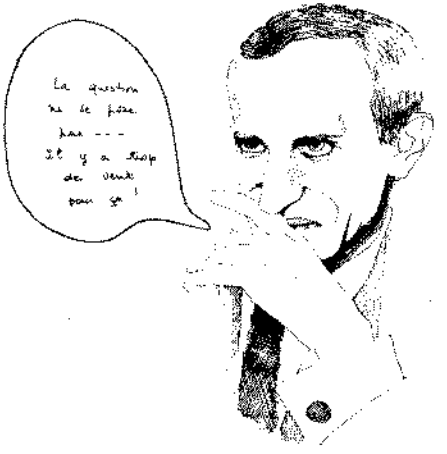
В "Словаре современной литературы", выпущенном парижским университетским издательством в 1962 г., издании солидном и ответственном, о Борисе Виане (1920—1959) нет ни слова. Его имя отсутствует даже в общем списке второстепенных и третьестепенных авторов — такого писателя не существует. С этим можно было бы согласиться лишь в одном смысле: писатель закончил свою короткую жизнь в 1959 г., в тридцатидевятилетнем возрасте. Посмертное забвение оказалось столь же глухим, сколь и непродолжительным. Уже на следующий год после выхода названного "Словаря" имя Бориса Виана, благодаря публикации в карманной серии его романа "Пена дней", гремело по всей Франции.

С Борисом Вианом, таким образом, связана странная для французского писателя середины XX в. история: критика "просмотрела" Виана, будто его и вовсе не было, спохватилась лишь тогда, когда его не стало. Слепота критики тем более поразительна, что, в отличие, скажем, от Кафки, также умершего в безвестности, Виан опубликовал при жизни все свои произведения, которые впоследствии принесли их создателю запоздалый бурный успех. Как объяснить этот казус?

Может быть, дело в личных качествах писателя? Может быть, он жил скромно и незаметно, бесплотной тенью промелькнул через жизнь? Но Виан меньше всего похож на отшельника. Больше того, этого безвестного писателя хоронил в июне 1959 г. "весь Париж"; у его могилы собрались популярные актеры, певцы, музыканты, культурная элита французской столицы. На лицах парижских знаменитостей, как свидетельствуют фотографии, отражалось искреннее огорчение, однако не будет преувеличением сказать, что большинство людей не знали, кого они хоронят. Газеты, известившие своих читателей о смерти Виана, даже не упомянули о нем как об авторе романов и новелл. В 1959 г. хоронили "принца" богемного квартала Сен-Жермен де Пре, знаменитого джазового трубача послевоенных лет, любимца полуночников и не менее знаменитого литературного мистификатора, если не сказать скандалиста.

Виан был настоящий "человек-оркестр". Он обладал литературным и музыкальным дарованием, писал стихи, прозу, пьесы, сценарии, статьи, сочинял музыку, пел песни собственного сочинения, играл в кино. Виан находился в центре французской культурной жизни, был достаточно честолюбив и энергичен, чтобы "пробивать" свои произведения в издательствах, сделал все возможное, чтобы прославиться, но прославился отнюдь не на главном направлении своего таланта, потому что время его еще не настало.

Для того чтобы разобраться, почему оно не настало при жизни Виана, нужно сначала и обратиться ко времени, когда он жил и творил.



Борис Виан. *Автопортрет*

Борис Виан родился в 1920 г. в состоятельной буржуазной семье в парижском пригороде. Доходы отца от фабрики бронзовых художественных изделий были настолько велики, что он мог позволить себе и вовсе не заниматься делами фабрики. Мать будущего писателя играла на фортепьяно и пела, но на сцене не выступала, в ее круге это не было принято. Семья, постепенно увеличиваясь (у Бориса было два брата и сестра), счастливо прожила до 1929 г., когда надвигающийся экономический кризис в момент обесценил бронзовые безделушки. Отец Виана пошел работать, большой дом стали сдавать, но настоящей нужды семья никогда не знала. Борис прекрасно и легко учился, и все у него было бы хорошо, если бы в 1932 г. после инфекционного заболевания он не стал страдать сердечной болезнью, которой он всю жизнь не желал поддаваться, но которая в конце концов и свела его в могилу. Болезнь безусловно способствовала тому, что в творчестве Виана возникла устойчивая тема фатализма, тем самым предопределив серьезный разрыв с умонастроением ведущих идеологов его времени, и в частности Сартра, утверждающего, что человек "берет ответственность" за свою судьбу.

В 1939 г. Виан поступает в высшую техническую школу и через три года оканчивает ее, но по своей инженерной профессии работает считанные месяцы, всегда — и это тоже тема его жизни и творчества — тяготясь подневольным трудом. Студенчество Виана совпадает со временем военной катастрофы и немецкой оккупации Франции, однако семья Вианов была настолько аполитична и равнодушна к общественным и национальным проблемам, что отозвалась на события тем, что замкнулась в своем маленьком мирке. Юный Виан, по позднейшему признанию самого писателя, испытывал "самое полное безразличие к тяжелым насущным проблемам дня".

В военные годы Виан знакомится с Жаком Лустало, который сильно повлиял на формирование его характера. Выведенный в ряде новелл Виана под кличкой "Майор", Лустало любил превращать жизнь, невзирая на неблагоприятные обстоятельства, в непрерывный спектакль, увлекался и увлекал Виана всевозможными мистификациями. В эти же годы Виан начинает писать. Сначала это стихи (существует рукописный экземпляр его "Ста сонетов"), затем — проза. Первоначально Виан тесно связывает сочинительство с домашним бытом и кругом близких ему людей, с легкой иронией и юмором описывает подробности их существования. Одновременно он увлекается джазом, принимает участие в любительских джаз-оркестрах. Его выступления носят полулегальный характер, поскольку немцы, во-первых, косо смотрели на увеселительные собрания и вечеринки, а во-вторых, считали негритянский американский джаз идеологически "враждебной" музыкой.

Освобождение Франции способствует выходу как литературного, так и музыкального творчества Виана за рамки домашнего, любительского искусства. Правда, "домашние" основы литературного сочинительства Виана чувствуются не только в первом законченном его романе "Попрыгунчик и планктон" (1943), рассчитанном на людей, посвященных в мир семейных реалий, но и в дальнейшем, хотя и не так откровенно, Виан любил выводить в своих произведениях как друзей, так и недругов, описывать "домашние" места (в частности, виллу Вианов в Нормандии). Даже в последнем по времени произведении Виана, пьесе "Строители империи", в качестве одного из главных действующих лиц выведен характер, напоминающий, по мнению исследователей, характер отца Виана. "Домашние" корни литературного творчества Виана отразились в некоторых особенностях его эстетики, и прежде всего в юморе, ибо узнаваемость прототипов у него рассчитана на юмористическое восприятие.

Популярность американской культуры в освобожденной Франции отразилась не только в увлечении публики джазом, но и в интересе к трудно доступной во время оккупации американской литературе. Вчерашние культурные "табу" были особенно привлекательны. Интерес к американской литературе касался как мастеров прозы (Фолкнер, Хемингуэй), так и массовой беллетристики, которая увлекла французского читателя хорошо закрученным, острым сюжетом, суперменами и достаточно откровенными описаниями сексуальных и жестоких сцен. В марте—мае 1946 г. Виан стремительно написал роман "Пена дней" и отнес в издательство "Галлимар". Пока решалась судьба романа, Виан на спор с одним издателем написал чисто "американский" роман, скрывшись за именем вымышленного американского автора. Это был не просто забавный розыгрыш с целью заработать деньги, но и сложная стилистическая задача. Виан с блеском решил ее, не подозревая, однако, о том, что с литературой так не шутят, и она мстит подобным "шутникам".

Виан сочинил так называемый "черный роман" под названием "Я приду плюнуть на ваши могилы". В основе романа история жестокой мести "белого негра" (то есть метиса с ярко выраженными чертами белого человека) Ли Андерсона за линчевание и убийство его младшего брата с темной кожей, который посмел ухаживать за белой женщиной. В отместку Андерсон соблазняет двух юных дочерей богатого плантатора и затем, поведав им историю брата, умерщвляет сестренок. Вот такой роман под именем Вернона Салливена появляется на прилавках парижских книжных магазинов в ноябре 1946 г. и, наверное, этот роман спокойно бы канул в Лету, разделив судьбу американских оригиналов, если бы в феврале следующего года бдительный председатель французского общества "морального и общественного действия" не подал на автора (точнее сказать, на переводчика, коим значился Борис Виан) в суд за оскорбление общественной нравственности. Судебный процесс, который затронул болезненную не только для Америки, но и для Франции тему расизма, вызвал большой интерес общественности и, не нанеся Виану морального вреда, принес ему косвенно большую материальную выгоду: роман "Я приду плюнуть на ваши могилы" был распродан в количестве 120 000 экземпляров и дал возможность автору безбедно прожить несколько лет. На этом тема Вернона Салливена не закрывается. Вдохновленный скандальным успехом, Виан пишет один за другим три романа под именем Салливена, но достичь первоначального успеха не удается, хотя роман "У всех мертвецов кожа одинакова" разошелся в количестве 40 000 экземпляров. Далее тема Салливена исчезает на несколько лет, чтобы возникнуть в финале с неожиданным трагизмом. В 1959 г. независимо от Виана была сделана французская экранизация романа "Я приду плюнуть на ваши могилы". Виан не одобрял экранизации, считал ее дешевым коммерче-

ским трюком, но все-таки пошел на просмотр фильма. Во время просмотра Виан умер.

Так Салливен сначала обогатил Виана, а затем принял участие в заговоре против его жизни. Роковое имя оказалось в конечном счете ширмой, которая закрыла Виана от читательской публики, но было бы слишком наивно только этой причиной объяснять прижизненный писательский неуспех самого Виана.

Продемонстрировав незаурядные качества стилизатора и затем отбросив маску Салливена, Виан, казалось бы, должен был привлечь к самому себе внимание издателей и читателей. В какой-то момент так и представлялось. В 1947 г. Галлимар издал "Пену дней", и роман оказался в числе двух книг, отобранных жюри Плеяды для присуждения премии. Роман Виана всемерно поддерживал Р. Кено, который был, пожалуй, единственным крупным французским писателем, с самого начала разобравшимся в таланте молодого писателя. Однако большинство членов жюри отклонило кандидатуру Виана. Этот провал, который писатель болезненно переживал, тем более что премии была удостоена явно второстепенная книга, стал поворотным пунктом в литературной карьере Виана. Начиная с этого момента издательский интерес к его собственному творчеству падает и дело доходит до того, что крупные издательства вообще отказываются от публикации его произведений. Изданные в незначительных издательствах, произведения Виана годами пылятся на задних полках книжных магазинов.

1946 год был чрезвычайно плодотворным для молодого писателя. Помимо "Пены дней" и американской мистификации, Виан написал роман "Осень в Пекине". Несмотря на литературные неудачи, Виан не собирается и далее складывать оружие. В 1948 г. он пишет роман "Красная трава", а в 1951-м — последний роман "Сердцедёр". Хотя романы пишутся на небольшом временном "пятачке" (1946—1951), они разнятся по своему мироотражению.

Р. Кено назвал "Пену дней" "самым проникновенным из современных романов о любви". По поводу этого романа сам Виан говорил в год смерти: "Я хотел написать роман, сюжет которого заключается в одной фразе: мужчина любит женщину, она заболевает и умирает". В сюжете "Пены дней" в самом деле нет ничего необычного (можно даже сказать, он банален), необычно другое: взаимоотношение романа со временем, когда он был написан, и сама форма художественного воплощения бесхитростного сюжета.

Было явно не время писать о проникновенной любви двух очаровательных молодых существ, Колена и Хлои, которые, кажется, вообще лишены способности "наблюдать" время. Европа лежала в развалинах. Послепобедная эйфория сменялась тревогой и горечью. Отношения между недавними союзниками неуклонно ухудшались. Мир приближался к "холодной войне". Европейская интеллигенция стремилась осмыслить причины происшедшей катастрофы и не допустить новой. Показательны послевоенные творческие планы А. Камю. После освобождения Франции он мечтал написать "веселый роман", но вскоре склоняется к мысли о том, чтобы создать хронику-притчу эпидемии чумы и предупредить читателя о возможности рецидивов смертельной болезни.

Виан в "Пене дней" совершенно очевидно пошел против течения. Он как бы подхватил замысел Камю написать "веселый роман", бросив откровенный и непосредственный вызов времени и реальности. Вопрос обращения с действительностью решается очень просто. Когда во время свадебного путешествия в большом белом лимузине Колену и Хлое стало "как-то не по себе от проносящегося мимо пейзажа" и Хлоя сказала: "Ненавижу этот тусклый свет, эту мглу", то Колен "нажал на зеленые, синие, желтые и красные кнопки, и разноцветные фильтры заменили автомобильные стекла. Теперь

Колен и Хлоя оказались словно внутри радуги, и цветные тени плясали по белому меху сиденья..."

Подобный эскепизм отражает философию романа, который со всеми своими шуточками-прибауточками, самозабвенными словесными играми, каламбурами, неологизмами содержал в себе вызов общему направлению европейской, и в частности французской, литературы. Критика не заметила этого вызова, не обратила на него внимания, по всей видимости потому, что причислила роман априори к жанру "несерьезной" литературы, отнеслась к нему как к игрушке и шалости создателя романа "Я приду плюнуть на ваши могилы", очередной забаве мистификатора. (Напомним, что "Пена дней" была опубликована позднее "американского" романа, хотя написана раньше его.) На самом деле "Пена дней" была не менее скандальна, чем мистификация, только скандал носил более тонкий, мировоззренческий характер и не вспыхнул потому, что критика до него не докопалась. В основе романа лежит утверждение главного героя: "...В жизни меня интересует не счастье всех людей, а счастье каждого в отдельности", что перекликается со словами самого Виана из предисловия к книге: "И в самом деле кажется, будто массы ошибаются, а индивиды всегда правы". Эти высказывания можно интерпретировать по-разному, но нельзя не заметить их индивидуалистической направленности. Мысль о счастье каждого человека в отдельности напоминает идею моралистов об индивидуальном самоусовершенствовании, с той, однако, существенной разницей, что вместо совершенствования здесь выдвинута идея удовольствия.

В полуголодной Европе 1946 г. Виан повествует об изысканных яствах, которые готовит Колену его повар и наперсник по развлечениям, о немыслимых напитках, творит сложный музыкально-питейный аппарат "пианоктейль", сам по себе представляющий чудо в стране, где продажа спиртного была строго ограничена. Это роман-мечта о счастливой жизни, молочных реках с кисельными берегами, мир-сказка, готовый осуществить любые сокровенные желания героя (он только подумал о любви, как тут же появилась Хлоя), мир-дитя, категорически не желающий взрослеть и заниматься взрослыми проблемами.

Само представление о счастье связано в романе не только с любовью, которая рисуется веселым и легким чувством, но также с праздностью, гурманством, путешествиями, комфортом и прочими удовольствиями. Это представление о счастье не требует от человека ничего, кроме богатства и молодости. Колен и представляет собой богатого молодого человека, то есть это идеальный герой. Остальные пять героев имеют лишь один пропуск в страну идиллии — молодость, и потому в той или иной степени они ущербны: им приходится соприкасаться с реальностью, однако психологическое измерение не имеет в этой связи большого значения, отчего герои романа, в сущности, взаимозаменяемы.

Счастью в романе мешают две основные вещи: человеческая природа и человеческое общество. Человеческая природа фатально несовершенна. С этой стороны приходится ожидать самых жестоких ударов. Именно в силу фатализма "веселый роман" на глазах превращается в трагедию. В самый разгар свадебного путешествия Хлоя заболевает смертельной болезнью: у нее в легком вырастает злокачественный цветок (метафора рака).

Тема неизбежности человеческой трагедии сближает роман с модным в ту пору экзистенциализмом, и не случайно именно в журнале Сартра "Тан модерн" впервые печатались главы из "Пены дней", романа, который Сартр приветствовал. Виан также участвовал в критическом отделе "Тан модерн", но расходился с Сартром по целому ряду вопросов. Сартр разоблачал в жизни счастье как коварную иллюзию, мешающую рассмотреть подлинный трагизм жизни, в то время, как Виан скорее был склонен допустить, что

основной жизненный трагизм связан именно с мимолетностью и утратой счастья. Виан вывел в романе Сартра под именем модного философа Жан-Соля Патра, от лекций которого молодежь приходит в восторг, но в романе высмеяны скорее не сам экзистенциализм, а мода на него, причем шутка вовсе не зла. Впоследствии Виан перестанет сотрудничать в "Тан модерн" и в романе "Сердцедёр" выразит свое отрицательное отношение к позиции экзистенциалистских радикалов из "Тан модерн".

Помимо человеческой природы, счастью мешает мир взрослых, эквивалент фальшивой, неподлинной социальной реальности. Мир взрослых, который показан в романе отстраненно, с позиции молодых, которые всегда правы, обладает системой ложных ценностей. Это "чужой" мир, по отношению к которому все возможно, ибо нет общей связи между ним и "своим", молодежным миром. Иначе говоря, возникает чисто мифологическое противопоставление, абсолютный антагонизм, порождающий предельное напряжение. К ложным ценностям "чужого" мира относятся прежде всего труд, порядок и религия.

Позиция Виана в отношении труда безусловно отличается от сложившихся взглядов на труд. Для Виана всякий нетворческий труд отвратителен. Он хочет не освободить труд, а освободиться от труда. Показательна мимолетная встреча Колена и Хлои с рабочими медных рудников. В приводимой цитате обратим, помимо всего прочего, внимание на то, как Виан стилизует в духе социального романа "портрет рабочих". В этом портрете нет непосредственной иронии, но, включенный в контекст "лоскутного" романа, состоящего из стилизации различных эстетических систем, портрет утрачивает серьезность, становится в значительной степени лишь упражнением в стиле: "Несколько рабочих остановились, чтобы поглядеть на проезжающую машину. Их взгляды не выражали ничего, кроме презрения и, пожалуй, насмешки. Это были широкоплечие, сильные люди, и вид у них был невозмутимый.

— Они нас ненавидят,— сказала Хлоя.— Поедем скорее".

Хлоя, видимо, недалека от истины. Размышляя позже об этой встрече, Колен упрекает рабочих в том, что они живут и поступают неправильно. "...Они работают, чтобы жить, вместо того, чтобы работать над созданием машин, которые дали бы им возможность жить, не работая". Колен убежден, что рабочие — "глупые", они согласны с теми, кто утверждает, что "труд священен, работать хорошо, благородно, труд превыше всего, и только трудящиеся имеют право на все".

Эту позицию поддерживают и другие молодые персонажи, в частности, друг Колена, американизированный подросток Шик (в английской транскрипции — Чик, коллекционер рукописей и первоизданий Патра), который прямо заявляет: "Я... не люблю работать".

Тема труда связана у Виана с темой социального порядка. Слово "порядок" в послевоенной Европе имело совершенно определенные ассоциации и не могло не быть ироничным. Однако Виан отвергает вообще всякий порядок, причем речь скорее идет не о продуманном анархизме, а о богемной установке, достаточно безответственной и элитарной, которую можно сформулировать так: "неважно, что будет, если все последуют моему примеру, потому что все равно не последуют (они глупы), важно, что я выражаю свою точку зрения". Если принять такую точку зрения, то особенно ненавистными институциями становятся армия и полиция. Именно на них нападает Виан и в "Пене дней", и в ряде других произведений. Когда Хлоя заболела, то Колен был вынужден пойти работать, чтобы платить за ее лечение. Из объявления Колен узнал, что требуются мужчины от двадцати до тридцати лет для работы на оборону. Эта работа в буквальном смысле высасывает из человека жизненные соки, к тридцати годам он становится развалиной, поскольку "для укрепления обороны страны требуются материа-

лы наивысшего качества. Чтобы стволы винтовок росли правильно, без искривлений, им необходимо тепло человеческого тела...” Знакомясь с этим фантастическим производством, Колен замечает, что оно не только вредно, но и бессмысленно с военной точки зрения: к винтовкам не производятся патроны соответствующего калибра и т.д. Колен тем не менее поступает на работу, но оказывается в профессиональном отношении негодным: он “выращивает” винтовочные стволы, из которых — в нарушение всяких стандартов — расцветают белые розы. Пацифизм Колена заключен, таким образом, в самой его натуре.

Такой пацифизм направлен по всем без исключения азимутам, не различает противников, что через год после окончания войны с нацизмом выглядело как проявление крайнего индивидуализма. Такой “абсолютный” пацифизм нашел свое выражение в песнях Виана (в частности, в песне “Дезертир”, которая была запрещена для исполнения на радио в течение всей алжирской войны), а также в пьесах “Живодерня для всех” (1947) и “Полдник для генералов” (1951). В первой пьесе действие разворачивается в Нормандии в день высадки союзников, однако, как пишет сам Виан в предисловии к пьесе, “это событие имеет второстепенное значение для героя пьесы, отца: его проблема состоит в том, чтобы решить, выдавать ли дочь замуж за немца, с которым она спит уже четыре года”. В том же предисловии Виан со всей определенностью утверждает свою пацифистскую позицию. “Я сожалею,— пишет Виан,— что принадлежу к тем, которых война не вдохновляет ни на патриотические размышления, ни на воинственные движения подбородком, ни на смертоносный энтузиазм, ни на горестное и смущенное добродушие, ни на неожиданную жалость,— она не вызывает во мне ничего, кроме отчаянной, всеобъемлющей злости, направленной против нелепости сражений, которые, будучи порожденными словесными баталиями, убивают, однако, живых людей”.

Неудивительно, что представление “Живодерни для всех” в 1950 г. вызвало критические отзывы со стороны левой интеллигенции, поскольку, как заметила Э. Триоле, для Виана, не желающего делать различия между идеями, за которые воюют армии разных стран, “все — чепуха”.

Наиболее ярким пацифистским произведением Виана следует назвать рассказ “Мурашка”, давший название всему сборнику рассказов, вышедшему в 1949 г. и в то время совершенно не замеченному критикой. В рассказе, написанном от имени американского солдата, высадившегося в Нормандии, противник вовсе не обозначен, цель войны не определена, но зато подчеркнута ее чудовищность и нелепость для “живых людей”. Рассказ заканчивается тем, что солдат наступает на мину и оказывается в безвыходном положении (мина взорвется, если убрать ногу). Пацифизм Виана отчуждал писателя от обоих политических лагерей, как левого, так и правого, превращал его в одинокую фигуру. Критика, которая после войны была особенно политизирована и главное свое внимание сосредотачивала на содержании, проходила мимо этой одинокой фигуры.

Ответственными за “всеобщую живодерню” Виан выставляет генералов (пьеса “Полдник для генералов”), по своему усмотрению, но всегда с удивительной тупостью решающих судьбы своей страны (эта пьеса носила некий пророческий характер: чтобы исправить пошатнувшееся экономическое положение, принимается решение объявить войну Алжиру). Не менее одиозны фигуры полицейских в творчестве Виана. Это они убили в “Пене дней” Шика, который не мог расплатиться с кредиторами; они же бесчинствуют на страницах рассказа “Прилежные ученики”, посвященного ядовитому описанию того, как “прилежно” полицейские изучают садизм.

Существует, однако, не только социальный, но и метафизический порядок, против которого также выступает Борис Виан. В отношении к религии

Виан очевидно сближается с атеизмом Сартра и других французских экзистенциалистов. Его протест в первую очередь обращен против церкви и ее служителей, которые выведены в "Пене дней" как гнуснейшие шарлатаны и вымогатели. Когда Хлоя умерла, Колен, уже к тому времени окончательно разорившийся, приходит в церковь просить священника устроить для Хлои приличные похороны в долг, что дает священнику повод вдоволь поиздеваться над несчастным вдовцом. Но дело не только в моральных качествах священнослужителей, виноваты не только служители, но и сам предмет культа. Богоборчество Колена, возмутившегося несправедливостью смерти Хлои, отразилось в сцене его беседы с Христом. "Колен стоял перед алтарем... Перед ним на стене висел крест с распятым Иисусом. Вид у Иисуса был скучающий, и тогда Колен спросил его:

— Почему Хлоя умерла?

— Мы к этому не имеем никакого отношения,— ответил Иисус.— Не поговорить ли нам о чем-нибудь другом?..

...Колен снова посмотрел вверх. Грудь Иисуса мерно и неторопливо вздымалась, лицо дышало покоем, глаза были закрыты. Колен услышал, как из его ноздрей вырывается довольное посапывание, словно мурлыканье сытого кота".

Отвергая ценности "взрослого" мира, Виан вместе с тем не предлагает его изменить, а предлагает вообще от него отвернуться, то есть выбирает эскепизм. "...Я хотел бы затеряться, как иголка в стоге сена,— мечтает один из героев романа.— И пахнет хорошо, и никто меня там не достанет..."

Нетрудно заметить, что все три решительных "нет", сказанные автором "Пены дней" труду, порядку и религии, удивительным образом совпали с умонастроениями французской молодежи 60-х годов, которые открыли в Виане (особенно как авторе "Пены дней") своего предвестника и пророка. Элитарный негативизм Виана, его разделение общества на "своих" и "чужих" пришлось по душе не желающим взрослеть подросткам, "реалистам, требующим невозможного". И Виан, и его последователи были безнадежными утопистами, которые, впрочем, догадывались о своем утопизме и потому компенсировали свою социальную несостоятельность изрядной долей иронии. Студенческий бунт 60-х годов способствовал невероятной популярности Виана: газеты и журналы печатали о нем статьи, в университетах по его творчеству защищались диссертации, были изданы даже неоконченные произведения Виана (в частности, ранний, незавершенный роман "Волнения в Арденнах"). Такая популярность продолжается и в первой половине 70-х годов. Тираж "Пены дней" достигает миллиона экземпляров. В трудах по истории новейшей литературы во Франции Виан занимает место современного "классика". Однако уже в конце 70-х годов популярность Виана, безусловно в связи с изменением общественного климата в стране, падает. Любопытно отметить, что в исследовании начала 80-х годов, "Литература во Франции после 1968 г.", где внимательным образом прослеживаются идейно-эстетические направления новейшей литературы и анализируется, какие писатели и почему популярны в читательской среде, имя Бориса Виана упоминается лишь однажды[1].

Причем показательно, в каком контексте он назван. Речь идет не о мировоззренческом влиянии Виана на современную литературу, а о его интересе к пародии, который находит отклик в творчестве писателей конца 70-х — начала 80-х годов.

Роль пародии в творчестве Виана, и особенно в "Пене дней", весьма значительна и разнообразна. В этом смысле Виан принадлежит к семье великих пародистов от Рабле до Джойса, причем роль национальной традиции, которая включает в XX в. А. Жарри и Р. Кено, особенно чувствуется в его творчестве. В "Пене дней" Виан, словно бабочка, порхает от одного

стиля к другому, не задерживаясь ни на одном, и создает таким образом особенную атмосферу разностилья. Советский исследователь справедливо отмечает, что "пародийная игра Виана имеет не случайный или эпизодический, а тотальный и целенаправленный характер <...>: Борис Виан пародирует все, что превратилось или только может превратиться в клише,— канонические формы ренессансной лирики и кодифицированную стилевую манеру классицистов, подчеркнутую исповедальность поэтов-романтиков и нарочитую приземленность писателей-натуралистов, "классическую ясность" парнассцев и суггестию символистов, но с особой охотой, естественно,— современную ему литературу... он пародирует, наконец, целые жанры"[2] от романов "розовой серии" и трогательного "рождественского рассказа" до детектива, комикса и мультфильма.

Вряд ли, однако, как думает тот же исследователь, смысл пародии Виана связан с желанием обозначить зазор, существующий между "реальностью" и "литературой". Игра со стилями ведет к созданию определенного метастиля не для того, чтобы разоблачить условность того или иного жанра (которая, в сущности, ясна), а для того, чтобы прорваться к изображению реальности в ситуации откровенного признания условности любых литературных приемов. Так, трагедия в романе возникает не непосредственно, а через игру в трагедию, через серьезность несерьезного (значение пародии) и несерьезность серьезного (похороны Хлои неотличимы от "черной" игры в похороны — и, в сущности, уже нет разницы, игра это или нет, поскольку игра принимает суггестивный характер и захватывает читателя). Игра в трагедию, которая то выглядит игрой и потому окончательно не разрушает "веселую" основу романа, то, напротив, трагедией, вызывающей читательское чувство сопереживания,— вот основа художественной оригинальности "Пены дней".

Эта игра, в свою очередь, поддерживается не только стилистическими, но и словесными играми. Обилие каламбуров, неологизмов, буквальное толкование идиоматических выражений придает роману "несерьезный" характер. То же самое можно сказать об игровом фантастическом вещном мире "Пены дней", который теснее связан с человеческими эмоциями, нежели в традиционной прозе. Когда Хлоя заболевает, квартира, в которой живут молодожены, начинает уменьшаться, скукоживаться. Говорящая мышка — элемент поэтики мультфильма,— не выдержав страданий Колена, кончает самоубийством.

Такой "нежности" мира противостоит жестокость человеческого поведения, причем жестоки бывают не только полицейские, но и сами герои. Правда, здесь как раз лучше всего видно расщепление "игры в трагедию" на игру и трагедию.

Узнав об обмороке Хлои, Колен убивает ленивого служителя катка, который не торопится открыть ему кабинку: "Тогда он, озверев, с размаху нанес ему удар коньком в подбородок, и голова служителя, оторвавшись, угодила прямо в воздухоразборное отверстие вентиляционной системы, обслуживающей холодильную установку". Эти подробности относительно места, куда залетела оторванная голова, смешат французского читателя, но оставляют в недоумении русского, которому видится не забавный баскетбол, а кровь и ужас насилия. Здесь обнаруживается разница, кстати сказать, совершенно не исследованная в литературоведении, между пределом юмористического в русской и французской литературной традиции. Русская традиция абсолютно не выносит унижения, а тем более уничтожения человеческого тела и личности. Превращение человеческого лица в предмет насмешки считается нарушением гуманистического кодекса и морально осуждается. Человек в русской традиции никогда не должен быть объектом, в этом моральный пафос всей литературы о "маленьком человеке". Во французской

литературе человек гораздо легче уподобляется манекену. Его можно шутя убить, как три мушкетера шутя расправляются со своими противниками. В русской традиции убийство никогда не принимает шуточного характера. Оторванная голова конферансье в "Мастере и Маргарите" скорее отрезвляет развеселившегося читателя, чем поощряет его смех.

В мире, поделенном на "своих" и "чужих", убийство "чужих" — игра и шутка, их не жалко: "Жан-Соль Патр был мертв, и чай его остывал" — так повествуется о насильственной смерти философа, в то время как смерть "своего" Шика описана трагически: "Кровь булькала у него в гортани, голова склонялась все ниже и ниже. Он уже не стискивал живот, а бесцельно взмахнул окровавленными руками, словно пытаясь опереться о воздух, и ничком упал на пол".

Мир "Пены дней" в творчестве Виана оказался уникальным. Поэтика ювенильного романа в последующих произведениях постепенно распадается, герои взрослеют и обрастают заботами, которые в "Пене дней" казались "чужими". На смену метастилю идет стилистически куда более традиционный роман, оставляющий большое место размышлениям и самоанализу героев. Правда, фантастический элемент полностью не исчезает, но трансформируется, приобретая притчевый характер. Трансформируется и тема любви. Если в "Пене дней" любовь Колена и Хлои напоминает классическую любовь Тристана и Изольды, то уже в "Осени в Пекине" чистота чувств исчезает, нарастает критическое отношение к женщинам вообще. Только в "Пене дней" героини по своим умственным качествам не уступают героям.

Действие романа "Осень в Пекине" (относительно названия можно заметить, что оно, как это нередко у Виана, к действию романа не имеет прямого отношения; оно существует само по себе как некая красивая и загадочная виньетка) происходит в пустыне — условной, вымышленной пустыне, куда фантастическим образом попадает целая группа разных людей: инженеры, преступник, хирург (третьестепенный персонаж, кстати сказать, "Пены дней", что тоже свойственно прозе Виана), археолог, строители железной дороги, несколько красивых женщин, за которыми ухаживают мужчины и которые становятся яблоком раздора между ними. Простой мир юношеского негативизма в "Пене дней" сменяется более пестрым и сложным миром человеческих отношений. Путь Анжеля, который приезжает в пустыню "уверенный в том, что нужно делать", а кончает тем, что запутывается, совершает убийство друга и косвенным образом становится виновным в смерти любимой девушки, характерен для произведения, в котором нет места простым решениям. Неизменным остается отношение Виана к проблеме труда, выраженное в сатирическом изображении большого "труженика" Амади Дуду, карьериста и бюрократа.

В романе "Красная трава" (1950) странный мир виановских героев еще более усложняется и мрачнеет. Он становится гораздо глубже, поскольку роман приобретает исповедальный характер, герой освещается изнутри. Инженер Вольф создает бурильную установку, которая одновременно получает значение самопознания, углубления в сокровенные недра сознания. Вольф — повзрослевший и лишившийся всех юношеских иллюзий Колен из "Пены дней" — в процессе самоанализа сталкивается с символическими фигурами экзаменаторов, которые задают ему вопросы на темы детства, юношества, его отношения к женщинам, учебе и религии. Такого рода воображаемое "интервью" дает Виану возможность посредством близкого ему героя высказаться насчет вещей, которые его волнуют. Еще более определенно, чем в "Пене дней", звучит антирелигиозная тема. "Я не верю в бога",— говорит Вольф, связывая свое неверие с отталкивающими формами церковной жизни: "католицизм и мюзик-холл — это одно и то же".

Значительное место в беседах Вольфа отведено критике системы образования, что, безусловно, способствовало успеху романа в 60-е годы. Просто поразительно, насколько его взгляды на образование близки умонастроениям французских студентов. Вольф бунтует против "шестнадцати лет скуки", формализма учебного процесса, механической системы расписания, отнявшей у него — поскольку приходилось ложиться рано спать — "шестнадцать ночных лет". Голос Вольфа приобретает тон обвинения: "Я обвиняю моих учителей в том, что они <...> заставили меня поверить в вероятную неподвижность мира <...> заставили думать, что где-то однажды может существовать идеальный порядок". Отвергая начисто всю существующую систему образования, Вольф утверждает: "И было бы лучше учить правильно заниматься любовью, чем тупеть над книгой по истории" — фраза, которая вполне годится для лозунга 1968 г.. Так, самоанализ перерастает в обвинительный акт, но приговор Вольф в конечном счете выносит самому себе: книга заканчивается его гибелью. Столь же трагична и в то же время загадочна судьба его друга Лазюли, который мечтал о любви, но всякий раз, когда он хотел поцеловать свою возлюбленную, за ее спиной возникала черная фигура напряженно смотрящего на него мужчины. Дело кончается тем, что Лазюли ножом убивает мужчину, но вместо него, как в сущем кошмаре, появляется другой, третий, и эта резня завершается самоубийством. В гибели мужчин повинно не только общество, но и женщины, глупые, лживые, трусливые, хотя и красивые, притягательные,— такими они выведены в "Красной траве", имеющей женоненавистническую тенденцию.

Название следующего романа Виана "Сердцедёр" (1953) — неологизм, который встречается в "Пене дней". Там этим загадочным оружием одна из героинь убивает Жан-Соля Патра. Вынесенный в заголовок последнего романа, сердцедёр, однако, вообще в романе не фигурирует. Название имеет сугубо символический смысл, предопределяющий зловещую атмосферу произведения.

Никогда раньше Борис Виан не был столь мрачен и пессимистичен, как в период работы над "Сердцедёром". Это был тяжелый момент в жизни писателя. Деньги, которые он заработал на романе "Я приду плюнуть на ваши могилы", кончились. Приходилось писать бульварные повестушки. Постановка "Живодерни для всех" завершилась скандалом. Наконец в 1951 г. произошел разрыв в отношениях Виана с его первой женой. К этому следует добавить и развитие сердечной болезни. С 1948 г. Виан уже не может больше работать в джаз-оркестре. Вместе с тем "Сердцедёр" не столько отражает "черные" мысли Виана относительно неудач личной жизни, сколько обнаруживает поворот писателя к социальной проблематике. "Сердцедёр" — это прежде всего социальный роман, полный отчаяния. Что может быть хуже самоубийства героя? В "Сердцедёре" Виан показал, что страшнее всего смирение.

Действие романа происходит в нормандской деревне, в доме Анжеля и Клемантины, у которых рождается тройня: Ноэль, Жоэль и Ситроэн. В день родов Клемантины в деревне появляется некий Жакмор, бродяга и психиатр, который и помогает акушерке принять роды. В знак благодарности семья поселяет Жакмора в своем доме. У этого "постороннего" есть желание провести психоаналитическое исследование жителей деревни, которые оригинальны в нравственном отношении. Виан изображает их предельно жестокими и тупыми людьми, которые ради дикой забавы насилуют старух, распинают лошадей, мучают детей. Для мастерового убить мальчишку-подмастерья и выбросить труп в реку — в порядке вещей. За свое освобождение от стыда и совести жители платят в золоте человеку по имени Ля Глоир. Его работа состоит в том, что он вытаскивает зубами из реки всякий мусор,

который выкидывают жители деревни, поливая при этом Ля Глоира потоками брани.

Странной морали жителей деревни соответствует особый календарь, по которому он живут. Главы романа помечены датами. Роман начинается 7 мая, но в дальнейшем возникают такие даты, как 39 июнля, 73 февруня, 107 апруста и т.д., и этот взбесившийся календарь, все дальше и дальше уклоняющийся от нормы, напоминает календарь "Записок сумасшедшего".

Первоначально Жакмор, человек, бесспорно, "левых" убеждений, напоминающий радикалов из "Тан модерн", пытается противостоять жестокостям деревенской жизни, но всякий раз он больно наказан за это. Борьба Жакмора с деревенскими нравами заканчивается полным поражением. Он признает, что деревня его победила, перестает обращать внимание на дикость и в конце концов устраивается работать на место Ля Глоира.

Одновременно происходит распад в семье Анжеля и Клемантины. Не выдержав кошмара семейной жизни, Анжель строит себе судно и уплывает на нем в море, что, в сущности, выглядит метафорой самоубийства. Сама же Клемантина постепенно теряет рассудок на почве боязни за жизнь своих детей. Она приказывает спилить все деревья в саду, чтобы дети не сломали себе шеи, запрещает им выходить за калитку и в конце концов помещает их в клети. Между тем дети у Клемантины родились не простые, а сказочные, и они выучились летать как птицы, тщательно скрывая эту свою особенность от людей, что однажды заметил Жакмор. Заключение детей в клетки вызвало последний слабый протест Жакмора:

"— Но ведь даже птицы в клетках умирают,— сказал Жакмор.

— Ничего подобного. Живут и не тужат,— сказала Клемантина.— Это вообще единственное место, где за ними можно как следует ухаживать.

— Ладно,— сказал Жакмор.— Я вижу, что ничего не поделаешь".

Фигура Жакмора, который первоначально готов взять на себя ответственность за судьбы людей, протестовать против несправедливости, а затем смиряется перед социальным злом, свидетельствует о том, что Виан скептически относился к возможности серьезных социальных перемен. Если в "Пене дней" вышучивалась мода на сартровский экзистенциализм, то в "Сердцедёре" полемика с социальной активностью Сартра приобретает острый характер.

Глубоко пессимистическая настроенность автора "Сердцедёра" не изменилась и в дальнейшем, о чем можно судить по последней пьесе Виана, "Строители империи", написанной в 1957 г. и поставленной уже после его смерти.

Общее направление драматургии Виана близко поискам, которые вели в 50-е годы Ионеско и Адамов. В частности, "Носорог" безусловно повлиял на пьесу Виана. Это история семьи — отец, мать, дочь и служанка,— которых преследует загадочный и тревожный шум, заставляющий их перебираться с этажа на этаж в поисках тишины и покоя (природа шума никак не разъясняется). С каждым переездом квартира уменьшается, равно как и количество персонажей. Исчезает служанка, дочь бросается в пролет лестницы. На последнем этаже, в последнем акте, отец оказывается в одиночестве. Он пытается приободрить себя воспоминаниями, призывает на помощь патриотические чувства и т.д., но все это выглядит нелепо, и он выбрасывается в окно.

В пьесе, помимо перечисленных персонажей, действует или скорее присутствует еще одно таинственное существо. Названное в ремарках "шмюрц", оно ни разу никак не называется самими героями пьесы. Этот шмюрц похож на большую лоскутную куклу, перевязанную бинтами. В последнем акте отец набрасывается на него и в отчаянье начинает душить. Однако шмюрц

не только не гибнет, но начинает "урчать и выпрямляться". Отец убивает шмюрца из револьвера.

Слово "шмюрц" происходит от немецкого "Schmerz", то есть "боль". Его все время обижают персонажи пьесы, словно компенсируя свою агрессивность: наносят удары, колют ножницами. По поводу "шмюрца" один из французских исследователей писал: «Конечно, нет ничего проще, чем сказать, что шмюрц — это символ! Но нет, это — шмюрц. Представляет ли он собой душу, нечистую совесть, автора, прошлое, героя нашего времени, трудновыразимую истину? Безусловно, нет. Это не мундир; это существо. Главное, что он присутствует, важно его "реальное присутствие", а не объяснение того, что он значит...»

Такой многозначный образ характерен для театра абсурда, как и образ "строителей империи", которые, возможно, и производят шум, стремясь изменить существующий порядок вещей. Французская критика справедливо воздает должное Виану как предтече "нового театра", имеющего притчевую основу.

В более широком смысле Виана следует рассматривать как писателя-новатора, стилиста и стилизатора, создавшего в "Пене дней" на основе монтажа различных стилей свой собственный метастиль, отразивший пестроту, разнообразие и в то же время фундаментальную условность всевозможных художественных решений. Его общественная позиция столь же антибуржуазна, сколь и пессимистична. Его отчаянья "не заметила" бунтующая молодежь 68-го г., увидевшая в Виане своего вдохновителя и союзника. Для Виана даже эскепизм стал в конце концов метафорой самоубийства и "игра в трагедию", озарившая "Пену дней" неожиданным светом, постепенно перестала быть "игрой".

КАТОЛИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX В.

I. Художественный мир.

Мир католической литературы страшен. Преступлениям несть числа — совершенным или только замышленным, обдуманным или нечаянным. Нет счастливой любви, а уж тем более законной, семейной, всякое плотское чувство губительно; наслаждение обретается в грехе. Католический роман, вытащивший на свет божий то, что таилось во мраке исповедальни, оказался чернее "черных романов". Постоянно встречающиеся темы преследования, жертвоприношения невинных, преступлений любви, дьявольского искушения, связи с покойником заставляют вспомнить о нравоучительных "романах ужасов", которые писал в XVII в. епископ Жан Пьер Камю, о сочинениях маркиза де Сада, утверждавшего век спустя, что показывает ужасы и мерзости порока именно для того, чтобы отвратить от них.

Мир святости и мир греха в католической литературе не только не разделены, они не существуют друг без друга, перетекают один в другой. Праведники притягивают беды и казни, они, подсознательно или осознанно, стремятся к самоуничижению и самоуничтожению. Для обретения святости им необходим мучитель. Эти постулаты, отчетливо звучащие уже у Сада, получают развернутое обоснование в творчестве Поля Клоделя, который утверждал, что "Праведник молится Богу молитвами, грешник — преступлениями своими". Грешник был избран, призван, так же как святой, на путь любви, он сделался падшим, "черным ангелом", писал Ф. Мориак, он проклят потому, что воспрепятствовал божественному милосердию. Но самое главное в том, что земные критерии оценки людей и событий неверны, неприемлемы. В художественном мире католической литературы действуют заветы: "пути Господни неисповедимы", "не судите, да не судимы будете", "Мне отмщение, Я воздам". Грех свят, а святость греховна. Путь к Богу лежит через царство дьявола, к обращению проходят через отступничество, к вере — через отчаяние, к истинной любви — через смерть, к свободе — через смирение. Католический писатель создает отнюдь не успокоительный в своей логичности черно-белый мир, а парадоксальный и противоречивый, как бы подобный миру евангельскому, где с точки зрения здравого человеческого смысла концы с концами не сходятся, проповедь любви и смирения соседствует с жестокостью: "не мир пришел я принести, но меч", "предоставь мертвым погребать своих мертвецов", "ближние человека — враги ему". "Сила христианства в первую очередь в том,— полагал П. Клодель,— что в основе его лежит принцип противоречия"[1].

А люди хотят жить по своим законам, и в католической литературе продолжается спор, начатый в книге пророка Иова: человеку не дано постигнуть Вседержителя, он должен равно принимать ниспосланные ему радости и печали, не споря и не ропща; Бог не дает отчета в делах своих. Но есть своя, земная правда в том, что Иов не в силах радоваться разорению, гибели близких, проказе: "Когда я чаял добра, пришло зло; когда я ожидал света, пришла тьма" (Иов, 30, 26). Пути к счастью и спасению различны: к первому стремится человек, ко второму ведет его Бог. Герою кажется, что он активно действует, но он лишь претерпевает события, о которых возвещают тайные знаки, знамения. Весь сюжет в целом и каждый эпизод получают двойную мотивировку, прочитываются на двух уровнях, которые условно можно назвать "реалистическим" и "символическим", "метафизическим". С этой точки зрения весьма показательны те противоречивые оценки и суждения, которые вызывал каждый новый роман такого видного католического писателя, как Жюльен Грин.

Как нам кажется, в этой двойственности, неопределенности, довлеющей над героем, автором, читателем, и заключена суть произведения, именно в ней отличие католической литературы от любой другой формы ангажированности: философской, идеологической, социальной. Философ-неотомист Жак Маритен писал в работе "Ответственность художника" (1960), что творец ответствен только перед искусством, что нравственно произведение, совершенное с эстетической точки зрения. Подчинение его внешним целям, пусть с самыми благими намерениями, аморально. С этой точки зрения неприличны не сами жестокие и откровенные романы и повести XVIII в. (Кребийон, Лакло, Луве де Кувре, Сад), а лишь их нравоучительные добродетельные развязки. Когда человеческая мораль отвергается во имя пролетарской или религиозной, события доказывают неизбежность и необходимость построения социализма или царства Божьего на земле, герои следуют единственно верному учению, произведения оказываются на удивление сходными.

Поэтому Франсуа Мориак (1885—1970) и Жюльен Грин (1900—1994), которых наряду с Полем Клоделем (1868—1955) и Жоржем Бернаносом (1888—1948) считают наиболее значительными французскими религиозными писателями XX в., настойчиво отвергали это звание. Они называли себя не католическими романистами, а католиками, пишущими романы. Они оба не принимали нравоучительную христианскую литературу, неотвратимо ведущую ко спасению героя и читателя, воздающую по заслугам праведникам и грешникам. "Нравоучительная литература фальсифицирует жизнь", утверждал Ф. Мориак. Взяв на себя смелость решать, в чем именно состоит промысел божий, романист поддается тому же самому дьявольскому искушению, что и его герои. Религиозные писатели, о которых идет речь в данной главе, дарят надежду, но рождается она только из осознания своей греховности, недовольства человека собой, из сомнения в гармоничности и благостности и всего мироустройства, и собственной жизни.

Более того — из сомнения в основах ортодоксального католицизма. Близки к янсенизму (возникшему в XVII в. религиозному течению, осужденному папскими буллами) были один из родоначальников католической литературы Ж. Барбе д'Оревильи, Ф. Мориак, Ж. Бернанос, Ж. Грин, А. де Монтерлан, писавший религиозные драмы. В их произведениях нередко возникают мотивы, близкие к манихейству, ереси, которой в молодости отдал дань блаженный Августин. Но лучше быть еретиком, чем фарисеем (их в первую очередь не щадят религиозные писатели — страшный образ святоши Брижит Пиан вывел Ф. Мориак в романе "Фарисейка", 1941), лучше быть грешником, чем лицемером. Тот страшный выбор, который в XVII в. сделал молодой кардинал де Рец, поняв, что не в силах обуздать плоть,— "творить зло намеренно", не пытаться обмануть Бога — приходится

совершать героям Ж. Грина, которые отказываются от исповеди, от причастия, не считая себя достойными его ("Каждый в своей ночи", 1960).

В романе Ж. Бернаноса "Под солнцем сатаны" (1926) эпизодический персонаж, аббат Деманж, утверждает, что "благочестивый христианин пребывает озарен божественным светом безо всяких к тому усилий, подобно тому, как попавший в воду не тонет, ежели не будет делать никаких движений"[2]. Но герои католических романов тонут, да еще как тонут.

Перелом наступает, если допустить, что спасение тебе отнюдь не обязательно уготовано (в этом янсенизм сближается с протестантизмом), что Христос принял смерть не за всех, а только за избранных. Человечество греховно по природе своей, без божественной благодати человек не в силах соблюдать господни заповеди, и никакими добрыми делами он не может заслужить ее. Одна из центральных проблем веры — соотношение божественного предназначения и свободы воли — становится главной эстетической проблемой. Сами писатели осознают противоречие между всевластием Творца и свободой человека как конфликт между романистом и его персонажами, конфликт, определяющий развитие повествования.

Ф. Мориак обращался к этой теме в статьях "Роман" (1927), "Романист и его персонажи" (1932), "Мойра" (1950). Аргументация практически одинаковая. Романист — обезьяна, подражающая Богу (образ восходит к средневековым представлениям о художнике как "обезьяне Бога", алхимике как "обезьяне Природы"), он творит свою вселенную, населяет ее людьми. Свой мир Мориак помещает в Бордо и его окрестностях, нередко описывая одни и те же местности и семьи (в первом томе собрания сочинений Мориака в серии "Плеяда" французский исследователь Жак Пети приводит сделанные им к романам географические карты, отмечает все появления "сквозных персонажей"). Мориак и Грин сами говорят о повторяемости, похожести героев, ситуаций — как будто они пишут все время один-единственный роман.

Лишь в правдоподобном, а не фантастическом мире могут реализовываться, обретая плоть и кровь, идеальные законы, управляющие вселенной. Католические романы насыщены подробными описаниями домов, вещей, лиц, запахов, красок. Но еще Жюль Барбе д'Оревильи в сборнике "Дьявольские повести" (1874) утверждал, что реальность фантастична. Мориак и Грин согласно полагают, что жизнь — самый непредсказуемый романист, самый великий и самый скверный, допускающий немотивированные события, психологические несуразности. Поэтому ее надо не копировать, а "транспонировать", создать в алхимической реторте творчества. Но материальный мир не оживает без присутствия Творца, тщательно выписанные детали, вещи как бы помещаются на голой театральной сцене, за ними ничего нет; за привычным открывается пустота — дверь в иное пространство. Реальность предстает (чаще в романах Грина, реже — Мориака и Бернаноса) лишь отражением, тенью мира потустороннего, незримого, миражом, мороком. Подлинное — нематериально, но романист не может описывать Бога, предмет его изображения — то царство Божие, что находится внутри нас.

И возникает вопрос — как реализовать в художественном мире надличностные законы. Если персонаж полностью подчиняется автору, он остается марионеткой, если не слушается, нарушает предначертанный план (а именно это и Мориак и Грин считали показателем того, что персонаж получился живым), то как быть с предопределением? Как ни хотел Мориак привести ко спасению в романе "Конец ночи" (1934) святую отравительницу Терезу Дескейру, у него это не получилось, пришлось вымарать уже написанные страницы.

Двойственности мира естественно соответствует двойственность героев, которых разрывает постоянный конфликт между духом и плотью. Ф. Мориак в статьях восстает против однолинейности бальзаковских героев, в характере которых, как в поэтике классицизма, доминирует одна черта. Он противопоставляет ему Достоевского, рисовавшего принципиально противоречивых, непредсказуемых героев. Добавим, что именно открытие творчества великих русских романистов, с которыми Франция познакомилась в 1870-е годы, способствовало усилению в ее литературе духовной, религиозной проблематики. Писатель Эдуард Род (уроженец Женевы, протестант, он большую часть жизни провел в Париже) сравнивал Толстого и Достоевского с пророками первых веков христианства, видел их величие в том, что они сделали центром произведений не привычные сюжеты, а кардинальные вопросы бытия, что мир вещей в их романах стал проекцией психологических проблем[3].



Франсуа Мориак. *Автошарж*

Мориак ставит перед собой трудноразрешимую задачу: соединить традиции французского аналитического психологизма (идущего от г-жи де Лафайет, Бенжамена Констана) и русского алогичного, попытаться создать упорядоченный хаос и на уровне характеров. Декларируя свободу героев, романист на самом деле боится оставить их без присмотра, он не просто вмешивается в ход событий, а все время хочет оказаться внутри произведения, персонажа. Показательны трудности, которые испытывают авторы с выбором повествовательной точки зрения: Мориак и Грин многие романы начинали писать от первого лица, а потом заменяли его на третье; им все время хочется убрать посредника между собой и читателем. Поэтому они отказываются от фигуры рассказчика, свидетеля, подсматривающего (от лица которого ведется повествование, скажем, в "Дьявольских повестях" Барбе д'Оревильи) — она вводит в текст элемент тайны, неопределенности, незаконченности. От первого лица может быть только письменный текст — сакральный, канонический, заверенный автором. Подобно их создателям герои ведут дневники ("Клубок змей", 1932, Ф. Мориака; "Дневник сельского священника", 1936, Ж. Бернаноса; "Ясновидящий", 1934, "Другой", 1971, Ж. Грина), пишут длинные письма-исповеди ("Черные ангелы", 1936, Ф. Мориака; "Мойра" Ж. Грина). Но писание и чтение в романе — отнюдь не нейтральный процесс, это такое же событие, как любовь или убийство, оно нередко заменяет или предвосхищает их. Герой-повествователь противоречит исходным принципам католической прозы: взяв в руки перо, он сам становится посредником между двумя мирами, обретает талант романиста, его наблюдательность, граничащую с ясновидением (как сельский кюре у Бернаноса, визионер Манюэль у Грина). Процесс письма преображает его: познав себя, став тем, кто он есть, он из раба превращается в хозяина, делается равным Творцу, бросает ему вызов — а значит, переходит на сторону Врага. Такого героя трудно притащить насильно к спасению, ведь, как говорит аббат Форка в романе "Черные ангелы": "Когда мы творим добро, Бог действует в нас и вместе с нами; каждое

дурное дело, напротив, принадлежит только нам. Во зле мы становимся как боги..."[4]. Автору нужен косноязычный, ограниченный, недогадливый персонаж — и он либо рвет, портит дневник героя, как Бернанос, либо передает повествование другому, и новый текст уравновешивает прежний, делает его из истинного субъективным,— так поступает Грин. Мориак в "Клубке змей", используя разрушительную силу дневникового самоанализа, оборачивает ее против героя, вынуждает его отречься от себя, признать тщету всей своей жизни, стремлений, идеалов и, пустого, заново родившегося после смерти, приводит к Богу.

Став посредником, показывая читателю души своих героев, Творец низводит себя до роли Хромого беса, Асмодея, снимавшего для студента Клеофаста крыши с домов, дабы продемонстрировать ему подоплеку событий. Это сравнение Жан-Поль Сартр в статье "Господин Франсуа Мориак и свобода" (1939) сделал не случайно — о нем напомнил сам Мориак пьесой "Асмодей" (1937). Сартр опровергает идейные принципы романиста через анализ его поэтики, безжалостно обрушиваясь на повествовательную технику, при которой автор показывает героя одновременно изнутри и снаружи, даже в пределах одной фразы. Романист может быть либо свидетелем, либо соучастником, но не тем и другим, утверждает он. Постоянно определяя, объясняя героя, автор убивает его сознание, овеществляет его. "Роман — событие, изложенное с разных точек зрения"[5], теория относительности, пишет Сартр, действует и в сфере художественного творчества. А присутствие Бога вводит абсолютную точку зрения, время умирает, нет ни настоящего, ни прошлого, только вечность; персонажи обращаются в неподвижные, неменяющиеся предметы, действие — в событие, требующее обсуждения. Концентрация повествования до нескольких сцен, где персонажи торопятся выговориться, превращает роман в драму, расиновскую трагедию страсти, борющейся с долгом. А Мориак сам неоднократно повторял, что большинство его романов продолжает традицию, которая восходит к театру классицизма, к Расину.

И хотя в "Конце ночи" Тереза Дескейру пытается противостоять своей судьбе, Сартр отказывается признать за ней свободу выбора. Ее поступки — цепь взлетов и падений, притяжений и отталкиваний — предопределены. Предопределены двояко (в этом Сартр видит главный недостаток книги Мориака) — и ее характером, и довлеющим над ней Роком, Провидением. Второе объяснение, христианское, по его мнению, напрочь перечеркивает первое, художественное.

Другую существенную вину католического романиста философ-экзистенциалист усматривает в том, что несвободны не только герои, но и читатель, чья творческая активность подавляется (а лишь благодаря ему, его прочтению оживает книга). Читатель вынужден отождествлять себя не с персонажем, а с авторской точкой зрения, с Богом. Но — "Бог не художник, господин Мориак — тоже"[6].

Сартр восстает против поэтики, которая кажется ему несовременной, архаичной (он противопоставляет Мориаку творчество Достоевского, Конрада, Фолкнера) и, самое главное, порабощающей. В мире, подчиненном одной идее, одной цели, все отвердевает, ничего уже не может произойти, измениться. Но вещи, поступки, слова в книгах Бернаноса, Мориака, Грина становятся символами, а символы принципиально многозначны и сопротивляются односторонней трактовке. Сартр знает, что роман — не вещи, а знаки, указующие в пустоте[7], но для него существует только реальность жизни и реальность литературы, третий, потусторонний, мистический мир, который только, как мы уже говорили, и придает католической литературе глубину[8], исчезает, и тогда, разумеется, событийный ряд предстает условным, театральным.

Но католические авторы ушли от картезианского понимания Бога как часовщика, один раз заведшего отлаженный механизм. Да, понятие Рока довлеет в их произведениях, персонажи постоянно оказываются в ловушке, их неотвратимо влечет смерть, но героям и авторам равно не подвластна таинственная иррациональная сила, о незримом речь ведется полунамеком.

Ж.-П. Сартр превосходно показал идеологическую насыщенность художественных конструкций католической литературы. Вся организация художественного мира: пространственно-временные отношения, типы конфликтов и принципы их разрешения, сквозные мотивы, ситуации, система персонажей — достаточно строго запрограммирована, причем поэтика Бернаноса, Мориака, Грина во многом оказывается сходной[9]. Рассмотрение событий "с точки зрения вечности" приводит к преобладанию в композиции кольцевых или спиральных структур. Наиболее известный пример — "Дороги к морю" (в русском переводе — "Дорога в никуда", (Ф. Мориака) 1939), где финал вынесен в эпиграф. Ж. Пети подробно разбирает эти приемы в комментариях к собраниям сочинений Мориака и Грина в серии "Плеяда", в своей книге, посвященной творчеству последнего[10]. Более того, все события оказываются звеньями одной цепи, тянущейся от начала времен; персонажи расплачиваются за грехи предков (постоянная тема у Бернаноса и Мориака), искупают прегрешения, совершенные ими в другой жизни ("Варуна", 1940, Ж. Грина), разыгрывают вечную мистерию, языческую и христианскую (так, в "Дорогах к морю" Роза символизирует деву Марию и богиню земли Кибелу, Пьер — Христа и Атиса, умирающих и воскресающих богов, Ланден — Дьявола, Зло).

В романах Бернаноса, Мориака, Грина сравнительно мало примет времени, отсылок к злободневным событиям. Их излюбленное место действия — глухая провинция (французская или американская), патриархальная деревня, где все идет, как шло с испокон веку. По мнению Мориака (эссе "Роман", "Провинция", 1926), в современном обществе рухнули прежние нравственные границы. Понятия о чести, порядочности, верности кажутся предрассудками[11], и потому конфликты, доминировавшие прежде в литературе: любовные, моральные, социальные, религиозные,— потеряли смысл. В провинции, где все эти проблемы, в отличие от города, сохранились, жизнь людей превращается в ад, но они живут. Отъезд в Париж, символ цивилизации, в художественном мире Мориака равнозначен переселению в царство мертвых.

"Историю аморфного общества нельзя описывать бесконечно"[12], утверждал Ф. Мориак. Ж. Грин показал в "неподвижном" (по определению автора) романе "Обломки" (1932), как в Париже застывает жизнь, все события, кровавые драмы разыгрываются в подсознании персонажей, на поверхность почти ничего не пробивается.

Излюбленное место действия в романах Бернаноса, Мориака, Грина — зима, ночь, период, отданный силам зла, наваждениям, снам ("Ночь", "Под солнцем Сатаны", "Конец ночи", "Каждый в своей ночи"). Герои избегают света, тем более солнечного, прячутся в шалаши, землянки, полутемные комнаты — в глубины подсознания, где таятся темные инстинкты, преступные желания. Зажженный камин или свечи лишь оттеняют огонь страстей. Вывести героев из адского пламени к духовному свету — в этом и заключается задача автора.

Но, чтобы родиться, нужно умереть. Для спасения необходима искупительная жертва. Рисуя бытовые, обыденные ситуации, католическая литература видит в них действие универсальных законов, мифологические, архетипические сюжеты. Любовь становится не адюльтерной, а экзистенциальной проблемой.

Назначение католического писателя Жак Маритен видел в том, чтобы "очистить источник": убрать наносной слой греха, вернуть человека к святой истине. Иными словами, исполнить роль Христа, священника: отпустить грехи, взяв их на себя. Потому столь важна в католической прозе форма повествования-исповеди. Совет Маритена положил в основу своего исследования "Франсуа Мориак и проблема католического романиста" Шарль Дюбос (1933), ему с благодарностью следовал Мориак. И он и Грин неоднократно подчеркивали, что главный предмет изображения — грех, плотский грех ("Роман сделан из греха, как стол из дерева", записал Грин в дневнике 20.10.55). У людей добродетельных, с открытым сердцем, не бывает трагических историй, писал Мориак во вступлении к роману "Тереза Дескейру" (1927). Потому католические писатели испытывают трудности при изображении положительного героя: он может быть только смиренной, страдательной фигурой. Начав действовать, он входит в сферу греха (добро пассивно, зло активно); распоряжаясь чужими судьбами, взяв на себя ответственность за них, он погубит, желая спасти. Стремясь измениться, грешник может воскреснуть, праведник — только пасть.

Плотский грех, который, как магнитом, притягивает авторов и героев, вводит их в искушение и вызывает ужас, отвращение, ненависть — это тот первородный грех, когда люди захотели стать равными Богу ("откроются глаза ваши, и будете вы как боги, знающие добро и зло" — Бытие, 3, 5). Физическая любовь — это погружение в "пучину похоти", это потеря невинности, чистоты, переход в мир взрослых, который в романах Бернаноса, Мориака, Грина рисуется как предание ребенка смерти. И потому герои панически отказываются взрослеть, остаются инфантильными до 50 лет, буквально выполняя заповедь "если не будете как дети, не войдете в царство небесное" (Матфей, 18, 3). В романах Мориака и Грина супруги физически не могут жить друг с другом, брачные отношения рисуются как соединение с трупом. "Жак Пелуер принужден был долго сражаться, сперва со своей собственной холодностью, затем с покойницей... Весь в испарине, отвратительней выползшего из трупа червя, он боялся шевельнуться" ("Поцелуй, дарованный прокаженному", 1922)[13]. Страсть изображается как садистская пытка, убийство, удушение ("терпеть в темноте его мучительные изобретения", "вожделение превращает человека, приближающегося к женщине, в чудовище", "Я видела, как Бернар утопает в пучине похоти и вся замирала, как будто этот сумасшедший, этот эпилептик при малейшем движении мог удушить меня", "лежу стиснув зубы, холодная, ледяная" — ("Тереза Дескейру")[14]. Страсть влечет за собой преступления, безумие, смерть; убийство становится центральной эротической сценой ("Под солнцем Сатаны", "Черные ангелы", "Мойра", "Каждый в своей ночи"). Преступление становится главной формой общения между людьми, любой поступок — смертный грех. "Самое первое ее преступление состояло в том, что она предалась мужчине, произвела на свет ребенка, подчинилась общему закону, тогда как с рождения была вне закона" ("Конец ночи")[15]. Даже в отношениях с детьми любовь переплетается с ненавистью, страхом, стыдом; родители тиранят, подавляют их, калечат, дочери кажутся чужими своим матерям, те видят в них в первую очередь соперниц (эти сюжеты постоянно возникают у Мориака, у Грина доминирует тема сиротства, мучителями чаще оказываются приемные родители, дядя и тетя).

Единственное спасительное чувство, религиозное, также превращается в искус (для самого героя или для окружающих). Оно вызывает плотские страсти, толкает к убийству (наиболее последовательно эта тема разрабатывается Ж. Грином). "Бог есть любовь", но Бог — требовательный любовник и не терпит соперничества. Предавшуюся ему душу Он забирает к себе — умерщвляет, заставляет отречься от всего земного, все забыть (символиче-

ские сцены отдачи Богу воспоминаний в "Дневнике сельского священника" Ж. Бернаноса, в "Злоумышленнике", 1956, Ж. Грина). Обращение происходит либо на пороге смерти, либо предшествует гибели, предваряет ее.

Персонажи постоянно чувствуют на себе недремлющее око Творца, ощущают его незримое (или зримое, если это дьявол) присутствие, слышат внутренний — чужой — голос. У них возникает мания преследования, каждое событие и вся жизнь представляются ловушкой, на каждом повороте судьбы возникают ключевые слова: "спасен", "погиб", "свободен". Мистическая и реальная, полицейская слежка переплетаются, становятся неразличимы ("Конец ночи", "Обломки", "Злоумышленник", "Каждый в своей ночи", "Другой"). Дьявол предстает в образе соглядатая, Вечный судия — сыщика. Структура католического романа в опорных моментах соприкасается со структурой детектива.

II. Магистральные сюжеты. Жюль Барбе д'Оревильи. Поль Клодель

Разумеется, рассмотренные выше общие принципы художественного видения мира у каждого писателя реализуются по-своему. Как нам представляется, можно увидеть эволюцию и единство католической литературы, процесс взаимодействия, объяснения, расшифровки одних произведений другими, рассмотрев сквозные, магистральные сюжеты.

Многие темы непосредственно восходят к сборнику повестей Жюля Барбе д'Оревильи "Дьявольские повести" (1874), писателя, которого Жорж Бернанос ставил выше Флобера. В период подъема литературы натурализма, торжества философии позитивизма романтик Барбе д'Оревильи выбирал в герои людей, наиболее далеких от религии, "свободных от предрассудков": утонченных денди, суровых наполеоновских офицеров, покоривших огнем и мечом пол-Европы, убежденных атеистов и материалистов — не просвещенных философов XVIII в., веривших в разум, а грубых циников, детей кровавой революции, террора. Писатель рассказывал кровавые, "дьявольские" истории о торжестве нераскаявшихся грешников. Но именно в трагизме повестей, ввергающих в ужас, видел автор их христианский нравственный смысл. Как он писал в предисловии, лишь равнодушие и насмешка аморальны. К мысли о Боге обращает рассказ о деяниях дьявола, которому, согласно манихейскому учению, отдано царство земное.

Носителем сатанинского смертоносного начала оказывается женщина — первая искусительница. Ей, а не красивым, сильным, жестоким мужчинам принадлежит активная роль, она — воплощение тварного звериного начала. Женщина — хищница, пантера, она не просто соблазняет, она насилует мужчину, завоевывает его с клинком в руках, их любовь — не метафизический, а настоящий фехтовальный поединок (повесть "Счастливые преступники"). Она покойница, посланница с того света, сама Смерть: она убивает соперниц ядом ("Изнанка карт, или Партия в вист", "Счастливые преступники"), умирает в любовном экстазе ("Пунцовый занавес"; подобная сцена — в кульминации "Ясновидящего" Грина; см. выше о женщинах-трупах у Мориака). Разумеется, Барбе д'Оревильи не первый обратился к этому сюжету, его использовал еще Франсуа де Россе в одной из новелл сборника "Трагические истории нашего времени" (1614), где дьявол в женском обличье соблазняет городского стражника и превращается в его объятиях в полуразложившийся труп. Но Барбе д'Оревильи, недоговаривая, создавая атмосферу тайны, превращает традиционное романтическое двоемирие в католическое.

Но, пожалуй, главная черта "дьявольских" женщин — непреодолимая страсть к саморазрушению: они провоцируют свое убийство (оно, разумеется, рисуется как эротическая сцена, где сабля проникает в плоть — "Обед безбожников"), жадно, с наслаждением пьют яд ("Счастливые преступники"), губят душу и тело (герцогиня становится уличной девкой, умирает от дурной болезни, дабы отомстить мужу, опозорить его,— "Месть женщины"). И, что существенно, в момент смерти герцогиня превращается в послание, в текст: она травится чернилами, ее лоно муж запечатывает, как письмо, сургучом и саблей, она мстит надписью на визитной карточке, эпитафией на надгробной плите, своим некрологом. Разные финалы оказываются по сути одинаковыми: границы между естественной смертью, убийством и самоубийством зыбки, почти не различимы. Эта тема остро зазвучит в романах Мориака, Бернаноса, Грина, где будет поставлена проблема всеобщей ответственности за понуждение к смерти. Думается, здесь проявляется древнее манихейское представление о том, что земной мир, мир страданий и зла, сотворен не Богом, а Сатаной. Душа устремлена к небу, к добру, тело — к дьяволу. Спасение — в разделении внутри себя тьмы и света; познание таинств делает человека инструментом высвобождения света. Он должен воздерживаться от всякого соприкосновения с плотским, дабы достичь чистоты и сохранить ее. "Идеальным завершением процесса будет смерть, уничтожение мира и человека"[16]. Именно так, как нам представляется, построена бóльшая часть католических романов, в первую очередь Бернаноса и Грина (в его дневнике часто встречаются рассуждения о физической смерти как освобождении).

Подобная концепция, разумеется, противоречит христианским догматам, но, как показывает Робер Бессед в капитальном исследовании "Кризис католического сознания во французской литературе и философии конца XIX века" (1975), преодолеть "дехристианизацию", равнодушие общества, когда соблюдались лишь внешние формы церковных обрядов, можно было только через поиски своей собственной веры, своего пути к Богу. Католикам приходилось принимать этот главный, исходный принцип протестантизма. Р. Бессед считает, что возрождение веры произошло именно благодаря писателям, совершившим в конце XIX в. духовную, мистическую революцию, благодаря Барбе д'Оревильи, Гюисмансу, Верлену, Рембо, Леону Блуа. В их произведениях была создана особая "художественная" религия — религия детства, страдания, свободы.

Новеллы Барбе д'Оревильи выполняют роль "архетекстов", определяющих не только дальнейший отбор сюжетов, но и их развертывание; вместе с центральной темой переходят и сопутствующие мотивы (естественно, речь идет не о заимствовании, а о своеобразной "памяти сюжета"). В двух "дьявольских повестях" повторяется ситуация соперничества красавицы со своей дочерью-подростком. В "Изнанке карт" она разрешается трагически — смертью и матери и дочери от таинственного индийского яда, вызывающего чахотку. В романе Мориака "Конец ночи" та же тема соперничества вызывает мотивы неизбежной смерти, духовного отравления, поведения как карточной игры. В "Дурном месте" Грина, в несколько измененном виде воспроизводящем этот сюжет, неожиданно актуализируется другой страшный мотив-спутник: герои Барбе д'Оревильи спрятали в оранжерее труп родившегося у них младенца, цветы скрыли смерть; в центральной сцене "Дурного места", когда тетка вынуждена отдать девушку распутнику дяде, ее дом благодаря роскошному ковру и охапкам цветов превращается в сад — райское место, которое, как обычно у Грина ("Мойра"), предвещает скорую смерть.

В повести "Прекраснейшая любовь Дон Жуана" Барбе д'Оревильи предлагает почти комическую развязку темы соперничества: по настоянию священника девочка исповедуется матери (аналогичная сцена повторяется в

"Ясновидящем" Грина), и та удостоверяется, что ничего не произошло: чувство дочери к Дон Жуану было платоническим, лишь по своей невинности девочка подумала, что беременна. Но писатель травестирует один из главных христианских догматов о непорочном зачатии. В пьесе "Благовещение", истории соперничества двух сестер, Поль Клодель дал мистическую трактовку этой темы: Дева воскрешает умершего ребенка.

Драма, которую Клодель писал и переписывал на протяжении 56 лет (первая редакция, носившая название "Юная дева Виолена", относится к 1892 г., окончательная — к 1948-му),— одно из наиболее важных произведений для французской культуры XX в. В театре Клоделя религиозные темы получают высокое символическое воплощение. Видоизменения пьесы, ее почти полная трансформация показывают, что события — лишь один из возможных, но необязательных вариантов бытия идеи, их земная мотивировка не имеет никакого значения. В различных версиях отец покидает семью, подчиняясь божьему зову — а не из желания увидеть море, или поехать в Америку помочь вдове брата, или совершить паломничество в Святую землю. Время действия колеблется от средневековья до современности. Пьеса, как четыре евангелия, существует во взаимодействии четырех основных редакций, которые и публикуются вместе[17]. Она теряет свойственную драматическому роду определенность, превращается в текст романного типа.

Для анализа внутренних связей католической литературы мы возьмем одну из центральных тем "Благовещения" — проказа и связанные с ней мотивы поцелуя, слепоты, зимы, воскрешения младенца и спасения (очищения). Тема проказы появилась не сразу: в первых редакциях ее заменяла тема слепоты, сохранившаяся в дальнейшем, но отошедшая на второй план. Мара ("горькая", воплощение земного, злого начала) ослепляла свою сестру Виолену (символ души, чистоты), запорошив ей глаза пеплом (мотив, свидетельствующий о связи Мары с духами, хранителями домашнего очага). Утратив зрение, Виолена попадает в мир ночи, зимы (она ходит по снегу босая), и это лишь подчеркивает ее духовную зоркость, дар ясновидения. В редакции 1912 г. Виолена, даровав поцелуй прокаженному Пьеру де Краону, божьему вестнику, сознательно становится отверженной среди людей и обручается с Господом. Отринув удовольствие и счастье, царящие в ее сельском доме, своего земного жениха, она приносит себя в жертву, восстанавливая мир в мире: папа возвращается в Рим, король Франции восходит на престол (действие происходит во время Столетней войны)[18].

В Библии проказа — это и кара господня, и испытание праведника Сатаной с дозволения Бога, и знак избранности, ниспосланный Моисею. По пророчеству Исайи, именно в облике презренного убогого, прокаженного явится грядущий Спаситель ("он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни", "он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши", Исайя, 53, 4, 6). Клодель подчеркивает святость Виолены тем, что она добровольно приемлет муку, страдание желанно ей. Драматург делает опорными элементами пьесы те мотивы, которые сопутствовали проказе в Библии. В Ветхом завете она устойчиво сравнивается со снегом ("покрылась проказою, как снегом", Числа, 12, 10; "побелела от проказы, как снег", Исход, 4, 6); в "Благовещении" прокаженная Виолена в Рождественскую ночь возвращает к жизни умершего ребенка Мары, как бы сама мистическим образом родив его (именно грешница — и Мара ясно понимает свое предназначение — заставляет святую совершить чудо). В дальнейшем в романах Мориака и Грина, в пьесах Монтерлана снег будет символически укрывать тело задушенной женщины ("Черные ангелы", "Мойра"), прятать уходящую в монастырь или в смерть девушку ("Магистр ордена Сант-Яго", "Дурное место"). В книге Моисеевой пораженная проказой Мариамь, которая уподобляется мертворожденному младенцу, исцеляет-

ся; в Евангелиях несколько раз говорится, что Христос очищал прокаженных, воскрешал мертвых, заповедал так поступать апостолам. Драма Клоделя, закрепив связь мотивов исцеления и смерти самого Спасителя, совершения чуда и искушения им, страдания и зимы, во многом предопределила основные разрешения темы детей-мучеников, которая, по мнению ряда исследователей, является одной из основных во французской католической прозе.

Клодель настойчиво противопоставляет Виолену ее сестре Маре как небесный или белый цвет — черному, золото или серебро — железу, предлагая трактовать действие как алхимию духа: грех — неизбежный и необходимый этап прихода к святости ("этап чернения"; в этом контексте пепел Мары напоминает об атаноре); очистившись, "прокаженный" металл становится золотом. О масонских таинствах напоминает прокаженный каменщик Пьер (камень), строитель храмов. И это не случайно — мистической символикой насыщена и драма Клоделя "Отдых седьмого дня" (1901), где древняя китайская философия облекается в католические одежды.

Темы эти возникают в творчестве Анри де Монтерлана, имморалиста, создававшего религиозные драмы, видевшего в вере единственное спасение для человечества и зло высмеивавшего католицизм, непризнанного пророка, пытавшегося соединить христианство с восточными религиями, культом Митры. Герой романа "Прокаженные" (1939), писатель, намеренно рискует заразиться и стать изгоем, не отвергнув зимой в Марокко свою любовницу, прокаженную арабку. Но писатель — отнюдь не святой (хотя в отдельных сценах он предстает как сам Творец), напротив, он рисуется как демон, попавший в мир людей, как дьявол-искуситель.

Зимой, в снегопад свершается действо мистерии Монтерлана "Магистр ордена Сант-Яго" (1948). Под влиянием отца, последнего истинного христианского рыцаря, дочь отказывается от жениха, от земной любви ради небесной, уходит вслед за ним в монастырь. Темы духовного единства отца и дочери, неутолимой жестокости божественных установлений напоминают о "Благовещении", но в отличие от Клоделя Монтерлан не отвечает однозначно на вопрос, нужны ли эти жертвы, надо ли с радостью умерщвлять себя, покидать этот мир. Писатель страшится своих героев и искренне восхищается ими, он прославляет твердость монахинь-янсенисток, отправившихся в изгнание, но не отрекшихся от учения ("Пор-Рояль", 1953). Жюльен Грин, высоко оценивший пьесу "Пор-Рояль", посвятил ей статью (1954), много размышлял о ней на страницах дневника. Янсенизм притягивал его аскетической суровостью веры, стоическим фатализмом, он видел в нем родство с протестантским вероисповеданием, в котором был воспитан.

Говоря в начале драмы "Благовещение" о повреждении мира, отец Виолены и Мары Анн Веркор утверждает, что сбылось библейское пророчество: "И дам им отроков в начальники, и дети будут господствовать над ними" (Исайя, 3, 4). Монтерлан выносит в заглавие своей пьесы "Земля, царь которой отрок" (1952) слова Екклесиаста: "Горе тебе, земля, когда царь твой отрок". Он пишет об искусительной притягательности красоты подростков, о том, что религиозные чувства не столько укрощают, сколько провоцируют земную мужскую любовь — ситуация, которая мучает многих героев Жюльена Грина ("Мойра", "Злоумышленник", "Каждый в своей ночи").

III. Франсуа Мориак.

Тема символической проказы была главной в первом значительном произведении Франсуа Мориака, принесшем ему успех: романе "Поцелуй, даро-

ванный прокаженному" (1922). Она звучит на периферии двух других книг о праведных грешниках: "Конец ночи" (1934) и "Черные ангелы" (1936). В них разыгрывается все та же вечная драма искушения-искупления, повторяются не только типичные мориаковские характеры и ситуации, но даже отдельные фразы, от проходных до центральных. Все герои без устали твердят, что они не такие как все, доказывая свою избранность. В этом проявляется важная черта поэтики Мориака: постоянная смена регистра восприятия — изнутри показывается правота героя, оправданность самых страшных его поступков, извне, с точки зрения других, они кажутся отталкивающими.

"Сквозь филигрань почти всех моих книг явственно проступает Федра",— писал Мориак в предисловии к IX тому своего собрания сочинений. Каждому действующему лицу отведена своя архетипическая роль. Главных всего двое: Ипполит и Федра, Атис и Кибела. Первый — подросток или инфантильный мужчина (как Фернан Казнав из романа "Матерь", 1923), его удел — страдание, он боится любви, ищет ее, а вызывает ненависть. С точки зрения окружающих, он — больной, неполноценный человек (его ущербность подчеркивается двойничеством отца и сына — "Поцелуй, дарованный прокаженному", "Мартышка", 1951), он заслуживает только смерти. Жена, с которой он не живет по бессилию своему (герои "Поцелуя", "Мартышки", "Терезы Дескейру", Симфориен Деба в "Черных ангелах"), выполняет при нем роль сиделки и убийцы (в католической прозе врач и священник, врачеватели тела и души, противопоставляются и уподобляются друг другу как ангел-хранитель и демон). Но за убогим обликом мужчины скрывается тонкая ранимая душа, калеки живут в мире книг.

Страдает и другая сторона: для женщины муж предстает в обличье домашнего тирана, мучителя. В каждом несчастном существе есть скрытая жестокость; частенько мужья — охотники, истребители птиц ("убийцей сорок" именуется Жан Пелуер, герой "Поцелуя"). Жена чувствует себя рядом с ним узницей, покойницей (Ноэми из "Поцелуя", Тереза Дескейру), она готова на все, чтобы освободиться, ожить.

Отец и сын, мать и дочь чаще всего у Мориака находятся в состоянии соперничества, они влюбляются в одного и того же человека ("Пустыня любви", 1925; "Конец ночи", "Черные ангелы"). Отец и дочь, мать и сын, вполне в традиции Фрейда (к его учению писатель относился с настороженным интересом — статья "Что дал роману Фрейд?", 1955), любят друг друга, но властолюбивые родители подавляют детей. Они не желают делить их с невесткой или зятем, всеми силами стремятся уничтожить чужаков. Самый страшный пример — роман "Матерь", где Фелисите Казнав, отказавшись позвать врача к жене сына, по сути убивает ее. Но покойница, ушедшая в страданиях, становится действительно дорога мужу ("они любить умеют только мертвых"), отнимает у свекрови его любовь, тянет ее за собой в могилу. Убийство — способ самоутверждения в семье и в обществе: так, в романе "Дороги к морю" (1939) почти каждый член клана Костадо унижает, мучит, доводит до смерти кого-нибудь из рода Револю.

Семейные драмы у Мориака в принципе не разрешимы на бытовом уровне. И супружеская ненависть, и инцестуальная страсть (пусть даже в приглаженной, скрытой форме, когда мать влюбляется в жениха дочери) ведут либо к преступлению, либо к самоуничтожению, безумию (оба эти пути прошла Тереза Дескейру). Подобно трагедии или детективу, роман становится механизмом совершения заранее объявленных неотвратимых убийств. Но в отличие от атеистической прозы XVIII в. (Сад, Лакло), где либертены, расправившись с жертвами, начинали уничтожать друг друга, свой собственный мир, у Мориака страдание открывает путь к спасению. Изведав унижения и муки, в самоотречении познает Фелисите Казнав

истинную любовь — не смертоносную, а животворящую, ведущую к Богу. Двойник Фернана Казнава (как считал сам Мориак), адвокат Луи из "Клубка змей" (1932), подобно бессловесным мужьям из "Терезы Дескейру" и "Мартышки", сеет ненависть. Но, обретя дар слова, исповедавшись, он от искушения разорить, убить своих близких приходит к состраданию, от тьмы — к свету.

Путь к спасению труден и иным быть не может, в уплату за царство небесное надо отдать самое ценное, что у тебя есть. Меньшей жертвы Бог не приемлет. "Чтобы стать святым, не обязательно целовать прокаженного", говорится в начале драмы "Благовещение", но именно так, подобно первым христианам, поступает героиня Клоделя, так поступают герои Мориака. В Ноэми ("Поцелуй, дарованный прокаженному") как бы соединяются черты Виолены и Мары, у нее лик ангела и тяжелое грузное тело; ее сравнивают с металлом, имеющим скрытые изъяны. Она выходит замуж за местного богача, убогого Жана Пелуера, не из сострадания, а из корысти, из дочернего послушания — и этот поцелуй не угоден Богу. Святы лишь добровольно принятые муки, они приносят радость, а Ноэми боролась с собой, преодолевая отвращение ("она целовала его — как некогда святые целовали прокаженных"[19]). Жан чувствует, что жизнь с ним убивает молодую женщину, и решает принести себя в жертву: преданно ухаживая за чахоточным приятелем, он заражается и умирает. "Он жил как мертвец и, умирая, возрождался"[20],— пишет Ф. Мориак. Подобно Мартышке и Агнцу, героям последующих книг, Жан — Христос, пришедший в мир в облике юродивого ("он был презрен и умален", "изъязвлен был за грехи наши"), и. не узнанный людьми, был погублен ими. Как говорит Ксавье д'Артижелонг ("Агнец", 1952), "быть может, мы стоим перед выбором — либо убивать тех, кого любим, либо умирать за них".

Но вся проблема в том, что самоубийственная жертва, приведшая Жана к Богу, не приносит спасения другим. Ноэми после кончины мужа замыкается в трауре, отвергает робкие ухаживания влюбленного в нее врача, жертвует своим и его счастьем (врач с горя спивается), детьми, которых у нее никогда не будет. Она преданно ухаживает за больным свекром, соседи почитают ее святой — но появление этого слова в мире Мориака предвещает смертельную опасность. Ноэми растолстела — душа жаждет любви, а тело, заглушая ее, утоляет физический голод (этот мотив еды, заменяющей страсть, часто встречается и в романах Ж. Грина). В дописанной Мориаком десять лет спустя последней главе "Поцелуя, дарованного прокаженному" (1932) Ноэми пытается освободиться от навязанной ей роли, избавиться от домашнего тирана свекра. Она излишне сытно кормит его, не дает лекарств и с "чудовищной радостью" слышит его хрип. Но Пелуер не умер, а только заснул.

Мориак строит роман на внутренней полемике с Ф. Ницше, чьи идеи притягивают героев (Жан читает сборник его афоризмов в приемной врача, где книга эта соседствует с "непристойными" романами, то есть, в мифологии католической прозы, герой служит мессу в "храме дьявола"). Писатель не может принять приравнивание силы и воли к добру, а слабости и бедности — ко злу, христианской жалости — к самому страшному пороку. Знаки меняются на противоположные, но оппозиция сохраняется: сюжет подчиняется принципу "падающего толкни". Лишь слабые и обездоленные близки Господу; если раб хочет изменить свою участь, стать господином, как Ноэми, то неизбежно покушается на чужую жизнь.

При всем отличии сюжетов "Конца ночи" и "Черных ангелов" нравственный конфликт "Поцелуя" остается прежним: ни самопожертвование героя, ни совершенное им убийство не дарują окружающим счастья. Тереза Дескейру перед смертью соединяет свою дочь Мари с юным Жоржем,

которого любила сама, отказавшись в ее пользу от состояния. После того как "черный ангел" Градер, задушивший шантажистку Алину, намеренно простуживается зимой и умирает, его сын Андрес может жениться на своей кузине Катрин, сделавшись обладателем огромного имения. Мать Катрин Матильда, любившая и Градера, и Андреса, которого воспитывала как сына, примиряется с мужем, Симфориеном Деба. Но, подчеркивает Мориак, покоя нет в их душах, благополучие только внешнее: юные девы, завоевав нелюбящих их мужей, получают во владение не души, а тела, "трупы". Если бы и к этим романам Мориак дописал "последние главы", то цепь преступлений продолжилась бы из поколения в поколение; самая обычная семья повторяет историю рода Атридов.

Дар Жана Пелуера, Терезы, Градера заключается в том, что они будят "глухие", "полумертвые души", заставляют их осознать, что они тоже убийцы. Неважно, уголовно наказуемо преступление или нет, совершено на деле или только в мыслях — "всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с ней в сердце своем" (Матфей, 5, 28). Нет разницы — накапать мужу лишнюю дозу сильнодействующего лекарства (Тереза) или не дать его вовсе в нужный момент (Ноэми), попытаться напугать до смерти человека со слабым сердцем, как это делает Градер, или не воспрепятствовать ему, как Матильда. Толкнуть на самоубийство ("Поцелуй", "Мартышка"), затравить ("Матерь", "Фарисейка") равно чудовищно, что бы ни двигало людьми: инстинкт самосохранения, извращенная любовь к детям или ложно понятая любовь к Богу. В глубине души каждого таится грех — Тереза, действуя как следователь или психоаналитик, заставляет Жоржа вспомнить о "мелочи", "случайном происшествии": он отверг любовь приятеля, и тот вскоре погиб (Жорж не без оснований считает Терезу ясновидящей — все, кто соединяет мир мертвых с миром живых, причастны тайнам).

Родственники защищают того, кто восстает против них, пытается сломать "прутья клетки, именуемой семьей". Терезу и Градера спасают от суда, но если в первом случае доминирует желание избежать скандала, спасти честь рода (так покрывала своих отравителей героиня повести "Счастливые преступники"), то во втором проступает главная скрытая причина: все персонажи не только свидетели, но и соучастники совершенного Градером преступления. Они, пусть невольно, заставляют его выбрать единственно возможное решение, создают все необходимые условия (эта тема рокового пособничества станет одной из главных в "Мойре" Грина). Страх заставляет их, в первую очередь Симфориена Деба, осознать свою ответственность; они все — "черные ангелы", и именно потому для них, причастившихся смертному греху, возможно спасение.

Искусители, Тереза и Градер,— такие же прокаженные, как искупитель Пелуер. Сама эта тема звучит на втором плане ("Не прокаженная же вы, в самом деле?" — спрашивает Терезу дочь и слышит в ответ: "Ты не знаешь, как ты права"[21]. В "Черных ангелах" прокаженным называется дом священника, аббата Форка, двойника-антипода Градера), но зато усиливаются сопутствующие мотивы: ослепление, безумие, ночь, зима, убийство (объяснение) в лесу, снег. Символично, что Градер совсем седой, у Терезы появились белые пряди, но при этом у обоих лица детей; постоянно подчеркивается, что время не властно над их обликом. Они, как Нарциссы, разглядывают свое отражение, изучают себя. Соблазнители, дьяволовы слуги получают волшебный дар Дориана Грея — внушать любовь, оставаясь вечно прекрасными; грех уродует душу, но не тело (гомосексуальные мотивы были в первых набросках "Черных ангелов", потом Мориак их убрал). Этот уайльдовский сюжет также скрытно возникнет у Ж. Грина в романе "Каждый в своей ночи".

Действие романов Мориака развивается в трех измерениях, и в каждом из них смысл и причинная связь событий меняются. В мире человеческом смерть — это финал, в мире божественном — середина пути, в мире природном — естественный момент круговорота, такой же, как смена времен года. Герои постоянно уподобляются растениям, деревьям (в первую очередь соснам, главному богатству, гордости ланд), насекомым, животным, их чувства, судьбы описываются с помощью устойчивых метафор, восходящих к основным комическим стихиям, первоэлементам. Наиболее важны огонь (олицетворяющий страсть, грех или, напротив, свет, прозрение — "молния осветила потемки его заблудшей души"), вода (источник — душа; озеро и море — возрождающая смерть) и земля (песчаная мертвая пустыня и родная почва, принимающая покойника, как зерно, дарующая жизнь); природные метафоры выносятся в эпиграфы, названия книг: "Пустыня любви", "Огненная река", "Дороги к морю". "Природный код" и подчеркивает фатальную предопределенность судеб, и смягчает ее, сводя к частному случаю естественного закона.

Разумеется, три мира не разъединены, каждый мерится по законам другого; церковь и священники проходят ту же проверку, что и остальные. И тут же выясняется их двойственность. Сельский кюре ради своих земных интересов задумал сочетать браком Жана Пелуера и Ноэми, соединив супругов без любви, он приносит им муку и смерть. В храме Ноэми чувствует "холод земли, холод отверстой могилы, что охватывает в церкви тела живых"[22] (вспомним также прокаженный дом священника в "Черных ангелах"). Об этой проблеме писал еще Э. Золя, разбирая романы Барбе д'Оревильи "Женатый священник" и "Старая любовница": "Итак, убийца Сомбреваля — аббат Югон, убийца Каликсты — аббат Меотис, и оба они ведают, что творят, в особенности первый, с истинно ангельской кротостью совершающий убийство с заранее обдуманным намерением"[23].

В романах Мориака возникает, казалось бы, кощунственный вопрос: а может ли священник пользоваться своим правом влиять на судьбы людей, вести их, которое дает ему сан? Кому он служит: "Был ли он послушным орудием божиим или бедный сельский священник подменил собой Всемогущего?"[24] Нужен ли вообще пастырь для разрешения нравственного (романного) конфликта? Хватит ли у него сил принять на себя все то зло, что бушует на страницах католической прозы? Мориак колебался в ответе на эти вопросы. Аббат Форка, почти против воли выслушавший исповедь Градера, говорит в ужасе: "Он спасен, а я погиб". Священник смог принять исповедь лишь потому, что сам изведал унижение, от которого его спас не кто иной, как Градер. А для Терезы Дескейру романист не смог найти такого священника, он уничтожил уже написанный финал с предсмертным обращением героини. Но действенна ли исповедь без раскаяния? И наоборот, если человек покаялся перед собой и людьми, должен ли он еще покаяться перед Богом? Жюльен Грин сомневался в этом. Как в романах Мориака, священники у него — эпизодические фигуры, "каждый в своей ночи ищет дорогу к свету" (строка из стихотворения В. Гюго, вынесенная в заглавие романа); обращение само по себе, как показано в романе "Другой", еще не спасает.

IV. Жорж Бернанос

Жорж Бернанос, напротив, делает священника центром повествования, его душу — ареной борьбы добра и зла. Величие возложенной на него миссии поводыря, спасителя, в чьих руках наивысшая ценность — души прихожан, и опасность ее, ибо в гордыне своей он может возжелать

подменить собой Христа, тот страшный вопрос, который задал Мориак в "Поцелуе": кому он служит? — становится источником конфликта в романах Бернаноса.

Острее других писателей Бернанос ощущал повседневное присутствие дьявола и сумел вывести его на страницах книги ("схватил за рога", как сказал Мориак). Именно с ним вступают в схватку его герои — истинные святые. Зло настолько густо разлито в мире, что бесовство перестает быть абстрактным понятием, оно материализуется в видениях и делах, превращает людей в одержимых. Идет священная война, и нет мирного, бытового течения времени: все ситуации экстремальны, все события, слова, поступки значимы. Но в этой войне, ведущейся во тьме, почти невозможно отделить правого от виновного ("Мир греха противостоит миру благодати как опрокинутое отражение пейзажа на глади глубокого и темного водоема"[25]). Божественное озарение поразительно похоже на дьявольское искушение.

Понятие святости Бернанос определяет "от противного". "Святость невозвышенна", рассуждают герои романа "Дневник сельского священника", не такова, как в драме господина Клоделя "Заложник", где погрязаешь в возвышенном, где героиня жертвует собой во имя спасения не кого-нибудь, а папы римского. Священники Бернаноса — простолюдины, наследственные алкоголики, эпилептики, разгребающие грязь мелких мирских дел, а не вершащие судьбы Европы. Но мы помним, что именно таким представал Христос у Мориака. Они косноязычны, мысль с трудом, с натугой тянет за собой слова, но именно таким красноречием одарил Господь Моисея. Вместо мистической проказы герои мучаются, умирают от рака, от грудной жабы, от чахотки (больной сельский священник может есть только хлеб, размоченный в вине,— "тюря" становится предсмертным причастием). Но сопутствующие проказе мотивы остаются: тьма, прозрение, зима, лес, блуждание, воскрешение мертвого ребенка, искупительная жертва девы. Они становятся центральными в наиболее известных произведениях Бернаноса: "Под солнцем Сатаны" (1926), "Дневник сельского священника" (1936), "Новая история Мушетты" (1937).

Эти романы объединяет сходство не только конфликта, но и композиции, расстановки персонажей. Главные герои — люди абсолютной чистоты, посредники между миром земным и божественным (аббат Дониссан в "Под солнцем Сатаны", сельский священник), миром людей и природы (Мушетта). Но "Бог есть любовь" — святость, как любовь, убийственна для окружающих и для них самих. Первая половина романов "Под солнцем Сатаны" и "Дневник сельского священника" — история священника убивающего, вторая — история священника умирающего.

Оба кюре выделяются своей непохожестью, они избранники божии, ясновидцы, мученики (аббат Дониссан истязает, бичует свою плоть, сельского священника изнутри точит жестокая боль), и потому столь ясно слышат они чужую беду. Оба блуждают во тьме, борясь с видениями. Аббат Дониссан встречает дьявола и ангела и, неизвестно, от кого из них, получает дар читать в людских сердцах. Амбрикурский кюре падает в припадке эпилепсии, его выручает влюбленная в него юная Серафита (девочка своей дикарской неукротимостью, "прелестью" невинности напоминает двух Мушетт — Жермену Малорти из романа "Под солнцем Сатаны" и ее тезку из "Новой истории Мушетты"). В центральной сцене оба священника принимают исповеди женщин — или таинственным образом без слов проникают в тайну, гнетущую их. Они, как следователи, распутывают преступления: Жермена Малорти убила соблазнившего ее человека, графиня ("Дневник сельского священника") подсознательно винит в смерти своего маленького сына своих мужа и дочь, ревнует их ("В последний день они оба куда-то отправились. Когда они пришли домой, крошка уже умер. Они стали

неразлучны"[26]). И здесь, как в книгах Мориака, над семьей нависает проклятье Атридов, Клитемнестра спорит с Электрой. Так же аббат Дониссан показывает Мушетте историю ее предков — бесконечную цепь грехов и преступлений, в обоих романах возникает образ свившихся змей — людских страстей, который Мориак вынес в заглавие самого известного своего романа (речь идет не о заимствованиях, а о типологических схождениях). Обретя покой, обе женщины уходят из жизни: Жермена перерезает себе горло, графиня умирает от грудной жабы. Все происходит как в детективе, основной принцип которого блестяще сформулировал Мишель Бютор: за первым убийством неизбежно следует второе, которое совершает сыщик с помощью самого страшного оружия, что сильнее яда, кинжала или револьвера,— правды.

Мы уже говорили о первом из возможных объяснений этих смертей — манихейской идее ухода из царства Дьявола, где нет места душе, обретшей первоначальную чистоту. Не менее важно и другое — отдав Богу свою память, боль, составлявшую основу их существа, их жизни (графиня символически бросает в огонь прядь волос младенца, отказывается воскрешать его в воспоминаниях), герои становятся пустыми — и развоплощаются. Их предназначение свершилось, им нечего делать ни в мире, ни в романе.

И аббат Дониссан и графиня повинны в одном грехе: наслаждении своими муками. Оба считали возможным пожертвовать спасением души: священник — ради борьбы с дьяволом, мать — ради памяти о сыне. Но страдание оказывается таким же искусом, как плотская страсть, оно уводит от высшей, божественной любви, отчаяние точит веру.

Миссия священника, проникающего в глубь людских душ, побеждающего зло, восстанавливающего нарушенный порядок, естественно соотносится с ремеслом сыщика, каким он предстает в классическом детективе английской выделки. Сыщик выпытывает правду, провоцирует многочисленные признания, сохраняя при этом тайну исповеди, судит по законам божеским, а не по человеческим. Таковы персонажи А. Конан Дойла и Агаты Кристи, таков патер Браун — герой детективных рассказов католического философа Честертона, который каждое преступление исследует как проявление главного закона бытия — невидимости очевидного. Но сыщик, как Господь Бог, всемогущ, неуязвим, бессмертен. Священник — нет. Выбрав его в герои, Бернанос принципиально изменил повествовательную конструкцию, основанную на всеведении Творца: Бога-отца сменил Сын Человеческий, знающий, что обречен на крестную муку. Автор низведен до роли персонажа, он не в силах, не вправе изменить предначертанный ход событий.

В первой половине романов "Под солнцем Сатаны" и "Дневник сельского священника" герои совершают близкие путешествия (в соседнюю деревню, в замок) и приносят смерть тем, кого спасают. Во второй половине они отправляются в дальний путь (в соседний приход, в город), услышав зов смерти. Те, кто отмечен ее печатью (умирающий ребенок в первом романе, смертельно больной юноша, аббат-расстрига, друг кюре — во втором), становятся посредниками между миром живых и мертвых, и незримая власть их больше, чем у священника. Аббат Дониссан, призванный родителями мальчика совершить чудо, вернуть ребенка к жизни, переступает черту, пытаясь сделать невозможное, сравняться с Христом; мертвый ребенок побеждает, притягивает его к себе. Хоровод покойников сопровождает в город амбрикурского кюре: местный врач, перед тем как покончить с собой, адресовал священника к профессору, не зная, что тот уже умер. Городской врач, к которому по недоразумению приехал сельский кюре, сам болен, стал наркоманом. Он безжалостно ставит диагноз: "рак", и правда тотчас убивает пациента. На следующий день тот умирает в каморке друга, которого приехал заодно навестить,— тому тоже осталось жить совсем недолго.

Скоропостижно умирает и аббат Дониссан — как только соседский священник произнес диагноз, заподозрив у него грудную жабу. Финал, когда аббат Сабиру и заезжий писатель Сем-Мирам ищут аббата Дониссана и попутно разбирают его жизнь по косточкам, оказывается судом над ними самими, который вершит покойник, укрытый в исповедальне.

"Новая история Мушетты" также состоит из двух путешествий — в лес и в деревню, к "природе" и к "цивилизации", из тех же двух частей, разделенных смертью,— из искушения и успения. И в Мушетте как бы соединились черты двух героинь Клоделя, Мары и Виолены: чернолицая дикарка, дитя природы, она чурается всех, не плачет, когда ее жестоко бьют, но чудесный голос ее уносится в небесную высь. Как первой Мушетте, из романа "Под солнцем Сатаны", на ее долю выпадает самый сильный соблазн: девушек Дьявол искушает любовью, как священников — святостью. Неважно, что красота предстает в облике пьяного браконьера, Мушетта влюбляется искренне. Подобно священнику, она выслушивает признание парня в совершенном им убийстве. Но исповедь оказывается ложной, и вместо умиротворения следует агрессия, браконьер насилует в землянке девочку. Вырвавшись из земляной могилы, Мушетта бежит домой, где застает мать при смерти.

Оставшись сиротой (отец так и не появляется на страницах книги), девочка, как в сказке, встречает в деревне по очереди трех женщин: кабатчицу, жену жандарма, церковную служку. Каждая догадывается о ее тайне и по-своему пытается заменить ей мать. Первая кормит, вторая советует обратиться к правосудию, третья, привыкшая обряжать покойников, разговаривать с ними, принимает исповедь девочки, успокаивает ее, тем самым готовя в последний путь. В тонком муслиновом платье, доставшемся от покойной барышни из замка, Мушетта может только сочетаться с водой, исчезнуть в ней, как хотела поступить еще Жермена Малорти.

В истории первой Мушетты уже заложена эта конструкция: три ночных путешествия (писатель последовательно использует эту метафору жизненного пути), три объяснения, заканчивающиеся смертью. Первое, с соблазнителем маркизом, происходит в замке. Феодальный замок, появляющийся во всех трех романах, олицетворяет ушедший в прошлое мир[27], как смерть притягательный и несправедливый. Герои Бернаноса, в первую очередь сельский священник, остро чувствуют противоречие между извечным делением на рабов и хозяев и евангельскими заповедями; вера и спасение — удел бедняков[28].

Когда Жермена убивает в замке маркиза, попытавшегося вновь овладеть ею после того, как оба до конца поняли друг друга, прежняя невинная девочка исчезает. Во второй сцене она — искусительница, воплощение порока, животного начала, но ее любовник доктор Гале не желает принять ее исповедь, стать тем самым (по человеческим меркам) соучастником преступления, он подсознательно хочет убить ее. Любовное свидание кончается эпилептическим припадком, безумием; в сумасшедшем доме Жермена рожает мертвого ребенка. Лишь третья встреча, с аббатом Дониссаном, принявшим на себя ее грех, позволяет ей вернуться в отчий дом, к утраченной чистоте детства — и покинуть юдоль ее слез.

То, что пастырь и агнец, спаситель и жертва, проходят один путь, говорит не о тождестве их, но о подобии. Бернанос пишет о "сопричастности грешников": осудивший чужой поступок соединяется с ним. Ненависть и презрение роднит, утверждает герой "Дневника сельского священника", слепляет грешников в один ком грязи, недоступный божественной любви. Лишь взвалив на себя чужую боль, чужой грех, разделив их, можно их облегчить; но тогда ты обречен быть козлом отпущения. Эта связь во грехе и в святости и определяет взаимоотношения персонажей в католической

литературе, их притяжение и отталкивание. Отвергнуть другого в душе — значит физически его убить.

Полярные персонажи испытывают друг к другу непреодолимое влечение, более того — перенимают свойства своего антипода. По разные стороны разведены священник и врач, писатель; но в "Дневнике сельского священника" сельский врач, атеист Дельбанд, щедро помогает местным беднякам; в романе "Под солнцем Сатаны" писатель Сен-Марем, ученый остроумец наподобие Анатоля Франса, приезжает на поклон к аббату Дониссану, "люмбрскому святому". В самом начале книги появляется фигура поэта, "перегонявшего жизнь в змеевике своего сердца, дабы выкурить сокровенный сок ее — благоуханную отраву"[29]. Поэтом в душе оказывается в "Новой истории Мушетты" пьяный браконьер Антуан, зачаровавший девочку рассказами о якобы совершенном им убийстве, о надвигающемся циклоне. Врач несет людям земную страшную правду, писатель — наркотик, возвышенный дурман, священник — слово Божие. Но напомним: в "Дневнике сельского священника" врач — наркоман, сам кюре — алкоголик, писатель. Услышав зов смерти, священники берут в руки перо; аббат Дониссан и его собрат Сабиру описывают неудачную попытку воскресить мальчика. Начав вести дневник, скромный сельский кюре в тот же миг, не ведая о том, получает дар ясновидения. Уже во втором абзаце пастырь ставит диагноз себе и общине: "Уныние снедает их у нас на глазах, и мы тут бессильны. Возможно, недалек тот день, когда эта зараза коснется и нас, мы обнаружим в себе раковую опухоль"[30]. И позже, когда он определяет грех как нарушение божественного закона, сопоставляет его с болезнью, "раком, который их гложет"[31], выясняется мистический смысл его недуга: избранник принимает муку за прихожан своих, за грехи отцов (что у него рак, священник узнает только в самом конце). З. И. Кирнозе справедливо заметила, что к творчеству Бернаноса (и, добавим, к католической литературе) применим предложенный А. Ф. Лосевым анализ античного понимания предопределения, судьбы как последовательности символических предсказаний. Подобно Эдипу, священник может разгадать загадку чужой жизни, но не своей; он — слепое орудие в руках Сатаны, который сам, против воли, выполняет божественные предначертания, и потому последние слова амбрикурского кюре: "Все благодать".

V. Жильбер Сесброн и Мишель де Сен-Пьер

Но если автор и герой заранее знают ответы на все вопросы, если роман — не процесс поиска истины, а ее иллюстрирование, тогда многомерность мира исчезает, а с ним и присутствие Бога. Тогда смысл книги заключен уже не в поэтике, а в пространных диспутах, герои делятся на плохих и хороших, поступки оцениваются однозначно. Это ясно видно на примере двух книг: "Святые идут в ад" (1952) Жильбера Сесброна и "Новые пастыри" (1964) Мишеля де Сен-Пьера[32]. Внешне они созданы в традиции Бернаноса: реалистическая точность деталей, жестокое описание трудной жизни бедняков (только уже не крестьян, а рабочих парижских пригородов). Те же герои: самоотверженный священник, его пожилой наставник, молодая женщина или девочка, влюбленная в священника, умирающий мальчик, преуспевающий писатель (только вот место врача занял коммунист, руководитель партячейки). То же время действия: зима, по преимуществу вечер и ночь. Совпадают даже отдельные детали: подобно сельскому священнику отец Пьер у Сесброна постигает свое призвание, увидев себя в Гефсиманском саду; второстепенные персонажи, обреченные на смерть, подсознательно

принимают позу распятого (рабочий Жан у Сесброна, обе Мушетты у Бернаноса, Тереза Дескейру у Мориака). Сесброн сохраняет почти всю символику католического романа, но полностью лишает ее мистического смысла: его герой, молодой священник с седыми волосами (цвет проказы), сознательно обрекает себя на адские условия существования: трудится чернорабочим на заводе, а после смены помогает страждущим, проповедует слово Божие. Для Мориака, Бернаноса, Грина бедность — такая же религиозная, экзистенциальная проблема, как любовь; для Сесброна и Сен-Пьера — только социальная. Книги обоих писателей открыто полемичны, движение священников-рабочих оценивается ими с прямо противоположных позиций. Сесброн — горячий сторонник религиозного модернизма (обновленчества), Сен-Пьер — противник. Первый доказывает, что христианская забота о бедняках важнее мессы, что надо сперва устроить бездомных на ночлег, а потом служить службу, что надо максимально упростить обрядность. Печься следует только о заблудших овцах, а паству, исправно посещающую церковь, предоставить самой себе. Во имя борьбы за мир, отстаивания интересов рабочих надлежит идти на союз с коммунистами, действовать сообща. Несмотря на бесспорно благие намерения автора и героя все это, к сожалению, напоминает печально известные зубатовские кружки начала века, да и во Франции 50-х годов движение очень быстро пошло на убыль (характерная деталь — о работе отца Пьера на заводе не говорится ничего). Мишель де Сен-Пьер, напротив, считает, что пастырь должен быть в первую очередь священником, нельзя изгонять из веры понятия чуда, сверхъестественного, подстраивать религию под науку. Сама красота церковного ритуала, повторение простых и вечных евангельских истин помогут пастве обрести благодать. И уж конечно, союз с коммунистами ни к чему хорошему не приведет.

Сюжеты обеих книг не просто похожи, как две капли воды, они в точности воспроизводят схему советского производственного романа о передовом рабочем, пришедшем в отстающую бригаду (или колхоз), перевоспитывающем на своем примере отсталых и несознательных, преодолевающем сопротивление откровенных вредителей, а то и иностранных агентов (коммунистической Польши, как в романе Мишеля де Сен-Пьера, где полная художественная неубедительность опровергает историческую правоту). Оба священника без малейшего труда перебарывают искушение любовью. Обоих не жалует ближайшее начальство, но поддерживает высшее, у них исповедывается или намеревается это сделать сам архиепископ Парижский (известный конфликт между плохим вторым секретарем райкома и хорошим первым секретарем обкома). В кульминационной сцене герой Сесборна, подтверждая свою святость, воскрешает умирающего мальчика, обещав Богу ради этого пожертвовать своим делом; но оно в надежных руках, отца Пьера заменяет вовремя воспитанная смена. У Мишеля де Сен-Пьера, напротив, священник-модернист, как ни старается, не может вернуть к жизни мальчишку; после этого ему ничего не остается как утратить веру и поддаться плотскому соблазну (он продолжает помогать беднякам как мирянин). Клоделевское соперничество двух сестер сменилось соперничеством пастырей: истинный герой, член ордена иезуитов, обращает прекрасную грешницу, число верующих, приходящих послушать его проповеди, возрастает неимоверно. Герой Сесборна своей честностью, самоотверженностью, бескорыстным фанатизмом напоминает если не Павку Корчагина, то Давыдова, поднимавшего целину человеческих душ; герой Сен-Пьера — образцового и бесплотного новатора из пьесы И. Дворецкого. Писатель сам иронизирует над излишне профессиональными разговорами священников, их совещаниями по обмену опытом, учетом численности прихожан в процентах, но ничего иного не предлагает.

VI. Жюльен Грин

Отношения Жюльена Грина с католической религией складывались сложнее, чем у Мориака и Бернаноса. Воспитан он был в протестантской вере, в католицизм перешел в 1916 г. в 16 лет. Он всерьез думал о духовном поприще, но все же в 19 лет отказался от него. В 1929 г. писатель, по его утверждению, отошел от веры, но в середине 30-х он увлекся мистическими сочинениями, древними индийскими верованиями, а весной 1939 г., отчасти под воздействием Жака Маритена, вновь обратился к ней. Разумеется, и у Франсуа Мориака были периоды усиления и ослабления религиозного чувства (его "обращение", по свидетельству Ш. Дюбоса, относится к 1928 г.), но для Жюльена Грина и его героев острее, болезненнее стоит вопрос обретения и утраты веры, ее истинности. Тяжкий груз избранничества давит на плечи не священников, а прихожан, они слышат Голос, им посылаются знамения (так видит Христа Карин в "Другом", 1971). Конечно, сам писатель отмечал, что его "поражают бесконечные соответствия между персонажами всех моих сочинений, перекличка между романами, которая превращает двенадцать книг в одну, воспроизводя маршрут, по которому я следовал, сам того не зная, с самого детства" (запись в дневнике от 4.12.1969). И все-таки, как нам представляется, можно увидеть разницу в поэтике довоенных и послевоенных произведений Ж. Грина.

Его персонажи, как правило,— застывшие, неподвижные, статуарные, они претерпевают события, а не управляют ими, поступки совершаются под воздействием высшей силы, чужой воли. Даже днем они постоянно впадают в сон (Джозеф в "Мойре", 1950), девушки оказываются сомнамбулами ("Варуна", 1940, "Дурное место", 1977). Если при этом у них нет хотя бы смутного ощущения, что существует иная, высшая реальность, их существование становится бессмысленным мороком. Сны оказываются не предзнаменованиями, а лишь фантазмами, они не ниспосланы свыше, не составляют разрозненные перепутанные части мистического послания (как в "Варуне"), а поднялись из темных глубин подсознания (как в романе "Обломки", 1932). В снах происходят убийства, эротические сцены, а на поверхности все неподвижно. Ничего не может произойти с красавцем богачом Филиппом, героем "Обломков",— он пуст, он манекен. И ничего не происходит.

Любовный треугольник у Грина — фигура жесткая, он держит напряжение между персонажами, соперницами-сестрами ("Обломки", "Варуна"), матерью и дочерью ("Ясновидящий", 1934), но не дает действию развиваться. Писатель пытается оживить текст, создавая новое пространство, но не божественное, а рукотворное, порожденное самими героями. "Ясновидящий" строится на контрастном повествовании от лица набожной девушки, еще девочки, и юноши атеиста, соблазнителя. Но рассказ Манюэля не противоречит истории Марии-Терезы, а продолжает ее; ведя дневник, скромный продавец книжного магазина присваивает себе прерогативы автора. Написанная им третья часть ("То, что могло бы быть"), его воображаемые приключения — история Персеваля в замке короля-Рыболова, изложенная в духе "Землемера" Кафки. Герой в силах придумать только царство смерти и сам вскоре переселяется в него.

В романе "Варуна", писавшемся в период духовного кризиса, Жюльен Грин сталкивает мистические учения, язычество, легенды, теорию переселения душ, чтобы от них перейти к христианской вере. Три части, написанные в разных жанрах, разным слогом (философская сказка, исторический роман, психологический "роман о романе"), борются друг с другом, но разорвать роковую цепь предопределений не удается: на магическую цепочку, которая переходит сквозь века от одного героя к другому, можно лишь повесить крест, как это делается в последней фразе книги. В первой части ("Хэль")

вымышленный мир заполняет все, дьявол может свободно гарцевать по морю на коне, сопротивления среды нет. Силы добра и зла, ангелы и бесы в открытую сражаются за душу героя. Во второй части ("Элен") Ж. Грин предлагает подчеркнуто несостоятельную "реалистическую" трактовку мистической любовной истории, возлагая вину на корыстолюбивого мошенника кабалиста. В третьей части ("Жанна") любовные муки уступают место мукам творческим: писательница рассказывает в дневнике о работе над романом, посвященным описанной во второй части истории. Изучение чужой жизни становится ключом для познания своей, историческое исследование превращается в самоанализ, жанры романа и дневника смешиваются. Вместе со своей героиней, Элен, Жанна обращается мыслями к Богу, но чем больше она работает, тем яснее ощущает, что к ней из глубины времен пришла чужая смертоносная сила. Защищаясь, писательница совершает убийство — топит рукопись; роман разделяет участь многих героев Бернаноса, Мориака, Грина (эта часть "Варуны" может до некоторой степени рассматриваться как дневник самого автора).

Ни фантастика, ни мистика, ни литература не создают мир, равноправный реальному, и Ж. Грин возвращается к повествованию о двух своих родинах, Франции и Америке. Земные отношения персонажей перестают подчиняться жестокой конструкции, ее сменяет волнообразное движение, постоянные колебания героев, совершающих, казалось бы, непредсказуемые, импульсивные поступки. Но сохраняется высшее предопределение, все события, все дела, будь то любовные или денежные, неумолимо выстраиваются в уже хорошо известный нам сюжет об искушении-искуплении, об убиении-спасении. Жак Пети очень точно написал о зеркальном отражении сюжетов романов "Мойра" и "Каждый в своей ночи" (1960): в первом набожный юноша (Джозеф) будит во всех зов плоти, во втором порочный (Уилфред) заставляет окружающих вспомнить о Боге. Джозеф убивает Мойру, Любовь (подобно Хэлю в "Варуне", он не узнал свою суженую), Уилфред погибает от пули святого грешника Макса.

Женский вариант этой судьбы предлагают романы "Злоумышленник" (1956, начат он был еще до войны, именно его, испугавшись, отбросил Грин, как поступила Жанна в "Варуне"; еще одна часть, "Исповедь Жана", была опубликована только в 1973 г.) и "Дурное место". В финалах обеих книг невинные девушки кончают с собой. Некрасивая Эдвига стреляется из-за нехватки любви, невозможности пробить окружающую ее стену безразличия, прекрасная, как статуя, молчащая Луиза погибает от ее избытка. Спасаясь от огня страстей, который она против воли разжигает в людях, она убегает в зимнюю ночь, растворяется в снегу. Чистота уничтожает все вокруг себя: невинных героев и тех, кто влюбляется в них, охватывает страсть к самоубийству. Джозеф и Луиза сеют разрушение и смерть.

Роман "Другой", взяв принцип контрастного повествования, героев, использованных в "Ясновидящем", соединяет мужской и женский варианты судьбы. Первая встреча француза Роже и датчанки Карин дарует им любовь, но лишает веры. Ввергнув в грех, обрекает на заточение и одиночество. После разлуки юноша во время войны попадает в немецкий плен, девушка подвергается всеобщему осуждению за то, что путалась с немецкими офицерами. Второе свидание, через десять лет, приводит героев к обращению — и неизбежной смерти. И здесь, пожалуй, отчетливее всего в католической прозе звучит протест героя-повествователя против своего создателя, бунт человека против Бога. Карин, наделенная талантом писателя и художника, не желает умирать, хотя конец ее описан в прологе. Она отказывается покорно, как агнец, идти на заклание, добровольно и радостно страдать. Она хочет "выйти из этого романа", "избежать нравоучительного финала", ей отвратителен автор, обманом, силком тащащий ее в исповедальню, где

священник пожирает жертву, "как паук в центре паутины"[33]. Писатель все равно безжалостно крестит ее, утопив в море, но последняя мысль девушки: "Жить!"

Этот вечный спор с самим собой, невозможность обуздать плоть, подчинить ее духу, делает открытыми композиционно замкнутые произведения Грина. Символы, пронизывающие их, вынесенные в заглавие, рассчитаны на возможность прямо противоположной интерпретации. Другой — это и Христос, и Дьявол, и общество, и я сам, мое второе "я". "Я — это другой" называется одно из эссе Грина. Человек сам для себя тайна, непознаваемая и неисчерпаемая, в нем смешаны мужские и женские черты, добро и зло. "Ад — это другие", утверждал Сартр, ад заключен в тебе самом, полагает Грин, "любовь — это ад", считают его герои ("Дурное место").

В романе "Мойра" имя героини отсылает к греческим богиням судьбы и к деве Марии (Мойра — кельтский, ирландский вариант произношения), к античному Року и христианскому предопределению. Джозеф предстает как Иосиф Прекрасный (прислуживание в кафетерии — продажа в рабство, сцена соблазнения — эпизод с женой Потифара) и как Иосиф-плотник. Его друг Дэвид, будущий пастор, мудрый наставник, напоминает о ветхозаветном пророке. Джозеф, знаток писания, не распознав в блуднице Пречистую, в Марии-Магдалине — Марию, нарушил божие веление: "Иосиф, сын Давидов, не бойся принять Марию, жену твою" (Матфей, 1, 20).

Многозначность имен героев, которую можно показать и на многих других примерах (так, в Энгесе из "Ночи" зашифрованы агнец и змей), соответствует гриновской концепции множественности личности. Ей подчиняется и система персонажей в послевоенных романах: главный герой окружен серией двойников, проживающих разные варианты его жизни. Они — материализация его чувств и поступков, в первую очередь греховных (этот принцип открыто воплощен в "Варуне", когда на глазах у Хэля его преступление обретает человеческий облик; он достаточно характерен и для Мориака: "Редко бывает, что наши преступления предстают нам в образе смертельно раненного ребенка" — "Дороги к морю"). Персонажи различаются по четырем признакам: молодой — старый, красивый — уродливый, бедный — богатый, невинный — порочный. Главные герои обычно обладают первыми из названных качеств (которые в художественном мире Грина могут условно считаться положительными), чаще только тремя (Уилфред порочен, Эдвига некрасива), ибо наличие всех четырех "добродетелей" лишает возможности самостоятельно действовать, превращает в жертву (Луиза). Сюжет строится на колебаниях между этими полюсами, причем потеря любого из начально дарованных качеств оказывается пагубной. Когда герои перестают нуждаться (Уилфред получает наследство, Карин — прибавку к жалованью), это — верный знак гибели, которой карается попытка выйти из состояния "раба". Разорение, кража всегда рисуется как насилие: "vol" — "viol". Каждая из оппозиций может трансформироваться, приобретать вид: ребенок — взрослый, вызывающий любовь — безответно любящий, слуга — хозяин, лишенный жизни — живой. Невинность может оказаться не нравственной заслугой, а физическим изъяном. Мы помним, сколь важную роль в романах Мориака играли темы супружеской импотенции, фригидности, застарелой инфантильности; у Грина бессилием, холодностью поражены богатые красивые взрослые: Филипп ("Обломки"), Ульрика, старшая кузина Эдвиги ("Злоумышленник"), Гертруда, тетка Луизы ("Дурное место").

Соблазнитель может быть девственником (как ясновидящий Манюэль); невинность — знак того, что человеку предстоит родиться-умереть.

Персонажи, группирующиеся вокруг главного героя, отличаются от него одной-двумя чертами. Разумеется, используются не все 16 возможных вариантов, а примерно половина. Наиболее отчетливо этот принцип проведен в

"Мойре" и "Ночи", где многочисленные мужчины невольно подталкивают Джозефа к преступлению (Прело открывает ему, что у него руки убийцы, что его вздернут; Дэвид дает прочесть "Отелло", показывает, где лежат садовые инструменты, с помощью которых Джозеф зароет труп; Киллигрю рассказывает ему о Мойре, во время его визита приносят одеяло, которым будет задушена девушка), а Уилфреда ведут к вере. Как в книгах Мориака и Бернаноса люди связаны причастием святости и греха. Почти каждому персонажу "Мойры" соответствует аналогичный персонаж "Ночи": Прело — Энгес, Дэвид — Макс, Мойра — Феба, Мак Алистер — Томми. Совпадают их роли, отчасти характеры, судьбы: Саймон кончает с собой из-за того, что Джозеф не заметил его любовь, Фредди — из-за того, что Уилфред до смерти напугал его, рассказав об опасности венерических заболеваний. Внутри каждого романа персонажи составляют контрастные пары, которые борются за героя (Прело — Дэвид), испытывают его воздействие: красавец книгопродавец Томми становится из святоши гулякой, уродливый торговец рубашками похотливый девственник Фредди, напротив, принимает от Уилфреда крещение перед смертью; его кончина предсказывает в деталях кончину героя. Схожим образом построены "Злоумышленник" и "Дурное место" (только с заменой мужчин на женщин), с тем же параллелизмом персонажей: Эдвига — Луиза, Ульрика — Гертруда, порочные бедные уродливые старики — Жан и Брошар, порочные молодые нищие красавцы — Гастон Доланж и Феликс, "серые мышки" — швея Фелиси и учительница м-ль Перрот и т.д.

Но есть у Грина несколько фигур, которые, почти не меняясь, переходят из романа в роман, выполняя не столько сюжетные, сколько символические функции. Это Смерть (г-жа Жорж в "Ясновидящем", г-жа Пок в "Злоумышленнике"), ведьма-сводня (антикварша в "Злоумышленнике", хозяйка книжного магазина в "Другом", гадалка в "Дурном месте"), Дьявол (молодой красивый слуга Геза в "Ночи" и уродливый старый богач Гор в "Другом") и его несколько неожиданная ипостась — чужестранец, поляк (поляк, ослепивший отца Джозефа в "Мойре"; "славянин" г-н Луи, красавец вор в "Другом"; сутенер и прорицатель Зининский в "Дурном месте"; к ним примыкает поляк Макс из "Ночи", но он не эпизодический, а центральный персонаж, и потому, как полагается в католической прозе, он и палач и жертва, и блудник и Христос). Они наполовину люди, наполовину знаки, привратники, открывающие дверь в иное пространство. Персонажи, служащие посредниками, скрепляющие эпизоды, соединяются с вещами, выполняющими те же функции. Такова "серая, как мышь" старая горбатая швея Фелиси — она дух лестницы, важнейшего элемента в художественном пространстве Грина, где, по мнению самого автора, происходят все значительные события. Фелиси "сшивает" миры слуг и хозяев, вещей и людей, первый этаж и чердак, где царит языческий бог — портняжный манекен.

Пассивность, страдательность персонажей компенсируется активностью предметов, которые почти магически подчиняют себе людей, управляют ходом событий. Они так же повторяются из книги в книгу, становятся, по сути, действующими лицами. Романы Жюльена Грина насыщены описаниями вещей, мир предстает в виде дома, добросовестно, тщательно обставленного. Все, что за пределами комнаты: улица, сад, река (море) — чужое, опасное пространство, вызывающее страх; дом рисуется в виде грота ("Обломки"), пещеры, убежища. "Опорных" предметов не так много, все они связаны с функциями, модальностями существования действующих лиц. Кроме того, что персонажи перемещаются, пешком или в автомобиле, они совершают всего три значимых, меняющих ситуацию поступка, равноценных, сходно описываемых: убивают (в первую очередь Словом, страхом), любят, молятся. При этом появляются: револьвер (фаллический символ; выстрел описывается как соитие, дефлорация — "Злоумышленник", "Ночь",

"Другой"; в "Варуне" и "Дурном месте" его заменяет нож), перчатка, рука, дающая пощечины, душащая — она действует, не подчиняясь человеку ("Мойра", "Злоумышленник", "Ночь"; отметим, что для автора и его героев болезнен любой контакт, даже прикосновение), кровать ("Мойра", "Другой"), крест, четки (все послевоенные романы), драгоценности (символ женщины, памяти — "Злоумышленник", "Другой", "Дурное место").

Наиболее важные вещи связаны с постоянными действиями (состояниями) героев — активными: смотреть — писать и пассивными: спать (видеть сны) — читать (сон и книга в мире Грина одинаково переносят в иной мир, предсказывают будущее; явь и сон часто почти неразличимы). Взгляд может быть направлен вовне (окно) и на себя (зеркало), быть актом агрессии (слежка), любви (в первую очередь, к себе — почти все главные герои Грина страдают нарциссизмом, любуются своим телом), прорицанием (ясновидением); все эти варианты представлены, скажем, в романе "Дурное место". События обязательно показываются с чьей-нибудь точки зрения, если не героя, то творца; и Грин и Мориак одинаково подчеркивают это использованием "сослагательного повествования": "если бы он был там-то, он бы увидел, сделал то-то".

Две основные ипостаси человека: немое молчащее Тело и бесплотный Голос — порождают элементы, расположенные символически в самом центре Дома. Первая группа: фотографии, античные статуи, манекен, пустые красавцы — олицетворяет плоть, ложного кумира (в "Обломках" Филиппу "курят фимиам", "приносят жертвы"), смерть. Люди застывают, предметы (манекен, одежда в "Злоумышленнике") оживают, двигаются. Вторая группа: телефон, исповедальня (разговор в темноте с невидимкой), письмо, дневник, книга; они связаны в первую очередь темами тайны и таинства, сохранения памяти и предсказания (выбора образца для поведения), слепоты и прозрения.

Мы уже отмечали, сколь много в романах Ж. Грина книгопродавцев, писателей, читателей; на филологическом факультете учатся персонажи "Мойры". Перед тем как задушить женщину, Джозеф рвет, уничтожает книгу (томик Шекспира). Герои читают об убийстве и о Боге: "Жизнь Иисуса" Э. Ренана (Манюэль), "Ромео и Джульетта", "Отелло" и Библия (Джозеф), детективы и "О подражании Христу" (Уилфред). Темы книги и преступления часто взаимосвязаны и у Ф. Мориака: так Тереза Дескейру читает детективы, яд прячет в книжном шкафу. Напротив, письма становятся для персонажей главным способом объяснения в любви (Мойра, Уилфред). Важна даже случайная фраза — сальность, оброненная в парке прохожим, оказывается для Гертруды ("Дурное место") источником длительных эротических переживаний, едва ли не главным событием в жизни.

Жюльен Грин подробно разрабатывает колористическую гамму своих произведений, цвета у него, даже второстепенные, отнюдь не нейтральны: окрашивая людей (волосы, глаза, лица), вещи, они уже выносят им приговор, предопределяют грядущее. Таков, например, желтый цвет плаща Макса — цвет позора. Доминируют, разумеется, красный (рыжий) и голубой (белый), символизирующие борьбу огня, плоти, жизни, любви и воды, Бога, смерти. Среди героев Грина много рыжих (булочник и учитель в "Злоумышленнике", Гюстав в "Дурном месте" и, конечно, Джозеф) — людей огня, в противоположность людям воды (Хэль, Карин). Нарастание эротического напряжения в тексте подчеркивается нагнетением красного цвета (до трех эпитетов на страницу): краснеют персонажи (они постоянно вспыхивают, багровеют, пламенеют, алеют, становятся пунцовыми), дома, фермы, трамваи, магазины, кресла, обои, одежда, появляются слова, фонетически сходно звучащие.

Таким образом, у Грина духовным посланием становится не только роман, эпизод, но и отдельное слово. Называние превращается в акт творения: едва упомянутые, появляются предметы, люди, происходят собы-

тия. "И Слово стало плотию и обитало с нами" (Иоанн, 1, 14). Все элементы текстов, соединяясь, образуют стройную картину мира, подчиняющуюся воле Творца и свидетельствующую о нем.

Янсенистская религиозная традиция, в XVII в. давшая жизнь таким разноплановым и значительным произведениям, как "Грамматика" и "Логика Пор-Рояля", трагедии Ж. Расина, "Мысли" и "Письма провинциалу" Б. Паскаля, "Мемуары" кардинала де Реца, оказалась живой и плодотворной для французской культуры конца XIX и XX столетий.

Современные писатели-католики сурово относятся к своим героям. Они ведут их путем испытаний, учат, что, только перестрадав, осознав свою греховность, человек становится истинно великим. Католическая литература хочет помочь и помогает, но именно это желание вести и учить ограничивает ее и в области поэтики, и в сфере идей. Парадоксы "греховной святости" неразрешимы, если оставаться внутри этого художественного мира, предопределяющего выбор персонажей, развитие конфликта, финал.

Выйти за его рамки можно несколькими путями. Наиболее радикальное оружие, разрушающее литературную запрограммированность,— самоирония, смех. Как известно, Христос не смеялся; проповедь должна быть серьезной. Шутка вносит в мир игровое начало, и понятие предопределения исчезает, ничто не окончательно, ничто не однозначно.

Другой вариант: постараться объяснить небесную механику без вмешательства божественного часовщика ("я не нуждался в этой гипотезе", как гордо заявил французский математик). Из сюжета изымается идея Провидения, из текста — идея Творца. Французский роман, в первую очередь "новый", пошел по пути, предложенному Ж.-П. Сартром: вместе с всезнающим, всевидящим автором исчезла фиксированная повествовательная перспектива, замененная множественностью точек зрения. Персонаж не создается более по образу и подобию Творца, его контуры размываются; более того, главными героями становятся не люди, а вещи, произведения искусства, идеи.

И все же присутствие Бога отчасти ощущается в желании найти ему замену, некое высшее организующее начало. Показательна позиция такого внерелигиозного человека, как Андре Моруа. Для него божества — великие люди, храмы — произведения искусства. Культура становится новым типом религии, что вполне логично для писателей XX в., рассказывающих в первую очередь о своих творческих проблемах, о том, как они создают книги.

Для Сартра и его персонажей Творец важен своим отсутствием. После гибели богов в центре мира возникла пустота, и заполнить ее невозможно. Люди пытаются сами решать все проблемы и натыкаются на пустоту, как на стену. Знаменитая формула Сартра "Ад — это другие" может быть понята и так, что человек сам себе судья и палач, сам вершит над собой высший суд. Если же Бог и Дьявол персонифицируются, как в пьесах Сартра, то экзистенциальное начало исчезает. Человек, вознамерившийся стать пророком, Христом, безнадежно удаляется от него, его удел — одиночество под пустыми небесами ("Дьявол и Господь Бог"). Господь превращается в своего антипода, подобно Зевсу, предстающему в обличье Вельзевула, "повелителя злых мух" ("Мухи").

Весьма далеко от католической литературной традиции отстоят произведения, прямо обращающиеся к образу Христа, делающие из него революционера, бунтаря (пьеса А. Барбюса "Иисус против Бога"). Думается, что скорее сближаются с ней произведения, в которых не упоминается впрямую о Боге — романы испытания, где герой пытается постичь смысл мироздания, своего предназначения, проходя путем мучений, как в "Философском камне" М. Юрсенар.

ПОЭЗИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Моральное потрясение, пережитое французской нацией в годы второй мировой войны, оказало большее влияние на поэзию, чем на прозу.

Поэзия утвердила возможность сохранить высокую художественность, питаясь и исторически конкретными обстоятельствами (вокруг понятия "поэзия обстоятельств" начались дискуссии уже в военную пору). Больше того: военное лихолетье явило миру — по самым строгим эстетическим критериям — подлинные шедевры лирики. И сегодня, спустя полвека, ни одна из поэтических антологий не может оставить за своими пределами "Розу и резеду" Арагона, "Свободу" и "Мужество" Элюара, "Парижскую Богоматерь" Пьера-Жана Жува, хотя поворот к "обстоятельствам", конечно, не обошелся без страниц риторических, одномерных. Но если судить по крупным именам, заменявшимся в то время часто псевдонимами, то совершенно невозможно оспорить мысль о подлинном взлете французской поэзии в годину бедствий.

Следующий период развития неизбежно должен был стать трудным испытанием: общественная и психологическая ситуация изменилась, контакт с читателем нужно было искать уже на иных диапазонах, поэтическая речь, освобождаясь от эзопова языка, угрожающе близко подошла к границе банальной изобразительности. Споры вокруг лозунга "ангажированной литературы", начатые Ж.-П. Сартром, поэтов не вовлекли: идентичная дискуссия по поводу "поэзии обстоятельств" уже завершилась — поэзия и здесь обгоняла прозу.

Поэзии предстояло показать иную закономерность. Прямая подключенность к конкретно-историческим обстоятельствам приносит хорошие плоды только при условии, что к ней подключен в полной мере и воспринимающий; тогда прочтение подтекста происходит по тому же коду, с использованием которого произведение написано; если же читатель не восприимчив к "обстоятельствам", то поэт, гиперболизирующий их значение, рискует остаться в одиночестве, фальшивя и не получая никакого отклика. Симптомов такого разлада поэзия 40-х годов зафиксировала достаточно.

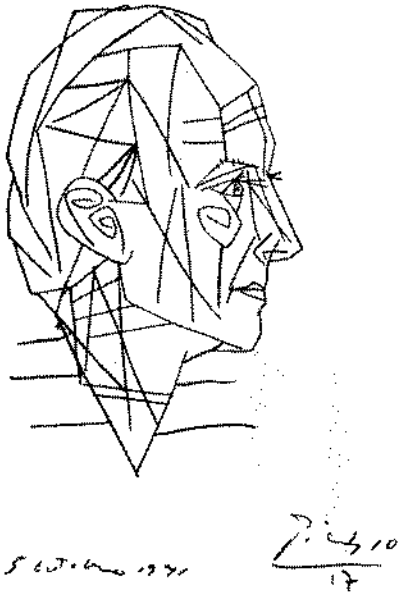
Изучение литературного процесса послевоенных десятилетий приводило французских ученых к диаметрально противоположным выводам. Согласно одному, поэзия быстро отказалась от уроков Сопротивления, утратила связь с обстоятельствами и вернулась на круги своя — к герметизму, вне которого якобы не может быть искусства. Согласно другому выводу, опыт Сопротивления был высшим выражением извечно существующей и весьма благотворной зависимости поэзии от истории; впитав этот опыт, поэзия уже не могла повернуть вспять. Ясно, конечно, что в основе таких интерпретаций — оппозиции в понимании отношений искусства и действительности. Но ведь каждый из спорящих приводил весьма убедительные примеры. В первом

случае, называя книги Рене Шара, Пьера Реверди, Анри Мишо; во втором — черпая аргументы в творчестве поэтов, заслуживших репутацию первых среди равных — т.е. в творчестве Элюара и Арагона.

Оба вывода страдали аберрацией, частой в науке о литературе вообще. Выбирая в обоих случаях представительные, значимые имена, оппоненты обходились без сопоставления их — на синхронном уровне — с произведениями других, не менее крупных поэтов; и без рассмотрения внутренней диахронии каждой поэтической судьбы. В первом случае совершенно не принималось во внимание, что ни Рене Шару, ни Пьеру Реверди, ни Франсису Понжу, собственно, не пришлось возвращаться к герметизму, и если их поэтические метафоры военных лет кажутся менее "закрытыми", то прежде всего благодаря возможностям воспринимающего легче дешифровать метафорический код при сосредоточенности на тех же "обстоятельствах", что и поэт. Во втором случае абсолютизировалось значение поэтических феноменов (в творчестве Элюара, Арагона, Гильвика, Пьера Эмманюэля, Алена Боске), которые при высокой художественности обнажали связь с исторической реальностью. И тогда оставался вне поля зрения иной тип поэтического "прочтения" той же общественно-исторической ситуации. Соглашаясь в принципе со вторым выводом, необходимо воздержаться от противопоставления "ясного" и "темного", изобразительных и выразительных рядов. Только при таком рассмотрении выявляются закономерности развития поэзии в первые послевоенные десятилетия. Окидывая взором поэтические явления, берущие исток в традиции Сопротивления, убеждаешься в их поразительном поэтическом многообразии, опровергающем мнение, будто "социальный заказ", гражданская пристрастность подпольной поэзии способствовала унификации художественного языка. Продемонстрировать многообразие эстетических решений можно, сопоставив творчество Поля Элюара, Луи Арагона, Пьера Эмманюэля, Эжена Гильвика — поэтов не просто стихийно, но и вполне осознанно претворявших в художественной практике опыт, полученный ими в военные годы.

Элюар (1895—1952) обрел новый голос раньше, чем, по его собственным словам, "поэзия встала перед необходимостью уйти в маки". В книге, вызванной к жизни событиями в Испании (сб. "Естественное течение" 1938), Элюар впервые вовлек любовную тему — центральную в его творчестве от первых до последних дней — в контекст размышлений об историческом Времени. В отличие от многих своих собратьев-поэтов Элюар, испытав потрясение от встречи с жестокой реальностью, не захотел акты "каннибализма" воплотить в образах кошмара и безумия. На его палитре не было красок "Герники". Бесчеловечность фашистского геноцида просто заняла свою клетку в таблице элементов человеческого бытия. Интонации Элюара лет Сопротивления спокойны, уравновешенны, он не форсирует голос, предпочитая конструкции констатирующие вопросительным или повелительным, сглаживая конкретность обстоятельств, лежащих в основе образной структуры лирики военных лет. Следующий, послевоенный, период уже предугадан в его стихах, утверждавших как нечто само собой разумеющееся неизбежность победы.

Книги "Желание продолжать" (1946), "Память плоти" (1947), "Все выражать" (1951), "Феникс" (1951) сохранили константы, выявившиеся с конца 30-х годов: почти неразличимы переходы от собственно любовной к философской (а порой и политико-философской) теме, эмоциональность приглушена, описательно-назывные кадры, подсказанные вроде бы конкретным наблюдением, складываются в обобщенно-бытийную картину борьбы света с мраком. Важно, сохраняя "внутреннюю тишину", не подчиняясь внешним голосам, вещам, повернуть их к себе — придать лампе тепло, ласковость взгляда, построить солнечную столицу по образу своему и подобию, ясно видеть во мраке ночи.



Поль Элюар. *Рис. Пабло Пикассо*

Новые противоречия, разломившие послевоенную Францию, осмысляются Элюаром как вечные противоречия жизни, где радость познается в горе, полету часто мешает та же рука, которая в полет звала, а позолота побед скрывает под собой несущий смерть свинец. Поэт как бы намечает контраст между временем, когда правила злая Сила, и временем, когда этой силы больше нет, но только для того, чтобы подвести к осмыслению драматических контрастов, которые победой не отменены.

Исследователями в итоге точных подсчетов[1] доказано, что Элюар чрезвычайно скуп на прилагательные, совершенно исключает малоупотребительные слова, неологизмы, предпочитая и среди глаголов, и среди существительных слова опорные, широкого диапазона, легко входящие в любое стилевое русло. Характерно, например, сколь последователен Элюар, не допуская в поэзию буйную многоцветность мира. Он согласен называть только основные цвета — белый, черный, красный, зеленый, да и то они даны в его стихах не для глаза, а для дополнительного оттенка мысли; они не живописны, а понятийны, в известной мере отвлечены от цветового восприятия. Так появляется "черная истина", "черный напев", "белое сердце", "голубая жара небес". Само слово "цвет" Элюар очень любит, но именно лишенное цветовой конкретности; цвет появляется как знак чего-то главного в человеческом существовании: "мне ведомы цвета мужчин и женщин", "день воплощает наши цвета", "она покинула свои цвета, свое лицо", "цвета здоровья, желания, страха" — так раскрывает поэт свое понимание мира в своеобразном манифесте "Язык красок". Дематериализация цвета, приобщение его к основным понятиям жизни, смерти, борьбы усиливают философскую доминанту творчества Элюара. Той же внутренней задаче служит и мастерство афоризма. Многие свои стихотворения — и наиболее камерные, и открыто политические — Элюар завершал чеканным афоризмом, что роднило их с философскими максимами. Цепью афоризмов являются, например, стихотворения "Добрая справедливость", "Смерть, любовь, жизнь", цикл "Лик всеобщего мира". Как познанный закон бытия звучат строфы:

В поле земля прекрасна
В яме земля безобразна
В саду побеждает счастье
В пустыне простор для смерти
В ночи человек закован
В ночи он ломает цепи
В ночи он готовит утро.

(Перевод М. Ваксмахера)

Установленная поначалу оппозиция (поле/яма, сад/пустыня) к финалу нарушена; тем самым отменена фатальная зависимость между ситуацией и состоянием (сад — счастье, пустыня — смерть); даже мрак ночи, той, что чернее ямы, необъятней пустыни, может быть разорван человеком — творцом утра.

Образ вечного борения, в котором человек должен победить, соединяет две исторические эпохи, непосредственно продолжая осмысление противостояния.



Из иллюстраций Валентины Гюго к сборнику "Феникс" П.Элюара.

В первые послевоенные годы Элюар потерял жену. Кончина Нюш привела Элюара на грань психического заболевания, и тут впервые появилась череда образов надрыва, отчаяния, обычно лирике Элюара совершенно не свойственных, как несвойственна ему и вообще исповедальность, автобиографическая конкретность. Чисто элюаровский лаконизм, чеканная философичность все-таки доминировали, благодаря чему лирика Элюара резко отличалась от исповедально-взволнованной, субъективизированной лирики Арагона. Элюар предпочитает напряженность отчаяния выразить строгой "формулой" горя:

Нам не дано состариться вдвоем
Вот день
Ненужный: время
Стало лишним.

(Перевод М. Ваксмахера)

С обретением новой, последней привязанности опять воскресла тенденция прямого подключения любовной лирики к политико-философской ("Любовь к тебе ведет меня к другим".) Именно так должна быть оценена книга "Феникс", ставшая заключительной в оборвавшейся творческой эволюции Элюара. Однако до нее в книгах "Политические стихотворения" (1948), "Греция, роза моя" (1949), "Урок морали" (1950), "Прославления" (1950) наметилось нарушение естественного для всего творчества Элюара синтеза. В ряде произведений образы остаются на поверхности "обстоятельств", теряют философическую глубину, сиюминутность "отклика" мешает формированию той поэтической гармонии между конкретным и вечным, которая была завоевана Элюаром раньше. Можно сказать, что самые "актуальные" стихотворения Элюара этих лет как раз не могут быть рассмотрены в русле традиции Сопротивления. Ей ближе иные — сохранившие, а иногда и углубившие взаимосвязанность разных эмоциональных состояний, разных образных рядов. Ослабление художественной интенсивности поздних поэтических книг не связано напрямую с социальными иллюзиями и политическими заблуждениями поэта; корень болезни глубже: в нарушении эстетических законов, свойственных творческой индивидуальности поэта. Стремясь слагать

"Стихи для всех" (1952)[2], Элюар пошел на "упрощение" поэтического языка, чего он как раз не позволял себе в лирике Сопротивления. Художественное равновесие индивидуальной манеры оказалось нарушенным, что и приводило к творческим неудачам.

Сочетание в поздней поэзии Элюара произведений высокого эстетического уровня с произведениями до него не поднимающимися, создавало картину драматическую, особенно при попытках некоторых критиков наиболее слабое представить как вершину идейно-эстетической эволюции поэта. Художественные открытия Элюара, свершенные в 30—40-е годы, столь впечатляющи, что двухтомник его произведений, изданный в серии "Плеяды", отличается поразительной цельностью нравственного и эстетического видения, абсолютной свободой самовыражения, отменяющей деление и на четкие периоды, и на жанровые разновидности.

Творчество Арагона развивалось в иной манере — лирики исповедальной, напряженно-эмоциональной, подчеркнуто личной. Такой она сложилась в Сопротивлении ("Нож в сердце", 1941, "Глаза Эльзы", 1942, "В подлиннике по-французски", 1944).

В отличие от Элюара для Арагона тех лет характерны повелительные конструкции, обращения, вплетение разговорной речи в канву поэтического языка. Книги первых послевоенных лет ("Снова нож в сердце", 1946, 1948; "Мои караваны", 1954, поэма "Глаза и память", 1954) вырастали из опыта подполья и открыли немало высокопоэтических страниц: та же логика движения поэтической мысли, похож и рисунок стиха; ведущую роль играет ясно очерченный образ, законченность мысли в строфе, строгий ритмический строй, рифма. Почти не встречается сюрреалистических образов, резких перебоев ритма, зыбких полуассоциативных образов и скачков от стиха строго ритмического к свободному, которые характерны и для более позднего "Неоконченного романа" (1956). По-прежнему тесно связаны мотивы современности и истории. Лирические тревожные раздумья, картины трагического исхода, гордая фигура Жанны д'Арк, призывный рог Роланда, романтический профиль нежной Изольды, полусказка-полубыль о плененной красавице и короле Педро Жестоком — как и раньше, большую роль играют исторические реминисценции, но теперь в ряду особых дат французской истории и июнь 1940-го (вступление немцев в Париж), и май 1942-го (гибель патриотов на Мон-Валерьен), и зима 1943-го (начало славы легендарных героев Сопротивления Фабьена и Роль Танги).

Арагоновские послевоенные книги очень неровны. Можно сказать, что ослабление поэтической мощи по сравнению с классикой Арагона лет войны объясняется причинами иными, чем у Элюара. Элюар пытался менять манеру, и ему не всегда при этих попытках сопутствовала удача; Арагон, напротив, ни в чем не хотел отступать от образной системы, сформировавшейся в Сопротивлении, и в какой-то мере обрекал себя на самоповторение; в результате прямое обращение поэта к читателю, сообщавшее особую силу произведениям подполья, сбивалось порой на декларативность (это ощутимо прежде всего в сборнике "Мои караваны"). Поэт интуитивно почувствовал эту опасность, и в недрах прежней манеры начинает складываться лиро-эпическая структура, которая обусловит новый взлет поэтического таланта Арагона в 60-е годы. В сборнике "Снова нож в сердце" таким предвестием стали страницы лирической прозы, в книге "Глаза и память" — главы "Приходят издалека", "Когда вода становится чистой". Формирующийся лирический эпос сохраняет личностный характер и исповедальность поэзии военных лет, но в нем задают теперь тон внутренние сомнения, колебания, спор с самим собой, чего в поэзии Сопротивления не было. Можно считать этот путь поисков естественным развитием автобиографического мотива, субъективизации стиха. Поэтому книги Арагона следующего периода, вы-

званные трагической переоценкой своего политического кредо ("Неоконченный роман", 1956, "Поэты", 1960, "Одержимый Эльзой", 1963), уже в известной мере подготовлены эстетическими поисками первых послевоенных десятилетий.

Вокруг Элюара и Арагона складывалась плеяда их последователей (Жан Марсенак, Шарль Добжинский, Жан Риста, Рубен Мелик, Бернар Варгафтиг, Лионель Рей, Жак Рубо), которые позднее пойдут каждый своей дорогой, но на данном этапе склоняются к опыту либо Элюара, либо Арагона. В творчестве многих из этих поэтов традиция Сопротивления проявилась тоже достаточно ярко, и они смогли сохранить ее в дальнейшем, выработав свою особую индивидуальную манеру.

Поэзия Арагона в своей многоцветности была своеобразным мостом между лирическим и эпическим потоками французской поэзии. Эпическое начало совершеннее всего воплощено творчеством Сен-Жон Перса (1887—1975)[3].

Когда Сен-Жон Перс завершал свой путь, казалось, что с ним уйдет и эпическая традиция. Но она — вопреки прогнозам — ярко воплотилась в поэзии, которую условно называют "католической", т.е. в творчестве поэтов, выражавших свое "Credo/верую" непосредственно в творчестве, измеряя пространство светского мира высокими критериями внеземной Истины. За плечами этих поэтов была традиция Поля Клоделя и Пьера-Жана Жува. Причем последний дал новому поколению поэтов несравненно больше первого: сочетание исповедального напряжения с эпическими структурами породило художественную форму, привлекавшую многих.

"Парижская Богоматерь" (1944) Жува (1887—1975) явила мощнейший художественный синтез богоборческих и патриотических мотивов. Причем, посвятив один из циклов этой книги "Арагону, Элюару, Эмманюэлю и Сюпервьелю", Жув признал тем самым влияние, которое оказала на него подпольная поэзия его младших современников, в том числе и Пьера Эмманюэля, считавшего Жува своим учителем. Послевоенные книги Жува ("Диадема", 1949; "Язык", 1952; "Вымыслы", 1959) оказались слабее, но отсвет "Парижской Богоматери" лежал на многих явлениях французской поэзии 40–50-х годов. Роль П.-Ж. Жува в становлении католической традиции была значима еще и благодаря тому, что он первым из поэтов-католиков вошел в сферу "мистической эротики", потребность освоить которую испытали затем и Пьер Эмманюэль, и Жан-Клод Ренар, и Жан Грожан. Послевоенное поколение тридцатилетних обогатило католическую поэзию художественными феноменами, вошедшими в золотой фонд французской культуры.

Яркой звездой на этом небосклоне стал Пьер Эмманюэль (1916—1984). Книги "Гробница Орфея" (1941), "День гнева" (1942), "Cantos" (1944), "Сзобода нас ведет" (1945) принадлежат к самым высоким образцам французской поэзии XX в. Библейская основа образной структуры этих книг сообщала им эпическую мощь и высокую патетику, отвечающую духу исторического момента. Между этими книгами и поэмой "Вавилон" (1952), циклами "У склона лет" (1958), "Евангельские мотивы" (1961) лежал момент духовного кризиса. Сблизившись в подполье с коммунистами, испытывая к ним уважение, уверовав в возможность построения здесь, на земле, справедливого общества, Пьер Эмманюэль очень скоро разочаровался и в своих старших товарищах, и в самой идее коммунизма, во имя которого свершались преступления. Драматизм освобождения от иллюзий дает почувствовать одно из поздних высказываний Эмманюэля: "Коммунизм играл слишком большую роль в моей жизни и мечтах, чтобы я не ощущал ... бескрайней грусти при мысли о том, что ничто никогда не будет для меня таким же величественным, как эта мечта"[4]. Эмманюэль был одним из первых, пошедших на раскол со своими единомышленниками по подполью, хотя полностью разделял их резко негативную оценку коллаборационизма.

Примирение с идеями фашизма и нацизма Эмманюэль не считал возможным, но не менее резко оценивал он и практику так называемого "реального социализма", разоблачив ее в ряде своих публицистических выступлений.

За моментом духовного кризиса не последовал кризис творческий, поскольку основой миросозерцания Эмманюэля был католицизм, и эта основа, оставаясь неизменной, предопределила круг дальнейших поисков. Отодвинув в сторону размышления о конкретном историческом моменте и поведении человека в определенной ситуации, Эмманюэль обратил свой взор к вневременным законам Вселенной. "Вавилон" — образ человечества, пытающегося изобрести свои правила бытия и терпящего поражение. Впервые в книгах Эмманюэля появляется мотив отчаяния, и хотя, по свидетельству современников, у него тот тип отчаяния, на базе которого можно строить оправдание человека, несмотря на его грехи, разочарованием в человеке, его возможностях создать на земле мир, который отвечал бы гуманным заповедям Всевышнего, отмечены и эта, и следующие книги — "Второе рождение" (1963), "Иаков" (1970), "София" (1973), а также трилогия о мужчине и женщине ("Una, или Смерть жизнь", 1978, "Поединок", 1979, "Другой", 1980). Книгам этим свойственна поразительная гармония художественной структуры, они подобны хорошо продуманным архитектурным сооружениям, все части которых, освобожденные от иррационально-случайного, соотносятся друг с другом. И хотя специалисты полагают, что в этих произведениях уже не обнаружишь силы "Cantos" и того неистовства, которое есть знак высокого искусства, можно считать, что, избрав иную творческую манеру, Эмманюэль обрел силу иного качества. "Неистовство" он оставил своим публицистическим, литературно-критическим выступлениям и общественной деятельности.

В 1948 г. Эмманюэль вступил в полемику с Ж.-П. Сартром, критикуя автора "Бытия и Ничто" за отрицание зависимости индивидуума от общества. Эмманюэль уверен, что многие поступки свершаются "ради всех", идея солидарности предшествует действию. Аргументы Сартра в защиту ангажированного искусства казались Эмманюэлю половинчатыми: «Человечество не механический набор индивидуумов, брошенных во Вселенную, словно на плот "Медузы",— вел полемику Эмманюэль,— ... человек велик именно тем, что "преодолел убожество, бесправие, одиночество»[5]. Противоположный пример отношения художника к реальности находит Эмманюэль в творчестве Поля Элюара, посвятив ему специальный этюд «Всеобщее "я" у Поля Элюара» (1948). Эмманюэлю кажется принципиально значимым, что Элюар не отделяет "я" от "все", создавая поэзию глубоко личную и одновременно внеличную (personnelle/impersonnelle). Естественность интереса поэта (и его поэзии) к истории аргументирует Эмманюэль и позднее — в предисловии к своему сборнику стихов "У склона лет" (1954), в эссеистской книге "Мир — внутри нас" (1967). Этот интерес прорывается иногда и в стихах позднего Эмманюэля, назвавшего в годы алжирской войны Францию лживой матерью.

Если рука страны моей сжата в кулак
Пусть эта рука стиснет мне горло
Чтобы от дыхания моего
Не меркли священные слова ставшие обманом.

*("О Матерь, когда ты лжешь", сб. "София")**

Но в целом Эмманюэль-поэт действительно преодолел лирическое "неистовство", историческую конкретность подпольной лирики, сохранив от нее,

* В тех случаях, когда переводчик не указан, перевод принадлежит автору главы.

однако, жесткость противопоставления "добра" и "зла", "действия" и "пассивности". Поэт предпочел теперь отчужденную холодность, строго выверенную, без эмоционального буйства речь, библейские ассоциации которой как бы самодостаточны, не требуют обязательной проекции на историческую канву. Проявилось в послевоенном Эмманюэле и еще одно качество, небезразличное всей традиции католической поэзии Франции. Еще только приобщаясь к литературе, Эмманюэль испытал потрясение от знакомства с творчеством Пьера-Жана Жува: его поразила и восхитила эротическая сила образов поэта-католика. В книгах послевоенных лет, когда стерлась отчетливость конкретно-исторических красок, на первый план выдвинулся опыт "мистической эротики": Пьер Эмманюэль осуществил в своей поэзии, как писали, союз Виктора Гюго с Шарлем Бодлером.

Обе творческие доминанты — и раннего, и позднего Эмманюэля — оказались достаточно перспективны для католической поэзии 40–50-х годов. Если в 30-е годы католическая поэзия была представлена в основном двумя именами — Поля Клоделя и Пьера-Жана Жува, то после войны, во многом, очевидно, черпая из источника общепризнанной славы католической поэзии Сопротивления, она расширила сферу своего влияния, вовлекла в свое русло новые имена. Самым старшим среди этих поэтов, самым почитаемым и наименее привлекательным для своих ровесников был Патрис де Ла Тур дю Пен (1911—1975). Начав свой творческий путь еще до войны (сб. "Поиск радости", 1933), Патрис де Ла Тур дю Пен стал, по мнению Пьера Эмманюэля, единственным поэтом, сочинявшим поэзию культовую, выражающую канон веры. И хотя его трехтомник избранного ("Итог поэзии", 1946; "Игры человека с самим собой", "Игры человека с другими", "Игры человека перед лицом Бога") и завершающая книга "Вторая игра" (1959) заняли почетное место в истории литературы, "выключенность" поэтического миросозерцания Патриса де Ла Тур дю Пена из Времени, равнодушие его к эстетическим запросам XX в., к поискам нового слова ("Поэты, ищущие приключений то в сфере языка, то в сфере подсознательного, то в сфере магического, меня только утомляют",— декларировал Ла Тур дю Пен) оставили его поэзию 40—50-х годов на обочине литературного развития. Причина здесь была именно в сознательной ориентации поэта, а не в принадлежности к какому-либо поколению.

Ровесник Патриса де Ла Тур дю Пена — Жан Кейроль (род. 1911) явил собой пример противоположный; вплоть до последних его сборников (книга "Поэзия-Дневник", вызвана к жизни событиями студенческой весны 1968 года) книги Кейроля участвовали в обновлении поэтического языка. Имя Жана Кейроля было известно до войны — как поэта и издателя двух поэтических журналов. Но подлинное раскрытие таланта свершилось в годы Сопротивления ("Поэмы ночи и тумана", 1946). Тогда же определился и лирический герой Кейроля, "кейролевский человек", как уважительно называл его Ролан Барт[6]. Этот герой в поэтических книгах Кейроля остался почти неизменен. Он хранит веру в Бога и человека, окружающий его мир прост, трогателен и ласков ("в нем живет счастье", как отмечал Р. Барт). Зло приходит всегда извне — как во время чудовищной операции "Ночь и туман", бросившей Кейроля в Маутхаузен. Вся его поэзия послевоенного времени — это несмолкающая "жалоба века", призыв к палачам вернуться в свое "людское" состояние, вспомнить, каким сотворил человека Бог. Голос Кейроля подчеркнуто лиричен, это всегда мольба, обращенная то к Всевышнему, то к "другому", забывшему заповеди Господни ("Жизнь отвечает", 1948; "Терновый венец христианина", 1949; "На все времена", 1955). В отличие от Эмманюэля он сохраняет связь своих библейских образов с "сиюминутной" реальностью. Если Кейроль-романист склонен к вневременным обобщениям и игре с мифологическим пространством ("Я буду жить

любовью других", 1947, "Чужие тела", 1959, "История луга", 1970, "История пустыни", 1972, "История моря", 1973, "История леса", 1975, "История неба", 1979), то Кейроль-поэт предпочитает жанр стихотворного дневника (три тома "Поэзия-Дневник", 1969, 1977, 1980), лиро-эпического монолога, позволяющего чувствовать присутствие Бога и потребность в нем в любой из моментов политической или бытовой реальности.

Снова, как и в годы Сопротивления, Кейроль остро ощутил свою причастность к судьбе отчизны.

Я не знал что гнев других —
Мой гнев.

В панорамные кадры, запечатлевшие общественное напряжение весны 1968 года, вставлены — подобно драгоценным камням вечной Истины — лирические монологи-обращения к Женщине во всех ее ипостасях.

Je cherche à te porter
plus lourde que la terre
Je cherche à te manger
plus douce que mon pain
Je cherche à te tisser
plus solide que lin
Je cherche à te coucher
plus chaude que le soleil
Je cherche à te presser
plus ivre que la treille

Хочу нести тебя
Что тяжелей земли
Хочу познать тебя
Что понежнее хлеба
Хочу соткать тебя
Что крепче льняной нити
Хочу я уложить тебя
Что горячее солнца
Хочу сжимать тебя
Пьянящую как виноград

Поздний Кейроль предельно внимателен к Слову и его роли в жизни человека, много размышляет о власти слов над обществом и индивидуумом (сб. "Слова — это тоже прибежище", 1953; эссе "Чтение", 1974). В одном из фрагментов книги "Поэзия-Дневник", посвященной Барту, сопоставляются разные голоса Времени: правдивый, откровенный и пустопорожний, лживый, когда "рот оплетен густым плющом". Интерпретируя в этой книге отношение искусства к действительности, Кейроль объявляет поэзией "умение неутомимо, упорно разжигать костер под дождем". А возвращаясь к феномену Времени, поясняет, что в поэзии вечное выражено через исторически-конкретное, а конкретное — через вечное. "Поэзия не часы, информирующие, какой сейчас час; она показывает все часы сразу... Поэзия создается на все времена, потому что человеку всегда не хватает времени".

По общему мнению, никто так пристально не читал Библию, черпая на каждой из ее страниц мотивы для своей поэзии, как Жан Грожан (род. 1912). Библейские эпизоды воспроизводятся так, словно все это происходит сейчас у нас на глазах, словно это и есть наша личная история, исторический, этический контекст сегодняшнего бытия. Грожана привел в

литературу Андре Мальро, сам передав рукопись первой книги — "Земля Времен" (1946) — издательству "Галлимар". Мальро импонировали в Грожане талант несуетности, равнодушие к модным литературным веяниям и редкостная эрудиция, не чуждая и интересу к Востоку. Новый завет, Коран, Тора интерпретируются Грожаном как книги Единого Бога. Подобно значительному числу явлений католической поэзии, книги Грожана сочетают торжественную серьезность развития поэтической мысли (как бы строго придерживающейся описываемого эпизода) с тревожной сенсуальностью. Это побуждало Жана Грожана искать комбинации разных ритмов — то полноголосый верcет, то классические стихотворения с рифмой, то поэтическая проза, часто тяготеющая к афоризму. Просодию Грожана называли "ученой", его цезуры изощренными — он как бы воплощал в поэтической практике все, что знал о возможностях стиха.

Самым значительным поэтом следующего поколения, воспринявшего опыт Клоделя, Жува, Эмманюэля, Кейроля, стал Жан-Клод Ренар (род. 1923). Первые его книги "Жуан" (1945), "Превращение мира" (1951), "Господи, вот человек" (1955) выдержаны в неоклассицистической манере, близкой традиции Поля Клоделя. Поль Клодель, восхищенный поэмой "Жуан", противопоставил основательность ее поэтической конструкции "записным книжкам, записям впечатлений, которыми нынешние молодые поэты надеются преодолеть античную дисциплинированность"[7]. Предисловие ко второй книге Ж.-К. Ренара ("Песни в честь утраченных стран", 1947) написал Патрис де Ла Тур дю Пен, тоже высоко оценив торжественную уравновешенность слога.

Разнообразие голосов даже в берегах католической поэзии побуждает нас рассматривать и всю картину поэзии первых послевоенных десятилетий под знаком этого разнообразия. Несхожими были эстетические решения у поэтов, считавших себя близкими сподвижниками, продолжателями традиций Сопротивления — Элюара, Арагона, Гильвика, Эмманюэля; не казались однотонными страницы лирики поэтов, принципиально отдаливших себя и от политической, и от философской проблематики, воспевавших "чистые радости" общения с природой (Рене-Ги Каду, Морис Фомбер, Ален Боске), различны были "шифровальные ключи" в усложненно-эзотерической поэзии Пьера Реверди, Рене Шара, Анри Мишо, Андре Френо, Ива Бонфуа.

Чем дальше в прошлое отодвигались годы поразительного взлета французской поэзии лет оккупации, тем большее место занимали в ней поэты, которые и тогда, в прошлом, предпочитали выразительность изображению, многоступенчатые ассоциации простой метафоре. Творчество Пьера Реверди, Андре Френо, Рене Шара и Анри Мишо демонстрирует, что и эта эзотерическая поэзия являла много вариаций, позволяя каждому поэту иметь свой "ключ" для шифровки своих ощущений и размышлений.

Пьер Реверди (1889—1960), один из активнейших деятелей дадаизма и сюрреализма, к концу 20-х годов предпочел покинуть шумные литературные салоны и провел свою жизнь отшельником, храня в своем творчестве до последних дней блеск неожиданных сюрреалистических ассоциаций. Ему не нравилась в практике сюрреализма заданная фрагментарность. Его вариация лотреамоновской формулы "сопоставить удаленные в пространстве и времени элементы" не так уж бесспорно совпадала с бретоновским советом "соединять несоединимое". Реверди хотел именно сопоставлять, выявлять близость, делая акцент на "соединять" в большей мере, чем на "несоединимом". Благодаря тому, что метафоры у Реверди обычно не разнонаправленны, а стянуты к единому центру, они могут взаимно прояснять друг друга, создавая определенный контекст преодоления неясности.

Цикл 1948—1949 гг. "Зеленеющий лес" (опубл. в книге Избранного 1949 г.) и книги "Свободное море" (1959), "Песок в движении" (1965) в

поэтических обзорах соответствующего времени определялись как хранилище поэзии,— там она в неприкосновенности, ей не позволено поддаваться сиюминутным страстям, реагировать на преходящее. Почти каждая поэтическая страница этих книг требует напряженной работы интеллекта, расшифровки рядов ассоциаций. Но убежденность Реверди, что темная форма возникает только из-за ощущения в себе чего-то, "не могущего быть ясно выраженным", попытка Реверди противопоставить неясность — загадочности, которую он связывал с намерением усложнить выразительность, прокладали поэту путь к специфическому читателю XX в. Реверди не абсолютизировал свою творческую манеру и не считал неясность обязательным свойством вообще поэзии, относясь с уважением к поэтам, развивавшимся в манере, резко контрастной по отношению к его собственной (одно из свидетельств — очерк Реверди о певце простых радостей бытия — Рене-Ги Каду). Придавая большое значение теоретическому осмыслению поэтических законов и законов искусства вообще (эссеистская книга "Навалом", 1956; искусствоведческие этюды, изданные в 1973 г. под названием "Нота вечности в настоящем"), Реверди пытался найти верную меру сочетания "реальных мотивов" и "не поддающихся выражению ощущений". "Реальные мотивы" не должны, по мысли Реверди, занимать первый план — иначе получится "картинный эпизод", с искусством имеющий мало общего. Но введение таких мотивов все-таки необходимо: "они повышают человеческую значимость картины, ее вес".

В отличие от Реверди Андре Френо (1907—1993) был далек от сюрреалистической эстетики, пытался нащупать "осязаемую истину". Он не чужд прямому свидетельству о "событии", "обстоятельствах", слагая для поэмы "Крестьяне" (1951) или книги любовной лирики "Весь источник" (1952) строфы предельно земные, открытые простому эмоциональному восприятию. Но своеобразие Френо выявляется в тех произведениях ("Рая нет", 1962, "Святой лик", 1968, "С тех пор Всегда Уже", 1970; "Да не заблудится никто", 1968), где он входит в сферу экзистенциальных размышлений о человеческом уделе, неизбежности смерти, бессилия личности перед играми Истории. Френо, пожалуй, ближе других поэтов к тем оттенкам экзистенциалистской философии, которые определились в прозе Камю и Сартра. Именно из этой материи и получаются "насыщенно-метафорические блестки"[8], делающие его поэзию трудной. У нас всегда есть возможность, выражает он свое кредо, "преобразовать безнадежность жизни если не в надежду, то, по крайней мере, в не-надежду, и тогда человек способен жить с ясным умом, бесстрашно". Редкие проблески света в постоянном мраке интеллектуальной ночи, хрупкие конструкции, возводимые посреди хаоса,— в таком мире, в таких обстоятельствах пытается Френо найти свое место.

В скалистой магме истончающей наши тела
Я — кустарник и камень, земля, голова цвета охры
Но вырывается с воем пламя и вода как смерть
Подымает пылающее небо. Я еще и свет
Отстегавший деревья на моих останках.

Френо готов долго и обстоятельно описывать эту дисгармонию — какой видится она его внутреннему взору — с миражами, странными деталями, нестыковкой временных пластов. Будучи в отличие от Реверди неутомимым путешественником, Френо, признающий все той же думы власть, в любой географической точке прозревает все другие, каждый момент переживает как скрещение тысяч до того мелькнувших мгновений. Исторические реминисценции, оставаясь едва намеченными, входят в общий контекст содержательной непроясненности структуры его стиха, которому редко ведома гармония

звучания; поэт предпочитает перепады, сломы, обрывы, стремясь прозреть красоту в самом беспорядке.

Центральной фигурой усложненно-метафорической поэзии этого времени был Рене Шар (1907—1988). "Возвращение к герметизму" после войны меньше всего относится к Р. Шару: строй его стиха был герметичен всегда — не исключая и тех дней, когда Шар под именем капитана Александра командовал партизанским отрядом и записывал в походной тетради стихи, составившие вскоре книгу "Листки Гипноса" (1946). Творческая манера Рене Шара сложилась в 30-е годы, во всяком случае к моменту выхода этапной книги "Необузданный молот" (1934), вобравшей произведения и типично сюрреалистические, и те, в которых пробивалось сомнение в возможностях автоматического письма. (Это письмо автор и называет "необузданным молотом".) В книгах 40—70-х годов ("Вестники утра", 1950, "Поиск основания и вершины", 1955, "Слово-архипелаг", 1962, "Возвращение к верховьям", 1966, "Утраченная нагота", 1971, "Пахучие дуновения", 1975, "Уснувшие окна и люк на крышу", 1979) развиваются эстетические принципы, давно сформировавшиеся, и если наблюдается определенный пересмотр собственной эстетической программы, то не за счет отказа от прежних принципов, а за счет приращения новых.

В своих произведениях Рене Шар как бы отодвигает от себя мир, чтобы не растеряться перед множеством гнетущих событий, чтобы собрать их в общую систему, соотнести социальные законы с космическими, вписать линии человеческого бытия в гигантскую картину Вселенной. Устремившись к такой задаче, поэт — на этой дистанции между предельно конкретным и абстрактным — опускает все большее количество звеньев поэтической мысли, стягивает суждения, относящиеся к совершенно разным сферам существования материи, множит эллиптические ходы. Сен-Жон Перс назвал Шара поэтом, "который приглашает молнию в гнездо птицы, а потом строит на острие молнии"[9]. За многими конкретными приметами окружающего мира Рене Шар закрепляет совсем не те свойства, которые традиционны. Так, змея для Шара (как и в поэтике Востока) — воплощение утонченности, духовности, верности своему призванию; тростник — символ выдержки; молния не пугает, а, напротив, ищет сочувствия ("Молния с личиком школьницы ...улыбнитесь ей, она изголодалась, изголодалась по дружбе"), повилика (le liseron), так часто воскрешавшая во французской поэзии дух предательства, Шару напоминает о доверии, ласке ("Море, доверчивое как повилика"). Попытавшись расшифровать поэтические тексты Шара с помощью традиционно выявляемых качеств, мы потерпели бы неудачу. Целые ряды конкретных слов употребляются Шаром с необычным смысловым оттенком, но сохраняют этот оттенок постоянно, в любом контексте. Необычное качество "проступает" только в процессе повторов при углубленном знакомстве с творчеством — без этого отдельное стихотворение так и остается темным. Абстрактные понятия в поэтике Шара, напротив, постоянно меняют свое значение, предстают многозначными, противоречивыми. Именем Гипноса (бога сна) Шар подписывал во время войны свои конспиративные послания, это же понятие он вынес в заглавие одной из основных своих книг. К этому ключевому для него слову (при игре значений "Гипнос" и "гипноз") поэт возвращается многократно, но оттенки смысла изменчивы. "Загипнотизированная листва" передает состояние блаженства, покоя, в других случаях гипнос — воплощение мужества вопреки безумию. Однако, называя "преступниками тех, кто останавливает в человеке движение времени, чтобы усыпить и развратить его душу", Шар связывает с гипносом иной строй понятий. Осознание поэтической темноты как препятствия чувствуется в литературно-критической книге Рене Шара ("О поэзии", 1958), а также в его стихотворениях-манифестах из сборников "Библиотека в огне" (1955),

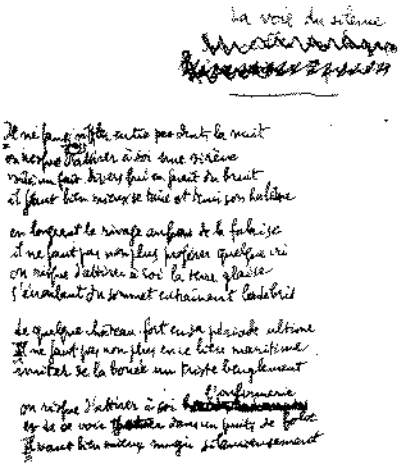
"Вестники утра" (1950). С горечью допускает он возможность появления поэта "на пустынном берегу, где его будут ждать намного позднее, после его смерти"; вступает в воображаемый диалог с "герметичными рабочими" (одноименное стихотворение в сб. "Вестники утра"), надеясь, что придет время, когда они не будут больше "в состоянии войны с моим молчанием".

Французские исследователи, близкие школе "новой критики" — Морис Бланшо, Жорж Пуле, Жан-Пьер Ришар, Жак Барелли — рассматривают "темноту" стихотворений Шара как самое характерное свойство поэзии XX в., дающее возможность не занимать никакой позиции, не выражать своего мнения. Морис Бланшо назвал одну из своих работ "Рене Шар, или Нейтральная мысль", уверяя, будто зашифрованность текстов Шара позволяет ему оставаться величаво нейтральным, равно приемлющим добро и зло, равно снисходительным к героике и пассивности. Именно таинственный нейтралитет составляет — в изложении Бланшо — основу поэзии Шара[10]. Согласно аргументации Жака Барелли, чем непонятнее поэт, тем большее уважение проявляет он к читателю, которому позволено на свое усмотрение "реконструировать слепок стихотворения и его семантическое единство, включаясь в игру сопоставлений, игру афористических интерференций". По этой схеме Рене Шар предстает самым "демократичным" (в терминологии Барелли), потому что предлагает книги, где "собраны выражения, абсолютно свободные от каких бы то ни было значений до того момента, пока читатель не начнет пробираться сквозь густую сеть письма"[11]. Сам поэт едва ли согласился бы с тезисом о наличии в его книгах огромного количества строк, лишенных значения; напротив, он надеется, как явствует из его эстетических заметок, что ясное для него самого станет достаточно ясным и для читателя. Интересно, что даже в тех случаях, когда строки Рене Шара допускают разные варианты перевода и разные комбинации строк в строфе, общий смысл вариантов не столь уж меняется — противоположное прочтение невозможно.

Не отказываясь до конца своих дней от усложненной метафоричности, Рене Шар тем не менее в последних книгах охотно вводит в ее контекст емкие, абсолютно ясные афоризмы. Уже автор "Листков Гипноса" пролагает для своей поэзии как бы два параллельных русла; ряды усложненных метафор, кажущихся искусственными головоломками, и цепочка мудрых наблюдений-афоризмов, которым вроде бы чужд язык метафор. "В самую страшную бурю рядом отыщется птица, чтобы нас утешить", "Не подражай людям, обладающим таинственным даром все запутывать", "Не жалуйся, что живешь ближе к смерти, чем другие смертные" ("Вестники утра"), "Вино свободы скисает быстро, если не пить его" ("Возвращение к верховьям"). Появление этой поэтической формы в творчестве Шара объективно свидетельствует о стремлении поэта преодолеть герметизм, но ему не хотелось, чтобы этот, второй путь интерпретировался бы как противоположный основному. Рене Шар отвергал идею "разрыва", необходимого искусству, чтобы стать современным. "Разве перейти от созерцания яблок Сезанна к тореадору Пикассо — это значит в корне изменить историю искусства? Разве в перспективе они не дополняют друг друга?"[12]

Это суждение Шара значимо и для диахронии, и для синхронии: художественные явления послевоенной французской поэзии — как бы ни были они полярны — взаимно дополняют друг друга. Поэты, научившиеся в годы Сопротивления внятному поэтическому слову и желавшие сохранить этот опыт, не оспаривают опыта усложненно-метафорической поэзии, оставшейся герметичной. Напротив, на отдаленных полюсах находится много явлений, явственно сближающихся. Так, Рене Шар и Поль Элюар часто и вполне справедливо рассматриваются как взаимодополняющие фигуры современной философской лирики. То же можно сказать о Эжене Гильвике и

Франсисе Понже, двух представителях "предметной поэзии", которые вели между собой полемику, но соприкасались в описаниях застывшего материального мира. Конечно, такие переклички, схождения проявляются в движении литературы всегда, но после войны центростремительное натяжение определенно стало более сильным, чем в предвоенный период. И это качество поэтического процесса, обнаруживающееся в лексике, ритмике, рисунке афоризма, тоже может быть понято как следствие тех обретений, к которым пришла поэзия в военные годы. Перекличка художественных решений, относящихся как будто к разным эстетическим полюсам, демонстрировала себя порой и в творчестве одного поэта, пробующего разные манеры, меняющего стиль, сознательно вводящего в ткань своего стиха заимствования из многообразных поэтических традиций (поэзия Алена Боске, Жана Тардье, Ива Бонфуа и т.п.)



Рукописная страница стихотворения Р.Кено "Путь тишины"

Важная примета стяжения разнонаправленных тенденций — развитие в это время игровой поэзии. Отчаянная, самозабвенная игра на звучании, столкновении синонимов, омонимов, разъятие слова на составные части, построение "вертикальных" слов, нанизывающих на себя несколько строк, почти неотделимы во французской поэзии этого времени от подчеркнутой социальности, заостренной гражданственности. Самый яркий пример — творчество трех поэтов-современников — Рэмона Кено, Жака Превера, Бориса Виана, не образовавших никакой школы, но поразительно остро обнаруживших социальную силу "игрового" слова.

Рэмон Кено (1903—1976) из всех поэтов XX в. с наибольшей теоретической основательностью занялся проблемами поэтического языка. Он сделал в этой области едва ли меньше, чем для своего времени, например, Франсуа Малерб. Рэмон Кено поставил перед французским языком задачу расширить смысловой спектр, вобрать богатство разговорного языка, сталкивая и сопоставляя синонимы, омонимы, максимально усиливая насыщенность переносных значений. Первые публикации Рэмона Кено появились на страницах "Революсьон сюрреалист". Кено не увлекался ни составлением теоретических манифестов, ни практикой автоматических сновидений. Ему импонировало в сюрреализме только напряженное внимание к языку, расположенность к игре аллитерациями, омонимами, скрещениями понятий. Причем увлекала его не столько сложная ассоциативность (основное в художественной программе сюрреализма), сколько звукопись, рождающая мгновенный — без опосредованных ассоциаций — эффект. Первую свою автобиографическую книгу "Дуб и пес" (1937) Кено назвал "романом в стихах". Уже в ней, как и в следующей книге с характерным "стяжным" названием "Водоочи" (Les Ziaux, 1943), началась увлекательная работа поэта над языком. Она

продолжена в книгах "Если ты думаешь" (1951), "Прогулки по городу" (1967), "Деревенские прогулки" (1968).

Умение слушать слово влекло поэта к созданию блестящих неологизмов, которые фиксируют оттенки, без них почти не различимые. Так появляется очень французский, словно давно бытующий в языке глагол pleurir (смеяться сквозь слезы), так переосмысляются иностранные слова, побуждая набережную (au quai) звучать радостным приветствием (o'кей), а деловое рукопожатие (shake-hand) оценить по количеству получаемых купюр (chéquandêrent), так рождаются образы с двойным, тройным подтекстом. Например, в стихотворении "Идет дождь" la parapluie не только зонт, но и сильный дождь (в параллель к стоящим рядом неологизмам "paragouttes, paraverse — паракапли, параливень). В результате каждый элемент стиха излучает как бы два-три различных значения. Даже союз Кено с одной из экстремистско-формалистических групп УЛИПО (Ouvroir de la littérature potentielle)[13] не мешал Рэмону Кено сохранять в своих основных (не специально экспериментальных) сборниках полноту общечеловеческого звучания. Он внимателен к жизни низов общества, рисует мгновенные "портреты" — то дворника, то рабочего у конвейера, то водителя трамвая, который каждый раз "вдоль набережной ночью отмеривает километры износом своих подошв". Поэт не испытывает при этом никакой потребности отказаться в этих "социальных" зарисовках от игровой силы поэтического слова. И хотя опыты специально для УЛИПО, обнаруживая виртуозность, как раз разрушали единство содержания и формы, Кено не утратил дара в других своих произведениях, рождавшихся параллельно, облекать емкую мысль в игровые одежды, подчеркивающие ее серьезность и глубину.

То же единство изначальных стремлений определяет творчество Жака Превера (1900—1977). Выход первой книги стихов Превера "Слова" (1946) произвел, по свидетельству современников, сенсацию. Издатель Рене Бартеле, собиравший тексты Превера, по существу, вопреки желанию поэта, был искренне поражен, разбогатев в течение нескольких недель. Резонанс "Слов" оказался столь внушителен, что книга переиздавалась ежегодно параллельно с новыми сборниками — "Зрелище" (1951), "Дождь и хорошая погода" (1955), "Вещи и прочее" (1972), "Деревья" (1976).

Превера по праву можно отнести к той линии мировой поэзии, в которой значимо визуальное начало; его образ сильнее тяготеет к зрительному, чем образы Аполлинера или Сандрара, чей опыт подтвердил в свое время, что поэзия хочет и может использовать язык кино. Стихи Превера хорошо "смотрятся" как кадры фильма, но одновременно они отлично "слушаются", даже рассчитаны в первую очередь на слушателя: в них велика роль звучания, воспринимаемых на слух ассоциаций и каламбуров. Нередко стихотворение Превера читается как своеобразный музыкальный этюд, подхватывающий или варьирующий тот или иной мотив. Звуковой игре Превера посвящено специальное исследование, автор которого считает "pun" (англ., каламбур) основным элементом стиха Превера, заостряющим отношение Превера и к законам буржуазного общества, и к различным словесным клише[14].

Превера иногда называли антиинтеллектуальным поэтом на основании тех инвектив, которые он бросает в адрес интеллигентов, "идей" и "мыслей". Однако Преверу отвратительна лишь мысль засушенная, идея затасканная, интеллигент-сноб. Книжные патриоты, "завязшие на Елисейских полях" (enlisés dans leurs champs élysés), легко превращаются в роботов, в "пишущие машинки, счетные машинки, мечтающие машинки..." Умничающие роботы не умеют ни смеяться, ни танцевать, вместо танца (danse) они входят в транс (transe); это и называется transcendance — трансцендентность, шутит Превер. К мысли, вскормленной реальностью, Превер внимате-

лен, но презирает "старые, задние мысли, пробравшиеся в авангард идей", тот лжеученый язык, который создает "идеи на продажу".

Интеллектуализм Превера не в изощренности мысли, а в изощренности слова, игровой техники письма.

Одно из стихотворений Превера посвящено Борису Виану (1920—1959) — актеру, музыканту, поэту и прозаику, тоже активно экспериментировавшему со словом и тоже ревностно охранявшему игровое слово от утраты полноценной содержательности.

Он все умел:
Смеяться без удержу
Жить нараспашку
. . . . . .
Любить любовь
Как истый Дезертир от несчастья

"Дезертир" — самое известное стихотворение Виана, положенное на музыку в 1954 г. и сразу запрещенное к исполнению на сцене. Пели "Дезертира" и другие шансонье, пели его и американские парни, отправлявшиеся воевать во Вьетнам. Почти все антивоенные стихи Бориса Виана выдержаны на высоком поэтическом уровне, основаны на игре слов, характерной и для Виана-романиста. У Б. Виана есть песни-истории ("Мелкая торговля", "Ява атомных бомб", "Танго дворников") и песни-монологи ("Я не люблю", "Мне не хотелось бы подохнуть"). Последнее произведение дало имя самому яркому стихотворному сборнику Виана, сумевшего придать его строкам не только высокий накал ненависти, силу надежды, но и напряжение языкового поиска. Вместе с Борисом Вианом и Жоржем Брассансом (как и позднее с Лео Ферре, Жаком Брелем, Жаном Ферра) французская авторская песня становилась изощренной, поднималась на высокий уровень настоящего искусства. Борис Виан напоминал, что сейчас песня "занимает почетное место в культуре человека, от культуры далекого"[15].

В популярной серии "Поэты сегодняшнего дня" издательства "Сегерс" рядом с книгами Поля Валери, Сен-Жон Перса, Поля Элюара встали сборники французских шансонье — Жоржа Брассанса, Лео Ферре, Шарля Азнавура, Ги Беара, Жака Бреля, Шарля Трене, Феликса Леклерка, Анн Сильвестр. Большую премию поэзии Французской Академии получил в 1967 г. Жорж Брассанс. Справочник по современной поэзии, подготовленный Жаном Руссло к 1968 г., имеет специальную статью "Поэтическая песня".

Большую роль в сближении песни с поэзией в собственном значении слова сыграл интерес композиторов-шансонье к стихам многих современных поэтов. Жорж Брассанс положил на музыку и сам пел стихотворение "Счастливой нет любви" Арагона, прочно занявшее затем место в репертуаре и других исполнителей. Лео Ферре подготовил цикл "Песен отвергнутого" Аполлинера; популярной песней стало стихотворение Р. Кено "Если ты думаешь". Сравнительно редко, но звучали в музыкальном переложении и стихи Элюара[16]. В 30-е годы с певцом Шарлем Трене сотрудничал Робер Деснос. Частым стало обращение шансонье к классике. Ш. Трене исполнял "Осеннюю песню" Верлена, Брассанс — Вийона, Банвиля, Поля Фора и даже Виктора Гюго, пренебрегая его запретом[17].

Пьер Сегерс, издавая свои "Двенадцать песен", охотно вспомнил признание Жерара де Нерваля, что некоторые стихи рождались в его сознании сразу в виде напева[18]. Песне искали серьезную поэтическую традицию. Для исполнения не обязательно избирались тексты традиционного склада. В современной свободной манере звучали и произведения, довольно сложные по поэтической фактуре,— например, фрагменты поэм Арагона, получившие

названия "Красная афиша" ("Строфы для памяти"), "Разве люди так живут" (Лео Ферре), "Пою, чтоб время скоротать" (Жан Ферра) и т.п. Лео Ферре подготовил даже композицию по "Мальдорору" Лотреамона. Поэтому во Франции фольклорные истоки песни не мешали ей воспринимать новейшие достижения художественной речи.

В этой эволюции французской песни, что отмечалось многими исследователями, тоже выявляется определенное стяжение разнонаправленных тенденций: стирается граница между "легким" жанром песни и сложной, не сразу поддающейся расшифровке поэзией. Процесс этот, начавшийся в 40-е годы, к 60-м обрел качества, позволившие заговорить о совершенно новом типе песенного творчества. В истоке этой эволюции — поэтическое творчество Рэмона Кено, Жака Превера, Бориса Виана.

Своеобразие послевоенной французской поэзии побуждает ставить вопрос о значимости для ее развития традиции сюрреализма. Если обратиться к свидетельствам — суждениям самих поэтов о своей сюрреалистической молодости, слова признательности движению, открывшие неограниченные возможности художественного слова, почти всегда сопровождаются уточнениями, устанавливающими определенную дистанцию между поэтом и школой, из которой он вышел. И Пьер Реверди, и Рене Шар, и Робер Деснос, и Жак Превер, и Рэмон Кено отмечали те моменты сюрреалистических программ, которые их не устраивали, которые довольно скоро обнаружили для них свою догматическую узость. Однако критическая позиция по отношению к программам сюрреализма и практике групповой деятельности, не мешала им быть подлинными восприемниками основных открытий сюрреализма, связанных, в первую очередь, с особым типом метафоричности. Французская поэзия впитала эту метафоричность, растворила ее в себе.

Значение традиций сюрреализма для современной поэзии трудно переоценить. Они ощутимы в творчестве даже тех молодых поэтов, которые декларировали свою независимость от практики сюрреализма, оценивая ее достаточно критично.

Как литературное течение сюрреализм уже угас, знаменательно, что в 50-е годы попытки реанимировать сюрреализм как течение организованное потерпели крах, остались на обочине литературного процесса, но сюрреализм успел серьезно преобразить поэтический язык.

По-своему знаменательна в эти годы роль Андре Бретона (1896—1966). Он не довольствовался признанием авторитета "классического сюрреализма", индифферентно относясь к словам больших поэтов о значении сюрреализма для их мастерства. Бретону важнее были те, кто по-прежнему соглашался считать себя членом группы и видел в нем влиятельного "папу сюрреализма". Бретон тратил много сил на организаторскую деятельность, которая должна была доказать, что сюрреализм жив в активности различных групп и их печатных органов. Бретон привлекал внимание к международным выставкам сюрреализма, проходившим в Нью-Йорке, Лондоне, Милане, Париже, особенно к той, что была сконцентрирована вокруг темы "эротизм" (Париж, 1959), открыл Медиумный центр сюрреалистической коммуникации (Париж, 1953), возрождал быстро угасавшие журналы — "Медиум" (1954), "Сюрреализм, все-таки" (1956), "Брешь" (1961), читал многочисленные лекции о различных аспектах движения ("Сюрреализм на Гаити", 1945, "Беседы о сюрреализме", 1952). «Вектор сюрреализма сегодня,— писал Бретон за три года до смерти,— надо искать не в "Революсьон сюрреалист", а в "Брешь"»[19]. Почти целиком посвящены различным граням сюрреалистических объединений литературно-критические эссе Бретона "Светильник в стенных часах" (1948), "Выход на волю" (1953), "На месте преступления" (1964), "Молодецкая перспектива" (опубл. посмертно в 1970 г.).

Казалось бы, упорство Бретона по объединению приверженцев сюрреализма должно было отозваться в его собственной творческой практике вполне "программными" сюрреалистическими стихами. Но картина представала иной. Если у многих французских поэтов неожиданные метафоры рождались естественно, легко вписываясь в общее развитие поэтической мысли, то стих Бретона такой естественности лишен; автор либо пишет вольно и легко, не испытывая потребности в ошеломляющем образе (книги "Ода Шарлю Фурье", 1947, "Генеральные штаты", опубл. 1947), либо специально настраивается на создание заумных сюрреалистических текстов.

Бретон умеет быть и традиционно лиричным, не страшась ни "прямой информации", ни диалогических реплик, ни певучей музыкальности стиха, ни "обстоятельств", за введение которых он так бичевал отступников. С особой силой раскрывается талант Бретона в создании поэтической прозы. При этом в послевоенном Бретоне совсем не ощущается тяготения к абсурдно-автоматическому письму. Оно вводится как бы по "социальному заказу", как символ веры, знак причастности к движению — например, в книге "Fata morgana" (1940), или последней прижизненной книжке "Артикль la" (1961). В ней всего четыре стихотворения, оцененных французской критикой как холодно составленное завещание: "Симптоматично, что последний лирический сборник Бретон пометил знаком чистого автоматизма... Оставить в качестве завещания четыре краткие сентенции, лишенные смысла и для любого читателя, и для автора,— это акт черного юмора"[20].

После смерти Бретона падающее знамя "организованного сюрреализма" пытались подхватить молодые руки: Жан Шюстер, опубликовавший четвертый манифест сюрреализма под названием "Четвертая песнь" и выпустивший несколько номеров журнала "Аршибра" (1968—1969), был в возрасте студента, и ему хотелось верить, что лозунги, начертанные на стенах Сорбонны: "Все дада!", "Мои желания и есть реальность", "Воображение берет власть",— осуществимы. Однако он сразу оговорил, что новая школа отлична от прежней, "исторической", что неосюрреализм не предлагает никакой программы. На страницах "Аршибра", как и на страницах журнала "Тель кель", сюрреализм "поправляли" как школу излишне консервативную, не решившуюся довести свой бунт до полного разрушения слова.

Среди новых школ заявили о себе леттризм, "конкретная поэзия", "пространственная поэзия".

Леттризм (во главе Изидор Изу, Жан-Поль Кюртей, Морис Леметр — "Что такое леттризм?", 1958) полагал, что сюрреализм слишком анахроничен, хотя бы потому, что строит стихотворение из слов, а атомному веку больше подходит "поэзия букв". Сама метафора, сама ассоциативность подвергались осмеянию как бесполезные в век научно-технической революции. "Поэзия, которую можно назвать современной, родилась немногим более десяти лет назад"[21],— сообщал Пьер Гарнье в 1968 г. Свои принципы инициаторы леттризма навязывали с яростным ожесточением (их журнал назывался "Dictature lettriste" — "Диктатура букв"). Боготворя букву-звук, леттристы разрушали человеческую речь. Они не раз захватывали сцену на вечерах и, к ужасу изумленной публики, начинали читать свои "стихи": после двух минут скрипучего "и" — пять минут гортанного "а" и гулкие удары "о" через четко рассчитанные паузы. Отбрасывая поэтику сюрреализма, как анахронично-образную, леттристы любили подчеркивать свое родство с дада. Чистый леттризм скоро зачах, но родился журнал "Буквы", который объявил себя преемником леттризма и пропагандистом "конкретной поэзии" (во главе Пьер Гарнье). "Конкретная поэзия" предложила подойти к слову не как звучащему знаку, а как к элементарному рисунку, который имеет цвет, форму, который может быть сломан, перевернут, раздроблен и т.п. Если леттристы держались за имя Тристана Тзара, то представители

"конкретной поэзии" акцентировали свое родство с М. Бензе и Э. Каммингсом. Вспоминая о намерении Каммингса геометризировать свое восприятие мира и выстраивать буквенные конструкции, не слагающиеся в слова, французские поэты снова абсолютизировали лишь одну линию творчества американского поэта. Своей предтечей считали "конкретисты" и Аполлинера, мастера каллиграмм, искусство которого и было якобы развито Пьером Гарнье, А. Шопеном и др. Активисты этой деятельности образовали международную литературную группу "конкретистов". Подмена стихотворения рисунком позволила вести речь о рождении нового языка, понятного всем. Когда же и от букв на странице оставались только их половинки, частички, похожие на иероглифы, возникал соблазн объявить о рождении "франко-японских" стихов[22].

Феномен леттризма, "конкретной" и "потенциальной" поэзии надо рассматривать в общем контексте контркультуры. В отличие от сюрреализма, распавшегося как группа, но вошедшего в плоть и кровь современного художественного языка, литературные школы, пришедшие ему на смену, остались в истории поэзии только как курьезы. Союзы, возникшие позднее (в 70—80 годы) — "математическая поэзия", "электрическая поэзия" — гораздо ближе располагались к сфере собственно поэзии, чем леттризм или "пространственная поэзия". Не исключено, что это связано с общим изменением атмосферы, поощрявшей "возвращение к реализму" и отказ от экстремистских форм новаторства.

АНДРЕ БРЕТОН И ЭПИЛОГ ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

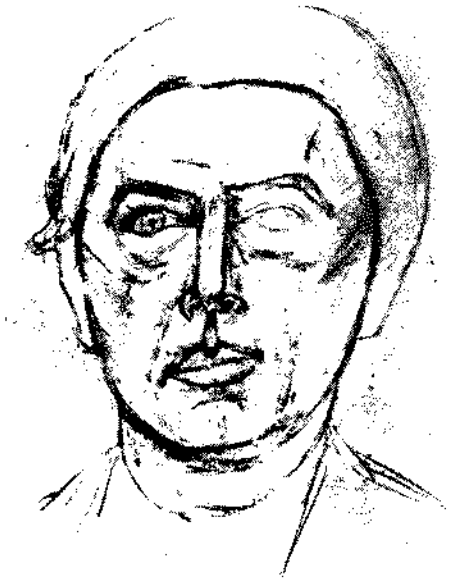
Пусть наука все еще не может справиться с вопросом, что существенно непреходящего внес сюрреализм в современную жизнь, особенно на Западе,— уже в том, что такой вопрос "стучится в дверь", содержится залог и зерно ответа.

Влияние сюрреализма неизжито, хотя прошло семьдесят лет с тех пор, как он громко заявил о себе. А тем временем наступила пора дистанцироваться от давних политических споров. У нас был перейден порог неосведомленности из-за спецхрановских ограничений, а в свете знакомства с поздними выступлениями и стихами Бретона (1896—1966) совсем иным предстал его нравственный облик — нелегкого, но прямого и мужественного человека, не желавшего покориться превратностям судьбы.

Встретив первую мировую войну в 18 лет, он осознал, что его сверстникам предстоит судьба "потерянного поколения". Груз ответственности давил на него. Отсюда его несговорчивость с единомышленниками и неудачи в поисках всепоглощающей любви (женщины оставляли его). Бретону не везло и как инициатору сюрреализма. Он его "строил" и сам его разрушал, болезненно и скандально реагируя на разные несогласия шумными разборками и отлучениями. Из-за этого, несмотря на художественную близость, не становились в ряды сюрреалистов Пьер Реверди, Рене Шар, Пикассо, Пикабиа, Де Кирико. Если для разрыва с Арагоном в 30-е годы у Бретона были веские основания, то несуразно, по мелочному поводу себе на горе оттолкнул он лучшего друга молодости Поля Элюара, талантливейшего поэта сюрреализма, человека кристальности Короленко, однако весьма нуждавшегося по своей детскости в любви и дружеской помощи, а не в игуменском окрике.

Бретон, как и многие другие молодые французские бунтари 20-х годов, хотел во что бы то ни стало сразу отказаться от всего старого, включиться и в осуществление социальной революции, и в создание по-новому свободного человека, полагая, что одно в принципе невозможно без другого. В сюрреализме Бретон видел нечто намного более универсальное, чем новаторское художественное течение. Видел особый авангард, который обгонит не художественное представление о реальности, но самое реальность, поднимет из глубин бессознательного и покажет неведомое будущее. Мало того — поведет к этому неведомому. Сюрреализм не надо понимать как поперечную вертикаль, как "над-реализм", а горизонтально-дугообразно, как рывок вперед, полет по траектории, ведущей за ветхую реальность к грезящейся желаемой реальности будущего. Это напоминает идею Фрейда о доминанте "принципа желания" над "принципом реальности".

У сюрреалистов теории Фрейда, не сразу ими усвоенные, были частью их кредо, исходившего из объединения импульсов де Сада, Лотреамона, Рембо,



Андре Бретон
Рис. А. Джакометти (1933)

Жарри, Жака Ваше с духом 93 года, с диалектикой Гегеля, с учением марксизма-ленинизма. В отличие от Фрейда, у Бретона и у других сюрреалистов общественное устремление преобладало (по крайней мере, в теории) над суммой индивидуальных устремлений.

В России первая масштабная попытка преодолеть догматический подход к сложным явлениям французской литературы 20—50-х годов была сделана в IV томе академической "Истории французской литературы", готовившемся на рубеже 50-х и 60-х годов[1]. Новые подходы вырабатывались в главах (по алфавиту) Т.В.Балашовой, Т.И.Бачелис, М.Н.Ваксмахера, С.И.Великовского, И.Н.Голенищева-Кутузова, А.Д.Михайлова, З.М.Потаповой, Н.Я.Рыковой; непосредственно разделы "Дадаизм и сюрреализм", "Поль Элюар", "Пьер Реверди", "Сен-Жон Перс" были написаны автором этой главы. После выхода тома недогматический или, во всяком случае, внимательный подход к сюрреализму проявлялся в русской науке у И.Ю.Подгаецкой, С.И.Великовского, Л.Г.Андреева, И.С.Куликовой, В.П.Большакова и др.[2].

К тому же и во Франции долго не приходила пора даже для серьезного изучения и научного издания Поля Элюара (скончавшегося в 1952 г.). Полное собрание его сочинений (том I и II) вышло в Париже в серии "Библиотека Плеяды" только в 1968 г. Никто в 60-е годы не помышлял о подобном издании Бретона, который продолжал писать и направлять поредевшие во Франции ряды сюрреалистов. Первые два тома научного издания Бретона вышли в 1988—1992 гг., и второй попал к нам в страну только весной 1994 г.[3]. Первые два тома не охватывают произведений Бретона последних 25 лет его жизни. В них не могли войти разъясняющие суть сюрреализма талантливые сборники статей позднего Бретона — "Выход на волю" (1953) и "Молодецкая перспектива" (1970, посмертно), для изучения которых был бы весьма полезен научный комментарий.

В 50-е годы также нельзя было предвидеть, что Луи Арагон (1897—1982) вернется в последние годы к постсюрреалистической прозе и поэзии.

Внутреннее родство трех "главных" поэтов сюрреалистического круга — Элюара, Арагона, Бретона — было заслонено в 30-е годы политическими обстоятельствами. Как бы нехотя и незаметно для себя Арагон и позже Элюар оказались запятнанными терпимостью к сталинизму, Бретон же после войны вновь будто вписывался больше не в поэтическую, а в организационно-эссеистскую линию в сюрреализме. А тут еще наиболее верный друг Бретона — Бенжамен Пере (1899—1959) в ходе утверждения в абстракции верной идеи неприятия поэтами всякого тоталитаризма вызвал конфуз в выпущенном в прекрасном далеке, в Мексике, в 1945 г. памфлете, надменно названном "Бесчестие поэтов", где отстранился и от писателей-коллаборационистов, и от поэтов Сопротивления. Начало ссор сюрреалистов с ФКП восходит к концу 20-х — 30-м годам. Парадоксальным образом это связано

с тем, что во всей французской литературе сюрреалисты ближе всех стояли к марксизму, коммунистическому движению и к СССР; ближе, чем признанные его друзья: Ромен Роллан, Барбюс, Вайян-Кутюрье. Эти последние, более удаленные, стремились видеть в СССР и в компартии то, что мечтали и надеялись увидеть. Сюрреалисты,— захваченные стихией революционности 20-х годов (вопросы социальной революции, понимаемой как в конечном счете единственный путь), увлеченные марксизмом (суждения классиков марксизма и в те годы, и всегда были на острие пера у Бретона),— сами вступали в ФКП. Они ужасались догматам соцреализма, особенно диким в стране Аполлинера, Реверди, Пикассо, Леже, Матисса, сталкивались с требованием буквального осуществления доктрины партийности в художественном творчестве, поэтому спорили, бунтовали, получали затрещины, выходили из партии, выступали в печати с открытой критикой как бы изнутри, считая еще до процессов 30-х годов против бывших сподвижников Ленина, что ФКП не стоит на уровне учения марксизма-ленинизма.

И в эстетической сфере размежевание с традиционными представлениями XIX в. о воспроизведении жизни в искусстве тоже казалось безнадежным, хотя за этим размежеванием стояла важнейшая для художественной культуры Франции XX в., после аполлинеровски-пикассовского поворота 1908—1913 гг., новация. Разорванность сюрреалистического образа проистекала из неприятия сюрреалистами самого принципа реальности (Realitätprinzip, по Фрейду). Они отвергали всякое воспроизведение "ментальной реальности", всего, кроме возникавшего в психике "бессознательно" (за редкими исключениями, где бессознательное тесно смешивалось с сознательным). Хотя Бретон на излете жизни был смущен сомнением, сотворили ли сюрреалисты что-либо подобное досюрреалистическим творениям художников 900—910-х годов — Аполлинера, Пикассо, Де Кирико, Пикабиа, Марселя Дюшана.

Ни сам Бретон, ни другие сюрреалисты не сумели сформулировать, какое неординарное открытие они сделали. Они действительно если не создали новое "искусство — жизнь", то внедрили, особенно во Франции, возможность помимо пути "деформации" реальности в искусстве (пути, который грозил завести в постмодернистические тупики), путь если можно так выразиться, "дисформирования".

Французский (взятый с латыни) префикс dis сильнее, чем префикс de. "Дисформация" (ср. дисфункция) — это уже не поиск небывалых измененных форм, как это было при "деформации", а изничтожение самой мысли о "форме" как о чем-то пусть диалектически связанном, но отличающемся от чего-то, что можно назвать "содержанием". То есть, согласно сюрреалистам, в поэзии, как в философии, содержание и форма одно и то же. Вот это странное, но по-своему великое открытие, предугадывавшееся среди поэтических гениев прошлого наиболее определенно у Рембо, обусловило редкую стойкость влияния сюрреализма. Оно позволяло пробовать близко подойти к "бесформенному" — к бессознательному, прозреваемому в мечте, сне, в безумии, в детском творчестве. Оно сделало художника по-своему неслыханно свободным, однако расставило новые ловушки. Поэтому такой знаменитый в искусстве деятель, как Сальвадор Дали, во многих своих произведениях был неприемлем: для одних — как слишком близкий к действительности, для других — как художник, который ограничивался сравнительно "малой" деформацией, а не искал полного "дисформирования". Его металлические предметы, например часы, стекающие по ступеням как слизняки, не удовлетворяли ни тех, ни других. Многие произведения Дали — "аморфны", а не "изоморфны", как требовали первые, и не "анаморфны", как этого хотели Бретон и другие сюрреалисты. Половинчатость Дали обеспечила ему успех у состоятельной публики, для которой он был в меру понятен и в меру непонятен. Он стал едва ли не коммерсантом от живописи, что Бретон

заклеймил в остроумной анаграмме его имени — Avida Dollars ("Жадный до долларов").

Для сюрреалистов поиски дисформного (у Рембо "informe") в искусстве были тесно связаны с их устремлением к неведомому будущему и к замене казавшегося им бесперспективным "принципа реальности" (какой уж здесь "выход на волю"! и какая уж "молодецкая перспектива"!) принципом обгона существующего и постижимого, принципом желания (как они переосмысляли главный фрейдовский принцип — Lustprinzip — "принцип удовольствия").

Для сюрреалистов "принцип желания", как и слова Рембо "изменить жизнь" — changer la vie — отождествлялись с известным тезисом Маркса, и этот принцип оставался для сюрреалистов вдохновляющим принципом. Они не учитывали, что "принцип желания" в изобразительных искусствах (а к музыке сюрреалисты, как это ни странно, были равнодушны) действовал плохо. Он не давал материала *для изображения*, и на помощь приходилось призывать автоматическое письмо в полусне, когда рассудок не успевал вступить в действие и потребовать определенности. Сюрреалистическая установка на "принцип желания" мучила авторов, читателей и зрителей, кроме самых изощренных адептов этой установки или людей, в оторопь бросавшихся за модой.

Смелость замысла не отражать сущее, а опалять прожектором предчувствуемое будущее, связывалась с волевым оптимизмом и намерением переделать мир, с тезисами Маркса о Фейербахе, но воспринималась и как выражение острого ощущения иррациональности бытия и катастрофичности века мировых войн и революций. Предвидение катастрофичности и страшных крайностей XX в. в разных ракурсах было свойственно многим течениям мысли, начиная с марксизма (точное предсказание Энгельсом ужаса мировой войны, осмысление Марксом, Энгельсом, Эженом Потье в "Интернационале" уроков Коммуны как неизбежности смертельной классовой схватки в мировом масштабе под разрушительным лозунгом сделать "ничем" тех и то, что казалось "всем" в старом мире, которое привело к разрушительным последствиям).

Предвидение наступления после относительного затишья XIX века ужасов кровавой эпохи XX столетия было свойственно художникам разных направлений, в том числе поэтам — предшественникам авангардных и модернистических направлений. В массовое сознание входили образы стихов Верхарна о мятеже — "Безумцы, кричите свои повеленья: сегодня всему наступает пора, что бредом казалось вчера". Наряду с Леонидом Андреевым из недооценивавшихся до последних лет поэтов XX в. Максимилиан Волошин после 1905 г. конкретнее других и в стихах, и в прозаическом дискурсе представлял себе грядущий век, в частности в России. На удивление "здравомыслящей" публике он выступил перед первой мировой войной против Репина в защиту обвиненной художником молодежи, даже в защиту А. Б-ва, бросившегося с пророческим криком "Довольно крови!" кромсать ножом сыноубийцу и изверга царя Ивана Грозного на знаменитой картине.

То, что произошло в ходе первой мировой войны и последовавших за ней гражданских войн, превысило все ожидания — один Волошин писал, что ждал худшего, да Мандельштам вскоре отыскал образное определение эпохе: "век — волкодав". На таком фоне выцветшая изобразительность салонной литературы и живописи уже с конца XIX в. стала казаться кощунством, розовой ложью, насмешкой над страданиями народов. Взгляду чуждых ему новых поэтов и художников оказался близок взгляд на такие явления самого Льва Толстого, а Щукин и Морозов (частично с подачи относительно градиционных в собственной живописи Бенуа и Волошина) уже со страстью собирали художников французского авангарда. Изобразительности противостояла хаотически кошмарная, прямая выразительность литературы и искус-

ства, сложившаяся в предвоенные годы в направлениях в широком смысле экспрессионистического толка в странах высокого культурного напряжения — во Франции, Германии, России, Австрии, Чехии, Италии, Испании — Каталонии. Здесь она получила в 10—20-е годы неслыханной силы импульс. В России, где хронологически близок был недавний высший расцвет реалистической классики (Толстой скончался через два года после того, как Аполлинер и Пикассо открыли XX век как новую художественную эпоху), волну искусства экспрессионистической направленности в условиях советской идеологии удалось приглушить или подавить к 30-му году. Во Франции основы старой изобразительности были скомпрометированы еще в годы Второй Империи и Третьей Республики слащавой непристойностью мещанского и казенного искусства. Чего стоят росписи плафонов официальных зданий того времени! Поваленная ветхость такого искусства стала особенно циничной, когда на благодушных законников-коммунаров обрушился непропорционально свирепый версальский террор, превративший в недели кровавой агонии Коммуны вчерашних агнцев в поджигателей, не щадивших ни людей, ни памятники искусства. Горели музеи, пылал Делакруа! Получились такие "уроки" Версаля и Коммуны, от которых мир содрогается уже 125 лет.

Крушение старой эстетики во Франции первыми предвидели великие предтечи поворота в искусстве — Бодлер и Эдуард Мане. После исступленных порывов Лотреамона и Рембо в водоворот были вовлечены Верлен, Малларме, Жермен Нуво, Альфред Жарри. В пластических искусствах, вслед за теперь кажущимися "деликатными" новаторами-импрессионистами, явились Роден, Сезанн, Гоген, Ван Гог, примитивист "Таможенник" Руссо, размывшие авторитет "помпьеризма" (так во Франции именуется, прежде всего в живописи, иссякшее в пустом и напыщенном лжеакадемизме мещанское "искусство". От слова "помпье" — буквально "пожарник"; в переносном смысле — герой академического искусства в условной, напыщенной позе и художник, его изображающий; а по ассоциации, может быть, также художник, пытающийся залить водой, спасти тлеющее старье).

После символистов отстоять помпьеризм в серьезной живописи, скульптуре, литературе и остановить волну выразительности во Франции стало невозможным. Дальнейший рывок к авангарду XX в. совершили Аполлинер с Пикассо, Сандрар, Жак Ваше, Матисс и фовисты, кубисты, симультанеисты, а к концу первой мировой войны — дадаисты, к которым в Цюрихе, видимо, без увлечения, но с интересом присматривался Ленин. "Девятым валом" эстетической бури стал сюрреализм.

Сюрреализм, по свидетельству, подтвержденному Бретоном последних лет жизни в статье-презентации XI Международной выставки сюрреализма под заглавием "Générique" ("Наши титры" — в том смысле, в каком это слово употребляется в кино), настаивает на "écart absolu" сюрреалистов по отношению к идеологии и культуре старого общества, поднимающего, как он говорит, к благосостоянию одну тридцатую часть людей. Слово "écart" нельзя литературно перевести по-русски, сохраняя и смысл и энергию двусложника с ударением на втором слоге. Означает оно циркулярное раздвижение, которое при плохой экономике называли "ножницами"; надо бы — "разрыв", "расстык", "разруб" со смыслом "раздвиг". "Колумб,— пишет Бретон,— чтобы достичь громаду Нового света избрал правило полного расстыка со всеми известными путями и вторгся в девственный Океан... поступим так же, действуя путем полного расстыка. Нет ничего легче: достаточно испробовать механизм полного контраста со всем принятым..."[4]. Особенно важен, по Бретону, разрыв со всем рациональным, декартовским, рассудочным... "Никогда не поступай в жизни как другие"[5]. Бретон, однако, при его редкой чувствительности к слову, не был Аполлинером и забыл, что Декарт сам порывал со всем устаревшим, а главное, что

любимый Бретоном пророческий "объективный случай", через который осуществляется необходимость, "запрограммировал" убийственное единозвучие слов Descartes и d'écart, причем последнее в однокоренных словах приобретает произносимое t (écarter, например), полная аналогия: Descartes и d'écarte.

Чтобы освоить основы сюрреалистического понимания искусства, полезно познакомиться со статьей Бретона 1962 г. об искусстве австралийских аборигенов — "Чудо-мастерица". Бретон приводит свидетельства, что австралийца совершенно не интересует, *что* он изображает, а только "наслаждение самим творческим актом"[6]. Когда обыкновенный зритель-несюрреалист удручен, что не понимает, *что* изображено на картине, и поэтому ее отвергает, сюрреалист может тотчас ответить: "Почему вы любите восточные ковры, разве вы их "понимаете"?, разве можно сказать, *что* на них-то изображено?"

Хорошо разъясняет особую "правоту" сюрреализма бретоновская презентация 1952 г. сюрреалистической выставки в Саарбрюкене, то есть перед немцами, всего через семь лет после смертельной схватки с Германией и после беспрецедентной, если не считать Галльской войны Юлия Цезаря, полной оккупации территории Франции,— "Знак соединения" (Trait d'union). Сюрреализм выдержал испытания, согласно Бретону (который хорошо усвоил рискованную диалектику времен первой мировой войны борьбы против своего правительства; поэтому Ленин и прислушивался к спорам дадаистов и будущих сюрреалистов в цюрихском кафе "Вольтер"); Бретон стал осторожнее, учитывая иную ситуацию во время второй мировой войны, явно развязанной Гитлером, выдержал потому, что и во время второй мировой войны задумывался над будущим и стремился сразу после войны сделать "говорящим", "доступным" то, что по ту сторону поверхностного разделения людей, на глубинном уровне их объединяло[7]. В послевоенных условиях, когда то, что объединяет людей, вновь ослабло, из-за антагонизма двух систем на самом пороге всеуничтожающего (ядерного) конфликта, повысилась, по Бретону, роль сюрреализма. Эстетически эту утверждаемую Бретоном объединительную роль сюрреализма поддерживал отказ изображать то, что попадается на глаза, даже если художник интерпретирует видимое согласно своему пониманию, своему собственному ощущению и согласно ведущим направлениям своего времени (импрессионизм, нео-импрессионизм, фовизм, кубизм), ибо, как Бретон говорил еще во время копенгагенской выставки 1935 г., "живопись до последнего времени была почти исключительно занята выражением тех очевидных отношений, которые существуют между внешним восприятием и "Я" (фрейдовский термин, противостоящий "Оно".— S.Freud. Das ICH und das ES, 1923). Выражение этого отношения становилось все менее и менее достаточным и все более вводящим в заблуждение..." "В этих условиях,— продолжает Бретон,— сюрреалисты сочли, что единственной могущей быть разрабатываемой художником областью является чисто мысленное, в той мере, в какой это мысленное находится за пределами истинного восприятия"[8]. Бретон, не заметив, что со своей точки зрения неудачно употребил слово "истинный" (vrai), продолжает: "В искусстве поиск таких ощущений ведет к упразднению Я перед Оно. Таково инстинктивное побуждение (у Бретона impulsion instinctive соответствует фрейдовскому der Trieb; слово pulsion до переводов Фрейда было неупотребительно во французском языке.— *Н.Б.*) к уничтожению, барьер, возникающий перед цивилизованным человеком, барьер, которого не знает примитивное или детское сознание"[9].

Но сюрреалистам, с их пристрастием к коллективному творчеству, надо, чтобы умственные восприятия имели объективное устремление (perception à tendance objective). Они не сливаются с воспроизведением действительности,

раз в них принцип удовольствия (der Lustprinzip) доминирует над принципом реальности[10]. И тут выясняется, что сюрреалисты, идя новаторски путями Фрейда, пришли к старому догегелевскому положению Канта об общезначимости субъективного суждения, вкуса...

Когда с уходом нескольких поколений к 70-м годам сюрреализм как бы истаял, стало ясным, что он идеей "дисформирования" оказал влияние едва ли не на весь стиль жизни, пропитал едва ли не всю авангардную французскую культуру — возникая то в романе Бориса Виана, то в неистовой безответственности Роже Нимье, то в новом романе Мишеля Бютора, то в кинематографе Буньюэля, Годара, Рея, в картинах бесчисленных живописцев, графиков, скульпторов, мастеров фотоколлажа и многих поэтов постсюрреалистического периода.

Конец сюрреализма во Франции был отмечен тем, что он стал привычен, и не так, как прежде, бросается в глаза, что последние стихи, роман, статьи Бретона вызывают меньший отклик критики, которая преимущественно вращается вокруг произведений 20-х — самого начала 30-х годов. Однако в живописи и графике сюрреализм сумел оттеснить длительное увлечение абстракционизмом, и в поэзии из него в наибольшей степени исходит так называемый постмодернизм, не зависимо от того, признают или не признают это сами постмодернисты.

В германском ареале подобную стойкость из течений XX в. проявил экспрессионизм, возникший в начале века, когда будущим знаменитым сюрреалистам Франции было от силы десять—пятнадцать лет, но в 20-е годы обновленный влиянием сюрреализма.

Влияние сюрреализма было и остается широким также потому, что, основанный на "принципе желания", на стремлении изменить жизнь, он и по замыслу, и по своему объективному развитию не был течением ни чисто художественным, ни даже идеологическим. Сюрреалисты предполагали охватить и направить к будущему все личное и общественное поведение (le comportement) человека. Наивны суженные определения, что сюрреализм — это "направление, созданное в 1924 г. Бретоном и разрушившееся в 1969 г., три года спустя после его смерти"[11].

Однако не надо полагать, что в многовековом движении искусства весь период преобладания выразительности, одним из заметнейших явлений которого в XX в. был сюрреализм, останется господствующим навсегда.

Опыт учит, что за трехтысячелетнее или более развитие европейского искусства, при известной устойчивости главенства выразительного начала, например, в таких искусствах, как инструментальная музыка, лирика, или, напротив,— изобразительного — в таких, как живопись и эпос, искусство и литература в целом знали несколько переходов (точнее: четыре) от эр господства выразительности к эрам господства изобразительности, и наоборот. Так было в Греции VIII—VI вв. до н.э., раньше у Гомера, позже в скульптуре, при переходе от архаики к классическому искусству, затем обратно — к упадку изобразительности и господству выразительности в III—XIII вв. в палеохристианском, раннехристианском и романском искусстве. Переходом к новой эре становится готика.

Эта эра, начиная с XIV—XVI вв., в свою очередь, проявляется в поздневизантийском и византийского круга земель художественном развитии, а с еще большей определенностью — в Западной Европе в художественной культуре Прованса, Франции, Каталонии, Сицилии и Южной Италии, Пизы, а затем, как ныне говорят, "обвально" — во Флоренции, Сиенне, Риме, Венеции — во всей Италии, потом во Франции, Германии, Испании, Англии, Венгрии, Далмации, Чехии, Польше — в росте изобразительного начала сперва в родственных готике направлениях, а затем в полном его развитии в Ренессансе.

Эра преобладания изобразительности (вторая после греко-римского мира) господствовала до рубежа XIX—XX вв., когда на первое место, третий раз в европейской художественной истории, вновь выдвигается выразительность, чье усиление не всеохватывающе, и в разной степени сказалось в разных ареалах и в разных искусствах и, судя по опыту, тоже не должно быть вечным. Симптомами этого была и абстрактная живопись, и ее неожиданное отступление, а также спорная значительность постмодернизма, который пока не выдвинул своих Рембо, Аполлинеров, Элиотов, Незвалов, Сезаннов, Роденов, Ван Гогов, Гогенов, Пикассо, Кирико, Пикабиа, даже своих Сальвадоров Дали.

Что же касается сюрреализма, то его образ как девятого вала "выразительности" французского XX в. несколько размывается из-за несоответствия поднятого сюрреалистами "шума", блеска их манифестов, заявлений, статей, речей художественному успеху какого-либо действительно крупного поэтического произведения самого Бретона или его верных соратников. Отошедшие от сюрреализма или неортодоксальные сюрреалисты в художественном отношении оказались значительнее своих недавних или далеких друзей. Вершинными стали многие книги стихов Элюара, чистейшего лирика новой Франции, хотя и покалеченного в последние годы жизни ржавыми и тесными политическими путами. Еще трагичнее в этом отношении была судьба Арагона, но и он, когда он сам, а точнее, когда ему, его поэзии не наступали на горло, создавал замечательные произведения. Из более далеких в таком контексте надо упомянуть Рене Шара, а из творцов других родов искусства в этом ряду замечателен Буньюэль, Кирико раннего периода, а в заключение — Пикассо всех времен. Импозантный и влиятельный в целом французский сюрреализм сам по себе в своем основном русле не дал таких александрийских Фаросов искусства, какие явили романтики, реалисты, символисты XIX в. и первые авангардисты времен Аполлинера. Сами сюрреалисты, хотя в принципе не признавали изображения реального мира в искусстве, не совсем отказывались от непревзойденного в XX в. аполлинеровского авангардистского "поэтического реализма". Иногда под этим же или близким названием уже в сюрреалистические годы "поэтический реализм" возрождался в поэзии и кинематографе Франции. Например, в период сближения поэта Жака Превера, кинорежиссера Марселя Карне, знаменитого актера Жана-Луи Барро и других в таких фильмах, как "Дети райка" (1945), в прежних фильмах Карне, например, в "Набережной туманов" (1936), а за пределами Франции, допустим, в кинематографе Буньюэля, в итальянском неореализме, в поэзии Незвала.

Поздние художественные произведения Бретона, его последний поэтический сборник под гордым названием "Знак восхождения" (1949), лирическая проза, порожденная бурными событиями истории и двумя большими увлечениями в жизни поэта — "Неистовая любовь" (1937) и "Арканум 17" (1944—1947), во второй из которых непредвиденно звучат такты некоего гимна в прозе подлинно французскому духу и Сопротивлению, убеждают, что в главном поэт, несмотря на все свои странные игры, хотел быть искренним и порою был более искренним, чем два его наиболее прославленных товарища по сюрреализму. Вокруг Бретона мерцает ореол значительного писателя, пусть сюрреализм в целом и не выполнил (никем не выполненных) грандиозных задач, полного переворота в поведении и вкусах людей.

Сюрреализм после второй мировой войны постепенно растворился в поэзии разных групп и в еще большей степени преобразил живопись. Можно сказать, что сюрреализм ушел в живопись, где стал вследствие установки на "дисформирование" едва ли не ведущим течением французского, вообще европейского северно- и южноамериканского модернистического изобразительного искусства. С художниками Максом Эрнстом, Гансом Арпом, Пау-

лем Клее, Андре Массоном, Рене Магритом, Ивом Танги, Жоаном Миро, Альберто Джакометти, Сальвадором Дали, Оскаром Домингесом, Валентиной Гюго, Марией Туайен-Черминовой, Полем Дельво, Аршилом Горьким, Марселем Дюшаном, Роберто Маттой и предшественниками, такими, как Пикассо и кубисты, как Франсис Пикабиа, Марк Шагал, Джорджо Де Кирико, сюрреализм во многом определил лицо полувека в живописи, скульптуре, бытовом декоре на Западе, а отчасти и на Востоке. До сих пор в искусстве, особенно на Западе, не видно другого большого пути, несмотря на множество более или менее близких сюрреализму модуляций. Самые распространенные современные книги о сюрреализме, такие, как "Общий словарь сюрреализма" или "Сюрреалистическая вселенная"[12],— это прежде всего книги об изобразительном искусстве, насыщенные иллюстрациями более, чем анализом сюрреалистической поэзии и эссеистики[13].

Под поздним Бретоном в главе условно подразумевается Бретон с 1932 г. до его кончины в 1966 г., и не только потому, что наступившие в 1932 г. тридцать пять лет — образцовый (mezzo del cammin...) поворот на полдороге поэтической жизни и точная половина жизни Бретона, но и потому, что это время обособления сюрреализма от коммунистического движения. Притом выявилось, что и после политических размежеваний художественные структуры Элюара, Арагона, с одной, и Бретона, с другой стороны, бывшие и изначально ярко индивидуальными, не так уж разошлись по сравнению с прошлым. Элюар развивался в общем наиболее гармонично и писал в зависимости от конкретных обстоятельств стихи "по поводу" или стихотворения, сохранявшие сюрреалистический строй. Арагон в 30 — 50-е годы более или менее удачно стремился отойти от сюрреалистической линии, что не обязательно было равнозначно его художественным успехам. Бретон, напротив, прилагал волю, чтобы не выйти за пределы сюрреалистических заветов, что — особенно в стихах — тоже далеко не обязательно было равнозначно успеху. Меж тем жизнь показала, что активное участие, скажем, Рене Шара в Сопротивлении не мешало ему писать в близкой к сюрреалистической манере, а сюрреализм не мешал ему смело бороться с оккупацией. С 50—60-х годов собственно сюрреализм в узком смысле слова во французской поэзии уже почти не встречался, хотя несколько ее волн по-своему подхватывали более широкий обновленческий импульс Аполлинера — Реверди — сюрреалистов.

"Руководитель" сюрреализма Бретон оставался тонко чувствующим поэтом. Его повествовательно-эссеистские книги после известной повести "Надя" (1928), а именно "Сообщающиеся сосуды" (1932), "Неистовая любовь", "Арканум 17"[14], были означены, подобно основным стихотворным сборникам Элюара, пожарами большой любви. На поэтическое творчество Бретона не столько повлияла женитьба в 1921 г. на Симоне Кан (она с 1927 г. стала изменять поэту, а в 1930 г. развелась с ним), сколько платонический интерес к будущей героине романа "Надя", не известной по настоящей фамилии, безумной ясновидящей Наде. Она знала, что это имя произведено от русского слова "надежда", но кто научил ее этому, неизвестно. Сохранились сведения, что ее имя было Леония Д., что родилась она в 1902 г.; после 1928 г. о ней нет никаких данных. В поэзии Бретона витал одно время образ Сюзанны Мюзар (которую поэт называет X^{xxx}). Подлинно безумной стала любовь к "посланной" Бретону "объективным случаем" в 1934 г. Жаклине Ламба, на которой он женился 14 августа, за несколько дней до брака Поля и Нюш Элюар. От брака с Жаклиной родилась дочь Бретона Оба (новофранцузское произношение имени Альба, встречающегося в средневековой поэзии — "Заря"). Во время эмиграции в США и Жаклина тоже бросила Бретона. Но ему дано было еще раз пережить "неистовую любовь" к встретившейся ему по воле "объективного случая" в США чилианке Элизе

Биндгофф, на которой он и женился в американском изгнании в Нью-Йорке в годы войны. От сборников стихов Элюара, тоже, по крайней мере, два раза в жизни загоравшегося "неистовой любовью", стихи и книги (написанные прозой) неудачливого Бретона, которого все любимые оставляли, несмотря на искренность и глубину чувства с его стороны, отличались эссеизмом. Бретон, когда писал о любви, насыщал книги философскими рассуждениями, цитатами из Гегеля, Маркса, Энгельса, Фейербаха, Ленина, Фрейда, искал таинственную связь чрезвычайных эпизодов своей жизни и подтверждения сюрреалистических тезисов: закономерность через случайность, единство яви и тайны, объединение бессознательного, мечты, сна (le rêve) реальностью через некие сообщающиеся сосуды. В "Аркануме 17", в годы, когда сюрреализм все же приобщился к атмосфере национальной героики, встречаются, как рефрен, попытки трактовать сюрреалистически те или иные явления, новые для сюрреалистов, непривычные факты.

Восприятию поэтичности прозы Бретона препятствует то его сюрреалистическая манера сочетать несочетающиеся крайности, то его привычка выступать как бы "на публику". И все же кажется, что в перечисленных книгах (в них это видно отчетливее, чем в стихах) Бретон прирожденный художник, как Алмея Рембо. Он искренен и ведет диалог с вечностью, как она ему рисуется, убеждает в необходимости тех больших увлечений, которые помогли ему идти вперед и продолжать творить.

Видимо, нельзя считать вполне "сообщающимися сосудами" ипостась того Бретона-вождя, судейски-гипнотизерский "древнеегипетский фас" которого запечатлел его друг Альберто Джакометти в страшном портрете 1933 г. (см. с. 244), того Бретона, который скандально отлучал от сюрреализма вчерашних друзей и создавал атмосферу, дававшую возможность обмена пасквильными памфлетами ("Паяц" — Арагону, "Падло" — Бретону и т.п.), и другого Бретона, человека и поэта. Он мечтал о преодолении ходом самой жизни любого трансцензуса в познании, стремился материалистически освоить бессознательное, верил во внутреннее единство тезиса Маркса о трансформации мира, в той форме, в которой оно осуществлялось в СССР до 1929 г., и заветов Рембо "изменить жизнь". Бретон-поэт от души верил в единство диалектического материализма и настоящей поэзии, в неизмеримые возможности женского сознания по сравнению с мужским, наконец, в преобразующую силу большой любви, презирал мелкие страстишки и пошлость.

Свой идеал изменения жизни сюрреалисты видели в социальной революции, в марксизме и в построении нового общества в СССР даже тогда, когда они решительнее всех публично осудили сталинский террор и сталинскую культурную политику. Увлечение советскими достижениями позволило Бретону сохранять верность Октябрю и в трудные годы разочарований, вплоть до конца 1956 г., когда венгерские события посеяли в нем сомнение, не преобладает ли сталинская традиция и в послесталинские времена. Позже, постаревший Бретон редко возвращался к вопросу о положении в СССР, но продолжал хранить ненависть к буржуазным "ценностям" и их порождению — фашизму.

Лихорадочная деятельность Бретона в организации выставок, издании журналов не приводила к забвению поэтического долга. Стихотворения 30—40-х годов "Седой револьвер" (1932) были собраны после войны в сборник "Стихотворения" (1948), поэтические эссе "Светильник в стенных часах" (1948) включены потом в одно из самых выдающихся произведений Бретона, книгу статей и заметок — "Выход на волю" (буквально "Ключ полей", 1953), за которой последовало посмертное издание не менее блестящей книги эссе "Молодецкая перспектива" (1970). Среди поздних стихов заслуженно известны поэма "Развернутые маргиналии" (1940, затем под-

польные издания), поэма "Фата Моргана" (1940, отвергнутая вишистской цензурой, опубликованная вначале в английском переводе в 1941 г., она по-французски была издана в Буэнос-Айресе летом 1942 г. издательством "Леттр франсез"); в 1947 г. вышла известная "Ода Шарлю Фурье". Эти книги входили в книгу "Стихотворения" 1948 г. и включались затем в последний поэтический сборник Бретона "Знак восхождения" (изд. 1948—1968).

Цензурой Виши, подобно гитлеровцам, очень не расположенной к сюрреализму, была запрещена к изданию, помимо поэмы "Фата Моргана", книга Бретона "Антология черного юмора", или, скорее "Цветник черного юмора" (1940), что подразумевало перекличку с Бодлером. Больше Бретон не пытался издавать свои произведения в оккупированной Франции.

В размышлениях о позднесюрреалистической деятельности Бретона должны быть упомянуты еще некоторые факты[15]. Бретон активно участвовал в противодействии попытке фашистского путча в Париже 6 февраля 1934 г. и в создании "Призыва к борьбе", который поэт тщетно пытался лично вручить главе правительства Леону Блюму.

Когда сведения об изничтожении крестьянства и неслыханном в истории размахе репрессий в СССР 30-х годов проникли на Запад, Бретон и близкие ему сюрреалисты не потупили стыдливо очи, как Роллан, Барбюс, Уэллс, Шоу, Драйзер, но открыто выступили в печати против Сталина. Такие выступления были тем более значительными, что они шли не от "буржуазии", а изнутри революционного движения, при политической защите сподвижников Ленина от сталинского террора. Слово "stalinien" становится под пером сюрреалистов клеймом, схожим по смыслу со словом "hitlerien". В 1935 г. в воззвании "О времени, когда сюрреалисты оказались правы" (переиздано в сб. "Политическая позиция сюрреализма", 1935) осуждается перерождение советского строя, за которое был ответственен Сталин: "Этому режиму, этому вождю мы можем безусловно выразить свое недоверие". За этим воззванием последовали в 1936—1938 гг. разоблачения в печати так называемых московских процессов (над Каменевым, Зиновьевым, Сокольниковым, Рыковым, Бухариным и другими).

Разрыв с практикой и доктринами сталинизма после "московских процессов" 30-х годов натолкнул Бретона на мысль использовать предложенную ему поездку в Мексику, чтобы увидеться с Троцким — не из какого-либо особого предпочтения троцкизма и без понимания того, что и Троцкий нес немалую долю ответственности в установлении тоталитаризма,— а потому что сюрреалисты видели в нем ближайшего сотрудника Ленина. На фоне прокламации в защиту революционного искусства, поддержанной Троцким по просьбе Бретона и знаменитого мексиканского левого художника-монументалиста Диего Риверы, всякий разговор о заслугах сюрреалистов, об их марксизме и революционности стал в СССР невозможен. Иностранные коммунисты тоже больше не осмеливались заикнуться об антифашизме сюрреалистов, об их наиболее шумном на всю Францию осуждении империализма и колониализма, об их истошном богохульном безбожии, о постоянном их обращении к диалектике и к диалектическому материализму. Обо всем этом будто и не слыхивали. Бретона объявили троцкистом, и этим было все сказано.

В 30-е годы продолжается волна организованных Бретоном сюрреалистических выставок антиколониального, антимещанского, антирационалистического характера. Волна таких выставок, затухая, длится лет пятнадцать и после кончины Бретона.

Параллельно с общественными событиями в 1935 г. в творчестве Бретона отразилась настигшая его летом этого года "неистовая любовь" к Жаклине

Ламба, и он с Жаклиной в том же году совершил сюрреалистическое "свадебное путешествие" на Канарские острова, на Тенериф.

С начала народно-освободительной войны в Испании 1936 г. Бретон решительно становится на сторону республиканцев, но сам не принимает участия в войне.

Осенью 1938 г. наступила тягчайшая катастрофа в истории сюрреалистической поэзии. Бретон разошелся со своим другом — Элюаром, крупнейшим, наиболее внутренне свободным и универсально одаренным милостью Неба поэтом сюрреализма. Элюар, не задумавшись над мнительной обидчивостью Бретона, напечатал несколько стихотворений в журнале "Коммюн", зло критиковавшем Бретона. Элюар в духе концепции "чистой поэзии" был уверен, что никакое пятно не может пристать к его стихам, где бы они ни печатались. Бретон был непримирим, и после этого конфликта бывшие друзья больше не встречались, а сюрреализм как бы потерял поэтичнейшего поэта Франции того времени и из трех осевых фигур сюрреалистической поэзии — Элюар, Арагон, Бретон — сохранил одного Бретона.

В 1939—1940 гг. Бретон был мобилизован и вскоре почувствовал ложную, двусмысленную обстановку в армии времен так называемой "странной войны", которая будто понарошку велась с нацистской Германией. После коварного удара фашистов и поражения демобилизованный недалеко от демаркационной линии Бретон спасся от фашистского плена. Поэта приютил марсельский "Комитет американской помощи интеллигентам", который интересовал вишистскую полицию, но наводил на нее страх. В марте 1941 г. Бретон на том же пароходе, что и Клод Леви-Стросс, отбыл на Мартинику. После различных превратностей и унижений (остров контролировался петеновцами) поэту удалось перебраться в США, где он провел годы вынужденного изгнания, пытаясь вместе с товарищами по сюрреализму вдохнуть жизнь в сюрреалистическое движение в Америке (сюрреалистическая выставка в Нью-Йорке в 1942 г., выпуск журнала "Три В" — "VVV" — тройная победа). Бретон вместе с Элизой посещает франкоязычную Канаду, сюрреалистически осмысляет искусство индейских резерваций на юге США.

В 1944 г. поэт написал основной текст книги "Арканум 17", а летом 1946 г. возвратился в Париж. Но на фоне успехов литературы Сопротивления и увлечения "ангажированной литературой" собственно сюрреализм, наследие которого было широко освоено в поэзии, сам по себе не играет уже роль первой скрипки, как в 20—30-х годах, и уходит больше в организацию выставок, издание малотиражных журналов, зато царит в живописи. В окружении Бретона преобладают теперь по преимуществу художники иностранного происхождения — выходец из Румынии Виктор Браунер (1903—1966); Туайен (псевдоним пражанки Марии Черминовой, 1902—1980); фотограф и художник, начинавший как поэт Йиндржих Гейслер (1914—1953); сын китайца и черной кубинки Вифредо Лам (род. 1902 на Кубе, ум. в 1982 г. в Париже); чилиец Роберто Матта (род. 1911); наконец, живший в США человек предельно трагической судьбы Аршил Горький — псевдоним, под которым выступал армянский художник, беженец от турецкого геноцида 1915 г. Возданик Адоян (1905—1948), а также совсем тогда молодой будущий историк сюрреализма, занимавшийся творчеством в разных жанрах — Жан-Луи Бедуэн (род. 1929).

Бретон продолжает организовывать множество эфемерных журналов, для позиции которых характерно "оборонительное" заглавие начавшего выходить с 1956 г. журнала "Сюрреализм, все-таки" (Le surréalisme, meme), и выставок, пишет о художниках-сюрреалистах и, пусть с 50-х годов начинает сказываться усталость, создает лучшие итоговые статьи, разносит в пух и прах в памфлете "На месте преступления" наглую подделку стихотворения Рембо La chasse spirituelle ("Духовный гон", 1949), хотя имеет дело с

обожествленным критикой рембоведом о двух дворянских приставках "г. де Буйан де Лакот" и одним из первых историков сюрреализма Морисом Надо.

Бретон в 1957 г. заранее отказывается от предложенной ему Премии Города Парижа и приобретает старый дом с башней на скале над рекой Лот, впадающей в Гаронну, в поселке с населением менее 200 человек Сен-Сирк-Лапопи, недалеко от города Кагор, среди песчаниковых ущелий, понятие о которых нам могут дать окрестности Кисловодска. В 1966 г. в Сен-Сирк-Лапопи его настигает смертельная болезнь, и, срочно доставленный в Париж, он умирает 28 сентября этого года.

В спектре поэтической образности позднего Бретона появляются новые линии, не такие четкие, как у Элюара или Арагона 40—50-х годов, продолжающие темную манеру сюрреалистического письма 20-х — начала 30-х годов. Для понимания их волнующей, но "дисформированной", вывернутой, фрагментарной, "пульверизированной" квазиизобразительности, для понимания хотя бы того, *что́* они могут выразить, нужен ключ, как правило связанный с бессознательным у поэта, нечетко означенный в его сознании и могущий в дальнейшем быть с трудом (и нередко произвольно) реконструированным комментарием, способным порой парализовать удовольствие от чтения. Но все же стихи Бретона времени войны местами бывают несколько яснее. Это относится, например, к некоторым стихотворениям сборника "Генеральные Штаты", датированным: Нью-Йорк, 1943 г. Приведем (здесь, как и дальше) свой прозаический перевод из стихотворения "Лопата" (Une pelle):

Да, чернорабочий
Не менее велик в глазах поэта, чем ученый.
Энергию надо лишь выразить в чистом виде,
И все становится ясным.
И следы человека заблестят бахромой кристаллов соли.
Надо, чтобы народ осознал себя всем, и он им станет,
И войдет в систему взаимозависимостей гармонии,
А разнообразие по всей земле цвета кожи и черт
Покажет ему, что секрет его могущества
В свободном обращении к коренному духу всякой расы.
Прежде всего обратись к расе черной и красной,
Так как долгое время они были унижены больше всех.
И, чтобы близко глаза в глаза посмотрели мужчина и женщина,
Она не должна принимать ярмо, а он не видеть в этом своей погибели.
Стройка, которая бьется, которая высекает первые искры.
Решение загадки в том, чтобы не думать, ломают или строят.

("Знак восхождения", 1986, p. 68—69).

В стихах Бретона бывают всплески мрачноватого юмора и картинки в духе Дали:

Смотрите, увидите, я видел эскимосскую маску —
Это голова северного оленя с проседью под снегом
В реалистическом стиле, вплоть до того, что между правым
ухом и глазом прячется малюсенький розовый охотник, каким в последний миг он жертве должен был показаться издали.

("На ветру"; там же, p. 70).

Есть у Бретона и такие стихотворения в прозе, которые аналогичны не любимой Бретоном абстрактной живописи, состоят из одних "звуковых мазков" — географических наименований и занимательны только звучно-

стью, а заинтересовать могут редкого читателя, если он знаком с топонимией того или иного кусочка земли, например на Мартинике ("Карта острова"). Не понятный другим словесный набор расцветет у такого читателя яркими ассоциациями, как у человека зацветает одно только перечисление знакомых старых названий улиц и даже номеров трамваев, которые уже не вернутся в город.

Иные стихотворения Бретона последнего периода построены, как сюрреалистическая живопись, преимущественно на выразительности и не поддаются декодированию на язык какой-либо определенности, хотя, очевидно, содержат отрицание классической средиземноморской основы идеалов европейской культуры двух с половиной тысячелетий. Таково стихотворение, посвященное островам Океании:

Как мир хорош:
Греции никогда не существовало!
Они не пройдут.
Мерой овса моей лошади послужит кратер вулкана.
Кривые пловцы — люди-птички
Пролетели вокруг меня. Так как
Я тоже там,
Засосанный тиной на три четверти,
Высмеивающий этнологов
В благостной ночи юга.
Они не пройдут.
Плоскогорье необъятно,
И те, кто идет сюда, смешны.
Возвышенные образы низверглись.

("Рано Параку", 1948; там же, p. 95).

Когда подобная система письма применяется в поэме, названной "Ода Шарлю Фурье", объемом в 16 убористых страниц, расхождения в толковании неизбежны. Тут деконструктивистом может стать не только Ж. Деррида или Ж.-Ф. Лиотар, но любой ошарашенный читатель. А ошарашить, это — по-сюрреалистически — очень хорошо.

Положительное обращение к славному утописту можно рассматривать и как уход от "научного" социализма, и как углубление в его истоки, наконец, как попытку возвысить маниакальный хаос XX в. до того высокого хаоса, который просвечивал в трудах страстного мечтателя века прошедшего о всеобщем счастье, основанном на "притяжении по страсти",— чем не сюрреализм, поставивший "принцип желания" в основу как общественного прогресса, так и искусства?

[Быть] как ты, Фурье,
Высоко поднявшийся среди великих провидцев,
Ты, что был уверен, что покончишь со всякой рутиной и несчастьем,
Или еще, как ты, в бессмертной позе
Извлекающего колючку.

Пусть говорят, что ты был в плену глубоких заблуждений
О возможности решить спор полюбовно.
Пришли другие, действовавшие не одним убеждением,
Вырастившие барана сокрушения...
Все равно, если у него насилие ютилось близ рогов,
Вдруг в глубине его глаз раскрывалась голубая весна...

(там же, p. 102—103).

В числе последних поэтических произведений Бретона, изданных посмертно в 1968 г. ("Созвездия"), встречаются такие же абстрактные, как "Карта острова" — герметичные стихотворения в прозе, сопровождавшие сугубо "дисформированные" произведения каталонского художника Жоана Миро, радующие глаз яркостью,— например, пестрой россыпью на темно-голубом фоне, но не подвластные какому-либо внятному истолкованию. Воспроизведенные в "Знаке восхождения" без цвета, они тускнели, теряли привлекательность, а с этой потерей серел и текст Бретона, пока друг Миро К. Х. Села в своих "Миниатюрах" не дал ключ, не объяснил "подошвенное" ощущение зова земли босыми ступнями у Жоана Миро. Содержанием его произведений может быть не то, что он изображает, а, как в его керамических стенах для ЮНЕСКО,— "загадка глины": "Она загадочней живописи. Мне интересна,— говорил Миро Селе,— борьба человека с землей и с огнем. Чем больше борешься, тем лучше выходит. Очень это по-испански: кто кого, огонь или я?"[16]

Анализ некоторых поздних стихов Бретона невольно заставляет чуть иронически вспомнить одну из рассудительных строк его "Оды Шарлю Фурье":

Теперь я даю обратный ход пару поэзии —

(там же, p. 105)

и перейти к прозаическим книгам-исповедям то ли в любви, то ли в философии.

"Сообщающиеся сосуды" (1932) — книга, названная точно: она с каким-то упрямым, будто наигранным вульгарно-материалистическим перегибом трактует вопрос прямой связи снов и реальности близкого к ней времени. С помощью нагромождаемых не всегда кстати цитат из Энгельса и Ленина и собственных выпрямленных рассуждений Бретон упрощает толкование значения снов Фрейдом и на примере своих снов изымает мешающие сообщению сосудов фрейдовские понятия "бессознательного", "вытеснения из сферы сознания" и т.п. Возникает путаница, вроде затруднений при чтении Жака Лакана, самого эзотерического тайнописца из последователей Фрейда. Все это далеко не всегда гармонирует с манифестами сюрреализма и с другими произведениями Бретона, в которых бессознательное может выступать не в качестве затерянного сознанием прошлого или как подавленное желание, но в качестве прямого пророчества немерещившихся реальных событий, а сюрреалистическое слово наделяется магической силой предварения. В таком плане, например, в книге "Неистовая любовь" трактуется посвященное поэту Пьеру Реверди стихотворение "Подсолнух" ("Tournesol"), будто содержавшее прозрение на десять лет вперед счастливой любви к Жаклине, а самим именем Реверди намекающее на значащую этимологию: "вновь зеленеющий".

Бретон так увлекся в "Сообщающихся сосудах" философствованием, что в его свете бледнеют характерные для него и чарующие в книге "Надя" эскизы блужданий по Парижу, стечения случайного и закономерного во встречах с таинственными незнакомками, контрапункт поиска большого спасительного чувства и встречающихся на пути огорчительных или смешных несообразностей. Хотя "Сообщающиеся сосуды" написаны относительно понятно, книга воспринимается с трудом и скорее как трактат, чем как художественное произведение или запоздалое объяснение в любви к Xˣˣˣ (к Сюзанне Мюзар).

Между тем рассказчик-автор, оставленный своей подругой, которую он (по ее просьбе) не упоминает по имени, "погружался в совершенный и

явственный ужас жизни",— "не зная ни как я еще мог жить, ни как я смог бы жить еще. Я никогда так не страдал, и это лишь посредственное описание страдания от ее отсутствия и от одиночества, вызванного ее присутствием там, где меня не было..."[17]. Это излияние негармонично направляло героя к публицистике и пропаганде — к тяжеловесным суждениям, что "только коренное общественное изменение, следствием которого станет устранение вместе с капиталистическим производством отношений собственности, свойственных ему, привело бы на уровне действительной жизни к взаимности в любви...". Рассуждение вдобавок завершается цитатой из Энгельса. Бретон, правда, спохватывается и рассказывает о своем отвращении к легкомысленным развлечениям и о презрении к "попыткам вытеснить образ любимого существа образом одного или многих, не любимых".

Удивительно, что у читателей волосы не вставали дыбом от вытекающего из всего этого философского обобщения, будто "ни в какой другой области закон отрицания отрицания не подтверждается с более поразительной силой..."[18]. К счастью, Бретон вскоре живо рассказывает о неудачных попытках вручить записку-предложение незнакомке, встреченной в кафе; а затем о том, как, прогуливаясь со своей собакой Мельмотом, поэт увидел совсем молоденькую девушку, поразившую его сходством с Далилой на одноименной акварели символистского художника Гюстава Моро. Мельмот вдруг сюрреалистически исчезает, как в сновидении, но топография Парижа представлена с точностью, позволяющей повторить маршрут поэта, а акварель Моро воспроизведена в книге.

Как бы в прямое подтверждение пророческих упований Бретона на истинность "объективного случая", действие происходит вокруг больницы Ларибуазьер, *той самой*, куда спустя тридцать с лишним лет его, внезапно тяжело заболевшего, привезли и где ему было суждено закончить свои дни.

Девушка с простодушной невинностью не отвергла уличное знакомство, но предложила своему спутнику проводить ее в колбасную лавку, где собиралась купить корнишоны, что сразу позволяет ученому поэту вспомнить писателей-натуралистов и даже Фейербаха, однако, прочитав половину книги, никто больше этому не удивится. Герой ждет решения своей судьбы, а его бесхитростная собеседница, когда корнишоны уже завернуты в бумагу, рассказывает, что она танцовщица и живет с родителями близ площади де ла Шапель, на улице Пажоль, т.е. на окраинной улице, идущей вдоль стен товарной станции за Северным вокзалом (Гар дю Нор). Так сюрреалист ведет читателя в такие закоулки Парижа, куда и реалисты не водили, и представляет трущобы без испуга или увлечения "живописными лохмотьями" и без той героизации, которая проглядывала в картинах Зоны (рабочего пояса) Парижа у Сандрара. Обшарпанный фасад дома, бедный и сомнительный квартал запоминаются спутнику, но нисколько не пугают его, и сквозь бытописательные страницы временами вспыхивает образ поэта, способного возвысить в своей душе неприглядную Дульсинею. Ухаживание за этой Дульсинеей впрямь напоминает мечтания ламанчского рыцаря. Как Дон Кихот после рассказа Санчо о встрече с Дульсинеей, сюрреалист XX в. тоже опомнился, когда понял, что его героине не 20, как ему показалось вначале, а всего 16 лет.

Поэта вновь одолевает склонность рассуждать, и он походя дает неплохое, человечное определение сюрреализма, может быть, более ясное, чем в манифестах и листовках[19]. Задача сюрреализма "протянуть *путеводную нить* между слишком уж разделенными мирами бдения и сна, реальности внешней и внутренней, разумности и безумия, спокойного познания и любовной страсти, жизни ради жизни и ради революции и т.д. Во всяком случае, сюрреалисты готовы были, может быть плохо, но готовы были искать ответ на любой вопрос и достигали какой-то согласованности в ответах. Если

предположить, что это было действительно наше поле действия, то стоило ли его забрасывать? Революционер мечтает, как и другие люди, иногда и он занят самим собой, он знает, что из здравомыслящего может стать одержимым, что красивая женщина не менее красива для него, чем для кого-нибудь другого, и он может быть несчастен из-за нее и любить ее..."[20]. Впрочем, человеческое лицо поэта вновь суровеет, и он догматически сыплет цитатами, а затем возвращается к поискам большой любви, и по страницам скользит женщина по имени Ольга...

Сообщающиеся сосуды распадаются, уступают место привычным после Лотреамона, после Реверди и художников-сюрреалистов мыслям, будто поэтичность рождается от неожиданного сопоставления наиболее несопоставимых предметов (эта мысль отразилась еще в бретоновской "Растворимой рыбе", 1924). Помянув голос Маяковского, Бретон возвращается к рассуждениям о необходимости вымести прочь капиталистический мир и воссоздать любовь заново[21].

Эстетически собственно сюрреализм в области поэзии с 30—40-х годов продвигался не вперед, а вширь: французская литература не стала сюрреалистической, но манера письма, в которой в той или иной степени не отразилось бы сюрреалистическое "переливание за край" прежних возможностей литературы, больше не воспринималась серьезным читателем-ценителем. Особо важным центром сюрреализма стала не поэзия, а живопись. Но в этой области Бретон, как много он ни сделал для ее утверждения, не мог угнаться за "безумием" ее сюрреалистической наглядности и держался на позициях активной обороны от "угрожавшего" с Востока соцреализма, а из Америки — абстракционизма. В 15-й радиобеседе на вопрос Андре Парино, какова ситуация в области изобразительных искусств, Бретон отвечал, имея в виду рубеж 40—50-х годов, что здесь строятся всякого рода козни против сюрреализма: "Со стороны одних — задача состояла в том, чтобы, согласно приказам Москвы, покончить раз и навсегда с искусством воображения таким образом, чтобы заменить его живописью и скульптурой так называемого "социалистического реализма", которая ограничивается тем, что ставит некоторые элементарные школьные навыки на службу государственной пропаганде и агитации. Со стороны других — и здесь речь идет прежде всего об американских интересах — нужно было обесценить изобразительный сюрреализм перед так называемым нефигуративным (абстрактным.— *Н. Б.*) искусством, которое по мере постоянного повторения делается все менее подлежащим оценке подлинности своей художественности"[22].

Следующая за "Сообщающимися сосудами" "Неистовая любовь", вероятно, после "Нади" самое удачное *поэтическое произведение в прозе* Бретона[23]. В нем больше живого пафоса и юмора, больше живой жизни. Его наименование (женщина — надежда — волхвовательница) высказало то, что с самого начала объединяло и продолжало объединять трех главных поэтов сюрреализма: Бретона с Арагоном и с Элюаром. Мысль об исключительном значении в настоящем и в будущем, в жизненном поведении и в творчестве поэта всепоглощающей любви осталась дорога всем троим.

Философии в книге не так много, как в "Сообщающихся сосудах", может потому, что в основе книги было реально значимое в жизни поэта событие — знакомство с Жаклиной Ламба, вскоре завершившееся браком. В книге причудливо отразились метаморфозы жизненной любовной истории — случай, закономерность, юмор, пророчество, месяцы счастья на Канарских островах у подножия вздымающегося над самим океаном 3710-метрового вулкана Тейде, приступы меланхолии и отчуждения, посвящение восьмимесячной дочери со страстным пожеланием ей счастья и любви.

Стиль речи напоминает об общем еще для поэтической прозы 20-х годов воздействии "Озарений" Рембо: "Так река бушует, хватает ногтями, обнажается и течет, очарованная гладкими камешками, тенью, травами. Вода, радостно безумна от своих завихрений, будто подлинная копна огненных волос. Скользить как воды в чистом сверкании — для этого ведь надо утратить ощущение времени. Но как нам укрыться от времени? Кто нам даст возможность профильтровать радость воспоминаний?"

Встречаются, и нередко, тут же рядом и философские сентенции: "Независимо от средств, которых требует переделка мира, и тем самым особенно снятие общественных препятствий, быть может небесполезно убедиться, что сама идея единственной любви проистекает из мистической позиции..." и т.п.[24]. «В наше время заводить речь об откровении это — жалким образом навлекать на себя обвинение в ретроградности. Я должен здесь уточнить, что никоим образом я не беру это слово (откровение) в его метафизическом смысле, но что только оно кажется мне достаточно сильным, чтоб передать несравненное чувство, которое я испытываю и которое в таком понимании мне дано было испытать. Предельной слабостью современной мысли мне представляется экстравагантная переоценка известного по отношению к тому, что остается познать. ...Обращусь к свидетельству Гегеля: "Ум никогда так не возбужден стремлением к развитию в присутствии предметов, как тогда, когда в них остается нечто таинственное, еще не открытое"» (p. 49—50).

А через строку стиль меняется: "Молодая женщина, которая вошла, была как бы окутана паром — одета в пламя?" (p. 50).

Начинается знакомство с нею восклицанием поэта: "Здесь Ундина!" (Ici, l'Ondine!), которое официантка ресторанчика с мюзик-холлом, расположенного близ кладбищенских ворот, понимает как вопрос "Можно ли здесь пообедать?" — и отвечает: "Да, да, здесь обедают" (Ah, oui, on le fait ici, l'on dîne! p. 21). Эта игра — "объективного случая" и созвучий — дает сюрреалистический ключ ко всей книге.

"Ундина" то выступает в мюзик-холле, порою плавая обнаженной в прозрачном бассейне в качестве Ундины (и не только ради заработка, но из "сюрреалистического" утверждения свободы женщины, что подтвердилось характером фотографий, которыми она украсила квартиру Бретона (42, улица Фонтэн) после их свадьбы)[25], то сидит за столиком и, не поднимая глаз на поэта, строчит изо дня в день какое-то длинное письмо (как потом оказывается, к нему).

"С чувством никогда не удается покончить. Все рационалистические системы однажды окажутся нежизнеспособными в той степени, в какой они стараются свести чувственное до самого минимума или, во всяком случае, не рассматривать его в его так называемых крайностях. Но именно эти крайности, это — то, что в наибольшей степени интересует поэта" (p. 95). "Величайшая надежда", в которой, согласно Бретону, сливаются все другие, это — взаимная абсолютная самоотдача, если она станет свойственной всем и для всех будет длиться все время: "Пусть абсолютная самоотдача одного существа другому, которая возможна только при взаимности,— это должно быть ясно всем,— будет единственным мостиком, естественным и сверхъестественным, по которому можно пройти по жизни" (p. 25).

После риторического сравнения Полония, искательно перед принцем Гамлетом видящего в облаках то, что тому угодно, с... Леонардо да Винчи, воображение которого, как известно, готово было интерпретировать случайное пятно на стене, и рассуждений о Фрейде (по поводу его исследования "Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи") Бретон приводит все это к сюрреализму: "техника воображения" "вобрала тут сюрреализм". Это

поясняется тем, что "желание — единственная пружина мира, желание, единственная вещь, неукоснительно известная человеку". В чем это желание можно обожествить лучше, чем в формах облаков,— возглашает Бретон и вольно ссылается на "Путешествие" (или "Плавание") Бодлера, где желания истинного странника дважды сопоставляются с игрой облаков, странника,—

Чьи думы и мечты имеют очертанья
Летучих облаков, кто грезит в тишине
О наслажденьях, которым нет названья,
О жизни, полной тайн в неведомой стране.

. . . . . .

Нет, мы не встретили ландшафтов грандиозней
Тех замков сказочных, тех чудных городов,
Что видишь иногда порой заката поздней
В причудливой игре нарядных облаков.

(Перевод П. Якубовича-Мельшина)

Вспоминая жертвенное приношение огненному кратеру в "Новой Жюстине" маркиза де Сада, Бретон у дымящихся фумарол пика Тейде на Тенерифе восторженно восклицает: "У обрыва пропасти, построенной как философский камень, разверзается сверкающий звездами дворец..." (p. 108). Этим и заканчивается главка о счастье в книге "Неистовая любовь".

А счастье надвинулось на героя, как на путешественника или исследователя — "в момент открытия, с мига, когда перед ранними мореплавателями возникла новая земля, на берег которой они вступают первыми, с мига, когда тот или иной ученый мог увериться, что стал свидетелем дотоле неизвестного явления, с мига, когда начинает вырисовываться значительность его наблюдения..." (p. 32—33).

Однако лирик, либо от смятения чувств, либо подобно опытному драматургу или романисту развлекательного романа, применяет ретардацию, задержку развития сюжета. Еще в третьей и четвертой главках речь идет о том, как Бретон и Альберто Джакометти ходили на толкучку и приобрели будто ненужные предметы, показавшиеся провиденциальными поэту — для жизненного счастья, художнику — для творческого завершения скульптурного замысла.

Только в конце пятой главки, заполненной комментарием к собственному, написанному в манере автоматического письма стихотворению 1923 г. "Подсолнух", вдруг без особого предварения объявляется, что 14 августа (1934 г.) Бретон женился "на всемогущей распорядительнице ночи летнего солнцеворота" (т.е. на Жаклине; "Солнцеворот" — так можно по-французски осмыслить слово "подсолнух" tournesol)[26].

Авторские примечания обнаруживают, что речь идет не о герметичности или иносмысленности стихотворения, но о смысловой незаполненности его матриц. Стихотворение существует только как пустые соты, оживающие и обращающиеся в поэзию лишь постольку, поскольку жив и удачен комментарий, на долю которого собственно и выпадает функция не только оживления, но и порождения поэтического смысла.

Первый, самый простой стих, упрощенно транскрибируемый:

La voyageuse marchant sur la pointe des pieds —

(т.е. "странница, идущая на цыпочках") комментируется автором сногсшибательно сюрреалистически: возможно ли было в этом стихе (1923 г.!) не

узнать ту прохожую будущего мгновения, которая молчаливо пройдет в поле зрения поэта одиннадцать лет спустя, 29 мая 1934 г.?

La tombée de la nuit ("наступление ночи") поясняется французским оборотом речи, по которому выражения "наступление (букв. "падение") дня" и "наступление ("падение") ночи" синонимичны, обозначая "вечер", наступление темноты. То есть "наступление ночи" было, согласно комментарию поэта, провидчески заложено в этот образ, предвещая наступление лета знакомства (p. 66—67). Так объяснены автором самые "ясные" стихи "Подсолнуха", самые доступные лабиринты его творческой мысли.

Стих "Курящая Собака, куда идут туда и обратно..." (Le chien qui fume...) Это для меня, поясняет поэт читателю, характерное название какого-нибудь ресторана в "Чреве Парижа" (p. 64, 67).

"Почтовые голуби, поцелуи помощи..." — здесь уж связь образов переходит в какое-то невозможное будущее время условного наклонения, в ту область "дисформированной" "личной мистики", которая могла быть пояснена только авторским комментарием, а иначе осталась бы непонятой навек: "Она узнала обо мне от своего кузена, от которого я когда-то получил письмо с печатью общества любителей голубей". Дальше, чтобы все стало совсем "понятным", приводится перевод поясняющего комментария: "Поцелуи помощи, полностью ассимилирующиеся с почтовыми голубями, они наименее фигурально показывают необходимость, испытываемую мною в действии, в котором, однако, я себе отказываю... Поцелуи помещены здесь также в плане возможности (? — *Н. Б.*), открываемой их положением между почтовыми голубями (идея благосклонного лица) и грудями, о которых в ходе рассказа я должен был сказать, что они меня напрочь лишали смелости отказаться" (p. 69—70).

Десять—двенадцать страниц таких "пояснений", окончательно сбивающих читателя, лишают его ориентации в структуре стихотворения, но способствуют вероятной — сознательной или неосознанной — цели Бретона, гипнотически втягивая в манящее очарование загадочного сюрреалистического чтения.

В книге "Неистовая любовь" Бретон строит апологию не только любви-откровения, средства сюрреалистического познания, но и воспевает жизненную чувственную любовь: "Любовь, единственная, которая мыслима, плотская любовь, я обожаю, я никогда не переставал обожать твою ядовитую сень, твою убийственную сень. Наступят дни, когда человек признает тебя своим единственным господином и станет почитать тебя даже в таинственных извращениях, которыми ты окружаешь себя" (p. 85). Настроило ли на эту восторженную исповедь Бретона признание власти секса, которой поклонялись и на которой основывали свои произведения многие из окружавших поэта живописцев-сюрреалистов, вроде горемыки-эротомана Ганса Белльмера (1902—1975), с его дразнящими воображение куклами, или просто упоение Ундиной в заколдовывающем зное природы Тенерифа? Но поэт страстно выступает против идеи "христианского греха" и пишет: "Не бывает недозволенного плода. Только искушение божественно" (p. 105). Тут должно напомнить, что Бретон и сюрреалисты от начала до конца были атеистами, готовыми и на равнодушное, и на злое богохульство. Поэтому, если они последовательно сюрреалистичны, в их творчество прокрадывается ощущение безнадежно пустынного, холодного мироздания. Для Бретона 1954 г. вера в Бога, подобна вере в летающего крокодила. Ругательное письмо к папе Пию XI появилось в № 3 журнала "Сюрреалистическая революция" за 1925 г. Переселившийся во Францию американец Мэн Рей фотографирует предметы культа со стульчаком под украденной в церкви надписью "Тишина — из уважения к Святейшему причастию"; Бретон смакует картину знаменитого художника Кваттроченто Паоло Учелло, представляющую ужас

профанации облаток (католическое соответствие просфоре); Макс Эрнст в 1926 г. решается выставить картину "Богоматерь, шлепающая младенца Христа", у которого сбит с головы нимб; в окно на это на картине глядят Андре Бретон, Поль Элюар и сам художник в качестве "свидетелей". Все это продолжается до поздних лет Бретона (например, листовка 1948 г. против не больно религиозного Пьера Клоссовского — "В конуру Божиих тявкальщиков"). В "Неистовой любви" Бретон не может удержаться от упрека другу — знаменитому испанскому режиссеру Буньюэлю, поставившему сюрреалистические фильмы "Андалусский пёс" и "Золотой век", за то, что, доведенный до отчаяния преследованиями и запретом на второй, особенно антицерковный фильм, он был готов дать согласие на демонстрацию его под навеянным словами Маркса заглавием "В холодных водах эгоистического расчета". Бретон восклицает, что расчет может быть всюду, но не там, где "есть такая любовь" (p. 89). Упрек был несправедлив, а "Золотой век" с его потрясающими кадрами о превратившихся в труху епископах, снятый в 1930 г., был разрешен к публичной демонстрации лишь в 1980 г.

Бретон в книге "Неистовая любовь" придерживается общей для крупнейших поэтов-сюрреалистов концепции единственной безумной или неистовой любви, стоящей над временем: "Испытывать потребность менять объект своего искушения, заменять его другим, это означает, что ты стоишь на грани того, чтобы стать не достойным любви, уже несомненно не заслуживаешь право на *невинность*. На невинность — в смысле полного отсутствия виновности. Если на самом деле выбор был свободен, то нет более повода ни по какой причине его оспорить. Вина начинается именно здесь, а не где-нибудь еще. Я отвергаю всякое извинение привычкой, усталостью. Взаимная любовь, такая, какой я ее понимаю, есть такое зеркальное устройство, которое отражает для меня под тысячью углов, возможных для неизведанного, истинный образ той, кого я люблю, все более удивительный под влиянием волшебства моего собственного желания и все более золотящийся жизнью" (p. 105—106).

В последней главе автор заверяет дочь, что она родилась "вне всякого соприкосновения с той, к несчастью, не стерильно чистой почвой, которую принято именовать "человеческими интересами": "Вы,— пишет он младенцу,— вышли только из сверканья того, что стало довольно поздно завершением поэзии, которой я посвятил себя с юности и которой служил вопреки всему тому, что не было этой поэзией" (p. 133).

Несюрреалистически продумано композиционное расположение трех последних главок. Пятая говорит о счастье на Тенерифе; шестая — о том, как гнетущая обстановка может создать моменты отчуждения влюбленных; седьмая является посланием в будущее годовалой дочери Обе, которой поэт желает через шестнадцать лет быть страстно любимой и счастливой.

Наиболее сюжетна шестая глава, напоминающая, что уже Гомер изобразил смертного Диомеда, который в яростном преследовании троянца Энея нанес рану богине любви Афродите. В главе рассказывается о полной сюрреалистических предчувствий печальной прогулке влюбленных по берегу близ заклятых мест, где незадолго до этого было совершено взволновавшее прессу убийство. Зловещий рассказ об убийстве мужем богатой калеки-жены в одиноком доме на берегу оттеняется воспроизведением в книге написанной на полвека раньше и по другому поводу картины Сезанна "Дом повешенного"...

Весной 1941 г. Бретон, которого вишисты обвиняли в "отрицании национальной революции" (!), как ими именовался их коллаборационизм[27], с трудом отплыл из Марселя на Мартинику, а затем на годы войны переехал в США.

Там и был создан "Арканум 17" — книга 1944 г., написанная по меркам времени войны слишком далеко от Франции, в Нью-Йорке; произведение было задумано близ острова Бонавентуры у реки Св. Лаврентия в Канаде[28]; книга почти так же удалена от того, что происходило в сражавшемся не на жизнь, а на смерть мире, в сопротивлявшейся Франции, как старинная игра в карты для гаданья тарок с его тайнами ("арканум"). Нельзя сказать, что Бретон не отдавал себе в этом отчета. Речная прогулка при выходе на́-ветер прерывается видением далекого страдающего мира: "Глаза закрываются, как после ослепительной вспышки. Над какой дорогой свищет этот кнут? Куда летит этот возчик, быть может пьяный, у которого, кажется, нет и фонаря? Правда, ветер мог его задуть. За всю жизнь нельзя бы было представить себе, что может быть такая буря. Эта воображаемая упряжка будто проваливается в такую пропасть рассевшейся пустой породы, в пропасть, которая становится все шире в глубине скал, а вспышка молнии освещает истерзанное сердце, кровоточащее сердце старой Европы, переполняющей русла пролитой крови. Мрачной Европы, еще мгновенье тому назад столь далекой. Перед моими глазами обширные сгустки крови, ржавчина соединяются с пятнами золотисто-навозного цвета среди рядов лафетов и голубых пропеллеров. Есть даже оскверняющие все, широкие брызги чернил, свидетельствующие о некоторой манере писать, широко вошедшей в практику, которая стала не чем иным, как ядом, вирусом, обостряющим все это зло..."[29]. Поэту видятся и противостоящие сверкающие силы, но эти видения пока удалены от великой схватки, которая потрясала мир на европейской стороне Атлантики.

Бретону, как и другим знаменитым французским поэтам той поры, вспоминается идея Рембо и гуманистический стих Аполлинера: "Мы хотим исследовать область добра, бесконечную область, где пока все безмолвно". Перед Бретоном возникают то неопределенные картины от некоего счастливого XV века Венеции и Сиенны, то елизаветинской Англии времен Шекспира, до новых углов зрения раскрытых российским XX веком[30], то — призывы покончить с такой культурой, которую насаждают учебники и современное Бретону воспитание, то красное видение свалки, на которой выделяется слово SADE[31], то непогасший факел Коммуны, то противостоящие утилитарному обществу Паскаль, Ницше, Стриндберг, то алые буквы "Интернационала" — "ни бог, ни царь...", то стройные девушки Ватто; то страшные скалы мысов огибаемого острова Бонавентуры наводят его на неожиданное упоминание Генделя и Баха, а в конце концов сосредоточивают на поисках истины у любимых поздним Бретоном бескровных социалистов XIX в. — у Шарля Фурье, у Флоры Тристан, у автора книги "Рабочее единство" сен-симониста отца Анфантена. Тема миролюбивого утопического социализма вступает в модернистическую симфонию Бретона как тема мира и безусловной справедливости. Возвращается знакомая по предыдущим книгам поэтическая идея "земного спасения любовью женщины". Женщина может стать между воюющими, чудом остановить войну в условиях, когда банкротство мужчины с грохотом осуществляется в настоящее время[32].

Все это хорошо, но выглядит несколько отрешенным на фоне борьбы и поэзии Сопротивления в обстановке гибели восьмидесятилетнего патриарха новой французской поэзии Сен-Поля Ру, среди вдохновлявших французов голосов Элюара, Арагона, Рене Шара, Эмманюэля, даже далекого от фронтовых действий Сен-Жон Перса и поэтов, творивших под непосредственной угрозой пыток и казни.

Правда, Бретон горько жалуется на отсутствие единства, на разделение мысли. Он ставит вопрос о том, что освободившийся Париж 1944 г. уже не тот, что в 1940 г., и издали ему непонятен: "полная загадка" — "une énigme totale". Как молния вспыхивает патриотическая мысль: "Существенно было,

чтобы Париж освободился собственными силами"[33], роднящая Бретона с не принимаемым им де Голлем.

Бретон то отвергает отступление перед жизнью, то поддается ему: "Я закрыл глаза, чтобы всем существом вспомнить свои чаяния подлинной ночи, ночи без пугающей маски, той ночи, которая свыше все регулирует и всех утешает, великой девственной ночи "Гимнов к Ночи" (Новалиса.— *Н. Б.*)"[34].

С ночью поэзии связан взгляд Бретона на влияние оккультных наук на поэтов, разворачивающийся в монологе к Элизе, героине книги. У Гюго Бретон видит связь со школой французско-провансальского поэта-мистика XVIII—XIX вв. Антуана Фабра д'Оливе, в сонетах Нерваля — опору на пифагорейцев, на Сведенборга; Бодлер, мол, «заведомо заимствует у оккультистов свою теорию "соответствий"»; чтобы составить мнение об интересах Рембо,— будто достаточно познакомиться со списком книг, которые гениальный подросток читал в библиотеке Шарлевиля, "и так вплоть до Аполлинера, у которого чередуется влияние иудейской Каббалы с влиянием романов артуровского цикла. Пусть не обижаются те, кто умеет наслаждаться только покоем полного прилива и ясностью, но в искусстве иной (сумеречный.— *Н. Б.*) контакт не прекращался и в ближайшее время не прекратится"; если поэзия не связана с высокой магией, то все остальное нищета, невыносимая и возмущающая плоскость: рекламные щиты и буриме. Вершиной поэзии для Бретона "Арканума 17", взятого с "темной стороны", были слова-напутствие элевсинского жреца тому, кто посвящался в таинство: "Озирис — это черный бог"[35], то есть Бретон, как Фрейд, как люди XX в., как Матисс времен первой мировой войны, с черной краской его "Пеллерена II" и других вещей этого времени, как русский дионисиец поэт Вячеслав Иванов понимал единство антиномичных понятий, скрытое в формуле: воскресающий Озирис и черный бог: неразрывность стихии производительной силы, весны, обновления и мрака смерти.

В то же время бретоновским ходом мыслей формула "Озирис, это — черный бог" связывается с размышлением, что освобождение — еще не свобода, связывается с 40-ми годами как с временем, когда из мрака готовилась обновленная жизнь, свобода — с великими годами борьбы и Сопротивления: "Никакая другая эпоха, никогда, действительно, не придавала большую величину, не поднимала так высоко содержание слова Сопротивление"[36].

Если нужно определить позицию, взвесить лирическую искренность Бретона, а они у поэта, как видим, были, нужно также вспомнить лирико-поэтическое отступление в "Арканум 17", где Бретон объясняет, хочет оправдать навеянную горьким опытом и пораженческими декларациями левых социал-демократов времен первой мировой войны "антифранцузскую" позицию сюрреалистов в 20—30-е годы.

Ведь тогда, между войнами, "представление о свободе, которое с блеском и необыкновенным престижем сияло в дни Французской революции, во Франции становилось неузнаваемым, терялось"[37]. Во время же антифашистской борьбы за освобождение Родины все представилось Бретону в ином свете. Хотя потом он вновь предостерегал против французского национализма[38], патриотическое веяние крыл Сопротивления коснулось и его. Он раскрывает позицию далеких лет первой мировой войны как антиимпериалистическую и антивоенную по отношению к империалистическим войнам, но как не исключающую деятельной любви к своей стране и к своему народу.

"Я использую это отступление, чтобы немного пояснить чувства моих друзей и мои собственные по отношению к тому, что является французским.

Известный поворот наших прошлых заявлений, которым мы не боялись придать провокационный характер, вел к тому, что нас считали совершенно отмежевавшимися... Конечно, с XIX века французские поэты и писатели — Бодлер, Рембо, Гюисманс — начали саркастически писать о "французском духе" или о том, что навязывалось в качестве такового в их время. Прежде чем продолжать, можно заметить, что вклад этих писателей в культуру французского языка с избытком возмещал тот ущерб, который они могли принести во Франции и за ее пределами упоминавшемуся "французскому духу", бывшему лишь пеной на этой культуре <...>. Крайняя язвительность нападений на "французский дух", свойственная молодым писателям и достигшая пароксизмального предела между 1920 и 1930 гг., заставляет думать, что этот дух тогда стал невыносимой угрозой и препятствием, которые обязывали к лобовой атаке и применению любого доступного оружия. Это не всегда понятно за границей, где были загипнотизированы почти что неограниченной свободой слова, практиковавшейся во Франции в этот период <...>. Если мы стали решительными хулителями этого духа, то не делали ли мы это именно потому, что мы хотели разбудить иной дух, которому этот угрожал и который после слишком долгих интервалов проявлялся во Франции, полный жизни и сил, со всем, что эта жизнь и эти силы включали — с серьезностью, со вкусом к исследованию и риску, с движущей вперед неудовлетворенностью, а еще больше с благородным *доверием*, неистребимым, беспокоящимся о том, чтобы быть открытым всем путям человеческого прогресса? Я утверждаю, что ему, этому духу, мы были наиболее верны... Это дух, который проходит в решениях Генеральных штатов, вдохновляет декреты 93 года, который сквозь колебания интереса от одной проблемы к другой так же вдохновляет движение Пор-Рояля, как и "Энциклопедию", который вдохновляет Бенжамена Констана и Стендаля, так же как в течение последнего века он налагает свой характерный отпечаток на рабочее движение..."[39].

Читатель должен почувствовать, что Бретон "Арканума 17" был в данном случае тоже по-своему поэтом Сопротивления: "Все, что происходит наиболее воодушевляющего и наиболее благородного,— пишет он, сказав о той высоте, на которую поднялось понятие Сопротивление,— воодушевляющего потому, что оно не подчиняется никакой внешней воле, никакому принуждению (à aucune contrainte) и не отступает перед готовностью жертвовать жизнью — а только в этом случае можно быть уверенным, что жертва совершается по свободной воле,— это понятие вдохновлено духом сопротивления таким, как он проявляется в оккупированных странах Европы. Все дает право говорить здесь о героизме, восстанавливает всю полноту ценности этого опошленного понятия..."[40]. И Бретон говорит о людях в борьбе с оккупантами, умевших умирать, как они умели жить.

Из сказанного нельзя делать слишком однозначные выводы — не поэтичность, а собственно *поэзия* Сопротивления, эстетически не сюрреалистическая, "ангажированная", казалась Бретону банальностью. В "Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма, или Нет" (1942) Бретон и в тот момент предпочитал поэзию, которая порвала бы "со всеми банальностями, с элюаровской или с другими"[41]. В Беседах (о сюрреализме) с Андре Парино (1913—1952) Бретон предпослал последней, 16-й, радиобеседе свои стихи "Поэтическое объяснение, как плотское объятие, // Пока оно длится, // Возбраняет всякий выход к горестям жизни"[42]. Сюрреализм, гордившийся тем, что его нельзя свести к поэтической школе, что он знаменует всеобщее дело, дело во изменение мира, не мог из-за оскомины, набитой идеологичностью литературы XX в., выйти за пределы особого рода замкнутости, выйти как искусство к собственно общественному действию, даже в

самые ответственные годы. Однако при этом сюрреалисты старались "во многом способствовать оформлению современного мироощущения" (...à modeler la sensibilité moderne)[43]. Эту миссию сюрреализм выполнил, и не только во Франции, но и в более широком масштабе.

Сюрреализм не проиграл, но и не выиграл бой. Он оставил за собой измененное художественное пространство, притягивающее и отталкивающее, "как мертвый цвет в расцвете", согласно стихам Артюра Рембо об Алмее (в переводе Федора Сологуба). Алмея сюрреализма, Бретон достойным образом ушел, "исчез на голубом рассвете" новых направлений французской поэзии, оставив на них неизгладимый след.



РЕНЕ ШАР

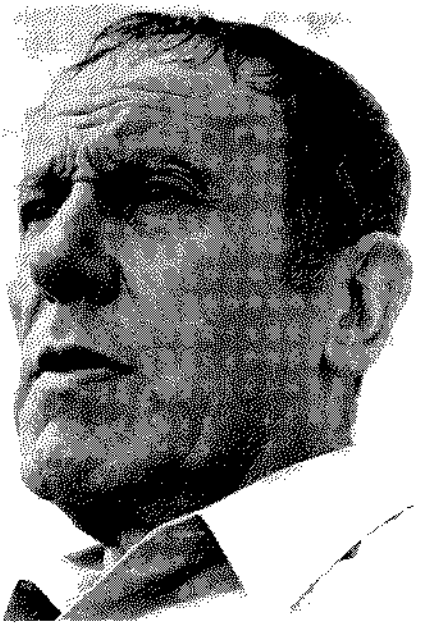
Редко сколько-нибудь развернутое суждение о лирике Рене Шара (1907—1988) обходится без обмолвок насчет ее "гераклитовой темноты", глухого "герметизма". Даже кичащиеся своей искушенностью знатоки, без колебаний ставя его в самый первый ряд мастеров слова сегодняшней Франции, нет-нет да и посетуют (впрочем, не без доли самодовольного упоения собственной посвященностью) на то, что Шар чересчур труден, понять его непросто — тут нужны и особые навыки, и владение ключом этих зашифрованных признаний.

А между тем внешне в ладе его письма не заметно ни исхищрений нарочитой усложненности, ни сумбурной невнятицы. В каждом случае все семь раз отмерено, крепко пригнано, тщательно огранено. Вещи упоминаются самые что ни на есть обычные. Да и слова обычны, из повседневного обихода, разве что взятого в его щедрой широте,— ни вытащенных из лексикографических запасников полузабытых или ученых речений, ни диковин дерзкого языкотворчества. Предложения — среди них изобилуют назывные, усеченные — прозрачны в своем строгом порядке. Словно чураясь прихотливых узоров, они лишь в исключительных случаях позволяют себе спуск по извилистой лестнице придаточных. Зато в них сплошь и рядом "зияния" — выпадения избыточного, хотя вроде бы привычного, прямо-таки напрашивающегося. Высказывание, а порой и целиком стихотворение — зачастую оно выполнено в прозе — тяготеет к сжатому до предела, пружинящему афоризму, совершенному изделию "краткого искусства", как сам Шар определяет суть своих рабочих приемов.

Но как раз в этой приверженности к чрезвычайному лаконизму и кроются прежде всего предпосылки столь смущающей иногда "темноты" Шара. В жажде быть собранным, он безудержен, не боится затруднить понимание периода, фразы, метафоры, выстроив их на пропуске промежуточных звеньев между исходной и конечной точкой мысли, так что "на выходе" она имеет перенапряженную до крайней крайности плотность разнонаправленного смыслоизлучения. Эллиптический стиль Шара можно, конечно, принимать или отвергать, можно счесть данью архаике, поклоном в сторону действительно почитаемого им древнегреческого мыслителя Гераклита или авангардистской эзотеричностью, тоже, впрочем, присутствующей. Однако в обоих случаях нельзя не признать, что эта сгущенность не прихоть, у нее есть свое задание и свое оправдание.

Шар — один из самых истовых сегодняшних поборников той философии лирики во Франции, которая вот уже столетие, после Рембо, движима помыслами о "ясновидчестве". И побуждает тех, кто ее придерживается, сознавать себя ловцами "озарений" — сполохов таинственного "нечто", смутно и маняще мерцающего в бытийных пучинах за гранью уже освоенно-

го, изведанного, непосредственно доступного. "Самые чистые урожаи,— гласит афоризм Шара,— зреют в почве несуществующего". Это пока не-сущее, но вероятное, возможное, желанное едва только забрезжило в дальней дали, еще толком не проклюнулось, но им чревато, исподволь набухает бытие: "Я люблю трепет голой яблоневой ветки в предчувствии листьев и плодов". И хотя воображение Шара настроено не на прыжок в царство произвольного вымысла, как у Рембо, а на опережающее предугадывание того, к чему устремляется сама действительность, тем не менее и для Шара лирик — это провидец, изыскатель:



Рене Шар

Поторопись
Поторопись и передай
Тебе доставшуюся долю
Чудесного
И доброты и мятежа
Ты в самом деле можешь не поспеть за жизнью
Невыразимой жизнью
Единственной с которой ты согласен слиться
В которой ежедневно
Тебе отказывают существа и вещи
И от которой в беспощадной битве тебе то здесь то там
Урвать клочок-другой порою удается
А вне ее один лишь тлен.

("Ты так спешишь писать..." Перевод М. Ваксмахера)[1]

На первых порах может показаться, будто выдвигающий такие цели вознамерился в наш трезвый просвещенный век заделаться кудесником-прорицателем. Но ведь напрашивается и другое, не менее близлежащее сопоставление, к которому прибег уже Аполлинер,— уподобление себя ученому. С той только разницей, что орудиями разведки в непостигнутом и несказанном тут служат не лабораторные наблюдения и логико-аналитические выкладки, искомое знание не расщеплено по отраслям и не безлично. Соперник ученого — поэт — берет свои пробы в изменчивом потоке жизни, куда и он сам всецело погружен, а добытое им обладает нерасчленимой сращенностью наблюдаемого и наблюдающего, житейски наличного и мыслимого, текучего и вечного, природного и духовного, космического и личностного. И соответственно используется иной инструмент — мгновение вспышки бодрствующего духа, который по наитию нащупывает и собирает "радужные капли чудесного", этот, по словам Шара, заставляющий вспомнить нашего Тютчева или немца Гёльдерлина, "урожай бездн".

Жатва столь необъятной нивы, очевидно, никак не может быть сплошной, а только выборочной. Она складывается из разрозненных ослепительных "звездных мигов", когда посреди "бездонных пропастей тьмы, пребывающих

в постоянном колыхании", словно свершается таинство крещения чуткого разума в огневой купели — недрах вселенской жизни:

Засыпаю и вижу сверкание молний,
Пусть смешается с почвой, где спят мои корни,
Этот ветер огромный, в котором дрожу.
. . . . . .
Мне жилищем отныне — железный тот ключ,
Что огнем притворился в груди урагана,
Да взъерошенный воздух, когтист и колюч.

("Угасание тополя". Перевод М. Ваксмахера)

"Молния со всеми своими запасами девственности" — таково ключевое иносказательное обозначение самим Шаром его стихов-"озарений". Весьма на него непохожий, как раз обладавший даром мощного эпика Сен-Жон Перс был меток, когда сравнил Шара с зодчим, "возводящим свои постройки на молнии".

Молниеносность таких лирических вспышек и побуждает Шара всячески ужимать, уплотнять и без того тесное пространство своего письма, так, чтобы пойманные на лету сгустки света были подобающе переданы в слове — не описаны, пересказаны, проанализированы в раздумье по их поводу, а прямо-таки явлены. Книги Шара выглядят архипелагообразными россыпями таких отвердевших светоносных крупиц, выхваченных из залежей сущего и рассеянных вразброс по страницам вроде бы без особой заботы о том, как они сочетаются друг с другом.

Да и внутреннее наполнение этих мелких самоцветов не отличается однородностью, точнее, оно однородно лишь как итоговое единство, сплав крайне далеких, весьма неоднородных материалов: по Шару, "слово, гроза, лед и кровь должны осесть в конце концов сплошным покровом инея". И неподдельно лишь посетившее ум в тот вдохновенный "момент, когда прекрасное, долго заставлявшее себя ждать, внезапно всплывает из обычного, пересекает наше лучевое поле, связывая между собой все, что может быть связано, воспламеняет все, что должно быть воспламенено из сухих трав нашего сумрака". Искомый бытийно-вероятностный срез жизни, обладающий бесчисленным богатством определений ("В нас молния. Ее разряд во мне... Ничто не предвещало такого изобилия жизни"), посильно воспроизводится в емкой многозначности однократного сцепления слов.

Эзотеричность иных текстов Шара, собственно, и есть результат короткого замыкания при сближении вещей, вроде бы никак не родственных. Каждая ячея словесной сети заполнена тогда смысловым настоем, перенасыщенная густота которого так разносоставна, что трезвая рассудительность тут недоуменно теряется и по врожденной неприязни ко всякому покушению на свою самоуверенность раздраженно объявляет непонятное и непривычное вымученно-надуманным. Если продолжить, однако, намеченное сравнение с наукой, то ведь для довольного собой здравомыслия ничуть не менее несуразны и ее парадоксальные истины; скажем, что Земля вертится, а параллельные прямые могут и пересечься. Как бы то ни было, для Шара переплавка в горниле ума чрезвычайно несхожих, разнозначимых пластов непосредственно наблюдаемого — способ хотя бы изредка, прерывисто и на короткий миг коснуться сокровенных возможностей жизни в ее приоткрытости завтрашнему дню.

Работа по проделыванию брешей в перегородках между лежащим на поверхности и корневым, между настоящим и имеющим свершиться далека, впрочем, у Шара от расслабленной мечтательности и безвольного сновидчества товарищей его молодости — сюрреалистов, среди которых он удостоился

когда-то чести выступить однажды соавтором самого Бретона (следы этой близости различимы особенно в сборнике Шара "Необузданный молот", 1934). Для Шара зрелой поры, как и для Элюара, занятие лирикой не терпит сдачи на милость бессознательному, а есть целенаправленный, изнурительный труд: "всякая плодоносная будущность есть претворение успешного замысла" и, следовательно, требует огромной собранности разума, вдумчиво продвигающегося в рискованном поиске, памятуя о своей незащищенности и страхуя себя от опасностей, которых на каждом шагу хоть отбавляй.

Подчеркнуто волевая творческая установка Шара имеет своей мировоззренческой почвой взгляд на вещи, точно обозначенный его близким другом Камю, сказавшим, что Шар, оставаясь вполне сыном своего века, склоняется в "трагическому оптимизму" в духе мыслителей досократовской Греции. Свою отчетливость этот настрой ума обрел у Шара в пору, когда он, солдат разбитой французской армии, чудом избежавший в мае 1940 г. плена, преследуемый сотрудничавшими с врагом вишистскими властями, попал в омут "ощетинившегося времени" — "дней безнадежности и надежды ни на что, неописуемых дней". Случившееся тогда оглушило его, потрясло, заронило настороженную тревогу перед ходом истории. Однако не выбило из седла. Уже в 1942 г. он ушел в подполье, стал (под именем "капитан Александр") партизанским командиром у себя на родине — в Провансе, не складывая оружия вплоть до изгнания захватчиков.

Уроки, вынесенные Шаром из Сопротивления, прямо сказались в переломной его книге "Листки Гипноса" (1946), а затем подспудно отозвались и в последующих: "Ярость и тайна" (1948), "Вестники утра" (1950), "К судорожной безмятежности" (1951), "Поиск основания и вершины" (1955), "Слово-архипелаг" (1962), "Возвращение к верховьям" (1965), "Утраченная нагота" (1971), "Пахучие дуновения" (1975), "Уснувшие окна и люк на крышу" (1979), вплоть до "Тростникового посоха" (1982) и "Далеко от нашего праха" (1982). Они, эти уроки, одновременно "питались тревогой, гневом, страхом, вызовом, отвращением, хитростью, минутным сосредоточением, иллюзией будущего, дружбой, любовью" и потому двояки, как о том гласит созвучный элюаровским заповедям "изобретения огня" эпиграф к "Листкам Гипноса". "Пришел Гипнос: сковал, одел гранитом землю. Зима укрылась в сон, и стал Гипнос огнем. Все прочее — дело людей".

С одной стороны, внезапное оледенение жизни, убыль и погружение в сон огня, ее согревающего, означают в трагически окрашенном мировосприятии Шара, что ее теплое благожелательство отнюдь не обеспечено нам раз и навсегда, что она равнодушна и глуха к людским запросам, по собственной прихоти то идет им навстречу, а то и жестоко ими пренебрегает, бывает им враждебна. И в полосы ее отливов, когда ударивший вдруг мороз сковывает льдом жизнетворные родники, участь лишенных доступа к ним — почувствовать себя "лягушками, которые перекликаются в суровой болотной ночи и, не видя друг друга, пробуют заглушить зовами любви неотвратимость всемирного рока". Исторические превратности подаются у Шара как космические. И дело тут не в подборе ударных уподоблений, а в осмыслении произошедшего и испытанного сквозь призму катастроф широчайшего размаха, вселенских:

> Время, когда изнуренное небо вонзается в землю, время, когда человек корчится в муках предсмертных под презрительным взором небес, под презрительным взором земли.
>
> *("Листки Гипноса". Перевод М. Ваксмахера)*

В таком освещении пережитое предстает как разительное подтверждение коварной неблагосклонности судеб — кроющегося за приветливыми ликами

"абсурда", который и есть зловещий "владыка всему в этой жизни". Свои заморозки, затмения, провалы в помраченную дрему знает все — любовь, каждодневные труды, творчество, дружеская близость с природой, сама цивилизация. И в лирике Шара крепка память о таких сокрушительных размолвках личности, чья "неизъяснимая тайна" быть "истлевающим алмазом", и окружающего ее "безбрежного небытия, чей гул простирается пальмовой ветвью над краем нашего доверья".

Но, с другой стороны, Шар полагает достоинство человека в том, чтобы продолжать "бороздить разумом галактику абсурда". И, невзирая на свою хрупкую уязвимость, не приспосабливаться — "выйти и принять вызов", не дать "туману укрыть наши пути лишь потому, что вершины обложены тучами". Он исповедует деятельное сопротивленчество бедствию и с немалой долей уверенности поет "надежду на величие безымянного пока далека".

Когда пошатнулся заслон, когда человек покачнулся от невиданного обвала — утраты веры в богов, тогда в далекой дали не желавшие гибнуть слова попытались противиться этой чудовищной встряске. Так утвердилась династия их глубинного смысла.

Я дошел до истока этой ливневой ночи. Укрепившись корнями в первой дрожи рассвета, пряча в поясе золото всех зим и лет, я жду вас, друзья, я жду вашего прихода. Я вас уже чую за чернотой горизонта.

("Порог". Перевод М. Ваксмахера)

Предрассветные кануны на исходе ливневой обвальной ночи, когда еще свежи причиненные встряской раны, но уже светлеет дальний край неба, откуда вот-вот брызнут древние лучи, а стойко перенесшему недавние тяготы не терпится поторопить зарю, своим добрым заклинанием помочь ей пробиться сквозь сумрачную пелену,— это и есть основной час истины в лирике Шара. Вся она сосредоточена на том, что́ окрест и где-то впереди пробуждается, вызревает и пробивается из-под спуда, что́ становится. Обладанию и достижению Шар всегда предпочитает стремление, тяготение: "Живи порывом. Не живи на пиру, в его завершении". Излюбленный Шаром край — край "чаянья духа, противогробья". Здесь все "трепещет в предутреннем тумане", вот-вот после зимнего бесплодия лопнут почки и солнце выползет из-за туч.

Как нежно смеется земля, когда просыпается снег! Лежит она в крепких объятиях, плачет, смеется. Огонь, от нее ускользавший, сразу берет ее в жены, как только исчезнет снег.

("Радость". Перевод М. Ваксмахера)

Соответственно и обитатель этой страны чаще всего — внимающий благой вести, распрямляющийся, восходящий, устремленный навстречу тому, что робко постучалось в дверь. Он весь "в ожидании предвосхищенного дня высоких дождей и зеленого ила, который наступит для жгучих и упрямых". И даже в самую лютую стужу он, "скупой ручеек, питаемый смятением и надеждой", прежде всего "хранитель бесчисленных ликов живого", уберегающий "влагу далеких родников"; он "накапливает, чтобы потом раздавать".

Свет был изгнан из наших очей. Он у нас затаился в костях. Мы, в свой черед, из костей изгоняем его, чтобы вернуть ему прежний венец.

("Листки Гипноса". Перевод М. Ваксмахера)

Волею исторических судеб, очутившись в годы иноземного нашествия и подполья "ближе к зловещему, чем набатный колокол", Шар считал самым

неотложным делом "вырабатывать мораль здоровья бедственной поры". Корень этой жизнестойкой нравственности, возводимой в степень неколебимого завета и тогда, когда потрясения уже позади или только маячат впереди,— решительное, в себе обретающее все нужное мужественное несогласие подчиниться открытому разгулу или скрытому подкопу беды. Самоочевидный долг человека перед собой и перед людьми в том, что ему не пристало довольствоваться уделом жертвы, лишь претерпевающей удары злосчастья, а следует встречать их лицом к лицу, достойно выдерживать и обороняться.

Оспаривающий навязанную ему участь жить в историческую непогоду, Шар вновь и вновь упрямо тянется к вольной весенней шири. Не слишком обольщаясь ожиданиями конечного, раз и навсегда завоеванного успеха, он ставит на благоприятное промежуточное исполнение страстно чаемого. Он рассчитывает совпасть в своем покорстве с другими, сделавшими тот же выбор, да и с подспудным движением самих вещей. И пусть при такой гребле против поверхностного течения в надежде на глубинные струи он не защищен ни от срывов, ни от ударов, пусть бывает скован из-за гнездящихся в сердце догадок об отчаянной ненадежности предстоящего, он преисполнен воли бросить якорь "в почве грядущего, уповая на ее созвучность" и утешен тем, что в жизни, где ничем не омраченное блаженство — химера, просто счастье дается-таки иной раз в руки:

> Покровительство звезд проявляется в том, что они приглашают нас к разговору и дают почувствовать, что мы в этом мире не одиноки, что у нас есть крыша над головой, а над огнем в моем очаге — твои руки.
>
> *("Родословная веры". Перевод М. Ваксмахера)*

Строго говоря, соседство трагедии и оптимизма, "абсурда" и надежды у Шара — парадокс, не делающий его философски вполне последовательным. Но это добрая непоследовательность лирика, оглядывающегося не на одно умозрение. Проверенная на себе в дни патриотического подполья мужественная вера в то, что и посреди суровых испытаний возможно "исцелить хлеб, приветить вино", что враждебные обстоятельства подлежат и порой поддаются преодолению, мудро подправляет исходную убежденность Шара в хмуром недоброжелательстве судьбы. "Мы можем жить лишь в приоткрытости, как раз на той трудноразличимой меже, что отделяет тень от света. Но мы неудержимо вброшены вперед. И все наше существо спешит на помощь этому головокружительному рывку".

Сердцевиной сполохов "темной ясности" у Шара, душой и его жизнечувствия, и мастерства служит древняя, хотя никогда и не ветшающая истина — вечный выход за пределы налично данного, приращение достигнутого, вторжение умом и делом в неосвоенное есть самая предпочтительная правда нашей доли и долга на земле.

* * *

Поэзия Рене Шара последних двух десятилетий* подтверждает, что Рене Шар — решительный противник изобразительности, прежде всего описания доступного взору и слуху. Кажется, он то и дело вовлекает в орбиту своих интересов самые конкретные проявления внешнего мира. Для Шара очень много значит то, что происходит рядом — смена времен года, смена тени и света в течение дня, полет птиц в вышине, зигзаги ужá на песке, узоры

---

* Эти страницы о поэзии Р. Шара 70—80-х годов написаны Т. В. Балашовой.

лишайника на камне. Акцентируя конкретность, поэт часто вводит в свою речь слова ограниченного поля действия: serpentaire — драконов корень, capiteux — хмельной, éculé — стоптанный, amovible — съемный, courlilière — медведка и т.д. Но при этом не возникает ни малейшей иллюзии правдоподобия. Он знает, что необязательно описывать строение цветка, чтобы дать почувствовать его аромат, хрупкость. Конкретный штрих для Шара — лишь трамплин аллегории, поэтому и утверждал Сен-Жон Перс, что Рене Шар возводит конструкции на острие молнии. "Точечного" прикосновения к воспринимаемому глазом и ухом поэту достаточно, чтобы построить сложную систему метафорического образа.

Дерзко сочетая конкретное и абстрактное, сближая далекие феномены, Рене Шар выступает как будто прямым наследником сюрреализма. Существует мнение, что он пошел гораздо дальше в конструировании "ошеломляющего образа". "Сюрреалистический образ,— пишет Жак Дюпен,— рождаемый дерзким сближением крайне удаленных друг от друга реальностей, кажется упрощенным при сравнении с неожиданными феерическими встречами, которые готовит Рене Шар"[2]. Другие параметры сюрреалистического образа Рене Шара не привлекали. Например, ему совершенно чужд и метод автоматического письма, и стремление угадать взвихрения подсознательного.

"Homme debout" — один из самых частых образов его поэтического словаря. Кроме стоицизма (присущего многим произведениям экзистенциалистской школы) у Рене Шара присутствует мотив действия, преобразующего обстоятельства,— "Противостояние пустоте — в тебя я верю". "Если несчастья хорошо проклассифицировать, сразу увидишь просвет. Вихри побуждают нас к созидательному труду".

Загадки манеры Рене Шара называли точными (poseur des énigmes mais avec une exactitude de fleche[3]), а сам он осуждал игру в непонятное. Рене Шар постоянно формулирует ответы на жизнью выдвигаемые вопросы, но только его ответы звучат с вопросительной интонацией. Здесь и пролегала грань между двумя модификациями философской лирики в XX в.— лирикой Рене Шара и лирикой Поля Элюара.

Если Поль Элюар (особенно последних десятилетий творчества) стремился к поэтической ясности, даже касаясь самых сложных вопросов нашей исторической эпохи, то Рене Шар порой как бы "шифровал ясность", усложненно выражая и то, что для него самого было бесспорным. О кодовом характере ряда элементов поэтического языка Рене Шара можно говорить потому, что целые ряды конкретных понятий употребляются им с необычным смысловым оттенком, но сохраняют этот оттенок постоянно, в любом контексте, т.е. требуют для своего прочтения знания всего творчества Шара и сопоставления значений. Читатель, ожидающий ясных ответов, тянулся к "Непрерывной поэзии" (1946), а тот, кто предпочитал ответы вопрошающие, охотнее брал в руки "Распыленную поэму", или (в ином переводе) "Поэму, рассеивающую сияние" (1947).

Рене Шар по-своему пытался оправдать и преодолеть эзотеричность своего слога в эстетических манифестах — книгах "О поэзии" (1958) и "Ночь-талисман" (1972), вышедшей в серии "Тропинки творчества". Здесь Шар формулирует основные принципы своего подхода к миру и задачам искусства. Прежде всего он отвергает для поэта возможность "выскочить из своего времени", "пренебречь интересами других". "Конечно, выйти из Истории можно,— пишет Рене Шар,— но только взорвав ее до самого основания и предложив ей вместо реального множества всего одну-единственную дорогу в будущее"[4].

После "Ночи-талисмана" Шар продолжил свои размышления о поэзии в книге 1988 г.— "Хвала подозреваемой". Рукопись была сдана в издательство "Галлимар" в декабре 1987 г., три месяца спустя Рене Шара не стало; книга

вышла посмертно. "Подозреваемая", т.е. поэзия, определяется автором как крепчайший сплав разных составляющих, среди которых и выжимка из действительности, и предощущение боли, и призыв к выбору, решительность и готовность к смирению в одно и то же время[5]. С горечью констатирует поэт, что человеку — увы! — не всегда подвластны законы истории, но тем не менее осознает творчество как "постоянную муку": склонившись над бездной, слушать голос тела и разума, зная, что ты бессилен, не отходить тем не менее от края пропасти, ловя голос далекого собеседника и посылая ему слова поддержки...

Определяя суть поэтики Мандельштама, Шар определяет и свои собственные стремления: "Мандельштам обладал даром пристально рассматривать явления, далеко отстоящие друг от друга, сближать их, заставлять называть себя. Его поэзия доносит до нас дрожь земной коры и хор благоговейных молитв — такое под силу только провидцу, преломляющему первородный человеческий огонь сквозь множество явлений, его отрицающих"[6].

Поэт верит, что сила подлинных слов больше, чем сила иных действий. Мнение, высказанное о его творчестве: — "Поэт осознает язык как реальность, убежден, что слова, говорящие об огне и ожоге, могут и впрямь разжечь пожар ... могут не только заклеймить тирана, но и в самом деле его убить"[7] — конечно, гипербола, но за ней то особое значение, которое придает Слову литература XX в. А среди художников слова XX в. Рене Шар действительно принадлежит к самым неистовым новаторам. Поэтому объяснима и вторая гипербола: "Рене Шар — единственный поэт, который после озарений[8] Рембо по-настоящему исследовал, запустил в действие, придал разбег, довел до крайних пределов возможности языка"[9].

Наиболее выразительные достижения ждали Рене Шара в русле разработки поэтики фрагмента, или, как определяли критики, "поэтики мгновения"[10].

Фрагментарное письмо — один из принципов эстетики модернизма — соотносимо с осознанием разорванности мира, неуловимости движения человеческого сознания и подсознания. О пристрастии к поэтике фрагмента свидетельствуют уже названия книг Шара: "Слово-архипелаг" (1962), "Распыленная поэма" (1947), "Тридцать три фрагмента" (поэтический сб. 1971 г.). Но Рене Шар сосредоточен на другом смысле этой поэтической формы: фрагмент переплавлен в афоризм. Завершенная, максимально прописанная форма афоризма позволяла Шару передавать не разорванность окружающего мира, а, напротив, естественное произрастание из хаоса — закона.

"Мы сбились с пути и разучились мечтать. Но в руках у нас всегда есть свеча с танцующим пламенем. Поэтому тьма нашего будущего сна отступает". "Мне симпатичен тот, кто уважает свою собаку, обихаживает свой инструмент, не сдирает кожу с дерева, чтобы полакомиться соком, не расплескивает доставшееся ему вино и равнодушен к миру образцового порядка". "Религия и наука — это неловкая попытка воссоздать в мире порядок; после этой попытки хаос становится еще безумнее, чем первоначальный". "Сомнение поддерживает любовь так же, как течение реки — лодку. Это боль движения к истоку". "Порой придают скорость тому, что должно быть неспешным. Всякая революция, начатая нашими торопливыми желаниями, заканчивается разрушением — в нас, вне нас, против нас, и уже непоправимо".

Специалисты считают, что афоризмы Рене Шара приближаются по своей завершенности к сонету, "сонету, менее формалистическому и заключающему в себе больше динамики, бури"[11].

Вкусом к афоризму Рене Шар опять-таки родствен Полю Элюару, как и свободным от "деталей" обобщением законов человеческого бытия, склонностью сближать контрасты, прозревая в самом трагизме неизбежность его

преодоления. "Смерть была так близко, что мир захотел стать лучше" — у Рене Шара; "Безобразие смерти о жизни мне говорит" — у Поля Элюара. Но и тут различие существенное. У Рене Шара стихотворение в прозе часто состоит из нескольких фраз, каждая из которых заключает в себе законченную афористическую мысль, при том, что трудно поддается быстрому восприятию связь между соседствующими афоризмами и они могут интерпретироваться по-разному. У Элюара афоризмом обычно завершается логическое развитие мысли, он подготовлен всей предшествующей поэтической речью и двойственной интерпретации не допускает.

Увлеченность афоризмом, очевидно, сыграла свою роль в несколько неожиданном обращении Рене Шара к драматургии. Многие реплики его пьес (сборник "Поднят занавес под деревьями. Сезонный театр", 1967) огранены, как афоризмы, авторские ремарки схожи со стихотворением в прозе, пояснения, пренебрегая точными деталями, задают лишь основную ноту. "Надо создать атмосферу сразу бунта, тоски, смятения и тревоги". В предисловии к этому сборнику пьес Рене Шар рассказал об актерских труппах, бродивших на манер средневековых трубадуров по его родным краям — между реками Рона и Сорг. По их просьбе и согласился Шар написать пьесы, которые предполагали бы необходимость импровизации. "Рене Шар,— пишет один из исследователей,— не пренебрегает ни одним из традиционных способов, открывающих единство противоположностей, или, напротив, несходство явлений синонимических. Но за пределами этих линейных, симметрических антагонизмов он воссоздает противоречия, так сказать, многоаспектные, опровергает не только логику заключений, но и леность нашего реалистически настроенного рассудка"[12]. И такая сложность, продолжает критик, "радикальным образом отличается от автоматического письма и узоров сновидений"[13].

Рене Шар, Поль Элюар, Ив Бонфуа представляли своим творчеством поэзию философскую, подобно тому как Сен-Жон Перс — эпическую, Арагон — лирическую, Франсис Понж и Эжен Гильвик — "предметную". Поэты следующего поколения, воспринимая опыт отцов, чаще всего устремлялись либо в русло усложненной метафорики Рене Шара и Ива Бонфуа, либо на свободное от метафор пространство "шозистского", предметного письма. Эти ближайшие традиции для поколения, вступившего на поэтическое поприще в 60—70-е годы, оказались наиболее перспективными. С ними естественнее, чем с опытом Сен-Жон Перса или Арагона, соотносились эксперименты и совсем новой, "математической" поэзии, самым ярким феноменом которой стало творчество Жака Рубо.

Будучи поэтом "авангарда в самом прямом значении этого слова"[14], Рене Шар охотно черпал силы из чаши традиции, своим примером доказывая, что бунт против предшествующего литературного опыта чаще бывает декларативным; сами же творческие судьбы обнаруживают нити традиций, преображаемых, но не отменяемых XX веком.

АНРИ МИШО

За именем Анри Мишо (1899—1984) тянется хвост легенды о нелюдиме со странностями, запершемся в келейной тиши, чтобы чудесить напропалую пером и кистью.

Поводов для такой молвы как будто предостаточно. В разгар XX в., когда досужие толки на Западе мусолят каждый шаг знаменитостей на час, Мишо жил посреди парижской суеты отшельником. Проворным репортерам с трудом удалось в конце концов раздобыть его фотографию, а до того поклонники Мишо довольствовались снимком его смутной тени на стене. Он не посещал шумных сборищ, уклонялся от почестей, почти никого к себе в дом не пускал, и это была не самореклама навыворот, а действительная потребность в строжайшем уединении. Акварели и рисунки Мишо, не раз выставлявшиеся во Франции и за границей, поражали своей ни с чем не сообразной сумбурностью: тут кишит, хаотически громоздится, корчится совершенно неведомая фауна и флора — скопище то ли допотопных злаков и тварей, то ли амеб и моллюсков, то ли насекомоподобных химер.

Да и в писаниях Мишо все ошарашивает. Он может заходиться в воплях, молитвенно лепетать или вздыбленно глаголать, сумбурное излияние перемежать притчей, невнятное бормотанье — сухим деловитым протоколом. Резко понижает Мишо подчас напряжение, привычно ожидаемое от стиховой речи, и нарочито приземляет сказанное, зато прозаическую речь начиняет взрывной неистовостью, допустимой разве что в лирическом порыве. Слог его бывает иногда плавным, струящимся, иногда отрывистым, угловато точным, а бывает и почти нечленораздельным, бросающим вызов грамматике и вдруг затевающим перезвон сногсшибательных неологизмов и бессвязных звукоподражаний. Мишо повергает в недоумение тех, кто склонен все разносить по полочкам, у него поистине все смешалось: коротенькие эссе, запись снов, афоризмы, путевые заметки, смех, обрывающийся рыданием, пророчества, переходящие в клинический документ, невнятный шепот медиума, исповедь, анекдот. Долгое время мнения дружно сходились на том, что сочиненное им — скорее всего курьез, который, конечно, позволяет судить о немалом даре самого сочинителя, однако слишком лабораторен, чужероден жизни нашего столетия, чтобы иметь надежды прочно войти в словесность.

Странником окольных троп Мишо оставался два десятка лет даже на глазах тех, кто поддержал его на первых порах, когда он, бельгиец по происхождению (он родился в Намюре) и безработный матрос, в поисках заработка попал в 1924 г. в Париж и попробовал себя в писательстве. Ему удалось тогда кое-что напечатать в журналах, познакомиться с сюрреалистами и вникнуть в их замыслы. Потом стали выходить и тоненькие книжки Мишо: "Кем я был" (1927), "Мои владения" (1929), "Некто Плюм" (1930), "Ночь шевелится" (1935). Их держали в руках, однако, считанные единицы;



Анри Мишо

критика хранила молчание. Сам Мишо, впрочем, не прикладывал стараний пустить корни в литературно-артистических кружках Парижа. А при случае легко снимался с места и уезжал странствовать то в Южную Америку, то в Африку, то в Индию и Китай. В Бразилии застала его и весть о вступлении Франции в войну с Германией. Он вернулся в Париж в январе 1940 г., чтобы через полгода влиться в панический исход беженцев из французской столицы. И вот в самые тягостные месяцы после поражения, когда Мишо, живя в Южной зоне, начал помещать в полуподпольных журналах отрывки из своих вещей, о нем, с легкой руки впервые воздавшего ему по достоинству Андре Жида, заговорили всерьез. С тех пор вплоть до смерти Мишо вокруг его имени роились всевозможные слухи.

Сам по себе факт запоздалого открытия Мишо как раз в годы и сразу после военного лихолетья побуждает задуматься о том, что его сочинения, при всей их жутковато-странной подчас атмосфере — а вернее, именно из-за нее,— в чем-то немаловажном были сродни духовному климату на Западе в середине XX в., несли в себе заряд обвинительного свидетельства очевидца:

> Пейзажи Времени, текущего лениво, почти неподвижно, а порою будто вспять.
>
> Пейзажи лохмотьев, исхлестанных нервов, надсады.
>
> Пейзажи, чтоб прикрыть сквозные раны, сталь, вспышку, зло, эпоху, петлю на шее, мобилизацию.
>
> Пейзажи, чтоб крики заглушить.
>
> Пейзажи — как на голову накинутое одеяло.
>
> *("Пейзажи". Перевод В. Козового)*[1]

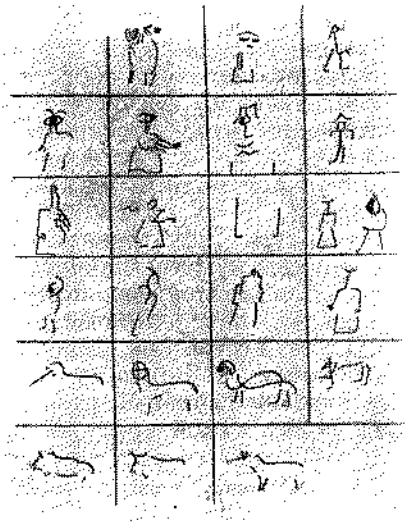
Глухие томительные кануны, чреватые бедой, воцарились в том, что выходило из-под пера Мишо, задолго до разгрома Франции. Понадобился, однако, май 1940 г. и все последующее, чтобы в этих "пейзажах" было узнано предгрозье тех лет, когда каток гитлеровской машины, круша и калеча человеческие судьбы, прокатился по множеству стран. Пережитое тогда не просто запало в память, не просто навеки оставило ноющий рубец в умах и душах миллионов. Сознание рядовое и обыденное, принадлежащее тем, кто, если воспользоваться словами из "Чумы" Камю, "истории не делал", а лишь испытывал на себе ее удары, не умея подняться над горизонтом гнетущего здесь и сегодня, чуть ли не в каждой своей клеточке превратилось на известный срок в сознание смятенное, уязвленное, глубоко несчастное. Достоянием "человека толпы" вдруг сделалась та внутренняя разорванность, о которой когда-то, два десятилетия назад, заговорил среди первых Валери в эссе "Кризис духа": "Душа прибегала разом ко всем колдованиям, какие знала, серьезно взвешивала страннейшие пророчества...

Это — обычнейшие проявления беспокойства, бессвязные метания мозга, бегущего от действительности к кошмару и возвращающегося от кошмара к действительности, обезумев, как крыса, попавшая в западню".

Мишо с первых своих шагов в лирике и был одним из провозвестников того, что подобное смятение распылено, носится в воздухе. Он уловил эту удрученность заблудившихся в злосчастье раньше и острее многих, ощутив ее совершенно непосредственно, кожей, всем своим легко ранимым нутром.

> Притаившийся пыл, отреченье от истины, немота плит, вопль безоружной жертвы — это единство ледяного покоя и жгучего трепета стало нашим единством, а путь заблудшего пса — нашим путем...
>
> Мы посмотрелись в зеркало смерти. Мы посмотрелись в зеркало обесчещенной клятвы, льющейся крови, обезглавленного порыва, в нечистое зеркало унижений.

("Письмо". Перевод В. Козового)



Алфавит. *Рис. Анри Мишо*

Правда, исчадия мрака у Мишо не обнажили своих исторических корней и едва приоткрыли свое действительное обличье, оставшись фантастически призрачными наваждениями потрясенного ума. Здесь — причина той "странности", которая давала о себе знать в присущем Мишо смолоду особом и не лишенном болезненности надрыве, в мучивших его страхах, в приступах подавленности и оцепенения всего существа, загнанного в тупик и повсюду наталкивающегося на месиво вязкого кошмара. И все-таки мрачные парадоксы и хандра Мишо не были его личной причудой, как поначалу казалось, и он — вместе со своим почти сверстником Кафкой — был бы вправе, пожалуй, бросить тем, кто его упрекал: "А не странен кто ж?" Уж, во всяком случае, не те, в чьих устремлениях и поступках он еще в 1938 г. различал дичайшую нелепицу: "У каждого человека есть лицо, которое вершит над ним суд. Разразится ли снова война? Взгляните на себя, европейцы, взгляните пристальней. В вашем лице нет ничего мирного. В нем все выдает соперничество, вожделения, ненасытность. И даже мир вы хотели бы утвердить насилием".

Через шесть-семь лет выяснилось, что Мишо бы, увы, печальным пророком. Когда же в 1943—1944 гг. увидели свет его "Песнь в лабиринте" и другие близкие к ней стихотворения в прозе, пронизанные апокалипсической жутью (они были собраны в книге "Испытания, заклинания", 1945), сам ход истории чудовищно позаботился высветить ранее загадочную и тайную природу нечисти из тягостных видений Мишо. И в "бортжурнале души", который он вел, легко опознали уже не кошмары одиночки, угнетенного собственными бедами, а гримасы самой жизни — бреда, вдруг обернувшегося для слишком многих каждодневным бытом.

Да, зеркало, имевшееся у Мишо, было особенно чутким ко всем изломам и пугающим безднам, но пенять приходилось все-таки не на Мишо. С мучительной усмешкой озаглавил он евангельским "Се — человек" свою быль о личности во времена "ночи и тумана", задавленной и исковерканной

грузом унижений, принуждений и уродливых соблазнов, с лихвой отпущенных ей веком.

Мишо был далек от небрежения "жаждой обессиленного и вечно чего-то жаждущего человека обрести хоть чуточку света". Но слова жгучей жалости к собратьям по несчастью — все, чем он мог поделиться. Вряд ли этого достаточно, чтобы ободрить или утешить ближнего. И все же лирический рассказ Мишо о "лабиринтах тотальной зимы" примыкал к той хронике французской беды и французского подвига, какой была литература Сопротивления, и по праву воспринимается теперь в одном ряду с такими ее памятниками, как гневная книга Арагона о потрясениях страшной годины и пособниках чумной нечисти, недаром носящая заголовок "Паноптикум". В хоре обличителей фашистского человеконенавистничества голос Мишо не выделялся, как у Арагона или Элюара, гражданственностью трибуна и не вселял мужество; не укрепляли его, как у верующих Жува, Массона или Эммануэля, и упования на Богоматерь — заступницу страждущих. В нем был слышен скорбный стон тех, кто поверженный, кто взыскует хоть какой-нибудь, пусть самой хрупкой поддержки посреди светопреставления:

Она пришла, жестокая Эпоха, жестокостью превосходящая жестокий человеческий удел.
Она пришла, Эпоха.
Я обращу их дома в груды щебня, сказал голос.
Я обращу их корабли, блуждающие вдали от земли, в молниеносно тонущие глыбы.
Я обращу их семьи в затравленные своры.
Я обращу их сокровища в то, во что моль обращает меха, оставляя лишь хрупкий призрак который рассыпается в прах при первом прикосновении.
Я обращу их счастье в изгаженную губку, которой место среди отбросов, и все их давние надежды, расплющенные, как труп клопа, кошмаром выстелют и ночи их, и дни.
Я заставлю смерть парить буквально и реально, и горе тому, над кем зашумят ее крылья
Я опрокину их богов чудовищным пинком, и, роясь в их обломках, они увидят других богов, которых прежде перед собой не замечали, и эта новая утрата добавит к их печали иную, пострашней.
Угрюмый, угрюмый год!
Угрюмый, как вдруг затопленный окоп...
Угрюмый... и нет ему конца...

("Песнь в лабиринте". Перевод В. Козового)

Однако каким бы скромным ни был запас душевной несгибаемости у Мишо, его презрение к рассчитанному на бухгалтерских счетах изуверству и стыд за этот разгул кровожадности, соболезнование к спутникам, что рядом с ним брели по "туннелю угрюмой годины", каждую минуту отчаиваясь и все же помышляя об избавлении, о "надежде, прекрасной, как узкая отмель вдали",— все это не так уж мало, как порой склонны думать. Ведь "малость" эта и есть противоядие, спасающее от весьма быстродействующих духовных отрав, из которых цинизм — едва ли не самая сегодня распространенная и наверняка самая опасная. Сколько на нашей памяти мизантропов, скатившихся к одичанию из-за того, что пожалеть и утешить соседа, когда ему невмоготу, казалось шагом, не стоящим труда. И может быть, оттого, что в трагедии у Мишо всегда присутствует гуманное сострадание, что, вопреки своей хмурой ипохондрии, своей зачарованности несчастьем, он сохранял дар разделять заботу другого и посочувствовать ему в тяжкий час, из-под этого пера, скупого на слова радости, иной раз выходили строки, подобные поразительно (просится сказать — по-элюаровски) чистому, самоотверженному, порывистому признанию в любви "Дарить — иду":

Дверь в тебя распахнув, я вхожу
Дарить — иду

Я здесь
Я на помощь тебе
Ты уже не одна
Ты уже не в беде
Путы развязаны, беды рушатся
Развеян кошмар из которого выбралась ты озираясь
Я плечо подставляю
Ты рядом со мной
Ступаешь на лестницу ей не видно конца
Тебя ведущую
Тебя уносящую
Осуществляющую тебя
. . . . . .
Нет больше тисков
Нет черных теней
Нет страхов
Не осталось следа
Не стало причины
Где была боль — стала вата
Где был распад — стало сращенье
Где была зараза — новая кровь
Где были засовы — открытый океан
Океан беспредельный и твое изобилье
Бездонное как небесный провал

Я разгладил дорогу надежды твоей

(Перевод В. Козового)

Увы, подобные просветы у Мишо редки. Гораздо чаще он смотрит окрест, и особенно в глубь собственной души сквозь черные очки. Тревожные чары притягивают его магнитом, он бывает ими заворожен. Не из страсти растравлять себя праздным самокопанием — просто он не в силах отмахнуться от опустошений, которые подчас учиняет дурно устроенная жизнь в сердцах людских. Для Мишо писательская работа — "изгнание бесов", к какому прибегают, когда душа недужна, ради ее лечения, очищения.

Всякий раз это упорно возобновляемая попытка составить опись заморочивших ее кошмаров. И тем хотя бы отчасти вытеснить нечисть, внедрившуюся в самые заповедные уголки подсознания. Незащищенность от этой бесовской заразы — постоянная мука, изо дня в день терзающая Мишо и запечатлеваемая им на бумаге со всей скрупулезностью. От нашествия этих вредоносных микробов нет спасения. Они проникают сквозь самые плотные заслоны, врываются в мозг, творя здесь, точно мародеры в захваченном городе, чудовищные бесчинства — опрокидывая, насилуя, попирая, растлевая все, что попадется на пути. Хозяйничанье их порой столь безраздельно, что личность, сделавшаяся их добычей, теряет собственные внутренние скрепы, мало-помалу перестает быть управляемой разумом. Она словно растворяется в нахлынувшей откуда-то и затопившей ее чужеродной стихии, устои ее независимости и самообладания подточены, размыты. Потеряв стержень, она извивается и корчится, грозит развалиться. Ее вышедшие из повиновения и враждующие между собой клочья претерпевают невероятные метаморфозы; вот-вот она и вовсе исчезнет, испарится. Мишо пробует судорожными усилиями вытолкнуть заполнившее его до отказа месиво наваждений. Но оказывается, что сделать это еще труднее, чем клоуну, у которого маска накрепко приросла к лицу, скинуть постылую шутовскую личину. Охваченный ужасом, он пускается на всяческие уловки, выворачивает наружу нутро, рискуя обратить свое "изгнание бесов" в шаманское запугивание, скорее угнетающее, чем оздоровляющее зрителя,— но все

равно, любая пытка — только бы избавиться от того, что тебя уничтожает, хоть на минуту стать опять самим собой. А уж если и это не удастся, то, по крайней мере, отыскать в себе последнюю непораженную клетку, чтобы холить ее и лелеять как самое драгоценное сокровище, как залог того, что личности не совсем конец. И что она еще может когда-нибудь восстать из-под руин, праха и мусора.

"Внутренние дали" — так назвал Мишо в 1938 г. одну из центральных своих книг, а полтора десятка лет спустя еще раз подтвердил, что именно такова основная направленность его творчества, озаглавив собрание своей лирики "Пространство внутри". Душевные бездны, где "ночь шевелится", обследуются им вглубь, вдоль и поперек во всей их почти осязаемой вязкости, в бурлении призрачной магмы, беспрерывно перемешиваемой каким-то напором из потаенных недр подсознательного:

Моя кровь — кипяток, захлестнувший меня,
Мой певец, моя шерсть, мои жены.
Он клокочет без накипи, он как потоп,
Он струит в меня стекла, щебень, гранит.
Он меня разрывает. Я в клочьях живу.

В хрипе, в приступе, в страхе
Он строит мои дворцы.
В пятнах, в путах, в сетях
Он их озаряет.

("Моя кровь". Перевод В. Козового)

Намереваясь во что бы то ни стало добраться до источников этого напора, Мишо с одержимостью алхимика, запродавшего душу демону запретного всеведения, пробовал достичь тех пределов, где, по его предположениям, психическое смыкается с физиологическим, духовное — с телесным и даже космическим, подполье души — с вселенскими далями. Он надеялся тем самым извлечь на свет загадки человеческой природы, нащупать ее "стыковку" с безграничной материей сущего. Предприятие, побуждавшее его даже не столько к вчувствованию и самосозерцанию, сколько к чему-то вроде обращенного в себя мистического ясновидения. И весьма отчаянное, чреватое срывами. (Замечу в скобках: даже подтолкнувшее его позже к рискованным экспериментам над собственной нервной системой, которую он подхлестывал разрушительными для психики медикаментами,— впрочем, возникавшие в этих случаях клинические записи галлюцинаций, вроде книг Мишо "Жалкое чудо" (1956) или "Постижение посредством бездны" (1961), выходят за пределы словесности, с чем охотно соглашался он сам, и скорее дают материал для врачей-невропатологов.)

Вот Мишо направил луч пристально-дотошного внутреннего зрения на крошево кишащих в нем зачатков мыслей, смутных видений, фантазмов. А плотная пелена вдруг податливо расступается, в полосу света попадают лохмотья каких-то кошмаров, под ними же угадывается зияющая дыра, провал, расщелина. За переизбыточным нагромождением химер искатель надеялся было встретить всеупорядочивающую первооснову, а натыкается на одни пустоты, отсутствия, небытие. Так что и самого себя он вынужден ощутить "человеком издырявленным", а свое существование — "жизнью в щелях" (название сборника 1949 г.). И тогда, измученный погоней за неизменно ускользающей опорой, Мишо поддается исступленному искусу сокрушить, разнести в щепы пустую полноту сущего, выплеснув в неистовых проклятиях свою боль, отчаяние, ярость. Или, наоборот, мечтая о передышке, забвении, отправляется в воображаемое путешествие по сказочной "стране магии", блаженному краю вымыслов, где есть своя волшебная география,

свои обитатели и обычаи, растения и животные, где все обещает отдых, даже если этот отдых — вечный покой:

Унесите меня на каравелле,
На старинной тихой каравелле,
Быть может, в киле, а хотите — в пене,
И бросьте в далеком далеке.
. . . . . .
Унесите осторожно, в поцелуях нежных,
В груди, что дышит, вздымаясь, зыбко,
В коврах ладоней и в их улыбках,
В коридорах длинных костей и дыхательных путей.
Унесите, а лучше схороните.

("Унесите меня". Перевод В. Козового)



Рисунок Анри Мишо, названный им "Движения"

Но, как установил когда-то еще Бодлер, один из первых в ряду подобных мореплавателей, рвущихся сбежать "куда угодно, лишь бы прочь из этого мира", грезы сладостного забвения — убежище столь же уютное, сколь и непрочное: тревога и здесь настигает сновидца, возвращая все к той же насущной очевидности невыдуманных земных забот и треволнений.

Мишо нередко именуют "французским Кафкой". Они и в самом деле схожи. У Мишо тоже есть свой без вины виноватый, по имени Плюм, злополучный неудачник, чьи беды невольно вызывают в памяти хождение по мукам Иосифа К. из "Процесса". Злоключения Плюма тоже выглядят вереницей притч об абсурде — слепков с жизни, непригодной для жизни. Поначалу, правда, Плюм, однажды ухитрившийся даже проспать тот момент, когда поезд переехал находившуюся под боком у него супругу, и за это привлеченный к суду, предстает в обличье фарсового недотепы, чаплинского Шарло, на чью долю выпадают все подзатыльники судьбы. Мишо вообще больше склонен к шутовской буффонаде заурядного повседневья, чем Кафка. Однако по мере знакомства поближе с незадачами Плюма желание смеяться пропадает: анекдот обнаруживает весьма мрачную подкладку, забавное в этом черном юморе прорастает поистине кафкианской жутью.

Скажем, Плюм зашел в ресторан и заказал себе котлету. Официант его обслужил, он принимается за еду, но тут у столика появляется метрдотель и грозно вопрошает, почему ему подано блюдо, которого сегодня в меню нет. Плюм пробует объяснить, но его смущенный лепет никого не удовлетворяет. Метрдотель приглашает хозяина, хозяин — полицейского, полицейский — комиссара, комиссар связывается по телефону с начальником уголовной полиции. Бедняге Плюму придется теперь под страхом побоев держать ответ перед высокой властью. По ходу дела атмосфера все сгущается, испуганные посетители поспешно покидают зал. Плюма ожидает жестокая расправа. А он все больше теряется, нагромождая бессвязные доводы насчет какого-то чепухового навета, которые никто и не собирается принять во внимание. От него требуют безоговорочного признания вины, иначе — побои, линчевание, "погром". Но признания в чем? Затравленный беззащитный неудачник, не ведающий за собой никакого проступка и все-таки вынужденный подозревать себя в ненарочных грехах перед лицом таинственного и чудовищного произ-

вола,— вполне кафкианский случай (хотя книга "Некто Плюм" увидела свет тогда, когда Кафку во Франции знали понаслышке). И, в свою очередь, одно из прямых предвосхищений трагикомедий "театра абсурда", который спустя еще четверть века утвердится на Западе стараниями Беккета и Ионеско.

И тем не менее перекличка Мишо с Кафкой, при всей своей разительности, не скрадывает довольно существенной разницы. Там, где Кафка, содрогаясь и скорбя, в конце концов склоняет голову под ударами зловещенепостижимого рока, не смеет ослушаться "стражника" у врат "Закона", покорно присаживается на скамью перед входом и зарекается даже пробовать преступить порог, короче, там, где Кафку, по его словам, "сокрушают все преграды", там Мишо "почиет в бунте". И выражает уверенность, что след от этого мятежа пребудет неизгладимым —

в том кого лихорадка жжет кому нестерпимы стены
в том кто бросается напролом кто головой об стены
в вызове осужденных
в непримиримости обреченных
в двери вышибленной будет память о нем.

("Да почиет в бунте". Перевод В. Козового)

Самодовольные "хозяева жизни", судейские, начальники разных мастей и званий, и шире — все то, что тяжким гнетом ложится на личность или вкрадчиво в нее приникает чувством неизъяснимой виноватости, мало-помалу обретает в воображении Мишо собирательный облик некоего вездесущего тирана — "Короля". "Случается так, что я часто попадаю под суд,— рассказывает Мишо об одном из самых навязчивых своих страхов, одолевающих его во сне и наяву.— И едва истец изложит свои притязания, как мой Король, не выслушав толком моих доводов, поддерживает жалобу противной стороны, и в его августейших устах она становится жутким перечнем преступлений, обвинительным приговором, который вот-вот обрушится на меня" ("Мой Король"). Однако Мишо не склонен безропотно внимать кривосудию этого самозваного повелителя. Напротив, между ними не прекращается ожесточенная схватка. Подданный поносит своего владыку, осыпает его оплеухами, вступает с ним в рукопашную, осмеивает, беспрестанно над ним глумится. И хотя победа всякий раз ускользает, он не опускает рук, снова и снова возобновляя сражение. Мгновения усталости, когда неудержимо тянет закрыть глаза и раствориться в блаженной нирване, сменяются взрывами тираноборческой энергии, издевательского хохота. Мишо на свой лад принимает сторону вечного несогласия с навязанной ему долей барахтаться в потоке недоброго бытийного беспорядка. Он жаждет удела иного, отвечающего запросам человека в осмыслении мироустройства и собственной жизни. Он не шепчет покаянных молитв, не уступает наползающему абсурду, но вызывающе насмешничает или захлебывается в критике, до предела напрягая голосовые связки, дабы все на свете услышали вопль непокорившегося. Без вины виноватый не приемлет "королевского правосудия" и дерзает громко стучаться в двери вселенского Закона.

Вечно заложник и вечно повстанец, Мишо всегда пребывал в колебаниях между робостью и упорством, грезой о блаженных островах и недоумением перед явью, слепотой и озаренностью, сердечной растравой и хрупкой надеждой, хладнокровной выдержкой и лихорадочной тревогой, упадком сил и отчаянным упованием. И застревал где-то на распутье, взыскуя добра и правды, к которым ему, быть может, не дано по-настоящему приблизиться. Саму эту недостижимость он растерянно провозглашал единственной правдой, добытой им в путешествии на край духовной ночи. Ночи, где он,

придавленный бременем своего смятенного сознания, был обречен маяться как судорожно вырывающийся узник этого липкого мрака, как бунтарь в ловушке.

* * *

В последние два десятилетия Мишо перешел скорее к анализу того, что им создано, к размышлениям о своеобразии своей художественной речи в контексте поэтического опыта XX в.*.

Основные страницы литературы XX в. не назовешь жизнерадостными. Но из всех зловещих предсказаний предсказания Анри Мишо самые мрачные. Такой остроты идиосинкразии к миру не демонстрировал никто. Мишо сближают с Кафкой, но напрашивается сопоставление и с живописью — с Гойей, Босхом, тем более что и сам Мишо много времени отдавал рисунку, графике, не раз выставлял свои работы.

Если принять как программное заявление Мишо "Я не хочу "воспроизводить" ничего из того, что есть в мире"[2], то картины наваждений объяснимы не только галлюцинаторным восприятием действительности, но и этой сознательно поставленной задачей. Конечно, любой художник надеется создать мир, до него не существовавший. Но Мишо описывает существа, предметы, процессы, которые невозможны на нашей планете. Это действительно мир никогда не существовавший, несуществующий и не могущий существовать. Какое-то чудище взбирается у него по вертикальной поверхности, но достаточно далеко от этой поверхности, перебирая лапами воздух; долбит по голове чей-то клюв, но птицы нет; ноги человека вытягиваются, узлятся, превращаются в корни, уходящие в землю, приковывающие его к месту.

Это поистине сюрреальность, поэтому и называют Мишо "самым представительным поэтом сюрреализма, если иметь в виду, каким это течение *хотело быть*"[3].

Мишо признавал ценность автоматического письма не только в поэзии, но и в живописи. "Я рисую, чтобы преодолеть обстоятельства. Я начинаю и следую за линией, не отрывая карандаш от бумаги. Как и я, эта линия ищет, не ведая сама, чего именно; как и я, она остерегается легких находок, очевидных решений... Мне хотелось бы, чтобы мой штрих был штрихом самой жизни"[4]. Мишо, как и Бретон,— утверждает Маршан, "следует за фразами, которые стучатся в его сознание. Как и Бретон, Мишо не работает над языком; как и Бретон он надеется, что поэзия сама восстановит равновесие души отчаявшегося человека"[5].

Как ни впечатляющи фантасмагории Мишо, не меньшей силой обладают и его сухие, почти протокольные слова:

Лазарь где ты? Окликнись!
Лазарь они умирают
Они умирают без савана, Лазарь
Без девы Марии без Марты
И часто даже без трупов.

После книги наваждений, изданной сразу после войны ("Испытания, заклинания"), Мишо меняет свой поэтический язык. Рубежом следует считать фрагменты книг "Взбунтовавшаяся бесконечность" (1957, доп. изд. 1984) и "Постижение посредством бездны" (1961). В течение этих трех лет

* Эти страницы о творчестве Анри Мишо 70—80-х годов написаны Т. В. Балашовой.

Мишо экспериментировал над собой с пользой для медицины. Возбуждая себя наркотиками, он описывал свои видения и набрасывал рисунки, напоминающие рентгеновские снимки.

За 60—80-е годы и посмертно издано более десяти книг Мишо. Среди них необходимо назвать "Появления, повторения" (1972), "Лицом к тому, что прячется" (1976), "Удивление" (1983), "Перемещения, освобождения" (1985), "Вызов" (1986).

Заметив, что какие бы ужасы ни приносило воображение, все равно "смерть не может стать опытом" (la mort inexpérimentable), Мишо сосредоточил свое внимание на своеобразной классификации фигур и феноменов, явленных в лихорадочном бреду предыдущих книг. Так, он подчеркивает, что у него нет оппозиционных фигур — палача и жертвы, что жертва умеет мучить и себя и других. Многие монологи потенциального насильника написаны от первого лица, и автор уточняет, что не хотел бы предоставлять себе алиби: если каждый может стать и жертвой и палачом, таков удел и художника, поэта.

В эти годы Мишо уже уверен, что недостаточно вопрошать, необходимо давать ответы, но, "живя в мире загадок, ответить можно только загадками"[6]. Мишо, как и Шар, склонен к ответам вопрошающим, поселяющим в душе тревогу. Но остерегается сбиться на тропу мифов. Трактуя понятие мифа расширительно — как любую легенду, любую привычную характеристику, Мишо решительно заявляет: «Терпеть не могу мифов. Надо бы подвергать сомнению все, что стареет и обрастает мифами. Сама Франция, думается мне, должна бы сменить имя — просто из порядочности, стряхнув с себя миф, возникающий при слове "Франция"»[7].

Будучи автором и стихотворений, и поэтической прозы, и повествования о кафкианском персонаже Плюме, Анри Мишо отводит от себя честь называться поэтом. К этому сначала его побудили читатели: при первых публикациях в журнале "Нувель ревю франсез" 30-х годов в редакцию пришли возмущенные читательские письма "Разве это поэзия?". Но и много позднее, обретя славу, Мишо любил повторять: "Я не умею писать стихи, я не смотрю на себя как на поэта, не нахожу особой поэзии в своих стихах, да и не я первый говорю об этом. Чем бы ни являлась поэзия — посланием, плодом воображения или музыкой,— она всегда существо неуловимое, поселяющееся в любом жанре и сразу расширяющее наши представления о мире... Поэзии может быть гораздо больше в картине, фотографии, маленьком домике... Амбициозное желание творить поэзию неизбежно ее убивает"[8].

С последних поэтических строк Мишо спадает пелена мученичества, и мелькают "просветы", гораздо явственнее проступает работа над языком, над звуковыми перекличками, синонимическими оппозициями и т.п.

В стихотворении "Девушка в горах" (посмертный сборник 1986 г.) основной интонацией становится надежда:

Невыросшая девочка
Нерасцветшая девочка
в четках дней
без зари
. . . . . .
мечтает что кончится
наказание
и у окна
широко распахнутого
появятся те что ушли.

В книге "Вызов" поэт швыряет "молитвы на камни" (prières dans les pierres), иронизирует над глупостью самовлюбленной красоты (Beauté comme béatitude). Поздний Мишо полюбил звуковую игру, ассонансы, открывающие дополнительное значение.

Le malheur, mon grand laboureur

"Горе, мой истинный пахарь",— пишет Мишо, опираясь на ту же оппозицию, что выполняла такую важную роль у Рене Шара и Поля Элюара.

Избегавший связи с какой бы то ни было литературной школой, Мишо не создал и своей. Им восхищаются, но ему не подражают. Однако, держась особняком, подальше от литературных споров и антагонизмов, Мишо тем не менее признан "поэтом, который воплотил фундаментальные качества ментальности XX века"[9].

ЖАК ПРЕВЕР

После Освобождения Франции первой поэтической книгой, которая привлекла к себе внимание и публики и критики, оказались "Слова" (1946) Жака Превера (1900—1977).

В зале Плейель в 1945 г. собралась многолюдная аудитория, чтобы слушать стихи и песни из той книги, которая появится несколько месяцев спустя. Все, кто присутствовал на этом вечере Превера, вспоминали, что строки, звучавшие со сцены, то и дело дружно подхватывал зал. Столь необычный для французской поэтической традиции феномен объяснялся тем, что многие поэтические тексты Превера обрели существование в виде песен намного раньше, чем была издана хотя бы часть им написанного. Успех вечера в зале Плейель и самой книги был полной неожиданностью для Превера.

Рэмон Кено, окидывая взором путь французской литературы 40—50-х годов, говорил, что наряду с Сартром Превера можно назвать "мэтром послевоенного поколения"[1], а "Слова" вместе с книгой "Бытие и Ничто" — "двумя капитальными книгами" этого времени.

Яркая слава Превера, не изменившая ему до последних дней жизни[2], родилась на скрещении двух дорог — той, что шла от дерзкой словесной игры сюрреализма, и той, что выбрала сначала революционная литература Франции Народного фронта, а потом патриотическая поэзия в годы войны. Соединение этих линий в творчестве Превера и дало сплав необычайно оригинальный.

При знакомстве с книгами Превера опрокидываются привычные дефиниции, предполагающие наличие границ и между различными сферами литературной деятельности, и между искусством элитарным и массовым. Собственно, творчеством многих художников XX в. подобные дефиниции подвергаются сомнению, но талант Жака Превера словно создан для того, чтобы высмеять все литературно-критические определения. Если бы такого творческого примера не было, его, наверное, стоило бы "сконструировать", чтобы показать, как могут соотноситься разные эстетические полюсы и какая нужна изощренность для истинной простоты поэтического слова. Исследователи определяли своеобразие этого таланта каждый по-своему, но почти всегда акцентируя момент встречи разноречивых особенностей. "Превер — единственный из настоящих поэтов — сумел выйти за пределы более или менее узкого круга читателей" (Гаэтан Пикон); "Из поэтов, прошедших через сюрреализм, только он стал поистине народным" (Морис Брюезьер); "Поэт, увлеченный приключениями языка, неутомимый новатор" (Юбер Жюэн); "Без всяких усилий общается он с умами совсем неискушенными ... вполне сведущ во всех самых тонких вопросах поэтической выразительности" (Жорж Батай).

Как же складывался этот синтез?



Жак Превер

Детство Жак Превер провел в Нейи-сюр-Сен. Окончив неполную среднюю школу, пятнадцатилетним подростком пошел работать. В армии Превер подружился с будущим художником Ивом Танги и литератором Марселем Дюамелем. Приняв в свое сообщество еще четвертого энтузиаста — Рэмона Кено, друзья создали нечто вроде товарищеской коммуны в мансарде дома № 54 по улице Шато, за вокзалом Монпарнас. Здесь охотно бывали поэты и художники, чьи имена принесут скоро французской культуре громкую славу. К начинаниям группы сюрреалистов, собиравшейся в "Центре сюрреалистических исследований" на улице Гренель, Превер не был равнодушен, ходил на вечера и публичные выступления. "Тогда я действовал скорее кулаками, чем пером .... Сам я ничего не делал, ничего не писал, но участвовал в дебатах"[3]. Один из программных тезисов сюрреалистического движения — отмежеваться от буржуазной действительности с помощью "черного юмора" — Превер скорректировал шутливо-ироничным обещанием противопоставить "черному юмору" улицы Гренель "зеленый юмор" улицы Шато: интеллигентское кокетничанье с безысходным пессимизмом не были свойственны Преверу. Для журнала "Революсьон сюрреалист" Превер не давал ни стихов, ни прозы, ограничиваясь согласием поставить свое имя под тем или иным совместным манифестом. Собственно, единственный авторский текст Превера, имеющий отношение к деятельности группы,— это его выступление против Бретона. "Он ищет друзей, а потом — момента, чтобы им напакостить ... Ему все едино — отчаяние и желчь, "Библия" и "Песни Мальдорора", чернила и плевки, баррикады и диван мадам Сабатье, русская революция и революция сюрреалистическая..."[4]

Поэзия, рождавшаяся на страницах "Революсьон сюрреалист" с ее анархистским презрением к авторитетам, парадоксами, неистовой игрой слов,— оказала большое влияние на формирование манеры Превера (см. его первые публикации — "Немного одежды, или История ламантина", 1929, "Семейные воспоминания, или Ангел-охранник", 1930, "Попытка изобразить обед голов в Париже — Франция", 1931), но уравнивать "революцию сюрреалистическую" с революцией социальной, расценивать игру слов как самое эффективное революционное действие Преверу казалось наивным. Поиски другого пути привели его в Ассоциацию революционных писателей и художников Франции. По просьбе Поля Вайяна-Кутюрье он возглавил театральную труппу "Октябрь" (1932—1936).

Одна из пьес — "Битва при Фонтенуа",— ставившаяся труппой на заводах, фермах, в районных Домах культуры, стала событием Международной Олимпиады революционных театров, получив в Москве в 1933 г. первый

приз. Незаурядный талант Превера, поэта и сценариста, привлек внимание самых строгих мэтров французской культуры. Антонен Арто считал Превера своим союзником в поисках "языка пространства, а не текста"[5], Анри Мишо, восхищенный "Попыткой изобразить обед голов", отправил Преверу письмо: "Не знаю, какие еще мне привести аргументы, чтобы побудить Вас продолжать, обязательно продолжать",— эти строки Превер цитировал, отвечая на вопросы корреспондента в 1967 г.[6]. Высокие отзывы первым опытам поэта дали также Сен-Жон Перс, Поль Валери, Валери Ларбо.

В те же годы Превер начал пробовать свои силы в кинематографе, работая в качестве сценариста с Ренуаром, Андре Кайятом, Клодом Отан-Лара, Марселем Карне ("Забавная драма", 1937, "Набережная туманов"[7], 1938, "День начинается", 1939, "Ночные посетители", 1942, "Дети райка", 1945). Может быть, самой высокой оценкой этих фильмов надо считать то возмущение, которое выплеснулось на страницы одной коллаборационистской газеты в октябре 1940 г.: Карне и Превер, как "главари босяцкого фильма"[8], обвинялись в том, что "разлагали Францию", вместо того чтобы готовить ее к торжеству нацистской силы.

Годы войны Превер провел в Южной зоне, в Сен-Поль де Ванс. Стихи, там родившиеся ("Новый порядок", "Улица Бюси теперь" и др.), оставались ждать лучших времен, а некоторые сценарии ("Летний свет" Жана Гремийона, "Вечерние посетители" Марселя Карне при участии в качестве ассистента Микеланджело Антониони, а также "Дети райка", торжественная премьера которого состоялась вскоре после Освобождения) дошли до экрана, в аллегорической форме выразив протест против насилия[9].

Если по отношению к фильмам Марселя Карне кинокритики ввели в обиход термин "поэтический реализм", то во многом именно благодаря текстовой основе Жака Превера, который умел делать земной настоящую поэзию и с тонким лиризмом говорить о самых обыденных вещах[10].

Первая книга Жака Превера "Слова", ставшая событием литературной жизни послевоенной Франции, составлена была из поэтических произведений 1930—1945 гг. Название сам Превер истолковал как анаграмму к слову Проза.

Так была выражена определенная программа, совпадавшая с той задачей, которую ставили перед собой многие французские поэты XX в.: отказавшись от просодии, рифмы, перейти от стихотворения к той форме поэзии, которая близка по звучанию разговорной речи. Но для Превера в этой программе — обязательно еще и "проза жизни", внимание к реалиям каждого дня, к ничем вроде бы не примечательным часам и дням. Тем более что музыкальность, просодия, рифмовка щедро использованы во многих текстах, бытовавших в виде песен (их более ста). Кроме того, заглавием "Слова" закреплялось осознанное стремление поэта играть словом, разымать его на составные части, противопоставлять прямой и метафорический смысл.

Все эти столь разные стихии и синтезированы в книге "Слова". Здесь есть и "фактографические" эскизы, свободные от всякого метафорического подтекста ("Скоромное утро", в рус. пер.— "Голодное утро", "Хорошая погода", "Потерянное время", "Утренний завтрак"), и лирические аллегории ("Красная лошадка", "Аликанте", "Песня тюремщика", "Словно чудом", "Разбитое зеркало"), и фантастические, абсурдные истории ("Ловля кита", "Происшествия", "История лошади", "Возвращение на родину", "Великие открытия"), и написанные в традиционной манере песни о любви ("Опавшие листья", "Для тебя", "Песня человека", "Движущиеся пески", "Влюбленные дети").

Превер-лирик совсем не склонен к романтизации, к идиллическим краскам. Он только воспринимает как великий дар бытия каждую минуту счастья.

Словно чудом
Апельсины — на апельсиновом дереве.
Словно чудом
Человек идет
Ступая шаг за шагом словно чудом
По земле.
. . . . . .
Словно чудом
Человек улыбается
Видя солнце встающее
Сверкающее
Словно чудо.
Человек очарованный возвращается в дом
И находит словно чудом
Жену свою спящую.
Поразившись ее молодости и красоте
Ее — словно — чудо — наготе
Обогретой солнцем
Человек смотрит на женщину
И словно чудом она просыпается
И ему улыбается.

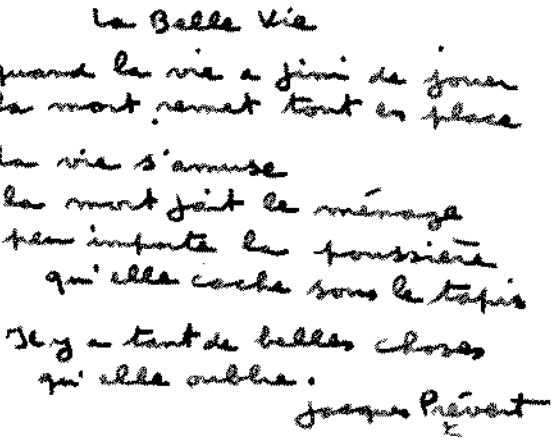
В таком удивлении перед возможностью хотя бы мимолетного счастья уже голос XX в., тревожного, нестабильного, держащего человека в постоянном страхе за завтрашний день.

О Превере-лирике, связанном, бесспорно, с традициями "Песен отвергнутого" Аполлинера и рошфорской школы, французские критики писали мало, обращая внимание в основном на то, что удаляло Превера от традиции.

Поражала, прежде всего, непривычная для французской поэзии XX в. обнаженная социальность его поэтического творчества, не стеснявшегося "впустить" в поэзию конфликт между Трудом и Капиталом. Начало новой линии было положено "Попыткой изобразить обед голов": важным персонам, съехавшимся в Елисейский дворец, противостоят "те, что доят коров, не пробуя молока", "те, кто в душных подвалах мастерит перья, которыми другие на свежем воздухе будут писать о том, что все прекрасно в этом мире". Вопиющие приметы социальной несправедливости, запечатленные в "Событиях", "Потерянном времени", "Меняющемся пейзаже", "Времени косточек", "Охоте на ребенка", "Отчаянии, сидящем на скамейке", "Человеческом труде", потрясли французскую критику смелостью прикосновения к этому материалу и естественностью тона. Кульминация этой темы — стихотворение "Скоромное утро", навеянное реальным фактом: обезумевший от голода бедняк убил прохожего, чтобы взять только два франка — на чашку кофе с рогаликом.

Он страшен,
стук этот слабый, когда разбивают о стойку крутое яйцо;
он страшен, если всплывает
в памяти человека, которому голод сводит лицо.

(Перевод М. Кудинова)


La Belle Vie
quand la vie a fini de jouer
la mort remet tout en place
la vie s'amuse
la mort fait le ménage
pas impotente
qu'elle cache sous le tapis
Il y a tant de belles choses
qu'elle oublie.
Jacques Prévert

Стихотворение Жака Превера "Красивая жизнь". *Автограф*

"Этот слабый стук произвел большой шум в литературе"[11],— будет отмечено позднее. Острые социальные стихи Превера не имеют аналогий в революционной поэзии 30-40-х годов: ни патетических победных интонаций, ни бесшабашного нигилизма. Они скорее созвучны беспощадно трезвой поэзии Б. Брехта. Когда в 1955 г. были опубликованы "Тяжелый вечер" и "Свет человека", написанные в 1936 г., единомышленников Превера поразило, как в год великих надежд Народного фронта могли появиться произведения, полные такой тревоги. Но, собственно, эта двойственность интонации — уверенность, что революционная борьба необходима, и сомнения в том, что ее цели будут поняты и справедливо воплощены,— знак поэтического мировидения Превера. "Свет человека" в одноименном стихотворении — это сразу и бесстрашная искра протеста, зреющего в душе труженика, и огонь революции, который пугает того же самого труженика. Так рождается обобщенная метафора:

Я взываю к свету взяв перо и бумагу
поздно вечер
и я кричу
есть все-таки есть
свет
каждый несет его искру в себе
а мир умирает от холода
мир боится обжечь себе пальцы
. . . . . .
Живой свет в груди у каждого
а все его гасят чтоб быть
как все
запретный свет
опаляющий тех кто приблизился
кто хочет дотронуться

Определилась и еще одна отличительная черта социальной поэзии Превера — он охотно ведет ее путями фантастики и даже абсурда. Такова череда ассоциаций в "Попытке изобразить обед голов", "Происшествиях", "Истории лошади", "Штык в землю" и др. Обычно эти "притчи Превера,— как справедливо отмечено в "Истории французской литературы",— могут быть поняты лишь в целом и остаются туманными в своих образных деталях и конкретных сюжетных поворотах"[12]. Воображение Превера очень легко настраивается на фантастические, абсолютно неправдоподобные эпизоды: кит приходит в дом, чтобы отомстить слишком азартному рыбаку ("Ловля кита"); кролики дурачат ученого ("Великие открытия"); вернувшись издалека в родные края, бретонец "исполняет" предсказание соседа, убивая его

("Возвращение"); изнеженная баронесса, теряя слух, пытается подобрать с земли упавшее ухо ("Ривьера"), а бессмысленно спешащие куда-то люди буквально глотают время — часы, маятники, хронометры,— выбирая только стрелки — как косточки из рыбы,— чтобы не подавиться ("Эпоха гастрономии").

Одновременно с книгой "Слова" вышел сборник "Истории" (1946), а вслед затем — "Зрелище" (1951), "Большой весенний бал" (1951), "Дождь и хорошая погода" (1955). Хотя Превер не очень грешил против истины, уверяя, что "никогда не менялся, не знал эволюции"[13], определенное изменение манеры все-таки ощутимо. Раннему Преверу, например, гораздо ближе зрительный образ, выраженный словом ("Аликанте", "Хорошая погода"), и его по праву можно отнести к той линии мировой поэзии, в которой значимо визуальное начало[14]. Одновременно он увлечен столь характерными для мировой поэзии XX в. (Аполлинер, Сандрар, Незвал, Элюар), "инвентариями", вводя факты реальности "броско, нерасчлененно, непосредственно, без обобщающей типизации... Часто — в виде цепочек или гроздей фактов, событий, переживаний и их метафорических отблесков"[15].

Но если в мировой поэзии метафорические и перечислительные ряды чаще отделены друг от друга, то Превер любил строить перечислительные ряды из образов-метафор, шутливо обыгрывая идиомы, переставляя слова, усиливая сатирическое звучание своих инвентариев. В дальнейшем интерес к сложной метафоре и парадоксальной игре слов стал превалировать, оттеснив на второй план и "видовой" образ, и поэтическое перечисление. Принцип монтажа деталей-метафор порой возвращает Превера к абсурдным сочетаниям сюрреалистов, что отмечалось советскими исследователями[16], но поэт не отказался от смысловой полноты и социальной заостренности своих каламбуров.

Без преувеличения можно сказать, что азартная игра звуковыми сочетаниями ни у кого из французских поэтов (а ею увлекались Р. Кено, Б. Виан и даже Эрве Базен, как в своих романах, так и поэтических сборниках) не имела столь глубокой общественной содержательности. Вот почему, наверное, Превер, хотя и дружил с Кено, не присоединился к формалистической группе УЛИПО. С удовольствием печатая абсурдные каламбуры ("в золоте старик, в трауре часы" и т.п. из "Кортежа"), он не собирался делать из этого программу, выдавать их за художественные открытия, которым предстоит спасти современную культуру. Если в сборниках УЛИПО какая-либо осмысленная строфа — редкость, то в книгах Превера соотношение обратное.

Le monde mental
Ment
Monumentalement

Интеллектуальный мир почти моментально
Лгать начинает
Монументально —

(Перевод М. Кудинова)

в этой изящной миниатюре из четырех слов три включены в корневую цепочку, словно подтверждающую правоту поэту: если обычно ложь банальна, то в устах лжеинтеллектуалов она разбухает, рядится в тогу величия. А так называемый прогресс идет путями уничтожения всего естественного.

Dans les coulisses du progrès
des hommes intégrés
poursuivent intégralement
la désintégration progressive
de la matière vivante

За кулисами прогресса
интегрируемые люди
интегрально занимаются
прогрессирующей дезинтеграцией
живой материи.

Любая мода, лжепопулярность смешна Преверу:

Прежде всего надо быть глуповатым
а также подслеповатым
и туповатым
и только когда музыка будет другими оценена
заклеймена объяснена и признана годной к употреблению
в качестве музыки
можно себе отбивать ладони
неистово яростно звонко
как будто вы шлепаете ребенка

(Перевод Н. Стрижевской)

В стихах Превера оратор падает в свою собственную пустую фразу (creuse — пустая; creuser — рыть канаву), генералы наращивают число захваченных стран и животы (prit du ventre et beaucoup de pays), чернорабочий — неровня миллионеру (main d'oeuvre — main d'or), а безработный получает хлеб насущный раз в неделю (вместо pain quotidien — pain relativement hébdomadaire), раскаты смеха умеют ранить (два значения слова éclat — раскат, осколок). Собрав слова близких корней, поэт разворачивает целую программу мира на земле: перестанут люди стрелять (viser), забудутся границы, визой будет только выражение лица (visa de visages) и канут в Лету безликие жизни (vies dévisagées). Вспомнив примелькавшуюся поговорку: под мостами Сены "много воды утекло", Превер неожиданно продолжает: "И немало вместе с ней арабов", добавляя горький штрих к статистике столичных самоубийств и тем картинам бесправного положения рабочих-иммигрантов, которые намечены в его стихотворениях "Рождество дворников", "Странные иностранцы" и др.

Даже знаменитый шекспировский монолог вовлечен Превером в хоровод слов, отделяющих, отчуждающих ученика от учителя:

Я там где меня нет
И это меня гложет
Быть "там" — не значит "быть".—
Вот в чем вопрос, быть может.

("Ученик Гамлет". Перевод Е. Ветровой)

Как можно видеть даже из краткого перечисления "сюжетов" преверовской поэзии, она изобилует персонажами (генералы, рабочие, девочка-проститутка, солдат-новобранец, банкиры и дворники, тупые мещане и ораторы-демагоги), что весьма необычно для зарубежной поэзии XX в. Превер, по сути, никогда не произносит "я", далек от всякой исповедальности, от лирического героя. Исследователь поэзии Гаэтан Пикон называет Превера вместе с Гильвиком и Понжем зачинателем внеличностной линии в современной поэзии, видя в таком преодолении авторского "я" признаки движения к реализму. Не развивая аргументов, которые бы поставили под сомнение подобное определение реализма как манеры антисубъективной, надо согласиться с Пиконом, что в XX в. исповедальная линия и "объективная" разошлись так далеко, как никогда, может быть, ранее. Однако

превероvская объективизация весьма отлична и от внимания Понжа скорее к предмету, чем персонажу, и от "вещной" философичности Гильвика. У Превера такой "взгляд со стороны" — это в известном смысле киноглаз. Если "поэтический реализм" кинематографа испытал влияние поэзии, то обратное воздействие — экрана на поэзию — сказывалось, напротив, в ограничении авторской субъективности, в умении переводить объектив, выхватывать "сюжеты", строить кадр за кадром. И у Превера, отдававшего киноискусству не меньше сил, чем поэзии, это взаимопроникновение наглядно. Но, как отмечалось выше, видовой образ, создаваемый словом, постепенно как бы перестал его удовлетворять. Не исключено, что сказалось влияние общей литературной атмосферы конца 50-х — начала 60-х годов, когда возможности поэзии теоретиками контркультуры вообще были поставлены под сомнение и литераторы, один за другим, отказывались от своей профессии (позиция Ж.-П. Сартра, Магнуса Энценсбергера, Дени Роша и др.). Так или иначе, Превер обратился к причудливым рисункам и коллажам (сб. "Образы", 1957, "Всякая всячина", 1966, "Воображаемое", 1970), сопровождая их то вполне прозрачными, то зашифрованными подписями. Хотя некоторые коллажи очень выразительны (например, по точной композиции библейской Святой Троицы запечатлена семья изгоев-иммигрантов с изможденными лицами; животные больше напоминают людей, чем куклускскановцы в страшных масках и т.п.), соединение образа с текстом затруднено. В отличие от превероvских кинофильмов, где достигнута высокая степень адекватности диалогических реплик кадру (жестам, мимике, взгляду, пейзажу), в книгах "Воображаемое" и "Всякая всячина" этого единства не сложилось.

Выход последней прижизненной книги Превера — "Деревья" (1976) — это возвращение к живописной образности слова.

То были настоящие деревья
деревья чье терпенье истощилось
деревья что готовы были строить
оковы сбросив строить баррикады
подобно людям в лучшие их дни
как их история об этом повествует.
То были настоящие деревья
с их белками
их птицами
жуками
деревья праздничные
чуть навеселе
завоевавшие
себе свободу сами.

Выход в 80-е годы еще двух книг Превера[17] подтвердил, сколь устойчивы были его художественные вкусы на протяжении пятидесяти лет творчества. Здесь объединены произведения, порой не поддающиеся классификации: прославившие Превера песни и дневниковые записи; не публиковавшиеся ранее стихи и запавшие в память фразы молодежных лозунгов; тексты сыгранных пьес и статьи; впечатления от той или иной выставки (живописи, фото, керамики) и предисловия к поэтическим сборникам молодых; стихотворные поздравления друзьям и сохранившиеся в личном архиве заготовки киносценариев. Собственно стихотворений сравнительно немного, их основные мотивы и интонации неизменны: поэт славит любовь, шлет проклятия войне, иронизирует над иллюзией благополучия в буржуазном обществе. Язвительно высмеивается духовная прострация в обществе потребления,

умеющем вести "дрессировку душ и мозгов", обществе, поклоняющемся Святому Доллару, в то время как давно пора молиться лишь Святому Хлорофиллу, дабы сохранил он жизнь на земле ("О братьях Жаках"). Проникновенно и тонко воссоздано состояние человека, испытывающего в условиях современной цивилизации страшное давление на психику:

Внезапно человек просыпается
среди ночи
охваченный беспокойством
он слушает не в силах отвлечься
безмолвный грохот отчаяния
шум что совсем беззвучен
тишину исходящую криком
в огромной ракушке ночи.

Это отчаяние, как всегда у Превера, имеет социальные параметры:

Им нечем жить
Нечем мечтать
Вам всем
дозволено смеяться
а им только делать вид
Их смех — желтый от золота
окрашенного живой их кровью.

("Смиг-Смаг")

Единство различных тем и мотивов хорошо выражено названием первой из этих книг: составитель выбрал преверовский образ "ночное солнце", который в разное время появляется у поэта с разным значением: сначала как луч ясности, необходимый, чтобы быть прозорливым; затем как символ любви, как сияние женского тела в сумраке ночи. Такое двойное прочтение образа, конечно, характерно для Превера.

Внутреннюю цельность обоим посмертным изданиям сообщают также фрагменты, в которых отчетливо прочерчено эстетическое кредо поэта — страницы, посвященные Роберу Десносу, Пабло Пикассо, Жоану Миро, Жоржу Малкину, Фернану Леже, Альберто Джакометти и др.

Зная поэзию Превера, умеющего сдружить правдоподобие документа с фантастикой, читатель не удивится, что в этих предисловиях-манифестах Превер одного художника приветствует за верность реальности и принципам стендалевского зеркала, а другого — за умение пренебречь "зеркальной" достоверностью, "входя без стука сквозь зеркало в шкаф, потом сквозь шкаф и стену". Поэт понимает, что новое искусство ждет и нового читателя, зрителя, саркастически высмеивая тех, кто, внимая монологу Гамлета, прикидывает "быть или не быть лишней тысяче франков в кубышке".

Отвергая и путь беспредметного искусства, и путь натуралистического копирования, Превер нашел свою, особую форму реалистической поэтики. Его поэзию не назовешь философской, хотя она и настраивает на размышления о критериях оценки бытия; его образы редко несут в себе заряд субъективного лиризма, в отличие, например, от арагоновских или аполлинеровских, но далеки от той формы вещественно-объективного видения мира, которая преломилась (притом контрастно) у Гильвика или Франсиса Понжа.

Кончина Превера вызвала поток статей, авторы которых пытались определить место Превера на карте французской словесности. И часто критик, приверженный тем или иным вкусам, "тянул" Превера к себе, решительно

противопоставляя другим поэтам. Одни хвалили его за изощренность, радуясь, что напрямик, публицистически он никогда не выражал свою мысль; другие видели в нем славного наследника Беранже, которого сегодня читают и любят не в пример Рене Шару, которого только "ценят"[18]; третьи находили у него даже "равнодушие к социальным вопросам"[19] и столь ценную для поэзии неангажированность.

Оценки, основанные на идее разрыва традиций и несовместимости разных художественных манер, легко опровергнуть почти всегда, стоит внимательнее всмотреться в динамику литературного процесса. Они тем более нелепы применительно к творчеству Превера, столь естественно соединившего вроде бы несовместимые поэтические голоса. Постигая феномен Превера, важно помнить, например, что популярными стали не только лирические романсы вроде "Опавших листьев" или "Влюбленных детей", но и шутливо-фантастические "Ловля кита", "Песенка улиток". Неверно полагать, будто одно лицо Превера было обращено к массовой публике, а другое — к изысканным литературным салонам, будто стихи простые и понятные принесли ему широкую известность, а странновато-неправдоподобные поэтические миниатюры — уважение элиты. Подобное утверждение справедливо лишь для элиты: действительно, снобистская критика принимала Превера не целиком, восхищаясь буйством его фантазии, блеском игры слов, но отворачиваясь от беспощадной обнаженности образов "Меняющегося пейзажа" или "Скоромного утра". Эта критика рассматривала такие произведения как беспринципную уступку демократическому читателю. На самом деле Превер хотел говорить с этим читателем языком не только "Меняющегося пейзажа", но и "Красной лошадки", "Разбитого зеркала"; говорить не только об украденном эксплуатацией времени, но и о "семи зеркальных, обрызганных кровью осколках твоего далекого звездного смеха".

И едва ли случайно, что даже для публицистических изданий "Настенной поэзии"[20] составители отбирали из стихов Превера не строки прямого обличения, а лирические аллегории — о силе памяти, энергии мечты, которую "нельзя уволить, отправить в отпуск".

И что еще существеннее — широкий читатель, порой вообще редко берущий в руки книгу, прекрасно понимал оба языка, вернее понял и оценил удивительно цельный щедрый преверовский поэтический язык. Знаток французской поэзии Жан Руссло писал, что именно Превер "вводил широкую публику в сферу трудной, рискованной новой поэзии"[21]. Сквозь призму поэзии Превера открывается и реальность французского общества, и реальность движения поэтического языка.

ПЬЕР ЭММАНЮЭЛЬ

Пьер Эмманюэль настойчиво открещивался от своей репутации "христианского поэта", объясняя, что в стихах своих выражает не *христианское учение*, но лишь субъективное мировосприятие *поэта-христианина* ("в моей грамматике... слово chrétien — не существительное, а только прилагательное"[1]). Эти заявления имели иной исторический смысл, нежели аналогичные высказывания католических поэтов старшего поколения, также утверждавших свою независимость, неучастие в каком-либо католическом "направлении". Все дело в том, что в начале XX в. такое направление *объективно существовало*, несмотря на субъективные мнения его участников. В те годы вся католическая культура во Франции вынуждена была отстаивать свое право на существование в напряженной борьбе с силами социалистической и радикально-демократической ориентации, стремившимися к секуляризации общественной жизни. Только в этой обстановке идеологической "осады" и оказалось возможно объединение в одном лагере настолько различных, ни в чем, казалось бы, не совместимых друг с другом поэтов, как, например, Клодель и Пеги. Напротив того, в дальнейшем — особенно начиная с Сопротивления — история чаще сводила, чем разводила представителей католических и леводемократических традиций во французской культуре, заставляя их параллельно, а то и совместно решать одни и те же задачи. Поэзия писателей-католиков растворялась при этом в общем течении французской поэзии, различия между ее творцами становились важнее, чем сходства. Оттого и Пьера Эмманюэля (в отличие, скажем, от Клоделя, которому он как поэт многим обязан) не очень продуктивно рассматривать как представителя католического "направления": религиозная тематика не окрашена у него противостоянием "безбожию", включается в сложный комплекс общекультурных экзистенциальных проблем, порой далеко выходящих за рамки католической ортодоксии.

Пьер Эмманюэль (1916—1984) родился на юге Франции в мелкобуржуазной семье, получил образование в религиозных учебных заведениях, в то время как родители его постоянно жили в Соединенных Штатах (в дальнейшем, после войны, он тоже подолгу жил за океаном, работая в США и Канаде). Во второй половине 30-х годов Эмманюэль начал писать стихи; своим вступлением в профессиональную литературу он был обязан знакомству с П.-Ж. Жувом и А. Мишо. Его первый поэтический сборник "Элегии" вышел в свет в Брюсселе в мае 1940 г., в самый канун вторжения гитлеровских войск во Францию и Бельгию.

В период оккупации Эмманюэль жил в городке Дьелефи на юге Франции, принимая активное участие в подпольной деятельности Сопротивления; в 1944 г. он даже был включен в Совет Сопротивления департамента Дром. В те же годы он публикует, преимущественно в легальной печати, патриотиче-



Пьер Эмманюэль

ские стихи, в слегка зашифрованной форме говорившие о бедствиях страны и преступлениях нацистов — концлагерях, казнях заложников, депортации евреев. Участие в Сопротивлении укрепляло его левые политические взгляды, сложившиеся еще в годы войны в Испании. К концу второй мировой войны Эмманюэль, по его собственному признанию, был близок к коммунистам, не раз встречался с Арагоном и серьезно думал о вступлении в ФКП. Однако в 1947 г., после поездки по нескольким восточноевропейским странам, он разочаровался в коммунизме и в дальнейшем в своей публицистике обвинял его — равно как и буржуазных политиков Запада — в "технократическом", пренебрежительном отношении к человеку. Вместе с тем Эмманюэль всю жизнь считал себя "человеком Сопротивления": избранный в 1969 г. во Французскую Академию, он шесть лет спустя демонстративно вышел из нее в знак протеста против избрания академиком писателя, обвинявшегося в коллаборационизме в годы войны.

За сорок с лишним лет литературной деятельности П. Эмманюэль выпустил около тридцати книг. Среди них несколько томов публицистических, философских и критических эссе, один роман, две автобиографических книги, критические работы об Элюаре и Бодлере, остальное же — книги стихов. Среди последних наиболее значительны "Гробница Орфея" (1941), "День гнева" (1942), "Содом" (1944), "Печаль, о родина моя" (1946), "Песни наперстка" (1947), "Вавилон" (1951), "Лик облако" (1955), "У склона лет" (1958), "Евангельские мотивы" (1961), "Второе рождение" (1963), "Иаков" (1970), "София" (1973), поэтическая трилогия "Книга о мужчине и женщине", включающая книги "Una, или Смерть жизнь" (1978), "Поединок" (1979) и "Другой" (1980).

* * *

В своих критических работах Эмманюэль стремился искать в творчестве поэтов глубинные архетипы их художественного мышления. Такие архетипы, и притом весьма устойчивые, имеются и в его собственной поэзии; необходи-

мо прежде всего описать эти константные основополагающие черты, чтобы уже затем говорить об эволюции поэта (которая также имела место). Некоторые из них намечает сам Эмманюэль, выделяя в чужом творчестве родственные себе элементы.

Архетипической особенностью творчества Поля Элюара (одного из любимых своих поэтов) Эмманюэль считал особый расширительный смысл, вкладываемый в понятие "я". Элюаровское "я" (je), по его словам, "бесконечно шире его собственного "я" (moi)"[2]; поэт, говоря "я", фактически выступает от имени всего мироздания. К такому «всемирному "я"» стремился в своем творчестве и сам Эмманюэль, и намеченное им противопоставление двух ипостасей человека, которым соответствуют субъектная (je) и объектная (moi) формы французского местоимения "я", принципиально важно для его поэтического мышления. Оно разработано в одном из заключительных стихотворений сборника "София" ("Розетка", 4), где в сжатом виде сформулирована почти вся философская проблематика Эмманюэля:

Я (je) — это Семя
Которое изначально
Ищет где привиться
От поисков его
Расширяются пространства
Один за другим оно вопрошает миры
Не прирастая ни к одному из них
Оно ищет
Бездонную утробу
Небесную плоть
Софию
Внутренний небосвод
Бога
Мое "я" (moi) — оболочка
Которую оно прорвет чтобы прорасти
Вот чего через меня ищет оно в женщинах
Не зная устали

Поэт различает активное, творческое "я"-семя, равное миру и жаждущее воссоединиться с другим субъектом — Богом (что выражено, как это типично для Эмманюэля, в образе эротического влечения к "бездонной утробе", "небесной плоти"), и пассивно-объектное "я"-оболочку, которое временно замыкает и ограничивает сферу активности субъекта. Христианское противопоставление души и тела переносится в сферу духа, который разделяется на дух творящий и дух пассивно-индивидуальный. Смысл человеческого существования — в "рождении", выходе за пределы своей личностной оболочки. Можно уловить здесь следы клоделевского образа: познание (connaissance) есть "со-рождение" (co-naissance) человека с познаваемым миром. Для Эмманюэля объектом познания является при этом не вещь, а одушевленное существо, другой субъект, в который переливается познающее "я" ("я — это другой", как писал Рембо, подразумевая именно активное "я"-"je"). "Другой" — одно из ключевых слов Эмманюэля, и постоянные темы его поэзии — познание *другого*, стремление преодолеть в себе личностную замкнутость и самодостаточность, культивирование этого стремления в людях. "Мое собственное присутствие удостоверяется для меня присутствием *другого*... Лицо, как и Слово, есть призыв и отзвук; мы звучим в лад — я и *другой*, мы начинаемся один для *другого*, один через *другого*"[3].

Утверждая как высшую ценность этот экзистенциальный диалог с *другим*, поэт критикует современную цивилизацию, которая обезличивает человека,

сводит его к стандартному и внутренне одинокому "человеку толпы": "Люди больше не строят свою жизнь совместно; они разучились вместе страдать, терпеть друг друга, спрашивать, прощать. По отношению друг к другу они как бы состоят в разводе"[4]. Разобщенные и одинокие люди превращаются в пассивную "массу", становятся легкой добычей тоталитарного государства: "В нашем раздробленном и оттого тем более тоталитарном обществе между индивидом и массой ничего нет..."[5]

"Тоталитаризм" понимается поэтом прежде всего в моральном плане, как духовное закрепощение людей, отторжение их от творческой деятельности и тем самым от реального бытия вообще. В стихотворении "Где мой Бог" (сб. "Евангельские мотивы") он пишет с горькой иронией: "На дворе нынче пора людских множеств // Ничего не происходит разве что в газетах // Всяк живет по старой привычке // Чтобы воплотиться мы фотографируемся // Люди бегают по улицам выпялив глаза // Безрукий мир где все на виду..."

В поэме-антиутопии "Вавилон" такие "безрукие", лишенные творческих способностей соглядатаи населяют целый город — "город, где живут счастливцы, чьи лица искажаются при появлении чужака", "город с торжественными проспектами, где могут идти сто человек в ряд, а одиночка всем подозрителен", "город, где каждый гражданин служит шпионом в полиции, готовый донести даже на собственную тень и боясь, что она донесет на него", "город, где десять тысяч тюрем, и всякий делает вид, что не знает об их существовании, ибо если бы он знал, то первая же дверь навсегда захлопнулась бы за его спиной..."

Эту мрачную антиутопию Эммануэль не связывает с каким-либо конкретным социальным строем и не ищет для нее какой-либо конкретный социальный противовес. Его позитивная мысль развивается не в социальной, а в психологической и религиозной сфере, прежде всего в области *мистической эротики*.

Эммануэль охотно писал о влиянии, которое оказала на него в молодости лирика Пьера-Жана Жува, особенно сборник "Кровавый пот" (1935). У Жува он во многом и заимствовал напряженно-сакральное переживание эротики, эротическую мифологизацию действительности. Известно, что Жув широко и осознанно (см. предисловие к той же книге "Кровавый пот") использовал в своей поэзии психоаналитические теории Фрейда и Юнга, видя в них своего рода современную мифологию, набор устойчивых мотивов, образующих особый код для сакрального "прочтения" мира. Соединение фрейдовско-юнгианской эротической мифологии с сильным и искренним религиозным чувством оказалось особенно привлекательным для Пьера Эммануэля и получило у него еще более глубокое развитие, чем у Жува.

Эммануэль — несомненно, один из самых эротичных поэтов XX в., и поражает у него даже не столько сама по себе откровенность образов, сколько серьезная, более того — истовая авторская интонация. Воспевая половое соитие как аналогию католической мессы, а женский половой орган — как церковную крипту, где покоятся праведники (подобные сравнения у него очень часты), поэт стремится вовсе не к снижению, не к профанации божественного, а, наоборот, к сакрализации "обетованной Плоти", как сказано в книге "Гробница Орфея"[6]. Эротика у Эммануэля никогда не бывает "легкой", "фривольной", не имеет практически ничего общего с "галльским духом"[7]; очень редко она выступает и в садистском, завораживающе демоническом обличье (напр., в стихотворении 7 книги "Поединок"). Чаще же всего она служит одним из непременных и важнейших элементов *духовной* жизни, "является одной из составных частей всемирной истории духа"[8].

Эротика у Эмманюэля одухотворяется благодаря тому, что она связана с познанием *другого*. Для духовного общения, диалога людей необходимо их расподобление, изначально заложенное в человеческой природе в форме разделения полов. В поисках символического выражения для этой идеи поэт неоднократно обращается к преданию об Адаме и Еве. В книге "Иаков" (стих. "Рождение Евы") первая женщина появляется не из ребра Адама, как завещано Библией, а в акте самосозерцания первого человека, в момент, когда он впервые видит самого себя. Ветхозаветный миф скрещивается с греческим мифом о Нарциссе — в свою очередь, воспринятым скорее всего через посредство поэзии Поля Валери, где этот миф один из центральных: "Адам стоит у источника, еще не предчувствуя, что у него есть образ. // Но едва он склоняется к воде, чтобы напиться, как к губам его уже тянется Ева. // Для него ничего не значит быть двуединым, ведь он сам неотличим от источника. // Но вода рогатым зверем бьется ему в виски и ребра; он не подвластен своему сердцу..." Вслед за Валери Эмманюэль видит в образе Нарцисса не бесплодное и нездоровое любование собой, а попытку постичь себя в жадном, страстном созерцании внешнего мира. Для его Адама самопознание совпадает с познанием *другого* — но это не холодно-рассудочное познание, а чувственное, эротическое влечение, еще не вполне осознанное самим героем: стук сердца в груди и крови в висках воспринимается им как удары "рогатого зверя" — источника, от которого он еще не умеет себя отделить...

В книге "София" (стих. "Рана") тот же эпизод разрабатывается уже ближе к Библии: рана в боку Адама осмыслена как таинственный канал, через который происходит взаимоперетекание, *взаиморождение* Адама и Евы — "я" и *другого*. Таков, утверждает поэт, изначальный замысел творца: "Бог разрезает надвое существо, которое хочет сделать единым". В основе эмманюэлевской эротики, таким образом, образ андрогина; память об утраченной "половине", напряженно-телесное стремление воссоединиться с нею (как в излюбленном поэтом мифе об Орфее и Эвридике) толкуется как тяга к восстановлению целостного человека.

Социальное отчуждение, духовное порабощение человека, забвение о *другом* воплощаются у Эмманюэля в образах подавленной или извращенной эротики. В стихотворении "Мы дети Хиросимы" (сб. "У склона лет") несвобода людей в современном мире уподобляется — вполне в духе неофрейдизма — кастрации, а смертоносное оружие, грозящее уничтожить весь род людской, видится поэту толпой железных монстров, рожденных на свет от семени библейского Онана — своего рода "анти-Нарцисса", пренебрегшего священным эротическим познанием *другого*, которое, как мы помним, есть "аналог сотворения Слова": "Слову, ставшему плотью, противостоит другое слово, // Которое становится сталью..." В поэме "Содом" перед нами целый город разобщенных людей, для которых эротика перестала быть средством счастливого познания *другого*, которые знают лишь духовно бесплодное влечение к *подобным себе* и пребывают, как поясняет в другом месте сам поэт, в "ситуации абсолютного инцеста"[9]. Патриарх Авраам в своей молитве о Содоме просит Бога: "...яви им зеркало Твоего гнева, дай им силы родиться в нем нагими и разделенными". Если первозданно чистому Адаму Бог давал для самопознания столь же чистое и естественное зеркало ключевой воды, то для закоренелых в грехе содомитов таким зеркалом может оказаться разве что разрушительный божий гнев...

Эмманюэль не останавливается на простом обожествлении тела: напротив, как раз в эротической близости плоть преодолевается, уступая место целостному общению "двух внутренних людей, которые тщетно пытаются соединиться вовне, всюду наталкиваясь в своих объятиях на препятствие своих тел" (сб. "Поединок", стих. 25). Тело, "сведенное к себе самому",— всего

лишь "вьючная скотина, которая не может без наслаждения" (там же, стих. 68). В книге "Другой" о любви Адама и Евы сказано, что они «впервые соединились не по-звериному, а глазами, которые вдруг стали говорить "Ты"» (стих. 12). Человек, в отличие от животного, любит *глядя*, и этим духовным взглядом очищаются и проясняются самые откровенные эротические образы поэта.

Как уже сказано, сакрализация и мифологизация эротики связана у Эмманюэля с восприятием теорий Фрейда и Юнга. В предисловиях к поздним книгам "Поединок" и "Другой" поэт прямо ссылается на юнговскую концепцию, согласно которой человек бессознательно содержит в себе своего двойника противоположного пола — "аниму" (или, для женщины, "анимуса"). В поэме "Содом" такая концепция служит для неожиданного истолкования знаменитой легенды о жене Лота, которая превратилась в соляное изваяние, после того как обернулась во время бегства из города. Согласно Эмманюэлю, жена повторяет... внутренний жест самого Лота, которого искушает тяга к самоуничтожению. Лот обращается к жене с последним призывом, но делает это, "едва повернув голову",— поэт словно второй раз проигрывает здесь ключевой эпизод своей предыдущей поэмы "Гробница Орфея", где Орфей теряет свою "аниму"-Эвридику, неосторожно обернувшись к ней на пути из преисподней. Вообще в мифе об Орфее, который Эмманюэль, вслед за Новалисом и Нервалем, разрабатывает во многих своих произведениях, на первый план выдвигается всякий раз мотив внутреннего тождества любящих: "Эвридика — это лишь женский образ Орфея, а Орфей — образ Эвридики"[10].

Другой мифологический архетип, существенный для эмманюэлевской эротики и представляющий собой, строго говоря, специфическое развитие мотива двойника-"анимы",— это мотив Вселенской Матери, скорее всего также пришедший к Эмманюэлю через посредство психоаналитиков XX в. Вселенская Матерь принимает самые разные обличья: это может быть и пугающий языческий идол, и возлюбленная лирического героя, и сливающиеся, неотличимые друг от друга библейские фигуры Евы, Святой девы и Марии Магдалины, и обобщенно-мифологизированная природа, и даже такое "лицо", как больница ("American Military Hospital" в сб. "София"). Столь несхожие ипостаси объединяются одной общей чертой: Вселенская Матерь дает или хотя бы сулит человеку *второе рождение*. Лирический герой Эмманюэля, под каким бы именем он ни выступал, всегда одержим желанием вернуться в материнскую утробу, чтобы родиться на свет заново. Выше уже говорилось о взаимном рождении любящих как лирической метафоре; но оно может стать у Эмманюэля и сюжетным событием. Герой "Гробницы Орфея" встречает в своей языческой преисподней Христа (подобное соединение разных мифологических систем обычно у Эмманюэля, как и у ряда других католических писателей — например, Мориака) и отдает в его объятия Эвридику, обращаясь со странной, кощунственной просьбой: зачать с этой женщиной ребенка, "который стал бы заново мною". В финале просьба Орфея выполняется: "анима"-Эвридика становится Вселенской Матерью, Орфей после смерти вновь рождается ею на свет — и, для полного всеобщего тождества, сливается при этом с воскресающим Христом... В других поэтических книгах через второе рождение обновляется уже не только лирический герой, но и весь мир; второе рождение толкуется аллегорически, как духовное возрождение человека, причем в качестве Вселенской Матери выступает церковь (поэт смело переосмысливает традиционную для католиков формулу "святая мать-церковь").

Однако во Вселенской Матери есть не только благодетельное начало: ее всемирная, нерасчлененная, всеобъемлющая природа таит для человека и угрозу порабощения, утраты индивидуальности. Герой книги "Другой" радо-

ется тому, что возлюбленная своим присутствием освобождает его от подавляюще навязчивого образа Матери (стих. 154). В книге "София" есть стихотворение под красноречивым названием "О матерь, когда ты лжешь": имеется в виду родина поэта — Франция, изменившая своим свободолюбивым принципам в годы колониальной войны в Алжире. Так мистическая эротика Эмманюэля может переходить в совершенно конкретную политическую критику.

Но чем же все-таки вызвана явная амбивалентность образа Вселенской Матери? Думается, дело тут в том, что творимый поэтом эротизированный миф не дает удовлетворительного решения проблеме *другого*. Мифологически осмысленная возлюбленная — будь то женский двойник лирического героя ("анима") или же грандиозно-неопределенная Вселенская Матерь — слишком неконкретный, слишком расплывчатый образ, чтобы стать подлинным субъектом, равным творящему субъекту самого героя. В "Содоме" жена Лота пассивно отражает движения его души — она делает это "не понимая", "ее душа пуста". Возлюбленная у Эмманюэля эфемерна, так как создана воображением любящего ее человека, живет "лишь чужими взглядами" ("Una, или Смерть жизнь", стих. 129). Ален Боске, автор большого очерка о поэзии Эмманюэля, отмечает, разбирая "Гробницу Орфея": "...Эвридика не жива и не мертва, она не дается в руки и не ускользает из них; она — то, что он (Орфей.— *С. З.*) из нее сделает, лишенная плоти, идеализированная, чистая форма духа..."[11]

Такой внутренне неустойчивый образ хрупок и в условиях антигуманной цивилизации легко становится жертвой профанации, опошляется в повседневном обывательском сознании, приспосабливается к скученному и нечистому городском быту. Особенно отталкивающую форму это приобретает в стадном "потреблении" порнографии или полупорнографической рекламы (см. стих. "Метро" и "Секс-шоп" в сб. "София"). Иначе и быть не может: абстрактно-мифологический образ годится как объект поклонения или поругания, но не способен стать равноправным партнером в экзистенциальном диалоге.

Пьер Эмманюэль, видимо, отдавал себе отчет в этой трудности. В его книге о Бодлере есть пассаж, в котором можно заподозрить самоописание и самокритику автора: "Принимает ли женщина вид Ангела или Демона — поэт никогда не вступает с нею в диалог. Он один говорит в ее присутствии, а иногда и вместо нее; ее устами он обращает к себе те слова, которые хочет услышать; но едва лишь она попытается сама выразить себя, как он тут же велит ей умолкнуть"[12]. Действительно, нечто подобное есть и у самого Эмманюэля. Например, ряд стихотворений книги "Поединок" написан от лица женщины — возлюбленной лирического героя. Мысли, которые она высказывает, точно соответствуют представлениям о ней самого героя: она воспринимает себя... Вселенской Матерью, по отношению к которой возлюбленный является одновременно и сыном и отцом (стих. 97), она мечтает забеременеть и вновь родить на свет себя самое (стих. 98) и т.д. Она поистине говорит "словами" своего любимого, то есть настоящего диалога, столкновения, "поединка" разных личностных позиций, не получается — просто одно и то же высказывается от двух грамматически разных лиц. Возлюбленная у Эмманюэля не обретает индивидуального облика, не предстает *личностью* — а тем самым подрывается подлинность и любовного чувства: ведь любовь именно тем и отличается от эротики, что в ней участвуют личности...

Было бы несправедливым упрощением сказать, что в поэзии Эмманюэля нет любви, а есть одна лишь эротика. Многие его стихи — особенно из трилогии "Книга о мужчине и женщине" — одушевлены искренним стремлением разорвать заколдованный круг, прорваться сквозь сакрализованную

плоть к высокой жизни духа. Любовная лирика Эмманюэля — это *эротика, пытающаяся стать любовью*. Трудности, встречавшие поэта в решении этой по-своему гуманистической задачи, отражают противоречия его мироощущения, его поэтического мышления, оперирующего слишком риторически отвлеченными, слишком "всеобщими" символами и мифами.

* * *

Религиозную и философскую лирику Эмманюэля лишь условно можно отделять от любовной: в ней также исследуется проблема познания *другого*, отчасти даже в эротическом ключе. Мы уже видели, что Христос в "Гробнице Орфея" оказывается одним из персонажей эротической мифологии, фрейдовским отцом-соперником героя. И все же Бог (особенно Бог-отец) не помещается в одних лишь рамках эротических мифов. Часто он вообще не обладает телесной определенностью и выступает как абсолютный собеседник, с которым человек ведет свой диалог. Это тоже своеобразный (внеэротический) двойник человека, его второе "я", дающее выход из замкнутого и бесплодного "диалога" с самим собой, когда к человеку, словно отражаясь от стены, возвращается его собственное дыхание, его собственные духовные слабости и недуги. Общение с Богом, говорится в стихотворении "Эммаус" (сб. "Иаков"), позволяет "пробить стену".

Существенно, что диалог в полном смысле двусторонний — не только человек нуждается в Боге, но и наоборот. "Богу грезится человек, а человеку — Бог" (стих. "Два центра", сб. "У склона лет"). Отношение человека к Богу напоминает здесь позицию Виктора Гюго — это отношение свободное, требовательное, доходящее даже до богохульства и богоборчества. В антифашистских стихах из книги "День гнева" поэт (отказываясь, между прочим, от полагающейся по грамматике прописной буквы в слове "Бог") с упреком указывает всевышнему на бедствия своей страны. Не он испрашивает у небес благословения — сама земля скорбным жестом крестит небо, а благословляющим перстом служит ей шпиц разоренного храма: "...в вышине стальной перст окровавив эфир // чертит на сердце бога знамение Земли" ("Разоренной церкви")[13].

Особую значимость приобретает для Эмманюэля легенда о борьбе Иакова с Богом. Этому преданию поэт придает всеобщий смысл: один из разделов его книги "Иаков" так и называется "Иаков — любой человек". Единоборство с Богом — символ борьбы человека за самостоятельное бытие, за свободное сотворение своей личности, но вместе с тем и за *очеловечение* Бога, которому для своего собственного становления также нужен героический противник: "Для Бога изначально невыносимо его отсутствие... Его страстью Бог измеряет себя" ("Борьба с ангелом", сб. "Иаков").

Борьба человека с Богом, по Эмманюэлю,— нормальное состояние мира, и понятие греха трактуется им отнюдь не как *вызов* Богу, а как *забвение* о нем. Грехопадение происходит не по злому умыслу, а по легкомыслию, когда люди перестают считаться с тем, что все окружающее их есть Бог. В стихотворении "День гнева" из одноименного сборника эта мысль выражена в грандиозной картине оживающего природного мира, который весь оказывается огромным божьим окном. Человечество оскверняет своими грехами чистоту божественного Взора, а взгляд, как уже сказано, символизирует для поэта духовность. О подобном отпадении людей от высшего смысла бытия афористично сказано в книге "Иаков" (стих. "Сон Иакова"): "Бог, от любви своей, расточает символы. Мы, от недостатка любви, остаемся к ним глухи". Так вопрос о Боге естественно связывается для Эмманюэля с вопросом о *слове*.

"Быть может, я всю жизнь воспевал одно лишь слово. Слово — это личность, личность человека и Бога одновременно"[14],— писал поэт в предисловии к книге своих избранных стихотворений. В другой, автобиографической книге он объяснял, что даже участие в антифашистском Сопротивлении было для него обусловлено необходимостью защитить язык, слово: "Все в мире связано, и защищать человека — значит защищать слова, которыми он пользуется (тем более, что в данном случае враг гнездился в самом сердце слов)... Дело поэта — вновь изобретать слова; дело трудное применительно к словам простейшим, затертым до полной неощутимости в повседневном употреблении; дело почти несбыточное, если слова искажены и являют лишь непристойную карикатуру на свой смысл. Когда эта порча поражает ключевые слова человеческого языка, смысл которых составляет основу человека, то она захватывает и всю действительность. Становится невозможно говорить, невозможно сказать ни "небо" или "слеза", ни "родина" или "свобода"[15]. Слово, понятое в таком широком и ответственном смысле, включает в себя всю духовную жизнь, всю культуру человечества.

Слово для Эммануэля — не вещь, а процесс, заключающий в себе всю диалектику отношений человека с Богом и миром. В прологе к книге "Евангельские мотивы" поэт называет Бога "землевладельцем тишины", а себя самого — ее "арендатором", пахарем, который "взрезает и засевает" ее своим словом. Активным, почти насильственным вторжением в божьи владения (характерен энергичный глагол "взрезать", rompre) человек преодолевает замкнутость своего бытия, открывается к познанию *другого*. Взаимопереход внешнего предмета и человеческого сознания тонко раскрыт в стихотворении "Язык" (сб. "У склона лет"):

В обмен на розу
Я даю розе имя
В поручительство за это имя
Моя душа сама становится розой

Чтобы при этом превращении
Мне самому не лишиться имени
Роза предлагает себя
Моей душе в залог

Между розой и сердцем движется
Лишь аромат дыхания
Губы с красными лепестками
И зардевшаяся кровью роза

То сестры-близнецы соединенные
Стеблем общего имени

Рождение и жизнь слова-имени представлены здесь как изящная игра в "товарно-денежный обмен", с "поручительством" и "залогом", под которым скрывается, в духе фольклорной метафоры "любовь—торговля", еще и галантно-эротический подтекст (роза — традиционный символ женщины в любовной лирике)[16]. В итоге этого "обмена" субъект и объект ("душа" и "роза") меняются своими признаками, переливаются друг в друга: на губах человека распускаются алые лепестки, а цветок краснеет от прихлынувшей крови. Становление слова — становление художественного образа, *метафора* в буквальном смысле, то есть "перенос" смысла с одного предмета на другой.

Чуткость к таким образным взаимопревращениям субъекта и объекта — одна из самых оригинальных и обаятельных черт поэзии Пьера Эмманюэля. Здесь человек легко и естественно уравнивается с мирозданием, и орудием взаимоперехода нередко служит, как и в приведенном выше стихотворении, самое легкое, неуловимое и непроизвольное из человеческих действий — дыхание:

Хочешь завоевать мир?
Посиди у окна.
Мир — всего лишь оборотная сторона
Испарины на стекле.

("Сотворение мира", сб. "Лик облако")

Здесь, однако, и таилась опасность, аналогичная той, что мы уже отмечали, говоря о любовной лирике Эмманюэля,— опасность утраты лирическим героем своей личностной определенности. Свободные взаимопревращения человека и мира могут обернуться их полной нерасчлененностью, растворением личности в мире. И если образ возлюбленной у Эмманюэля имеет тенденцию к деиндивидуализации под давлением стереотипов эротической мифологии, то главный герой рискует утратить свою индивидуальность также под воздействием мифа — но только тут речь должна идти не о частных мифических фигурах, а о мифе как факторе, определяющем всю атмосферу художественного мира.

Живой интерес к мифологии заметен уже в самых ранних (конца 30-х годов) статьях Эмманюэля. Видя в мифе прежде всего "драму познания"[17], поэт особое внимание обращал на практике на комплекс инициации. В понятиях этого ритуально-мифологического комплекса он осмысливает взаимоотношения влюбленных (стих. 103 кн. "Другой"), да и столь важный для Эмманюэля мотив "второго рождения" тоже, как известно, является одним из важнейших элементов инициации. Но если реальный обряд инициации всегда имеет социальное значение и способствует становлению личности человека как члена того или иного коллектива, то в чисто символическом мире Эмманюэля мифологическая атмосфера оказывает, в сущности, обратное действие: лишает героя устойчивого образа. Вот почему в своем творчестве поэт не только широко пользуется мифом, но и ведет постоянную и напряженную *борьбу с мифом*, борьбу за его обуздание и очеловечение, за освобождение человека от тотального влияния мифа. В перипетиях этой борьбы, пожалуй, лучше всего проявляется *эволюция* Эмманюэля.

Свое творчество 40-х годов сам поэт однажды охарактеризовал как "орфический период", имея в виду не просто особую роль, какую играл в его тогдашних произведениях миф об Орфее, но и порожденное этим мифом полное, непосредственное слияние субъекта с внешним миром: "...больше уже нет ни внешнего, ни внутреннего пространства, есть лишь одна довлеющая себе душевная греза"[18]. Образцом такой поэзии является, конечно, "Гробница Орфея", где все персонажи — расплывчатые фантомы. После неудачной попытки вызволить Эвридику из преисподней ее образ неотвязно и мучительно преследует Орфея, являясь ему то в мечтах, то в сновидениях, то в воспоминаниях, то в воображаемом (а может быть, и реальном) театральном представлении; эти призрачные "явления", собственно, и занимают основную часть текста. Не менее призрачна и фигура самого Орфея: он то сталкивается в любовном соперничестве с Христом, то фактически отождествляется с ним. Зыбкая атмосфера полугрезы делает поэму практически бессюжетной: кое-какие различимые события происходят лишь в первых и последних главах, остальной же текст рассыпается на ряд довольно темных

риторических монологов, возвращающихся к одним и тем же мотивам и ситуациям.

Более последовательно выстроен сюжет в поэме "Содом". История уничтожения погрязшего в грехе города, бегства праведника Лота, гибели его жены излагается достаточно близко к Библии; однако и здесь персонажи не обладают определенностью и в читательском сознании переходят один в другого. Вряд ли есть смысл заниматься расшифровкой поэмы, пытаться установить какой-либо рациональный порядок, связывающий эти бесплотные фигуры,— повышенная метафоричность текста служит именно для того, чтобы сделать их неразличимыми и тем самым отменить объективность сюжета. Поэт и не хотел здесь создавать последовательно разработанные "лица" и "характеры". Закон аналогии, парадигматической эквивалентности персонажей и ситуаций, установленный этнографами на материале мифологии архаических культур, становится под пером Эмманюэля средством субъективизации, развеществления художественного мира.

Этот стихийный, дионисийски бесформенный мир на протяжении 40-х годов постепенно сменяется у поэта миром более ясным, расчлененным. Одной из важнейших причин тому было, без сомнения, участие Эмманюэля в Сопротивлении, заставлявшее его не только в политике, но и в поэзии смотреть на мир более конкретно. Уже в небольшом сборнике "Сражайся вместе с твоими защитниками" ("Combats avec tes défenseurs", 1942) появляется стихотворение "Пророчество народам", которое, при всей абстрактности своей символики (объясняемой не в последнюю очередь цензурными условиями), несет гораздо более конкретный смысл, чем структурно сходная с ним "молитва Авраама" из поэмы "Содом" (написанной, впрочем, позже!): эмманюэлевский пророк вполне недвусмысленно призывает людей к борьбе за свободу, за гуманистические ценности духа. В сборнике "Печаль, о родина моя", вышедшем вскоре после войны, также встречаются попытки осовременить миф, применить библейскую легенду к конкретным событиям недавних дней. Среди группы стихотворений этой книги, посвященных трагическим веркорским событиям (Эмманюэль в 1944 г. одним из первых побывал на местах массовых казней, устроенных нацистами после разгрома партизанских баз в Веркоре), выделяется "Люирская пещера". В основе стихотворения, как поясняет в примечаниях сам автор,— реальный эпизод, когда сорок раненых партизан несколько дней скрывались в горной пещере, после чего были все же найдены и захвачены гитлеровцами. Этот сюжет переосмыслен по законам мифологической аналогии: пещера оказывается материнской утробой, трагический исход из нее пленных партизан трактуется как второе рождение, как выход воскрешенного Лазаря из склепа, даже как воскресение Христа (сестры милосердия, попавшие в плен вместе с ранеными и вместе с ними идущие на расправу, уподобляются евангельским "святым женам"). Мифологические ассоциации, весьма многочисленные для небольшого стихотворения и связанные с излюбленными темами поэтического воображения Эмманюэля, отнюдь не затемняют здесь нравственную определенность ситуации, ясность отношений между лирическим субъектом и героями рассказанной истории.

Однако эволюция Эмманюэля заключалась не только в "политизации" мифа. Его художественный мир вообще обретает расчлененность, которой так не хватало в "Гробнице Орфея" или "Содоме". Лирический субъект не рассыпается более на трудно отличимые друг от друга персонажи-маски; его окружает хоть и родственно близкий, но все же отдельный от него объективный мир. Мир и человек находятся в состоянии не изначальной, бесформенной слиянности, а в динамической, диалектической взаимопревращаемости; они, словно в зеркало, смотрятся друг в друга, не отказываясь от своей онтологической самостоятельности (см. приведенные выше стихотворения

"Язык" или "Сотворение мира"). Тем самым в поэзии Эмманюэля впервые появляется *природа* как нечто обособленное, отделенное от человека.

Эмманюэлю никогда не было свойственно воспевание природы как таковой, встречающееся, например, в раннем творчестве Клоделя или Жува. В его собственной ранней поэзии природа если и фигурирует, то чаще всего как инобытие человека — например, в образе неистового дионисийского эроса, когда плотская любовь мужчины и женщины изображается с обычной для Эмманюэля откровенностью как грандиозное соитие стихийных сил ("Морской всадник", сб. "Печаль, о родина моя"). В миниатюрах из сборника "Песни наперстка" и особенно в поэме "Вавилон" природа впервые предстает неслиянной, драматически отделенной от человека. До безумного и греховного строительства Вавилонской башни природа гармонична и умиротворена, в ней нет ничего чувственно влекущего в духе Валери; в дальнейшем же природа, протестуя против деятельности людей, начинает бунтовать против них, проявляет своевольную мысль: "...все сделалось ненадежным. Камни скользили под ногами, речные броды меняли свое расположение, земля плохо выдерживала даже самую легкую походку. Держаться на ногах стало философской проблемой: мир начал думать, и его мысль противоречила мысли человека".

В стихотворении "Человек и знаки" из сборника "Лик облако" поэт изображает аскетично-строгий, неподвижный зимний пейзаж, в геометрических линиях которого чудятся таинственные символы. Дистанция между природным миром и ограниченно-самодовольным человеческим сознанием здесь подчеркнута: природа полна знаками, смыслами, но неохотно раскрывает их легкомысленному внешнему наблюдателю. Такая четко оформленная, даже слегка отчужденная картина природы явилась важным завоеванием поэта, так как она сообщает внутреннюю устойчивость его художественному миру. Теперь даже Бог проявляет себя не в воспаленных грезах лирического героя — он тоже становится частью объективного мира. Он дает о себе знать в неуловимых природных явлениях, таких, как облако — зеркало его лика (отсюда название книги — "Лик облако"), или дуновение ветра в стихотворении "Ветер и его корни" (из того же сборника):

Мудрецы говорят:
"Ветер — это ничто".
Он, конечно, для них
Не имеет значения.
Ветер мимо летит,
Мимо мудрости их;
Если пустит он корни,
То где-то далеко.
— Но где же?
— Неизвестно.
Где бог пожелает.
— А кто этот бог?
— Вы не знаете? Ветер!

(Перевод М. Кудинова)

В таком ясном, прозрачном мире нет больше места для стихотворного буйства, и миф не захватывает более всего художественного пространства, для него выделен важный, но обособленный участок. Оттого миф как бы сокращается в масштабе, становится соразмерным человеку; он словно одомашнивается и тем самым превращается в *сказку*.

В книгах "Лик облако" и "У склона лет" скрещиваются уже не только греческие мифы с библейскими, но к ним присоединяется еще и третье начало — французские народные сказки, по-своему выражающие тот же самый архаический комплекс инициации. В стихотворении "Девкалион" (сб. "У склона лет") заглавный герой, который, как рассказано у Овидия, сотворил новое человечество, разбрасывая камешки после всемирного потопа, ассоциируется... со сказочным Мальчик-с-пальчиком, который также разбрасывал камешки на своем пути. А в стихотворении "Закрытые ставни" (сб. "Лик облако") поэт, возвращаясь к своему любимому мифу об Орфее и Эвридике, сочетает его с сюжетом сказки о Спящей красавице. Это сообщает стихотворению необычную, печально-светлую тональность. Умершая возлюбленная невозвратима, как и Эвридика, и, в противоречии со сказочным сюжетом, она не воскресает от поцелуя любви; весь следующий за ним образный ряд, напротив, метафорически закрепляет и подтверждает мотив смерти — здесь и птица, влетевшая в комнату, и дуновение нездешнего ветра, которому улыбается спящая, и неуловимые "ультразвуки" ангельской музыки... Но параллельно вводится и все громче звучит другая тема — тема распахнутого, широко раскрытого мира, где простейшие бытовые вещи и поступки напрямую связаны с небом. Стихотворение заканчивается образом пира-тризны, символизирующим торжество жизни, которая вбирает в себя и изживает трагедию смерти: "Мальчик из рогатки // Целит в заоблачный мир // Разбитое им стекло // Падает осколками неба // Смеются башмаки // Стуча по могильной плите // Земля // Вновь вступает в свои права // Полдень медной трубой поет // В посудном шкафу // Ставни радостно // Хлопают на фасадах // Через распахнутое окно // Приходит забвение // К столу // Жизнь проголодалась".

Гуманизация мифа происходит, хотя и иначе, также и в книге "Евангельские мотивы". По своей композиции и отчасти тональности она следует книге Клоделя "Corona Benignitatis Anni Dei" (1915). Оба поэта создают как бы сборник пояснений к картинкам для религиозной книги. Пояснения эти написаны в подчеркнуто "наивной" (в духе примитивизма) манере средневековых церковных поучений — поэт обращается к простодушным, необразованным людям и даже часто говорит от их лица "мы". Однако конкретное содержание этого "мы" у двух поэтов разное. У Клоделя оно включает прежде всего *слушателей* христианских легенд, у Эмманюэля же — прежде всего их *участников*, то есть персонажей Евангелия, и особенно тот безымянный народ, что окружает Христа, наблюдает его деяния и страсти и в конце концов приходит к ощущению своей вины за его мученическую гибель. Получается своего рода стихотворный "сказ", воспроизводящий голос простодушного, но нравственно чуткого свидетеля; этим и определяется оригинальная интонация Эмманюэля, отличная от клоделевской. Поэт не столько наставляет людей, сколько вникает в их переживания, вопрошает их, взывает к их совести. Объясняя поступки персонажей, он создает настоящие характеры с определенной жизненной позицией, сформулированной и оцененной подчас в двух-трех словах, как в таком замечании о казни Христа (стих. "Пошел бы ты за ним?"): "Одни убили его // За то что он называл себя Богом // Другие // За то что он им был".

В позднем творчестве Эмманюэля отношения человека и мифа вновь усложняются. Поэт создает большие лироэпические книги ("Иаков", "София", "Другой"), которые разделяются каждая на две части: в первой подробно, с эпическим размахом излагается библейский миф (начинается он всякий раз с сотворения мира и с истории Адама и Евы), а во второй идут лирические стихи о современной жизни, которые, по замыслу автора, должны как бы озаряться отсветами мифа, приобретать от соседства с ним новое смысловое измерение. К сожалению, такая композиция[19] не вполне

оправдывает себя: лирика, собранная в "современных" разделах, как правило, не может обрести подлинной эпичности и остается выражением одинокого, порой даже отчужденного сознания; с другой стороны, "эпические" разделы, заполненные, как правило, громоздкими пересказами преданий, поэтическими "комментариями" к строкам католических молитв и т.д., слишком часто кажутся простой иллюстрацией церковных догматов. Хотя среди этих произведений встречаются блестящие фрагменты, в целом синтез мифа и современности в поздних книгах поэта не состоялся; высшим достижением Эмманюэля на этом пути остались книги конца 40-х — начала 60-х годов, с их светлой и мудрой, полной непосредственного нравственного чувства гармонией человека и мироздания.

* * *

Уже в ранний период своего творчества Эмманюэль критически отзывался об авангардистской поэзии 20-х годов, особенно о сюрреализме (хотя и высоко ценил вышедшего из этой школы Поля Элюара); по его словам, мир в этой поэзии рассыпается на отдельные броские, но не связанные между собой образы. Сам он, напротив, настойчиво стремился к целостному, космическому охвату бытия: "...я непрестанно мечтал не о великой Книге, а о грандиозных обобщающих образах человеческого бытия, таких, как миф, история, город... Чем больше я мечтал, тем больше мне казалось, что во мне вот-вот проснется незапамятная вселенская Душа и откроет мне путь к началу всех начал"[20]. Масштабность поэтического мышления, склонность к громкой — всегда, впрочем, искренней — риторике, стремление обращаться к "обыкновенному человеку", к "первому встречному" — все это позволяет считать Эмманюэля оригинальным продолжателем той традиции французской поэзии, корифеем которой был Виктор Гюго. Опыт этой традиции он поставил на службу новой исторической задаче — защитить человеческий дух перед лицом враждебной ему цивилизации, "вновь призвать его к жизни, напомнить ему о жизни"[21].

ДРАМАТУРГИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Драматургия, по сравнению с другими видами литературы, в годы войны и оккупации оказалась в особенно тяжелом положении. Прочно связанная с театром, видящая одно из главных условий своего существования в публичности, в восприятии заложенных в ней идей и образов при совместном "прочтении" пьесы актерами и зрителями, она, естественно, в большей степени, чем, скажем, поэзия, была зависима от цензуры оккупационных властей. Тем более что публикация драматических текстов и в обычное время в абсолютном большинстве случаев во Франции связана с постановкой пьесы на сцене. Издание непоставленных пьес — редкость.

В то же время в трагической повседневности военных лет театр был одним их тех немногих мест, где люди могли собираться, не боясь преследований, где их объединяло чувство сопричастности происходящему на сцене. Даже нехитрые и просто развлекательные постановки бульварного театра, и в разгар войны увлеченно обыгрывавшие ситуации любовного треугольника и адюльтера, были своего рода отдушиной. Спектакли же лучших национальных театров и режиссеров неизменно становились подлинным событием в духовной жизни нации, так остро и болезненно переживавшей свой позор. В книге одного из самых знаменитых французских деятелей театра Жана-Луи Барро "Воспоминания для будущего" в разделе, посвященном годам войны, говорится о том, что смысл своего существования актеры и режиссеры, оставшиеся во Франции, видели в том, чтобы продолжать работать и поддерживать в своих соотечественниках чувство собственного достоинства и гордости, непокорности перед оккупантами. "Театр для парижан был как бы храмом,— пишет Марсель Жирар, автор одного из первых послевоенных изданий о литературе, "Иллюстрированного путеводителя по современной французской литературе".— Они собирались там, чтобы приобщиться к национальному гению. Оккупационные власти сохраняли в этом вопросе некоторую терпимость: они были заинтересованы в том, чтобы в германизированной Европе оставалась неприкосновенной высокая репутация французской культуры. Смелые художники этим воспользовались..."[1]. Люди на сцене и в зрительном зале словно заключили безмолвный уговор, по которому любые исторические или мифологические сюжеты, любые иносказания должны восприниматься как зашифрованный рассказ о дне сегодняшнем, как ответ на многие мучительные вопросы, которые с такой остротой и неизбежностью поставила перед ними война.

Так, драма Поля Клоделя "Атласный башмачок", написанная в 20-е годы и рассказывающая о средневековой Испании времен инквизиции, поставленная Ж. -Л. Барро в 1943 г. на сцене "Комеди франсез", прозвучала как гимн верности человека избранному им пути. Трагическая история любви Дона Родриго и Доньи Пруэз, отказывающихся от личного счастья ради победы

истинной веры в борьбе с властью инквизиции, воспринималась как призыв к несгибаемости и стойкости перед лицом физического и нравственного насилия, конкретный смысл которого был однозначен для всех видевших спектакль — это фашизм.

В том же сезоне французское драматическое искусство представило два произведения, постановки которых были очень важны для театра оккупированной Франции. Один из самых крупных французских режиссеров межвоенного двадцатилетия Шарль Дюллен поставил на сцене "Театра Сары Бернар" первую пьесу Жана-Поля Сартра "Мухи", а известный режиссер более молодого поколения Андре Барсак на сцене "Театра Ателье" "Антигону" Ануя. Сценическая судьба уравняла славу этих двух очень разных по существу пьес. "Антигона" задумывалась и создавалась Ануем в последнем предвоенном году и продолжала тему его предыдущих пьес, скажем, "Дикарки" или "Эвридики": юная героиня отказывается идти на компромисс с пошлым и бездуховным миром буржуазных ценностей и морали, в котором правит пресловутый здравый смысл. В "Антигоне" олицетворением этого мира является Креон, человек, сказавший "да" жизни, полной компромиссов, не верящий ни в совесть, ни в закон и заставляющий других беспрекословно подчиняться своим представлениям о долге и справедливости. Максимализм Антигоны, говорящей этому миру "нет", во многом связан не только с желанием сохранить незапятнанными свою совесть и душу, но и с нежеланием стариться, постепенно превращаясь в жалкую обывательницу, исповедующую те же, что и все вокруг, истины.

Постановка Барсака (премьера состоялась 4 февраля 1944 г.), в которой современные костюмы действующих лиц (стража Креона, например, была одета в черные кожаные пальто унифицированного покроя, которые носила сотрудничавшая с немцами французская полиция) и другие очевидные приметы времени усиливали ощущение того, что поединок Антигоны и Креона происходит "в наши дни", четко расставила акценты: Антигона в спектакле 1944 г. была юной и стойкой героиней Сопротивления, не поддающейся ни на какие хитрости и уловки циничного и бесчестного Креона, не склоняющей головы даже перед смертью. Креон, конечно же, воспринимался как жестокий и беспощадный правитель, сеющий вокруг себя смерть.

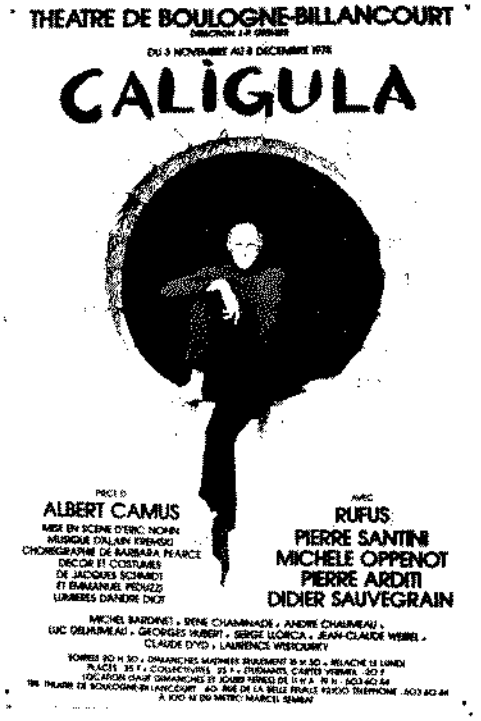
"Мухи" Ж.-П. Сартра были поставлены в год их написания, и в том, что он, уже известный литератор, обратился к драматургии, был свой высокий смысл. Издаваемые подпольными издательствами статьи и эссе сделали имя Сартра широко известным. Театр позволял ему обратиться к соотечественникам непосредственно и быть услышанным, попытаться вселить надежду и веру в сердца людей. К ним были обращены слова, вложенные автором в уста хозяина Олимпа, говорившего, что если в душе человека взрывается свобода, то боги оказываются против него бессильны. Любопытно, как в интервью, данном за несколько дней до премьеры, Сартр излагает смысл своей пьесы, старательно обходя опасные темы: «Я хотел представить трагедию свободы в противоположность трагедии рока. Другими словами, сюжет моей пьесы можно было бы резюмировать так: "Как ведет себя человек, совершив поступок, все последствия которого он сознает и несет за него ответственность, даже если этот поступок внушает ему ужас"»[2]. А уже после Освобождения он писал: "Для чего еще говорить устами греков, как не для того, чтобы замаскировать свои мысли от фашистского режима. Подлинная драма, которую я хотел написать, рассказывала бы о человеке, который убивая на улице немцев, вызвал тем самым казнь пятидесяти заложников"[3]. И вспоминая позднее о тех годах, Сартр говорил: «Я хотел, создавая эту пьесу, лишь имеющимися в моем распоряжении средствами, в достаточной мере слабыми, помочь искоренить болезненное чувство покаяния и стыда. Было необходимо заставить французский народ распрямиться, вернуть ему

мужество и храбрость. Пьеса была прекрасно понята людьми, поднявшимися против правительства Виши, существование которого они рассматривали как свое унижение; всеми теми, кто стремился во Франции восстать против нацистского владычества. Об этом писала тогда выходившая в подполье газета "Леттр франсез"»[4].

Показательно, что пронемецкая и провишистская печать сделала все, чтобы опорочить пьесу Сартра и спектакль Дюллена. Критики обрушились на формальные моменты, полностью замалчивая содержание пьесы. Автора называли "запоздалым дадаистом, или сюрреалистом, или просто невропатом", которому вздумалось переиначить "Электру" Жироду[5]. О пьесе писали, что она "тяжелая и длинная", о спектакле, что он представляет собой "невероятные нагромождения элементов кубизма и дадаизма, авангарда, который давно уже превратился в арьергард"[6]. Лишь в неподписанной статье "Орест и Город", принадлежавшей, как позже стало известно, перу эссеиста и поэта Мишеля Лейриса, опубликованной в "Леттр франсез"[7], был раскрыт антифашистский пафос пьесы Сартра, содержавшийся в ней призыв к неповиновению оккупантам и к борьбе.

Через год после того, как с подмостков "Театра Сары Бернар" устами Ореста драматург и режиссер обратились к своим соотечественникам с призывом о стойкости и готовности к сражению за родину, за свое человеческое достоинство, за честь нации, в августе 1944 г. восстанет и освободит себя Город, Париж; с помощью союзников отряды "маки́" и Свободной Франции очистят всю территорию страны от оккупантов. Вернутся на освобожденную родину эмигрировавшие деятели литературы и искусства. И среди них столь же известный в предвоенные годы, как и Шарль Дюллен, актер и режиссер Луи Жуве, чье имя в истории драматического искусства Франции самым тесным образом связано с именем замечательного драматурга 30-х годов Жана Жироду. Свое возвращение в Париж Жуве отметил постановкой последней пьесы Жироду "Безумная из Шайо", написанной им в 1944 г. незадолго до смерти, за несколько месяцев до Освобождения. Со свойственной Жироду склонностью к парадоксам эта его пьеса рассказывает весело и остроумно об увенчавшемся полным успехом заговоре тряпичника и судомойки, официанта и еще нескольких "представителей низов", во главе которых становится "Безумная из Шайо", против сильных мира сего, вознамерившихся ради своей выгоды уничтожить Париж. Победа простого человека над обезумевшими от жажды наживы дельцами воспринималась зрителями парижского театра Атеней в 1945-м как отражение их недавнего прошлого, восстания, когда тысячи жителей французской столицы вышли на защиту своего города, который немцы намеревались разрушить[8].

Творческий путь Жироду-драматурга начался в 1928 г., когда Луи Жуве поставил первую его пьесу "Зигфрид", переработку его же романа "Зигфрид и лимузенец", своеобразного отклика на первую мировую войну, участником которой был сам автор. Многие из последующих пьес Жироду — а постановка каждой из них Жуве превращалась в событие не только театральной, но и духовной жизни 30-х годов — были опосредованными, связанными с проблемами современности вариациями на античные и библейские сюжеты. Драматург остался верен своей манере и в годы войны, откликнувшись на трагическое положение своей родины, которое он переживал очень остро и драматично, мрачной пьесой "Содом и Гоморра" (1943); ее название говорит само за себя. В полуреальной полуфантастической ситуации "Безумной из Шайо" причудливо переплелось восприятие современного мира как безумного, лишенного и духовности и здравого смысла, трансформировавшегося лишь в прагматическое отношение к жизни, но в то же время мира, в котором есть силы, способные противостоять злу и насилию. Демократизм Жироду обнаружил себя в этой его последней пьесе не только в том, что



Премьера пьесы А.Камю "Калигула". Афиша.

главными действующими лицами стали в ней не боги и герои, а простые люди из "низов", но и в следовании народной, фольклорной традиции, согласно которой нередко именно дурачок, безумный, юродивый оказывается разумнее и человечнее тех, кто в своих поступках руководствуется лишь рассудочными планами обогащения, попирая и свободу, и любовь, и радость. Оптимистический финал "Безумной из Шайо" был созвучен ощущению весны освобождения и победы. Но не этот светлый тон доминировал в драматургии первых послевоенных лет.

Мотивы человеческого братства, множество примеров которого дало Сопротивление, объединявшее людей независимо от политических взглядов и социального положения (известно, что ведущая роль в антифашистской борьбе принадлежала коммунистической партии, "партии расстрелянных"), в драматической литературе звучат приглушенно. Первостепенную роль на театральных подмостках играет трагедия, осмысляющая трагедию реальную, еще не ушедшую в прошлое, мучительной болью отзывающуюся в людских сердцах. В еще большей степени, чем первая мировая война, вторая поставила под сомнение и во многом уничтожила прежние ценности, самоценность человеческой жизни прежде всего. Постоянное соседство смерти, жестокость и абсурдность мира — вот темы, к которым обращается драматургия в произведениях, вынашенных, а иногда и написанных в последние месяцы войны.

Увидевшая свет на сцене театра "Каррефур" весной 1945 г. пьеса Симоны де Бовуар "Лишние рты" предлагала один из самых нравственно достойных, по-своему оптимистических выходов из трагической коллизии. Выбрав эпизод из истории Фландрии XIV в., писательница, конечно же, понимала, что он будет в восприятии зрителей перекликаться с недавним прошлым Франции, ставя перед ними проблему трудного выбора в трагической ситуации. Осажденный город должен был продержаться три месяца до прихода подкрепления, но в нем остается провианта лишь на шесть недель. И тогда появляется "разумное" решение избавиться от лишних ртов, изгнав стариков, женщин и детей. Победивший город сможет возродиться, другие женщины родят новых его граждан. Этой точке зрения противостоит иная, утверждающая ненужность и бессмысленность победы такой ценой. Можно предположить, что автор намеренно схематизирует ситуацию, в которой оказываются герои, но борьба между двумя точками зрения остра и захватывающа. Когда население города принимает единственное решение, при котором люди не потеряют уважения к себе — выйти всем вместе из городских ворот навстречу врагу, попытавшись прорвать окружение,— оно звучит как признание силы человечности и солидарности.

Отзвук недавних мук и пережитых страданий звучал и в постановке драмы Альбера Камю "Калигула", премьера которой состоялась 25 сентября 1945 г. на сцене театра "Эберто". В заглавной роли выступил тогда еще мало кому известный актер Жерар Филип. Герой, доводящий до трагического абсурда идею безграничности личной власти, не знающий предела садизму и жестокости в стремлении доказать самому себе ничтожность и абсурдность окружающего его мира, конечно же, ассоциировался с фашистскими лидерами, персонажами реальной истории. Но смысл пьесы, которую Камю начал писать еще в предвоенные годы, не сводился к этим аллюзиям. Калигула предстает в ней поначалу капризным и избалованным юным существом, которое, впервые испытав настоящее горе, смерть возлюбленной, оказывается не в состоянии вынести сделанного им открытия — ничто не вечно. Люди смертны и несчастливы. Так открывается ему абсурдность человеческого существования, и он решает употребить свою власть, чтобы установить "царство абсолютной свободы", которое на деле оказывается его личной свободой безраздельно распоряжаться судьбой своих подданных. Камю усугубляет вину своего героя тем, что выделяет в его окружении двух людей, патриция и поэта, которые противостоят ему: вступая в спор с Калигулой, они не помогают ему понять собственное заблуждение, а отстаивают иное миропонимание. Путь, избранный им как отмщение богам за их жестокость, но оказавшийся дорогой мучений и страданий для зависимых от его воли людей, он проходит до конца, превращаясь из человека, сознавшего собственную исключительность, а потому и высшую власть над остальными, в жалкого, полубезумного паяца. И лишь в последние мгновения, когда он уже окружен занесшими над ним кинжалы заговорщиками, Калигула делает еще одно, давшееся ему такой дорогой ценой открытие: убивать — это не выход из положения. По свидетельству очевидцев, в финале спектакля на сцене театра "Эберто" Жерар Филип, игравший Калигулу в очень экспрессивной манере постоянно сдерживаемой ярости, но и отчаяния, в невероятном напряжении и иногда бешеном темпе, произносил последнюю реплику своего героя "Я еще жив!" одновременно и как крик, и как приглушенное рыдание. И в этой финальной сцене, в одной этой завершающей пьесу реплике содержалось, может быть, больше отрицания и обличения "абсолютной свободы" Калигулы, чем во всех аргументах его оппонентов.

Критика отмечала, что текст пьесы Камю предполагает образ Калигулы более сдержанным, более холодным и расчетливым, более "бескорыстным во зле", чем тот, каким сыграл его Ж. Филип. Но здесь, вероятно, необходимо учитывать не только актерский темперамент, но и временну́ю дистанцию, лежащую между написанием пьесы и ее сценическим воплощением. Если Камю создавал "Калигулу" в 1938 г., то Жерар Филип играл своего героя не просто семь лет спустя, а после самой разрушительной в истории человечества войны, в которой за маниакальные идеи "оздоровления человечества" было заплачено десятками миллионов жизней.

Своего рода перекличкой с "Калигулой" Камю можно считать пьесу известного поэта и романиста Жака Одиберти "Ходит зло" (1947), представившую "женский вариант" выбора зла как главного оружия в борьбе с несовершенствами мира. Сюжет ее не менее философичен, чем сюжет "Калигулы", хотя более прост и увлекателен: юная и чистая принцесса вымышленной страны Куртеланд отправляется в веселое путешествие на встречу со своим женихом королем Парфэ (что значит Совершенный), но выясняется, что политические интересы требуют расторжения помолвки. Оскорбленная решением жениха принцесса Аларика отдается молодому бесшабашному бродяге, но очень быстро обнаруживает, что тот состоит на службе у короля Парфэ, как и ее кормилица, воспитывавшая ее и пользовавшаяся ее безграничным доверием. Отныне Аларика выбирает зло и порок как

самые надежные средства властвовать над людьми и становится жестокой правительницей Куртеланда. Беспрепятственно ходит зло по ее землям.

Роль Аларики была первым по-настоящему большим успехом на театральных подмостках прекрасной французской актрисы Сюзанн Флон, которая стала в послевоенные годы одной из лучших исполнительниц лирико-героических ролей (с ее именем связан триумф "Жаворонка" Ануя в 1953 г.). И то, что Аларику сыграла именно актриса такого плана, а Калигулу Жерар Филип, придавало воплощенным ими персонажам бóльшую сложность и глубину, чем если бы при постановке этих пьес акцент делался на холодной рассудочности выбора героями своего пути. Ведь яростное и не боящееся разоблачительного гротеска исполнение Филипом роли Калигулы вобрало в себя не только трагическое знание реалий войны, но и трагедию личности, сделавшей в драматической ситуации неверный выбор. Камю писал о своем герое: "Калигула — это человек, которого страстное желание жить привело к разрушительной ярости, который ради верности себе предал человека. Он отрицает любые ценности. Но если он прав, отвергая богов, то ошибается, отвергая людей. Он не понял, что нельзя все разрушить, не разрушив себя самого. Это история об одной из самых человеческих и самых трагических ошибок"[9].

Так тесно связанный с драматизмом и героикой военных лет, с трагическими безднами и стоической надеждой, французский театр конца 40-х — начала 50-х годов, несмотря на краткую временную дистанцию, очень многое определил в дальнейшем развитии драматического искусства. При бесспорно доминирующей и определяющей роли в этот период драматургии Камю и Сартра, интенсивность воздействия их пьес на театральный процесс не ограничивается теми хронологическими рамками, в которые эти пьесы реально присутствовали на театральных подмостках. В 1944 г. впервые прозвучало имя Камю-драматурга, когда на сцене театра "Матюрен" была поставлена его пьеса "Недоразумение"; в 1945-м — "Калигула", в 1948-м Жан-Луи Барро в театре "Мариньи" осуществляет постановку спектакля "Осадное положение" по написанной для него Камю драматической версии повести "Чума"; в 1949 г. — "Праведники". Вот и все драматическое наследие замечательного писателя, который еще лишь трижды возвращался в театр, в 1956 г. создав переложение "Реквиема для монахини" Фолкнера, "Рыцаря Ольмедо" в 1957 г. и в 1959-м "Бесов" Достоевского. За восемь лет, разделяющие пьесы Сартра "Мухи" (1943) и "Дьявол и Господь Бог" (1951), им написаны четыре драматических произведения: "За закрытой дверью" (1944), "Мертвые без погребенья" (1946), "Почтительная шлюха" (1946), "Грязные руки" (1948). Затем, в 1952-м появляется "Некрассов" — единственное сатирическое произведение Сартра, в 59-ом новый всплеск интереса к "театру Сартра" с появлением его последней пьесы "Альтонские узники". Как и для Камю, в дальнейшем обращение к драматургии было связано для него лишь со сценическими переложениями, самыми известными из которых являются "Троянки" Еврипида (постановка на сцене ТНП в 1966 г. стала заметным явлением театрального сезона).

Драматургия сыграла весьма существенную роль в творчестве этих писателей и, как справедливо отмечают многие исследователи творчества Камю и Сартра во Франции и в нашей стране[10], идеи экзистенциализма получили наиболее экспрессивное выражение именно в пьесах, позволив им вести живой диалог со своими современниками и определить их реакцию на высказываемые идеи и постулаты, а характерная для драматургии диалогизированная форма вдохнула новую жизнь в сущностные размышления писателей-философов. Их приход в театр был очень важным фактом не только их творческих биографий, но прежде всего биографии послевоенного французского театра. Тенденция, связываемая с именами Камю, Сартра, пьесами

Ануя и Одиберти 40-х годов, получившая название "интеллектуального театра", или, что, вероятно, точнее, "театра идей", возникла во французском театре не в послевоенные годы. Она лежит в русле тех же поисков, которые вели в 20—30-е годы Бати, Дюллен, Жуве и Питоев, режиссеры, создавшие Картель (недаром постановщиком "Мух" Сартра был один из четверки Картеля Шарль Дюллен), и которые нашли наиболее адекватное воплощение в драматургии Жана Жироду (случайность ли, что в первой же своей пьесе Сартр обращается именно к тому же мифу, который столь блистательно был разработан Жироду в "Электре" (1937)?). Младшие современники Жироду, пришедшие в литературу в 30-е годы, творцы послевоенного "театра идей" явились продолжателями с блеском реализованного в драматургии Жироду движения не интриги, а мысли, интеллектуальная насыщенность которой и облеченность в поразительное по красоте и точности слово составляли суть бесспорных завоеваний французского драматического искусства 30-х годов. Пьесам Жироду присуща в высшей степени и способность быть проводниками и комментаторами идей и проблем своего времени, связанных не с повседневностью и обыденностью, а с сущностными взаимоотношениями человека и мира. И коренное различие между его драматургией и драматическими произведениями тех, кто вольно или неосознанно явились продолжателями начатой Жироду театральной реформы (а по мнению некоторых театроведов, даже революции), кто так же, как и он, связали драматизм и напряжение сценического действия с борьбой идей, было различие в характеристике этих взаимоотношений.

Мировосприятию Жироду не свойственны прекраснодушие или утопические иллюзии. Многоопытный политик, отдавший многие годы своей жизни дипломатической карьере, он прекрасно сознавал тревожную и раскаленную ситуацию десятилетий, оказавшихся межвоенными. Трагический опыт первой мировой войны и основанное на трезвом анализе происходящего предощущение грозящей миру новой катастрофы придали особую, звенящую как струна тональность даже самым на первый взгляд оптимистическим пьесам Жироду. Но он был ревностным сторонником и продолжателем той ветви гуманистической литературы и искусства, которая утверждала веру в возможность гармонического существования человека, к которому надо стремиться как к идеалу. Стремиться во что бы то ни стало потому, что человеческое достоинство, наиболее полная реализация заложенных в человеке способностей возможны лишь в условиях мира и понимания человеком своего высокого предназначения. Следующее поколение драматургов "театра идей" довело ощущение хрупкости и нестабильности мира, свойственное пьесам Жироду, до осознания его трагической абсурдности. И сохранить свое достоинство, проявить волю и нравственную силу человек должен и может лишь в том случае, если отважится выбрать определенную линию поведения, а иногда и совершить какой-то один, но все определяющий поступок, который позволяет ему оставаться человеком прежде всего, а иногда и только перед самим собой. Высочайшее напряжение, порой даже взвинченность, пьес "театра идей" проистекает из того, что борьба идей особенно остро происходит не между различными социальными или политическими группами, а в человеке, и от того, каков будет его выбор, часто зависит не одна его судьба, а судьбы многих окружающих его людей. Останься равнодушным к происходящему в его городе Жан-Пьер Готье, герой пьесы С. де Бовуар "Лишние рты", не согласись он в конце концов стать префектом и тем самым отвергнуть решение, обрекавшее на смерть слабейших его сограждан, их участь была бы иной. Может быть, они все равно погибнут, выйдя все вместе из стен города, но поступок Готье свидетельствует о несомненной нравственной победе. Не приди Орест в Аргос, не убей он тирана, не докажи он затравленным, покорным людям, что они могут стать

сами хозяевами своей судьбы, так и не узнали бы они никогда, что можно жить иначе, чем на коленях. Выбери Калигула иной путь сведения счетов с жестокостью и бессердечием богов, не погибли бы многие из тех, кто его окружал, и не стали бы другие вынужденно его убийцами.

Необязательно это герой-одиночка. В написанной на исторический сюжет пьесе Камю "Праведники" или в "Мертвых без погребения" Сартра, драме о Сопротивлении, перед выбором оказывается целая группа людей, но каждый должен прийти к окончательному решению сам. Огромную, напряженную, трудную работу проделывает человек на пределе своих сил, познавая себя. И проблема "коллективного выбора" оказывается не менее драматичной и сложной, чем единоличное решение, принимаемое Антигоной, Орестом, Калигулой или Аларикой. Общим и главным в трагических коллизиях послевоенного "театра идей" является убеждение, что человеческая сущность проявляется, а характер человека формируется, выкристаллизовывается в экстремальных, "пограничных ситуациях". Именно ситуация играет в этом театре, по мнению его создателей, определяющую роль. В связи с "Лишними ртами" С. де Бовуар писала, что ни героизм, ни трусость не могут быть расценены как свойства личности, они проявляются лишь как "виды действия" в определенной ситуации. "Театром ситуаций" назвал Ж.-П. Сартр новое явление во французской драматургии, с разъяснениями по поводу которого он выступал часто и охотно.

Впервые Сартр сформулировал основные положения "театра ситуаций" в своем выступлении перед нью-йоркскими любителями театра в 1946 г. Опубликованное в июньском (1946 г.) номере американского журнала "Тиэтр артс" под названием "Выковывать мифы: молодые французские драматурги", оно было напечатано по-французски лишь в 1973 г. в сборнике высказываний и статей Сартра о театре, названном его составителями "Театр ситуаций". Четкость и ясность определений, даваемых Сартром в разговоре с американскими зрителями, иногда несколько прямолинейных, должны помочь его слушателям понять, каковы особенности новой французской драматургии, с которой они были еще практически незнакомы. Чаще всего в качестве примера Сартр выбирает "Антигону" Ануя, премьера которой в Нью-Йорке состоялась 18 февраля 1946 г. и героиня которой показалась многим «ни живой, ни правдоподобной, не имеющей того, что на театральном языке называется "характером"»[11]. Отталкиваясь от этого факта непонимания самой сути "новой драматургии", соглашаясь, что если судить о героине Ануя в соответствии с традиционными театральными законами, то она действительно окажется таковой, Сартр излагает главное, что отличает, по его мнению, творчество молодых французских драматургов: "Они не считают, что у людей есть общая "человеческая природа", данная им раз и навсегда и способная претерпевать изменения под воздействием конкретной ситуации. Они не считают, что индивидуумы могут быть жертвами страсти или мании, мотивированных лишь с точки зрения наследственности, среды или ситуации. По их мнению, универсальными являются не природа, а ситуации, в коих оказывается человек, то есть не сумма психологических черт, но границы, пределы, на которые они постоянно наталкиваются"[12]. И далее: "Человек, свободный в границах своей собственной ситуации, выбирающий, хочет он или нет, не только за себя самого, но и за других,— вот сюжет наших пьес"[13].

Годом позже, в ноябре 1947 г. во французском журнале "Ля рю" появилась коротенькая статья Сартра "За театр ситуаций", в которой он писал: "Самое увлекательное, что может показать театр, это характер в процессе становления, в момент выбора, свободного решения, которое определяет нравственность и всю жизнь человека. Ситуация — это призыв; она обступает нас; она предлагает нам решения, нам выбирать. И для того,

чтобы это решение было глубоко человечным, чтобы человек был в него вовлечен целиком и полностью, всякий раз необходимо переносить на сцену пограничные ситуации, то есть те, одной из альтернатив в которых является смерть"[14]. Ратуя за универсальность ситуаций для героев драматических произведений, Сартр убежден в том, что каждая эпоха выдвигает свои собственные, ей присущие "универсальные ситуации".

Естественно, что в драматургии, опирающейся на столкновение идей, на выраженные в диалогизированной форме дискуссии, когда каждый персонаж призван выразить себя не столько в действии, сколько в слове, "его величество Слово" становится одним из главных действующих лиц пьесы. Одним из самых притягательных моментов в предвоенном французском театре, прежде всего в драматургии Жироду и Кокто, было виртуозное владение словом, блестящий язык, полный красоты и иронии, парадоксов и игрового начала. При чтении драматические произведения, скажем, Жироду доставляют читающему большое удовольствие, заставляя его порой возвращаться к отдельным местам в тексте, чтобы вновь испытать восхищение от того, как это написано. Произнесенный со сцены актерами, этот текст приобретает еще больше оттенков и нюансов.

Драматурги послевоенного "театра идей" и в сфере языка переосмысляли опыт своих предшественников. Когда летом 1944 г. актер и режиссер Жан Вилар предложил организовать серию выступлений о театре, которые бы затем обсуждались всеми присутствующими на них, то выступивший первым Жан-Поль Сартр почти целиком посвятил свою речь роли слова в драматическом искусстве. В присутствии Вилара, Камю, Кокто, Салакру и других, чьи имена не сохранились в чудом уцелевшей стенограмме, Сартр высказывал свою точку зрения решительно и определенно: "...Слово, это прежде всего действие, поступок, для персонажей это один из способов действовать среди иных прочих возможностей, следовательно, оно никогда не связано с их внутренним состоянием... Слово в театре должно быть клятвой, либо обязательством, либо отречением, либо нравственной оценкой, либо защитой или отрицанием прав других... Язык в драматургии должен быть таким, чтобы в каждый конкретный момент, в каждой сцене, он не мог быть заменен другим"[15]. Сартр подчеркивал, что язык должен быть "простым, естественным", лишенным высокопарности, не стиль, а идеи должны рождать ощущение значительности того, о чем идет речь в пьесе. Проблема естественности языка действующих лиц очень важна для авторов "театра идей". Поддержавший Сартра Альбер Камю (любопытно его уточнение, что все, о чем сказал Сартр, приложимо к драме и трагедии, но неприемлемо для комедии) отверг определение естественности, натуральности языка в драматических произведениях как "языка улицы" или употребления выражения "так в жизни не говорят" для указания на неестественность речи персонажей. По его мнению, язык в драме натурален тогда, когда он соответствует сути создаваемых в ней образов. (В качестве иллюстрации своей мысли Камю приводит героев Кафки, которые, по его мнению, изъясняются по-своему очень естественно и натурально, не являясь сами ни натуральными, ни естественными в житейском понимании этих слов[16].)

Аналитически безжалостный в раскрытии проблем бытия, в обнажении изучительности и драматизма поисков смысла жизни, без которых человек не может быть человеком, "театр идей" обращался к своим зрителям на "простом и естественном" языке. Отбросив красоту и словесную игру "интеллектуальной драмы" 30-х годов, он выработал свой жесткий и экспрессивный стиль, требующий от сидящих в театральном зале или читающих пьесу своего рода завербованности, привычки к восприятию философских, этических идей, пусть и становящихся более живыми и доступными оттого, что они обретают "плоть и кровь" драматических персонажей. "Театр идей"

требовал от публики напряженной работы, деятельного осмысления предлагаемых ей ситуаций и коллизий, постоянного разгадывания сложнейших интеллектуальных и нравственных ребусов. Очень точно определил эту особенность новой драматургии С. Великовский на примере Сартра: «Думать в театре Сартра приходится всерьез и о серьезном. Не о мелочах житья-бытья, не о досадах и неурядицах, одолевающих на службе и дома, а о том, с чем необязательно сталкиваешься повседневно, но над чем стоит порой ломать голову, коль скоро ты одарен разумом. Пытка мыслью — обычное состояние личности в пьесах Сартра, тут почти все на дыбе неумолимого "быть или не быть"»[17]. "Пытка мыслью" была тем состоянием, в котором постоянно находился читатель или зритель "театра идей", и оно было под силу немногим. Хотя Сартр и высказал предположение, что именно пограничные ситуации, наиболее отвечающие современным проблемам,— это "единственная возможность для театра вновь обрести утерянное им звучание *и объединить* (подчеркнуто Сартром.— *Т. П.*) различную публику, которая в него сегодня ходит"[18], новая драматургия привлекла лишь узкий круг зрителей, ищущих в искусстве "интеллектуального общения". Отразив напряженное движение мысли, во многом спровоцированное необходимостью осознать место и возможности человека в трагической действительности, пьесы Сартра, Камю, С. де Бовуар оказались, с одной стороны, адресованными тем, кто пытливо и встревоженно вглядывался в мир, прошедший горнило страшной войны, с другой — давали возможность приобщиться к идеям экзистенциализма той, достаточно значительной части французского общества (в случае, когда речь идет о драматическом искусстве 40-х годов, необходимо учитывать, что понятия "французский театр" и "парижский театр" тождественны, и, говоря о публике, имеют в виду жителей столицы), которая традиционно стремится уследить за новыми веяниями в литературе и искусстве, но предпочитает несколько облегченный вариант. Во многом определившие духовную атмосферу Франции конца 40-х годов идеи экзистенциализма, отражая недавно пережитые нацией поражение, позор, пропасть, отчаяние, выстраданное освобождение, оказывались доступнее и понятнее, когда люди внимали им в зрительном зале, бок о бок с другими. Если драматургия писателей-экзистенциалистов в более доходчивой, чем философское эссе или даже роман, форме рассказывала о проблемах человеческого существования, то в пределах самого драматургического жанра "театр идей" предлагал куда более "жизненную версию" размышлений о судьбе человека в современном мире: "Новые черные пьесы" Жана Ануя.

Принадлежа к тому же, что и Камю и Сартр, поколению, Ануй дебютировал как драматург в самом начале 30-х годов и к середине 40-х был уже автором десятка пьес. Прочно связанный с театральной атмосферой 30-х годов, с ее увлечением переделками мифологических и библейских сюжетов, в которых словно соревновались Кокто, Жид, Жироду, Ануй отдает дань этому увлечению, именно в 40-е годы предлагая своеобразные вариации античных мифов. В начале десятилетия написаны "Эвридика" и "Антигона", в конце его — "Медея". С первых же своих пьес Ануй заявил о себе как мастер диалога и интриги, прекрасно *знающий* и *соблюдающий* требования "хорошо сделанной пьесы", которая неизменно составляет основу "театра Бульваров". От большинства произведений этого жанра драматургия Ануя 30—40-х годов выгодно отличается тем, что ее стержнем является серьезная нравственная проблема противостояния буржуазности окружающего человека мира. В абсолютном большинстве исследований, посвященных творчеству Ануя этого периода, выделяется "тема чистоты". Сюжетно эта тема раскрывается в истории юного существа (большей частью — юной героини), не желающего принимать правила игры, навязываемые ему житейским здравым смыслом, вступающего в неравный и оттого всегда драматически для него

кончающийся бой с житейской логикой старших. Остро поставив и раскрыв эту проблему на современном материале в одной из ранних своих пьес, "Дикарке" (1934), Ануй затем обратился к переработке античных сюжетов и образов: Эвридика ("Эвридика", 1941), Антигона ("Антигона", 1942), Электра (фрагменты "Ореста", 1945), Медея ("Медея", 1946). С одной стороны, образ юной бунтарки наполняется новым содержанием, которое позволяет на "исторических примерах", хорошо известных зрителю, показать ее родословную, с другой — сам миф становится ближе и доступнее в связи с тем, что оказывается сведенным к одной, достаточно узкой этической проблеме. Лишив мифологический сюжет его многомерности, а тем самым и сущностного содержания, Ануй успешно решает свою конкретную задачу, но и предлагает поклонникам своего таланта облегченную версию античной трагедии. "Театр идей" Ануя принадлежит уже как бы иному срезу, иному уровню театрального искусства Франции, чем драматургия экзистенциалистов. Французское театроведение и критика единодушны в установлении этой своего рода градации внутри достаточно широкого явления. Может быть, с наибольшей определенностью высказался по этому поводу один из самых значительных исследователей современного драматического театра Альфред Симон: «Как Сартр и Камю, Ануй является наследником Картеля и Жироду. Более сноровистый, чем они, он, однако, не обладает ни строгостью, ни высотами их мысли... После Освобождения "Антигона" фигурировала вместе с "Мухами" и "Калигулой" как пьеса, свидетельствующая о нашем времени. Но за каждой из "черных пьес" легко угадывается первоисточник, напоминание о котором дает почувствовать, до какой степени Жан Ануй профанирует трагический пафос, чтобы он стал доступен завсегдатаям "театра Бульваров"»[19].

В 1946-м выходит в свет сборник пьес Ануя "Новые черные пьесы" (драматург всегда сам составлял свои сборники и давал им название), куда он включил самые "черные", самые мрачные свои произведения: написанную еще в 1932 г. "Иезавель", парафраз на тему фрейдистского истолкования "эдипова комплекса"; "Антигону"; написанную в 1945-м пьесу "Ромео и Жанетта", которая своим названием заставляет вспомнить знаменитую трагедию Шекспира, а по сути своей очень мало с ней перекликается, разве что финалом; и "Медею" (1946), которая явилась произведением, по-своему завершающим одновременно и "античный цикл" Ануя, и тему бунтующей против общества героини. По духу и по стилистике к этим пьесам примыкают и фрагменты неоконченной пьесы "Орест", опубликованные в третьем номере журнала "Табль ронд" за 1945 г.

Вероятно, не будет ошибочным предположение, что обращение Ануя к сюжету, совсем недавно использованному Жироду и Сартром, предложившими столь разные его интерпретации, не случайно, что он хотел представить свою версию известного мифа, создать свою "створку триптиха", который могли бы составить эти три произведения, написанные в одной стране в короткий временной отрезок драматургами, исповедующими интеллектуальный театр. Даже незавершенное произведение Ануя свидетельствует о том, что оно гораздо ближе к "Электре" Жироду, чем к "Мухам" Сартра. Но делая, как и Жироду, героиней Электру (несмотря на то что в название вынесено имя ее брата), Ануй переводит трагедию в очень заземленный, бытовой план. Месть Электры очень напоминает эскапады строптивой девчонки, поступающей назло собственной матери и своим видом порочащей семью. Электра, которая намеренно ходит на виду у всех грязной и нечесаной, в лохмотьях разодранных ею самой платьев, с расцарапанными в кровь руками и лицом, решает таким образом вызвать осуждение Клитемнестры и Эгисфа и отомстить за убитого ими отца. Но она с завистью смотрит "на других девушек, счастливых, у которых нет отцов, взывающих к

отмщению, в чистых платьях с розовыми бантами, красивых и надушенных"[20]. Бунт Электры, упрямой и непокорной, как и Антигона, лишь на первый взгляд наполнен тем же высшим смыслом, который помогал Антигоне выстоять. Да, ею движет месть за отца, но сама предлагаемая Ануем в "Оресте" ситуация укладывается в рамки семейного конфликта, слишком локального, чтобы он мог вызвать размышления о проблемах человеческого существования вообще.

Если в образе Электры тема физической и нравственной чистоты раскрывается в том же контексте необходимости для героини постоянной борьбы за свое "я", то "Медея" представляет совершенно неожиданный для творчества Ануя аспект этой темы. Бунт героини, противостоящей в одиночку враждебному ей окружению, свидетельствует не о чистоте, а о порочности натуры. В центральной сцене пьесы, сцене прощального объяснения с Язоном, отвергая его предложение мирно состариться вместе, Медея отстаивает свое убеждение в том, что единственное достойное человека существование — это не поддаваться обволакивающим его доводам рассудка и жажде счастья, а избрать царство абсурда своим уделом. Трагедия Медеи заключается не столько в сознании содеянных преступлений и в невозможности, в отличие от Язона, их забыть, но и в том, что во владениях Креона Язон свой, а она пришлая. "Язон из наших краев,— говорит ей Креон,— он сын одного из наших царей, юность его, как и многих других, может, и была несколько безумной, но теперь это человек думающий, как мы. Ты же явилась издалека, ты со своей ненавистью и проклятьями — чужая здесь"[21]. Если в предыдущих пьесах Ануя героини отстаивали свою непохожесть на других, свою "чужеродность", жертвуя собственным счастьем, собственной жизнью, то яростный, все сокрушающий бунт Медеи увлекает в бездну жизни других. Она безраздельно предана злу, и цельность ее натуры проявляется лишь в следовании до конца избранному пути. "Я шла за тобой в крови и преступлении, и мне нужны кровь и преступление, чтобы расстаться с тобой"[22],— мысленно обращается она к Язону. Если максимализм Антигоны или Электры, отчаянно боровшихся за чистоту и справедливость, привлекателен, то сокрушающая все гордыня Медеи отталкивает. "Я из твоей расы,— говорит она Креону.— Из расы тех, кто судит и решает, не возвращаясь более к принятым решениям, и без сожалений"[23]. Медея Ануя близка Калигуле Камю: как и он, сделав однажды выбор в пользу зла, она гибнет под тяжестью содеянного. Но если "Калигула", как определил смысл этой пьесы Камю известный французский литературовед, "это доказательство с помощью абсурда абсурдности абсурда"[24], то в "Медее" "абсурдность абсурда" доказывается с помощью возвращения к простым жизненным ценностям.

В отличие от драм Камю или Сартра, "Медея" Ануя — не трагедия мысли, а трагедия чувств. И когда в доведенной до эмоционального предела сцене самосожжения Медеи спадает напряжение и Язон уходит, выставив охрану у тлеющего пепелища, в наступающем рассвете возникает тихий и неторопливый разговор стражника и кормилицы Медеи о простых радостях жизни, о хорошо уродившемся хлебе, о сборе урожая. Этой мирной беседой двух маленьких людей завершается трагическая история одной из царственных семей. Медея восстает не только против обывательского здравого смысла, как это делали и ее предшественницы в пьесах Ануя, но и против жизни как таковой, хранительницей ценностей которой выступает простолюдинка кормилица. Ее попытки образумить и успокоить Медею вызывают лишь злобу и ярость: "Убирайся к своей грязной посуде, старуха, к метле и очисткам, к людям своей расы. Игра, в которую мы играем, не для вас. И если вы подыхаете в ней по недосмотру, без всякого понятия, то вас жаль, но не более того!"[25] Отзвук прошедшей войны ощутим в "Медее", и в безжалостной жесткости, и даже жестокости, этой самой черной пьесы Ануя,

и в светлом ее финале, утверждающем неизменность течения жизни и противоестественность игр, в которые люди оказываются вовлеченными злою волею сильных мира сего.

Появление "Медеи" в сборнике "Новые черные пьесы" в 1946 г. явилось фактом литературной жизни, сценическая же ее судьба началась лишь в 1953 г., когда Андре Барсак, режиссер, всегда охотно работавший над постановкой пьес Ануя, показал ее на сцене театра "Ателье". Премьера "Медеи" состоялась в марте, а в октябре того же года театр "Монпарнас" познакомил зрителей с новой пьесой Ануя "Жаворонок", произведением вершинным в творчестве этого драматурга.

Жанна д'Арк, героиня "Жаворонка",— последняя представительница племени непокорных юных существ, составлявших одну из самых привлекательных черт драматургии Ануя. Мы никогда больше не встретим в его творчестве юных героинь, бескомпромиссных максималисток. Жанна — самый обаятельный, самый наполненный жизнью, самый полнокровный характер, который когда-либо рождался под пером Ануя. Хотя героиня "Жаворонка" предстает перед нами в тот момент, когда она в значительно большей степени, чем ее предшественницы в пьесах Ануя, вырвана из нормального течения жизни, из привычной для нее среды, она словно несет с собой весь свой мир, всю свою короткую, но героическую биографию. Строя пьесу вокруг следствия и суда над Жанной, вокруг нравственного и духовного столкновения, в итоге которого Жанна либо должна отречься от своих убеждений, и тогда ей сохранят жизнь, либо она будет верна самой себе — и ее ждет смерть, Ануй не делает акцент на экстремальности, пограничности данной ситуации. Не метания, а ясная убежденность в своей правоте, не надломленность, а спокойная твердость человека, уже сделавшего однажды свой выбор в самую трудную и горькую для родины годину,— вот то, что характеризует поведение Жанны перед лицом ее противников, вот что делает ее Человеком, которого стремится сломить во что бы то ни стало Инквизитор. В столкновении с этим персонажем, который является персонификацией служения догме и античеловечности, Жанна побеждает потому, что защищает прежде всего не себя, а человека со всеми его слабостями и недостатками, но и с его самоотверженностью и готовностью к самопожертвованию. Если прежде для героинь Ануя было главным отстоять самоценность собственной личности, право на непохожесть, то для Жанны очень важно сознание себя частицей сообщества людей, в котором она испытала одно из самых замечательных чувств — чувство человеческого братства. "Жанне чуждо представление о своей исключительности,— отмечает исследовательница творчества Ануя Л. А. Зонина,— напротив, начиная трудный путь, она ищет оправдания своим необычным поступкам в том, что ее окружает. Жанна не хочет быть одинокой"[26].

Опыт Сопротивления, уважение к мужеству и страданиям народа вызвали к жизни единственное в творчестве Ануя произведение со столь определенным пафосом демократизма, с не индивидуалистическим, а народным героем. Но и в "Жаворонке", в самой его структуре (нам постоянно напоминают, что перед нами разыгрывается процесс над Жанной д'Арк), в постоянном снижении героических мотивов легенды об Орлеанской деве, ощутимы скептицизм и ирония, которые в 50-е годы станут определяющими в драматургии Ануя. Между написанием "Медеи" и "Жаворонка", столь непохожих и столь связанных множеством нитей, Ануй ежегодно предоставлял театрам свою новую комедию. 1947 г. — "Приглашение в замок", 1948 г. — "Ардель, или Маргаритка", 1950 г. — "Репетиция, или Наказанная любовь", 1951 г. — "Коломба", 1952 г. — "Вальс тореадоров". Забавные интриги и остроумные диалоги этих пьес Ануя не могли скрыть избитости и повторяемости ситуаций, выглядевших нередко банальными, некоторую на-

тужность комизма, почти марионеточную заведенность персонажей. Критика начинает отмечать уже в эти годы признаки того, что драматург выдыхается, что все чаще подлинный талант подменяет уверенная мастеровитость. Взлет "Жаворонка" на время рассеивает сомнения в том, что новые пьесы драматурга могут стать событием литературной и театральной жизни.

Для послевоенного десятилетия в истории французского театра характерно впервые столь очевидно обнаружившее себя расхождение между тем, что становится событием драматической литературы, и тем, что вызывает наибольший резонанс в театре. Конечно, и в прежние годы удачи и свершения Жака Копо или Шарля Дюллена, Луи Жуве или Гастона Бати, Жоржа Питоева или Андре Барсака, ведущих режиссеров 20—30-х годов, были связаны с постановками произведений не только современных драматургов, но и классиков. И все же ведущее место в репертуаре руководимых ими театров занимала драматургия писателей-современников, содружеством с которыми (самый показательный тому пример — тандем Жуве—Жироду) во многом определялся успех театра у зрителей. В конце 40-х в театральной жизни Франции формируется явление особого рода; оно достаточно быстро отвоевывает ведущее положение в драматическом искусстве и в значительной мере противостоит тому "театру идей", который в этот период занимает главенствующее положение на французской сцене. Оно тоже адресует свои спектакли традиционному кругу зрителей, ищущих в театре не просто развлечения, но и интеллектуального насыщения. Если в межвоенное двадцатилетие водораздел во французском театре проходил между "театром Бульваров" и "интеллектуальным театром", то после 1945 г. возникает театральное движение, программно ориентированное на привлечение к драматическому искусству самых широких слоев общества и прежде всего тех, кто раньше был от театра отторгнут в силу своего социального положения. Впервые в истории национальной культуры театр выходит за пределы Парижа и обосновывается в провинциальных городах. Движение децентрализации осуществляется прежде всего силами деятелей театра, выросших и сформировавшихся под влиянием идей противостояния подлинного искусства буржуазной, коммерческой сцене. Первый театр в провинции создал в промышленном городке Сен-Этьенне ученик и соратник Жака Копо Жан Дасте. Первую Неделю драматического искусства в старинном Авиньоне, превратившуюся в ежегодный театральный фестиваль, организовал в 1947 г. Жан Вилар, делавший свои первые шаги на сцене под руководством Шарля Дюллена.

Связанное с родившимися в 30-е годы и в Сопротивлении идеями социального равенства и человеческого братства стремление сделать театр общедоступным, привлечь в него людей, стоящих на самых низших ступенях социальной лестницы, требовало уничтожения всех барьеров, мешающих выходу искусства к самым широким зрительским кругам. Послевоенная реальность быстро доказала иллюзорность "социального братства" в классовом обществе, а движение за демократизацию драматического искусства расширялось и крепло, завоевывая все новых сторонников, словно крушение надежд на кардинальные перемены в других сферах общественной жизни сделало принципиально важной их реализацию в сфере театра.

Естественно, что одним из кардинальных вопросов, которые вставали перед новым театральным движением, была проблема репертуара. Справедливо было бы предположить, что театр, обратившийся к представителям самых разных слоев современного общества, решит адресовать им произведение, рассказывающее о недавнем прошлом, о войне. Чем же располагал тут театр? В сезон 46/47 гг. труппа Рено-Барро поставила в театре "Мариньи" "Ночи гнева" Армана Салакру, в театре "Антуан" шли "Мертвые без

погребения" Ж.-П. Сартра, а в театре "Ноктамбюль" "Поджигательницы" молодого писателя Мориса Клавеля, во время войны сражавшегося в "маки". Решающая сложные философские, этические проблемы драма Сартра, сталкивающая в нравственной схватке подпольщиков и их палачей; пьеса Клавеля, рассказывающая о любовной драме, приобретающей трагический отсвет оттого, что ее герои связаны с Сопротивлением, а действие происходит в Париже в марте 1944 г.; "документ об оккупации, протокол", как определил жанр своей пьесы Салакру, но в то же время представляющее собой тончайшее исследование психологии предательства, ретроспективное разбирательство того, что заставило героя выдать полиции своего лучшего друга (действие происходит в июне 1944 г., т.е. накануне Освобождения, в Шартре) — таковы эти пьесы, которыми практически исчерпывается "драматургия о войне" и в которых явственно ощутим комплекс национальной вины и личной ответственности. Но и этот выбранный драматургией нравственно-философский аспект поведения человека, вовлеченного в экстремальную ситуацию, оказался труден для воплощения на сцене: слишком обжигающе близки и узнаваемы были изображенные в этих пьесах события. Показательно в этом смысле замечание Луи Жуве по поводу того, что Ж.-Л. Барро поделился с ним своими планами постановки "Ночей гнева" в 1946 г. "Не знаю,— сказал Жуве.— О чем там речь? — период оккупации... Участники Сопротивления... коллаборационисты... Слишком поздно или слишком рано. Предупреждаю — ты сломаешь себе шею. Люди хотят забыть пережитый кошмар. Труд благородный, но бесперспективный"[27]. Мэтр оказался прав, и подлинный успех выпал на долю этого спектакля Барро при его возобновлении в 1960 г., когда ушла острота пережитого унижения и позора. Очевидно, что эти пьесы были в еще меньшей степени приемлемы для театра, ориентирующегося на массового зрителя.

Неприемлемой была для него и драматургия, в основе которой лежало столкновение идей и сущностных проблем человеческого бытия и которая требовала от соприкасающихся с ней достаточно высокого "образовательного ценза" и "культурного багажа". "Пытка мыслью" мало подходила для задачи привлечения в театр нового, неискушенного зрителя, которую ставили перед собой Вилар и его единомышленники. Еще в меньшей степени подходила для осуществления этих задач драматургия, заявившая о себе в конце 40-х годов сразу несколькими именами и проникшая на подмостки маленьких экспериментальных театров, где она и оставалась в течение довольно долгого периода зрелищем для интеллектуальной элиты. "Служанки" (1947) и "Строгий надзор" Жана Жене, "Богоявление" (1947) Анри Пишетта, "Пародия" и "Нашествие" (обе 1947) Артюра Адамова, "Лысая певица" (1948) Эжена Ионеско на рубеже десятилетия еще не стали фактом ни театральной, ни тем более литературной жизни, хотя постановка "Служанок" Луи Жуве, сохранившим славу режиссера, умеющего находить и открывать зрителям новые имена, и вызвала интерес, правда, довольно скандальный, а участие в постановке пьесы Пишетта прекрасных драматических актеров Марии Казарес и Жерара Филипа привлекло к этому спектаклю внимание критики.

С наступлением нового десятилетия присутствие этих авторов на театральных подмостках становится год от года все более ощутимым: в 1950 г. в театре "Ноктамбюль" Никола Батай ставит "Лысую певицу", в "Студио де Шанзелизе" Жан Вилар — "Нашествие", Жан-Мари Серро в "Ноктамбюль" "Большой и малый маневр" Адамова; в 1951-м появляется "Урок" Ионеско (театр "Пош") и "Господин Бобль" Жоржа Шеаде (театр "Юшетт"); в 1952-м знакомятся со "Стульями" Ионеско, "Пародией" Адамова, "Капитаном Бада" Жана Вотье, "Нюклеа" Пишетта. Постановка Роже Бленом в театре "Бабилон" пьесы Самюэля Беккета "В ожидании Годо" имела боль-

шой успех и сделала 1952 год годом официального рождения явления, которое французская критика назвала "антидрамой" или "антитеатром". Отразив умонастроения определенной части французского общества 40—50-х годов и по-своему развив экзистенциалистский тезис об абсурдности мира, "антитеатр" стремился утвердить не "абсурдность абсурда", а его естественность и закономерность. Но то был театр для избранных, для посвященных, для способных проникнуться этим мировосприятием или отнестись к нему как к своего рода щекочущей нервы эскападе.

Создается достаточно парадоксальная ситуация: театр, стремящийся к встрече с публикой, представляющей все слои общества, к тому, чтобы стать общедоступным, народным, не находит в современной ему драматургии произведений, в которых отразились бы сильные чувства, высокие страсти, которые были бы способны увлечь не только разум, но и сердца зрителей. Составляя репертуар первых фестивалей под открытым небом в провинциальном Авиньоне, быстро ставшем меккой для тысяч любителей театра и неофитов, Жан Вилар пытается опереться на произведения современных авторов, трактующие "древний сюжет". "Товий и Сара" Поля Клоделя, "Южная терраса" Мориса Клавеля (своеобразный парафраз на темы "Гамлета"), "Пасифая" Анри де Монтерлана, "Шехерезада" Жюля Сюпервьеля, "Эдип" Андре Жида были показаны на фестивалях 1947, 1948, 1949 гг. Но насколько же понятнее и доступнее оказывались для зрителей показанные на этих же фестивалях "Ричард II" Шекспира или "Сид" Корнеля, насколько более непосредственной и заинтересованной была их реакция. Огромная зрительская аудитория подтвердила справедливость предположения Вилара, что она предпочитает сегодняшним "Антигонам" "Антигон" древних авторов.

Для Вилара очевидно, что содержание жизненных (в самом широком смысле этого слова) проблем современного человека не исчерпывается тем кругом действительно сложных и трудных коллизий, которые исследует упоенно рефлектирующая "интеллектуальная драма" 40-х годов. Он сетует на утрату театром того напряжения и динамичности действия, той страстности, которая, будучи свойственна лучшим драматическим творениям прошлого, делала их героев полнокровными персонажами, заставляла зрителей горячо сопереживать им, находить у них ответы на самые различные вечные вопросы. Он считал эмоциональное воздействие на публику одним из самых важных, особенно когда речь идет о публике малообразованной.

В 1948 г., отвечая на анкету журнала "Ревю интернасьональ де театр", Вилар писал: "Зло всего современного театра заключается в том, что в нем слишком много думают. Сцена перестала быть местом действия и превратилась в прихожую философа. Ни малейшей стыдливости. Частные проблемы совести; интеллектуальная позиция по отношению к необходимости действовать; поддающееся лепке, как глина, объяснение той или иной формулы, той или иной философии; диалектика, представленная в диалогизированной форме, непреклонная логика — таковы новые сокровища театрального искусства. Они сражаются на наших лучших сценах, как еще никогда не бывало в театре. Они в моде. Они выражают то общество, которое им внемлет. Но они не выходят за границы определенной аудитории, так называемой "элиты", снобов и людей, захваченных стадным чувством. Достаточно перенести эти так хорошо придуманные пьесы на иную, не закрытую сцену, чтобы обнаружить их сценическую бедность и ничтожность. Против подобного театра, против этого угрожающего нам нового театра я и организовал в 1947 г. "Неделю драматического искусства в Авиньоне". Речь идет о том, чтобы в сегодняшнем раздробленном обществе обрести не какую-то определенную аудиторию, а публику, не снобов и интеллектуалов, а толпу. Речь идет о том, чтобы благодаря великим и щедрым творениям дать почувствовать наконец (а не только предчувствовать), что театр действует, а не

размышляет; что он сделан из плоти и крови (по крайней мере, актеров), а не из идей; что мораль великих произведений проста, понятна и доступна всем; что в основе подлинного творения лежат захватывающие всех страсти, а не интеллектуальные кризисы; что герой — это безумец, стремящийся осознать мир, а не сознательное существо, принуждающее себя к действию и мышлению. Для этого нам, актерам и постановщикам, было необходимо вернуться к изначальным условиям сценической игры, к помосту, воздуху, небу, камню, чтобы предложить это зрелище публике, состоящей из представителей всех классов, всех социальных горизонтов"[28].

Крылатая фраза Поля Элюара "от горизонта одиночки к горизонту всех людей" могла бы стать девизом послевоенного демократического театра Франции, лаконично и экспрессивно выразив направление его движения.

Обращаясь к людям "всех социальных горизонтов", театр достиг наибольшего успеха, предложив им произведение национальной классики, в центре которого — цельный героический характер. "Сид" — это отклик Вилара на естественное стремление французов вновь обрести чувство национального и человеческого достоинства, преодолеть испытанный в годы войны и в период экономической и политической зависимости от США в первые послевоенные годы комплекс неполноценности. Огромный успех постановки "Сида" в 1951 г. в Авиньоне, а затем в Париже был свидетельством не только высочайшего профессионального мастерства режиссера и актеров, прежде всего исполнителя главной роли Жерара Филипа и самого Ж. Вилара в роли Короля, но и необычайно острого ощущения времени, умонастроения современников. Конечно, Вилара привлекла в "Сиде" героика, высокие страсти, поэтический строй трагедии Корнеля, все то, что он отчаялся найти в современной драматургии и что давало зрителям возможность подняться над повседневностью, удовлетворить свою тягу к идеальному герою. Но мощь и полнота звучания "Сида", его заразительность стали возможны благодаря внутренней готовности зрителей откликнуться на произведение, адресованное их национальному самосознанию.

Приведем лишь два из многочисленных свидетельств успеха "Сида" в постановке Вилара, ставшего подлинным событием художественной жизни Франции начала 50-х годов. Двадцатишестилетний Роже Нимье, один из зачинателей "новой волны" в послевоенной французской литературе, восторженно отозвался о спектакле, и особенно об исполнении роли Родриго актером, принадлежащим к тому же, что и он сам, поколению. "Жерар Филип,— написал он,— счастливый оттого, что ему наконец представилась возможность произносить текст большого художника[29], демонстрирует в этой роли безграничность таланта"[30]. "Этот великий актер,— писала о Жераре Филипе представительница старшего поколения французских литераторов Эльза Триоле,— этот феномен молодого драматического искусства Франции, так полно воплощает наше представление о Герое, что забываешь об актере, видя лишь Родриго, рыцаря всех времен. Если вы захотите посмотреть замечательный спектакль, спешите увидеть "Сида" в постановке Жана Вилара с Жераром Филипом и Франсуазой Спира. Жизнь коротка, а истинные радости редки. Да, Жану Вилару удалось "собрать, чтобы объединить" целый зал в едином порыве энтузиазма"[31].

Получивший осенью 1951 г. статус Национального народного театра "ТНП" (TNP) под руководством Вилара еще не раз доказывал необходимость и насущность обращения к классическим произведениям в поисках отклика на самые острые и животрепещущие проблемы своего времени. Примеров тому много. Но самым, может быть, показательным из них является постановка в 1953 г. "Дон Жуана" Мольера, которая нашла столь горячий отклик в зрительских сердцах в значительной степени потому, что выразила одну из существенных перемен в умонастроениях французов в

тягостной и давящей атмосфере 50-х годов. Художник, чуткий к общественным переменам, к духу времени, Вилар своими "классическими спектаклями" создал своеобразную летопись послевоенного десятилетия, без которой картина духовной жизни Франции была бы не только не полной, но и односторонней.

Появление мольеровского "Дон Жуана" на подмостках послевоенного французского театра — явление неординарное, "реоткрытие" его сыграло очень важную роль и в отношении к национальному классическому наследию, и, может быть, в первую очередь, в раскрытии актуальности этого наследия, вступающего в необыкновенно интересные и живые связи с современными литературой и искусством. Трагическая судьба этого детища Мольера[32] бросала отсвет на каждую новую его постановку, и Вилар, как никто до него, раскрыл глубинный смысл этого произведения великого комедиографа. Ролан Барт писал по этому поводу: "Вилар заставляет нас принять человека, не верящего в бога... Он вложил в этот образ наше собственное старение, ту плотность исторических пластов, которая делает меня гораздо старше Мольера: его Дон Жуан, разрушая питавшие этот образ частности, заменяет их выкристаллизовавшимся представлением, вобравшим в себя всех последующих атеистов... Я не сомневаюсь, что *народный успех* (выделено Бартом.— *Т. П.*) "Дон Жуана" в постановке ТНП объясняется тем, с какой отчетливостью Вилар связал героя с послемольеровским атеистическим наследием... Вилару удалось соединить миф и культуру: Дон Жуан у него наполнен всей историей его зрителей, их старением, тем *наследием предков* (выделено Бартом.— *Т. П.*), которое прибавило к Мольеру Сада и которое сделало нас хранителями подлинной истории, а не созерцателями археологических реконструкций. Таким образом, Вилар показал, что театр в своем наиболее полном выражении учитывает не только сценическую протяженность во времени и пространстве, но и память народа"[33].

Не менее важной, чем атеистическая направленность, в виларовской трактовке "Дон Жуана" была остро поставленная проблема судеб рационализма. Ведь, прочертив с небывалой до того беспощадностью судьбу человека, чьим девизом и знаменем стала вседозволенность, Вилар делал предметом своего "исследования" не вседозволенность аморализма любовных похождений галантного кавалера, а самоубийственную силу холодного разума, отринувшего все идеалы и святыни. Вилар уже подступался к столь волновавшей его теме "бездушного разума", создавая образ интеллектуала Гладиора в пьесе Анри Пишетта "Нюклеа", постановку которой в 1952 г. на сцене "ТНП" осуществил Жерар Филип. Спектакль не имел успеха, примитивно-обнаженное, несколько ходульное столкновение поэтического начала и рационализма у Пишетта, придавшего этому столкновению еще и оттенок фатальной неизбежности, не позволило Вилару проявить свой замысел до конца. Ставя "Дон Жуана", Вилар, вероятнее всего, стремился решить те же, что и интеллектуалисты, вопросы на материале классического произведения, которое обладало в его глазах тем преимуществом перед современной драмой, что включало в себя большие возможности обращения к "народной памяти". Это было важно для философского плана спектакля, для проблемы разума, якобы дарующего безграничную свободу. Но не менее необходимым присутствие памяти было для выявления нравственных аспектов поставленных проблем.

Вилар всегда выступал против морализаторства на театре и всегда оставался моралистом. "Урок" Дон Жуана был адресован прежде всего молодому поколению, для которого потребность в разрешении нравственных проблем была не менее, если не более острой, чем в поисках ответов на философские вопросы, да ведь и непреодолимого водораздела между ними провести

практически невозможно. Пришедшая в литературу на рубеже 40—50-х годов группа молодых писателей: Роже Нимье, Антуан Блонден, Франсуаза Саган — стала знаменем той части вступающих в жизнь французов, которые, по выражению Поля Ван де Боша, благодаря своим 20 годам и пеплу Хиросимы поняли, что мир не является ни серьезным, ни имеющим будущего. В эссе, красноречиво названном "Дети абсурда", Ван де Бош писал: "Иногда кажется, что бессмыслица мира давит на нас как худший его порок. Нам представляется, что Бог умер просто от старости, и мы тут ни при чем. У нас не было периода становления. Мы начинаем с нуля. Мы родились на развалинах. При нашем рождении золото уже превратилось в камень. Казалась ли повседневная жизнь столь хрупкой какому-либо иному поколению?"[34]

Скептицизм и ироничность по отношению к любым нравственным ценностям были логическим следствием подобного мировосприятия. Трагическая судьба Дон Жуана, попирающего общепринятые представления о морали, скептика и резонера, рационалиста и безбожника, каким он представал в исполнении Вилара, если и не давала однозначного ответа на вопросы, мучившие "детей абсурда", то, во всяком случае, убедительно показывала им, что человечество бьется над решением многих из этих вопросов уже не одну сотню лет.

"Вилар — единственный на французской сцене — осмелился подвергнуть критике самих интеллектуалистов,— писал о взаимодействии "Дон Жуана" с интеллектуальной драмой Б. И. Зингерман в своей замечательной книге "Жан Вилар и другие".— Он попытался преодолеть их односторонность в эстетической программе поэтического Народного театра. И он предал их суду — сочувственному, но и объективному — в своих сценических образах"[35].

К середине 50-х годов "драма идей" стала все больше уступать место на сценических подмостках "театру абсурда", превратившему многие ее постулаты в самоотрицание.

ЖАН ЖЕНЕ

Всякий, кто ныне приступает к исследованию творчества Жана Жене, сталкивается с весьма специфическим препятствием, на первый взгляд носящим чисто внешний характер, но в действительности затрагивающим самую глубинную сущность литературного феномена, связанного с творчеством этого писателя. Дело в том, что еще задолго до окончания творческого пути Жана Жене (1910—1986) о нем была написана книга, претендующая — и, вообще говоря, небезосновательно — на *исчерпывающее* описание его духовного мира. Речь идет о монографии Жан-Поля Сартра "Святой Генезий — комедиант и мученик" (имя святого по-французски совпадает с фамилией Жене), изданной в 1952 г. Знаменателен и способ ее публикации — в виде первого, вступительного тома к собранию сочинений Жене, и огромный объем, сравнимый с общим объемом всего написанного к тому времени самим исследуемым автором, и, главное, установка на роль критической "суммы". Когда такой фолиант посвящается не просто еще живущему, но, по сути, еще начинающему писателю, всего несколько лет как вступившему в литературу, то такая уникальная ситуация заставляет предположить, что причина ее не просто в прихоти философа и критика, которому Жан Жене понадобился для эффектной иллюстрации тех или иных собственных идей, но и в изначальной предрасположенности Жене к такого рода толкованию, в том, что без этой интерпретации его творчество оставалось бы незавершенным.

Самому Жене от сартровского экзистенциального психоанализа пришлось нелегко: его творческая деятельность на несколько лет прервалась, что, полагают, было вызвано именно необходимостью изжить, преодолеть свой созданный Сартром образ[1]. Но, с другой стороны, такой анализ был имманентен самой природе его таланта. С первых шагов своей литературной деятельности Жан Жене определил для себя в культуре место *монстра*. Как известно, атрибутом этого понятия является не только крайнее физическое или моральное безобразие — по-латыни "монстр" означает также "знамение", "диво", которое властно притягивает к себе внимание, требует себя разглядывать, разгадывать, истолковывать. И если, вообще говоря, каждый писатель нуждается в истолковании своего творчества, то писатель, подобный Жене, провоцирует критиков прежде всего на истолкование своей *личности*, не укладывающейся ни в какие социально признанные рамки. Оттого-то грандиозный психоаналитический опус Сартра, с одной стороны, стал как бы неотъемлемой составной частью творческого самоистолкования Жене (что отлично демонстрируется его включением в собрание сочинений писателя), а с другой стороны, именно в силу этого препятствует анализу произведений писателя, вставая сплошным барьером между личностью последнего и взглядом исследователя. Единственно корректным подходом бу-



Жан Жене

дет, по-видимому, изучать не сам по себе духовный мир Жана Жене, но то, как этот чудовищный, монструозный мир интегрируется в литературу, в систему современной культуры.

К демонстративно антиобщественной роли в литературе Жана Жене предрасполагала его экзотическая биография. Родившись в 1910 г. от неизвестного отца и оставленный матерью в родильном доме, он рос в сиротском приюте, был отдан на воспитание в крестьянскую семью, но уже подростком попал в исправительную колонию за кражу. В 30-х годах он несколько раз сидел в тюрьме, скитался по разным странам Европы, добывая себе средства к жизни воровством и гомосексуальной проституцией. Свое последнее тюремное заключение ему пришлось отбывать в оккупированном немцами Париже за кражу в магазине книги — дорогого издания стихов Верлена. В тюрьме "Санте" Жене и сам начал писать стихи; маленький их сборник, полулегально выпущенный на воле, привлек к нему внимание некоторых литераторов, в частности Жана Кокто. В 1944 г. появился в печати и первый его прозаический текст — отрывок из романа "Нотр-Дам-де-Флер", причем не в виде полуподпольной брошюрки, а в серьезном литературном журнале "Арбалет", рядом с произведениями Сартра (первой публикацией знаменитой пьесы "За закрытой дверью", тогда еще называвшейся "Другие"), Клоделя, Кено и прочих. В том же году вышел на волю и сам автор и в течение нескольких следующих лет опубликовал целый ряд произведений, написанных частично еще в тюрьме, частично после освобождения: романы "Нотр-Дам-де-Флер" (1942, 1948)[2], "Чудо о Розе" (1943, 1946), "Погребальная церемония" (1944, 1947) и "Керель из Бреста" (1946, 1947), автобиографическую книгу "Дневник вора" (1945, 1949) и две пьесы — "Строгий надзор" (1945, 1949) и "Служанки" (1947, 1947; в том же году поставлены на сцене известным режиссером Луи Жуве). Этот первый период интенсивного литературного творчества — как видно по датам написания книг, чрезвычайно сжатый — принес Жене громкую, скандальную славу и две награды: в 1947 г. ему присудили весьма престижную в те годы премию Плеяды, а год спустя, по ходатайству Сартра, Кено и ряда других писателей,

президент республики снял с него судимость, обрекавшую на неполноправное положение вечно подозреваемого и поднадзорного опасного рецидивиста.

Превратившись из уголовника в писателя, Жан Жене не пережил сколько-нибудь заметного духовного кризиса и тем более не "исправился"; он не изменил своим гомосексуальным пристрастиям, а его упомянутый выше издатель Марк Барбезá вспоминает, как, гостя в его доме, Жене еще и много лет позже не мог удержаться от клептоманической привычки воровать книги и мелкие вещи.

К литературному творчеству Жене вернулся в середине 50-х годов. В этот второй период его деятельности написаны кроме нескольких небольших эссе три крупные пьесы: "Балкон" (1955, 1956), "Негры" (опубл. 1958) и "Ширмы" (1957, 1961). Последнее, третье возвращение Жене в литературу состоялось после еще более долгой паузы: в 1986 г. вышла в свет большая очерковая книга "Пленник любви". В том же году Жене скончался; посмертно были напечатаны еще две его книги: "Заклятый враг" (1991) и "Она" (1989; эта пьеса, по свидетельству М. Барбезá, была написана еще в середине 50-х годов).

Наблюдающаяся в творчестве Жене эволюция от романа к драме (существовали, впрочем, две очень ранние его пьесы, написанные еще в тюрьме, никогда не публиковавшиеся и известные только по названиям,— "Дон Жуан" и "Гелиогабал") соответствует постепенному отходу от прямой автобиографичности ранних произведений. Если два первых романа ("Нотр-Дам-де-Флер" и "Чудо о Розе"), а также "Дневник вора" и пьеса "Строгий надзор" откровенно автобиографичны — изображают жизнь уголовной среды, то в "Погребальной церемонии" речь идет в основном уже о том, чего сам автор не пережил (о коллаборационистской "милиции" в оккупированной Франции), в то время как лирическое "я" автора остается на заднем плане; в "Кереле из Бреста" оно и вовсе исчезает, а сюжет романа хотя и основан по-прежнему на уголовной и гомосексуальной тематике, но непосредственно с биографией Жене не связан (герой романа — матрос военного флота и убийца, а Жан Жене никогда не был ни тем, ни другим). В позднейших произведениях Жене уже остается в подтексте и тема однополой любви, а среда, в которой разворачивается действие, порой подчеркнуто экзотична и удалена от реального жизненного опыта автора (негритянская община в "Неграх", алжирские арабы в "Ширмах", палестинские — в "Пленнике любви"). Как и многие писатели, пришедшие в литературу "из гущи жизни", Жене постепенно удалялся от непосредственного материала своих биографических переживаний, все больше опираясь на художественный вымысел и на профессиональные наблюдения.

По типу своего таланта Жан Жене — ярко выраженный романтик. Не совсем ясно, в какой степени этот писатель-самоучка знал романтическую литературу; во всяком случае, несомненно его знакомство с традицией низового романтизма — романами-фельетонами XIX в., отразившимися в его сюжетах (см.: 1, 481)[3]. Романтизм сказывается в образном строе его произведений (повышенная, избыточная метафоричность), в особенностях их композиции (Жене, как правило, пишет вольно, порывисто и даже нередко хаотично, его мысль свободно перескакивает от одного эпизода, персонажа, пространственно-временного пункта к другим), в соотношении между автором и героями (оно стремится к тождеству, то есть к предельному лиризму, вплоть до прямой автобиографичности). К традиции романтического иммортализма непосредственно отсылает и главная проблематика творчества Жене, особенно его повествовательной прозы; в центре этой проблематики — парадоксально трансформированная фигура "проклятого поэта". Как известно, именно в эпоху романтизма были предприняты первые попытки художественной реабилитации, эстетизации уголовного мира как "теневой", альтер-

нативной среды, в которой подчас и осуществляет себя отверженный герой-сочинитель. Так, в 1828 г. во Франции были опубликованы первые получившие широкий резонанс "мемуары каторжника" (Видока); а в 1836 г. был казнен "поэт-убийца" Ласенер, привлекший к себе внимание во время процесса не только вызывающим презрением к правосудию и обществу в целом, но еще и тем, как, сам не строя иллюзий в отношении собственной участи, с садистским удовольствием "топил" своих сообщников, еще пытавшихся как-то выкрутиться. (Установка на предательство по отношению к товарищам характерна и для позиции автобиографического героя Жене.) Эти художественно-поведенческие опыты эпохи романтизма Жене, можно сказать, обобщил, представив в своих книгах преступный мир как внутренне стройную и даже по-своему одухотворенную, идеальную систему; жизнь этого мира, изобилующая сакральными переживаниями, дает основания для сопоставлений с некоторыми структурами архаического социального устройства.

Этнографами зафиксировано существование у многих первобытных народов так называемого "мужского дома"; это своеобразное "общежитие" для неженатых юношей, пребывание в котором обыкновенно входит составной частью в обряд инициации[4]. В "мужском доме" молодые люди живут вдали от семей, пропитание себе зачастую добывают не трудом, а "узаконенным", ритуальным воровством, вступают во временные, беспорядочные половые связи (промискуитет). Все эти черты, в той или иной мере встречающиеся и во многих замкнутых корпорациях нового времени — таких, как русские опричники или же вызывающие завороженное внимание Жана Жене гитлеровские войска СС,— проявляются и в быту блатного мира, каким показывает его писатель. При этом промискуитет заменяется у него более сильной формой "отклоняющегося" сексуального поведения — всеобщим гомосексуализмом. В изображении Жене педерасты — не униженные изгои, а, напротив, цвет преступного мира. Наряду с "малолетками", утверждает автор "Дневника вора", они являются самыми дерзкими участниками любой банды. Сближая, почти отождествляя тех и других по признаку разбойной удали, писатель тем самым актуализирует архаическую юношескую этику "мужского дома" с его воровскими набегами как элементом взросления, а вместе с тем и юношескую же этику романтического бунта против общественных установлений.

По своему характеру этот бунт у Жене во многом воспроизводит структуру двухступенчатого конфликта, выявленную Ю. В. Манном в строении байронической поэмы[5]: главный герой является чужим в "большом" обществе, но он обособлен и в микросоциуме отверженных (разбойников, пиратов, цыган). В отличие от романтиков, Жене усиленно подчеркивает сакральную окрашенность этого двойного аутсайдерства.

Внутри "теневого" мира уголовников существует строгая, густо замешенная на гомосексуальной эротике иерархическая система, которую Сартр сопоставил с феодальной иерархией (см.: 1, 112—113). К своим покровителям — "ворам в законе" и особенно к убийцам — автобиографический герой Жене питает страстную привязанность; это привязанность оруженосца к рыцарю, подмастерья к мастеру, благоговение клирика перед святым. Действительно, в сакрализованном мире Жене сами преступления — например, кражи — осмысляются как род священнодействия. Изымая краденые деньги и вещи из "законного" порядка, в рамках которого они функционировали, вор как бы приносит их в жертву некоему языческому божеству (неважно, что он и сам пользуется плодами жертвоприношения,— в конце концов, античные боги тоже довольствовались одним лишь дымом от жертвенного костра, предоставляя людям самим вкушать мясо закланного животного). Именно потому, что преступление священно, его можно кому-то *посвя-*

тить — и Жене в "Дневнике вора" посвящает свои первые грабежи старшему другу и любовнику, которому был "обязан своим посвящением в воры" (характерна здесь прямая связь сакрального преступления с инициацией). Предметом жертвенного посвящения может стать не только благородство, но и гнусность. Именно в таком смысле Жене посвящает свой роман о фашистах и предателях — "Погребальная церемония" — памяти друга и любовника, который был коммунистом и погиб на парижских баррикадах в августе 1944 г. При этом сакрализуется, превращается в священный дар не художественное повествование о зле (рассматриваемое как "произведение искусства"), но само жизненное зло как таковое; в "теневом" мире Жене преступление становится жертвой, угодной душе погибшего героя.

Тема жертвоприношения у Жене имеет и еще один поворот, также хорошо согласующийся с системой архаических представлений. В жертвенном ритуале, как известно, уравниваются сама жертва и жрец, на них обоих нисходит сакральная сила. А потому их роли могут и перемениться, жертвоприношение может стать самопожертвованием — таковы предания о страдающих божествах, о страстях Христовых, о мученичестве святых. К такому мифу Жене обращается, описывая смерть (естественную или же на эшафоте) своих обожаемых "идеальных" преступников — таких, как убийца Аркамон, составляющий недостижимый идеал святости в романе "Чудо о Розе". В одном из самых патетических эпизодов этого романа действительно происходит чудо: в восторженном видении героя-юноши цепи, которыми скован осужденный на смерть убийца, увиваются белоснежными цветами роз. Сам ритуал казни описан в том же романе как магическое проникновение жреца в тайную сущность жертвы: четверо обязательных участников этого акта — судья, адвокат, духовник и палач — проникают через ухо и рот в тело приговоренного, который неожиданно предстает великаном (образ, явственно напоминающий эпизод из Рабле — о паломниках, проглоченных великаном Гаргантюа, и об их путешествии в недрах его утробы); они приближаются к его сердцу и в центре его обнаруживают "Мистическую Розу", символ высшей святости.

Сам Жене — всего лишь вор, а не убийца, и духовно приблизиться к этой высшей породе людей он может лишь ценой тяжкой аскезы, принося в жертву своему божеству (богу воров — дьяволу, как сказано мимоходом в "Дневнике вора") самого себя, свое достоинство. Именно таков смысл намеренного самоуничижения героев Жене, в том числе и добровольно избираемой ими унизительной, вообще говоря, роли пассивного педераста. И все же главная, высшая форма самопожертвования, открытая Жаном Жене, заключается в *измене*. Таким поступком человек растрачивает, пускает по ветру самое драгоценное, чем обладает,— свою корпоративную честь; ибо в любой корпоративной этике — феодальной, партийной, военной или мафиозной — первейшей добродетелью всегда считается верность своему сообществу и своим товарищам. Творчество Жене изобилует упоминаниями о "любви к предательству", которая выражается и в особо нежном чувстве к людям подлым и неверным, и в мистическом восхищении полицией с ее всесильными сыщиками и осведомителями. Тягу к предательству Жене характеризует как "одну из разновидностей эротизма"; предательски порвать узы, связывавшие с очередным сообщником-любовником,— для него высший праздник. "Всю дорогу я тешился горькой радостью, обещая себе забрать на почте деньги и отослать их Пепе в Монхучскую тюрьму...— рассказывает он (в "Дневнике вора") об одной из таких измен.— Выйдя на улицу, я разорвал купюры, собираясь сбросить их в водосток, но, чтобы сделать разрыв более ощутимым, я склеил остатки денег на лавке и устроил себе роскошный обед. Пепе, должно быть, подыхал от голода в тюрьме, но ценой этого преступления я счел себя свободным от моральных забот". В этом замечательном

эпизоде характерны все три последовательных момента, через которые проходит герой: сперва готовность, следуя "закону", отослать попавшему в беду товарищу причитающиеся тому деньги (изначально, впрочем, краденые); затем внезапное, внешне ничем не мотивированное намерение устроить из этих денег "чистое", бескорыстное жертвоприношение (порвать и выбросить) и, наконец, решение сделать этот обряд максимально "преступным" и унизительным для себя самого, превратив его в позорный акт эгоистической измены (я проем и пропью деньги, а "настоящий" их владелец пусть подыхает с голоду). Сотворив зло по отношению к товарищу, Жене тем не менее испытывает не садистское, а мазохистское удовольствие: сакральное проматывание чужих денег сочетается со столь же сакральным расточением собственной личности, собственного достоинства. Более того, в тех случаях, когда измена отягощена насилием и садизмом, этические принципы героев Жене требуют расплачиваться за нее другим, собственно мазохистским унижением. Так, герой романа "Керель из Бреста", предательски зарезав своего друга и сообщника, после этого в порядке "епитимьи", искупительной жертвы добровольно отдается владельцу местного борделя, предстающему как бы богом разврата...

Как бы то ни было, такие парадоксальные "искупительные жертвы" не отменяют, а то и прямо подтверждают отчужденность героя-предателя внутри блатного сообщества; предавая друзей, герой Жене *освобождается* от уз коллектива. Он не "живущий по закону" член этого коллектива, он скорее сродни "преступающим черту" романтическим бунтарям, имморализм которых состоял именно в отказе от верности божественно освященной этике своего социума. Сознательно нарушая заповеди такой этики (в данном случае — этики преступного мира), герой Жене, подобно "поэту-убийце" Ласенеру с его предательским поведением на суде, обретает головокружительную свободу от социума и вообще от мира с его божественным устройством. Так этот сугубо "благочестивый" писатель, чрезвычайно чуткий к сакральному началу бытия и ревностный служитель особого языческого "культа", в силу внутренней логики романтического мироощущения становится, по сути дела, богоборцем.

Литературной традиционностью авторского "самообраза" обусловлена в конечном счете и подчеркнутая литературность стиля Жене. Его проза переполнена "красивой", сентиментально-романтической образностью (вообще, как известно, типичной для культуры уголовного мира). "Грубые" слова и непристойно-физиологические детали вводятся в текст не для шокирующе "натуралистического" эффекта, как у другого писателя-монстра, вероятно повлиявшего на Жене,— Луи-Фердинанда Селина,— но лишь затем, чтобы успешнее снять этот эффект преувеличенной эстетизацией и условной патетикой; в качестве примера последней можно привести уже упоминавшийся эпизод с "чудом о Розе" из одноименного романа (преображение цепей в цветы), где, как и во многих других образах Жене, сгущенная литературность граничит с дурным вкусом. Отталкивающе гнусная реальность изображаемого мира меркнет в не совсем натуральном блеске литературной красивости; точно так же в эротической прозе современника Жене Генри Миллера непристойность изображаемых сцен совершенно поглощается сверхнасыщенной литературностью стиля. В результате художественный мир Жене, изображавшийся им непосредственно "с натуры", по самым что ни на есть реальным жизненным впечатлениям автора, предстает в его творчестве в высшей степени условным и невсамделишным. Искусство фиктивных подобий торжествует над "грубой" действительностью; и в какой-то момент это, видимо, ощутил сам Жене, перейдя от ранней автобиографической прозы к открыто условному, в романтическом духе, театру. Об одной из

своих пьес ("Балкон") он прямо писал, что она написана "во славу Образа и Отблеска" (4, 274).

Свои взгляды на театр Жан Жене изложил в предисловиях и послесловиях к своим пьесам, а также в двух отдельных эссе: "Канатоходец" (1958) и "Странное слово "урбанизм"..." (1967). Эти тексты лишний раз подтверждают, что писатель чутко ощущал древние обрядовые корни искусства, в том числе искусства театрального. Та традиция сакрального театра, на которую опирается Жене и которая во французской литературе была реактуализована в романтическую эпоху, в первую очередь в критике и художественной прозе Теофиля Готье, характеризуется преимущественным вниманием не к словесному тексту спектакля, а к архетипической динамике его действия; сюжет более или менее явно тяготеет к ритуалу кровавых жертвоприношений, имеющих своей целью магическое заклятие смерти. Такой ритуализованный театр, отрицающий импровизацию и свободную игру масок (он противостоит романтической иронии как иной традиции романтического зрелища), сближается с цирком — опасным представлением, изначально связанным со смертью, с такими архаическими зрелищами, как гладиаторские бои или коррида.

Следуя романтической традиции рисовать "портрет художника в виде акробата" (название книги Ж. Старобинского), Жан Жене изображает своим собратом в искусстве циркового канатоходца, делая главный акцент на смертельной опасности, с которой имеет дело цирковой артист. Обаяние цирка — это обаяние смерти (5, 25), обаяние архаического зрелища, восходящего к глубокой древности. "Вы,— обращается писатель к циркачам,— пережитки баснословных времен. Вы возвращаетесь к нам из дальней дали..." (5, 25). Со смертью связан не только цирк, но и театр, генетически восходящий к погребальному обряду. Конструируя в своем воображении несбыточный утопический город, Жене, в странном параллелизме с построениями Н. Ф. Федорова, готов поместить в его центре кладбище; правда, посреди кладбища располагается не музей предков, как предлагал русский мыслитель, а театр, который от соседства со смертью должен приобрести мистериальную серьезность. "Что же касается публики, то в театр ходили бы лишь те, кто мысленно готов прогуляться ночью по кладбищу, чтобы соприкоснуться с таинством" (4, 15).

Театральная игра постоянно соотносится со смертью не только в теоретических размышлениях Жене, но и в его драматической практике. Все его пьесы, даже подчеркнуто комедийные, связаны с темой смерти и жертвоприношения. В их буффонаде и парадоксализме скрываются романтические мистерии, в которых человек ищет внутреннего самоутверждения через опасную игру прирастающими к лицу масками, через самоуничижение и жертвенную гибель. Мощная мистериальная структура пьес противопоставляет драматургию Жене "театру абсурда", к которому ее причисляли некоторые исследователи[6], введенные в заблуждение ее внешней эксцентрикой.

Сартр проницательно отметил аналогичную расстановку персонажей в двух первых пьесах Жене — "Строгий надзор" и "Служанки" (см.: 1, 564). Вместе с тем этим сходством лишь оттеняется резкое различие этих двух небольших пьес, обусловленное эволюцией их автора. "Строгий надзор" — единственная из театральных пьес Жене, прямо связанная с его уголовно-тюремным опытом, а по откровенности авторского самораскрытия даже превосходящая его раннюю прозу. В 1967 г. писатель предварил эту пьесу короткой заметкой, в которой явственно прочитывается бессознательное желание "забыть" эту слишком прямую исповедь: "...мне бы хотелось... чтобы эта пьеса никогда больше не ставилась на сцене. Мне затруднительно вспомнить, когда и в каких обстоятельствах я написал ее. Вероятно, это

случилось от тоски и по неосмотрительности. Да-да: она сама собой из меня вырвалась" (4, 179).

Главный герой пьесы Жюль Лефран стремится к "воровской инициации", к вступлению в ту "феодальную иерархию" преступного мира, о которой писал Сартр. Отбывая срок в тюрьме за кражу, он пытается войти в доверие к своему сокамернику — профессиональному преступнику по прозвищу Зеленоглазый, в котором мечтает найти себе покровителя и "сюзерена". С ним, однако, соперничает третий сосед по камере — молодой вор Морис. Ревниво оспаривая друг у друга благосклонность Зеленоглазого, они ненавидят и стараются опорочить друг друга в глазах своего чтимого повелителя. В конечном счете вражда выливается в смертельную схватку, в которой Лефрану удается одержать верх и задушить Мориса. Но его победа оборачивается поражением: Зеленоглазый, до тех пор бесстрастно наблюдавший за борьбой двух своих "вассалов", теперь гневно отвергает и даже самолично выдает тюремным властям незадачливого убийцу, совершившего свое преступление "неправильно" — исключительно ради самоутверждения, "ради славы".

Сам Лефран объясняет содеянное им иначе: "Я сделал, что мог, из любви к беде". Сверхзадачей его "произвольного поступка" (с точки зрения воровского закона Морис "ничего ему не сделал") было не просто "прославиться", а *пострадать*, чтобы ценой такого самопожертвования пройти инициацию, приобщиться к миру "настоящих" уголовников. Он пытается утвердить себя не просто злодеем, но мучеником — наподобие знаменитых казненных убийц, чьи газетные фотографии он любовно коллекционирует и поклоняется им, словно иконам (автобиографическая деталь: сохранилась подобная коллекция, которую собирал в тюрьме сам Жан Жене). Готовясь вступить в блатное сообщество, Лефран досконально изучил его обычаи и легенды. Даже суровый Зеленоглазый восхищается его знанием кличек знаменитых бандитов, заимствованных из названий военных кораблей. Вдвоем они декламируют настоящую поэму, перебрасываясь, словно мячиком, этими именами, каждое из которых отсылает сразу к двум кодам — уголовному и военно-морскому: "...Пантера, из Брестского порта.— В Пуассийском централе.— Кровавый, в Риомском централе.— Из Шербурского порта.— Смерч, в тюрьме Фонтевро.— Из Брестского порта..." Хотя Лефран мало сидел в тюрьме и не служил в военном флоте, он прекрасно знает язык и мифологию этих двух воинственных "племен". Вообще, Лефран, как и сам молодой Жене,— человек знания, своего рода "книжник" среди уголовников ("клирик среди воинов", как выражался Сартр, пользуясь своей "феодальной" аналогией.— 1, 192). Именно эта "интеллигентская" отчужденность от прямых людей дела и губит Лефрана. Владея словом (в отличие от неграмотного Зеленоглазого, вместо которого он, словно новый Сирано де Бержерак, пишет любовные письма), зная извне устройство преступного мира, он не может вступить в этот мир полноправным членом. Чтобы стать в нем своим, он пытался даже добровольно накликать на себя "беду" — но, объясняет ему Зеленоглазый, "ничего вы не знаете о беде, если думаете, что можете сами ее выбрать. Я своей беды не хотел. Это она меня выбрала". В итоге настоящим мучеником, угодной богу жертвой, стал не Лефран, понапрасну загубивший себя, а простой, не отягощенный какими-либо культурными комплексами, "органический" преступник Морис — Авель, а не Каин.

Если в первой пьесе Жене тема неудачной инициации, тщетной попытки "новичка" приобщиться к преступному миру, разработана в плане лирическом и даже автобиографическом (в образе "умника" Лефрана угадывается сам будущий писатель Жене), то в "Служанках" автор постарался максимально отделить ситуацию от своего личного жизненного опыта; он даже сделал — случай исключительный в его творчестве — действующими лица-

ми этой пьесы не мужчин, а женщин, хотя и оговорил, что хотел бы видеть их на сцене в исполнении актеров-мужчин.

Сюжет пьесы основан на реальном уголовном эпизоде 1933 г. — истории сестер-служанок Папэн, убивших и ограбивших своих хозяек — мать и дочь. Однако Жене изображает неудачное, несостоявшееся убийство, а мотив его — не столько корысть, сколько болезненная любовь-ненависть, которую обе служанки питают к своей госпоже: хозяйка и ее любовник занимаются каким-то преступным промыслом, что и позволяет служанкам засадить в тюрьму хозяйского любовника, выдав полиции разоблачающие его письма. В этом плане чувства служанок к хозяйке — ревнивая любовь, сопоставимая с преклонением воров-новичков перед "ворами в законе", которое поэтизируется в повествовательной прозе Жене. Но, с другой стороны, хозяйка внешне ведет жизнь добропорядочной буржуазной дамы, аффектирующей свою филантропическую заботу о прислуге; а этим обусловлена вторая компонента чувства служанок — наряду с благоговением начинающих преступниц, характерным для устройства "дикого" блатного мира, они переживают также и классовую ненависть к хозяевам жизни, которая господствует в "цивилизованном" мире порядочных людей. Сартр, много общавшийся с Жене во второй половине 40-х годов, рассказывает в виде иллюстрации к "Служанкам" характерный эпизод: "Одна дама говорила ему (Жене.— *С. З.*): — Моя прислуга, должно быть, рада-радехонька, я ведь дарю ей свои платья.— Очень хорошо,— ответил он,— а она дарит вам свои?" (1, 16).

Двойственные чувства служанок к хозяйке выливаются в неосуществившийся план ее отравить, ставший результатом мучительного соперничества, взаимного подстрекательства двух героинь: они борются за право убить хозяйку, а одновременно фактически оспаривают место ее "любимой" служанки (ср. соперничество Мориса и Лефрана из-за благосклонности Зеленоглазого). Принципиально же новым в "Служанках" является подчеркнутая театрализованность этого соперничества. Жюль Лефран пытался в одиночку, на свой страх и риск играть роль более опытного и "правильного" преступника, чем он был в действительности; соответственно вся тактика его противника Мориса заключалась в отрицании, разоблачении его игры. В кульминационном эпизоде драмы "Строгий надзор" Лефран демонстрирует своим сокамерникам якобы тюремную татуировку у себя на груди, но чуть позже она оказывается фальшивой, самодельной маской — не наколотой, а нарисованной чернилами. Напротив, в "Служанках" в театральной игре участвуют обе героини, разыгрывающие целый спектакль в спектакле, где одна из них исполняет роль хозяйки, а вторая — роль *первой* служанки. Сила театрального внушения, порожденная этим представлением, оказывается настолько мощной, что в финале пьесы она и дает драматическое разрешение конфликту: не сумев отравить свою хозяйку в реальности, служанки возобновляют привычную им театральную игру и *инсценируют* ее убийство, но игра заходит слишком далеко — спектакль заканчивается добровольным самоубийством "актрисы", изображавшей хозяйку. Несостоявшаяся инициация заменена карнавальным сюжетом о ложном, подменном царе (ложной "хозяйке"), который умерщвляется, приносится в жертву, сыграв до конца свою роль.

В "Служанках" Жене впервые в полной мере воспользовался приемом "театра в театре"; условная игра неподлинных сценических подобий получает у него разрешение в реальных и бесповоротных жизненных поступках. В пьесе "Балкон" тот же конструктивный принцип развернут более масштабно. В отличие от двух ранних пьес Жене, это не камерная драма для трех-четырех актеров, а сложная многофигурная композиция, карнавализованная пародия на историческую драму о дворцовых заговорах и уличных мятежах.



Жан Жене. *Карикатура Даниэля Левина*

В "Балконе" изображается революция, происходящая в столице некоей условной страны; но главной целью атакующих повстанцев является не королевский дворец или же тюрьма вроде Бастилии, а... публичный дом, парадоксально представленный как духовный центр общества, универсальный генератор образов, условных фигур и подобий, способных при случае воплотиться в действительность. В то время как о правящей Королеве в пьесе говорится подчеркнуто уклончиво (она то ли существует на самом деле, то ли нет), здесь, в борделе, идет интенсивная театральная игра, более реальная, нежели призрачная государственная власть. Клиенты публичного дома, в обычной жизни заурядные обыватели, преображаются в нем в высокопоставленных особ — Судью, Епископа, Генерала, разыгрывая с девицами из заведения сложные садомазохистские ритуалы, в ходе которых этим "ложным царям" то воздают почести, то, по карнавальной логике, предают их поношению. "Настоящих", не лицедействующих персонажей в этом заведении лишь два — хозяйка и ее друг, начальник полиции. Именно они и становятся новой властью после победы революции: с исчезновением баснословной Королевы новой королевой оказывается хозяйка публичного дома, а начальник полиции, сумевший обуздать бунт и превратить его в верхушечный переворот, принимает на себя управление государством. Но игра подобий, захватившая весь мир, уже не может остановиться: ряженые "Судья", "Епископ" и "Генерал" теперь уже и в самом деле получают государственные посты, а в финале пьесы театральную метаморфозу претерпевает и сам начальник полиции, занявший место монарха. Достроив начатую еще при старой власти грандиозную усыпальницу королей — подземный мавзолей, он в итоге, чтобы до конца сыграть свою царскую роль, добровольно замыкается заживо в этой гробнице, между тем как на улице уже раздаются первые выстрелы нового мятежа...

"Балкон" построен на структурных архетипах карнавала, вариантом которого оказывается и "революционный процесс". Обмен функциями между социальным верхом и низом, между дворцом и борделем в конечном счете обнажает календарно-циклическую природу карнавальных ритуалов: начальник полиции, как солярное божество, удаляется в подземное царство, освобождая место для нового торжества карнавально-революционного хаоса; комическое несоответствие высоких властных функций и их случайных носителей в конце концов оборачивается драматической самокастрацией (самопожертвованием) "ложного царя" — вождя народного восстания; что же касается временной царицы, то она снова становится хозяйкой борделя, этого волшебного театра, воплощающего теневую изнанку общества.

Карнавальная пародийность откровенно господствует в пьесе "Негры", обозначенной в подзаголовке как "клоунада". В предпосланном ей маленьком предисловии Жене настаивал на том, что пьеса эта должна играться актерами-неграми, но непременно для белой публики. Если вдруг случится,

добавляет он, что в зрительном зале окажутся одни лишь негры, необходимо раздобыть специально хотя бы одного белого зрителя, усадить его в середину первого ряда партера и играть спектакль для него одного. "А если ни один белый не примет такого приглашения? Тогда пусть неграм при входе в зал раздают маски белых. Если же негры откажутся надевать эти маски, пускай воспользуются манекенами" (5, 79).

Писатель, таким образом, подчеркивает, что пьеса символически ориентирована на белых людей с их воззрениями и предрассудками в отношении черных. Характерно, что в ее заглавии стоит не нейтральное расовое определение "les Noirs", а уничижительно-оскорбительное "les Nègres". Разыгрываемое по ходу спектакля представление "театра в театре" как раз и воссоздает стереотипные образы белого расизма (инсценируется, например, несколько вариантов нападения негра на белую женщину). Зрителями этого "театра в театре", наблюдающими его со сцены, выступает королевский двор (королева, генерал, судья, миссионер), как бы забредший в эту пьесу из театрализованного дворца-борделя в "Балконе". Действительно, все высокие лица, составляющие его,— фальшивые, это негры, до поры носящие маски белых. Со своими масками они расстаются во время совершаемого ими путешествия в Африку, на родину черных рабов, демонстрируя по ходу этого путешествия исторические корни несправедливости по отношению к черной расе. Но Жене, разумеется, не филантроп и не поборник расового равноправия: в конечном счете негры выступают как внутренне сплоченное и опасное для "белой" цивилизации сообщество отверженных и угнетенных. В то время как на сцене разыгрывается шутовское действо об убийстве белой женщины и осуждении преступника, за кулисами происходит под шумок этой буффонады другое, уже нешутовское убийство-жертвоприношение предателя, грозившего выдать тайную негритянскую организацию... Как и в романах об уголовном мире, Жене показывает здесь (транспонируя проблему из уголовной плоскости в расовую) силу и цельность "теневого" мира отверженных, лишь внешне прикрывающегося комической "клоунской" игрой.

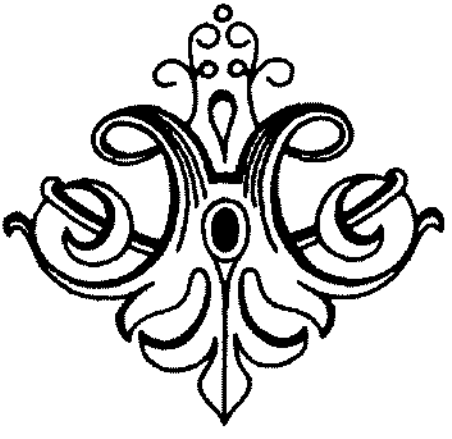
Иной вариант такой транспозиции представляет собой последняя пьеса Жене — "Ширмы", созданная в разгар алжирской войны и изображающая эту войну в шутовском виде. По остроте антивоенного гротеска она не уступает пацифистским пьесам Бориса Виана 50-х годов ("Живодерня для всех", "Полдник генералов"); но притчевая структура "Ширм", в которой воссоздается в условном виде судьба "маленького человека" среди военных потрясений, позволяет заподозрить другое влияние — со стороны драматургии Брехта (например, пьесы "Матушка Кураж"). Характерно, что главными героями пьесы Жене являются не только бедный арабский крестьянин Саид, оказавшийся по воле случая отверженным странником среди разгорающейся войны, но также и его мать, по доброй воле разделяющая судьбу сына. Впрочем, сюжет пьесы чрезвычайно сложен и фрагментарен; действие переносится то в деревенский бордель, то на большую дорогу, то на поле сражения, то в преисподнюю... В списке действующих лиц — более ста персонажей; Жене предполагал, что каждый из актеров труппы должен играть сразу пять-шесть ролей. Условны как образы этих лиц, так и обстановка, их окружающая. По указаниям автора, спектакль должен играться под открытым небом, а вместо декораций должны использоваться специальные ширмы (отсюда название пьесы), передвигающиеся по сцене прямо на виду у зрителей; на них условно изображается место действия или же просто обозначается посредством надписей. В целом пьеса представляет собой чрезвычайно громоздкую (несколько сот страниц печатного текста!) и запутанную композиционную структуру; опознаваемые по другим произведениям Жене структуры (противопоставление "теневого" и "большого" мира, карнавальное обращение функций, комплекс инициации "младшего" пред-

ставителя "теневого" мира) теряются в непомерно разросшемся, утрачивающем четкую оформленность целом.

Уже две последние пьесы Жене показали необоснованность сложившегося представления о нем как об "аполитичном" авторе. В 60-х годах он прямо заявил о себе как политический публицист, выступая в левоавангардистском журнале "Тель кель" с очерками о борьбе американских "черных пантер" — организации, как бы воплотившей в реальности некоторые из мотивов, предвосхищенных им десятилетием раньше в пьесе "Негры". Получила свое продолжение и тема арабского сопротивления — на этот раз, в книге "Пленник любви", речь идет о борьбе палестинских арабов из Организации освобождения Палестины. Бросая очередной вызов обществу, Жене поэтизирует террористические акции палестинцев, приводя "апокрифическую формулу палестинской революции": "сделаться опасным хотя бы на тысячную долю секунды"[7]. Характерно, что в качестве главных эпизодов вооруженной борьбы он изображает не столько партизанскую войну палестинцев против "официального" врага — Израиля, сколько их столкновения с другими арабами, с войсками Иордании или же ливанских христиан; так в гангстерских боевиках более всего живописуется не рутинно-профессиональная "работа" бандитов, а кровавые "разборки" конкурирующих гангстерских банд. "Теневой" мир, первоначально воплощавшийся у Жене в виде мира блатного, а позднее — в виде фашизма (роман "Погребальная церемония") или отверженных рас ("Негры", "Ширмы"), логично получил новое воплощение в виде организации террористов, наводящей страх на благополучную Европу. Политическая ангажированность явилась у Жене всего лишь новой, закономерной чертой в его маске антиобщественного монстра, которую он носил в течение всей своей творческой жизни. Маска эта позволяла ему вызывающе выразительно реализовывать в своем творчестве те культурные механизмы, которые в силу своей потенциально разрушительной силы часто игнорируются или искажаются официальной культурой. Демонстрацией этой "теневой" стороны человеческой культуры Жан Жене и внес оригинальный вклад в художественное самосознание современной эпохи.

Часть вторая

ЛИТЕРАТУРА 60-х годов



ОБЩАЯ ПАНОРАМА

60-е годы как самостоятельный период в истории современной французской литературы выделяется большинством французских исследователей, придерживающихся историко-культурных принципов в изучении литературного процесса, а также исследователей советских[1]. И это вполне закономерно. Следует лишь заметить, что хронология литературная, естественно, не всегда совпадает с исторической. Литературный период явно не укладывается в десятилетие между маем 1958 г., когда президент Четвертой республики Р. Коти призвал генерала де Голля к власти, и Маем 68-го, когда обнаружился острейший кризис Пятой республики, преодолев который общество вступило в новую фазу. Само литературное развитие отодвигает начальную границу периода к середине 50-х годов, когда возникли явления и тенденции, позволяющие говорить о качественных изменениях в литературе. Есть исследователи, которые полагают, будто уже появление "Бунтующего человека" Альбера Камю в 1951 г. позволяет говорить о повороте в литературном процессе[2]. Утверждение это представляется спорным, ибо если эссе Камю и свидетельствует о расколе внутри экзистенциализма, вся идейно-эстетическая проблематика Камю связывает его теснейшим образом с духовной жизнью Франции первого послевоенного десятилетия.

Но к середине 50-х годов в литературе возникает ряд явлений, уже действительно выламывающихся из существовавшей тогда практики, решительно отвергающих ее,— я имею в виду "новый роман" и "театр абсурда", появление которых настолько изменило облик литературы, что есть все основания говорить о начале нового периода ее истории. И если творчество Б. Виана или Р. Нимье при всей их полемической антиэкзистенциалистской направленности еще только предвосхищало перемены, то "Резинки" (1953) и "Соглядатай" (1955) А. Роб-Грийе или "Распределение времени" (1956) М. Бютора уже позволяют говорить о начале нового этапа.

В драматургии этот сдвиг происходит раньше: "Лысая певица" Ионеско написана в 1950 г., а "В ожидании Годо" Беккета в 1953-м, но начинают ставиться они лишь в начале 60-х годов, и тогда их драматургия оказывается реальным фактором культурной жизни Франции.

Таким образом, границами рассматриваемого периода можно считать середину 50-х годов и 1968 год. Такая периодизация, принимаемая рядом французских исследователей, представляется достаточно убедительной.

Франция вступала в новое десятилетие, истерзанная колониальными войнами. Не успела закончиться война во Вьетнаме (1954), как начались волнения в Алжире. С 1958 г. волнения превратились в настоящую гражданскую войну. Страна жаждала ее разрешения и, как когда-то, во времена "дела Дрейфуса", разделилась на два лагеря — сторонников сохранения старых порядков и поборников предоставления Алжиру независимости.

Во главе левых сил встала прогрессивная интеллигенция. Национальный Комитет писателей выступает с призывом положить конец войне, появляется множество манифестов и воззваний, публикуются документы и свидетельские показания, раскрывающие правду о том, что происходит в Алжире. Среди этих материалов особенный резонанс во Франции получила книга Анри Аллега, директора "Альже репюбликен", арестованного в 1957 г. и подвергнутого жесточайшим пыткам. Книга названа "Допрос" и была опубликована во Франции, а затем в Швейцарии в 1958 г. Целью Аллега, по его собственным словам, было правдиво рассказать французам о том, что "от их имени" делается в Алжире. Публикация сопровождалась эссе Сартра "Победа", в котором писатель рассматривал происходящее в Алжире и описываемое Аллегом в плане философском и нравственном. Для него Аллег — победитель, потому что он не дал палачам превратить себя в "недочеловека", потому что он выстоял в той борьбе.

Сартр был инициатором известного "Манифеста 121", который призывал французов отказаться от прохождения военной службы в Алжире и который подписали практически все наиболее известные деятели французской культуры, независимо от их политических взглядов и партийной принадлежности.

Много лет спустя, вспоминая о тех временах, Мишель Бютор, одним из первых поставивший свою подпись под "Манифестом", писал: "Бывают такие моменты, когда каждый, кто пользуется счастливой привилегией работать... для умножения человеческого знания, для улучшения нашей жизни, оказывается предателем своего дела, самого себя и всех тех, кто, внимая ему, идет за ним, если он не бросит на чашу весов немного нравственного или духовного авторитета, которым он сам обладает"[3].

Война в Алжире и связанные с ней проблемы нравственности, проблемы личной ответственности человека за происходящее и за судьбы своей родины становятся на рубеже 50—60-х годов не только основой публицистических выступлений (например, книга С. де Бовуар "Джамиля Бупаша" (1962), написанная в соавторстве с Ж. Хамили, публицистика П. Кесселя и В. Познера), но и темой художественных произведений (романы Андре Стиля "Мы будем любить друг друга завтра", 1957 и "Обвал", 1960; повесть Мориса Понса "Ночной пассажир", 1960; сборник стихов Мадлен Риффо "Если в этом повинен жасмин", 1957). Среди этих произведений силой художественного обобщения выделяются романы Жюля Руа, который обратился к алжирской теме в разгар событий (книга "Алжирская война", 1960 — дневник поездки в Алжир, страну его детства), а затем несколько лет спустя создал цикл "Кони солнца" (1968—1970), в котором повествует об истории французско-алжирских отношений с момента захвата Алжира до предоставления ему независимости.

Отклики на алжирские события нередко появляются во французской прозе 60-х годов (назовем хотя бы роман Ж.-Л. Кюртиса "Дикий лебедь", 1962, темпераментно воссоздающий реакцию молодых парижан на окончание войны), в 70-е годы уроки французского участия в судьбе Алжира осмыслил Б. Клавель (роман "Молчание оружия", 1974), но большой темой французской литературы они так и не стали.

По мнению исследовательницы современной французской литературы Жермены Бре, "Война в Алжире... была последним моментом политической мобилизации французских интеллигентов как наставников и глашатаев спасительных революций. После 1968 г. один только Сартр, покровительствовавший студенческим маоистским группировкам, так никогда и не отказался от этой роли"[4].

Заключив Эвианские соглашения (1962) и сняв со страны тягостное бремя алжирской войны, правительство де Голля—Помпиду стало проводить активную внешнюю политику, главной целью которой была защита национального

суверенитета Франции и возрождение ее международного авторитета. Известны слова де Голля: "Я думаю, что Франция, лишенная величия, перестает быть Францией"[5].

В целом внешнюю политику Пятой республики можно характеризовать как последовательное сопротивление американскому диктату, при том, что в моменты обострения международной обстановки правительство действовало солидарно с США.

В 60-е годы Франция сделала огромный рывок вперед в экономическом отношении. За первые десять лет существования Пятой республики объем промышленного производства увеличился более, чем на 60%, а объем внешней торговли в 3—4 раза превысил довоенный уровень. К 1965 г. Франция ликвидировала свою задолженность США и вышла на третье место в мире по экспорту капитала[6]. В 60-е годы Франция превращается в одну из ведущих капиталистических стран, форсированно внедряющую достижения научно-технической революции. Это изменяет не только характер французской промышленности и сельского хозяйства, но быт и условия жизни огромных масс населения. В связи со взрывом в развитии средств массовой коммуникации, в частности аудио-визуальных средств распространения культуры, большие изменения претерпевает издательское дело. Стремительная концентрация издательств (например, концерн "Ашетт" поглощает такие фирмы, как Грассе, Файар, Сток, и фактически контролирует 70% литературной продукции) позволяет модернизировать технику издательского дела. На новой технической базе расцветает серия "Livre de poche" — "карманной книги", выпускаемая огромными тиражами по сравнительно низкой цене. Яркие обложки, живые краски и четкие заглавия бросаются в глаза. Эти книги заполняют большие и светлые витрины, продаются повсюду в киосках. Производство книги становится индустрией, сама книга превращается в обычный предмет торговли. Мелкие издательства не могут выдержать конкуренции с полиграфическими концернами, как не могут ее выдержать и маленькие книжные магазины, некогда бывшие привлекательной достопримечательностью французской столицы и провинции.

Впрочем, этот издательский бум 60-х годов вовсе не снимает проблему читателя. Социологические исследования, ставшие в эту пору особенно модными, обнаруживают весьма удручающую картину: 58% французов не читают книг, 87% — не ходят в театр, 78% молодых французов между 15 и 26 годами никогда не были в концертах[7].

Изменение стиля жизни общества всегда наиболее ощутимо в поведении и образе жизни молодежи. Вот какой портрет своих молодых современников создает в середине 60-х годов политический обозреватель "Монд" Пьер Виансон-Понте: "Несогласие с обществом, пилюля и марихуана, мини-юбка и смерть всех табу: нравы изменились еще быстрей, чем техника... Где же найти для этих детей цивилизации потребления и досуга иной идеал, чем идеал материального успеха, комфорта, движения ради движения; иную веру, чем американизация и гороскоп на каждый день; иной гуманизм, чем йе-йе (уеуе) или ракета, посланная на Луну, скука, а затем и конформизм... Взаимонепонимание поколений редко когда было столь полным, а расхождения столь глубокими, как в сегодняшней Франции"[8],— заключает Виансон-Понте свою характеристику.

Литература очень быстро уловила новые тенденции в жизни общества и новые умонастроения. Произведений на эту тему появилось великое множество, среди них интересных эстетически — значительно меньше. И следует признать, что они сохраняются в истории французской литературы нашего века прежде всего как произведения-свидетельства, как документы жизни общества той поры.

Не случайно во многом эти романы сближаются с социологическими исследованиями: их авторы как будто и не ставят перед собой иных задач, кроме построения определенных моделей существования "общества потребления". В этом плане наиболее характерен роман Жоржа Перека "Вещи" (1965). Роман и в самом деле напоминает социологический очерк. Описание вещей занимает в нем центральное место; действие почти полностью отсутствует, персонажи едва намечены. Молодая пара — Жером и Сильвия — интересна автору как воплощение определенного типа социального поведения, а не индивидуальных человеческих характеров. Зато сам процесс приобретательства анализируется автором, социологом по образованию, с огромной тщательностью и великолепным знанием предмета. Проблема, поставленная романом Перека, варьировалась на разные лады. Так, в книге Веркора и П. С. Коронеля "Квота, или Сторонники изобилия" (1966) она облекается в форму гротеска, впрочем, едва ли скрывающую беспокойство авторов на судьбу человека ("Этот сатирический роман, вернее, сигнал тревоги, и впрямь выражает наши страхи",— признаются авторы в предисловии к книге). Чаще всего проблема человека в обществе потребления решается в психологическом ключе — как исследование губительного воздействия окружающего на внутренний мир героев, их идеалы и нравственные позиции.

Одной из первых об этом заговорила Кристиан Рошфор. В романе "Внуки века" (1961) она с большой взволнованностью и напряжением воспроизводит чувство девочки-подростка, выросшей в многодетной семье, где интересы старших целиком сосредоточены на покупке в кредит автомобиля и бытовой техники, где говорят только о распродажах и скидках, а семейные сборища превращаются в коллективное обжорство. Жозиана жаждет одного — вырваться из этого кошмара и остаться в одиночестве. Героиня Рошфор еще наблюдает этот мир со стороны, пытаясь противопоставить ему систему своих ценностей, своих представлений о смысле жизни.

Герои романа Ж.-Л. Кюртиса "Молодожены" (1967), подобно персонажам Перека, тоже заражены болезнью приобретательства. Но здесь центр тяжести лежит в сфере психологии. И та тревога за судьбу личности, оказавшейся в плену вещей, которая у Перека прочитывается лишь между строк, Кюртисом высказана в полный голос.

Беспокойство за человека в обществе потребления пронизывает и роман С. де Бовуар "Прелестные картинки" (1966). Авторский анализ выбирает ситуации критические и драматичные, возникающие тогда, когда реальная жизнь, казалось бы, вполне благополучного человека никак не хочет укладываться в рекламные схемы и ему, как личности, грозит крушение.

60-е годы — это не только экономический бум и лихорадка потребительства, это очень серьезное изменение политических структур и идеологической политики правительства. Монополистический капитализм нуждался в сильной власти, и он получил ее. "Президентский режим Пятой республики,— замечает советский историк И. М. Бунин,— стал проводником неокапиталистического "обновления" буржуазного общества"[9]. Усиление государства, сосредоточение политической власти в руках правящей партии ЮДР (факт беспрецедентный для Франции, в которой с конца 70-х годов прошлого века царила многопартийная система), почти неограниченные полномочия президента — все это создавало совершенно особый климат в стране. Президент де Голль в своей политике делал ставку на единство нации и стремился обеспечить широкую народную поддержку новому режиму.

Абсолютизация роли экономических факторов в жизни общества порождает сциентистские концепции культуры, согласно которым техническое развитие отодвигает на задний план развитие культуры. Многие художники демонстративно призывали к отказу от цивилизации ради спасения человека.

Так, романы Ж.-М.-Г. Леклезио 60-х годов выражают ужас человека перед лицом страшного, античеловечного современного мира, где не осталось места ни чувствам, ни радостям, ни красоте, где царит одна лишь безликая техника. Эдмонда Шарль-Ру в книге "Забыть Палермо" (1966) приводит в столкновение два мира: бесчеловечной, живущей лишь расчетом Америки и патриархальной, не тронутой цивилизацией Сицилии — и без колебаний выбирает второй. Жан Жубер в "Человеке среди песков" (1965) выражает надежду, что цивилизации не удастся подчинить и переделать природу, ибо в ней — первородная, неистребимая сила. Тема романтического бегства на природу, в мир грез, которые, однако, превращаются в реальность, становится ведущей в творчестве Андре Дотеля.

Подобные выступления — лишь отдельные симптомы того широкого недовольства, которое назревало в стране. А недовольство становилось действительно все заметнее и захватывало самые разные слои населения. Поистине 60-е годы — это мятежные годы. И то, что они завершились майским "взрывом", теперь, десятилетия спустя, кажется вполне закономерным, хотя в те дни майские события были восприняты многими как гром среди ясного неба.

Изменения экономических структур, перемены в производственном процессе и в характере труда оказывали огромное воздействие на психологию трудящихся. Расширялся их кругозор, повышались запросы, возникали новые требования. В результате мотивы неудовлетворенности трудящихся, по замечанию советского социолога Г. Г. Дилигенского, "постепенно перемещаются из сферы материальной жизни в сферу социального положения и социальных функций личности"[10].

В наибольшей степени изменения коснулись интеллигенции. Суть этих перемен, подробно проанализированных в нашей литературе[11], сводится к тому, что работники умственного труда — не только инженеры, но медики, юристы, артисты — перестали быть людьми "свободных профессий", а превратились в людей наемного труда и примкнули к протестующим. В 1970 г., отвечая на вопрос о том, в чем состоит новая миссия интеллигента, Ж.-П. Сартр отвечал: "Прежде всего, он должен уничтожить в себе интеллигента"[12]. Отказ от собственного места в обществе с неизбежностью влечет за собой желание приравнять свой труд к обычному производственному процессу, а его результат — к промышленному продукту.

В наиболее уродливой форме эта позиция проявилась в программе группы "Тель кель", которая возникла в 1960 г. как объединение левых литераторов, занимавшихся лишь проблемами искусства, а затем превратилась в левацко-маоистскую группировку, подчинившую политическим проблемам все остальные.

Оборотной стороной этой позиции является стремление завысить роль культуры в процессе социальной ломки, превратить культуру в главный, ключевой момент преобразования общества. Перевернув представления о происходящем с ног на голову, поборники этой точки зрения — а среди них следует назвать тот же "Тель кель" и его вдохновителя Филиппа Соллерса, способность которого к метаморфозам поистине неисчерпаема,— полагали, что, изменив сам характер культуры, можно преобразовать и общество[13].

Смещенное представление об основных социальных закономерностях[14] подталкивало демократически настроенную интеллигенцию к леворадикализму. Группировки левых признавали вооруженную борьбу единственно приемлемой формой общественных и политических преобразований, с судьбами "третьего мира" связывали осуществление своих идеалов.

Французов манила Латинская Америка, Че Гевара стал их кумиром, партизанское движение воспринималось в мифологизированном виде, революция на Кубе будоражила. Фигурой по-своему образцовой для части левой

интеллигенции 60-х годов стал Режис Дебре, в 1961 г. он уехал в Латинскую Америку и прожил там без малого десять лет; он пробился к Че Геваре, на обратном пути в Европу попал в боливийскую тюрьму, где провел более трех лет и где оставил немало юношеских иллюзий. По зрелом размышлении, писала о Р. Дебре Л. А. Зонина, "латиноамериканская эпопея европейских интеллигентов видится романтическим бегством от повседневной и прозаической работы у себя дома"[15].

Но и те, кто оставался дома, прежде чем повторить путь Р. Дебре, превратившегося из "герильерос" в политического советника Ф. Миттерана, с энтузиазмом приветствовали все проявления национально-освободительного движения в развивающихся странах, полагая, что именно оно, это движение, может преподать урок и послужить примером "обуржуазившейся" интеллигенции Запада.

В этом внимании к "внеевропейскому опыту" есть и другая — не только политическая, но и чисто философская — сторона. Она связана с осознанием кризиса общеевропейских духовных ценностей и поисками новых опор для создания своего духовного мира, что характерно для французской интеллигенции тех лет.

В данном контексте становится и более понятным тот энтузиазм, с которым левые круги интеллигенции откликнулись на Гавайский конгресс деятелей культуры (январь 1968 г.). Делегация Франции на конгрессе была одной из самых представительных и многочисленных: А. Роб-Грийе, А. Пиэйр де Мандиарг, Клер Этчерелли, Ж.-Л. Годар, Ж.-П. Фай и др. Центральной фигурой экстремистского леворадикализма был Жан-Поль Сартр, восторженно приветствовавший освободительные движения в Латинской Америке, популяризировавший в "Тан модерн" и "Нувель обсерватер" ход Кубинской революции, много сделавший для публикации работы Р. Дебре, другом которого он себя считал, "Революция в революции" и материалов его судебного процесса.

Именно этими "внеевропейскими" увлечениями левых следует, очевидно, объяснить и то внимание, с которым они следили за жизнью нового Китая. Уже в 50-е годы во Франции вышли такие серьезные, проникнутые уважением к китайскому народу и верой в его революцию книги, как "Следы на песке. Америка. Китай. Франция" (1954) Веркора или "Великий поход" (1957) С. де Бовуар. В середине 60-х годов интерес к "китайскому опыту" расширился (десятки книг, сотни статей в прессе самых разных направлений), но одновременно и переориентировался. Опыт "культурной революции" предстал в оценках левых радикалов как единственно правильный и достойный подражания путь революционного строительства, обладающий универсальной ценностью. В распространении подобной точки зрения особенно усердствовала группа "Тель кель", всегда отличавшаяся поразительной способностью утрировать, доводя до абсурда, левацкие увлечения интеллектуальной элиты.

Интерес к национально-освободительному движению в странах Америки и Азии обусловил и то пристальное внимание к освободительной борьбе вьетнамского народа против американской агрессии, которое проявила прогрессивная французская интеллигенция. Правда, Вьетнам был для французов страной менее экзотической и в силу недавнего исторического прошлого лучше известной, чем Латиноамериканский континент. И именно это прошлое придавало борьбе французов в поддержку Вьетнама особую остроту. Во Франции публикуется множество книг, репортажей, документов, ставящих своей целью вскрыть подлинный характер этой войны. Среди них общественностью была выделена книга Мадлен Риффо "В маки Вьетконга" (1967), удостоенная премии Международной организации журналистов. В начале 1968 г. в Париже издается международная поэтическая антология "Песни о

Вьетнаме", в которую вошли стихотворения поэтов из 28 стран. Создается "Национальный комитет действия в поддержку вьетнамского народа", одним из вице-президентов которого становится Луи Арагон.

В том, что интеллигенция признавала этот свой долг, убеждают тысячи подписей, поставленных под "Призывом к интеллигенции в поддержку Вьетнама". Первыми этот призыв подписали Л. Арагон, Ф. Мориак, С. де Бовуар, Ж.-П. Сартр, Веркор, Э. Триоле, Ж. Вилар. К марту 1968 г. число подписавших достигло одиннадцати тысяч.

В 1967 г. в Париже с большим успехом идет пьеса Армана Гатти "В, как Вьетнам", представления которой превращаются в настоящие митинги протеста. Событием в культурной жизни Франции 1967 г. становится демонстрация фильма "Далеко от Вьетнама", созданного интернациональным творческим коллективом, в который вошли Ж.-Л. Годар, К. Лелуш и А. Рене.

Активно участвовала французская интеллигенция в деятельности международных организаций, в частности "Международного трибунала против военных преступлений во Вьетнаме" ,или так называемого "Трибунала Рассела", в котором французов представлял Ж.-П. Сартр. С той же страстью, с которой он клеймил инициаторов алжирской зойны, он обвиняет правительство США. "Это настоящий геноцид,— говорил Сартр в одном из интервью,— и угроза геноцида всем народам других континентов, в частности народам Латинской Америки, которые также стремятся к революции"[16].

При том, что правая пресса отнеслась весьма скептически к деятельности Трибунала и осудила Сартра за его полемику с президентом де Голлем, подвергшим сомнению полномочия этой организации, значительные слои левой интеллигенции, включая католиков, оказали поддержку и Трибуналу, и той позиции, которую занял Сартр.

Попытки пересмотреть социальную роль литературы, характерные для ряда писателей, разделявших в 60-е годы наиболее крайние убеждения леворадикалистского типа, и получившие в конце этого десятилетия широкий резонанс, были возможны лишь как следствие общего и более широкого пересмотра природы литературы и ее места в духовной жизни человека второй половины XX в. Этот пересмотр был связан с изменениями природы гуманитарных наук, с изменением концепции человека и его места во вселенной, которое со всей полнотой проявилось в структурализме.

Возникнув как новый метод исследования в гуманитарных науках, структурализм превратился во Франции 60-х годов в одно из ведущих направлений философской мысли, претендующее на определенные мировоззренческие позиции.

Причины возникновения структурализма, его основные положения и идеи породили огромную литературу, изумляющую полярностью оценок и точек зрения[17]. У него сразу же появились непримиримые враги. Но даже среди его приверженцев не было единства. Одни видели в структурализме наиболее адекватную методику подхода к фактам, другие стремились усматривать в нем особую идеологию, третьи, признавая за структурализмом его идеологические претензии, все же выдвигали на первый план его научную значимость. Но все так или иначе сходились в одном: структурализм с наибольшей полнотой отвечает на запрос настоящего времени, на ту духовную ситуацию, которая сложилась во французском обществе в 60-е годы.

Широкое распространение структурализма объясняется переориентацией философской мысли Франции, когда, как пишет Т. А. Сахарова, "разочаровавшись в субъективно-идеалистических концепциях, в частности, в экзистенциализме, философы стремились опереться на более научные основы, идти в одном русле с общим развитием научного знания второй половины XX в. с его математическими методами и логической формализацией"[18].

Поставив перед собой задачу изучения и объяснения тех продуктов духовной деятельности человека, которые могут проявляться в языке, понятиях и законах науки, французские структуралисты стремились к внеличностной, объективированной их интерпретации, вытесняющей субъективизм и волюнтаризм, дотоле господствовавшие во многих отраслях гуманитарных наук. Отсюда — задача изучения не индивидуального творчества и не индивидуального восприятия, а объективных и безличностных структур, определяющих любой акт индивидуального творчества и восприятия.

Эти неорационалистические тенденции в развитии гуманитарных наук вполне отвечали тому духу сциентизма, который проявлялся не только в попытках отвести культуре второстепенное место в жизни общества, о чем уже говорилось, но и в попытках сделать "научной" художественную деятельность и другие проявления гуманитарной культуры[19]. Одним из важнейших шагов в этом процессе структуралисты считали освобождение от антропоцентристских схем. Существенна в структурализме его установка на дегуманизацию. Так, Мишель Фуко, сам решительно отказывавшийся считать себя структуралистом, но структуралистами ценившийся очень высоко, видел главную задачу момента в том, чтобы устранить самое идею человека из мышления и из научного исследования, рассматривая гуманизм как тягчайшее наследие, доставшееся нам от XIX в.

С Мишелем Фуко солидарен А. Ж. Греймас, видящий смысл структуралистских начинаний, в частности, в том, чтобы отказаться от системы культурных ценностей, которую "западное общество по традиции приписывает себе и которая под именем гуманизма составляет его имплицитную жизненную основу"[20].

Эти установки структурализма породили в 60-е годы многочисленные шумные дискуссии, в которых стержневыми оказались проблемы соотношения структуры и истории, структуры и субъекта. Основными силами, противостоящими структурализму, стали экзистенциализм и персонализм. Органы печати, близкие ФКП, уделяли серьезное внимание этим дискуссиям, посвятив немало страниц в своих журналах "Пансэ", "Нувель критик", "Кайе дю коммюнисм" детальному разбору всех "за" и "против" структурализма. "Бесспорно,— писал Люсьен Сэв в своей итоговой статье,— структурализм означает шаг вперед в сравнении со многими предшествующими и современными течениями буржуазной философской мысли... Отрицая субъективистские концепции экзистенциализма и персонализма, структурализм опирается на результаты различных наук о человеке, на анализ объективных структур". При этом Л. Сэв отмечает неспособность структурализма "установить подлинные причины общественных явлений, объяснить, что обусловливает возникновение различных социальных структур, какие факторы определяют их развитие и изменение"[21]. Л. Сэв и его единомышленники, отдавая должное структурализму, решительно отвергали его претензии на роль философского направления.

Внедрение структурализма в гуманитарные науки, прежде всего лингвистику, затем этнографию, социологию, психологию, во многом изменило их облик. Литературоведение и критика обратились к нему позже, но именно здесь структуралистские методы вызвали самые ожесточенные споры, превратившие довольно мирную область исследований в поле ожесточенной борьбы. И это вполне понятно. Ведь именно в подходе к литературе структуралистские установки приобретали порой формы уродливые и часто просто неприемлемые, ибо отрицали самое природу литературы как духовной деятельности индивида, приравнивали литературу к объекту научного познания.

Примечательно, что по сравнению с периодом Сопротивления и первого послевоенного десятилетия к середине 50-х годов роль и место художественной литературы в духовной жизни общества заметно изменяются. "С Маль-

ро, Сартром и Камю закончилась эра литературных "учителей мысли",— не без основания утверждает Ж. Бре.— Писатель оказался на обочине общественной жизни. Сама же литературная среда замыкается на себе и распыляется на группки и кружки"[22].

Роль властителя дум постепенно переходит от писателя к критику, философу, ученому. И если говорить о духовных вождях этого времени, то в первую очередь придется назвать Клода Леви-Стросса, Мишеля Фуко, Ролана Барта, Жака Лакана. Этот список можно расширить, в нем возможны какие-то замены, но суть остается неизменной.

Небывалый расцвет гуманитарных наук, в том числе и литературоведения, привел к парадоксальному факту: писатель, особенно писатель прошлого, вдруг превратился как бы в фигуру второстепенную, лишь поставляющую материал для осмысления и обобщения ученых. И вот уже в исследовательских работах возникает образ автора как существа бессознательного, не отвечающего за то, что он пишет, и только критики способны распознать и растолковать смысл произведения, неведомый самому автору. Иронизируя по поводу сложившейся ситуации, весьма типичной для всех течений "новой критики", формирующихся именно в 60-е годы, историк литературы Жак Бреннер писал, что автору отводится роль сейсмографа, который колеблется, сам не подозревая почему, понять же и растолковать причину колебаний — прерогатива критика[23].

На волне общего подъема гуманитарных наук роль литературной критики[24] непомерно возрастает и теснит самое литературу.

Когда в начале 1970 г. обозреватели французских журналов пытались осмыслить итоги минувшего десятилетия в литературном развитии Франции, они пришли к едва ли не единодушному заключению о том, что 60-е годы — время безраздельного господства критики. Критика — ее задачи, цели, методология — встала в центр споров не только специалистов и самих писателей, но социологов и философов. Обычным явлением стали дискуссии о литературной критике на страницах журналов, прежде далеких от этих проблем; огромный интерес привлекла к себе специальная конференция на эту тему, проведенная в сентябре 1966 г. в Серизи-ла-Саль: достаточно сказать, что материалы этой конференции были изданы дважды[25]; событием в литературной жизни страны стал коллоквиум в Клюни, организованный в 1968 г. журналом "Нувель критик" и посвященный теме "Лингвистика и литература"[26]. Количество литературно-критических работ, изданных в период с 1956 по 1966 г. составило половину числа романов, вышедших в свет в это же время.

Все это факты впечатляющие, свидетельствующие о том, как велика была потребность обновления.

В самой литературе эта потребность возникла раньше: о превращении ее в определенную закономерность развития, в нечто устойчивое и характерное можно говорить уже с середины 50-х годов. Отказываясь писать по-старому, многие литераторы придавали исключительное значение процессу саморефлексии. Попытки художника осмыслить не только процесс творчества, но его цели, задачи и результаты включались в ткань художественного произведения. Мало того, что все новаторы в это время — обязательно теоретики (А. Роб-Грийе, Ф. Соллерс), их произведения — обязательно манифесты. В это время наблюдается принципиально важное слияние самого творческого процесса с размышлениями о природе творчества. Так, Микель Дюфрен полагает, что развитие формального мышления, торжествующего в структуралистскую "эру", одновременно и обогащает и обедняет искусство, оно свидетельствует о "завоевании формального и утрате реального, вплоть до отказа от мира и саморазрушения произведения. Это искусство и в самом

деле творит под знаком рефлексии... Искусство стало предметом рефлексии в такой степени, что само превратилось в рефлексию"[27].

Слияние двух стихий расценивалось в те годы "новыми критиками" не только как характерная черта развития современной литературы, но и как симптом глубинных изменений всего менталитета западного человека, во многом связанных с новыми взглядами на человека и на язык.

Влияние этих факторов сохранило свою значимость и в следующий период литературного развития.



ПРОЗА

ВВЕДЕНИЕ

Во французской прозе середины 50-х годов стремление к смене эстетических ориентиров, вызванное общим процессом изменений в культурной и духовной жизни страны, выразилось особенно отчетливо. В прозе — точнее, в романе — именно в эти годы происходят кардинальные сдвиги, имевшие очень серьезные последствия для всего дальнейшего развития национальной литературы и получившие широкий международный резонанс.

В истории литературы и в критике уже сложилась традиция связывать все изменения, происходившие во французской прозе, с возникновением школы "нового романа", заявившей о своем рождении произведениями Натали Саррот и Алена Роб-Грийе.

При том, что применение понятия "школа" к "новому роману" оспаривалось самими его создателями, при том, что между произведениями А. Роб-Грийе и Н. Саррот, М. Бютора и К. Симона можно найти столько же различий, сколько и сходства,— их объединение не случайность и не недоразумение. Эти романисты сумели выразить новое понимание задач, которые ставит перед собой литература, новое понимание ее сущности и предназначения с той предельной категоричностью, какая в то время, пожалуй, не была свойственна никому, кроме них.

Это не значит, что только они и ратовали за обновление: в это время французский роман предлагает примеры самых разнообразных эстетических поисков и решений. "Сильва" Веркора и "Любите ли вы Брамса?" Ф. Саган, "Парк" Соллерса и "Зази в метро" Р. Кено, "Гибель всерьез" Арагона и "Лихорадка" Леклезио — уже эти примеры убеждают в том, сколь различны были ориентиры писателей, искавших идеал за пределами эстетики французского реалистического романа бальзаковского типа. Новаторские решения были присущи писателям и далеким от "нового романа". Но в центре внимания — и вполне закономерно — оказались именно акции неороманистов. Их борьба против традиции носила характер демонстративно полемический, их художественные произведения создавались в неразрывной связи с их теоретическими выступлениями: каждый из них был непременно и теоретиком, терпеливо разъяснявшим и доказывавшим принципиальную новизну сделанного им.

Сочинения неороманистов заинтересовали выраженными в них переменами в духовной жизни Франции тех лет. При этом важно иметь в виду, что новый взгляд на человека и иное отношение к гуманизму, пересмотр задач, целей и возможностей литературы не просто "отразились" в творчестве А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютора и др. как некая уже оформившаяся реальность, а именно в них и оформлялись и выкристаллизовывались.

Когда возникли первые ростки "нового романа", они не привлекли к себе внимания. Никого не поразили "Тропизмы" Н. Саррот, впервые вышедшие

отдельной книгой в 1946 г., не вызвал особого интереса и ее "Портрет неизвестного" (1948), хотя предисловие к книге написал Сартр, остался незамеченным первый роман Р. Пенже. Тогда для них еще не настало время. Переизданные в конце 50-х годов и воспринятые в ином контексте, они получили признание.

Смятенность буржуазной философии перед миром, кажущимся непознаваемым, отказ признавать человеческую личность единственно возможным мерилом искусства, поиски иных ценностей и ориентиров, нежели гуманная и разумная человеческая природа,— все это находило в творчестве неоромани стов живой отклик и получало в нем вполне реальное, наглядное воплощение.

Нашлись философы и социологи, которые усмотрели в "новом романе" наиболее адекватное выражение современного мира и поспешили объявить его искусством реалистическим. Так, известный социолог литературы Люсьен Гольдман видит в А. Роб-Грийе "одного из наиболее последовательных и блестящих выразителей того этапа развития романной формы, который знаменуется появлением автономного мира вещи, обладающего своей собственной структурой и законами, и через который только и может в какой-то мере выражаться человеческое бытие"[1]. И далее: "Если слово *реализм* означает создание мира, структура которого аналогична основной структуре социальной действительности, в недрах которой произведение было написано, Н. Саррот и А. Роб-Грийе могут числиться среди самых реалистических писателей современной французской литературы"[2]. Ошибочный тезис Гольдмана, считавшего возможным непосредственно соотносить форму художественного произведения со структурами общественного бытия"[3],— одно из наиболее крайних выражений вульгарно-социологических взглядов на литературу, распространенных в 60-е годы в неоавангардистских кругах.

Нельзя не отметить, что более проницательным в оценке "нового романа" оказался Сартр, уже в 1948 г. призывавший мерить его новыми мерками и отметивший одну из существеннейших черт рождающейся литературы. "Эти странные и с трудом поддающиеся классификации произведения,— писал он в упоминавшемся предисловии к "Портрету неизвестного",— не свидетельствуют о слабости романного жанра, они означают лишь то, что мы живем в век рефлексии и что роман находится в стадии размышления над самим собой"[4].

Роман размышлял и трансформировался. И результаты этого процесса выявили одну очень существенную общую закономерность. Осмысляя свою собственную специфику, роман как бы отвернулся от окружающего, внешнего по отношению к нему мира и целиком сосредоточился на своем "внутреннем", романном мире. Проблемы его собственного статуса, конструкция, сюжет, принципы повествования, язык превращаются для неороманиста в центральные, а точнее, даже в единственно существующие.

Впрочем, в отличие от сторонников "конкретной поэзии", например, или некоторых течений абстрактной живописи неороманисты, казалось бы, концентрируя все внимание на новой технике, конечно же, стремились открыть, а следовательно, и постичь новую реальность.

В 1986 г. К. Симон в речи при вручении ему Нобелевской премии по литературе подтвердил основные положения школы. "Радикальные изменения в истории искусства,— сказал лауреат,— произошли тогда, когда писатели вслед за художниками отказались от претензий изобразить видимый мир, довольствуясь изображением впечатлений, которые они получают". Отсюда и основное требование К. Симона к современному художнику: "Не свидетельствовать больше, а показывать, не воспроизводить, а производить, не выражать, а открывать", стремясь к одному — "гармонии и музыке"[5].

Для того чтобы уяснить позитивное значение нового романа, его целесообразнее сравнивать не с литературой прошлого, а с современной ему нефигуративной живописью. При всем принципиальном различии между словесным и изобразительным искусством сходство здесь бесспорно. В обоих случаях внимание автора сосредоточено на выражении, а не на изображении, и первостепенное значение там и здесь приобретает техника письма.

Эта установка имела очень существенные последствия для всего дальнейшего литературного развития Франции. Именно она обеспечила глубинное воздействие "нового романа" на литературу следующего этапа. Такой крупный знаток французской литературы, как Р. М. Альберес, усматривал в "новом романе" предвестие революции: "полное превращение романа в искусство письма, иными словами, господство стиля над сюжетом. К 1962 г. происходит сговор и возникает соглашение между новейшим романом, лингвистикой и новой критикой... В результате роман исчезает; человек также; автор в равной степени. Не остается ничего, кроме языка"[6].

Порывая с традицией классического французского романа XIX в&, неороманисты не порывали с традицией как таковой.

Во-первых, они с опозданием повторили то, что происходило в поэзии после окончания первой мировой войны, и как-то "сравняли" положение дел в прозе и поэзии, включив прозу в процесс общего пересмотра эстетических установок.

Во-вторых, они стремились подключить "новый роман" к мощной традиции европейского и мирового романа, который, пересмотрев основы повествовательной прозы века XIX, предложил иные принципы изображения мира. Не классический реализм XIX в., олицетворением которого стал Бальзак, превратившийся в работах неороманистов в жупел, а Джойс, Кафка, Фолкнер, позже Борхес — вот образцы, на которые ориентируются французские новаторы, иногда включая в этот список и Марселя Пруста.

Тот пересмотр основных принципов повествовательной прозы — отказ от изображения, а тем более объяснения мира, отказ от персонажа в его классическом понимании и логического развития сюжета, а затем и сюжета как такового,— который предпринял "новый роман" во второй половине 50-х годов, получил дальнейшее развитие в так называемом новейшем романе. Это не очень складное обозначение возникло в основном применительно к творчеству молодых литераторов, объединившихся вокруг журнала "Тель кель" (начал выходить в 1960 г.) и составивших группу под тем же названием.

Поначалу "Тель кель" интересовало лишь чистое экспериментаторство в области художественной формы, мир принимался им таким, каков он есть (tel quel), свою задачу "телькелевцы" видели в том, чтобы покончить с литературой "свидетельства" и искать новые литературные формы[7]. Однако позже, к концу 60-х годов именно политические проблемы, проблемы преобразования действительности с помощью революционно обновленного слова стали занимать их в первую очередь.

На первых порах "Тель кель" поддерживал неороманистов, особенно Роб-Грийе, широко предоставляя им свои страницы, ибо видел в них своих единомышленников. В начале 60-х годов журнал провел две анкеты — "Литература сегодня" (1961 и 1963) и "О современной критике" (лето 1963 г.), которые многое проясняют в его позиции. "Телькелевцев" интересует литература "как таковая", произведение совершенно сознательно исключается из всякого "внелитературного контекста", они придают первостепенное значение языку и задачам его изучения. Уточняя свои теоретические позиции, группа попутно занималась созданием специфического "текстового поля" — собиранием и рекламированием тех явлений словесности, которые рассматривались "телькелевцами" как основа для их теоретических воззре-

ний — сочинения А. Арто, Ж. Батая, Ф. Понжа. Разочарование в новом романе наступает достаточно быстро: уже в 1963 г. на коллоквиуме в Серизи-ла-Саль "телькелевцы" обвиняют "новый роман" в формалистическом описательстве и утверждают, что его новшества поверхностны и не затрагивают существа литературы. В 1968 г. Соллерс, окидывая взором пройденный группой путь, говорил о том, что перед ними встала задача преодолеть "позитивистскую идеологию нового романа, который колеблется между пережитками психологизма... и декоративно-структуралистским описательством. В данный момент мощной поддержкой для нас является лингвистика"[8].

Обращение к лингвистике, точнее — лингвистическому структурализму и семиотике, действительно оказало существеннейшее воздействие на выработку теоретической платформы "Тель кель". Группа при этом стремилась создать единую методологическую основу для анализа текста, независимо от того, является ли этот текст прозаическим, поэтическим или критическим. Одновременно, уже в 1963 г., группа заявила, что придает очень важное значение социальной детерминированности и социальной роли литературы сформулировала в качестве основной своей задачи "переход от литературы изображающей к литературе преобразующей и внимательно относящейся к преобразованиям в других регистрах"[9].

Настаивая на социальной роли литературы, группа, однако, ни в коей мере не возвращалась на позиции "ангажированного" искусства. Последнее было сразу же осуждено как буржуазное на том основании, что оно, дескать, подменяло научно обоснованное отрицание буржуазного общества разговорами о нравственности, совести и т.д. Так, на коллоквиуме, озаглавленном "Что может литература?" (Париж, 1965)[10], сторонники "телькелизма" решительно выступили против общественного назначения искусства, которое отстаивали Сартр и С. де Бовуар. Их представление о социальной миссии художника весьма парадоксально: оно сводится к типично авангардистским представлениям о том, что революционные преобразования в области формы имеют решающее значение для жизни общества в целом. "Тель кель" ратовал за революционность, объявил себя сторонником социальной революции и марксизма-ленинизма как единственной подлинной научной революционной теории нашего времени.

Отказываясь не только от сюжета, интриги, рассказывания "истории", они ополчаются и на субъект повествования. Кажется, что его полное уничтожение становится главной писательской задачей Соллерса и его единомышленников. Перемещение с одной точки зрения на другую, их смешение — прием достаточно распространенный в литературе XX в., и "телькелевцы" стремятся идти в этом направлении дальше. У Бютора в "Изменении" появилось знаменитое "ты", относящееся к рассказчику, у Соллерса в "Драме" (1965) появляются уже два местоимения — "я" и "он", обозначающие одно и то же лицо, а в произведении "Числа" (1968) — три: "я", "он" и "вы". Все это — формальные поиски деперсонализации личности повествователя, приводящие, вполне закономерно, к ее уничтожению. Литература не о человеке и не для человека, а странный сплав холодных риторических выкладок и импульсов — таким оказывается новейший роман.

Но эксперименты с языком и внутри языка, проводимые с целью "оживления", обновления послужившего не одно десятилетие романного жанра, приобретали и иное направление и вдохновлялись иными задачами, нежели те, что обосновывал "Тель кель".

Пример тому — творчество известного поэта, прозаика, теоретика литературы и эссеиста Рэмона Кено (1903—1976). В середине века Р. Кено, публиковавшийся еще в 30-е годы, выступает уже как вполне сформировавшийся художник. Именно в конце 50—60-х годов выходят в свет его



Из иллюстраций А.Шаваля к книге "Мой дружок Пьерро" Р.Кено

наиболее популярные романы — нашумевшая "Зази в метро" (1959), "Голубые цветочки" (1965) и "Полет Икара" (1968) — эссе, теоретические работы и стихотворные сборники.

Главной заботой Кено был и оставался на протяжении всего его творчества литературный язык. Он видел настоятельную необходимость в том, чтобы обновить его, полагая, что современная литература должна создаваться на том языке, на котором говорит улица и который ей понятен. Поэтому Кено предлагал изменить не только лексику и синтаксис художественных произведений, но даже и орфографию, приблизив ее к фонетической транскрипции речи. В одной из своих статей, обосновывая этот принцип, Кено, например, писал: "Se un pur kestion dabitud. On nepa zabituer, setou. Unfoua kon sra zabitue, saira tousel. Epui sisaferi tan mue"[11].

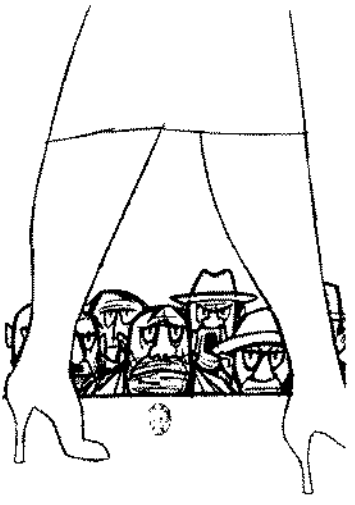
Конечно, подобная манера письма, которая наиболее широко представлена в "Зази" (два других его романа 60-х годов почти свободны от звукописи), предлагает своего рода ребус, разгадывание которого словно входит в правила игры, которую ведет автор. Игровой момент вообще имеет немалое значение для творчества Кено, особенно более раннего периода, когда писатель был тесно связан с сюрреалистическими установками. Примечательно, что игровой момент, поначалу, казалось бы, соотносимый лишь с формальными поисками Кено-стилиста, проникает и в чисто сюжетно-событийную ткань его романов. Писатель любит изображать разного рода зрелища, вплоть до кино, которое занимает большое место во многих его произведениях, когда экранная жизнь становится неотъемлемой частью жизни его персонажей (напр., "Далеко от Рюэля", 1944). Но больше всего по душе Кено изображение цирковых представлений, аттракционов, луна-парков, где развлекаются и работают герои.

В приведенной выше фразе из статьи Кено следует обратить внимание на слова: "И если это вызывает смех, тем лучше". В самом деле, Кено любит смешные ситуации, порой превращающие его произведения в гротеск, каламбурит и острословит. То он, в лучших традициях просветительского романа, сопрягает различные исторические эпохи, что вызывает комический эффект и дает почувствовать острее всю несуразность многих моментов бытия современного человека ("Голубые цветочки"). То показывает жизнь парижского дна через восприятие девочки-подростка, приехавшей на два дня из провинции в столицу ("Зази в метро").

Последний роман Кено "Полет Икара" — история бегства персонажа со страниц произведения, над которым работает известный романист,— высмеивает не только нравы писательской среды, но и многие явления общественной жизни тех лет.

Человек незаурядной эрудиции, Кено, кажется, меньше всего заботился об успехе в кругах интеллектуальной элиты и вовсе не потакал ее вкусам. На фоне опытов неороманистов и "телькелевцев" произведения Кено поражают демократизмом, мажорной тональностью, открытостью жизни.

Один из романов Кено называется "Воскресный день жизни" (1952). Заглавие, как заметил историк литературы Ж. Бреннер, заимствовано из Гегеля, писавшего о голландской живописи: "...это воскресный день жизни, все уравнивающий и удаляющий все дурное; люди, которые веселы от всего сердца, не могут быть безусловно дурными и подлыми"[12]. Конечно, веселье Кено не удаляет из его романов все дурное; тем более не удаляет зла из жизни. Но человеческий эгоизм, глупость, жадность доводятся Кено до такого предела, что становятся смешными, а следовательно, перестают быть страшными.



Из иллюстраций А.Шаваля к книге "Мой дружок Пьерро" Р.Кено

Если неороманисты и их последователи принципиально по-новому видели мир и это определяло все их формальные новшества, то Кено смотрит на мир "по-старому": носитель утонченной культуры, он выступает продолжателем и наследником гуманистической традиции, видя в личности высшую меру сущего. Поэтому в "Полете Икара" он не без иронии изображает романистов, которые не прочь обойтись без героя и нисколько не встревожены исчезновением человека из современного искусства. Самого Кено это тревожит. Но пишет он об этом полушутя, полуиграя, безудержно предаваясь стилистическим забавам и упражнениям, которые порой превращались для него в самоцель.

Говоря о влиянии, которое оказал на развитие французской литературы "новый роман", обычно не учитывают влияния отрицательного; последнее время историки литературы начинают все чаще и чаще об этом говорить. Эксперименты в области романной формы — отказ от сюжета, интриги, персонажа — часто превращали произведения в чтение элитарное; сочинения же "телькелевцев" практически вовсе не читались: для того чтобы их оценить, требовалась особая подготовка, которой не было даже у многих критиков. В поисках доступного чтения широкая публика решительно повернулась к массовой литературе, которая рассказывала ей про "жизнь", про перипетии любви и т.д., в которой она узнавала себя, свои проблемы и мечты. Именно в это время во Франции множатся и получают широкое признание произведения, которые сделаны более профессионально, чем ремесленные поделки авторов "розовых" и "черных" серий, но тоже в достаточной степени клишированы и рассчитаны на непритязательный литературный вкус.

Примечательно, что заданность, расчет на совершенно определенную аудиторию одинаково сильны и в экспериментальном, и в "общедоступном" романе, с той только разницей, что в первом случае имелась в виду



Комикс по сюжету романа Р.Кено "Зази в метро". *Художник Жак Карельман.*

интеллектуальная элита, во втором — литературно не искушенный читатель, который хочет, чтобы в литературе было все "как в жизни". Среди этих пограничных явлений следует назвать романы Анри Труайя (его цикл об Эглетьерах, сделанный в добрых традициях семейного романа прошлого века, однако без присущей тому глубины социального анализа — "Семья Эглетьер", 1965—1967), цикл исторических романов Мориса Дрюона "Проклятые короли" (1955—1960), в котором внешняя занимательность и красивость вытеснили широту видения и бескомпромиссность оценок, присущие его произведениям прошлых лет.

Особое место среди явлений подобного рода принадлежит творчеству Франсуазы Саган (род. 1935). Баснословный успех, выпавший на долю первого романа девятнадцатилетней, дотоле никому не известной девочки, многие критики и поныне склонны рассматривать как феномен загадочный.

В более поздних романах Саган — "Сигнал о сдаче" (1965) и "Немного солнца в холодной воде" (1969) — возникают и более сильные чувства. Но любовь, заставляющая Люсиль, героиню "Сигнала", забыть о том, что такое скука,— и это весьма существенно для сагановских персонажей — не мыслится ею вне материального благополучия. И даже тогда, когда любовь приводит к трагическому финалу (самоубийство Натали в романе "Немного солнца..."), подлинного трагизма у Саган нет: в прозе Саган все соразмерно, элегантно, легко.

И хотя она сама не раз писала о том, что наибольшее влияние на нее оказала проза Сартра и С. де Бовуар (роман "Здравствуй, грусть" вышел в один год с "Мандаринами"), следы этого влияния обнаружить нелегко. Более убедительным представляется сравнение романов Саган с прозой С. Фицджеральда, которое делают авторы книги "Французская литература от 1945 до 1968 г.", обнаруживая у Саган ту же "мелодичную меланхолию" и "спокойную безнадежность"[13], которые были присущи романам американского писателя. В новеллистике, к которой Саган обратилась позже (сб. "Нежный взгляд", 1979), Саган обнаружила способность к метким и точным психологическим характеристикам, умение строить новеллистический сюжет, хотя тематика ее новел по существу ничем не отличается от романов. И даже тогда, когда Саган захотела — подобно многим своим современникам — осмыслить с позиций современности опыт военных лет ("Выбившись из сил", 1985), дальше описания перипетий банального любовного треугольника ей продвинуться так и не удалось. Творчество Саган убеждает в том, что главные различия между течениями и группировками все-таки следует искать не в области романной формы, не в отношении к романной технике и языку, а в отношении к коренному вопросу, который поставило время,— в отношении к человеку и его месту в современном мире.

Решение этого вопроса полностью определило эстетику "нового" и новейшего романов.

Для Р. Кено — при всей стилистической изощренности его романов, при всей склонности писателя к формальному экспериментированию — человек остается центром мироздания, и это определяет сущность лучших его произведений. А романы Ф. Саган — при всем их внешнем правдоподобии, при сохранении персонажей, сюжета, последовательно развивающейся интриги, классически ясном языке и стиле — дают столь редуцированное представление о человеке, что часто оказываются за пределами подлинно серьезной литературы.

Совершенно особую роль в литературе этих лет играло течение, достаточно прочно укоренившееся уже с начала века и чаще всего обозначаемое понятием "неоромантизм". Судьба "неоромантизма" в условиях развития технической цивилизации, расцвета неопозитивизма и культа рационалистического мышления складывалась достаточно сложно. Но само существование таких писателей, как Андре Дотель, или эволюция романистов, подобных Пьеру Гаскару, от социального романа пришедшему к лирической прозе, воспевающей красоту мирозданья, убеждает в том, насколько сильным было в литературе сопротивление процессу "обесчеловечивания" жизни.

Персонажи Андре Дотеля — современный вариант "естественного человека", они слиты с природой, ничто в ней не вызывает в них отвращения, а тем более не кажется абсурдным. Они наделены глубокой верой в торжество счастья и в целесообразность происходящего. В этой позиции Дотеля следует видеть не столько конформизм, сколько убежденный пантеизм. Конечно, его романы — это своего рода волшебные сказки (они часто и строятся по законам сказки); не случайно писатель обращается прежде всего к детям и очень охотно пишет о них — не потому только, что они с легкостью поверят ему, но и потому, что детская душа кажется ему наиболее "естественной", наиболее близкой к правде природы. Но, как в каждой сказке, в них есть и мораль, которая, несмотря на свою наивность, обладает и определенной позитивной силой.

Надо постоянно иметь в виду, что рядом с прозаиками, близкими новому роману, рядом с неоромантиками и писателями, создававшими откровенно коммерческие циклы, располагалось широкое поле литературы, опирающейся на образцы классического реализма XIX в. Спору нет, эксперименты "нового романа" — демонстративные, эпатирующие — как бы отодвинули в тень роман "традиционный". Но по прошествии десятилетий стало очевидным, что он не только не был уничтожен, но продолжал развиваться и набирать силу, в который уж раз опровергая все пессимистические прогнозы о его неминуемой гибели. Напомним, что неороманисты, полемизируя с традицией, отвергали не классическую литературу, а рабское следование ее принципам в наше время. И те, кто был по-настоящему талантлив, находили способы защищать гуманистические ценности, пользуясь разнообразными приемами изображения мира, часто очень непохожими на те, которые изобрел Бальзак.

Французский традиционный роман этих лет предлагает самые разнообразные эстетические решения — то "Закон" Р. Вайяна, то "Семью Резо" Эрве Базена, то "Уличную траву" П. Гаскара, то "Битву при Тулузе" Ж. Кабаниса. Не продолжая перечислительного ряда, следует, однако же, заметить, что при всем разнообразии изобразительных средств, используемых реалистическим романом, в нем всегда можно обнаружить присутствие неких постоянных величин. В центре такого романа всегда остается человеческая личность в ее связях и взаимодействиях с миром. Какова бы ни была избранная автором форма (широкая эпическая фреска, исповедь героя и т.п.), в основе традиционного романа лежит стремление рассказать историю, рассказать ее

так, чтобы она была понятна, при этом вовсе не обязательно придерживаясь последовательного развития сюжета. Автор не разрушает язык на глазах читателя, но пользуется им как средством коммуникации, потому что быть прочитанным и понятым входит в его задачи. Порой стремление уловить общие закономерности бытия, формирующие человеческие судьбы, выдвигается писателем на первый план, их исследование становится для него главным. В таком ключе решена эпопея Б. Клавеля "Великое терпение", первый том которой увидел свет в 1962 г.: внутренний мир отдельной личности для романиста как бы и отсутствует вовсе, ему важно с предельной тщательностью воссоздать тот внешний мир, в котором персонаж существует и законам которого полностью подчинена его жизнь. Иногда воздействию внешнего мира придается даже чрезмерное значение, и личность превращается в простую функцию социальной среды: так случилось с "Французской хроникой двадцатого века" Поля Виалара (род. 1898), который, наследуя традиции Э. Золя, попытался создать фреску жизни современного ему общества, показав, как в нем существуют люди разных профессий. "Хронику" составляют романы о жизни адвокатов, военных, крупных дельцов, издателей, торговцев, земледельцев, актеров. П. Виалар хорошо знает и досконально описывает среду, в которой развивается действие его произведений, но роль профессиональной жизни людей им абсолютизируется, она, как наследственность у Золя, предопределяет судьбы и обезличивает индивидуальности. Подобные циклы — и по замыслу, и по исполнению — тесно связаны с литературой межвоенного двадцатилетия.

Более характерным для романа представляется усиление субъективного авторского начала, стремление осмыслить, прочувствовать, пропустить через индивидуальное восприятие все, совершающееся вовне. Это намеренное сужение угла зрения вызвано именно вниманием к отдельной личности — будь то личность самого автора или персонажа, созданного его воображением. В 60-е годы даже высказывалось суждение, будто "античеловечность" "нового романа" вызвала обратную реакцию и обусловила расцвет автобиографического жанра, обращаясь к которому писатели как бы находили оправдание своему желанию писать о человеке и его судьбе[14]. В самом деле, автобиография с конца 50-х годов получает очень широкое распространение (в том числе у неороманистов). Вот лишь несколько наиболее значимых примеров: "Воспоминания о внутренней жизни" (1959) и "Новые воспоминания о внутренней жизни" (1965) Франсуа Мориака; трилогия Жюльена Грина — "Выйти на рассвете" (1963), "Тысяча открытых дорог" (1964), "Далекая земля" (1966). Но помимо воспоминаний, автобиографий в "чистом виде" в это время становится очень распространенным и жанр автобиографического романа, в котором события жизни автора оказываются лишь чисто сюжетным импульсом, дающим пищу для размышлений и обобщений самого широкого характера. В этом плане особый интерес представляют "Антимемуары" (1967) Андре Мальро, которые в равной мере могут считаться произведением документальным и художественным. Думается, что в расцвете автобиографического романа в 60-е годы обнаруживается известная закономерность, подтвержденная и положением дел во французской литературе 80-х годов.

Автобиографична и трилогия Эрве Базена (род. 1911) "Семья Резо" (1949—1972), обогатившего семейную хронику лиризмом исповедального повествования. Базен — один из тех художников, которые откровенно поддерживают свое родство с традицией реализма XIX в. (в русской литературе он отдает предпочтение Чехову) и считают честью для себя, если их романические циклы сопоставляют с "Человеческой комедией". В его романах (кроме упомянутой трилогии — "Супружеская жизнь" (1967); "Мадам Экс" (1975), в русском переводе "Анатомия одного развода"; "И огонь

пожирает огонь" (1978) и др.) независимо от того, насколько прочна в них автобиографическая основа, всегда выявляется обусловленность поступков конкретными обстоятельствами и даже мир воспоминаний довольно рационален. Некоторые романы Базена приближаются к сфере массовой беллетристики, хотя автор судит о последней резко критично.

Интересные примеры широкого использования фактов жизни автора дают книги Франсуа Нурисье (род. 1927). Ф. Нурисье не просто автобиографичен, а полемически, вызывающе автобиографичен. В серии романов, озаглавленной "Всеобщее беспокойство", он совершенно откровенно рассказывает о событиях собственной жизни ("Мелкий буржуа", 1964), даже настаивая на том, что нарисованный им портрет является автопортретом, не претендуя быть изображением всего его поколения; порой биографический материал становится лишь канвой, на которой вырисовывается образ его современника, неуютно чувствующего себя в преуспевающем буржуазном обществе, зараженном лихорадкой потребительства и бездуховности ("Одна французская история", 1966). Проблематика романов Ф. Нурисье в этом плане перекликается с той, которую разрабатывал Ж. Перек или Ж.-Л. Кюртис, но эстетический строй его романов, их тональность прямо противоположна бесстрастной "социологической" манере исследования, предложенной этими писателями; Нурисье намеренно субъективен, лиричен, личность, воспринимающая мир, вынесена им на первый план. Психологическая проза Нурисье, продолжая давнюю национальную традицию, в высшей степени современна. Перебив временных планов, дробная композиция, многоголосие и сопоставление различных точек зрения — всей этой повествовательной техникой он владеет в совершенстве, никогда, впрочем, не превращая ее в самоцель. Для Нурисье характерен роман "Хозяин дома" (1968), написанный "на два голоса": в каждой партии повествование ведется от первого лица — то от лица столичного писателя, приехавшего в Прованс в поисках дома, где бы он мог "укорениться", и размышляющего на склоне лет о жизни и смерти; то от лица молодого простоватого провинциала, агента по продаже недвижимости. Этот двойной ракурс нужен романисту для наиболее полного постижения личности, поставленной в центр повествования.

Великолепные образцы лирической прозы создает и Жозе Кабанис (род. 1922), который вслед за циклом романов, написанных в 50-х годах в бальзаковской манере и рисующих жизнь французской провинции, в 1960 г. романом "Счастье жизни" начинает новый цикл, "прустовский", где воссоздается прошлое, жизнь человеческой души. Ж. Кабанис с большим терпением и искусством раскладывает пасьянс из "карт времени" (так называется второй роман, вышедший в 1962 г.), замечая: "Меня поражает, как прошлое возвращается в настоящее, и я говорю себе, что жизнь — это большой художник, который умело пользуется всякими эффектами, умеет играть с памятью и забвением, умеет вовремя выводить на сцену своих персонажей, уничтожает время и неожиданно воссоздает его, превращая его в бездну". Эти слова как будто относятся к самому писателю, поглощенному размышлениями о вечно уходящем и возвращающемся времени и заставившему многих критиков вспомнить о Прусте. Наиболее интересен в этом лирическом цикле Кабаниса роман "Битва при Тулузе" (1966), где рассказчик пытается обрести душевное равновесие и найти утешение от горестей любви, занявшись писанием романа. Раздумья над будущим произведением — не только над фактами, но и над характером эстетического осмысления (он задумывает роман-эпопею, ни в чем не уступающую, как он сам иронизирует, "Войне и миру") — переплетаются в повествовании Кабаниса с воспоминаниями рассказчика о его прошлом, его любви к Габриэлле. Чередование и взаимопроникновение двух этих пластов создает эмоционально насыщенное, напряженное повествование, переход из одного времени в другое происходит

плавно, почти незаметно: историческое прошлое призвано прояснить и оттенить настоящее, помочь герою осмыслить самого себя. Исторический роман, который собирается писать рассказчик, так и остается ненаписанным; но в отличие от прустовского цикла и "Фальшивомонетчиков" А. Жида, он не занимает в повествовании Ж. Кабаниса центрального места, а является лишь поводом, дающим романисту более широкие возможности для анализа психологии его героя. К этому автобиографическому жанру позднее обратились основные ниспровергатели личностного начала в литературе: А. Роб-Грийе в книге "Возвращающее зеркало" (1984) и Ф. Соллерс в романе "Портрет игрока" (1984).

Однако нет никаких оснований представлять французскую прозу 60-х годов как преимущественно лирическую, пронизанную субъективизмом и ограничивающую поле своего исследования рамками одинокой человеческой души. Это одно из ее течений, возникшее как реакция не только на растущую бездуховность жизни, но и на попытки оправдать и "закрепить" ее в литературе. Не менее сильным было течение рационалистически-философское, однако обращенное к тому же больному вопросу современной жизни — каково место человека в мире современной научно-технической цивилизации и что такое сам человек, которого призвана защищать и "спасать" литература. Наиболее интересными попытками постановки и решения этой проблемы представляются романы Р. Мерля "Остров" (1962) и "Разумное животное" (1967) и романы-притчи Веркора "Люди или животные" (1952) и "Сильва" (1961), своеобразным продолжением которых стали уже несколько иные по манере романы "Плот Медузы" (1969) и "Подобно брату" (1973). При том, что основная цель поисков каждого из них все же различна — ибо Мерля человек интересует прежде всего в плане социальном, Веркора же — в плане этическом (где граница между человеком и не-человеком?),— они часто пользуются сходными эстетическими средствами, имитируя то приключенческий роман, то роман воспитания, обращаются к фантастике, которая выдается за самую достоверную, научно документированную реальность. Подчиненные сходной задаче — выявлению природы человека, романы Веркора и Мерля близки друг другу своей рационалистичностью, определенной заданностью и аскетизмом в выборе изобразительных средств.

Веркор как бы полемически подчеркнуто сторонился тех споров вокруг новой романной техники, которые разгорелись во второй половине 50-х годов, и у него вызывало беспокойство то обстоятельство, что в это время и писателей и критиков "больше (если не исключительно) занимала внутренняя природа романного жанра, нежели вопрос о необходимости романа в жизни человека, то место, которое он в ней занимает"[15]. Самого Веркора волновал именно этот вопрос. Он был убежден в том, что писатель — тот, кто избрал слово орудием своей деятельности, "одновременно взял на себя огромную и устрашающую ответственность... его творчество может играть определенную роль в очеловечивании человеческого рода или, напротив, тормозить его, изменяя его характер и провоцируя регресс. Конечно, художник может остаться попросту в стороне от всего этого и, забавляясь замысловатыми изысканиями... оторваться от общего движения и топтаться на месте, поглощенный пленительной и блестящей игрой, полной изысков и тонкостей, но отрезанной от судеб человеческих"[16].

Можно с уверенностью сказать, что серьезная литература этого времени не хотела оставаться в стороне от судеб человеческих. Они — эти судьбы — волновали писателей всех направлений, с тем только отличием, что понимались ими по-разному.

ВЕРКОР

Веркора-писателя создала война. "Я стал писателем благодаря Сопротивлению"[1],— говорил он сам.

Художник-гравер Жан Брюллер (1902—1991) написал свое первое литературное произведение только в сорок лет. Изданная подпольно повесть "Молчание моря" (1942) была написана под давлением внешних обстоятельств, но этот "социальный заказ" полностью отвечал настроениям автора.

Подпольное издание требовало псевдонима, и Жан Брюллер выбрал его, тоже навсегда связав восприятие своей личности с событиями военных лет. Впрочем, тогда, в 1941 г., плоскогорье Веркор еще не было известно как одно из самых героических французских маки́. Это произошло позже и, по признанию самого Веркора, псевдоним оказался обязывающим и во многом определил его гражданскую позицию уже в послевоенные годы. "Я стараюсь быть достойным чести носить такое имя"[2],—писал Веркор в конце 40-х годов.

Подобно многим своим современникам, Ж. Брюллер воспринял капитуляцию Франции как национальную катастрофу. После демобилизации он вернулся к себе, в небольшую деревушку неподалеку от Парижа. Он считал, что единственно возможной позицией творческой интеллигенции в условиях оккупации должно быть молчание. Однако довольно быстро Ж. Брюллер понял всю недостаточность этой позиции.

Зимой 1941 г. Ж. Брюллер начинает работать над статьями, предназначавшимися для подпольной прессы, в частности для журнала "Свободная мысль" ("La Pensée libre").

Он вспоминал: "Это была долгая ледяная ночь, я жил без будущего, я писал без радости: я понимал, что мои статьи это лучше, чем ничего, но я чувствовал, сколь ничтожны мои усилия в сравнении с трагическим оцепенением, охватившим французскую мысль. Я чувствовал, я чувствовал, что нужно что-то совсем другое, более масштабное. Но что?"[3]

Создание Веркором и Пьером Лескюром "Эдисьон де минюи" было акцией очень значительной. Целью издательства было показать, что "новый порядок" неприемлем для всех честных французов, независимо от их политических взглядов, вероисповедания, что Франция, несмотря на выпавшие на ее долю тяжкие испытания, сумела сохранить верность своему духовному наследию.

Первое художественное произведение Веркора не столько крик души, выплеснувшийся как бы непроизвольно, но глубоко осознанная акция, предпринятая в результате осмысления ситуации, сложившейся во Франции на начальном этапе оккупации.

Образ фон Эбреннака — вполне интеллигентного немецкого офицера, влюбленного во французскую культуру и мечтающего о творческом содружестве немецкого и французского народов, безукоризненно ведущего себя по



Веркор

отношению к своим хозяевам,— поначалу вызвал недоумение, особенно у иностранных читателей "Молчания моря"[4]. Но Веркору был нужен именно такой персонаж. И не только потому, что в нем воплощаются некоторые действительные черты поведения оккупационных войск во Франции, но и потому, что тем неумолимее звучит мотив неприятия, отказа от сотрудничества. Позиция рассказчика и его племянницы — это позиция пассивного сопротивления. Но *сопротивления* — вот что важно для Веркора.

И ненависть к врагу, и решительный отказ видеть в характере нацистов какие-то оттенки и нюансы — все это придет к Веркору позже, все это наполнит его прозу 40-х годов. В "Молчании моря" он демонстрировал позицию спокойного, но бескомпромиссного игнорирования оккупантов. Задача обрела под пером Веркора подлинно эстетическое воплощение. В повести нет ни дидактизма, ни публицистического пафоса, но есть почти физически ощущаемая атмосфера сопротивления, которая создается упорным молчанием французов, безмолвно выслушивающих монологи их поработителя. И молчание становится угрожающим. Глубоко содержательным оказывается избранное Веркором название, которое он, желая быть правильно понятым, счел нужным уточнить и приписал уже в верстке несколько строк: "...в минуты молчания я видел под гладкой поверхностью вод схватку морских обитателей, брожение подводной жизни"[5]. Чем красноречивее и взволнованнее становятся монологи фон Эбреннака, тем более упорствуют в своем нежелании отвечать ему рассказчик и его племянница.

По мере того как Веркор погружался в подпольную работу и ему приходилось проявлять немало мужества и изобретательности для того, чтобы созданное им издательство функционировало бесперебойно, а напечатанные произведения доходили до читателя, он не только открывал для себя самоотверженную Францию Сопротивления, но и глубже постигал бесчеловечную сущность оккупантов.

Отношение Веркора к миру становится более жестким, он все более и более склонен воспринимать его только в резкоконтрастных, черно-белых тонах, и это восприятие окрашивает не только художественные произведения писателя второй половины 40-х годов, но и его мировоззрение в целом. С неподдельной горечью говорит Веркор о том, что фашизм породил в нем чувство ненависти, которое само по себе кажется ему несовместимым с человечностью и вызывает у него ужас и отвращение. В этом, как и во многом другом, о чем еще придется говорить, Веркор продолжает Анатоля Франса, восклицавшего: "Я ненавижу только ненависть. Друзья мои, заставьте всех ненавидеть ненависть!"

После "Молчания моря" Веркор опубликовал подпольно лишь несколько рассказов: "Путь к звезде" (1943), "Когда оживает надежда" (1943), "Гнев

бессилия" (1944), оставив неизданным самый страшный из них — "Сновидение" (1943, опубл. 1945), в котором он впервые во французской литературе рассказал о лагерях смерти.

После окончания войны поднятые вопросы не только не потеряли для Веркора своего значения, но, пожалуй, напротив, встали перед ним еще более остро, требуя осмысления трагического опыта минувших лет. Как стало возможным то, что произошло? Как можно было допустить страшные преступления против человечества, о которых мир узнал лишь после поражения фашизма, и что в них самого страшного? — вот вопросы, которые мучают Веркора и к которым он затем будет обращаться почти с маниакальной настойчивостью на протяжении сорока лет, посвящая им свои художественные произведения и философские эссе, считая, что забвение того, что произошло, недопустимо.

Первой попыткой ответить на эти вопросы была повесть "Оружие мрака" (1946). В ней Веркор рассказывает историю Пьера Канжа, мужественного борца Сопротивления, арестованного гестапо, отправленного в лагерь смерти и уцелевшего лишь по воле случая. Писатель превращает судьбу Пьера, вполне возможно, имевшего реальных прототипов, в своего рода "образец", "пример", дающий ему возможность поставить философские и этические вопросы, решение которых представлялось ему в то время особенно настоятельным. Уже сам способ подачи материала предполагает его осмысление, располагает к нему. Повесть построена по принципу рассказа в рассказе: друг героя и его соратник по подпольной борьбе ведет о нем повествование и в это повествование, в свою очередь, включается исповедь Пьера. Таким образом, пережитое воссоздается не непосредственно, но как бы сквозь двойное восприятие — рассказчика и героя, который не просто описывает произошедшее с ним, но осмысляет его с определенной временной и нравственной дистанции.

Пройдя ад гестаповских застенков и лагерей смерти, Пьер Канж возвращается на родину сломленным не только физически, но и духовно. Он не может найти себе места в мирной жизни, общение с друзьями и любимой девушкой невыносимо для него, он бежит от людей и ищет спасения в полном одиночестве. После тщетных расспросов о том, что же произошло, Пьер наконец бросает: "Там я перестал быть человеком"[6]. Что это значит?

Веркор вкладывает в уста Пьера Канжа свою концепцию, согласно которой нацисты не довольствовались физическим уничтожением противника, а вели "заранее обдуманную, жестокую и неумолимую игру, ставкой в которой были наши души"[7]. "Смерть — это всегда смерть,— продолжает Пьер, устами которого здесь, бесспорно, говорит сам Веркор.— Но, живые или мертвые, люди, подобные нам, наделены еще чем-то — чем-то, что не может уничтожить даже смерть. И они (гитлеровцы.— *Н.Р.*) знали это хорошо... Очень хорошо. И больше всего они хотели превратить нас в тряпки: ведь человек-тряпка это уже *ничто*"[8]. Пьеру кажется, что, пытаясь вырвать под пытками имя или адрес, палачи не столько нуждались в этих сведениях, сколько стремились втоптать в грязь человеческое достоинство заключенных. За это шла главная борьба. "Тот, кто одерживал верх,— говорит Пьер,— как бы изуродован он ни был, полностью оставался самим собой. Но тот, кто сдавался... я не выдал ничего... Но я спрашиваю себя, что за жизнь может быть у человека, предавшего товарищей... Умереть во сто крат лучше"[9].

Пьер больше всего боялся, что нацистам удастся сломить его нравственное сопротивление. В тюрьме он пытался покончить с собой, но его спасли, в лагере он напрасно призывал смерть.

И вот, когда казалось, что до конца уже совсем близко, и он в пятый раз стоял в бесконечно длинной очереди к воротам печей крематория, обессиленный голодом и болезнями, свершилось самое страшное. В этом месте в

темпераментной, исполненной боли и отчаяния исповеди Пьера происходит резкая перемена: напряженный, нервный ритм его монолога, в котором мысли и события наталкиваются друг на друга, сменяется нарочито заторможенным. Художник словно использует прием замедленной съемки, чтобы мы не пропустили этого важнейшего момента, смогли увидеть его во всех подробностях. Пьера заставляют бросать в печь трупы уже умерших узников. Это не вызывает в нем никаких эмоций. "Один мертвец тащит другого",— бесстрастно констатирует он. Пьер в одном мертвеце узнал своего товарища и позавидовал тому, что он уже мертв. «И вот тогда, тогда он открыл глаза. Веки медленно приподнялись над его мутными, бесцветными глазами. Да. И он посмотрел на меня. И он увидел меня. И он слегка пошевелил рукой и даже... Он даже попытался, ему даже удалось раздвинуть губы в подобии улыбки. Это было страшно и поразительно, страшно и потрясающе, но для меня это было только страшно, страшно, очень страшно. Я отступил на шаг и обернулся. Сзади стоял эссесовец, засунув руки в карманы, с дубинкой под мышкой. Он улыбался. Он сказал: "Ну так что же?"»[10].

И в этом последнем поединке эсэсовец выигрывает.

Повесть кончается тревожными раздумьями рассказчика: "На что он может надеяться?

Не знаю.

Не знаю. Не знаю"[11].

"Открытая" концовка отражает душевное состояние самого Веркора, который не знает, как помочь своему герою. В издание 1946 года был даже вложен отдельно набранный листок, в котором писатель словно извиняется за то, что оставляет Пьера на распутье, не предлагая ему никакого спасительного выхода.

Через пять лет Веркор нашел этот выход, написав роман "Могущество света" (1951), посвященный возрождению Пьера Канжа.

Но если "Оружие мрака" — произведение художественное, где несмотря на важную роль рационалистического начала, эмоционально-эстетическое воздействие на читателя является основным, "Могущество света" — это скорее философский трактат, нежели роман.

Прежде чем обратиться к рассмотрению веркоровской концепции человека, надо сказать еще несколько слов об "Оружии мрака", произведении, как представляется, этапном.

Рассказывая о падении Пьера Канжа и как будто даже соглашаясь с тем, что ему не может быть прощения, Веркор обвиняет в случившемся не его самого, а нацистов, низведших его до такого состояния.

О злодеяниях фашизма писали после войны многие. Причины, приводящие человека к предательству, исследовал Жан Фревиль (сборник рассказов "Коллаборационисты"), Ж.-П. Сартр и Р. Мерль стремились проследить, как обычный человек превращается в палача, садиста ("Альтонские узники", "Смерть — мое ремесло"). Обращаясь как будто к тем же вопросам, Веркор рассматривает их под особым углом зрения, акцентируя внимание на нравственных последствиях фашистских злодеяний. Фашизм стремился уничтожить на земле человечность — и в этом для Веркора состоит самое страшное его преступление. "Я потерял свое качество человека" — такова в дословном переводе фраза, в которой Пьер Канж резюмирует происшедшее с ним. Для Веркора эти слова "la qualité d'homme" имеют принципиально важное значение. Это ключевое понятие всего его творчества.

Первой попыткой ответить на вопрос, где проходит граница, отделяющая человека от нелюдей, было эссе Веркора "Мятеж человека" (1949)[12]. Поводом для его создания стала поездка Веркора в Германию в 1948 г., во время которой он выступал перед немецкой молодежью. Говоря о преступлениях

нацизма перед человечеством, Веркор обнаружил, что понятия "человек", "человеческий", "человечность" очень расплывчаты, приблизительны и толкуются по-разному в разных обстоятельствах. Уточнить эти понятия Веркору представлялось делом первостепенной важности — и он посвятил ему свое эссе. Но "Мятеж человека" был только началом, ибо с тех пор — вплоть до эссе "Во что я верю" (1975) — Веркор беспрестанно обращался в своем творчестве не только к разъяснению понятия "человек", но и к доказательствам того, насколько важно выработать универсальное понятие.

В рассуждениях Веркора сразу же бросается в глаза их подчеркнутая этическая направленность. Он не стремится определить человека как специфический биологический вид. Более того, он прямо утверждает, что биологическая принадлежность к человеческому роду еще не дает права каждой особи считать себя человеком, а в действиях, совершаемых человеком, есть много таких, в которых нет ничего специфически человеческого (акт сна, еды и т.д.). Совершая их, человек ничем не отличается, скажем, от высших млекопитающих. Но есть такие поступки и действия, которые недоступны ни одному животному, и, совершая их, мы становимся больше людьми, а отказываясь от них — приближаемся к животным.

Сама эта концепция, выраженная даже названием книги Веркора — "Более или менее человек", вызвала горячие споры. Антропологи настаивали на том, что человеческий род занимает совершенно определенное место среди других биологических видов и то, что характеризуется Веркором как человечность, есть лишь поведение этого биологического вида — и ничего больше. И как поведение собаки типично для вида и нельзя быть больше или меньше собакой, так и поведение человека не дает никаких оснований для введения сравнительных степеней[13]. Но для Веркора подобная точка зрения абсолютно неприемлема. Он не может согласиться с тем, что поведение каннибала и Св. Франциска Ассизского, фашистского палача и бойца Сопротивления принципиально ничем не различается на том основании, что все это представители человеческого рода. Не следует смешивать принадлежность к человеческому роду с правом называться человеком, которое не дается раз и навсегда, а должно быть завоевано.

Веркора в первую очередь интересует не homo sapiens и не homo faber, а, если можно так сказать, homo moralis.

В этике Веркора категория воли играет едва ли не существеннейшую роль. Чем более человек способен подавлять свои животные инстинкты, подняться над ними, тем больше в нем человеческого.

Об этом написан один из самых блестящих веркоровских романов "Люди или животные" (1952; рус. пер. 1957), получивший широкую известность и утвердивший за Веркором славу мастера парадокса, продолжателя традиции французской философской повести XVIII в. Впрочем, еще ближе связан Веркор в этом произведении с традицией Анатоля Франса, творчество которого ценит высоко и выступает в значительной мере его последователем.

Роман "Люди или животные" — это типично философский роман, где, несмотря на тщательно разработанный сюжет и наличие индивидуализированных персонажей, главным героем конечно же является определенная проблема, а кульминацией — всестороннее обсуждение, своего рода парад различных точек зрения на вопрос, стоящий в центре внимания автора. Решать вопрос о том, что такое человек, Веркор заставляет своих персонажей на протяжении всего романного действия. Отец Диллиген мучим сомнениями религиозного порядка: если тропи — люди, долг священника окрестить их, если нет, то, совершая этот обряд, он допускает святотатство; для промышленника Ванкрайзена решение вопроса о том, кто такие тропи, имеет чисто прагматическое значение: ответ на него либо дает ему даровую рабочую силу, либо нет. И наконец, совершая убийство детеныша тропи,

Дуг уже просто вынуждает общественное мнение и суд заняться решением вопроса, не имеющего, как казалось некоторым, никакого практического смысла.

В романе "Люди или животные", как и в ряде позднейших, примыкающих к нему в жанровом отношении произведений, Веркора не заботит полное жизнеподобие изображаемых персонажей и создаваемых коллизий, а также достоверное воспроизведение жизни французского общества 50-х, 60-х или 70-х годов. В первую очередь его занимает жизнь идей, и демонстрацией той или иной идеи, ее утверждением или оспариванием становится каждый новый роман Веркора. Веркор заметил однажды, что во французском романе издавна существуют две традиции: одна — это традиция Стендаля, Бальзака, Мартена дю Гара, вторая — Руссо, Вольтера, Гюго с его "Девяносто третьим годом", Валлеса, Анатоля Франса. «"Кандид" и "Жером Куаньяр",— замечал Веркор,— стали бессмертными не потому, что истина в них заключается в их жизнеподобных персонажах; их бессмертие — это бессмертие Вольтера и Франса, которые открыто говорят устами своих героев. Кроме того, это наши гаранты, и мы до сих пор вправе гордиться ими"»[14].

Вряд ли можно сомневаться в том, что Веркор видит себя продолжателем второй традиции. В "Предисловии автора" к русскому изданию романа Веркор напомнил нашим читателям о своей родословной: "На примере Рабле, Вольтера, Франса нетрудно убедиться, что серьезнее всего французы думают над проблемами, о которых им повествуют с улыбкой на устах"[15]. И, наследуя своим великим соотечественникам, Веркор обнаруживает изобретательность и незаурядный талант сатирика, которые заставляют вспомнить "Остров пингвинов". Эта ассоциация подкрепляется и прямым сравнением отца Диллигена со святым Маэлем, окрестившим пингвинов.

Но в публицистике Веркора продолжаются поиски, уточняются и углубляются сделанные выводы.

В концепции "человека этического", человека, подчиняющего свою жизнь нравственному долгу, конечно, очень явственно воздействие Канта с его работой "Основоположения метафизики нравов", которая произвела на Веркора, по его собственным словам, сильное впечатление и определила направление поисков. Нравы — вот что стало отправной точкой в размышлениях Веркора, нравы, эволюция которых шла в направлении, противоположном эволюции природы, и это укрепляло основной тезис Веркора о противостоянии человека и природы. Интерес Веркора к этике Канта во многом объясняется общей атмосферой ее переосмысления и переоценки, которая происходит в первые послевоенные годы во Франции, когда определенные левобуржуазные круги выступали против режимов концлагерей, против применения ядерного оружия и войны, опираясь именно на учение Канта[16]. Вслед за Кантом Веркор опирался и на Руссо, чье представление о личности было особенно дорого Веркору. Значение для Веркора категории нравственного долга, подчиняясь которому человек только и может совершить подлинный человеческий поступок, с неизбежностью вызывает сравнение его взглядов с этикой экзистенциализма, в первую очередь Альбера Камю, утверждавшего долг каждого перед "другими". Сам Веркор настаивал на принципиальном отличии своих взглядов от экзистенциалистских, полагая, что ни у Сартра, ни у Камю нет той основы, на которой следует строить этику. Ибо они ставят человека перед головокружительной свободой выбора, отрицающей возможность каких бы то ни было критериев для оценки его деятельности.

"Человек не свободен в том смысле, как это понимают некоторые философы,— писал Веркор,— т.е. у него нет той головокружительной свободы, которая лишает его всякой точки опоры, помогающей ему жить"[17]. Для Веркора этой точкой опоры является осознание необходимости действо-

вать во имя блага другого, блага всего человечества. У Веркора индивидуальная свобода всегда ограничивается коллективной волей человечества, и эта "несвобода" оказывается для него благом, ибо только связь с человечеством придает смысл жизни каждой личности.

Человек должен действовать и верить в то, что это имеет смысл и принесет свои плоды, что справедливость существует и ее можно и нужно добиваться,— вот те исходные позиции, которые занимает Веркор в начале 50-х годов и которые он защищает в своих художественных произведениях и публицистике.

Первая половина 50-х годов— период, решающий в творчестве Веркора. Формирование его взглядов на мир в это время в основном завершается. Конечно, в каждом из его произведений, написанных в течение последующих тридцати лет, возникают нюансы, новые ракурсы, предлагаются новые художественные решения, но философская проблематика остается неизменной, меняются лишь ее аспекты.

В романе "Гневные" (1956) Веркор впервые пытается создать широкую реалистическую картину жизни современного общества. В нем несколько сюжетных линий, множество действующих лиц. Но изображение и здесь подчинено единой задаче: показать, что главное свойство человека — его мятежность. Все герои романа бунтуют каждый на свой лад: стоически борется со смертью известный математик, над проблемами продления жизни работает биолог Мирамбо, одновременно включающийся в борьбу за социальную справедливость, которую ведут заводские рабочие; поэт Эгмонт, порвав все социальные связи, борется за сохранение своего "я", за продление собственного существования; не может примириться с тем, что человек смертен, юная Паскаль. Но "Гневные" — не только прославление бунтарства как такового. В еще большей степени это полемика с экзистенциалистской концепцией свободы. Веркор противопоставляет две судьбы — поэта Эгмонта и биолога Мирамбо. Эгмонт уходит от всякого общения с людьми и погружается в своего рода биологическое существование, в котором ищет убежища "от себя самого. От других. От вещей. От бога"[18],— таков его свободный выбор. Человечество не интересует его. Жизнь представляется ему абсурдной. "В масштабе галактик смерть миллиона человек от атомной бомбы значит не больше, чем смерть миллиона клеток от гангрены"[19],— заявляет он и погружается в изучение функционирования клеток, составляющих его тело, надеясь таким образом постичь себя самого. Эгмонт убежден в том, что самые большие беды человеку приносит сознание. И он отрекается от него.

Антиподом Эгмонта Веркор делает крупного ученого Мирамбо, меньше всего думающего о продлении собственной жизни, отдавая ее без оглядки другим людям, причем совершенно органично, без всякого насилия над собой и без ложного пафоса.

Роман "Гневные", поднимая важнейшие вопросы экзистенциального порядка, эстетически оказался довольно слабым. Это типичный роман à thèse, в котором персонажи лишь выражают различные точки зрения на человеческое бытие, но делают это в более тяжеловесной и менее остроумной форме, нежели защитники прав тропи.

Сразу после "Гневных" Веркор начинает работать над трилогией "На этом берегу" ("Кругосветное плавание", 1958; "Господин Пруст", 1958; "Декабрьская свобода", 1960). Психологический рисунок образов становится тоньше, изображение окружающего перестает быть только фоном для демонстрации идей. Один из исследователей творчества Веркора даже рассматривает "На этом берегу" как поворотный момент в движении писателя к реализму[20]. С этим мнением можно согласиться, сделав, однако, одну существенную оговорку: роман Веркора — всегда и по преимуществу философский, точнее, рационалистический роман, в основе которого лежит априорно

заданная идея, доказываемая автором с помощью различных художественных приемов.

Рассказчик из "Кругосветного плавания" берет себе в союзники Монтеня. Повесть начинается пространной цитатой из "Опытов": "Добродетель требует, чтобы ее соблюдали ради нее самой; и если иной раз ею прикрываются для иных целей, она тотчас же срывает маску с нашего лица. Если она однажды проникла к нам в душу, то она подобна яркой и несмываемой краске, которая сходит только вместе с тканью. Вот почему, чтобы судить о человеке, надо долго и внимательно следить за ним: если постоянство ему несвойственно... если он, в зависимости от разнообразных случайностей, меняет путь... предоставьте его самому себе — он будет плыть по воле волн..."[21].

Эта цитата сразу же задает тональность повествованию.

В центре повести — образ Ле Претра, с которым судьба сводит рассказчика на всех важнейших этапах его жизни.

Начав с мелкого предательства и обмана в детстве, Ле Претр проходит сложный путь, не раз надевая "маску добродетели" и превращаясь из коллаборациониста в друга коммунистов. Он завершает свое "кругосветное плавание" в Алжире, когда снова — уже в который раз — он и рассказчик оказываются по разные стороны баррикады, и Ле Претр без содрогания подвергает пыткам друга своей юности.

Путь Ле Претра наводит рассказчика на мысли, близкие, как и следовало ожидать, веркоровским. "Возможно ли, думал я, что существуют на этой земле две расы, только две, но всегда и повсюду? Люди с требовательным и мятежным умом и жаждой справедливости и звери с волей, взращенной в джунглях, и жаждой владычества?.. Возможно ли, что даже в Сопротивлении, даже в лагерях, даже среди борцов за справедливость сосуществуют эти две расы?"[22]

Подобное представление о человечестве как сосуществовании двух враждебных рас еще до войны было сформулировано Элио Витторини в книге "Беседы на Сицилии" (1941). "Может быть, не всякий человек есть человек, и не весь род людской есть род людской",— замечал писатель, выступивший в 1945 г. с книгой "Люди и нелюди". "Беседы на Сицилии" в 1943 г. были переведены на французский язык и, возможно, оказали воздействие на Веркора. Мысль о том, что к человеческому роду могут принадлежать люди и нелюди, очень устойчива в мировоззрении Веркора и порождает ряд выводов, придающих некоторым его произведениям абстрактно-морализаторский оттенок.

Так, Ле Претр не вызывает у рассказчика никаких иных чувств, кроме сострадания, потому что он представляется ему "трагическим персонажем, подчинившимся року, подчинившимся как животное, даже не отдавая себе в этом отчета"[23]. Для него Ле Претр — тот же Креонт, который не видит света, озарившего мятежную натуру Антигоны. И рассказчику, а вместе с ним и автору не остается ничего, как пожалеть всех Креонтов прошлого, настоящего и будущего.

В предисловии ко второй книге цикла — "Господин Пруст" — Веркор специально подчеркивает, что единственной связью между тремя произведениями является представление о человеческом роде как противоборстве двух рас. При этом он считает нужным оговорить особо, что слово *раса* употреблено метафорически, и под ним он имеет в виду определенный склад ума ("une tournure de l'esprit"). В эпохи резких столкновений сущность обеих рас выявляется четко, в более мирные эпохи она сглажена, поэтому, чтобы судить о человеке, нужно, напоминает Веркор слова Монтеня, "долго и внимательно следить за ним". И чтобы понять, насколько человек подчинен законам джунглей, надо судить о нем, имея в виду его жизнь во всей ее полноте.

Мысль о двух человеческих "расах" оказывается одной из наиболее устойчивых в творчестве Веркора. Он повторит ее и в своей сравнительно недавней публицистической работе, написанной как предисловие к книге Ольги Вормсер — "Довольно лгать"[24], в которой собран большой документальный материал о нацистских лагерях смерти.

В начале 60-х годов, словно возвращаясь к проблематике минувшего десятилетия, Веркор пишет один из наиболее интересных своих романов — "Сильву" (1961). И по теме, и по приемам ее разработки книга близка роману "Люди или животные".

Если "Люди или животные" — это философско-социальный гротеск, написанный в манере А. Франса, то "Сильва" стилизована под английский просветительский роман. "Сильва" — это своего рода роман воспитания, с той только разницей, что читатель следит за процессом превращения не "дикаря" в "цивилизованного" человека, а животного в человека.

Вот мы видим, как Сильва "одомашнивается", а затем становится чем-то вроде дрессированного животного. Но ни одежда, которую ее приучили носить, ни умение сидеть во время еды за столом и ее манеры, ни те слова, которыми она обменивается с Ричвиком и своей воспитательницей, еще не дают Веркору никаких оснований видеть в ней человека. И только тогда, когда Сильва перестает ощущать свою кровную и безотчетную связь с природой, когда она начинает чувствовать свою отдельность от нее, происходит, по словам Веркора, второе превращение Сильвы: она становится человеком. "Качество души измеряется не тем, что она есть в данный момент, но тем, чем она становится"[25].

Прием сопоставительного анализа человеческих судеб, противопоставление взаимоисключающих типов поведения, использованный в "Сильве", надолго остается одним из излюбленных приемов писателя, и мы встречаемся с ним в романах Веркора 60-х и 70-х годов.

Так, в романе "Плот Медузы" (1969) Веркор создает своего рода "сравнительное жизнеописание" двоюродных братьев — Фредерика Леграна и Реми Провена. При этом в центре авторского внимания — образ Фредерика, известного поэта-бунтаря, прославившегося книгой стихов "Плот Медузы".

Первое, что мы узнаем о Фредерике,— это суждение его жены в самом начале романа: "Фредди отказывается от всякой партийной принадлежности. Он всегда в оппозиции, он — воплощенное отрицание. Он отвергает всякую систему. Душа его тверда как кристалл"[26]. Это своего рода "заявка" на характеристику, которая требует аргументации и развития. Исподволь, не торопясь демонстрирует писатель всю слабость и трусливость этого мнимого бунтаря; главный его принцип — внутреннее спокойствие и комфорт. Ради сохранения своего спокойствия Фредерик предает любящую его Балу, ради этого принимает коллаборационизм и многое другое.

В образе Фредерика Веркор показал действительную сущность и опасность мнимого бунтарства — и тема эта в 1969 г. зазвучала очень злободневно, хотя вряд ли стоит предполагать, что роман был написан как прямой отклик на майские события 1968 г. Авторской задачей объясняется и прием, использованный Веркором: роман написан как исповедь Фредерика у врача-психиатра. И в процессе этой исповеди, где все — даже умолчания — играет большую роль, происходит самораскрытие и саморазоблачение героя веркоровского романа.

Несколько лет спустя интерес писателя к исследованию противоречивости личности оборачивается в новом его романе "Подобно брату" (1973) темой двойника.

Рассказчик, выступающий в романах Веркора, как правило, с тем, чтобы придать им большую достоверность, здесь сам удивляется тому, о чем собирается поведать, и, с иронической серьезностью рассуждая о разнице

между чудесным и необычайным, не знает, как следует назвать то, что произошло. А произошло то, что прекрасным майским днем молодой человек по имени Роже-Луи Тууан вдруг и совершенно незаметно для себя превратился в двух молодых людей. "Не спрашивайте у меня,— сразу же предупреждает рассказчик все возможные недоумения,— как это могло произойти. Если бы было возможно объяснение, тогда не было бы в этом ничего чудесного или необычайного. Факт остается фактом, это разделение произошло целиком и полностью — душа, тело и даже туфли и пиджак, без всякой заминки, совсем как в фантастических фильмах"[27].

Герой Веркора "раздваивается" на углу парижского бульвара Распай, и, как только один повернул направо, а другой пошел вперед, их судьбы мгновенно разделились тоже и стали столь несхожими, что трудно узнать в них единую основу.

Мысль о сосуществовании в человеке противоположных и даже взаимоисключающих начал, конечно же, очень ненова, а тема раздвоения личности является одной из наиболее часто используемых в мировой литературе тем. В XX в. стивенсоновская повесть "Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда" породила многочисленные подражания (вспомним хотя бы повесть Итало Кальвино "Раздвоенный виконт" или рассказ Пьера Буля "Ангелоподобный мистер Дайх").

Но в концепции Веркора есть одна немаловажная сторона. Он ищет в человеческой натуре доминанту, хочет понять, почему, под воздействием каких причин человек поступает так, а не иначе. Веркор снова обращается к авторитету Монтеня и ставит эпиграфом к роману его слова: "Мы обычно следуем за нашими склонностями направо и налево, вверх и вниз, туда, куда влечет нас вихрь случайностей"[28].

Итак, две половины Роже-Луи Тууана зажили самостоятельной жизнью, совершенно не похожей одна на другую. В Роже проснулась натура дельца и хищника, он быстро поднялся на верхние ступени социальной лестницы.

Луи, напротив, оказался в среде неудачников — он связал свою жизнь с маленькой театральной труппой, у которой не хватает денег, нет помещения, которой трудно выдержать напор конкурентов.

Кто же из них двоих подлинный Роже-Луи? В финале книги есть эпизод, дающий ответ на этот вопрос.

Стране угрожает фашистский путч (кто-то из персонажей вспоминает 1934 год), мобилизованы правительственные войска, Париж покрывается баррикадами.

Как и следовало ожидать, Луи — среди сторонников республики, во главе защитников баррикады, преграждающей путь к зданию парламента.

Более неожиданной, на первый взгляд, кажется реакция Роже. Когда он осознает, что Франция оказалась перед опасностью государственного переворота, в нем вдруг просыпается "республиканский пыл. Еще совсем недавно эти слова вызвали бы у него только смех. Но смертельная опасность, в которой оказались в настоящий момент республика и свобода, отбила у него малейшее желание иронизировать и разбудила что-то самое главное, дремавшее в глубине его души". Луи и Роже — по одну сторону баррикады, рядом. Раздался взрыв, и взрывной волной их подбросило вверх. "Их тела снова соединились — теперь уже навечно — и превратились в тело одного человека, умершего за Республику, они слились в того единственного Роже-Луи Тууана, который, несмотря на то что разделился надвое и прожил столь несхожие жизни, ни на одну минуту не переставал быть самим собой".

Финал прямо перекликается с монтеневским эпиграфом и полемизирует с ним.

В 1975 г. выходит эссе Веркора "Во что я верю", где Веркор подводит итоги своего тридцатилетнего писательского пути, не останавливаясь на

частностях, сколь бы важными они ни были в определенные периоды его жизни, а пытаясь определить те основные моменты, которые сам он считает наиважнейшими. И в этом смысле эссе Веркора выгодно отличается от публицистической книги "С прощальным приветом, или Состязание в Блуа" (1957), где он рассказал о своих расхождениях с коммунистами и Французским движением сторонников мира, искренне, но с излишним вниманием к мелким деталям и дав такую свободу личной обиде, которую не может себе позволить большой писатель.

После публикации эссе "Во что я верю" у самого Веркора возникло ощущение, что он сказал обо всем, о чем считал нужным сказать, и что больше писать ему не о чем. Но после небольшого перерыва Веркор, вопреки собственным заверениям, снова приступил к серьезной работе.

В конце 70-х годов он публикует сборник рассказов "Кони времени" (1977) и повесть "Волчий капкан" (1979), в которой снова обращается к мысли о том, как преступно забвение опыта военных лет и как важно сознание личной ответственности за происходящее.

В начале 80-х годов Веркор начинает работу над трудом историко-мемуарного характера "Сто лет истории Франции"[29]. Центральный герой этой "Истории" — политический деятель Аристид Бриан. Поначалу Веркор был далек от мысли писать мемуары, его интересовала лишь личность Бриана. Но когда он дошел до 1902 г.— года избрания Бриана депутатом Национального собрания и года собственного рождения, в его сознании, признается он, что-то произошло, и "под каждым камнем, который я переворачивал в потоке исторического прошлого, я открывал притаившийся кусочек собственного забытого прошлого. Не желая того, я поднимал на поверхность мои личные воспоминания, неотделимые от исторических событий. И подобно Прусту я обретал утраченное время, соединяя свою жизнь с жизнью Франции"[30].

В результате получилась довольно своеобразная "двойная" хроника, представляющая, по мнению ее автора, не только личный, мемуарный, но и общественный интерес, ибо в ней на глазах у читателя происходит "превращение молодого художника, полагавшего, что живет только ради своего искусства, в человека, мало-помалу вовлекаемого в исторические события и в конце концов поглощенного ими целиком"[31].

Следующая работа Веркора снова принадлежит к жанру исторического исследования, но теперь это роман, точнее, нечто вроде романизированной биографии, и посвящена она далекому прошлому. Книга называется "Анна Болейн" и имеет подзаголовок: "40 месяцев, которые создали Англию. Опыт пристрастной истории"[32]. Автор обратился к анализу исторического прошлого Англии, тех далеких времени, когда Генрих VIII под давлением Анны Болейн, как это показывает Веркор, пошел на разрыв с римской католической церковью и тем самым предопределил особый исторический путь Англии.

Сейчас нет нужды подвергать критике концепцию исторического процесса, созданную Веркором, который проводит прямую линию от схизмы XVI в. к победе Англии над вермахтом и освобождению Франции: в ней много уязвимых мест. Но привлекательными представляются способность веркоровского ума неустанно искать ответы на кардинальные вопросы современности и внимание к человеческой личности.

Конечно, всякий писатель пишет о человеке, но Веркор и думает и пишет о нем не так, как все; отношение к человеку ставит писателя на особое место в современной французской литературе. В основе его убеждений лежит уверенность в том, что "человек является мерой всех вещей"[33]. Это уже позиция чисто гуманистическая, в самом прямом и точном смысле этого слова ставящая Веркора в тот писательский ряд, который ведет начало от

эпохи Возрождения. В одной из своих работ Веркор с горечью говорит, что во второй половине XX в. философы слишком уж любят повторять, будто человек перестал существовать. Подобное убеждение чревато серьезными последствиями, ибо, с точки зрения Веркора, из него прямо вытекает отрицание всякого разграничения между добром и злом, торжество принципа "все дозволено".

Писатель глубоко убежден в том, что позиция эта ошибочна в самой своей основе и что "вопреки попыткам похоронить Человека с большой буквы, вопреки погребальным песнопениям над его разъятым на части трупом"[34], человек существует во всем своем своеобразии и неповторимости.

Это убеждение — основа основ творчества Веркора, главная его тема.

В ответ на вопрос, ради чего он пишет, Веркор сказал: "Я пишу, чтобы разоблачать ложь и несправедливость. Я пишу также и для того, чтобы помочь моим читателям обрести смысл жизни"[35]. Разоблачая ложь и несправедливость, Веркор выступает как наследник Вольтера и Гюго, Анатоля Франса и Золя. Дорог ему и пример Ромена Роллана, художника, эстетически далекого от него, но неизменно восхищавшего Веркора "своей волей, настойчивостью и необыкновенным мужеством"[36]. Высоко ценит он и роман Гюго "93 год", в котором, несмотря на романтическую патетику, чуждую Веркору, прославляется идея справедливости, ради которой живут и борются, бросая вызов року, герои Гюго.

Итак, гражданская позиция писателя, сознание собственной ответственности перед публикой, по-настоящему серьезное отношение к литературе, которую он отказывается рассматривать как словесную игру, сколь бы блистательной она ни была, видя в ней огромный потенциал нравственного воздействия,— вот основные принципы Веркора. Подобное отношение к литературе даже заставило его задать самому себе вопрос, а может ли он считать себя настоящим писателем. И ответить: "Я стараюсь быть человеком, а это само по себе достаточно трудно... Но я твердо знаю, что не могу представлять французскую литературу"[37]. Чуть раньше он выразил эту мысль иначе: "Я пишу так, как когда-то столярничал — стараясь сделать как можно лучше рамы, когда были нужны рамы, или двери, когда нужны были двери. *Я еще никогда не писал только ради того, чтобы писать* (курсив мой.— *Н. Р.*). Боюсь, из этого следует, что я не являюсь настоящим писателем..."[38].

Подобные заявления носят очень личный характер и ни в коем случае не должны восприниматься как желание Веркора развести, разъединить гражданственность и художественность литературы. Для него подлинная литература неотделима от жизни общества и человека; оторвавшись от них, она превращается лишь в предмет искусства или, как говорит он сам, в "шахматную игру".

Веркор постоянно пишет о том, что рассматривает себя как несостоявшегося ученого и философа, как несостоявшегося рисовальщика и оратора, моралиста и писателя. Но неизменно — и не без гордости — добавляет: "Но ощущать себя человеком вполне достаточно для моего самолюбия"[39]. Веркор преуменьшает эстетическую значимость своих произведений: будучи в высшей степени моралистом, он все-таки является писателем par excellence.

Писателем, которому подвластны и разные литературные роды — в 60-е годы он с увлечением работал в области драматургии,— и разные литературные жанры.

Наиболее интересен Веркор в своих фантастических и сатирических романах, привлекающих остротой ума, богатством выдумки и великолепным чувством юмора, которые позволяют рассматривать его как продолжателя традиций Вольтера и Анатоля Франса в литературе второй половины XX в.

РОБЕР МЕРЛЬ

Робер Мерль сказал однажды, что его называют лучшим американским романистом, пишущим по-французски. Сам Мерль, очевидно, воспринял эту полушутливую оценку достаточно серьезно, иначе он не стал бы вспоминать о ней и тем более ее комментировать. "Спору нет, поначалу мой образ мыслей был ближе американской публике, нежели французской"[1],— считает он. Возможно, Мерль хотел таким образом объяснить, почему его романы пользовались в США несравненно большим успехом, чем во Франции. В его высказываниях нередко проскальзывает чувство обиды на своих соотечественников за то, что они ценят его недостаточно, отказывая ему в академических лаврах и премиях. Единственный роман Мерля, получивший премию на родине,— его первая книга "Уик-энд на берегу океана", (1949, Гонкуровская премия). Однако неудачником Мерля не назовешь: его книги выходят в крупнейших французских издательствах, переводятся за границей, два его романа экранизированы (опять же в США), а он сам, как богатыйа мериканец на своем ранчо, живет в великолепном имении под Парижем.

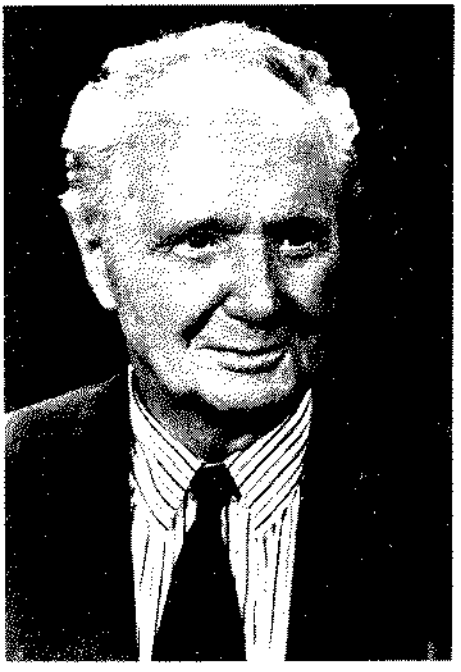
Дело здесь, таким образом, не в дефиците признания, а в ощущении Мерлем своей чужеродности современной французской литературе, он говорил об этом не раз. "Когда я читаю то, что пишется сейчас во Франции,— признавался он,— это просто валится у меня из рук. Сплошной хаос, сюжет плохо построен, а диалоги ниже всякой критики. Я чувствую себя гораздо ближе к англосаксам"[2].

К вопросу о том, какой национальной традиции принадлежит Мерль, еще придется возвращаться при конкретном разборе его романов. Но чувство близости к англосаксам во многом, конечно, обусловлено еще и тем, что английская филология стала специальностью Мерля-исследователя.

Робер Мерль родился в 1908 г. в Алжире. Получив гуманитарное образование, он преподавал английскую литературу в лицеях. Во время войны служил в британских войсках в качестве переводчика, в 1940 г. оказался в Дюнкерке, был взят в плен и три года провел в немецком лагере.

По окончании войны Мерль вернулся к преподавательской работе: в 1949 г. он получил должность профессора в Реннском университете, читал курс английской литературы в Тулузе, Руане, Алжире, а с 1965 г. стал профессором в Нантере.

В 1955 г. за книгу "Оскар Уайльд, или Судьба гомосексуалиста" Мерль получил степень доктора литературоведения. К творчеству английского писателя Мерль-исследователь вернулся много лет спустя, опубликовав работу "Оскар Уайльд" (1984), а среди излюбленных тем Мерля-лектора неизменно фигурирует анализ "Портрета Дориана Грея".



Робер Мерль

В 40—50-е годы Мерль занимался переводами с английского и издал по-французски Вебстера, Свифта, Колдуэлла. Он был сильно увлечен театром и не только писал пьесы[3], но пробовал свои силы на сцене как актер и режиссер. Однако постепенно все эти занятия отошли в сторону, и Мерль безраздельно посвятил себя работе прозаика, оставив лишь один день в неделю для университетских лекций.

С конца 40-х по конец 70-х годов написаны два романа о современности — "Смерть — мое ремесло" (1952), "За стеклом" (1970) — и несколько романов-аллегорий: "Остров" (1962), "Разумное животное" (1967), "Мальвиль" (1972), "Охраняемые мужчины" (1974), "Мадрапур" (1976). В это же время он создает ряд пьес и две историко-публицистические работы — "Монкада, первая битва Фиделя Кастро" (1965) и "Ахмед Бен Белла" (1965).

В конце 70-х годов в творчестве Мерля происходит резкий поворот: он публикует книгу "Судьба Франции" (1977), в которой от острейших проблем современности уходит в XVI век и создает исторический роман в духе добрых реалистических традиций XIX в. Поначалу такой поворот мог показаться случайностью, тем более что в предисловии к роману Мерль не давал никаких обещаний продолжить начатое и настаивал на законченности своего произведения, в котором расставался с героем на пороге его вступления в самостоятельную жизнь. Однако продолжение последовало. В конце 70-х — 80-е годы Мерль написал еще несколько исторических романов (в 1985 г. вышла шестая книга — "На заре"), составивших вместе цикл, озаглавленный, как и первый роман, "Судьба Франции".

Не бросая этой фундаментальной работы, маститый писатель снова обратился к современности — в 1986 г. вышел его роман "Солнце встает не для нас", за которым тут же последовал роман о любви, сделанный на материале итальянской истории XVI в. ("Идол", 1987).

Так два направления пути — к истории, к современности — получили как бы симметричное завершение.

Как и многие его сверстники, пережившие испытания войной, Мерль-художник начал с романа, обращенного к недавнему прошлому. В конце 40-х — начале 50-х годов эта тема была для французов едва ли не самой жгучей и больной. К ней закономерно обращались художники, думающие и пишущие по-разному, но объединенные общим стремлением осмыслить недавнее прошлое своей родины. Рядом с "Коммунистами" Арагона (1949—1951), книгой Маньяна "Там, где больше трава не растет" (1952), "Временем мертвых" Гаскара (1953), "Майором Ватреном" Лану (1956) встал и роман "Уик-энд на берегу океана". Встал рядом, но не в один ряд, потому что отличался от них прежде всего авторским восприятием произошедшего. Миг истории — два июньских дня 1940 г., когда немецкие армии, оттеснив на кромку суши союзные войска, жестоко уничтожали их артиллерийским

огнем и с воздуха, пытаясь помешать их эвакуации через Дюнкерк,— превращается в романе Мерля в грандиозный символ бессмысленности, абсурдности, бесчеловечности войны. Сцена пожара на судне, которое бомбят немецкие самолеты, когда люди, обреченные на смерть, отказываются броситься в воду, потому что не верят в спасение на берегу, олицетворяет беспомощность человека на войне. И судьба героя лишь подтверждает этот вывод Мерля.

Описывая людей в ситуации, где от их воли и выбора не зависит ничего, Мерль вполне в духе экзистенциалистской этики оставляет им право выбора собственной нравственной позиции. Так, Жюльен Майа, страшащийся смерти, отказывается купить спасение ценой предательства и подлости.

Мрачность, безысходность — все это послужило поводом для серьезной критики романа на страницах коммунистической прессы. Но теперь, сорок лет спустя, эта суровая и мрачная книга, быть может, гораздо убедительнее говорит о бессмысленности взаимного истребления, чем некоторые не дожившие до наших дней книги тех лет.

Потрясение войной сменилось у Мерля стремлением понять, как могло произойти то, что произошло. Еще в 1946 г. в повести "Оружие мрака" Веркор начал размышлять над вопросом, где проходит граница между человеком и зверем. Мерль рассматривает ту же проблему несколько в ином ракурсе: его интересует, как формируется чудовище.

"Смерть — мое ремесло" как произведение литературное осознанно полемично. Мерль избирает жанр классического романа воспитания и, следуя старой доброй традиции, создает жизнеописание своего героя, Рудольфа Ланга (прототип коменданта Освенцима Рудольфа Геслера), рассказывая о его семье, домашней атмосфере, в которой он рос, об учителях, воспитывавших его,— сначала это был его отец, позже ротмистр Гюнтер и, наконец, Гиммлер — об истории Германии с 1913 по 1945 г., с судьбой которой тесно связана и судьба главного персонажа Мерля. Писатель достигает сильного эмоционального воздействия, обыгрывая контраст между избранным им жанром, манерой повествования и самим предметом изображения: чудовищные явления XX в. становятся особенно страшными, когда о них повествуется в форме, родившейся в "патриархальные", "идиллические" времена. Во второй части романа, где описывается "деятельность" Ланга в Освенциме, контраст между предметом и способом его изображения становится особенно резким: прием повествования от первого лица, лица человека, превращенного воспитанием в автомат, способный лишь безукоризненно выполнять приказы, позволяет Мерлю подчеркнуть всю античеловеческую, противоестественную сущность фашизма.

Важно, что для Мерля-исследователя феномен Рудольфа Ланга не является чем-то исключительным: он постоянно подчеркивает его кровную связь с породившей и сформировавшей его системой. На принципы психологического и социального анализа в этом романе в свое время обратил внимание Арагон, сравнивший манеру своего современника с приемами создателя образа Жюльена Сореля и заявивший даже, что считает Мерля "наиболее стендалевским писателем наших дней"[4].

Вряд ли нужно полемизировать с оценкой такого большого художника, каким был Луи Арагон. Нельзя лишь не заметить, что пути Стендаля Мерль все же не продолжил и в дальнейших своих произведениях ориентировался на иные образцы.

В романе "Остров" "вечные" проблемы, которыми не один век живет литература,— общественное устройство, социальное равенство, отношения между нациями, место человека в общественных конфликтах — решаются в традиционном жанре приключенческого романа. Здесь есть все — бури, преследования, бурные ссоры, убийства и, конечно, любовь. Итак, в поисках

жанра Мерль снова обращается к литературной традиции — на этот раз к традиции авантюрного романа XVIII в. "Остров" определенным образом отсылает нас к роману Дефо, но ни в коей мере не травестируя его, как это несколько лет спустя сделал Мишель Турнье.

Гуманистический и антифашистский пафос "Острова" был высоко оценен международной общественностью, от имени организации "Движение против расизма, антисемитизма и за мир", присудившей Мерлю "Премию Братства".

Не умаляя значения поставленных в романе проблем, следует все же сказать, что одной из главных здесь оказывается для Мерля проблема романной формы. Ведь "Остров" был написан в 1962 г.— после первых романов А. Роб-Грийе, М. Бютора, после "Страстной недели" Л. Арагона, когда литературная Франция яростно спорила о том, каким быть современному роману. Мерль не принимал участия в этих спорах и не публиковал манифестов: свою точку зрения он высказал, написав "Остров" — роман конкретный, "описательный", с фабулой, интригой, четко обрисованными персонажами, полемически ориентированный на литературную традицию. Именно как выражение позиции автора в развернувшейся дискуссии восприняла роман Мерля и французская критика. По словам Раймона Жана, "Остров" убеждает в том, "что реалистическая литература возможна и желательна. Но это вовсе не означает, что настало время перечеркнуть различные поиски "нового романа", это значит только, что пришло время оценивать эти поиски лишь в зависимости от того, насколько они способны открывать, расчищать, укреплять дороги, ведущие к новому реализму. В этом случае роман Робера Мерля представляется мне в большей степени книгой будущего, нежели настоящего"[5].

Однако сам Мерль отказался от простого возвращения к традиционным жанрам и стремился выразить свое восприятие мира в новых литературных формах.

В 1965 г. он начал работать над книгой, озаглавленной "Разумное животное", которую сам определит как "роман-гибрид"[6], ибо, приближаясь к жанру "политико-фантастического романа", распространенного в американской литературе, книга Мерля питается и европейской традицией. Впрочем, о существовании американской политической фантастики Мерль, по его словам, узнал, лишь окончив "Разумное животное". Он стал с интересом изучать произведения американских фантастов, писал о них, выступил даже со специальным эссе, посвященным этому жанру. Замысел Мерля не укладывался ни в рамки политического романа, ни в рамки фантастики. Вполне в европейском духе Мерль сочетает притчу о разумных животных с утопией.

Изучая работы известных французских зоологов, занимающихся "языком" дельфинов, Мерль допускает, что профессору Севилле удалось научить своих дельфинов не только произносить, понимать английские слова, но и действовать в соответствии с услышанным. Создавая иллюзию достоверности описываемого, романист не скупится на "подлинные" записи лабораторных наблюдений, стенограммы и прочий "документальный" материал, придающий внешнюю сухость, репортажность этой фантазии писателя, в которой на самом деле много человечности и юмора.

Почти двадцать лет спустя после выхода "Разумного животного" Мерль не без гордости говорил о том, что в этом романе он сумел "предсказать", что Р. Рейган, который выведен в романе под именем Джима Крунера, может стать президентом США и что дельфинов будут использовать в военных целях. Но Мерль, конечно, ни в коей мере не претендует на роль пророка. "Просто я,— писал Мерль в предисловии к одному из последних своих романов,— внимательно слежу за тем, что происходит вокруг меня, и

благодаря этой способности я научился остро ощущать движение истории, которая совершается у нас на глазах"[7].

Именно это обостренное чувство современности побудило Мерля написать роман "За стеклом", столь непохожий по своей стилистике на "Разумное животное". Вместо отлета фантазии, позволяющего глубже проникать в суть происходящего, здесь безраздельная приверженность конкретным фактам, которые, как можно заключить из предисловия автора, словно и не осмысляются вовсе. Задуманный в 1967 г. как описание будничной жизни студентов Нантера, роман вырос не только из наблюдений автора, в то время преподававшего в Нантере, но и из долгих его бесед с учениками, потрясших Мерля своей откровенностью. В этом выборе — и общей темы и предмета изображения — ощущение романистом исторического времени проявилось достаточно ярко. Правда, основная работа над романом шла уже после майских событий, которые внесли свои коррективы в описываемое. Однако Мерль старается не злоупотреблять дополнениями и описывает избранный день — 22 марта 1968 г.,— "освободив его от торжественного грима, наложенного Историей"[8].

Итак, писатель решил с исчерпывающей полнотой и максимальной объективностью описать один день из жизни университета. Мерль вводит в книгу и реальные персонажи (декан факультета Граппен, студенты Кон-Бендит, Ланглад), которые существуют на равных правах с персонажами вымышленными. Основной принцип организации огромного и разрозненного фактического материала — использование приема "симультанеизма", который и в самом деле оказался наиболее адекватным замыслу писателя. Порой персонажи возникают здесь как в судебном деле или отчете:

"Давид Шульц — двадцать один год, рост метр восемьдесят два, глаза карие, волосы черные, вьющиеся, лицо овальное, кожа матовая, черты правильные, отец хирург, мать не работает, студент второго курса отделения социологии — долго щурился в полумраке". Стремление к максимальной объективности, полноте и точности изображения сочетается у Мерля с углубленностью, ощущением собственной причастности к описываемому, субъективным, личным к нему отношением.

О прозорливости Мерля — историка и социолога немало писали советские ученые[9]. Но думается, что при всей справедливости этих оценок, сводить значение книги к тому, что она является документом эпохи, все же нельзя. "За стеклом" — не просто документ, свидетельство, это социальный роман о судьбах молодежи, а главное, об одиночестве, изолированности от общества. Эта тема, одна из ведущих в творчестве Мерля, различными способами варьировавшаяся в предыдущих его романах, здесь становится центральной.

При том, что опыт Мерля-документалиста оказался достаточно успешным, в дальнейшем писатель никогда не обращался к документалистике. В 70-х годах Мерль возвращается к политико-фантастическому роману и создает произведения, принесшие ему широкую известность.

Советские критики, занимающиеся современной фантастикой, часто дифференцируют произведения этого жанра в зависимости от их идейной направленности, а иногда даже и от их содержания. Так, Ю. Кагарлицкий полагает, что особым видом антиутопии как наиболее распространенной сегодня формы политической фантастики является "роман-предупреждение", в котором "чаще всего толкуется об атомной войне и ее последствиях"[10]. Термин "роман-предупреждение" относят и к романам Мерля 70-х годов[11], при том, что сам он в своей работе о жанре политической фантастики[12], им не пользуется.

Романы Мерля 70-х годов построены по одной, достаточно распространенной модели, использованной уже в "Разумном животном". Автор как бы говорит:

допустим, что дельфины научились думать и говорить, что произошел ядерный взрыв, что феминистское движение победило и мужчины поменялись с женщинами социальными ролями,— каковы будут последствия?

В "Мальвиле" автор предполагает, что ядерная катастрофа разразилась. Это событие точно датировано и отнесено в недалекое от времени работы над романом будущее: апрель 1977 г. Нельзя не заметить, что перспективы развития человеческого общества постоянно внушают Мерлю тревогу и опасения, и на мир он смотрит достаточно пессимистично. Однако именно тогда, когда он допускает самый мрачный исход — возможность термоядерной войны, он пишет роман, который пессимистическим никак не назовешь. Как герои "Острова" начинали жизнь заново, так и маленькое общество французов, чудом оказавшихся во время взрыва в винном погребе старинного феодального замка, а потому и уцелевших, начинает "с нуля". В романе возникает новый вариант "робинзонады", связанный очень крепко с первоначальной моделью именно глубокой верой в неисчерпаемые созидательные силы человека.

Тяготение к реалистическому письму, характерное для Мерля-фантаста, проявляется в его романах неравномерно. В "Мальвиле" достоверность, тщательность и неторопливость описаний обусловили психологическую убедительность характеров; "Охраняемые мужчины" — роман-гротеск, и Мерль не стремится к тщательной проработке образов. Допустив возможность полной победы женщин, которые, поменявшись ролями с мужчинами, воцарились в политике и экономике, Мерль не скупится на комические и гротескные ситуации. Он широко пользуется приемом сатирической инверсии, живо напоминающим приемы свифтовской сатиры. Цель романиста — показать всю несуразность и уродливость всякого вида экстремизма в общественно-политической жизни.

В основу фабулы романа "Мадрапур" тоже положена история необычная: из парижского аэропорта Руасси вылетает самолет, который направляется в Мадрапур, "государство в Индии". В рассказе об этом полете все с самого начала выглядит странным: безлюдный аэропорт, малочисленные пассажиры, необычное размещение мест в салоне самолета. В полете выясняются вещи еще более странные: никто из пассажиров не знает точно, где находится это государство, а один из них даже утверждает, что его не существует вовсе; путешественники узнают, что экипаж на самолете отсутствует.

Итак, завязав сюжетный узел вполне в духе научно-фантастического романа — никем не управляемый самолет летит в никуда,— Мерль начинает размышлять о смысле жизни, погружаясь в это настолько, что многие критики назвали "Мадрапур" "метафизической" или "философской фантастикой"[13].

В этом романе, резко отличающемся от предшествующих приглушенностью политической проблематики, в то же время "аккумулированы" многие проблемы и приемы, к которым Мерль обращался ранее.

Сам романист не раз говорил о том, что законы течения времени и его восприятия человеком всегда притягивали его внимание. Он немало размышлял о буддистской философии с ее теорией перехода из одного состояния в другое путем нравственного очищения. Конечно, в романе, по словам самого Мерля, нет речи ни о метемпсихозе, ни о нирване, для него важен "этот образ колеса времени, к которому люди привязаны со своими заботами и бедами, которое подчиняет их вплоть до конца их земного существования неутомимому ритму своего движения"[14].

Размышляя об уделе человеческом, Мерль помещает шестнадцать персонажей своего романа в экстремальную ситуацию. Романист стремится проанализировать человеческое поведение именно в этих необычных условиях, полагая, подобно Агате Кристи и многим авторам детективных романов, что

так сущность человека может выявиться с наибольшей полнотой. Подобный прием, ставший уже стереотипом в мировой литературе, неоднократно использовался и самим Мерлем, тяготеющим к изображению замкнутых, отрезанных от большого мира пространств — будь то остров или узкая полоска суши на берегу океана, средневековый замок, окруженный стенами и рвами, или сверхсовременная секретная лаборатория. Писателю важно показать не особенное в каждом, а общее для всех: полную неспособность человека понять, что смерть настигнет его, именно его, а не кого-то другого, нежелание, неспособность отрешиться от житейской суеты.

Мерль смеется над тем, как деформируют определенные социальные привычки человеческую психику. Так, один из персонажей, лишившись бумажника, перестает чувствовать себя мужчиной, а некая леди потому только, что унаследовала от отца знатный титул, а от мужа большое состояние, глубоко уверена, что этим она защищена от любых неприятностей и горестей, в какой бы точке земного шара она ни находилась. Но социальная проблематика здесь явно отступает на второй план перед вечными проблемами человеческой жизни и смерти. Автор дает читателю абсолютную свободу трактовать по своему желанию отдельные образы-символы, нигде не навязывая своего прочтения, но общий смысл книги не вызывает сомнений. В отличие от спокойного и светлого "Мальвиля", от веселого и озорного романа об охраняемых мужчинах, где и страшное не страшно, "Мадрапур" по-настоящему мрачен. Мерль нагнетает чувство тоски и безысходности, которые определяют тональность романа. Но естественная беззащитность перед лицом смерти все же не делает из Мерля безнадежного мизантропа. Даже в "Мадрапуре" звучит излюбленная мысль писателя о том, что надо уметь радоваться жизни и, стремясь к лучшему, ценить настоящее. Один из путешественников, кстати, наиболее трезво оценивающий ситуацию, вспоминает немецкую пословицу, которую с помощью рассказчика переводит на французский язык: "Un endroit où nous serions bien existe peut-etre, mais malgré tout c'est ici nous sommes". Десять лет спустя Мерль вспоминает эту пословицу в предисловии к роману "Солнце встает не для нас" и приводит ее в другой редакции: "Конечно, есть место, где нам было бы лучше, но в ожидании, пока мы туда попадем, мы живем здесь". Интерес к тому, что происходит "здесь и сейчас", был всегда определяющим для Мерля-романиста. Поэтому показалось неожиданным обращение писателя к истории и интерес к событиям религиозных войн XVI в. Писатель не принимал упреков в том, что он ушел от современности; в истории XVI в. он, по его словам, видит и изображает то, что его больше всего волнует в сегодняшней жизни: "Великую кровавую битву за свободу"[15]. В исторических романах Мерль отстаивает самые дорогие свои убеждения, защищая терпимость и осуждая фанатизм. "Я с нетерпимостью и фанатизмом буду бороться против любого фанатизма,— говорил Мерль,— в какие бы одежды он ни рядился — фашизма, расизма или религиозного рвения"[16].

"Судьба Франции" — цикл, образуемый не только единством тематики и сюжета, но и единством отношения романиста к историческому материалу и принципов его эстетического осмысления. "Речь идет о концентрическом повествовании,— писал Мерль, начиная цикл.— Его первый круг — семья, второй — провинция, третий — королевство; при этом принципам уделяется здесь ровно столько внимания, сколько необходимо, чтобы понять благополучие и неблагополучие тех, кто в дальней провинции зависит от принимаемых принцами решений"[17].

В центре цикла — судьба Пьера де Сиорака, рассказанная им самим.

В первом романе история возникает на периферии сюжетного развития — участие отца героя в осаде и взятии Кале, рост и оформление гугенотского движения, первые столкновения гугенотов и католиков,— а исторические

персонажи возникают лишь в рассказах действующих лиц. В центре его — история формирования героя; роман написан как классический роман воспитания. По стилистике, манере и настрою "Судьба Франции" близка к "Мальвилю". Здесь тот же интерес и внимание к человеку, та же сознательно акцентированная демократичность, то же любовное описание человеческого труда, поднимающего и возвышающего человека над варварством разрушения. А образ главного действующего лица романа — барона Жана де Сиорака, отца рассказчика (ибо именно он является фактически главным персонажем повествования) — очень напоминает владельца мальвильского замка.

Это строгий, разумный хозяин, пользующийся непререкаемым авторитетом среди всех обитателей замка, своего рода мудрый и справедливый пастырь, пекущийся о благе своих подопечных. И так же как в "Мальвиле" рядом с образом Эмманюэля, наделенного при всех его достоинствах и человеческими слабостями и недостатками, помещен образ ригористичного Томá, так и в "Судьбе Франции" необузданный нрав и пылкость чувств старшего де Сиорака "корректируются" неизменно ровным, владеющим собой Жаном де Совтером, его побратимом.

В образе барона де Сиорака, как в свое время и в образе Эмманюэля, воплощено убеждение Мерля в том, что ни одно человеческое объединение не может обойтись без настоящего лидера, в противном случае оно обречено на поражение.

Постепенно место исторических событий в цикле меняется, и с периферии сюжетного развития они перемещаются в центр. Это перемещение оправдано и самим сюжетом: Пьер де Сиорак, покинув родной замок, а затем и Монпелье, где обучался медицине, попадает в Париж и становится участником исторических событий. Его жизнь переплетается с жизнями тех, кто пытался вершить судьбы Франции: вместе с Амбруазом Паре он лечит раненого адмирала де Колиньи, чудом уцелев в резне Варфоломеевской ночи, попадает ко двору Генриха III, а затем становится непосредственным свидетелем "обращения" Генриха IV и его триумфального входа в Париж.

К работе над историческими романами Мерль отнесся очень серьезно и, как истый исследователь, проработал огромные пласты научного материала. Ему удалось органически ввести историю в романное повествование, и, стараясь не нарушать исторической достоверности, он сумел придать фактам аромат действительно увиденного и пережитого. В "Судьбе Франции" нет претензий пересмотреть национальную историю, дать какое-то свое толкование историческим фактам. Писатель хочет рассказать современникам о прошлом Франции, рассказать увлекательно, не пренебрегая ни занимательной интригой, ни стремлением создать иллюзию достоверности.

Обращение Мерля к историческому роману все-таки не случайно. Главную роль здесь играет его неприятие неороманной литературы: Мерль убежден, что исторический роман по своей природе чужд всякому формальному экспериментаторству и тяготеет к тому, чтобы быть реалистическим (хотя романтики тоже работали в историческом жанре).

Мерль-писатель испытывает потребность контакта с читателем. Он хочет дать ему какое-то знание, удовлетворить его интерес к национальному прошлому, корням, истокам. Мерль с удовлетворением отмечает, что интерес этот существует, и сожалеет, что у Дюма и Мериме нет продолжателей в современной французской литературе. Но сам он, по его собственному признанию, вдохновлялся скорее примером Теккерея, видя в "Истории Генри Эсмонда" своего рода образец исторического романа[18].

Это упоминание Теккерея весьма характерно. Мерль очень часто сознательно оглядывается на классические произведения прошлого, используя жанры, приемы, а иногда и принципы сюжетной организации материала,

характерные для европейской — чаще всего английской — литературы XVIII—XIX вв. Он не изменяет этой ориентации на классические образцы и по сей день. Один из его последних романов — "Солнце встает не для нас", в котором описываются будни подводной лодки, уходящей в длительное плавание,— сделан в духе просветительской повести.

Мерля часто упрекают в старомодности, он неизменно отвечает, что понятия моды в литературе для него не существует, и часто не без полемического задора специально обращает внимание публики и критики на то, как использует старомодный жанр или прием.

Но эта приверженность традиции реалистического романа не помешала Мерлю одному из первых во французской литературе обратиться к жанру политической фантастики и создать свою разновидность этого жанра.

Политическая фантастика Мерля получила, как уже говорилось, большее признание в англоязычных странах, чем во Франции. И дело здесь не только в различном образе мышления Мерля и его соотечественников. Французы не прощают Мерлю пренебрежения стилем, некоторую глухоту к тонкостям языка, а намеренная архаизация языка и стиля, предпринятая Мерлем в "Судьбе Франции", была оценена как нарочитая, ненужная. Один из известнейших французских критиков Б. Пуаро-Дельпеш заметил однажды: "Мерлю стиль нужен не для обогащения смысла того, что он собирается сказать, а лишь для того, чтобы очертить его точнее... Интерес, который вызывают книги Мерля, следует объяснять лишь их аллегорическим содержанием, а никогда — работой автора над языком"[19].

В устах француза этот приговор звучит почти убийственно.

Но справедливости ради следует сказать, что некоторых критиков в Мерле раздражает и другое — определенная гражданская позиция, последовательная защита принципов классического реализма, отрицательное отношение к любым формам авангардизма в искусстве. Это раздражение и мешало видеть, что Мерль-романист тоже искал новые литературные формы и порой их находил.

ЭРВЕ БАЗЕН

Эрве Базен (полное имя — Жан Эрве-Базен (род. 1911), по мнению многих критиков Франции, признанный мэтр французской психологической прозы 40—80-х годов XX в. Во всех анкетах, проводимых в течение последних 30 лет, Эрве Базен значится обычно в первой пятерке наиболее читаемых авторов. Он занимает один из самых почетных постов в литературном мире, является президентом Академии Гонкуров.

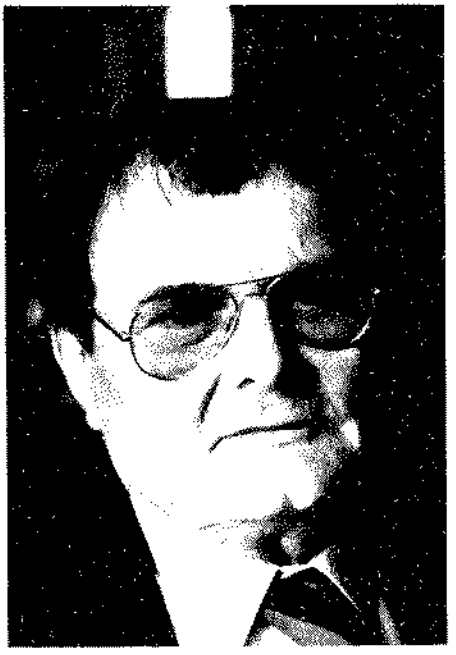
Эрве Базен известен также и как общественный деятель: член Национального бюро французского движения за мир со дня его основания в 1950 году, член Всемирного Совета Мира с 1974 г., автор текста гимна Мира, лауреат Международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами".

В условиях усиливающейся дегуманизации общественных и межличностных отношений Эрве Базен упорно защищает веру в богатые возможности личности. Обращение к вечным человеческим проблемам, слияние в единое целое лиричности с иронией, романтической приподнятости с тщательной достоверностью, поэтичности с сатирой — все эти качества определили место, занимаемое Эрве Базеном в развитии жанра психологического романа Франции 40—80-х годов.

* * *

Эрве Базен родился в городе Анжере в старинном буржуазном семействе, из которого вышли знаменитые юристы, военные, ученые, священники, даже один епископ и один член Французской Академии. Его отец был профессором католического университета, мать, властная, суровая женщина, создала в семье гнетущую, тяжелую атмосферу, что вызывало протест у будущего писателя. Даже пребывание в закрытых католических учебных заведениях со строгим режимом не сломило его бунтарскую натуру. По окончании школы Эрве Базен, по настоянию родителей, поступил на юридический факультет, хотя не питал никакой склонности к юриспруденции. Еще будучи студентом, он начал писать. Его первая публикация — статья в студенческом журнале Анжера — относится к 1928 г. Однако литературные наклонности юноши, особенно страсть к стихам, сурово порицались родными. Э. Базен бросил учиться, поступил клерком на фабрику к одному из богатых родственников и женился на девушке не из их круга, мелкой служащей на фабрике. Это послужило поводом для окончательного разрыва с семьей. В 1933 г. Эрве Базен уехал в Париж учиться на филологическом факультете Сорбонны: в течение десяти лет он вел трудное, почти нищенское существование, работал бродячим торговцем, продавал носки, пылесосы, скобяные товары, служил страховым агентом, но одновременно публиковал статьи,

писал стихи. В 1940 г. его мобилизовали. После поражения Франции он вернулся в Париж, где жил случайными заработками. Во время фашистской оккупации Франции Базен вступил в ряды Сопротивления, входил в подпольную группу, которую возглавляли коммунисты. "Именно в эти годы,— вспоминает он более сорока лет спустя,— я расстался с многими своими представлениями, явившимися следствием воспитания в той среде, из которой я вышел"[1].



Эрве Базен

В 1946 г. он вместе с несколькими молодыми поэтами и прозаиками основал журнал "Кокий" ("Раковина") и опубликовал сборник стихов "День", который получил в 1947 г. престижную премию имени Гийома Аполлинера.

В 1948 г. вышел его первый роман "Змея в кулаке", который имел шумный успех. Эрве Базен становится профессиональным литератором. Выведенная в романе семья Резо — ветвь старинного буржуазного рода из города Анжер — по многим параметрам схожа с семьей Базенов. Юный герой романа — Жан Резо — бунтует против тягостной атмосферы, царившей в доме, где мать — жестокая и несправедливая — не любит своих старших сыновей Фреда и Жана и сурово наказывает их за малейший, с ее точки зрения, проступок. Дети придумывают ей уничижительную кличку — Фолькош (Folcoche)[2], что означает на диалекте крестьян той местности "сумасшедшая свинья, пожирающая своих детей при рождении".

Книга Эрве Базена вызвала скандал из-за автобиографических совпадений. В печати появляются возмущенные статьи, в которых писателя обвиняют в чудовищной безнравственности за то, что он создал резко отрицательный образ собственной матери. Но увеличительное стекло, наведенное Базеном на некоторые эпизоды своего детства и отрочества, придает фактам крупный масштаб, они воспринимаются как нечто значительное, как обобщение, и делается уже безразличным, похожа или нет госпожа Резо на мать писателя.

Эрве Базен признается в беседе с корреспондентом газеты "Монд": "Я превратил Фолькош в черную мадонну". И тут же добавляет: "В жизни она была в лучшем случае серой мадонной... Я сделал из нее даму, способную наносить удары кинжалом, в реальности она была способна не более чем на булавочные уколы"[3].

Интересно отметить, что разоблачение старых буржуазных династий и связанных с их господством идейно-нравственных устоев привлекло многих писателей в 40—50-е годы. В 1946 г. выходит роман Филиппа Эриа "Семья Буссардель", где показано величие и падение в прошлом богатого и уважаемого семейства, измельчавшего в XX в., особенно после войны. В 1948 г. Гонкуровскую премию присуждают Морису Дрюону за роман "Сильные мира сего", в котором писатель создает сатирическое полотно предвоенного французского общества, прослеживая судьбы членов аристократического семейства де Ла Моннери и банкирского дома Шудлеров, убедительно показывая моральное разложение былых хозяев Франции. О нравах и быте уходящего

общества, взорванного годами войны, рассказывают в своих романах Поль Виалар серия ("Французская хроника XX века"), Анри Труайя (цикл "Сев и жатва") и др.

Возможность подвести итог существования определенного семейно-социального уклада и дать ему оценку была предоставлена самой эпохой: в послевоенные годы происходила как бы "смена вех", на место прежних семейств и кланов, занимавших господствующее положение, пришли новые силы. Роман Эрве Базена тематически во многом перекликается с другими семейными циклами, но вносит свой, особый вклад в эту литературу. Вместо обычно представляемого широкого полотна с обилием персонажей автор сфокусировал изображение на главном и самом страшном, с его точки зрения, пороке — на полной утрате человечности в личностных отношениях.

Не случайно роман называется "Змея в кулаке". Мальчик, бесстрашно сжимающий рукой гадюку, показанный в самом начале романа, сразу же дает представление о главном смысле книги, посвященной изображению юного бунтаря, сумевшего выстоять, не покориться, остаться человеком перед лицом зла.

"Я тот, который идет, стиснув змею в кулаке". Этой фразой завершается роман. Что ждет такого победителя одной змеи в мире, где они кишат? Эрве Базен в своих последующих двух романах показывает два взаимоисключающих варианта. В одном случае непримиримый бунтарь надламывается, не выдерживает, сходит с ума в буквальном смысле слова. В другом находит реальные способы нравственного выживания, сохраняя и разум и достоинство. Речь идет о романах "Головой об стену" (1949) и "Смерть лошадки" (1950).

Пьер Мустье сравнивает поведение героя романа "Головой о стену" с "битвой мухи в тенетах паука"[4]. Э. Базен писал этот роман как "историю человеческого поражения"[5]. Не случайно эта книга — одна из немногих, написанная им от третьего лица, а не от первого.

В романе "Смерть лошадки" автор возвращается к прерванному повествованию о жизни и судьбе Жана Резо.

Действие выходит за рамки клана Резо. Конфликт между сыном и матерью выносится на более широкую социальную реальность, утрачивает камерность, замкнутость, но вместе с тем интенсивность и напряженную остроту.

Первые три романа Эрве Базена сразу же возвестили о приходе в литературу вполне сложившегося зрелого писателя. По мнению многих исследователей его творчества, Базен одновременно сатирик и романтик. Т. В. Балашова, например, видит в его книгах "и определенность сатирического портрета, и откровенное восхищение красотой человеческой души"[6]. Крайние проявления той и другой тенденции регулируются авторской иронией, которая приглушает накал ненависти и сбивает пафос восторга. Эта ироническая окраска — свидетельство постоянного авторского присутствия в тексте. По сути дела, все романное пространство заполнено субъективностью (гнев, сарказм, лиричность, эмоциональное отношение), но она скрыта, как бы загнана внутрь и вырывается в форме прямых и резких выкриков, восклицаний, вложенных в уста героя романа (например, типа таких высказываний Жана Резо: "Моя душа побуждает меня поднять черное знамя бунта, ведь это ты, Фолькош, соткала все его складки..."). Но чаще в косвенной форме — в сравнениях, в метафорах или перифразах, имеющих четко выраженный эмоционально-оценочный смысл,— например, когда он сравнивает "былую славу" рода Базенов со "всеми забытыми ночными колпаками" или когда описывает головной убор госпожи Резо: "Два черных пера на шляпе чем-то похожи на два отростка на голове рогатой змеи".

Текст изобилует каламбурами, игрой слов. Так, например, нотариус в романе "Смерть лошадки" высказывает свое соболезнование: "Прежде всего разрешите мне, месье и мадам, сказать, что я вполне разделяю..." (в подлиннике — toute la part que je prends). Ему мысленно отвечает Жан Резо: "Мы отлично знали, что он разделит наше состояние (qu'il prendra sa part), во всяком случае получит от доли наследства куш крупнее моего".

Характерной приметой языка Базена являются смысловые противопоставления слов, сходных по звучанию ("Твоя позиция почти всегда оппозиция" или "скепсис... сепсис" и т.п.). Нередко автор даже придумывает новые слова в поисках большей экспрессивности. Базеновские неологизмы фактически не поддаются точному переводу. Например, выкрик Жана Резо: "Заткнитесь, вы, разрушители мира!" — в подлиннике выглядит так: "Vos gueules, décréateurs de monde! — т.е. употреблено не "destructeurs" — разрушители, а "décréateurs" — придуманное автором слово, что примерно означает "антитворцы, антисозидатели". Оно имеет яркую эмоциональную окраску в отличие от стилистически нейтрального слова "destructeurs".

Все перечисленные (и многие другие) приметы авторской "подсветки" придают прозе Базена особую выразительность и силу эмоционального воздействия. Возникает органичный сплав объективной описательности с лирическими и сатирическими субъективными оттенками.

В 1952 г. он публикует роман "Встань и иди". У Констанс Орглез, раненной во время бомбежки, задет спинной мозг, что сделало ее инвалидом. Но Констанс сумела сохранить волю к жизни, осталась человеком даже в труднейшей ситуации. Когда-то, еще в школьные годы, она избрала девизом для своего сочинения слова Сент-Экзюпери: "Правдой для человека является то, что делает его человеком". Эти слова могут быть поставлены эпиграфом к роману Э. Базена. Символический смысл обретает само заглавие — "Встань и иди".

Особое место в творчестве Базена этого периода занимает роман "Во имя сына" (1960), в котором показано, что героическое и значительное начало в человеке может проявляться не обязательно в исключительных, экстремальных ситуациях, но в самом что ни на есть банальном, обыденном существовании. "Мои персонажи не сдаются,— писал Эрве Базен,— и мне кажется, что их пример — урок постоянного мужества"[7].

После выхода в свет романа "Во имя сына" Эрве Базен в течение семи лет, т.е. до 1967 г., публикует только сборник новелл "Шапку долой!" (1963) (в основном написанных ранее), сатирический памфлет на лингвистическую тему — "Ощиплем птицу" (1966), статьи и интервью, которые приходится давать часто: он к этому времени стал одним из наиболее знаменитых французских писателей.

Книги, опубликованные им с 1948 по 1960 г., писатель обозначил термином "Опус I" и дал понять, что готовится приступить к "Опусу II", потому что меняется время.

Второй этап творчества Эрве Базена связан с периодом расцвета так называемого "общества потребления", унизившего человеческую личность бездуховностью, культом вещей и денег. Эрве Базен теперь как бы переставляет акценты. В отличие от произведений первого этапа здесь перестают быть главными героями персонажи, которые "не сдаются". По определению Пьера Мустье, период "крика" (le cri) сменился периодом "сортировки", "отбора" (le tri). Это означает, что во втором периоде творчества Базена герои "кричащие", "бунтующие" уступили место персонажам другого типа — "замолкнувшим", но не утратившим сознания своего человеческого достоинства.

Первым произведением этого этапа творчества стал роман "Супружеская жизнь" (1967; рус. пер.— 1972, 1983, 1989), по-французски он называется

"Le Matrimoine" (слово, придуманное Базеном для обозначения неограниченной власти женского начала, воплощающего в данном случае давящее господство быта).

В этом романе он показывает, как стандартный буржуазный потребительский стереотип проявляется в буднях среднетиповой французской семьи, как бездуховное потребительство разъедает любовь, разрушает личность, омертвляет человеческие отношения. Стремясь представить материально-конкретное воплощение этой губительной силы, Эрве Базен во время работы над романом, по собственному признанию[8], внимательно изучил каталоги и проспекты магазинов женского белья и товаров для детей, проштудировал женские журналы и рекламные советы, т.е. как бы проникся духом потребительской идеологии, чтобы с социологической точностью наиболее наглядно и убедительно показать, как "вещи съели людей". Появились поэтому не свойственные раннему Базену пространные перечисления предметов, нагромождения бытовых реалий и описания поведенческих клише.

Приземленность жизненных представлений адвоката Абеля Бретодо втянула его в клан Гимаршей — родителей его жены Мариэтты, лавочников до мозга костей. Главные их качества — это полное равнодушие ко всему, что не имеет денежной ценности. Гимарши — живое и почти карикатурное воплощение потребительской психологии. Жена Абеля принесла с собой в качестве приданого их представления и убеждения. Автор превращает именно Мариэтту в главную фигуру романа, заставляя своего героя внимательно вглядываться в ее поведение, фиксировать ее повседневные поступки, в течение ряда лет записывать ее суждения, анализировать ее отношение к мужу, к детям, к родственникам, к событиям внешнего мира.

Роман "Супружеская жизнь" Базена близок по своей стилистике к жанру "романа-исповеди", который получил большое распространение во французской литературе второй половины 60-х годов (Симона де Бовуар "Прелестные картинки", 1966; Франсуа Нурисье "Хозяин дома", 1968; Поль Гимар "Мгновения жизни", 1967; Франсуаза Малле-Жорис "Бумажный домик", 1969; Веркор "Плот Медузы", 1969, и др.). Этот вид романа был порожден потребностью выразить смятение личности, остро ощутившей кризис человеческих отношений. Для психологической прозы этого типа характерным было нервозное, взволнованное, "непричесанное" повествование, передающее острую боль человека, попавшего в жизненную "ловушку", в беду.

Развивая критическое исследование феномена потребительства в своей следующей книге "Счастливцы с острова Отчаяния" (1970, рус. пер. 1984), Эрве Базен стремится дать максимально обобщенное представление о нем. Толчком к написанию этой книги послужила статья журналиста Жака Дюрра, напечатанная в одном из декабрьских (1965 г.) номеров еженедельника "Нувель обсерватер". В ней шла речь о судьбе жителей (всего 274 человека) атлантического островка Тристан-да-Кунья, принадлежащего Великобритании. В связи с извержением вулкана, дабы спасти островитян от гибели, их эвакуировали в Англию. Но, несмотря на созданные для них благоприятные материальные условия, они там не прижились и добились разрешения вернуться на свой остров, хотя он и превратился в пепелище. Они пожелали жить так, как жили прежде. Этот факт привлек внимание журналистов, публицистов, социологов и даже некоторых романистов. Так, одновременно с книгой Базена в том же 1970 г. вышел роман Мишеля Брейтмана "Из изгнания в изгнание", также посвященный этой трагедии. Но романист ограничился событийно-документальной стороной изложения, тогда как Базен придал конкретному, взятому из жизни эпизоду широкий историко-философский смысл. Он увидел в нем столкновение двух эпох, разных уровней развития цивилизации, противоположных систем ценностей.

Книга напоминает развернутый документальный очерк. Но это впечатление обманчиво, поскольку все материалы (письма, репортажи, интервью и т.д.) написаны самим автором, хотя и строго стилизованы. За этой видимой документальностью скрывается типизированное обобщение проблем, вызванных развитием прогресса в современном мире.

Рассказ о конкретном эпизоде из жизни тристанцев под пером Э. Базена обрел глубинный, почти притчевый смысл.

Обогащенный опытом изучения современной цивилизации, писатель в 70-е годы возвращается как бы на новой основе к семейной тематике, возобновляет повествование о семье Резо. В 1972 г. в романе "Крик совы" (рус. пер. 1981, 1988) он снова выводит на сцену Жана Резо — героя своих ранних книг. Прошло 24 года. Он уже больше не юный бунтарь, а преуспевающий маститый писатель, отец большого семейства. Жан Резо считает, что ему удалось создать своеобразный "островок" человечности, непохожий на окружающий его мир корыстного расчета, меркантилизма. Но вот появляется после стольких лет разлуки старая Фолькош, и в дом врывается та жизнь, от которой он пытался отгородиться. Рассказ о событиях, вызванных этим вторжением, о его воздействии на членов семьи Жана Резо позволил автору затронуть сразу несколько острых социально-этических тем, которые занимали центральное место во французской литературе после 1968 г.

"Майская революция" не только выявила и обострила недовольство масс и протест интеллигенции, но можно сказать, что она своим требованием "Все и тотчас же!" наложила отпечаток на нравы французского общества, привела к глубоким изменениям взглядов, представлений, привычек. Дискредитировались нравственные принципы, любовь приравнялась к сексу, под угрозой оказалась семья. Литература болезненно отреагировала на эти сдвиги в сознании и в повседневной жизни, в отношениях между людьми.

С 1969 по 1974 г. вышло много романов и фильмов, взволнованно оценивающих принижение высокой человечности, подлинных чувств и сложившихся веками духовно-нравственных эталонов. Авторы разоблачают такую социально-нравственную атмосферу, в которой внешнее, броское, яркое, поверхностное преобладает и ценится выше, чем подлинное, глубокое, значительное.

С горестью, в связи с этим, пишут о хрупкости, уязвимости, эфемерности современной семьи самые разные писатели конца 60-х — начала 70-х годов, чаще всего женщины (Анриетт Желинек, Соланж Фаскель, Флора Гру, Клэр Галлуа, Катрин Кобер, Анни Эрно и др.). Особенно драматично предстает в этой литературе молодежь, оказавшаяся в идейном и нравственном вакууме, лишенная опоры в жизни (Мари Кардиналь "Ключ у двери", 1972; Марилен Клеман "Ветер над домом", 1976, и др.).

В романе Эрве Базена "Крик совы" обе темы — незащищенность семьи и судьба молодежи — показаны в неразрывной связи. Возникли в этом контексте такие всеобщие категории, как Мать, Сын, Отец, Время. Герой романа теперь оценивает себя следующим образом: "Это был не отпрыск семьи Резо — а если он им и был, то в самой малой степени,— это был просто сын, в свою очередь ставший отцом, который всегда думал, что вознагражден за прошлое собственными детьми, но в какой-то мере стал сомневаться, не было ли все наоборот". В его словах звучит грусть, горечь от неудачи. И это не случайно, ибо будущее, такое, о котором он мечтал, обеспечить не удалось, а с прошлым происходит окончательный разрыв. Недаром смерть матери и расставание навсегда с родным поместьем наводят героя романа на мысль: "Ну вот и готово: мы уходим, не оставив после себя настоящей смены".

Роман "Крик совы", как почти все книги Базена, написан от первого лица, фактически в форме развернутого монолога. Если в первых частях трилогии о семье Резо такая личностная, субъективная окраска помогала в основном раскрыть внутренний мир главного персонажа, увидеть его духовно-нравственную эволюцию, то в "Крике совы" (как уже это было и в "Супружеской жизни") она становится в первую очередь средством характеристики других действующих лиц, а также событий и явлений, которые приобретают во взволнованно-лирическом или, напротив, в иронически-саркастическом описании живые, яркие черты, объемность и достоверность.

Авторской оценке придают оттенок иронии и излюбленные писателем каламбуры. Так, например, желая выразить мысль о том, что отношения Жана Резо с его братом Марселем весьма натянутые, он пишет: "Сомнения нет: наше братство идет через пень колоду" — и для уточнения этой мысли он использует французское идиоматическое выражение "cahin, caha" —, "кое-как", "неохотно", но вместо cahin употребляет слово Cain — "Каин", что сразу же наводит на мысль о Каине с Авелем и дает образное представление о подлинном характере "братских уз".

В 1975 г. выходит новая книга Базена — роман со странным названием "Мадам-Экс" (неологизм Базена, означающий "бывшая жена". В рус. пер. 1977, 1989 — "Анатомия одного развода").

"Анатомия одного развода" в определенном смысле может рассматриваться как продолжение романа "Супружеская жизнь". Конфликт человечности и буржуазности, неприметно тлеющий в буднях сурового семейного существования, здесь резко обнажается, вспыхивает с яркой силой и оттого становится особенно невыносимым. В отличие от Абеля, так и не сумевшего вырваться из потребительского, мещанского мирка, убившего его живые порывы и душу, художник-декоратор Луи Давермель — герой романа "Анатомия одного развода" — способен бороться.

Автор показывает, однако, что его герой вроде бы бросает вызов устоям мещанского и корыстного мира своей бывшей жены, но при этом он не в состоянии "выскочить" за рамки принятых в нем поведенческих клише. Отбивая атаки Алины, он невольно начинает пользоваться ее же методами и приемами: действует по принципу "око за око", старается ее поймать на мелких нарушениях судебных постановлений, постоянно обращается в полицию, в суд, достает деньги и умело пускает их в ход в своей борьбе. Его тоже заражает "вирус сутяжничества". Кончается все вроде бы благополучно: злая Алина наказана, Луи отвоевал свое право на счастье. Но в главном, столкновении человечности и буржуазности, побеждает буржуазность, т.е. фактически роман кончается далеко не благополучно.

Писатель видит в этом проявление кризиса гуманистических идеалов и принципов, разрушенных или изуродованных современной действительностью. Это глубоко волнует писателя, делает его прозу "одержимой ненавистью"[9], по определению В. Катаева.

К середине 70-х годов Э. Базен все чаще задумывается о гуманистических идеалах в их соотнесенности с ходом истории. Плодом этих размышлений явилась интересная, умная книга "Во что я верю" (1977, рус. пер. 1983). В ее одиннадцати главах писатель затрагивает такие глобальные, серьезные вопросы философско-этического характера, как проблемы религии в современном обществе, аспекты жизни в ее биологическом и социальном содержании, роль любви и семьи в наше время; пишет о положении женщины и молодежи, размышляет о политических и социальных основах нынешней Франции и всего западного мира, прогнозирует дальнейшее развитие цивилизации.

Год спустя после выхода книги "Во что я верю" писатель публикует повесть "И огонь пожирает огонь" (1978, рус. пер. 1980, 1989). Драма

личностных отношений — постоянный объект его пристального внимания и тщательного исследования — раскрывается здесь в тесной зависимости от трагических социальных событий и на их фоне. И хотя не названо ни разу в книге место действия, но по всем приметам ясно, что речь идет о Чили в дни контрреволюционного переворота 1973 г. Огонь событий, огонь эпохи "пожирает", подавляет "пламя" любви. В этом конфликте Эрве Базен выразил обобщенно трагедию человеческой личности во враждебном ей социальном мире.

Повесть написана простым языком, без обычных для стиля Базена перифраз и богатой оттенками лексики. Автор в отличие от своих прежних книг не сосредоточивает внимания на внутреннем психологическом анализе, ведет повествование в третьем лице, сводит на нет признаки непосредственного авторского присутствия.

В 1981 г., в год своего семидесятилетия, писатель опубликовал роман "Зеленый храм", где в центре — тайна молодого человека, который решил уйти от мира в лес, жить "на природе" так, как когда-то уходили в монастырь. Но это его желание стать просто человеком, без социальных связей рассматривается обществом враждебно, как что-то ненормальное. Несмотря на обилие бытовых подробностей и точных социально-психологических зарисовок из жизни современной деревни, роман воспринимается как обобщение, близкое притче.

Стремление высказать накопившиеся за много лет суждения о нашей эпохе и о своей жизни побудило писателя отказаться от художественного вымысла в книге "Азбука" (1984) и прямо, в открыто публицистической форме изложить мысли. Фактически он развивает, дополняет, а кое в чем и углубляет идеи, высказанные им в эссе "Во что я верю", но избирает для этого оригинальную систему репрезентации. В алфавитном порядке (отсюда название "Азбука") приводится множество различных слов — от abaisser (принизить) до "zygote" (зародыш). Смысл каждого слова раскрывается в развернутой статье, как в энциклопедических словарях. Характерен подбор "словника", куда автор включает такие слова, как "Мир", "Безработица", "Власть", "Голод", "Деньги", "Режим", "Цинизм", "Интеллигенция", "Академия", "Атом" и др. Статьи — не столько точное раскрытие понятия, сколько повод для размышлений о современном мире.

Склонность Эрве Базена к публицистике (кроме указанных двух книг он опубликовал также много статей и интервью) свидетельствует об его огромном и постоянном интересе к острым общественным вопросам, об его стремлении активно участвовать в жизни и борьбе своих современников. Хотя он и говорит о себе в беседе с корреспондентом "Юманите": "Я, может быть, один из первых романистов, которые предпочли писать о самых простых вещах. Я романист повседневного быта"[10], эти "простые вещи" становятся у него частью глобальных проблем социального и общечеловеческого бытия.

"НОВЫЙ РОМАН"

История "нового романа", растянувшаяся на пятьдесят лет (если начинать отсчет от 1939 г., когда вышли "Тропизмы" Н. Саррот), до сих пор не окончена — новороманисты продолжают писать, получать литературные премии, вплоть до самой престижной, Нобелевской, которая была присуждена Клоду Симону в 1985 г. Но как цельное художественное явление "новый роман" существовал, пожалуй, только в 50-е годы.

К новороманистам критики одно время относили едва ли не всех своеобычных прозаиков: и А. Пиэйра де Мандиарга, и Ж. Кейроля, и Ж. Грака, и Ж. М. Леклезио, и Р. Кено,— общий список, составленный Ж. Рикарду[1], насчитывает 50 имен. Думается, их число в пять раз меньше. Это писатели, которые в начале творческого пути относились друг к другу с дружеской симпатией и печатались по большей части в одном издательстве — "Минюи", возглавляемом Жеромом Линдоном: Ален Роб-Грийе, Натали Саррот, Мишель Бютор, Клод Симон, Клод Мориак, Робер Пенже, Клод Оллье, Жан Рикарду. К ним примыкали Сэмюэль Беккет и Маргерит Дюрас.

Читательское и литературоведческое признание пришло с опозданием — только в 60-е годы, в период кризиса "нового романа", когда появились уже иные художественные явления: "экспериментальные" романы Арагона, "структуралистский роман" (Ф. Соллерс). Те книги, что поначалу почти не раскупались (продавалось 200—300 экз.), стали печататься в массовых сериях, в "карманном" формате. Самые авторитетные издательства (Галлимар, Грассе, Фламмарион) принялись приглашать писателей публиковаться у них. Ощущение завершенности литературного этапа вызвало на свет многочисленные монографии о "новом романе" в целом, об отдельных авторах. В середине 60-х годов о Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бюторе вышли книги в серии "Классики XX века". В начале 70-х уже отдельные их романы стали казаться классикой, попали в учебные программы; почти одновременно о них появилось по два-три исследования, в конце которых даже прилагались вопросы и темы для самостоятельных штудий, домашних заданий, курсовых работ. Учить, как читать "новые романы", стало профессией.

На многодневных коллоквиумах в Серизи-ла-Саль, посвященных "новому роману" (1971), творчеству М. Бютора, А. Роб-Грийе, К. Симона, возникла и оформилась литературоведческая школа со своим профессиональным языком, понятийным аппаратом, наработанными приемами. Именно эти критики увидели и обозначили переход к следующему этапу — новейшему роману (70-е годы). На заключительной фазе развития жанра (80-е годы) у французских читателей и филологов упал интерес к новороманистам. Появились произведения, которые можно обозначить термином "новые мемуары", где жизнь самих авторов стала предметом художественного исследования.

Чтобы очертить место "нового романа" в литературном процессе, обозначить ту роль, которую он сыграл в культуре послевоенной Франции, мы рассмотрим его в сопоставлении с предшественниками, с традиционными жанрами: классическим романом, детективом, трагедией, утопией, фантастикой, с развивавшимися параллельно смежными художественными явлениями:

"новая волна" в кино, "новый театр" (антидрама), "новая критика", живопись и скульптура ("мобили"). При этом главное внимание будет уделено поэтике, принципам повествования, ибо именно в этой области достижения "нового" и новейшего романов наиболее очевидны и бесспорны.

Среди своих предшественников новороманисты числят Флобера, Пруста, Кафку, Набокова, Виана; несомненное влияние оказали на них философские труды Сартра, но, думается, важнее всего был главный литературный оппонент: классический роман бальзаковского типа. Подобно антидраме, отвергнувшей сам принцип "хорошо сделанной пьесы", "новый роман" двигался "от противного", поставив под сомнение кардинальные принципы, на которых держалась традиционная проза.

Представим основные литературоведческие категории, описывающие создание, функционирование и восприятие текста, в виде иерархической структуры:

Автор	Персонаж	Читатель
Композиция	Фабула	Сюжет
Письмо	"Жизнь"	Чтение
Текст	Произведение	Книга

"Новый роман" не просто отказался от "нескольких устаревших понятий" (по выражению Роб-Грийе), он разрушил центральные, связующие звенья триад. Опорные категории реалистической эстетики: персонаж, фабула, жизнеподобие, произведение — оказались призрачными. Поставив целью уничтожить посредника, замкнуть накоротке противоположные полюса, он создал принципиально новую художественную систему.

"Новый роман" "раздел" персонаж, обобрал его до нитки, как писала Н. Саррот, лишил биографии, имени, внешности, сделал невидимкой. Герой стал всего лишь точкой приложения, столкновения разнонаправленных воздействий, стеклом (объективом, окном, зеркалом), в которое виден мир. Читателю, привыкшему к традиционной прозе, приходилось заполнять собой пустой контур, подставлять себя на место персонажа, очеловечивать условные фигуры, между которыми, как в абстрактной живописи, создавалось динамическое напряжение. Человека заменил коллективный герой, те типы сознания, а точнее, коллективного бессознательного, которые доминируют в обществе. Персонаж мог разделиться на несколько личностей, двойников-антагонистов, которые внутри него вступали в ожесточенный поединок.

"Развоплощение" персонажа превратило произведение в поле взаимодействия (спора, борьбы) пишущего и воспринимающего, в диалог ("Изменение", 1957, М. Бютора) или допрос ("Дознание", 1962, Р. Пенже). Автор и читатель проникли в повествование, узурпировали функции персонажей. Более того, по концепции "нового" и тем более, новейшего романа, книга рождается именно в процессе ее восприятия, активного сотворчества, подлинный новый читатель выступает в роли соавтора.

Но и само понятие автора изменилось. Новороманистов никак не устраивал тот всевидящий и всезнающий Демиург, который царил в бальзаковском романе. Они низвели творца до уровня персонажа, читателя, от которых он отличался лишь тем, что предвидит неотвратимый ход событий. Вместо Бога-отца в пространство текста брошен Бог-сын, свершающий крестный путь творчества. В мире "нового романа" все несвободны. Парадоксальным образом желание отринуть каноны традиционной прозы лишило воли героя и автора, чьи поступки или художественные решения запрограммированы жанром. Оно закрепостило читателя, который, как Прометей, прикован к книге и принужден читать, борясь со скукой, и даже писателя: несмотря на отчаянные усилия, новороманисты никак не могут избавиться от единожды найденной стилистической манеры.

Повествование подвергалось тем же изменениям, что и персонаж. Ослабла фабула (происходящие с героем события), первостепенное значение получили композиция (обработка, компоновка событий автором) и сюжет (то, какими они предстают читателю). Это не значит, что в "новом романе" ничего не происходит; напротив, событий уйма (как мы увидим далее, многие авторы используют детективные интриги и ситуации), но важен лишь процесс их восприятия, переживания, расследования или, чаще, скрывания. Потому вместо центрального события может быть пробел, лакуна ("Соглядатай" (1955), "Ревность" (1957), Роб-Грийе; этот прием активно используется в антидраме.. А в новейшем романе, напротив, мельтешение авантюрных или эротических эпизодов делает их одинаковыми, превращает людей в манекены.

События предстают как мираж, наваждение, они разыгрываются в памяти, воображении, творчестве действующих лиц. Чтобы понять произведение, читатель пытается восстановить то, что происходило "в действительности", используя литературный или житейский опыт. Но подобная реконструкция чаще всего наталкивается на противоречия, препятствия, оказывается лишь одной из многих возможных.

Отказ от жизнеподобия привел к отрицанию житейской логики, той, что управляет бытовым поведением. Подобно многим нашим современникам, персонажи чувствуют (и убеждаются на собственном опыте), что действия частенько приводят к обратным результатам. Исчезли традиционные литературные мотивировки событий: герой не стремится сделать карьеру, соединиться с любимой, выгодно жениться (подобные "мирские" чувства остались лишь на втором плане ранних книг Н. Саррот). Единственное, что действительно привлекает персонажей,— это роль автора. Они постоянно пишут, надеясь если не постичь бытие, то хотя бы запечатлеть его. В новейшем романе "жизнь" героев заменена историей письма: главные перипетии происходят не с персонажами, а со словами. Чередование повествовательных элементов (фабульных блоков, эпизодов, лейтмотивов) подчинилось ритму рассказывания, архитектуре текста. Соответственно процесс разрушения захватил и понятие произведения (мира персонажей). На первый план опять-таки выдвинулись крайние члены триады: текст (то, что создает писатель) и книга (то, что держит в руках читатель). С одной стороны, это привело к концепции самопорождения текста, подчиняющегося законам новой риторики, к "компьютерному" письму. С другой — к усилению роли полиграфического оформления (формат, шрифты, пробелы, расположение текста на странице), которое приобрело значимый характер, стало выделять разные фабульные линии, т.е. выполнять функции композиции. Война шрифтов может превратиться в одну из основных тем книги ("Общие места. Краткий путеводитель для путешествия по книге" (1969) Ж. Рикарду). Все втягивается в художественную игру: иллюстрации и схемы, издательская (авторская) аннотация на обложке, превращенная в фальшивый ключ для понимания текста, помогающий и вводящий в заблуждение. Имитируется полиграфический брак, обрываются, калечатся слова, фразы, эпизоды; заранее программируется искажение как необходимый элемент структуры: как в жизни, формой проявления закономерности должна быть случайность. Книгу можно и нужно читать и с начала, и с конца ("Взятие Константинополя" (1965) Ж. Рикарду), выбирать свой маршрут движения ("мобили" М. Бютора), просто рассматривать. Она превратилась в самостоятельный художественный объект.

Разрушение центральных понятий традиционной этики привело к перестройке художественного мира, временных и пространственных координат, системы повествования, связи событий. Для наглядности представим изменения поэтики, произошедшие на пути от классического романа к новым мемуарам, в виде таблицы.

* * *

	Классический роман	"Новый роман"	"Новейший роман"	"Новые мемуары"
Мир	Постижимый	Иррациональный	Саморазрушающаяся структура	Саморазрушающаяся структура
Цель повествования	Достижение жизнеподобия	Моделирование непредсказуемости	Моделирование творчества	Моделирование литературной судьбы
Тип повествования (в терминах Ю.М.Лотмана)	"Анекдот"	"Миф"	"Миф"	"Анекдот"
Герой	Он=другой	Я=универсум	Он=текст	Я=автор
	Человек	Коллективный герой, вещи	Творения, идеи	Судьба
	Индивидуальность личности	Двойничество	Индивидуальность творчества	Раздвоение автора
	Сознание	Подсознание	Коллективное бессознательное	Индивидуальное сознание
Время	Линейное	Циклическое	Циклическое	Линейное прерывистое
	Историческое	Сосуществование всех событий	Сосуществование всех культурных эпох	Биографическое
	Прошедшее (passe simple)	Настоящее	Настоящее	Прошедшее
Пространство	Открытое	Замкнутое	Замкнутое	Замкнутое
	Географическое	Географическое	Культурное	Биографическое
	Страна	Остров, дом, храм, тюрьма	Современные мифы о стране	Страна воспоминаний
Ситуации	Типические	Архетипические	Повторяющиеся	Единичные
События	Жизнь	Смерть (как условие воскресения)	Смерть человека Жизнь искусства	Жизнь
	Победа	Поражение	Поражение	Победа
	Движение по плану	Блуждание в лабиринте	Путешествие по тексту	Путешествие по жизни
	Поступок	Взгляд	Поступок	Взгляд
Поведение	Обыденное	Ритуальное	Ритуальное	Обыденное
Связи событий	Подчинительные	Сочинительные	Сочинительные	Подчинительные
	Логические	Ассоциативные	Запрограммированные ассоциации	Ассоциативные и логические
	Синтагматические	Парадигматические	Парадигматические	Синтагматические
Синтаксис	Традиционный	Сверхдлинные фразы	Сверхдлинные фразы	Традиционный



Ален Роб-Грийе в своей усадьбе

Рассмотрим подробнее эти категории, их трансформацию в художественной практике. "Новый роман" отказался от успокоительно-логической картины мира, понятного и постижимого, где, зная причину, можно предсказать следствие и тем самым планировать жизнь, управлять судьбой. Литература следует здесь тем же путем, что и современная физика, что и вся наука XX в., которая более не претендует на исчерпывающее и объективное описание законов внешнего мира. Она исходит из того, что процесс познания неотделим от познающего, что человек в принципе может исследовать только свое видение бытия, свое место в нем.

Потому в "новом романе" утратили прежнее значение портреты, декорации и, главное, поступки. Гораздо интереснее то единственное, что можно описать,— их восприятие. Отстраненный взгляд наблюдателя (принцип кинокамеры у Роб-Грийе) заменяет действие. И вполне естественно в "новом" и новейшем романах центральное место занимает тема искусства: изображение вытесняет объект.

Можно было бы предположить, что человек в "новом романе" будет велик, ибо он создает мир по своему образу и подобию, может менять события, выбирать тот вариант, что ему по душе. На самом деле он жалок, ибо не властен ни над бытием, ни над творчеством (произведения, свои и чужие, подчиняют его себе), ни над своими реакциями: навязчивые образы преследуют его, мучат. Не в силах ни изменить действительность, ни примириться с ней, он вступает с окружающим в садо-мазохистские отношения. Он — палач и жертва в одном лице. Он — и Творец, и производное, и личность, и масса. Принципиально важно, что новороманисты рисуют не индивидуальные психологические реакции, а типовые, коллективные, во многом бессознательные, автоматические ("тропизмы" Н. Саррот). Потому вполне резонно Л. Гольдман предложил социологическую трактовку "нового романа", в котором, по его мнению, изображается положение в обществе современного человека, лишенного индивидуальности машинной цивилизацией[2].

Но за этими усредненными реакциями, за банальными происшествиями встают архетипические ситуации (как понимает их К. Г. Юнг), мифы, идущие из глубины веков. Если воспользоваться предложенным Ю. М. Лотманом противопоставлением двух типов повествования[3], то классический роман тяготеет к "анекдоту", а "новый" и новейший — к "мифу". В первом случае речь идет о новости: единичном происшествии, случившемся "недавно" с кем-то другим, происшествии необычном, но не выходящем за рамки повседневного опыта. Во втором повествуется о вечно повторяющихся, циклических событиях, где история сотворения вселенной, гибели и воскресения Бога переживается как происходящее лично с тобой. И напротив, твои собственные поступки вписаны в круговорот мира, в бесконечную цепь тянущихся от

века деяний. Любая песчинка заключает в себе образ Творца, мир, сокрытый в ней, ничем не уступает планетарному, ее история повторяет путь Бога.

Несколько иначе строятся новейший роман и новые мемуары. Создается упорядоченный мир, в первом случае моделирующий современную культуру, а во втором — жизнь ее творца. Но отлаженный механизм по мере своего функционирования дает сбои и под конец рассыпается на части (подобная апокалиптическая модель в первую очередь характерна для произведений Роб-Грийе). Цивилизация рушится, ее история заменяется рассказом о создании именно этого конкретного текста. Аналогичным образом в новых мемуарах биография превращается в литературную судьбу, жизнь писательского подсознания. Она перестает подчиняться бытовой логике, реальные события претворяются по законам романным, переплетаются с вымышленными. Этот принцип повествования изначально заложен в структуре "нового романа", в его трактовке персонажа как Богочеловека. В новейшем романе главным героем стал текст, в мемуарах — автор: не только персонажи, но и сами они проходят цикл смертей-воскрешений.

С точки зрения классической прозы, рисующей историю человека как движение по прямой, от детства к старости, от бедности к богатству, от холостой жизни к семейной, действие в "новом романе" лишилось внутренней цели. В нем не желания и намерения персонажей движут их поступками, а организация художественного мира, где все уровни (мир, время, пространство, герой, композиция, фабула, стиль) подобны и взаимосвязаны. Раз микрокосм человека тождественен макрокосму, а фантазмы подсознания, мельчайшие движения души не менее важны, чем кровавые драмы истории, раз, более того, они влияют друг на друга, то аналогичным образом уравниваются поступок и описание. Игра событий подчиняется тем же законам, что игра слов.

"Новый роман" моделирует непредсказуемую действительность, где происшествия и случайны, и закономерны за счет внесения в современный мир той архаической логики, той системы представлений, что сохранялась еще в средние века. Мир предстает как система подобий, где люди, вещи, идеи, поступки связаны не причинными, а символическими, метафорическими связями. Поскольку в "новом" и новейшем романах все события пропущены через подсознание, то здесь, как во сне, действует принцип ассоциаций, сопряжения далеких понятий. При этом сюжетный хаос упорядочивается за счет жесткой композиции, использования симметричных структур, повествовательных форм чужих жанров (трагедии, детектива), введения лейтмотивов-скреп.

В традиционной прозе повествование остается линейным при любых перестановках эпизодов по временной оси. В "новом романе", как уже говорилось, синтагматический повествовательный ряд (фабула) ослаблен, события должны восприниматься одновременно и в бытовом, и в мифологическом плане. В новейшем романе житейская логика утратила смысл, она заменена парадигматическими связями. Эпизоды соединяются смысловыми и звуковыми рифмами. Слова, поступки, люди перемешиваются, стремятся стать двойниками. Сцена может начаться с одним персонажем, а кончиться с другим.

Действия героев подчиняются также временной и пространственной структуре, заданной жанром. В "новом романе" доминирует настоящее время, а не прошедшее (passé simple), традиционно употребляемое в письменных текстах. События происходят сейчас и всегда, они существуют только в момент восприятия: став прошлым или будущим, они переходят в сослагательное наклонение. Все варианты развития действия, которые в классическом романе даются как взаимоисключающие (вспомним хотя бы анализ

различных участей Ленского в "Евгении Онегине"), в "новом" и новейшем на равных правах вводятся в текст.

Кольцевая структура времени определяет организацию пространства: замыкает его, отрезает от внешнего мира. Остров, город и комната отличаются лишь по величине, но не по сути; остаются неизменными их функции тюрьмы-убежища, алтаря для жертвоприношений. Любое пространство концентрируется до точки, до алефа Борхеса, вбирающего в себя весь мир. В 50-е годы новороманисты, следуя постулатам экзистенциализма, рисуют мир как страшный лабиринт, где можно только бесконечно блуждать, все время возвращаясь в исходную точку. Конец равен началу. Герой — вечный посторонний, он не может существовать в чужом, враждебном пространстве (культурном, социальном), он обречен погибнуть или принести смерть. "Но пораженья от победы ты сам не должен отличать" — то, что в традиционном романе почиталось поражением или преступлением, в "новом" становится принесением в жертву царя, бога, девы. Действие обретает характер ритуала; наиболее часто используются мифы об Эдипе, Тезее, Персее, Каине. Отказ от исторического времени, конкретного пространства сближает "новый" и новейший романы с жанрами утопии и антиутопии ("Проект революции в Нью-Йорке", 1970, Роб-Грийе). Соотнесение со злободневными политическими событиями ("Вы слышите их?", 1972, Н. Саррот) становится возможным именно благодаря обобщенному звучанию произведения.

Отказавшись от традиционного понимания героя и фабулы, концепции личности, новый роман в 50-е годы устами Роб-Грийе выдвинул лозунг движения к реализму (в якобсоновском понимании этого термина), основанному на бесстрастном, отстраненном изображении мира. Подобное описание должно было свидетельствовать о распаде связи между человеком и природой, человеком и тем, что его окружает. В романах этого периода вещи обрели самостоятельность, сделались привилегированным объектом изображения. Позднее, в произведениях М. Бютора и Н. Саррот 60—70-х годов, главными действующими лицами стали храм, водопад, страна, книга, музыкальное произведение, идея, философская система. То, что было одним из элементов художественного мира: деталь, пространство, подсознание, сон, концепция,— стало целым. Более того, их истории также подчинились структуре архаического ритуала, циклическому движению времени. Описания доминируют над действием, их чередование (изменение композиционной точки зрения, стиля, "кода", жанра) и создает повествование. Предельным воплощением этой тенденции стали "Стилистические упражнения" Р. Кено.

Но отставание равноправия двух миров, вещей и людей, привело не к ослаблению, а к усилению связи между ними. Анализируя в работе "Человек и вещи" (1947) сборник стихов Франсиса Понжа "Приняв сторону вещей" (1942), Ж.-П. Сартр писал об изменении субъектных и объектных отношений в языке, литературе и обществе, об очеловечивании вещей и овеществлении людей. Наиболее ярко эти процессы отразились в творчестве Н. Саррот ("Планетарий", 1959), в повести последователя новороманистов Ж. Перека "Вещи" (1965), где герои полностью описываются предметами обихода, подлинными и воображаемыми, теми, которые они имеют или хотели бы иметь. Человек — всего лишь пробел в заполненном вещами мире, их стереотипность точно передает усредненную индивидуальность владельца.

В традиционной прозе "случайная" деталь, усиливая эффект реальности, нередко обретает при этом символическое значение[4]. У новороманистов практически каждая упоминаемая в тексте вещь (тем более если она возникает несколько раз) получает композиционную нагрузку, может даже управлять действием. Предметы несут в себе и знаки конкретной социальной среды, и глубинную символику, целую мифологию, которую нужно постичь.

Храм у Бютора и кафе-автомат у Роб-Грийе — это материальные тексты, рассказывающие о породившей их цивилизации.

"Новый роман", при появлении своем занимавший маргинальное место в литературе благодаря своей элитарности, с особой охотой обращается к тем жанрам, что в культурной иерархии стоят на противоположном конце и рассчитаны на массового читателя: любовный и детективный роман. Но если смерть — хозяйка на его страницах, то любовь — только гостья, она прячется, меняет обличья. В произведениях Н. Саррот она частенько принимает формы социального фетишизма, поиска Отца, нарциссизма. Объектом страстей, переживаний, интриг становятся квартира или творение искусства, (современный тотем), Другой, воплощающий отсутствующие у героя черты, собственный облик, где навязанная роль вступает в конфликт с характером ("персона" и "анима", в терминологии Юнга). Если же адюльтерная история вынесена на первый план ("Изменение" М. Бютора), значит, роман трактует именно о невозможности любви. Если книга наполнена эротикой ("Каждая женщина — роковая" (1957) К. Мориака), значит, она исследуется в философском, метафизическом аспекте. Так, в романе Ф. Соллерса "Драма" (1965) постельная сцена оказывается символическим описанием творческого процесса, рождения слова. Если сексуальные и даже садистские мотивы доминируют, как в произведениях Роб-Грийе 60—70-х годов, то ясно становится, что это всего лишь фантазмы, игра воображения, не отсылающая ни к какой реальности. Эротика гнездится не в фабуле, а в стиле, в задыхающемся ритме описания обычной беседы, как в "Тропизмах" Н. Саррот, в нагнетании повествовательного напряжения, как в "Ревности" (1957) А. Роб-Грийе. Чтобы стать главной трагическая любовная история должна быть спрятана на втором плане, незаметно придавать иной облик банальным событиям ("Модерато кантабиле" (1958) М. Дюрас).

"Новый роман" настолько последовательно обращается к темам убийства, преступления, что исследователи не раз сопоставляли его с жанром криминального романа. Детективные схемы, приемы, эпизоды можно обнаружить практически во всех прозаических и кинематографических произведениях А. Роб-Грийе, в романах "Миланский проезд" (1954) и "Распределение времени" (1956) М. Бютора, "Постановка" (1958) и "Поддержание порядка" (1961) К. Оллье (созданных не без влияния Роб-Грийе), в "Дознании" Р. Пенже, а еще раньше — в "Портрете неизвестного" (1947) Н. Саррот. "Новый роман" и детектив роднят сходные художественные принципы: "внереалистичность" и "филологичность". В них отбрасывается житейская логика событий, забота о психологической достоверности: персонажи, эпизоды подчиняются только повествовательной схеме. У героев не лица, а маски, живы и убедительны лишь вещи-улики. Только покойник снабжен биографией: его прошлое — зеркало, помогающее разгадать настоящее.

Детективный и "новый" романы посвящены анализу своей собственной структуры, объяснению того, что в них на самом деле происходит, последовательному рассмотрению возможных, но непроизошедших событий (версий). т.е. они выполняют функции не только литературы, но и литературоведения. Главное различие двух жанров в том, что "новый роман" бесконечно расширяет детективный принцип расследования, оборачивает его против себя, для него весь мир (персонажи, вещи, события) — иллюзия, подделка, он находится "под подозрением", как и описывающий его текст ("Эрой подозрения" назвала свой эссе-манифест Н. Саррот).

"Новый роман" типологически близок не классическому английскому детективу, а той разновидности криминального романа ожидания, сюжетного напряжения ("саспенса"), которая пришла во Францию в конце 40-х — начале 50-х годов и ярче всего представлена творчеством Буало-Нарсежака. По сравнению с романом-загадкой он воспринимается как "антидетектив":



Франсуа Мориак и его сын Клод Мориак

невнимательный читатель может вовсе не заметить преступления, не понять, кто убийца. Благодаря тому, что героем, с которым отождествляет себя писатель, сделан не сыщик, а жертва, все принципы построения инверсированы. В книге царит атмосфера экзистенциальной неуверенности, страха. Герой, обреченный на гибель в кажущемся ему абсурдном мире, должен действовать без надежды на успех, попытаться избежать расставленной ему писателем (преступником) западни. "Новый роман" и детектив с "саспенсом" повествуют об искусстве человекоубийства, они отдают на заклание героя, который хочет, но не может стать автором, постичь смысл событий, изменить их ход.

"Новый" и новейший романы по-разному используют любовную мелодраму и детектив. В 50-е годы не столько заимствовались мотивы и элементы повествования, сколько переосмыслялись стоящие за ними художественные принципы. В 60—70-е годы криминальные и эротические ситуации (в первую очередь, в творчестве Роб-Грийе) становятся пустой формой, объектом литературной игры. В соответствии с концепцией постмодернизма текст одновременно предстает и как чтиво, и как сложно организованное художественное произведение, рассчитанное на подготовленного, элитарного читателя.

Точно так же античные легенды, постоянно возникавшие на периферии "нового романа", придававшие действию второй смысл, на новом этапе литературного развития оказались равноценными микромифам, рожденным современной цивилизацией. В новейшем романе все соединяется воедино: идеологические и культурные стереотипы, дошедшие до наших дней архаические туземные ритуалы, преступные черные мессы, реконструкции прамифов, осуществленные современными учеными. В построении романов писатели используют те методы, которые ранее применялись для анализа древних верований, и созданные таким образом тексты неизбежно напоминают циклические мифы.

Из других жанровых форм, "присвоенных" "новым романом", отметим трагедию. Произведения М. Бютора, А. Роб-Грийе, Н. Саррот нередко делятся на пять частей (актов) с кульминацией и развязкой, внешне соблюдается правило трех единств ("Резинки", "Соглядатай", "Ревность", "В лабиринте" и т.д.). Герой борется с непостижимым Роком, зачастую возникает восходящий к трагедии "Царь Эдип" мотив физической слепоты и духовного зрения. Поведение окружающих весьма напоминает античный хор. Но в результате отнюдь не возникает "роман-трагедия", как в произведениях писателей-католиков, в первую очередь Ф. Мориака, ибо "новый" и новейший романы используют чужие структуры как цитаты.

"Новый" и новейший романы переходят от описания реальной действительности к исследованию культуры. В качестве исходного материала берутся и собственные предшествующие произведения, и чужие. Причем не только литература, но и история, мемуары, живопись, музыка, кино, комик-

сы, математика, философия, культурология. Процесс "интеллектуализации" романа, превращения его в центон особенно активно пошел в 60-е годы. Фабулу сменил принцип монтажа. Поворотной стала книга К. Мориака "Маркиза вышла в пять часов" (1961), которую сам автор назвал романом-эссе. В какие-нибудь полчаса жизни обитателей старой улицы в центре Парижа в десятки мини-сценок, диалогов и монологов (написанных в контрастных стилистических манерах, ибо показаны люди из всех социальных слоев, от проституток до писателя) вмещаются нынешние радости и горести, события недавнего и далекого прошлого, все, что случилось в квартале примечательного за восемь веков, а также описание процесса создания самого этого романа. Читатель может следить за всеми перекрещивающимися повествовательными линиями либо только за некоторыми, складывать их в целостные новеллы (рассказ старика о смерти жены, парижские приключения Казановы).

Этот принцип — описание замкнутого пространства через путешествие во времени, сопоставление прошлого и настоящего — станет основополагающим для романов-"мобилей", созданных М. Бютором в 60-е годы. Его творчество можно определить как "сциентистскую" разновидность новейшего романа, когда литература начинает претендовать на роль универсального языка, науки об устройстве мироздания. Процесс рождения книги уподобляется трансмутациям, необходимым для получения философского камня, одновременно мистическому и реальному действу[5]. Тема алхимии, тайного знания возникает во многих романах и эссе Бютора, в пьесе Р. Пенже "Паралхимия" (1973). По концепции новейшего романа, текст — это искусственно созданное существо (гомункулус, Голем, Франкенштейн), уже не подчиняющееся творцу, живущее по своим законам.

В ряде произведений Р. Пенже ("Грааль флибустьеров", 1956), М. Бютора ("Миланский проезд", "Роза ветров", 1970), А. Роб-Грийе ("Цареубийца", 1949; "Джин", 1981), К. Оллье ("Жизнь на Эпсилоне", 1972), К. Мориака ("Межзвездная любовь", 1989) слышатся традиции утопических книг, серьезных и сатирических, восходящие к Рабле, Мору, Сирано де Бержераку, Свифту, Вольтеру, Дидро, Фурье. Разрывая связи с реальностью, писатели превращают романы в чистую игру ума, где воображение никак не сковано бытом. При этом использование сказочной, языковой фантастики в духе Б. Виана (ранние книги Пенже, Роб-Грийе) и научной (Оллье, Мориак) приводит зачастую к сходным результатам: волшебные существа из "Грааля", лошади-аисты, напоминают об антикитах и антильвах, придуманных Шарлем Фурье и попавших в текст М. Бютора. Поиск возможных путей развития цивилизации, как правило, показывает, что все утопические варианты ведут к разрушению общества, деградации человека, превращению его в биоробота; мир романа предстает как памятник погибшей культуре ("Топология города-призрака" (1976) А. Роб-Грийе).

Переход от "нового" к новейшему роману сопровождался обращением к соседним родам и видам искусств. Прежняя концепция творчества как самоограничения, использования "минус-приемов" (все не как в классическом романе) сковывала писателей, сужала сферу поисков. При этом в произведениях подспудно вызрели новые способы текстовой организации, которые станут доминировать в книгах конца 60-х и 70-х годов. Их надо было проверить на новом материале, возможности старого казались исчерпанными.

Смена художественного языка облегчалась тем, что кино, театр, литературоведение двигались сходным путем. Отметим, в частности, параллелизм художественных поисков Ж. Л. Годара и А. Роб-Грийе, двигавшихся от остраненного "шозистского" детектива ("На последнем дыхании", "Резинки") к постмодернистской игре. То усиление автобиографического начала, что при-

вело к появлению новых мемуаров, заметно в последних пьесах Э. Ионеско, в творчестве Ролана Барта, одного из самых близких к "новому роману" литературоведов ("Ролан Барт о Ролане Барте", 1975). Думается, что речь идет не только о типологическом сходстве, но и непосредственном взаимовлиянии, тем более что драматурги писали прозу, романисты — пьесы, сценарии, стихи и обязательно критические статьи.

Между "новым романом" и структурным литературоведением царили те же отношения сотрудничества, взаимной опоры и поддержки, как между футуризмом и ОПОЯЗом (отметим, что положения русской формальной школы активно усваивались французскими учеными в 50—60-е годы). Поэтика "нового романа" становилась не только источником, материалом для новой теории литературы, но и сама творила ее, тогда как научные сочинения стремились превратиться в художественные ("Фрагменты любовного дискурса" (1977) Р. Барта). Одни писатели начинали как литературоведы (К. Мориак), другие именно в науке нашли свое призвание (Ж. Рикарду), третьи написали целые тома исследований, эссе, статей (М. Бютор). "Новый роман" хотел стать наукой о литературе, новейший — об обществе и культуре, инструментом их переустройства.

Главную роль в оформлении художественных постулатов в виде стройной теории сыграл Жан Рикарду. Он был значительно моложе других новороманистов: 30 лет разницы с Н. Саррот, 20 — с К. Симоном и М. Дюрас, 15—10 — с Р. Пенже, А. Роб-Грийе, К. Оллье. Но, несмотря на это, он хотел казаться мэтром, главой школы. На фотографии, которую он поместил в своей книге о "новом романе", Клод Оллье на очередном коллоквиуме докладывает стоя, как школьник, у доски, а сам Рикарду восседает за учительским столом. Его романы и сборники рассказов ("Канская обсерватория", 1961, "Взятие-проза Константинополя", 1965, "Общие места", 1969) во многом вторичны, подражательны (в первую очередь, по отношению к Роб-Грийе), натужно-изобретательны. Словесная игра ему не дается — несмотря на соблюдение всех предписаний, "великое деяние" не совершается.

Но у Рикарду есть другой дар — оживлять чужие произведения, обращать их в образцовые новые романы, растолковывать не только читателям, но и авторам, как именно написаны книги и как это надо делать. "Новый роман" для него — единый текст, творение одного автора (его исследование "Новый роман" (1973) вышло в серии "Писатели на все времена", заняв место между Нервалем и Паскалем), практическое воплощение разработанной им теоретической поэтики ("Проблемы нового романа", 1967). Новый понятийный аппарат вполне применим не только к современной, но и к предшествующей литературе. Книги "К теории нового романа" (1973), "Новые проблемы романа" (1978) втягивают в орбиту исследования произведения Э. По, Флобера, Валери, Пруста.

Подобный подход вполне естественен для новороманистов. По этому пути двигался М. Бютор. К. Мориак в сборнике критических статей "Современная алитература" (1958) объединял писателей, эссеистов, философов, литературоведов, всех "нетрадиционалистов" — от Кафки до Роб-Грийе. Но парадокс Рикарду заключался в том, что именно теоретические его работы стали подлинными новыми романами. Малоудачной была его радиопьеса "Сообщения" (1973) , разросшаяся затем в роман-комментарий "Театр метаморфоз" (1982), а вот срежиссированные им коллоквиумы в Серизи оказались прекрасными интригующими спектаклями. "Новый роман" живет в атмосфере литературной и бытовой игры, шутки, и научный хепенинг столь же естественная форма его существования, как хепенинг театральный, наподобие того, что устроили из пьесы В. Вулф "Пресноводный" игравшие в ней Э. Ионеско, Н. Саррот, А. Роб-Грийе, критики Г. Дюмюр, Т. Бишоп и др. (премьера спектакля состоялась 7 ноября 1983 г. в театре Рон-Пуэн).

Интерес новороманистов к слову, к его звучанию естественно привел их к драматургии, в первую очередь — радиотеатру. Одним из первых начал писать пьесы друживший с С. Беккетом Р. Пенже: "Мертвое письмо", "Рукоятка" (1960), "Тут и там", "Архитрюк", "Гипотеза" (1961) и др. Его диалогические тексты могли одновременно печататься с подзаголовком "роман" и ставиться на театре ("Вокруг Мортена", 1965). Создание новороманного театра продолжили М. Бютор ("Сеть воздушных сообщений", 1962), М. Дюрас (она писала пьесы еще в 50-е годы, но успех пришел только в середине 60-х: "Воды и леса", "Дни напролет среди деревьев", "Сквер", "Музыка" и др.), Н. Саррот ("Молчание" (1964), "Ложь" (1965) и др.), К. Мориак ("Беседа" (1964) и др.). И выяснилось, что драматическая форма проясняет новороманное письмо, делает его понятным зрителям, усвоившим уроки "театра абсурда". Появилась возможность непосредственно столкнуть на сцене разные словесные потоки, речи и мысли героев ("Беседа"), превратить подтекст в основное действие (Н. Саррот), как бы составив пьесу целиком из "реплик в сторону". Традиционный прием "театра в театре" облегчил показ пьесы как придумываемой в процессе представления героем-драматургом. Персонажи очеловечились, вновь обрели индивидуальность, их зависимость от Слова, вместе с которым они постоянно меняются, сообщила им психологическую глубину. Если вначале новороманисты писали пьесы по заказу немецкого радио (Саррот), то потом их произведения привлекли внимание ведущих французских режиссеров и актеров. М. Дюрас, Р. Пенже, Н. Саррот стали признанными, авторитетными драматургами.

"Новый роман" проник в кино во многом благодаря режиссеру Алену Рене, поставившему фильмы по сценариям М. Дюрас ("Хиросима, любовь моя", 1959) и А. Роб-Грийе ("В прошлом году в Мариенбаде", 1961). Самостоятельные киноработы Роб-Грийе особых лавров ему не принесли, но зато помогли изменить творческую манеру, проверить новые художественные идеи. Для М. Бютора подобным полем для экспериментов в 60—70-е годы стали поэзия, искусствоведение, совместная работа с художниками, музыкантами, композиторами. Из скульптуры пришел используемый им принцип мобилей, открытого произведения, вечно меняющегося, существующего только в контакте со зрителем, читателем. Соотношению живописи и литературы, исследованию процесса творчества посвящено эссе К. Симон "Слепой Орион" (1971), включенное затем в роман "Тела-проводники" (1971).

"Новый роман" эволюционировал не только под воздействием внутренних художественных причин, общих тенденций развития французской культуры, но и политических баталий. В движении к новейшему роману существенную роль сыграли события 1968 г. "Майская революция" отразилась и преломилась в творчестве тех, кто отвергал традиционную, "буржуазную" культуру,— и неороманистов, и драматургов "театра абсурда" и кинематографистов новой волны. Безоговорочно принял ее М. Бютор, поставив свои стихи на службу восставшим студентам. Н. Саррот заговорила о стене непонимания, возникшей между поколениями, об оправданности и вместе с тем жестокости молодежного протеста, разрушающего мир отцов (повесть "Вы слышите их?", 1972, пьеса "Это прекрасно", 1975). Э. Ионеско категорически отверг идею насилия, бунта как разрушительного, а не созидательного начала (роман "Одинокий", пьеса "Этот потрясающий бордель!" 1973). Единственно разумным, творческим поведением в стихии хаоса он считает полное бездействие, молчание, позволяющее человеку сохранить себя, не слиться с толпой. Сходные картины вселенского кошмара возникают в фильме Ж. Л. Годара "Уик-энд" (1968) и романе Роб-Грийе "Проект революции в Нью-Йорке" (1970): анархические идеи притягивают кинематографиста и писателя, но практическое их осуществление страшит. В сборнике новелл Ж. Рикарду "Революции строк" (1971) "подрывная деятельность" перенесена на уровень

описаний, а не событий. По его концепции, освобождение общества должно начаться с освобождения текста. Писательство — это род духовного терроризма, разрушающего изнутри стереотипы буржуазной идеологии. Художественная провокация, эпатирование становятся орудиями борьбы.

Вот это чувство свободы и привело к возникновению новейшего романа, вернее — к осознанию им себя как особого художественного феномена. За двадцать лет выросло поколение новых, квалифицированных читателей, готовых вступить в литературное состязание с писателем (именно им посвятил свое исследование 1973 г. Ж. Рикарду). Место жестких структурных опор в романе заняли гибкие динамичные связи. Принципиально многовариантный текст должен, по замыслу писателей, развиваться естественно. Он показывает не объекты, а взаимоотношения между ними, не описывает мир, а воспроизводит законы бытия в самом своем функционировании.

Почти все приемы романа новейшего уже можно найти в "новом". Разница заключалась в приведении их в систему, в провозглашении самодостаточности новой писательской техники. Как многократно заявлял Ж. Рикарду, роман — не описание приключений, а приключение описаний. Очень последовательно изложила эту точку зрения на коллоквиуме 1971 г. в Серизи Ф. ван Россум-Гийом, суммировав все приемы, компенсирующие уничтожение персонажа и, соответственно, традиционной логики действия как структурообразующих факторов: это введение множества противоречивых композиционных точек зрения, бесконечное дублирование событий, построение повествования на основе порождающих тем и мотивов ("генераторов"), выработка новой логики письма, исходя из двойного подчинения слова — контексту фразы и всего романа, систематическое использование абстрактных фигур — геометрических, математических, грамматических (анаграмматических), включение в процесс письма инородных текстов, обыгрывание литературных сюжетов и жанров, увеличение числа зеркальных отражений ("щитков"), рассеянных даже на уровне фразы, обнажение приемов повествования[6].

В новейшем романе на равных правах сосуществуют мир культуры и подсознание автора, прочитанные им книги и его сны, фантазмы, страхи. Логика творчества постепенно привела писателей от предельной субъективности к взгляду на себя со стороны, как на объект, к осмыслению своего места в историческом и культурном потоке. Когда автор сам стал персонажем, возникли "новые мемуары". Для французской культуры с ее богатейшей многовековой мемуарной традицией такое завершение художественного развития выглядит более чем естественным.

Возможность подобной эволюции была предсказана сборником рассказов Ж. Рикарду "Революции строк" (1971). В нем остраненную стилистику первых новелл, поэтику "школы взгляда" меняет текстовая игра, характерная для новейшего романа. Завершается книга "Автобиографией", где детские воспоминания, фантазмы сливаются с порожденным ими текстом.

В 70—80-е годы превратил свою жизнь в произведение искусства Клод Мориак. В десятитомной дневниковой эпопее "Неподвижное время" и примыкающих к ней книгах (писатель несколько раз менял структуру цикла) он стал монтировать записи, которые вел долгие годы. Он создал связные повествования о своем отце, Франсуа Мориаке, о генерале де Голле, чьим секретарем он был, о писателях и философах, с которыми дружил, о детстве, о таинственных потусторонних явлениях. В этом новом литературном жанре сталкиваются заметки разных лет, сделанные не только автором, но и его отцом и дедом, сегодняшние комментарии, отрывки из книг, письма; перекрещиваются взгляды из прошлого и настоящего. Логика мысли, сюжета подчиняет себе время. Ничто не теряется, все сосуществует в вечности, мысли и дела людей — такие же факты культуры, как их творения.

В технике новейшего романа начали создаваться автобиографические романы. "Сын/Нити" (1977) литературоведа и прозаика Сержа Дубровского — опыт модернистского письма (игра шрифтами, звуками, словами, рублеными фразами, монтажом эпизодов) на основе подлинных событий своей жизни, перемешанных с исследованием о Расине, снами, психоаналитическими сеансами.

По иному, постмодернистскому пути пошли в 80-е годы Ф. Соллерс, М. Дюрас, Н. Саррот, А. Роб-Грийе. Их мемуарные книги произвели шоковое впечатление именно своей понятностью. Построение произведения как многоуровневого, в котором каждый, в зависимости от своей квалификации, находит увлекательное чтение, принес огромные тиражи и Гонкуровскую премию роману М. Дюрас "Любовник" (1984). Его можно воспринять как рассказ о подростковой любви будущей писательницы, отождествляя героиню и автора. А можно — как сознательную эксплуатацию фрейдистских мифов, как литературную игру, переписывание своего давнего романа "Дамба на берегу Тихого океана" (1950), создание анти-Лолиты, где рассказчик — девочка-соблазнительница, а не взрослый мужчина. Эротика текста стала предметом художественного исследования в автобиографических книгах Ф. Соллерса "Женщины" (1983) и "Портрет игрока" (1984), которые многие сочли "романами с ключом", требующими прямой расшифровки.

Воспоминания ранних лет занимают главное место в "Детстве" (1983) Н. Саррот и "Романесках" (т. 1—3, 1984—1994) А. Роб-Грийе. Это истории формирования характера, подготовки к вхождению в литературу. Как Ф. Соллерс в "Портрете игрока", Н. Саррот беседует, спорит сама с собой: испытанная техника психологического анализа ("тропизмы") помогает пожилой даме, бабушке превратиться в маленькую девочку. А у Роб-Грийе, напротив, романическое начало борется с биографическим повествованием и постепенно подчиняет его себе.

Клод Симон, допуская в книги автобиографические элементы, не изменял привычной писательской манере. Его понимание истории как нитей, связывающих разные поколения, как вечного повторения сходных ситуаций и коллизий, близко к концепции Клода Мориака. Писатель постоянно обращается к событиям своей жизни, полной тяжких испытаний, драматических приключений (две войны, испанская и мировая, плен, лагерь), к судьбам предков, создавая в романах историю рода, множа варианты единого текста. Так, в "Георгиках" (1981) совмещаются рассказы о Великой французской революции, о наполеоновских походах, в которых участвовал прапрадед писателя (прошлое воссоздается по письмам, архивным документам), о гражданской войне в Испании (используется книга Дж. Оруэлла "Памяти Каталонии" и собственные воспоминания), о разгроме французской армии в 1940 г. (К. Симон служил в кавалерийских частях). События эти уже описывались в "Дорогах Фландрии" (1960), "Отеле" (1962). Только в последней повести "Приглашение" (1987), ироничном описании поездки в Советский Союз, Нобелевский лауреат позволил себе обратиться к публицистическому жанру.

Развитие "нового романа" шло в общем контексте эволюции французской послевоенной культуры. Открытия новороманистов, их достижения и неудачи существенно изменили облик французской прозы. Их сторонники и противники были вынуждены считаться с тем, что новая техника письма стала нормой, проникла даже в массовую литературу.

АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ

После того как в 80-е годы вышли первые два тома из задуманного Роб-Грийе цикла мемуаров "Романески", стало возможным яснее представить себе характер писателя, уточнить основные события его жизни. Он родился в Бретани, в г. Бресте в 1922 г. В детстве был застенчив до заикания, боязлив, закомплексован. Отец, владелец картонажной мастерской, после полученной на войне контузии был человеком не вполне уравновешенным, зато мать, учительница, рассудительна и расчетлива. Жила семья бедно, отец сам чинил детям обувь, мастерил им лыжи.

Перед войной Роб-Грийе окончил в Париже лицей, во время немецкой оккупации был отправлен работать на завод в Германию, в 1945 г. получил диплом агронома, служил три года в Государственном статистическом институте, занимался биологическими исследованиями, в 1950—1951 гг. работал инженером в Институте тропических фруктов, ездил в командировки в Марокко, Гвинею, Гваделупу, Мартинику, но по состоянию здоровья покинул свой пост. После выхода в свет роман "Резинки" (1953) Роб-Грийе стал литературным консультантом издательства "Минюи" — оплота французского "нового романа". Дальнейшая судьба писателя — это уже в первую очередь его творчество.

Рассматривая книги и фильмы Роб-Грийе как единый текст, уже в самых ранних можно обнаружить его устойчивые художественные приемы, мотивы. Но, если двигаться хронологически, видно, как на первом этапе писатель идет от сложных сюжетных структур к простым, наращивая за счет последовательного самоограничения внутреннюю энергию повествования (затем возникнет концепция естественного, хаотического саморазвития текста). Его поэтика (как и других новороманистов в те годы) строится на "минус-приемах", на том, от чего он сознательно отказывается.

Уже самый первый роман А. Роб-Грийе, "Цареубийца" (1949, опубл. 1978) интересен и неожидан. Это как бы "недостающее звено", восстанавливающее связь между "остраненным", "объективным" новороманистским письмом и традицией Ф. Кафки, В. Набокова ("Приглашение на казнь"), Б. Виана. Через несколько лет Роб-Грийе, борясь за нейтральность повествования, объявит в критических манифестах бой метафоре, будет изгонять даже клише типа "деревушка затерялась в горах". А в 1949 г. — разгул языковой фантастики: метафоры реализуются, абстрактные понятия оживают и очеловечиваются, животные обретают дар речи, люди взлетают, превращаются в овощи. Появляются даже сказочные, романтические персонажи (русалки, таинственный отшельник, живущий в башне). Правда, единая волшебная страна, как у Б. Виана и Р. Пенже ("От Фантуана до Агапы", 1951), не создается: фантастика Роб-Грийе композиционно функциональна,

она маркирует смену повествовательной точки зрения, переход в иное пространство и время.

Действие "Цареубийцы" развивается по двум параллельным линиям, которые, как в геометрии Лобачевского, пересекаются. На острове рыбаков и скотоводов жизнь подчиняется мифологическому, циклическому времени. Мужчины (женщин здесь нет) бесконечно трудятся, идет вечный дождь, стелется туман, искажающий пространство, замедляющий время. Только лето обращает край смерти в страну блаженства: приплывают русалки, любовь вносит поэзию в жизнь.



Ален Роб-Грийе

Если при описании острова Роб-Грийе в какой-то степени использовал свои детские воспоминания о Бретани, то для воссоздания некоего бюрократического королевства пригодился опыт службы в статистическом институте. В этом государстве поведение граждан, их взгляды, сведения о мире полностью определяются газетами (реминисценция из Оруэлла). Незаметный клерк Борис, ведущий бессмысленные подсчеты заводской продукции, решает нарушить абсурдно-гротескный ряд вещей, убить короля Жана.

В начале романа рассказчик ("я") придумывает себе героя, выбирает ему имя, и когда тот просыпается, остров становится уже порождением его фантазии. Чем ближе к концу, тем незаметнее и чаще действие перескакивает из одного мира в другой (уход и возвращение могут произойти даже внутри одной фазы), из острова в город перебегают песни, отдельные слова, предметы. После нескольких неудачных попыток Борис убивает короля, но в газетах ничего об этом не сообщается, и, таким образом, все остается неизменным. Сцены покушения и ареста повторяются многократно, но происходят они в реальности или разыгрываются в сознании героя — неизвестно. На суде Бориса оправдывают. В этот момент два мира почти полностью совмещаются: Борис и рассказчик, король и отшельник сливаются. В городе прошло только несколько недель, а на острове — целый год. Наступила зима, кончился календарный цикл, и рассказчик умирает.

Мотивы, персонажи, мифологический подтекст, фабула "Цареубийцы", основные композиционные приемы (столкновение взаимоисключающих вариантов событий, развитие действия по спирали, двойничество, стирание границы между вымыслом и реальностью, сюжетообразующая игра слов) очень характерны для произведений Роб-Грийе. Отличает роман иная стилистическая манера (хотя уже чувствуется специфическая авторская интонация, отбор слов), использование фантастики, разрушающей повествовательную иллюзию.

В трех последующих романах писатель очищает слог от метафор, делает его сухим, стертым и заставляет в итоге брать на себя функции сюжета: в "Ревности" (1957) развитие событий передается через изменение описаний нейтральных бытовых поступков, вещей.

В "Резинках" (1953) этот процесс только начался. Речь героев стилистически окрашена, отличается от авторской. На первых страницах, в прологе, создается "инфернальная" атмосфера, возникает образ гигантского аквариу-

ма (символ подсознательных, обуздываемых страстей, эротики, тему тайных влечений будут подспудно поддерживать постоянные упоминания каналов, моря). Перенеся центр тяжести с событий на способ их изображения, Роб-Грийе скрепляет повествовательный ряд соотнесением с двумя мощными сюжетными традициями — детективной и мифологической.

Писатель сам предложил читать "Резинки" как "детектив наоборот" в аннотации на четвертой странице обложки. "Убийца стреляет в жертву, сыщик разрешает загадку, жертва умирает. Но отношения между ними отнюдь не столь просты... Это рассказ о сутках, отделяющих выстрел от смерти, тех самых "лишних" сутках, которые пуля летела три или четыре метра". Как обычно у Роб-Грийе, пространство текста становится ловушкой для поимки времени.

Тайная террористическая организация (Роб-Грийе предсказывает наперед: оасовцы начнут действовать только через 8 лет) каждый вечер в 7.30 убивает одного из близких правительству людей — советников, экономистов, промышленников. На этот раз в провинциальном городке профессиональный убийца Гаринанти промахивается, профессор Даниэль Дюпон легко ранен. Чтобы обмануть преступников, профессор решает распустить слух о своей смерти и скрыться (традиционный прием перемены личности, на котором держатся все послевоенные французские детективы "ожидания", в первую очередь Буало-Нарсежака). Не ведая о том, комиссар местной полиции Лоран и присланный из Парижа специальный агент Валлас расследуют дело.

Валлас почти бесцельно бродит по городу, уделяя больше внимания поискам некоей резинки, а не убийцы; его роль почти что сводится до уровня связки между различными пространствами (улица, кафе, полицейский участок, вокзал, почта, дом Дюпона). Параллельным маршрутом движется Гаринанти, переживающий неудачу, перебирающий различные варианты действий. Пути сыщика и убийцы пересекаются, обоим начальство поручило выследить друг друга, но встретиться они не могут. Одновременно возможные версии произошедшего разрабатывает сидящий неподвижно в своем кабинете комиссар. Сыщики действуют по законам классического детектива, где преступник может быть только одиночкой, но не членом тайной организации (ведь тогда традиционные мотивировки, дедуктивный анализ улик теряют смысл), и потому их поступки в принципиально иной ситуации заведомо абсурдны. Нелепым кажется и погружение в атмосферу, попытка вжиться в личность убийцы по методу комиссара Мегрэ[1], однако именно это и делает Валлас, постепенно перерождаясь: события меняют его собственный облик. В финале в половине восьмого вечера он отправляется в дом Дюпона и убивает вернувшегося за документами хозяина, приняв его за преступника. Круг замыкается, остановившиеся ровно сутки назад часы Валласа начинают идти, и в этот момент комиссар наконец логически вычисляет, что Дюпон жив.

В классическом английском детективе расследование движется от конца к началу, а финальная победа добра над злом восстанавливает нарушенную исходную ситуацию. У Роб-Грийе, напротив, ситуация преступления постоянно повторяется (покушение, выдвинутые версии), чтобы в финале стало трагедией то, что сперва разыгрывалось как фарс. Действие формально не окончено (террористы не пойманы, они продолжают свою деятельность), но здесь действует другая логика. "Резинки" напоминают современный им тип детектива-ожидания ("саспенса"), где повествование ведется от лица жертвы, которую неотвратимо влечет расставленная ей ловушка, и все активные поступки, попытки обмануть судьбу лишь приближают гибель. Разница в том, что у Роб-Грийе "образцовое убийство" замышлено не преступником, а автором, убивает сам текст по мере его развертывания. Валлас — сыщик, преступник и беспомощная жертва в одном лице, он уничтожает самого себя:

свое прошлое (Дюпон, возможно, его отец), настоящее и будущее (не быть ему больше сыщиком, его неминуемо уволят).

Как мы видим, в "Резинках" сталкиваются, противореча друг другу, различные детективные модели: классическая, сименоновская, "саспенс". А еще автор вводит в эпизодах почти пародийных персонажей из "шпионских" романов: начальник контрразведки сверхпроницательный Старик, горилла-охранник. В издательской аннотации Роб-Грийе подсказывает вариант прочтения "по Борхесу": события запутываются после окончания последней части, читателю надо заново пересмотреть текст, чтобы найти подлинную разгадку. Но не работает главный принцип детектива — принцип ограниченного числа персонажей (если бы "Резинки" действительно были детективом, то Валлас должен был бы оказаться одним из террористов, а комиссар — их руководителем — намеки на это рассыпаны в тексте). Любому приему — даже сообщению читателю наперед, кто убийца,— можно найти аналогии[2], но Роб-Грийе принципиально так строит роман, чтобы все ответы были верны (так, различные версии комиссара, ошибочные сообщения в газетах ложны лишь в данный момент; они подтверждаются, как только событие занимает свое истинное место во временном ряду) и, соответственно, невозможны. Этот принцип ловушки, лабиринта без выхода, обязательного нарушения собственных правил (последний элемент оказывается лишним — как в финальной фразе "Резинок": "Вокруг него домашние души кружатся в вальсе, как бабочки, что хороводом бьются об абажур, как пылинки на солнце, как утлые суденышки, затерянные в море, что укачивают по воле волн хрупкий груз, старые бочки, дохлых рыб, шкивы и веревки, буи, черствый хлеб, ножи и людей") последовательно выдерживается автором для каждого из возможных планов прочтения его творений.

Одной из главных действующих сил романа является время. Подчеркивая это, несколько измененный эпиграф из "Царя Эдипа" Софокла ("Против воли твоей, Время, всезнающий бог, разгадку дало") проецирует события на один из основных для мировой культуры мифов. После того как Б. Морисет тщательно проанализировал все разбросанные по тексту намеки, аналогии (Валлас — Эдип-пухлоногий, Дюпон — царь Лай, пьяница, "заколебавший всех загадками" — сфинкс, хозяин кафе — Хронос и т.д.) стали казаться самоочевидными, но когда книга вышла в свет, их отметил в рецензии только С. Беккет. Роман повторяет структуру древнегреческой трагедии[3]: главные события происходят в прологе и эпилоге, 5 глав-актов посвящены их истолкованию. Сами по себе мифологические параллели, как и детективные, не придают повествованию глубину, они нередко производят нарочито комический эффект. Правда, оценить юмор в некоторых случаях может только достаточно квалифицированный читатель, распознающий объект пародии. Но и сводить реминисценции только к литературной игре, "диалогу книг" (как предлагает писатель, уверяющий, что он ориентировался исключительно на текст Софокла, а не на миф) нельзя — слишком последовательно и настойчиво использует Роб-Грийе в своем творчестве мифологический код.

В "Соглядатае" (1955) в качестве точки отсчета выбран миф о Персее. Но коммивояжер Матиас, приехавший на остров (своего детства?)[4] продавать часы, оказывается не змееборцем, а чудовищем, погубившим девочку (традиционное для мифа и творчества Роб-Грийе двойничество антагонистов). Детективный элемент в романе ослаблен по сравнению с "Резинками". Как и позднее в "Ревности", повествование ведется от лица необъективного свидетеля — самого преступника (прием, использованный М. Лебланом в 1905 г. в самой первой новелле об Арсене Люпене, ставший знаменитым после "Убийства Роджера Экройда" А. Кристи и, разумеется, запрещенный детективными заповедями). Вместо центральной сцены зияние, пробел, выделенный в "Соглядатае" чисто типографскими средствами: пустой страницей

в конце первой части. Повествование служит не для раскрытия, а для сокрытия того, что произошло.

Если рассматривать проблему мифа применительно к творчеству Роб-Грийе в целом (а настойчивые самоповторы, ставшие элементом поэтики, заставляют рассматривать все книги и фильмы как единый текст), то она предстает в нескольких аспектах. Почти во всех ранних произведениях возникают прямые или скрытые отсылки к античным легендам: начиная с "Дома свиданий" (1965) Роб-Грийе берет в качестве исходного материала устойчивые элементы массовой культуры (современного фольклора), дающей мифологизированный образ нынешней цивилизации[5]. Затем — свои собственные садо-эротические фантазмы; из подтекста произведений они выходят на передний план. На основе этих трех элементов (древние мифы, современные, архетипы подсознания) писатель и кинематографист творит собственную мифологию. Его тексты как бы становятся записью исполнения архаического ритуала (обрядовый характер изображенных событий настойчиво подчеркивает сам автор). В поздних произведениях (например, в "Топологии города-призрака", 1976) Роб-Грийе создает уже вторичные мифологические легенды, развивающие древние сюжеты (о двуедином и двуполом боге наслаждений, о близнецах, птице Феникс) в соответствии с законами собственного художественного мифа.

Центральный мифологический сюжет Роб-Грийе — жертвоприношение ("Цареубийца", "Резинки", "Соглядатай", "В лабиринте", 1959, "Проект революции в Нью-Йорке", 1970, фильм "Ступени наслаждения", 1974, "Топология города-призрака", 1976, "Джин", 1981). Он предстает как ритуальное умерщвление царя (или его заместителя), как одна из ипостасей мифа об Эдипе (всевозможные случаи инцеста и убийства прямого родственника) или принесение девушки в жертву богу моря. Три варианта могут соединяться, как это происходит в античных легендах (например, о Персее). Повторяющийся цикл событий: изнасилование, убийство, предание огню — оказывается кратчайшим путем к воскрешению и созданию новой жизни. Второй мифологический сюжет, возникающий в произведениях Роб-Грийе,— это история Орфея, уводящего Эвридику из царства смерти ("Ревность", фильмы "В прошлом году в Мариенбаде", 1961, "Бессмертная", 1963). Третий использует представления о сотворении вселенной из мирового яйца ("В лабиринте", "Ступени наслаждений", "Топология города-призрака") и культе близнецов.

И по своей структуре произведения Роб-Грийе напоминают миф. Постоянная взаимозаменяемость эпизодов и мотивов, переплетение всех тем приводят к соединению воедино, циклическому повторению. Передается все та же информация (инцест и смерть как сотворение мира), но только разными кодами (человек изоморфен вселенной, персонаж — тексту).

Думается, что использование мифологических структур у Роб-Грийе может идти под непосредственным воздействием трудов ученых, в первую очередь К. Леви-Стросса. Как и при обращении к детективу, мифологический код носит, с одной стороны, абстрактный, "филологический" характер, с другой — шутливый, игровой, пародийный. В этом отличие Роб-Грийе от М. Бютора, который всерьез ставит задачу возрождения новой, постхристианской мифологии, уважительно использует подлинные мифы американских индейцев[6].

Использование детективных и мифологических моделей в принципе характерно для литературы XX в. Главное художественное открытие Роб-Грийе и, шире, "нового романа" заключалось в ином — в остраненном, замедленном повествовании. Стилистический прием превращен в способ видения мира. В романе доминирует настоящее время, все происходит только сейчас, в момент описания, в процессе создания произведения. Все объекты, люди и

вещи, равноправны. Все события равнозначны, между ними нет причинной, хронологической связи, они следуют одно за другим не во времени, а в пространстве текста.

Разумеется, это в первую очередь теоретические постулаты, тот предел, к которому стремился "новый роман". Наиболее последовательно их отстаивал Роб-Грийе. В критических статьях (сб. "За новый роман", 1963) писатель утверждал, что на смену обжитому реалистическому миру и враждебному экзистенциалистскому пришел нейтральный, где нарушилась связь между людьми и вещами. Поэтому нельзя очеловечивать природу, употреблять даже стертые метафоры, нагружать предметы каким-то значением. Пустой стул, заявлял он, полемизируя с Ж.-П. Сартром,— всего лишь пустой стул, а не знак отсутствия человека.

Этот принцип чисто зрительного описания суверенного мира вещей получил название "шозизм" ("вещизм"), "школа взгляда". Наиболее последовательно он проведен во втором и третьем романе Роб-Грийе, "Соглядатае" и "Ревности", но уже в "Резинках" Ролан Барт увидел не детектив, в революционное "убийство классических вещей", бальзаковского предметного мира. Его статья "Объективная литература" (1954) надолго определила традицию восприятия произведений Роб-Грийе, предсказала дальнейшие поиски писателя (выбор героя-"соглядатая", использование поэтики комикса, обращение к кинематографу — в слове "объективная" Барт увидел объектив кинокамеры).

Новороманное письмо овеществило людей. Показывая мир как серию "мгновенных снимков", писатель останавливал движение, персонажи превращались и в манекены, картины, статуи, ничем не отличаясь от "кофейника, стоящего на столе" (его описанием открывается сб. "Мгновенные снимки" (1962), объединивший новеллы А. Роб-Грийе 50-х годов). Социолог Л. Гольдман увидел в "шозизме" отражение новой реальности, созданной цивилизацией XX в. (превращение человека в придаток машины, его обезличивание, всеобщая стандартизация, замена слов — цифрой, имени — номером, о чем писал и сам Роб-Грийе). Сюжеты "новых романов" Л. Гольдман интерпретировал как описание бессмысленного и неотвратимого функционирования государственной машины, производственной или любой другой, с которой человек не в силах справиться. Всякое маргинальное явление, неординарная личность уничтожаются[7].

Но, в отличие от теоретических деклараций, вещи в новом романе совсем не нейтральны. Они "очеловечиваются", берут на себя функции действующих лиц. Пустые стулья, кресла, которые Э. Ионеско сделал героями своих пьес ("Стулья", 1952), постоянно возникают и в "Ревности" Роб-Грийе, подчеркивая то самое значимое отсутствие людей, о котором писал Ж.-П. Сартр.

Чем случайней с точки зрения фабулы кажется появление предметов в "новом романе", тем большая композиционная, семантическая нагрузка ложится на них. Когда Роб-Грийе в "Резинках" показывает множество одинаковых бутербродов в кафе-автомате, то в контексте книги (и шире — творчества) эта картина соотносится с постоянными описаниями похожих людей (посетителей кафе, прохожих, толпы) и с внутренней структурой произведения (повторы с вариациями). Уже в начальной сцене "Соглядатая", подхватывающей темы финальной фразы "Резинок", прибытие корабля рисуется как акт насилия, совершенный при безучастной пассивности окружающих, а веревочка — как стоящая поодаль девочка (которую потом свяжет коммивояжер Матиас). Предметный мир в этом романе подчинен внутренним смысловым рифмам: все, что напоминает по форме восьмерку (смотанная бечевка, кольца, колеса велосипеда, очки, кандалы, пропеллер,

маршрут перемещений Матиаса по острову), отсылает к теме скрытого эротического преступления.

В зависимости от субъективного восприятия объекты меняются: так, раздавленная сороконожка в "Ревности", олицетворение сексуальных фантазмов, от сцены к сцене разрастается до гигантских размеров. Вещи, особенно те, что вынесены в заглавие романов, могут превращаться из материального объекта в символ (резинка — все стирающее, уничтожающее время). Слово "jalousie" в романе лишь один раз употребляется в значении "ревность" и многократно — в значении "жалюзи": предмет, позволяющий смотреть, оставаясь невидимым, пропускающий свет в одну сторону, становится метафорой подглядывания, одностороннего восприятия, ревности.

Мир Роб-Грийе—"шозиста" вообще довольно пуст. От "Резинок" к "Ревности" вещей становится все меньше, они, как правило, возникают на фоне пустоты (подобно тому как в антидраме тех лет принципиально отсутствуют декорации, задники). В романах 70-х годов их число увеличивается, но бесконечные перечисления обернутся сложно организованным хаосом, свалкой, где предметы превращаются в свою противоположность, используются в любом назначении.

Постоянно полемизируя в статьях с Ж.-П. Сартром, новороманисты в своей художественной практике использовали систему понятий, разработанных экзистенциализмом, как бы оживляли философские категории. Проблематика романа "Ревность", основные его мотивы уже содержатся в разделе "Существование другого. Взгляд" из книги "Бытие и ничто" (1943): представление о человеке как объекте для других; о взгляде как инструменте взаимодействия и оружии; о взгляде, останавливающем время; о бездействии как единственно возможной форме свободы; о страхе и тоске, возникающих при столкновении с другими, о рожденных тревогой подсматривании и подслушивании. "Нулевой уровень письма" философских сочинений Сартра, постоянные повторы и отступления, описания на нескольких страницах статичной картины (например, пустых стульев на лужайке) как бы пересказывают стилистику "нового романа".

На "Резинки" широкая публика почти не обратила внимания, "Соглядатая" осудила (хотя роман и получил премию Критики), а "Ревность" вызвала удивление, неприятие, скуку, поначалу книга вообще не расходилась. В итоге именно она стала считаться образцом "нового романа", о ней написано несколько монографий, суммарный тираж превысил 100 тысяч экземпляров. Почти совсем убраны мифологические и детективные подпорки сюжета (сохранен только принцип "саспенса": о чем бы ни рассказывалось читателю, он напряженно ждет центральное событие, которое постоянно откладывается). Разумеется, действие не сводится к банальному любовному треугольнику: муж следит за женой, которая, вероятно, ему изменяет. Возможность такой интерпретации Роб-Грийе отсек, заставив героев читать пошлый "колониальный" роман (события происходят, по видимости, в Африке), как бы дублирующий основное повествование. Внешне почти ничего не происходит: "люди обедают, только обедают"... Главный герой лишен внешности, голоса, он не видим и не слышен, он подлинный "соглядатай", камера, подсматривающая за происходящим. Можно только строить догадки, болен ли он или бессилен, но вряд ли это оправданно. Если имя жены сведено до инициала А., то у мужа нет даже местоимения (я, он) — повествование безлично. В романе описываются не люди, а чувство — ревность, его история, его фазы: зарождение, нарастание, кульминация, успокоение. Это "тропизмы" Натали Саррот, "плоть подсознания", но заполнившая уже не фразу, не период, а все повествование.

Эта двойственная природа книги[8] проистекает оттого, что те приемы построения произведения, которые позднее Роб-Грийе будет нарочно обна-

жать, делать конструктивными элементами, здесь спрятаны, производят суггестивное воздействие на читателей. Книга целиком держится на внутренних связях и потому кажется шедевром аскетичности, самоограничения.

Подобные "зрительные" описания (чем подробнее, тем фантастичнее, писал Роб-Грийе о Кафке) коррелируются впервые тщательно разработанным звуковым рядом (пение негров, падение ящериц, стрекотание саранчи, шум мотора). Мини-эпизоды (причесывание, убиение сороконожки, еда, обсуждение романа, рассматривание фотографии), связанные между собой семантическими рифмами, в отличие от "Соглядатая", не только отсылают к центральному (отсутствующему) эротическому эпизоду, но и отражают, как в зеркале, сам текст, его построение, творят его. Все то же время действия (сутки) спроецировано на бесконечный природный цикл, и потому распределение событий на хронологический ряд становится условным, проблематичным, противоречивым.

В следующем романе, "В лабиринте" (1959), усиливается текстовая игра. Основным порождающим элементом становится картина: персонажи оживают, как бы выходя из нее. Появляется в обрамлении фигура автора. Сюжет сведен к чисто пространственным перемещениям: солдат разбитой армии блуждает по пустому городу, чтобы передать письма, погибает от случайной пули, письма попадают к их истинному адресату — повествователю. Тема блуждания, характерная в принципе для всех романов Роб-Грийе, здесь усиливается, получает символическое звучание, становится выражением экзистенциальной потерянности человека.

В 60-е годы в творчестве Роб-Грийе наступает перелом. Главное внимание писатель уделяет теперь кино. Как бы доверившись литературным критикам, твердившим о "кинематографичности" его книг, Роб-Грийе передоверяет функции рассказчика камере. По-настоящему удачным был только первый фильм "В прошлом году в Мариенбаде" (1961) — ведь поставил его Ален Рене. Во всех последующих Роб-Грийе выступал в качестве и сценариста, и режиссера (а то и актера, играя самого себя, как в "Трансевропейском экспрессе", 1966). Фильм "Бессмертная" (1963), получивший премию Критики, с треском провалился. Оказалось, что уже отработанная "новороманистская" техника для кино неприемлема: зрительское восприятие гораздо более "автоматизировано", чем читательское. Ослабление сюжетного ряда наводит скуку, тонкие монтажные стыки, ассоциативные связки плохо воспринимаются (тем более что читатель может перелистать книгу, вернуться при желании вспять, а кинозрителю для этого нужен монтажный стол). И выход был найден: "автоматизированным" стал сам процесс порождения текста, теперь он возникает без плана и сценария непосредственно на съемочной площадке. За монтажным столом он пересоздается, из одного материала у Роб-Грийе могут возникнуть два разных фильма ("Эдем и потом" и "N взял кости" — "L'Edem et après", "N a pris les dés" — названия-анаграммы, 1971).

Принцип самопорождения текста Роб-Грийе использовал в романе "Дом свиданий" (1965), ознаменовавшем переход к поэтике новейшего романа. Предыдущие книги стали строительным материалом для новых, хлынул бесконечный поток автореминисценций. Те элементы, за которыми виделась некая содержательность (например, блуждание, поиск), стали формальными, то, что скрывалось в подсознании, вышло наружу. Значимый пробел из "Соглядатая" заполнился садистскими до пародии сценами. Романы захлестнул черный юмор.

Создался художественный мир Алена Роб-Грийе, где действуют свои собственные законы; соотнесение с реальностью исчезло. Можно, конечно, прочитать "Проект революции в Нью-Йорке" (1970) как вариант "Ревности": брат и сестра, живущие уединенно, без конца читают и сочиняют

детективные истории, воображают себя их героями, но думается, это ... будет натяжкой. Нет смысла говорить о смешении вымышленного и реального планов: весь мир и сами герои — плод их собственной или чужой фантазии. В духе идей постмодернизма писатель сознательно использует и материал, и поэтику массовой культуры. Сложно организованное произведение искусства выступает в облике хаотичной порнохалтуры. На поверхности — низменные чувства, мир предстает как помойка, он распадается, рушится. Пытки, убийства, изнасилования множатся беспредельно, герои-манекены не чувствуют боли. Начиная с "Трансевропейского экспресса" и "Проекта революции" Роб-Грийе применяет принцип "плавающего повествователя": каждый персонаж по очереди становится рассказчиком, пытается творить повествование (фильм) по своему усмотрению. Вводится фигура читателя, допрашивающего действующих лиц, резко усиливается прием "роман в романе", опробованный в "Ревности". Линейное время действия, с которым сражались герои предыдущих книг, исчезает; текст распался на отдельные куски, как в комиксах, печатающихся "с продолжением" (но только все номера перепутаны, многих не хватает, что-то попало из другой истории).

В основу произведений 60—70-х годов Роб-Грийе положил концепцию игры во всех значениях этого слова (театральная игра, литературная, настольная, игра как жизненный принцип поведения). Заданы только правила порождения текста, возникает он стихийно, подчиняясь логике конкретной партии или нарушая ее (темы карт, шахмат, игры в них, домино и др. дублируют действие многих произведений). Игра становится не только эстетическим, но и политическим лозунгом. В свободном "игровом обществе" Роб-Грийе видит в будущем единственную возможную альтернативу "после краха божественного миропорядка (буржуазного общества), а затем рационалистического (бюрократического социализма)". Хаос для него — это жизнь, упорядоченность (диктатура) — смерть.

Эволюция взглядов писателя во многом произошла под воздействием майских событий 1968 г. "Проект революции в Нью-Йорке" — прямое развитие идей революции-игры, выдвинутых бунтарями-студентами. Роб-Грийе, сочувствовавший в те годы взглядам анархистов, считал свое творение наиболее эффективным орудием политической борьбы. Даже полемизируя с господствующей идеологией, остаешься в плену навязанных ею представлений. Разрушить ее можно, по мнению писателя, только изнутри, начав борьбу с буржуазными мифами, лишив их привычного идеологического наполнения. Принципам построения новой жизни, игровому поведению учит сам текст — непредсказуемый, запутывающий, заставляющий переотождествлять себя с различными персонажами, менять роли, выбирать стратегию чтения. Критики утверждали, что "шозистские" романы Роб-Грийе помогали публике ориентироваться в абсурдно организованном мире. Теперь в "игровых" произведениях шла речь о том, чтобы уничтожить его. В докладе на коллоквиуме в Серизи, посвященном творчеству Роб-Грийе, Жан Рикарду рассматривал его творчество именно как форму литературного терроризма[9].

Терроризм, насилие становятся главной темой произведений Роб-Грийе 70-х годов. "Преступление необходимо для революции... Изнасилование, убийство, поджог — эти три метафорических акта освободят негров, люмпен-пролетариев и интеллигенцию от рабства, а буржуазию от сексуальных комплексов" ("Проект революции..."). Революция — в первую очередь революция сексуальная. "Борьба полов — движущая сила истории", заявляют герои романа "Джин" (1981). Мир рисуется в жанре пародийной антиутопии. Подземный мир (метро) захвачен бандами подростков, сексуальными маньяками, сотрудниками доктора Моргана, ставящего эксперименты на живых людях. Наверху господствует Организация, с помощью похищений и

преступлений заставляющая миллионеров финансировать революционную деятельность. Нью-Йорк в соответствии с современной мифологией предстает как библейская "блудница" Вавилон, город, который должен быть разрушен (в "Топологии города-призрака" от древней цивилизации остались только развалины)[10]. Но, как и в ранних романах, убийства предстают (в соответствии с концепцией Дж. Фрезера) как ритуально-магическое действие, необходимое для правильного развития мира. У Роб-Грийе любое явление должно перейти в свою противоположность. Все это "понарошку" — театр, игра.

Действие в "игровых" романах достаточно просто, ограничивается несколькими функциями: перемещение в пространстве, подсматривание (слежка, донос), совершение "революционного" преступления. События постоянно повторяются (так, в "Проекте революции..." две первые функции — связки встречаются по 30 раз, основная — около 10), в однотипные ситуации попадает множество персонажей-двойников. Несколько опорных "монтажных фраз" (в "Проекте...": рассказчик путешествует по городу, насилует в доме девушку; Лаура одна в доме, ее похищают в метро и т.д.) беспрестанно чередуются, все "дубли" одного эпизода включаются в повествование.

Эпизоды стыкуются с помощью "последовательного" монтажа (один герой прыгает, другой приземляется) или "параллельного". Действие переключается с помощью воспоминаний, чтения, сна, подсматривания. Стоит только помыслить событие, как оно реализуется, помянуть человека или вещь, как он (она) появляется; нагромождения избыточных сравнений оказываются чисто функциональными (идиомы впоследствии реализуются). "Монтажный стык" частенько маркирует анаграмма, языковая игра.

Главная особенность поэтики новейшего романа 60—70-х годов — выдвижение на первый план принципа "порождающих тем" ("генераторов"). Опорные слова, соединенные устойчивыми связями, сами определяют развертывание текста, заменив временную причинную последовательность. Так, один из главных "генераторов" "Проекта революции..." красный, кровавый цвет (встречается более 30 раз) втягивает любой предмет в семантическое поле тем "ритуального преступления", любви, смерти, огня, еды (мясо, вино). Более того, как изящно показал Ж. Рикарду[11], все анаграммы слова *красный*, точные и неточные, все созвучия также соединяются с центральной темой.

Наиболее общий "генератор" — это "механизм" (мир и текст Роб-Грийе предстают как сложно устроенная машина). Реализуют его в тексте четыре основные семантические группы: "игра", "зеркало", "инструмент", "дверь". Каждая из них подразделяется на подтипы, объединяющие многочленные, пронизывающие текст генераторы. Например, "игра"—"театр": сцена, спектакль, подмостки, пьеса, акт, публика, актеры, афиша, опера, балет, танец, ритуал; "зеркало": 1. отражение; 2. фотография, картина, скульптура, реклама, телевизор, кино, магнитофон; книга: листы, текст, иллюстрация, обложка, письмо, блокнот, донесение, инструкция, досье, газета; 3. манекен, кукла, труп, маска, парик, одежда. Кроме "механизма" есть и второй обобщающий "генератор" — "поддельный". С ним связана тема иллюзорности мира; почти все предметы сломаны, используются не по назначению (автомобиль без мотора, дверь без стены), действие приводит к обратным результатам (расследование — к убийству).

С помощью этих порождающих тем Роб-Грийе передает центральное "сообщение" различными кодами. Использование цепочек синонимических генераторов (зеркало — манекен — остановленный жест — актер — театр) или полисемичных (игральный автомат — игра и инструмент) позволяет писателю незаметно менять код. Столкновение генераторов из разных групп

разрушает исходную ситуацию и тем самым служит источником развития действия.

Слова соединяются пучками семантических связей (ключ и нож — металлический предмет, инструмент, фаллический символ), выстраиваются в повествовательные цепочки: ключ — нож — кровь — красный цвет — пожар — девушка пытается выбраться из объятой огнем комнаты, выбив оконное стекло (перерыв в повествовании, смена композиционной точки зрения) — мужчина наблюдает за девушкой — оказывается, он подсматривает в замочную скважину. Действие кончается тогда, когда практически все слова втягиваются в эту игру, каждое претендует на роль повествователя, главного действующего лица.

Разрушение временных и сюжетных связей, последовательно ведущееся от "шозистских" к "игровым" романам, придало особое значение организации пространства. Поведение персонажей Роб-Грийе практически полностью определяется тем, в какой точке пространства они находятся, за каждым "локусом" закреплен свой набор функций. Пересечение границы изменяет статус действующего лица, сюжет совпадает с маршрутом. В следующем после "Проекта революции..." романе, "Топологии города-призрака", пространство становится главным структурным элементом, само творит действие (персонажи распределены по "порождающим ячейкам" — камерам).

В произведениях Роб-Грийе все события происходят в городе или на острове, отрезанном от всего мира, замкнутом в самом себе (явный мифологический прообраз — царство смерти). Действие параллельно (или последовательно) развивается в похожих друг на друга зданиях: полупустой дом — тюрьма — кладбище — храм — театр — кафе — магазин — отель — музей (двор, заваленный вещами). Горизонтальную организацию пространства можно представить в виде трех концентрических кругов: комната—центр мира; дом и коридоры; город и улицы, кольцо бульваров, море. Поэтому движение по улицам и коридорам может продолжаться бесконечно — ведь оно идет по кругу. Наоборот, войдя в комнату, герой нарушает границу и может перенестись в другое здание на противоположном конце города. Центральная точка мира — зеркало, в котором отражается окно (т.е. весь город через окно втягивается внутрь комнаты). Мир Роб-Грийе превращается в кольцеобразный лабиринт зеркал, создающих добавочное пространство. В этой функции используются не только реальные зеркала, но и картины, фотографии, скульптуры, афиши, магнитофонные записи, кинофильмы, книги (так, героиня может читать роман, в котором описываются происходящие с ней события).

В вертикальном разрезе пространство представляет собой огромный дом, фундамент которого глубоко ушел в землю, а вместо крыши — небо (мифологический прообраз — мировое древо). Сверху вниз: подвал пыток, огонь; театр, музей, тюрьма; видимый пейзаж, вода (потоп). При соотнесении вертикальных и горизонтальных пластов мы получаем последовательность вложенных друг в друга миров (серия матрешек, отличающихся размером и окраской, но не формой). Такой тип пространственной организации мира прямо соотносится с основным художественным приемом Роб-Грийе: самодублирование текста на всех уровнях.

Вот этот принцип "повторов с вариациями" и оказался роковым для "игровых" произведений. Существование общей порождающей модели делает ненужным создание новых текстов, предсказуемость уничтожает художественную информацию. Новейший роман сделался учебником структурной поэтики, теоретическим и практическим пособием — в первую очередь для литературоведов.

Тема расследования-допроса, возникшая еще в "Резинках", активно зазвучавшая в "Проекте революции...", все усиливается, делается главным

повествовательным приемом в фильме "Ступени наслаждения" (1974), романах "Топология города-призрака" (1976) и "Воспоминания о Золотом треугольнике" (1978). Текст не хочет рождаться, появляться на свет, автор начинает пытать самого себя, героя-повествователя, вступает с собой в садо-мазохистские отношения. В городе-призраке последних книг рушится, гибнет в первую очередь само творение. Энергия анархического бунта 1968 г. исчезла, игра приелась, повествовательную инициативу захватили бывшие жертвы. Юные девушки не только провоцируют насилие над собой и другими, но и сами творят его. Имидж автора-тирана, новоявленного маркиза де Сада, оказался под угрозой.

Фильмы Роб-Грийе ("Человек, который лжет", 1968, "Эдем и потом", 1971, "Ступени наслаждения", 1974, "Игра с огнем", 1975, "Прекрасная пленница", 1983) разочаровали публику своей холодностью, в особенности тех, кто ждал эротического, авантюрного зрелища.

Перелом в творчестве Роб-Грийе ознаменовал опубликованный в 1978 г. одновременно с "Воспоминаниями о Золотом треугольнике" роман "Цареубийца", написанный на тридцать лет раньше. Возвращение к истокам замкнуло круг и подсказало выход за его границы. Роб-Грийе получил возможность снова отнестись остраненно к созданному им художественному миру, превратить его в материал для принципиально иных текстов.

Повесть "Джин" (1981) задумывалась как внелитературное произведение, пособие для преподавания французского языка в американских вузах. Реализовалась идея Ионеско об учебнике как идеальном произведении "театра абсурда". Отбор лексики, использование грамматических конструкций, системы времен, движение от простого к сложному подчинено учебным планам: восемь глав соответствуют восьми неделям американского семестра. Первое издание, вышедшее в Нью-Йорке под названием "Свидание", было снабжено лингвистическим комментарием, словарем, упражнениями по тексту, объясняющими заодно правила построения "нового романа", его отличия от традиционного (все это написала американская преподавательница). При публикации книги во Франции Роб-Грийе снял учебный аппарат, добавил пролог и эпилог, обыграв существование первоначального варианта, нарушив (по рецепту Борхеса) уже найденную было разгадку этого очередного шпионского детектива.

С точки зрения сюжета, персонажей, образа мира изменений немного (все те же террористы, зловещий доктор Морган и пр.), разве что власть женщин сменила власть манекенов (герои превратились в биороботов). "Резинки" отсылали к "Царю Эдипу", здесь в качестве прототекста выбран "Эдип в Колоне". Но вот отношение к изображаемому изменилось, усилилась самоирония, возникла романтическая фантастика (как в "Цареубийце", события получают двойную, "сверхъестественную" и "реальную" отгадку), более того, книга начала напоминать волшебную сказку (ситуации или даже прямые реминисценции из "Синей бороды"[12] уже возникали в "игровых" романах).

Постмодернистский принцип двойственности произведения (одновременно утилитарный и художественный объект), сочетание "дидактичности" и почти детской "невзаправдошности" создали новые полюса повествовательного напряжения, оживили мертвый "компьютерный" текст.

В 80-е годы Роб-Грийе вслед за другими новороманистами начал создавать "мемуары". Вместо изображения в транспонированном виде личного опыта, событий внутренней духовной жизни писатель обратился к своей внешней биографии. В первом томе задуманного цикла "Романески" "Возвращающее зеркало" (1984) Роб-Грийе отказался от своего привычного письма — ведь, как он подчеркивает, французская литература (вплоть до массовой) ассимилировала приемы, которые некогда были призваны разру-

шать буржуазную идеологию, лишила их взрывчатой силы. Поэтому теперь писатель хочет освободить слово, избрав "оружие врага" — традиционное линейное повествование.

Роб-Грийе, отступая, как всегда, заманивает читателя в ловушку. В книге переплетаются три линии: мемуарная (рассказ о детстве и юности), романная и литературоведческая: Роб-Грийе анализирует свой творческий путь, чужие произведения, много пишет о главном своем собеседнике — Ролане Барте. Он опровергает представление о себе как о холодном, бесстрастном писателе, подчеркивает автобиографичность своих книг, доказывает, что сухой, "объективный" стиль описаний "Соглядатая" и "Ревности" — на самом деле субъективный "сказ", попытка героя нейтрализовать обступающий его мир, подчинить реальные события и фантазмы.

Романное начало возникает в мемуарах незаметно, вплетается в биографические куски. Так, раньше в "Топологию города-призрака" попал фотограф, друг и соавтор Роб-Грийе Давид Гамильтон, теперь эпизодический персонаж "Воспоминаний о Золотом треугольнике", граф Анри Коринфский (международный авантюрист, тайный садист, а может, и вампир) описывается как реальное лицо, друг и покровитель отца. Постепенно вымышленные эпизоды разрастаются, проникают вглубь мемуаров, все сильнее подчиняют их себе. Роб-Грийе превращается в литературного персонажа.

Во втором томе, "Анжелика, или Очарование" (1987), роман почти полностью вытесняет автобиографию. Воспоминания, дойдя до зрелого возраста, возвращаются вспять — к детским фантазмам, фобиям. Рассказ о событиях первой мировой войны, о контузии отца превращается в рыцарский роман, имитацию творений маркиза де Сада, словесную "иллюстрацию" картины Энгра "Роже освобождает Анжелику" (наподобие "Иллюстраций" М. Бютора). Игра "порождающими темами" соединяется с романтической фантастикой, ассоциативная связь эпизодов обеспечивает столь любимый автором первозданный творческий хаос. Даже очень интересный анализ своей кинематографической деятельности, преподавательской работы в США растворяется в романном потоке. Но художественное начало, лишившись альтернативы, превратилось в свою противоположность. Жанр мемуаров заставляет воспринимать вымысел, описывающий внутренний мир автора, как единственную реальность. Текст и комментарий меняются местами. Но такую художественную биографию, такой портрет Роб-Грийе уже создал своими творениями. Прежний романный мир ушел в прошлое (само желание писать воспоминания подтверждает это), новая встреча с ним — это встреча с ходячим покойником, со Смертью (как то описывается в центральном эпизоде "Анжелики").



НАТАЛИ САРРОТ

Натали Саррот можно по праву считать патриархом "нового романа": первая ее книга вышла в 1939 г., последняя — в 1989-м. Именно в предисловии к ее роману "Портрет неизвестного" Жан-Поль Сартр в 1947 г. употребил слово "антироман", окрестив новое художественное явление. Ее творчество очень однородно стилистически и тематически, счастливо найденные художественные приемы, видоизменяясь, использовались на протяжении полувека. В середине 60-х годов к Н. Саррот пришло признание, она получила престижную международную литературную премию, о ней начали выходить монографии. В 80-е годы ее имя фигурировало в списках кандидатов на Нобелевскую премию наравне с Клодом Симоном. Но произведения писательницы чаще всего анализировались не в контексте "нового романа", а обособленно, по своим внутренним законам. Для сравнения, как правило, привлекались авторы, которых Саррот сама называла в качестве своих литературных учителей. За редкими исключениями ее книги выходили не в издательстве "Минюи", оплоте новороманистов, а в "Галлимаре".

И в этом противоречии есть своя логика. Натали Саррот гораздо больше, чем, скажем, Ален Роб-Грийе, связана с традициями французской классической литературы, для нее существуют г-жа де Лафайет, Констан, Бальзак, Мориак, а не только Флобер, Пруст, Кафка, Джойс. Термин *антироман* говорит именно о том, что читатель для правильного восприятия ее книг должен соотносить их с реалистическими романами, как бы "достраивать" их до образца. Натали Саррот изображает процесс восприятия мира, его отражения в человеческой психике. Для нее объективная реальность первична, а художественное произведение вторично, в отличие от вступивших с ней в острую полемику на коллоквиуме в Серизи в 1971 г. Рикарду и Роб-Грийе, отстаивавших тезис о независимости и самоценности творчества.

Отчасти это, возможно, объясняется влиянием русской культуры — ведь Натали Саррот родом из России. Писательница сама не раз подчеркивала эту связь. Чехову она обязана понятием подтекста, "подводного течения", умением написать произведение как бы ни о чем, когда внешне ничего не происходит. От Толстого идет принцип изображения персонажа как человека в маске, который лишь меняет ее на другую. Но наиболее значимыми оказались уроки Достоевского, которому Н. Саррот посвятила целую статью ("От Достоевского до Кафки", 1947). Она очень тонко анализирует постоянные самобичевания, исповеди его героев как проекции вовне внутренних монологов, состояний души: то, что прячется в подсознании, обретает словесное выражение.

Все новороманисты — писатели глубоко индивидуальные, на других не очень похожие, и Натали Саррот здесь не исключение. Но сопоставление их



Натали Саррот

творческих манер помогает увидеть, как разными художественными приемами они решают сходные задачи.

Натали Саррот (Наталья Ильинична Черняк) родилась в Иваново-Вознесенске 18 июня 1900 г. (по другим сведениям — в 1902 г.). Отец — инженер-химик, мать — писательница (она печатала остросюжетные романы под псевдонимом Вихровский). Родители развелись, когда девочка была совсем маленькой. Отец покинул Россию после того, как его брат, эсер-террорист, бежал из страны. Под Парижем Илья Евсеевич Черняк завел фабрику красителей по образцу той, что была у него в Иванове. Наташа переселилась во Францию вместе с отцом в 1908 г. Она окончила в Париже школу, получила юридическое и филологическое образование, вышла замуж в 1925 г. за своего соученика Раймона Саррота, родила троих дочерей. До 1935 г. работала юристом. Во время войны (еврейка!) была вынуждена скрываться от немцев.

Хотя еще в детстве Натали Саррот пробовала сочинять романы, первые серьезные ее литературные опыты относятся к 1932 г., когда она написала две микроновеллы, вошедшие потом в сборник "Тропизмы" (1939). Слово, вынесенное в заглавие,— биологический термин, обозначающий реакцию организма (растения) на внешнее воздействие. Н. Саррот понимает под ним мельчайшие психические реакции, образы, возникающие в сознании человека и существующие на довербальном уровне. Писательница ставит перед собой почти невыполнимую задачу — запечатлеть неуловимое, ту самую мысль, что, изреченная, становится ложью. Для этого она использует суггестивный метод письма, стремясь не передавать психологические состояния, а вызвать у читателя сходные ощущения.

Тропизм, слово, однокоренное с "тропом",— центральное понятие поэтики Натали Саррот, которое определяет принципы видения и воссоздания мира. Тропизмы — это воплощение психической субстанции, магмы "коллективного бессознательного". Эта речь, рождающаяся в глубине, так же неиндивидуальна, анонимна, "фольклорна", как банальные фразы поверхностного общения — клише, "общие места". Но раз так, то и носитель тропизмов безразличен, нейтрален и для художественного мира Натали Саррот в принципе не нужен. Персонаж заменяется коллективным героем, самопорождающейся "внутренней речью". Читатель уже не идентифицирует себя с героем, а сам занимает его место в художественном пространстве, заполняет пустоту. И вполне закономерен главный тезис программной статьи писательницы "Эра подозрения" (1950): в современной литературе персонаж классических романов "понемногу все потерял: предков, любовно построенный дом, набитый от пола до потолка всякой всячиной — вплоть до самых

мелких безделушек, имение, ренту, тело, лицо и, самое главное и ценное,— свой индивидуальный характер и зачастую даже имя"[1].

Подозрение в неадекватности, неаутентичности внутренней сущности человека, события, вещи, мира и внешнего, постороннего представления о них становится импульсом художественных исследований, предпринимаемых в произведениях Н. Саррот. Мир не логичен, не подчиняется рациональным законам, он не конечен и, значит, до конца не познаваем. Проникновение вглубь, в область тропизмов — процесс, а не результат. Внешние события практически никакого значения не имеют, они лишь повод, причина разыгрывающихся в подсознании микротрагедий, драм, где целые сюжеты, сконцентрированные до ощущений, образов, мелькают, как во сне. Стержнем действия Н. Саррот избирает идущее из экзистенциализма противопоставление, противоборство индивидуального "я" и безличного "оно", одновременно желание и страх быть таким, как все. При этом универсальные философские понятия "одомашниваются", переводятся на бытовой уровень. Экзистенциальный страх бытия, ощущение невозможности, абсурдности происходящего становится мелочным беспокойством: к старинной дубовой двери приделали никелированную ручку, испортив не вещь — идеальный образ вещи, то впечатление, что она должна производить.

Главное открытие и главное противоречие творчества Н. Саррот состоит в принципиальной банальности и взаимозаменяемости не только слов, но и тропизмов — глубинное содержание человеческой психики оказывается очередным поверхностным слоем. Счастливо найденный художественный прием автоматизируется, эстетическая информативность, новизна книг снижается.

В произведениях Н. Саррот создаются устойчивые коды описания "коллективного бессознательного". Наиболее часто встречаются сравнения с животным миром: змеи, осьминоги, черви, насекомые, пауки (традиционные психоаналитические символы подсознательных желаний, эротики). Отношения, возникающие между людьми, вызывают образы протянутых, душащих щупалец, присосавшейся пиявки, насекомоядного растения, нитей паутины, шелковичных червей. Психология уподобляется физиологии — крови, поту, слюне, лимфе.

В первых книгах доминируют "природные" сравнения, в поздних преобладают социальные коды, также передающие страх общения, зависимости от другого. Сравнения обретают самостоятельность, избавляются от слов-связок (*как*, *как будто*, *подобно*), развертываются в мини-эпизоды, тропы порождают целые сценки. В разных вариантах разыгрывается одна и та же центральная ситуация: нарушение предустановленного порядка отверженным (сумасшедшим, шутом), его наказание, изгнание по велению короля, властелина, по приговору света, или, наоборот, победа бунтаря. Наиболее разработанный и устойчивый из социальных кодов — полицейский, репрессивный (наручники, арест, облава, тюрьма, дознание, суд и т.д.). Беседа может превращаться в побег, преследование, драку, бокс, патрулирование, пограничный досмотр, рыцарский поединок, нападение индейцев, спортивное состязание, сражение, войну, охоту, бой быков, дрессировку животных, пытку, хирургическую операцию. В других случаях возникают темы тотема (предмета или человека, притягивающего и пугающего, спасающего и губящего), жертвоприношения, ритуального поедания (герои буквально едят друг друга поедом: "кровавое мясо", "лакомый кус", "мозговая кость"). Поведение в обществе рисуется как набор обрядовых действий.

Коды описания мира функционируют аналогично тем приемам порождения и развертывания текстов, которые используют другие новороманисты. У Роб-Грийе подобные повторяющиеся эпизоды (раздавленная тысяченожка — метафора супружеской измены из "Ревности", навязчивые садо-эротические сцены поздних книг) можно воспринимать как своего рода тропизмы,

но разыгрываются они в условном мире — проекции подсознания героев, где явь и воображение неразличимы. У Саррот эти сферы разделены, образы подсознания застилают реальную действительность, подчиняют себе, но не изменяют. Они не соединяются в связное повествование (как "порождающие мотивы" Роб-Грийе, вытягивающие один другой), а остаются на уровне стиля. Роман превращается в сборник микроновелл, скрепленных рамкой, сквозными героями и сюжетом-связкой.

В качестве "строительного материала" тропизмов Натали Саррот использует те самые расхожие литературные жанры, которые она в теории объявляет для себя несущественными. Это детектив, авантюрный роман, рыцарский, вестерн. Но чаще других в роли универсальных архетипических ситуаций, понятных абсолютно всем, выступают персонажи и сюжеты сказок, басен. Многим героям Натали Саррот (в первую очередь — повествователям) присуще чисто детское видение мира, где страх неведомого соединяется с наивной верой в чудеса, в возможность волшебного преображения обыденных вещей, явлений. Взрослые люди уподобляются поросятам, ягненку, мальчику с пальчик, спящей царевне, их подруги — волку, великану, людоеду, злой мачехе, ведьме, летающей на помеле. Сакральные герои и предметы ("тотемы") обретают чудодейственные свойства: они оберегают жизнь, повелевают стихиями, временем, пространством, они выше добра и зла (таков Мартеро, герой одноименного романа). Приход в дом писательницы Жермены Лемер описывается как визит феи, оживляющей вещи ("Планетарий").

Коды искусства, дополняя "природные" и "социальные", от произведения к произведению занимают все больше места, тропизмы материализуются, становятся уже не способом, а предметом изображения. Прием "оживления" картины (статуи, фотографии, текста), столь характерный для новороманистов, лишь намечался в ранних книгах Н. Саррот. Писательница выбрала иной путь. От характерных реминисценций ("клубок змей", люди как прутья решетки — образы, пришедшие из романов Ф. Мориака), упоминаний творений писателей (Жида, Пеги, Рембо, Малларме, Джойса, Пруста, Пиранделло, Руссо, Бальзака, Флобера, Бодлера, Грина, Чехова, Достоевского, Шекспира, Кафки), прямого анализа их ("Войны и мира" Толстого), использования в качестве сюжетных опор картин, скульптур Саррот перешла к исследованию самого процесса творчества, роли искусства в обществе. Персонажами книг стали художественные тексты и их авторы, читатели, критики.

Поскольку в произведениях Н. Саррот мир рисуется только в процессе его восприятия, то люди, вещи и слова оказываются равноценными. Они сходно описываются, заимствуют признаки друг друга, получают одинаковые функции во фразе, в сюжете. Если в первых романах в центре действия был человек ("Портрет неизвестного", 1948, "Мартеро", 1953), то потом его вытеснили вещи ("Планетарий", 1959), книга ("Золотые плоды", 1963), статуэтка ("Вы слышите их?", 1972), слова писателя ("Между жизнью и смертью", 1968), фразы обычных людей ("Говорят глупцы", 1976, "Дар слова", 1980, "Ты себя не любишь", 1989).

Многие литературоведы утверждают (и справедливо), что Натали Саррот всегда описывает один и тот же социальный слой: парижских буржуа, людей среднего достатка. Они подчеркивают большую роль, которую играют семейные, денежные, имущественные отношения между персонажами в романах 40—50-х годов. Но все эти связи — лишь различные ипостаси экзистенциальных отношений. Споры из-за денег скупого отца и дочери ("Портрет неизвестного") — это условная литературная маска ("Евгения Гранде" Бальзака, "Клубок змей" Мориака), которую сознательно надевает роман Саррот; деньги здесь — символы жизни, власти, как все уменьшающийся из-за мытья кусок мыла олицетворяет для старика смерть. Представляется убеди-

тельной точка зрения С. Рафи[2], что у Н. Саррот материальные предметы выступают в первую очередь как социальные знаки — уровня жизни, стиля, манеры поведения. Герои выбирают не между антикварной кушеткой и солидными кожаными креслами, а между теми впечатлениями, которые они хотят производить на окружающих: утонченных артистических натур или трезвых прагматиков. В 60—80-е годы Натали Саррот описывает уже чисто лабораторную, экспериментальную среду, где бытовые проблемы отсутствуют (о хлебе насущном никому заботиться не надо). И это позволяет автору прослеживать законы социального функционирования микрогрупп, где создается своя иерархия, свои роли, маски ("король", "шут", придворные), где в соответствии с древними ритуалами, описанными Дж. Фрейзером, почитатели создают кумира, превозносят его, утверждают его волю, подавляют неверующих и отступников, чтобы затем низвергнуть, предать смерти и заменить другим.

От людей остаются только голоса, которые сливаются в хор, у них нет внешности, возраста, половых различий ("Говорят глупцы", "Ты себя не любишь"). У Натали Саррот нет любовных историй, конфликтов — для французской прозы случай едва ли не уникальный. На поверхности борются, сталкиваются самолюбия, эротика возникает лишь в подтексте, создается суггестивными стилистическими средствами, агрессивный убыстряющийся ритм фразы передает сексуальное насилие или любовную истому (микроновеллы № IX, XV из сб. "Тропизмы").

Персонажи, появляющиеся на страницах книг, рисуются последовательно и изнутри, и снаружи. В первом случае исчезает контур, бесформенная психическая субстанция постоянно изменяется, реагируя на внешнее воздействие. Персонаж становится многоликим Протеем, толпой непохожих двойников. Единственная его форма присутствия в мире — поток слов, тропизмов. При взгляде извне персонаж, наоборот, тотчас застывает, обретает четкие очертания, делается непроницаемым для других. Он гладкий, блестящий или матовый, как вещь. Наиболее ярко этот магический эффект проявляется в финале "Портрета неизвестного", когда жених дочери Дюмонте, появившись как каменный гость, побеждает соперника-рассказчика, карает героев за переменчивость, обращает все вокруг в камень (он прямо сравнивается с Медузой Горгоной). Застывают даже слова, в последней главе меняется стиль: тропизмы уступают место традиционному повествованию. В диалоге персонажи и произносимые ими реплики, темы беседы оказываются взаимозаменяемыми: "Дюмонте: Дочь: Отец: Я: Дюмонте: Отец: Дочь: Яблоки для сидра. Зимние яблоки. Сен-Лоран... Рыбалка. Охота. Прогулки..."[3].

Напротив, вещи у Н. Саррот, начиная со сборника "Тропизмы", всегда готовы ожить. Они, как старые, преданные слуги, обладают характером, норовом, воздействуют на владельца, отказываются подчиниться ему. Они вызывают у него комплексы посильнее эдиповых. Как люди, вещи меняют свой облик в зависимости от того, кто и как на них смотрит, делаются попеременно уродливыми и прекрасными (дверь в "Планетарии", бабушка в "Говорят глупцы"). В этом случае, если это идеальная вещь, "сверхвещь" — произведение искусства, изначально предполагающее различное его понимание, то процесс восприятия и становится главным содержанием книги.

Стилистическая фантастика Натали Саррот, логическое следствие выбранного ею способа описания мира, порождает начиная с "Тропизмов" своего рода кентавров: людей, сросшихся с вещами, ставшими их продолжениями ("Тропизмы", VI). Власть над предметами дает "каменным гостям", таким, как Дюмонте, Мартеро, власть над людьми. Напротив, их антиподы, гиперчувствительные маргиналы, носители тропизмов, боятся вещей, заискивают перед ними, добиваются их, как любимой женщины.

Таким же объектом анализа, как люди и вещи, в последних произведениях становятся слова, фразы, мысли. Казалось бы банальные высказывания делаются предметом тщательного разбирательства, многократно меняют свой смысл, проходят вслед за героями предыдущих книг тот же путь ритуальной коронации и предания смерти. Слово, в котором каждый раз заново рождается мир, находится всегда в состоянии "между жизнью и смертью". Придирчивый взгляд критика может убить творение писателя: слова в книге Жермены Лемер, героини "Планетария", становятся безжизненными, обращаются в восковые фигуры, муляжи.

Принципиальное изменение функций персонажа-человека (вплоть до его значимого отсутствия) приводит, как показала сама Н. Саррот в эссе "Эра подозрения", во-первых, к усилению роли автора и читателя, превращению их в действующих лиц — они как бы заменяют исчезающих героев. Во-вторых, резко ослабляется фабульный ряд, изображение реальных событий, происходящих с персонажем. Интрига, по словам писательницы, опутывавшая героев классических романов, как бинты мумию, разрушается.

Разумеется, первый член некогда священной повествовательной триады, всезнающий автор-демиург, вызывает такое же подозрение, как прежний персонаж и наивный читатель. Стремясь передать субъективность повествования, в первых двух романах Натали Саррот использовала фигуру рассказчика. В третьем, "Планетарии", повествователем становятся попеременно все герои, в последующих произведениях их заменяет хор голосов. Происходит отказ от соблюдения принципов повествовательной иллюзии, когда читателю сообщается, кто говорит, как он об этом узнал.

Запечатлевая мысль, явление в процессе их рождения, писательница постоянно перебирает, дополняет, отбрасывает слова, дефиниции, тропизмы, эпизоды (Ж.-П. Сартр определил ее стилистическую манеру как движение на ощупь). Различные описания одной и той же сцены в одних случаях мотивируются чисто объективной разницей в восприятии, существующей между мужчиной и женщиной: после беседы тети Берты и ее брата ("Планетарий") он считает, что она советовалась с ним о продаже акций, ее же гораздо больше занимал вопрос о квартире. В других герой как бы проигрывает наперед возможные варианты событий, мысленно рассматривает их с чужой точки зрения ("Мартеро"). Иногда эпизод рисуется через серию преломляющих изображение линз: беспокойство тети Берты из-за двери — рассказ об этом племянника — оценка истории гостями — женой — оценка их восприятия рассказчиком ("Планетарий"). В последних книгах любая сцена вызывает целую серию параллельных описаний, тропизмов, рожденных коллективным бессознательным. Развитие действия идет через изменение изображения, нагнетание картин: фраза "Не говорите мне об этом" превращается в предательство друга, брошенного в чужой стране, суровый таможенный досмотр, остановку машины полицией, провал на экзамене, снятие показаний, неудачная аудиенция у вельможи, смерть от рук вражеского патруля ("Дар слова").

Читателю предлагается цепь микроэпизодов, и он сам должен выбрать правила чтения текста: следить ли ему за композицией — за эволюцией тропизмов, за тем, как они волшебно преображают мир, превращают одно в другое, протягивают внутренние ассоциативные связи (обустройство квартиры и выбор писательницей нужных слов рисуются в "Планетарии" одинаково), как они оказываются бессильны познать мир и гибнут, или, наоборот, торжествуют? Или, не пытаясь тягаться с автором, спуститься на уровень персонажа, восстановить происшествия по их следам в сознании героев, превратив "новый роман" во вполне традиционный. Если Роб-Грийе и провоцирует подобное прочтение, и препятствует ему, насыщая текст внутренними противоречиями, то для романов Саррот 40—50-х годов ("Портрет

неизвестного", "Мартеро", "Планетарий") эта операция и возможна, и желательна. Но она не столь проста, как кажется на первый взгляд.

События не происходят потому, что персонажи избегают какого бы то ни было телесного контакта. Простое прикосновение к руке неизменно вызывает ассоциацию с наручниками. Они соглядатаи, взгляд для них — ощутимое физическое воздействие. Идет диалог не между словами, а между подтекстами, противоборствуют не люди, а бесплотные духи, подсознания. Именно там, в зоне тропизмов, разыгрываются кровавые драмы, захватывающие приключения: стилистическое напряжение заменяет сюжетное. Чувство бессилия рождает у героев потаенные комплексы, заставляет искать отсутствующего защитника, мечтать о любви. Сексуальные влечения пронизывают стиль повествования (как эротические описываются даже отношения людей и вещей, писателя и общества, книги и читателей), но практически не пробиваются в фабулу. Читатель может только догадываться, скажем, о тайной связи Мартеро и тетки рассказчика ("Мартеро"). Интерпретируя происходящее, он сам выстраивает сюжет. И нередко критики предлагают едва ли не противоположные трактовки одних и тех же произведений.

Но у текстов Натали Саррот есть свои собственные законы повествования, одни и те же сцены разыгрывают повторяющиеся действующие лица. Их всего трое: "я", "он" ("другой"), "они", как в философских трактатах Ж.-П. Сартра, или "я", "сверх-я" (социальные нормы поведения), "оно" (подсознание), по терминологии З. Фрейда. "Я" - сверхчувствительный человек, сгусток подозрений, носитель тропизмов. "Я" только наблюдает и, как Гамлет, не может действовать, ибо существует в сфере возможного. Осуществив один из потенциальных вариантов, число которых теоретически не ограничено, "я" погубит все остальные, сделается не творцом, а инструментом, "другим". Акт самореализации станет актом самоуничтожения.

"Другой" во всем противоположен "я": он плоть, а не дух, поступок, а не размышление. Он "толстокожий" — воплощение цельности, определенности, предприимчивости. Он камень, борющийся с волной, человек-вещь. "Я" и "он" боятся друг друга, враждуют, соперничают и тайно завидуют чужой свободе или определенности.

Даже отсутствие одного из них ничего не меняет: в мире Саррот человек всегда чувствует на себе чей-то взгляд, видит себя со стороны, оценивает, как выглядит он в чужих глазах ("я — объект-для-других" по терминологии Сартра). "Другой" замещает всевидящее око Господа, сурового, карающего, для "я" он объект поклонения и источник страха.

"Они" — это людское сообщество, безликий хор, окружающий двух "корифеев", склоняющий то на одну, то на другую сторону. Это воплощение здравого смысла, эталонного "нормального" поведения, суд, к которому апеллируют "я" и "он". Если "я" вступает с ними в диалог, то "они" превращаются в "вы" или даже в "мы", если ему удается слиться с ними. Идею безликости серой массы передает использование безличной грамматической формы — "on". Они оперируют "общими местами", клише, "они" — порождение "Лексикона прописных истин" Флобера.

Этот местоименный роман (как нередко определяют жанр произведений новороманистов) почти во всех вариантах возникает уже в маленьких новеллах, написанных Натали Саррот в 1932—1937 гг., дополненных в 1939—1941 гг. и объединенных в сборник "Тропизмы" (1939, 2-е изд. 1957). Они уже содержат в зародыше темы большинства дальнейших произведений: противопоставление взрослого и детского восприятия мира (новеллы I, VII), литературных клише и жизни (XXIII), игрового (VII), мещанского (XI) и псевдонаучного (XII) отношения к искусству. Герои становятся рабами вещей (XXII) или хозяевами, отождествляясь с ними (VI), с ребенком обращаются как с предметом: его пожирают, потрошат, пичкают, набивают.

Все персонажи безлики и безымянны, лишь в новелле XVIII мелькает имя Ада — как знак смерти: люди описываются застывшими, как манекены.

Сборник связан сквозными темами, перекличкой приемов и персонажей. Но единого сюжета все-таки нет, хотя некоторые литературоведы[4] и пытались его выстроить, предлагали трактовать "Тропизмы" как рассказ девочки, пытающейся постичь свои взаимоотношения со взрослыми, между ними. Думается, что книга прошла практически незамеченной именно потому, что ее восприняли как сборник литературных упражнений, поэм в прозе. Читатель должен был увидеть прозу Саррот в контексте самого влиятельного и разработанного жанра века — романа. Поэтому для оригинальной творческой манеры Н. Саррот форма романного повествования отчасти вынужденная, хотя, как нам представляется, и в ней писательница сохранила столь удобный для нее принцип рамочного соединения новелл.

"Портрет неизвестного", написанный в 1947 г. и с большим трудом опубликованный годом позже, Жан-Поль Сартр определил как метафизический детектив, художественное исследование сущности человека. Он не без оснований прочитал роман как литературную проекцию собственных философских концепций. Герой книги, рассказчик ("я"), рисуется автором как болезненное, нервное существо, исключение из правил. Он следит — больше в воображении, чем в реальности,— за скупым стариком и его дочерью, хочет проникнуть в их внутренний мир, пробить твердую оболочку клише, ходячих представлений. Он как бы заново переписывает "Евгению Гранде", ищет и отбрасывает различные литературные параллели — рассказчик, творец "нового романа", чувствуя свою неуверенность, ищет в традиции точки опоры.

Жизнь "других", старика и дочери, рисуется как вечный поединок, где любая мелочь служит поводом для самореализации — за счет подавления, убиения ближнего. Каждого из них, как в античной трагедии, поддерживает хор — самодовольных мужчин и женщин-мучениц. Рассказчику удается расщепить их образы на пучки тропизмов, и он пугается лавины драм, скрытых за внешне пустой жизнью. Он сам втягивается в орбиту движения своих героев, видимо, влюбляется в дочь. Роман кончается традиционной свадьбой — но не с ним. В финале появляется Сверх-ОН — жених Луи Дюмонте, и все вокруг снова застывает. "Новый роман" гибнет в последней главе, а "классический" торжествует.

В следующем романе, "Мартеро" (1953), сохраняется та же структура, но действие развивается иначе. Все тот же инфантильный, мнительный рассказчик, с расстроенными нервами и обостренным восприятием, живет в семье своего дяди. Он уже научился воспринимать все нюансы, оттенки взаимоотношений внутри маленького микромира, когда появляется посторонний, Мартеро (лишь "Он" обладает социальной ролью и именем). Для рассказчика он предстает как отсутствующий отец, как Бог и дьявол-искуситель. Племянник восхищается "твердостью" Мартеро, но тот втягивается в денежные отношения с семьей дяди (чтобы не платить налоги, дачу покупают на его имя) — и сам попадает в стихию неопределенности (честный ли он человек? плут? почему он не дал расписку?). Сцены повторяются по нескольку раз — рассказчик ищет истину. В итоге все кончается благополучно: Мартеро возвращает имение и бумаги, но его цельный образ разрушен, стихия тропизмов победила.

В третьем романе, "Планетарий" (1959), уже нет рассказчика — им становятся попеременно все герои. Восприятие жизни через призму тропизмов — не исключение, а правило. У каждого персонажа наконец-то есть имя, профессия, социальное, семейное положение — он "сверхчувствительный" ("я") для себя и "твердый", "толстокожий" ("он") для других. Внутренний мир человека — убежище и тюрьма, из него перебрасываются

мостки для общения с другими — банальные слова, привычные поступки. Герои сами пытаются творить действительность, преобразовывать жизнь вокруг себя, все они писатели (пусть неудачные), хотя только двое из них профессионалы: филолог Ален Гимье и романистка Жермена Лемер. Обрели плоть и кровь "они", выразители общественного мнения, превратившись из символического хора в земных гостей. Название романа подчеркивает, что все персонажи — автономные миры, планеты; можно лишь вычислить, изобразить траектории их взаимодействия ("астрономией души" назвал творческий метод Саррот Оливье де Маньи)[5].

Максимальная конкретность героев приводит к тому, что роль "другого", возмутителя спокойствия, могут выполнять только вещи. Главное дело Мартеро и Дюмонте — ремонт загородных дач, создание своего антипространства; в "Планетарии" их заменяет квартира и мебель (лишь в конце возникает персонаж-цитата — "каменный гость" Адриен Леба). Если в первых двух книгах Н. Саррот в какой-то степени использовала традиционный сюжет романа воспитания, то здесь его сменяет роман карьеры: Ален Гимье после долгих трудов убеждает тетю Берту уступить ему большую квартиру и переехать в маленькую. Одновременно он добивается признания в интеллектуальных сферах: становится своим человеком у маститой писательницы (функционального двойника тети). Он приручает непокорные вещи (которые так мучили старушку), успокаивает общественное мнение. Своей конструкцией (достижение материального благополучия — моральная деградация) "Планетарий" до странности напоминает написанный позднее "Обмен" Ю. Трифонова (1969).

Для Натали Саррот, как и для других новороманистов, характерны самоповторы, становящиеся одним из элементов поэтики, но функция их несколько иная. Она не столько использует рекурсивные автореминисценции, служащие для создания единого художественного мира (как у А. Роб-Грийе), сколько делает черновые наброски, которые развивает в дальнейшем. Так, в финале "Портрета неизвестного" намечаются коллизии "Мартеро" и "Планетария" (ремонт дома, переезд), возникает имя тети Берты, в начале "Мартеро" появляется древняя статуэтка — центр романа "Вы слышите их?" и т.д. Сюжет лучшего своего творения, "Золотые плоды" (1963), Натали Саррот целиком изложила в статье "Что видят птицы" (1956), опровергнув свои упорные уверения, что литературная практика всегда для нее первична, а теория вторична.

Это роман о карьере книги: ее первого, едва ли не случайного появления в светской беседе, дальнейших успехов в обществе. Следуют рецензии, обсуждения, похвалы, публичные чтения, но книга остается по-прежнему непроницаемой, непонятной. Мешает именно ее реалистичность, жизнеподобие — каждый примеривает происходящее к себе, понимает на свой лад, драматические эпизоды могут вызвать смех. Читатели превозносят роман как шедевр, с наслаждением лакомятся им, обсасывают лучшие куски, с презрением отвергая робкие сомнения знатоков — критиковать стиль может только формалист. Но проходит время, обаяние новизны улетучивается, "реалистические" фигуры начинают казаться картонными, роман — обманкой, тем самым виноградом, что тщетно пытались склевать птицы на картине Зевксиса. О книге забывают — ее сменила новая. "Золотые плоды" оказываются Фрейзеровой "Золотой ветвью". По этой сюжетной модели построены многочисленные эпизоды авантюрных романов и мемуаров. Так сетовал на переменчивость общественного мнения Казанова: в глазах поляков он был европейской знаменитостью, ученым, литератором, отважным героем, но о нем тотчас перестали помнить, когда выяснилась его подноготная; баловень света вышел из моды.

В "Золотых плодах" впервые действительно нет привычных персонажей. Из хора, социальной магмы, по очереди выделяются голоса, мужские и женские, чтобы снова слиться воедино. Книга играет роль "другого", в который раз терпящего поражение в схватке с перемалывающей его стихией тропизмов.

Роман "Между жизнью и смертью" (1968) логично продолжает "Золотые плоды": на месте книги появляется ее автор. Описывается процесс создания произведения, войны со словами, рождения их. Н. Саррот вспоминает о детской игре словами, когда одно вызывает другое, тянет ряд омонимов, анаграмм (подобно тому, как действуют "порождающие мотивы"). Воображаемого героя она наделяет своими собственными воспоминаниями, школьными литературными опытами (о которых позднее расскажет в автобиографической книге "Детство", 1983). Второй план романа — история жизни писателя, его литературной карьеры, взаимоотношений с издателями, публикой, постоянные переходы от страха, робости к осознанию своего величия, власти над толпой. Процесс восприятия (автор-читатель) стал обоюдным.

И в то же время эта книга — переходная. В 60-е годы в творчестве Натали Саррот, только в менее явном виде, происходит та же эволюция, что и у других новороманистов. Писательница по-своему преломляет общий принцип изображения произведения в момент его создания. Процесс порождения тропизмов становится, по сути, самодостаточным, практически не нуждающимся в толчке извне, внешнем раздражении (событии). Более того, и описывается он с помощью тех же самых тропизмов (тревога, смерть, роды, поединок). В поисках новых форм А. Роб-Грийе в 60-е годы занялся кино, М. Бютор перешел от романов к экспериментальной прозе, использующей приемы радиопьес, Н. Саррот обратилась к театру. Причем чем дальше, тем яснее и сценичнее становились ее пьесы. Первоначально писавшиеся как драмы для чтения и для радио, они стали подлинно театральными произведениями, привлекли знаменитых актеров и режиссеров (Ж. Л. Барро, М. Рено, К. Режи, Ж. Депардье, Ж. Л. Трентиньян). Театр Натали Саррот стал событием Авиньонского фестиваля 1986 г.

В своем драматическом творчестве писательница двигалась в направлении, обратном романному. Пучки тропизмов соединились в голоса, в персонажей (радиотеатр), подводное течение превратилось в прямой диалог, и тотчас возникли все те приемы Достоевского, которые анализировала писательница в своем эссе: поэтика скандалов, провокаций, саморазоблачений. Задача актера — дать словам интонацию, ведь одну и ту же банальную фразу можно произнести на двадцать ладов (как учат в театральных школах, как поступают герои Саррот). Но здесь выполнение их обязанностей взял на себя драматург. Речи стали материализацией тайных смыслов, слово — пространством драмы.

Ионеско большую часть сюжетов своих пьес первоначально публиковал в виде рассказов, Саррот, напротив, как бы инсценировала свою прозу. При этом результаты вначале оказывались очень близки, поиски шли в сходном направлении. Пьеса Н. Саррот "Молчание" (пост. на радио 1964, на сцене 1967, опубл. 1967), как "Новый жилец" (1953) и "Этот потрясающий бордель!" (1973) Э. Ионеско, построена на том, что в центре мира, драматического действа пустота: молчание главного героя оказывается важнее, существеннее слов окружающих. Но если Ионеско в 60—70-е годы стал усложнять интригу, увеличивать число персонажей и событий (аналогично тому, как это стал делать в прозе Роб-Грийе), то Саррот, напротив, все более упрощала действие, чтобы прийти к классической ясности "театра абсурда" 50-х годов.

По сути в пьесах сохраняется романная структура действующих лиц (я — он — они), при том, что некоторые из них распадаются на несколько

персонажей-двойников (они так и обозначаются: мужчины: М 1, М 2, М 3). В этом случае распределение реплик между ними, как уверяет сама писательница, произвольное — важно только, чтобы чередовались голоса. Но вот отношения между главными действующими лицами меняются. Страдательной, активной стороной становится "он", с "толстокожего" сдирается шкура. Защитник здравого смысла, устойчивого порядка вещей, официальной культуры натыкается на абсолютный пустяк — откровенную выдумку, то, чего не может быть ("Ложь", пост. на радио 1965, на сцене и опубл. 1967), неверно произнесенное окончание слова ("Изьм, или Что называется, пустое", опубл. 1970, пост. 1973), сыновнее непослушание ("Это прекрасно", пост. 1975, опубл. 1978), несогласие секретарши ("Она там", опубл. 1978, пост. 1980). Но это эфемерное препятствие (герой-Протей, "я", безмолвствует, уклоняется от спора, уходит, отсутствует почти все время) рушит его картину мира, обесценивает идеалы, все его успехи. Действие обращается в психодраму, в тщетную попытку героя исцелиться, излечить слова, которые стремительно теряют всякий смысл. Невинная реплика (нередко вынесенная в заглавие) или даже фонетическая ошибка срабатывают как детонатор, спуск, приводящий в действие неумолимый театральный механизм. Не помогает даже сочувствие многочисленных "их", "непредвзятых судей", роль которых может отводиться и непосредственно зрителям ("Она там"). Цельный бальзаковский персонаж гибнет, попав в поэтику "новой драмы".

В чистом виде эта словесная дуэль, противоборство двух поэтик разыгрывается в пьесе "Из-за безделицы" (опубл. 1982, пост. 1986), где два друга выясняют отношения до полного разрыва. Экзистенциальный конфликт получает, как обычно у Натали Саррот, "культурологическую" или "социальную" окраску. Своим молчанием герой убивает "поэтическую", "образную" речь, не дает вести рассказ. Драму "Молчание", как справедливо заметил А. Рикнер[6], можно интерпретировать как историю взаимоотношений писателя и публики, парафраз романов "Золотые плоды" (где есть подобный безмолвствующий персонаж), "Между жизнью и смертью". Сын, отбрасывающий оценку Отца "Это прекрасно", бунтует не только против его идолов, против привычных штампов (обе эти пьесы насыщены цитатами, упоминаниями великих писателей). Он восстает против навязанной ему роли в жизни. Драмы 70-х годов, развивающие идеи романов "Вы слышите их?", "Говорят глупцы", получают, как это ни необычно для Натали Саррот, откровенно политическое звучание. Они воспринимаются как отклики на "майскую революцию" 1968 г., за молодежным протестом следует женское сопротивление тирании мужчин ("Она там"). Главные герои всеми силами стремятся подавить бунт, требуют создать специальную "полицию мысли", прибегают к насилию, угрозам, убеждению, лести и в конце концов вынуждены согласиться с правом других иметь собственное мнение.

В романе "Вы слышите их?" (1972) это превращение стилистического "репрессивного" кода в сюжет произведения дополняется подобным изменением образа кумира ("сакральные", "культурные" тропы). Традиционалист-отец неожиданно чувствует себя потерянным, столкнувшись с молодыми бунтарями, своими детьми (разумеется, они ничего не делают — лишь сверху доносится шум голосов, смех детей и их друзей)[7]. "Они" становятся суммой отдельных "я", изъясняются уже не "общими местами", а тропизмами (оружием разрушения людей и мира), и обычный, среднестатистический "он" оказывается страшно одиноким в их толпе. Неустойчивость, непредсказуемость мира причиняет ему боль, ввергает в состояние психического дискомфорта. Он может только мысленно пытаться адаптироваться в изменившейся социальной действительности — как ни унизительно старику проходить ритуальную инициацию в кругу молодежи. Ему остается один защитник — древняя статуэтка. Если во всех предыдущих романах герои-ку-

миры сравнивались со скульптурами, обращались в них, то здесь, напротив, "каменная зверюга" оживает в одном из эпизодов, на нее начинается охота. На произведение искусства обрушивается стихия тропизмов, превращая его то в жалкий кич, то в музейный экспонат. Лишенный тотема, человек погибает.

В романах "Говорят глупцы" (1976), "Ты себя не любишь" (1989), сборнике новелл "Дар слова" (1980) мир полностью дезинтегрируется, растворяется в словах. Главным действующим лицом становится мысль. Она разделяется на множество двойников (возможных интерпретаций), порождает контексты, ситуации, пространство, где она произносится, и, наконец, людей. Она может звучать в заглавии, в начале и конце (для произведений Н. Саррот характерна кольцевая, или, точнее, спиральная, композиция) или даже вовсе не называться: очерченная пустота, мысль-Киже, совершает победоносное путешествие по умам людей. Кумир писательницы, Слово, вызывает то же подозрение в неадекватности, что и весь мир; мысль изреченная — это то, что "говорят глупцы". Но даже глупость выше логики, в художественном мире Н. Саррот, как подчеркивает М. Тиссон-Браун[8], рациональная речь или поступок всегда неистинны, лживы. В каждом слове живет память обо всех его прошлых и будущих употреблениях, в первую очередь — литературных. Некоторые из них, например *любовь*, являются сконденсированными мифами, которые всегда готовы развернуться в целостный сюжет, вступить в бой с другими словами (*холодность*, *презрение*), преобразиться в них (*ревность*, *ненависть*).

Многоголосица, царящая в последних книгах, уже не складывается ни в отдельных персонажей, ни в одного человека (если даже считать, как Н. Саррот, что он состоит из множества различных характеров). Воображаемый диалог автора с читателем, литературные провокации, обманы не отличаются от отношений между условными "я" и "ты", "мы" и "они". "Новый роман" перестал быть антироманом, связь с предшествующей традицией оборвалась, и художественный текст стал исследованием по социальной психологии. Раньше критические статьи Н. Саррот писала как литературные произведения, эссе подражало роману; здесь произошло обратное.

Поэтому приход романистки к жанру автобиографии кажется вполне закономерным. "Детство" (1983), как "Слова" Сартра,— это возвращение к истокам своего творчества, к вхождению в литературу. Видение мира в тропизмах пришло к Н. Саррот еще в отрочестве; мы уже говорили, какую большую роль играет в ее произведениях отчужденный взгляд ребенка, подростка, юноши, вносящий поэтическую сумятицу в мир. Дитя в ее мифологии — это идеальный образ человека, творца, детство — утраченный рай, куда герои (как, например, отец из "Вы слышите их?") тщетно пытаются проникнуть.

Самому автору это удается. Но в мемуарах надо рассказывать, а не только описывать — и стилистическая манера Н. Саррот меняется. События самодостаточны, они обретают свой смысл в контексте жизни и не так уж нуждаются в тонких психологических нюансах. Когда Саррот в беседах с Симоной Бенмусса[9] делится воспоминаниями о поездках в Индию и Америку, то экзотические увлекательные истории полностью изгоняют тропизмы. В "Детстве" они еще сохраняются, ибо рассказывается о постепенном переходе от смутного восприятия мира к его познанию, от неосознанных движений души к овладению словом. Бытовой эпизод (девочка прорезает ножницами кровавую обшивку дивана, и оттуда лезет что-то мягкое, серое) в контексте романов Н. Саррот получает целый ряд символических трактовок[10]: ритуальное убиение вещи, фетиша, насилие, потеря невинности, прорыв через внешнюю оболочку в глубь подсознания, к тропизмам.

Учение (в том числе чужого языка) становится для героини главным способом реализовать себя. Вселенная расширяется вокруг нее, насыщается именами, живыми людьми; привычный спор местоимений превращается в разговор автора с самим собой.

Н. Саррот выбирает для мемуаров более чем необычную форму — внутренний диалог. До нее ею воспользовался только Ж.-Ж. Руссо (диалог "Руссо — судья Жан-Жака"), дабы показать, насколько его образ, сложившийся в общественном мнении, не совпадает с истинным. У обоих писателей автобиография превращается в допрос своего двойника, в судебное расследование. Вопросы, уточнения, поиск возможных вариантов собственной жизни, того, что только могло бы произойти, размывает реальные события, делает их проблематичными. Диалог выполняет ту же роль, которую играли тропизмы, и заменяет их, как это происходило и в пьесах.

Все произведения Натали Саррот построены таким образом, что их можно прочесть и как бытовые истории (на уровне персонажей), и как описание процесса творчества (на уровне автора). В совокупности своей сюжеты их дают историю жизни "нового романа": 40-е годы — робкие попытки завоевать читателя, закончившиеся поражением ("Портрет неизвестного"); 50-е — победа новой поэтики над традиционной ("Мартеро"), подчинение ее своим целям ("Планетарий"). 60-е — превращение "нового романа" в предмет литературной моды ("Золотые плоды"), кризис жанра, поиски выхода через самопознание ("Между жизнью и смертью"). 70-е — использование французской литературой приемов, наработанных "новым романом" (пьесы, "Вы слышите их?"). 80-е — "новый роман" становится достоянием истории ("Детство"), уроком литературной теории, социологическим трактатом ("Дар слова", "Ты себя не любишь").



МИШЕЛЬ БЮТОР

Является ли Мишель Бютор новороманистом? Читательский опыт подсказывает утвердительный ответ, но тогда возникает следующий вопрос: как можно добиться сходного результата при различии творческих подходов?

Для Натали Саррот и Алена Роб-Грийе новороманная практика и теория подразумевали отказ от "нескольких устаревших понятий" — краеугольных для их предшественников. У Бютора позиция прямо противоположная: он стремится использовать все возможности, накопленные в литературе, включать в текст темы, приемы, произведения разных эпох, искусств. В 50-е годы тезису о смерти классического романа писатель противопоставил концепцию жанра как непрерывного поиска и самообновления, постоянной адаптации к меняющимся внешним условиям. Он не вел борьбу ни с персонажем, ни с сюжетом, действие подчинялось строго продуманной геометрической композиции. М. Бютор ограничил стихию настоящего времени, повествовательного и грамматического, захлестнувшего "новый роман", он стал настойчиво исследовать прошлое, поставив во главу угла идею непрерывного циклического развития.

Многие новороманисты, в первую очередь Роб-Грийе, восставали против сартровской идеи ангажированности, социального предназначения литературы. А у Бютора, напротив, очень сильно учительское начало. По характеру, образованию, призванию, образу жизни он наставник и путешественник, бродячий проповедник от литературы.

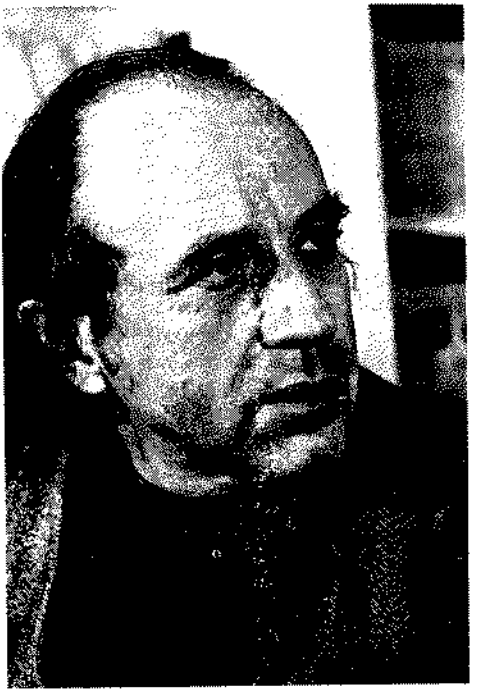
Предвоенные и военные годы (Бютор родился 14 сентября 1926 г. в семье железнодорожного служащего) будущий писатель учился в приходской школе, в иезуитском коллеже, потом в коллеже Людовика Великого. После войны он окончил философский факультет Сорбонны, и с 1950 г. началась его педагогическая и литературная деятельность. Человек энциклопедических знаний и поразительной работоспособности, он, не сдав госэкзамен на учителя ("агрегасьон"), не написав диссертации, преподавал в лицеях, коллежах и университетах, читал лекции во всем мире: Европе, Америке, Египте, Японии, Корее. Писатель как будто стремится быть в вечном движении, подобно своим героям, книгам-"мобилям".

Разумеется, "новый роман" в принципе ставил задачу воспитать своего читателя, обучить его новым литературным правилам. Но для Мишеля Бютора, человека активного, принимавшего участие в событиях мая 1968 г. (он писал бунтарские стихи, лозунги, тексты для студентов, создал в те дни Объединение писателей), искусство — инструмент не только познания, но и преобразования мира. По его сознательно утопической концепции, каждое произведение и культура в целом — это и сложно организованный семиотический механизм, и живое существо. Природа, техника, общественное устройство, искусство подчиняются сходным законам, любой материальный

объект имеет духовное символическое значение. Обучение языку культуры — это постижение принципов мироустройства, законов макро- и микрокосма.

Все книги Бютора начинаются с выстраивания новой грамматики письма, традиционная экспозиция — не столько знакомство с художественным миром и героями, сколько с правилами чтения. На каждом этапе (в следующей главе, части, книге) действие и ускоряется (ибо правила уже известны) и усложняется, захватывает новые уровни, области значений.

Единство творчества Бютора держится не столько на повторах тем, ситуаций, персонажей, как у Саррот, а на представлении о единстве мировой культуры (частью которой являются его книги). Все литературные, живописные, музыкальные, архитектурные творения разных времен и народов складываются в общий текст. Чтение, анализ и творчество предстают как равноправные и, более того, во многом тождественные роды научно-художественной деятельности.



Мишель Бютор

Споры об отношении творчества М. Бютора к "новому роману" особенно остро разгорелись в начале 70-х годов, когда французские критики увидели и стали изучать роман новейший. В 50-е годы борьба за изменение художественных форм велась М. Бютором и А. Роб-Грийе под лозунгом обновления реализма (в якобсоновском понимании). Через двадцать лет, когда новаторские литературные приемы стали казаться классическими, в романах "Миланский проезд" и "Изменение" увидели и бальзаковскую точность деталей, и типических героев во вполне типических обстоятельствах. Сложность композиции и возможность символического толкования (присутствующая и в философских повестях Бальзака) социологическому прочтению никоим образом не препятствовали. Наиболее последовательно принадлежность Бютора к "новому роману" отрицал П. Кереель[1], но подобный подход был отчасти свойствен и Ф. Россум-Гийом, и другим[2].

В 60—70-е годы новейший роман перешел от исследования реальности к исследованию культуры, подсознания автора, от материального мира — к духовному. "Читательский" метод творчества, характерный для книг Бютора этого периода, критик Мишель Ваше на коллоквиуме в Серизи назвал "потребительским", противопоставив его принципу "производства текстов", провозглашенному Ж. Рикарду и его единомышленниками.

М. Бютор, как мне думается, относится к представителям интеллектуальной прозы XX в., таким, как Г. Гессе, Х. Л. Борхес, У. Эко. Сам писатель подчеркивал свое художественное родство с сюрреалистами, с А. Бретоном. Но, отказавшись от традиционных жанров, создав свои собственные, писатель потерял читателей, которым необходим привычный "горизонт ожидания" ("Надо не только перестать обращаться к литературным жанрам

прошлого, но и постараться работать с жанрами будущего"[3]). На первый взгляд кажется, что жанровая иерархия исчезла из современной литературы. На самом деле осталось представление о престижности, устойчивости и "жизнеподобии" большой формы эпоса, эксперименты разрешены главным образом в малых или переходных формах (рассказ, эссе, стихотворение). Новеллисты, даже самые великие, как Чехов и Борхес, испытывают комплекс неполноценности, что не могут написать роман или, того лучше, эпопею, за которые, кстати, и даются самые престижные литературные премии. Противопоставление «"новый" — новейший роман» в творчестве Бютора приняло вид: "роман — нероман", что подчеркнули смена издателя, серии, формата, полиграфического оформления книг.

Еще в юности Бютор писал стихи, но печатать он их начал лишь в 60-е годы. Первой его книгой, в которой, как подчеркивают многие исследователи, можно найти основные темы его дальнейшего творчества, стал роман "Миланский проезд" (1954), опубликованный уже после того, как дебютировали Н. Саррот, К. Симон, А. Роб-Грийе, Р. Пенже. По словам Бютора, проза стала для него мостиком, соединяющим увлечение поэзией и занятия философией.

В основу книги положен принцип, характерный для большей части "новых романов", но именно в творчестве Бютора ставший центральным: структура произведения определяет действие, организация художественного мира порождает события и персонажей. Писатель обычно использует два главных типа пространственно-временных отношений: либо неподвижный объект (дом, собор, водопад, город) обретает динамику в историческом времени (смена дня и ночи, времен года, эпох), либо возникает тема путешествия (на поезде, автомобиле, самолете), где время становится формой появления пространства (остановка в такой-то час — значит, в таком-то месте). В обоих случаях, разумеется, могут совмещаться различные хронологические пласты, нарушаться спиральное и линейное течение времени.

В первом романе описывается жизнь семиэтажного дома (Миланский проезд, № 15) с семи вечера до семи утра (12 часов — 12 глав). Дается социальный срез жизни Франции 50-х годов: привратники, прислуга, священники, школьники, богатые буржуа, художник, ученый-египтолог. Автор как бы убирает стену дома, показывая читателю события, происходящие параллельно и последовательно на всех этажах. Так, когда-то Хромой бес, Асмодей, снял для студента крыши домов, открыв ему тайную жизнь ночного города[4]. У Лесажа множество персонажей, историй связаны между собой по принципу каталога, перечисления характеров, социальных типов, вариантов любовных и авантюрных историй, преступлений, грехов. Через восемь лет так же, с птичьего полета, Бютор будет изображать Америку, а в "Миланском проезде" горизонтальные связи соединены с вертикальными — именно они и составляют сюжет, скрепы книги. Городской дом не является естественным замкнутым микромиром, как деревня, соседи почти не общаются между собой. Подъем или спуск персонажа с этажа на этаж почти всегда значим, пересечение пространственной, социальной границы приводит к губительным последствиям, заставляет юного Луи Лекюйе покинуть не только дом, но и отчизну, бежать в Египет, опасаясь обвинения в убийстве. Два пути, открытый и тайный, дневной и ночной, олицетворяют парадный и черный ход.

Изображая ряд одновременно развивающихся аналогичных событий (ужин, прием гостей, беседы), писатель, по его словам, использует прием "подвижного повествователя"[5] — композиционная точка зрения переходит от одного персонажа к другому. Думается, это не совсем так — в "Миланском проезде" не просто царит тот самый всезнающий автор-демиург, предмет нападок новороманистов, он прямо обращается к читателю, как

Хромой бес — к студенту: "поднимемся", "исследуем эти одиннадцать персонажей", автор втягивает читателя невидимкой внутрь дома: "встаньте у двери", "вы не видите его лицо, только плечи...". Читатель слышит мысли, внутренние монологи героев, видит их сны.

Действие происходит ночью — в пору, которая у М. Бютора ассоциируется с творчеством (он не раз сравнивал писателя с Шахерезадой, побеждающей словом ночь и смерть, обращающей их в произведение искусства). Ночью владычествует нечистая сила, и чем дальше развивается роман, тем сильнее искажается реальность, быт обретает сюрреалистические черты. Это происходит и на уровне стиля: увеличивается число метафор, непривычных сравнений, гипербол ("изгородь души", "он заряжен, как ружье", "арабески руки", "на черных простынях они складывали и расправляли свои длинные крылья; они пожирали ее глаза на чудовищных вечерях" — священники превращаются в черных ангелов[6]); и на уровне сюжета: события перемежаются снами — путешествиями по загробному миру, по аду, отрывками из сочиняемых героями научно-фантастических произведений, "социалистических" антиутопий. Начинается и кончается роман сценами со священниками — они утратили веру, разочаровались в религии. Дом стоит на древнем церковном склепе — его постепенное разрушение грозит зданию (художественному миру) неминуемой гибелью.

Наступление царства смерти, дьявола уже заложено в самом названии: "Passage de Milan" значит также и "Переход из Милана" — города, где крестился блаженный Августин,— в мире Бютора Италия предстает как символ противостояния языческой, античной и христианской культур, и "Полет сокола" — он парит в небе, отбрасывая крестообразную тень, на первых же страницах книги. В древнеегипетской мифологии (а роман писался в Египте) сокол — символ Гора, бога Солнца, сына Осириса, царя загробного мира. Персонажи романа живут под бернаносовским "Солнцем Сатаны". Перестановка пары букв в заглавии превращает его в "Passage du Malin" — "Бес попутал", название пьесы Франсуа Мориака, поставленной в 1946 г. (а герой предыдущей его драмы, "Асмодей", 1937, сравнивал себя с Хромым бесом, проникающим в чужие судьбы).

Разумеется, многозначность заглавия — сознательная авторская установка. Как утверждает Бютор, даже наличие или отсутствие артикля в названии значимо. В книге "Слова в живописи" (1969) писатель специально останавливается на функциях заглавия в художественном произведении, меняющем его восприятие. Название уже содержит в свернутом виде главные события романа. "Passage" — это "переходные" обряды ("rites de passage"): инициация, свадьба, похороны. Именно как последовательность этих трех этапов рисуется вечеринка в честь совершеннолетия Анжелы (разумеется, имя напоминает об ангеле; среди гостей — Бенедикта, благословенная) — мечты девушки о скором замужестве обрывает нелепая случайная смерть. Совершается "литургическая драма", ритуальное жертвоприношение.

Эту смерть предсказывали события, происходившие в других квартирах: художника Мартина де Вера (опять-таки значащее имя — отсылка к соседям Вертигам, к стеклу — зеркалу) и египтолога Самуэля Леонарда (Леонардо да Винчи?). Художник рисует картину-пасьянс из 12 карт. Валеты, дамы, короли как бы соответствуют обитателям дома и одновременно буквам алфавита. Нарисованный карточный домик предстает как универсальный язык гадания и уже созданный на нем текст. Огонь портит картину, из-за брошенного юным Луи подсвечника Анжела (дама пик) ударяется головой о мраморную полку; в "дьявольском" сне аббата Ралона (где возникают мотивы плавания бога Гора) людей губит огненный змей. Карты, дракон, мотив разрушающего и очищающего огня, доминирующий и в следующем романе Бютора, связаны с очень важной для его творчества темой тайного

знания, алхимического преобразования материи, искусства (освободив Хромого беса из заточения у кабалиста, Лесажев студент как бы выпустил из колбы произведение искусства).

Мертвую девушку обнаруживает художник, юношу спасает и отправляет в Египет Леонард — именно у него, в центре дома, собирались собратья по таинственному делу (возможно, масоны[7]), там читались и обсуждались фантастические тексты.

"Миланский проезд" и другие книги 50-х годов отражают выдвинутую Бютором концепцию романа как символического, формального и реалистического одновременно (статья "Роман как поиск", 1955). Но в "Проезде" нет еще индивидуального авторского стиля, который так отчетливо выражен у Н. Саррот, А. Роб-Грийе, К. Симона. Прозаический ритм, плетение словес появятся во втором романе — "Распределение времени" (1956). Постепенно возникают столь характерные для новороманистов длинные периоды, многостраничные фразы, употребление которых во французском языке традиционно порицалось. Свои стилистические поиски Бютор описывал[8] как максимальное замедление ритма фразы и повествования, т.е. попытку остановить мгновение.

"Всезнающий автор" уступил место персонажу — и сразу возникла устойчивая новороманная тема субъективности, неточности восприятия, невозможности "верно", однозначно запечатлеть внешний мир и то, что происходит внутри тебя самого. Француз Жак Ревель, приехавший поработать год в английском городе Блестоне (подобно Бютору, который после Египта преподавал в Манчестере), решает описать свое бытие. Он не пытается, подобно провинциалу Растиньяку, завоевать столицу, он только защищается, борется Словом с чужим городом, чужой жизнью, в которой так и остается посторонним. Но сама запись событий через семь месяцев меняет их, постепенно возникает необходимость заносить на бумагу происшествия и давние, и недавние, и сегодняшние, и возможные завтрашние, пересмотреть уже написанное, уточнить происходившее в те дни, когда создавался текст, и влиявшее на воспоминания. Мемуары обращаются в дневник, затем в любовное письмо отвергнувшей Ревеля девушке, и наконец — в диалог, разговор на "ты" с ненавистным и притягательным городом.

Временную структуру книги подробно разбирал и сам Бютор, и многие критики[9]. Роман состоит из пяти частей, которые делятся на пять эпизодов по пять дней. В первой части описываются события одного месяца, во второй — двух, в третьей — трех, в четвертой — четырех, в пятой — пяти. Впервые писатель сознательно использует музыкальные принципы композиции, форму канона, где переплетаются и сливаются пять голосов — хронологических планов.

Город Блестон предстает как лабиринт: временной (в духе Борхеса) и пространственный. Все дома, улицы, по которым блуждает герой (подобно персонажам А. Роб-Грийе, С. Беккета), похожи, окутаны пеленой дыма, дождя, снега, тумана. Вокзалы, соборы, люди раздваиваются, возникает тема ложного двойничества, связанная с идеей необходимости и невозможности выбора одной из предлагаемых многочисленных интерпретаций происходящего.

За двенадцать месяцев событий в Блестоне случается так же мало и так же много, как за двенадцать часов в доме № 15 по Миланскому проезду. Герой знакомится с разными людьми: негром, автором детективов, любителем детективов, сестрами, он влюбляется, колеблется, получает отказ. Писатель попадает в автомобильную катастрофу, в городе начинаются пожары, но случайности ли это или продуманные действия террористов, замешаны ли в этом Ревель и его знакомые — неясно (атмосфера надвигающейся гибели города предвосхищает дальнейшие вариации темы урбанистического

Апокалипсиса, столь популярной во французской прозе 70-х годов). В центре повествования — пробел: герой так и не рассказал, что произошло в решающий день, 29 февраля. По замечанию Ж. Рикарду[10], связное повествование разбилось, и осколки разлетелись по всем частям, по всем уровням книги.

Этих осколков, "маленьких зеркал" (так называется написанная Бютором детская сказка), по-своему отражающих происходящее, в романе великое множество. Соборы (которые всегда у Бютора предстают как модели мира, города, книги, человека), витражи и гобелены на библейские и античные сюжеты, Библия, роман "Убийство в Блестоне" (фамилия его автора "Burton" — прозрачная анаграмма фамилии "Butor"), целая библиотека детективов, документальные фильмы о Ближнем Востоке, восковые фигуры составляют третий, "культурный" лабиринт. Мифологические сюжеты об Эдипе, Тезее, Каине, птице Феникс, гибели Содома и Гоморры, "Одиссея", блестяще изложенная теория детектива (убийство, содеянное преступником,— лишь повод для второго, которое вершит сыщик с помощью самого страшного оружия — правды; первый сыщик-преступник, карающий себя,— Эдип) соединяются в единый текст (лабиринт, ритуальное убийство, расследование), дополняющий и заменяющий основное повествование. Более того, преступное деяние, меняющее мир, предстает как творческий акт (Каин — не только первый бунтарь, но и отец искусств и ремесел[11]).

У новороманистов почти нет нейтрального упоминания вещей, но функции материального мира различны. В творчестве Бютора предметы в первую очередь играют роль знаков определенной культурной среды. Так, в "Гении местности" (1958) стол и стулья — символы западной цивилизации, египтянам они не нужны. Представление о том, что пространство — место пересечения мифологических, религиозных, исторических, художественных традиций, диктующих нормы и законы поведения, впервые возникает именно в "Распределении времени". Образ Блестона, мрачного, сырого города-призрака, города-убийцы, вызывает в памяти "петербургский миф": стены убогих квартир давят, душат персонажей, как каморка на чердаке — Раскольникова.

Сюжетообразующим фактором становятся не только время и пространство, но и стиль. Не просто увеличивается число метафор (с которыми — в теории! — вел борьбу Роб-Грийе): "пальцы ветра", "вода времени", "вода взгляда", "пепел дней", "волна адского смеха", "хлеб терпения" — они начинают развертываться, походить на скальдические кенинги ("И вот опять дождь угрюмо, неутомимо стучит в окна, точа и тратя мою смелость, губит вечер своей иронией"). Этот прием, характерный для стихов Бютора 60—70-х годов, подчеркивает использование поэтических принципов организации прозаического текста. Роман связывают цепочки смысловых рифм. Метафоры выделяют центральные, опорные слова и мотивы, на которых держится большинство текстов Бютора: время, вода (дождь, туман, снег) — огонь (пепел, копоть, пожар, солнце), красный — черный (цвет у писателя не изобразителен, а семиотичен: негр — дьявол, "черный парус Тезея", черный автомобиль убийц, "черный огонь", "черный снег" — как "черное солнце" смерти, черные ангелы в "Миланском проезде"), тревога, страх, удушье, холод, голод, еда, ночь, вокзал, путешествие, зеркала, мухи (мотив-реминисценция, также отсылающий к теме дьявольского наваждения, морока).

В первых книгах Бютора, Роб-Грийе и некоторых других новороманистов можно увидеть художественные приемы, характерные для новейшего романа: "порождающие темы", описание действия в разных кодах (так, в "Миланском проезде": театр, живопись, миф, литургия, ритуал, сон, карты, гадания, язык цветов, фигуры танца, бильярд. Центральное событие может заменяться аналогичным из параллельного повествовательного ряда, введен-

ного в текст художественного произведения, мифа. Приемы эти еще пока не вытесняют сюжет, как в текстах 60—70-х годов, а дополняют его, вступают в противоречие, создают разные уровни чтения, рассчитанные на разную подготовку воспринимающих. На поверхностном событийном уровне "Миланский проезд" и "Соглядатай" становятся рассказами об убийстве девушки, "Распределение времени" и "Резинки" — детективами, "Изменение" и "Ревность" — историями о банальном любовном треугольнике. Именно так воспринимают происходящее персонажи (в "Ревности" они читают и обсуждают традиционный "колониальный" роман, повторяющий их собственную жизнь), но в "Изменении" героем сделан сам читатель — и он, перечитывая свою жизнь, узнает о себе больше того, что знал вначале, и становится писателем.

Мишель Бютор использовал блестящую литературную находку, впервые написав роман от второго лица множественного числа: *вы* входите в вагон поезда... Сам автор среди своих предшественников называет Дидро, последовательно отстаивавшего идею, что любое произведение — диалог писателя и читателя. Но Бютор здесь сумел разрешить одно из главных противоречий поэтики "нового романа": противоборство между автором, уничтожающим персонажей, лишающим их индивидуальности, и читателем, оживляющим, очеловечивающим их. Главная функция героя "Изменения" — служить универсальным медиатором между литературой и реальностью, воображением и явью, между культурами, странами, религиями.

Читатель, который и так привычно отождествлял себя с героем, носителем композиционной точки зрения, в "Изменении" целиком заполнил белое пространство, обведенное контуром: Леон Дельмон, сорок пять лет, агент по продаже пишущих машинок. Внешности нет, средний возраст, средний достаток. Обращение на "вы" имеет и второй смысл: вы все, типичные французы, с одинаковыми мечтами, заботами, взглядами, реакциями на происходящее... Именно так интерпретировали книгу литературоведы, писавшие (как П. Кереель) о ее социологической точности. Лишь со второй половины романа, когда герой начинает осознавать себя как личность, он обретает возможность хоть изредка говорить о себе "я".

В центре "Изменения", как в "Ревности",— практически неподвижный невидимый наблюдатель. За окнами вагона проносятся города и страны, время движется вспять, поездка вызывает в памяти события всех предыдущих девяти путешествий. В тесное пространство купе втягиваются Париж и Рим, жизни двух женщин — жены Анриетты и любовницы Сесиль. Таким же мысленным багажом обзаводятся и все попутчики: герой придумывает им судьбы. Все происходит в воображении — в памяти, во сне, в возможном, но не реализовавшемся будущем — и формально оканчивается ничем. Герой решает ничего не предпринимать — ибо менять надо не женщину, а самого себя ("Кто ты"? — вопрос обращен не к миру, как прежде, а к человеку). Наезженная бытовая колея не отпустит его, он узник поезда времени; лишь написав Книгу, он изменит свой статус, сделается Автором, Творцом.

Сюжет романа прекрасно описывается предложенной Ж. Рикарду формулой: любовь героя обратно пропорциональна расстоянию, отделяющему его от женщины. "Неподвижное путешествие" открывает герою, что любовница притягивает его именно тем, что живет в Риме; если перевезти ее в Париж, она станет копией жены. За противостоянием женщин возникают уже известные по предыдущим романам оппозиции пространств, стихий (Париж — вода, дождь, Рим — огонь, солнце), древнегреческой, иудейской и христианской религии (постоянно упоминаются Сивилла, Моисей, Юлиан Отступник). Во сне Леона Дельмона его поездка получает мифологические очертания, превращается в хождение в загробный мир, подобно "Одиссее", "Божественной комедии", "Моби Дику" (Мишель Лейрис в послесловии к

книге назвал метод Бютора "мифологическим реализмом"). Жак Ревель страдал в Блестоне оттого, что чувствовал себя чужим, Леон Дельмон может быть счастлив только в чужом мире; новоявленный Агасфер, он должен вечно находиться в пути.

Часто пишут об архитектурности произведений Бютора, о том, что книги его строятся как храмы. В "Изменении" любовный треугольник (Бютор почти всегда группирует персонажей по парам и тройкам) подчиняется требованиям трех единств; писатель, как обычно, использует структуру классической трагедии. Действие делится на три акта по три сцены. Развивается оно одновременно в пяти повествовательных планах, отчасти повторяющих, дублирующих друг друга. Сигналами перехода в иной пространственно-временной пласт служат сквозные мотивы; железная решетка отопления (упоминается более десяти раз), вокзал, окно, коридор, сигарета, книга. Их подкрепляют опорные слова: дверь, луна, свет, тьма, дождь, трещина, разрыв, граница, заросли.

Классическая ясность "Изменения" (Бютор, в отличие от раннего Роб-Грийе, стремится не скрыть, а обнажить прием), подготовленность критики и публики предшествующими "новыми романами" принесли книге в 1957 г. премию имени Теофраста Ренодо, Мишель Бютор приобрел известность, а до этого книги скромного преподавателя расходились плохо (несмотря на премию Фенеон за "Распределение времени") — было продано всего 200 экземпляров "Миланского проезда".

Но, как верно пишет П. Кереель[12], книги Бютора построены так, что, как только здание возведено, оно начинает рушиться (это справедливо и для всего его творчества, и для отдельных текстов, глав). В "Распределении времени" то же самое произошло с будущим, в "Ступенях" (1960) — с настоящим.

Четвертый роман Бютора, подведший итог произведениям 50-х годов, показывает процесс творчества как самоуничтожение, бесконечное и безнадежное строительство Вавилонской башни. Идея школьного учителя Пьера Вернье описать всего один урок в лицее заставляет его исследовать, воссоздавать истоки: биографии, приятельские, родственные связи учеников, преподавателей, литературу, историю, географию — учебная программа в идеале предполагает дать сведения о мире, обо всех достижениях цивилизации. Бютор, как всегда, стремится сотворить то чудо, которое описал Борхес в рассказе "Алеф",— уместить вселенную в единую точку (дом, город, купе, класс). Человек (урок) должен описываться не как самостоятельный феномен, а как место приложения посторонних сил, пересечения социальных и культурных связей, причем в мире, созданном Бютором, любовь равноценна литературе, женщина — книге. Но житейские истории второстепенных персонажей, обретя статус реальных, а не воображаемых (как в "Изменении"), вырываются из отведенных им границ, порабощают рассказчика, отводят ему незавидную роль соглядатая. Чужие тексты (Рабле, Марко Поло) начинают вести в книге самостоятельное существование. Повествовательные единства уже не совпадают с синтаксическими: в "Распределении времени" границами отрезков, как правило, служили главы, в "Миланском проезде" и "Изменении" — абзацы, в "Ступенях" действие может перепрыгивать посредине фразы.

Непослушание, убегание текста от рассказчика заставляет вспомнить "Тристрама Шенди" Стерна. Растянувшись до бесконечности, урок в итоге убил учителя, тщетно перебиравшего все формы повествования (от второго, первого и третьего лица единственного числа), запутавшегося в них,— последние слова книги: "Кто говорит?". Так погиб, добравшись до автора, герой "В лабиринте" Роб-Грийе.

Смерть персонажей символизировала гибель "нового романа" образца 50-х годов. М. Бютор, не просто сохранив, но и сделав главенствующим принцип тотального описания, целиком перешел на более емкие и потому многозначные принципы передачи художественной информации о мире — поэтические и музыкальные. В прозе 60—70-х годов он наконец отказался от персонажей и интриги. Произведения строятся по модели, предложенной К. Леви-Строссом для описания мифов (его лекции М. Бютор вместе с А. Бретоном слушал еще в 40-е годы). Как это свойственно новейшему роману, вертикальные, парадигматические связи (переплетающиеся "культурные", "мифологические", "географические", "алхимические" коды) вытесняют, заменяют горизонтальные, синтагматические; элементы повествования становятся одним из равноправных кодов ("бытовым").

Только два текста этого периода могут быть отнесены к романам: "Портрет художника в виде юной обезьяны" (1967) и "Промежуток" (1973). Бютор создает новые жанры, которые получают особое полиграфическое оформление. Это "мобили" ("Мобиль. Этюд для одного изображения Соединенных Штатов", 1962; "Сеть воздушных сообщений. Текст для радио", 1962; "Описание собора Святого Марка", 1963; "6 810 000 литров воды в секунду. Стереофонические этюды", 1965), книги путешествий "Гений местности", 1958; "Где/Или", 1971; "Бумеранг", 1978), сновидений ("Плоть снов", т. 1—5, 1975—1985), импровизации на темы живописных и музыкальных произведений ("Иллюстрации", т. 1—4, 1964—1976; "Посылки", 1980; "Нарочно", 1983; "Предвкусие", 1984, и др.). Выходят также сборники стихов, либретто опер, многочисленные литературоведческие штудии, диалоги с критиками (Жоржем Шарбоннье, Жаном Мари Ле Сиданье, Мишелем Ланье, Мадленой Санчи, Беатрисой Дидье). Писатель практически расстается с издательством "Минюи", где печатает "только" пять томов критических статей ("Репертуры", 1960—1982), публикуется в "Галлимаре", издательствах, специализирующихся на книгах по искусству ("Скира", "Мюзе де Пош"), выпускающих экспериментальные новые серии, как "Ла Дифферанс", где вышла большая часть его сочинений 80-х годов.

Две книги подготовили переход к новому этапу. В "Гении местности" Бютор наиболее отчетливо сформулировал свою концепцию пространства как арены борьбы культур. При этом география (государственные, национальные, социальные, религиозные обычаи) соединяется с историей: все периоды жизни города или храма (например, храма в Дельфах, знаменитого своими прорицателями) сосуществуют, настоящее и прошлое равноправны. Рассказы о беспрестанных поездках — это путешествия не только в пространстве, но и во времени, описание судеб мировой цивилизации и своей собственной. "Гений местности" Бютор пишет ясным, отточенным слогом, длинные фразы и периоды ритмически организованы, отдельные фрагменты напоминают стихотворения в прозе (и даже публиковались в книге о Бюторе-поэте, подготовленной Франсуа Обралем[13]). Дар слова, как мне представляется, стал не благословением, а проклятием для писателя: отказавшись от повествовательной прозы как слишком простой, он создал новую стилистику, которую можно назвать только "структуралистской стихопрозой". Эта манера, в которой им написано множество произведений, отнюдь не нейтральна,— она агрессивна, стремится захватить весь мир, подчинить его себе. Она созидает, разрушая, ибо, по словам Бютора, "книга должна быть мобилем, придающим мобильность другим книгам, пламенем, разжигающим их огонь"[14].

Принципы тождественности жизни и творчества, событий и слов, возможности использования чужих текстов не только для построения новых (импровизация в форме центона), но и для рассказа о себе были реализованы в литературоведческом исследовании "Необыкновенная история. Эссе об одном

сне Бодлера" (1961). Сам писатель заявлял, что он применяет одни и те же методы для анализа и для создания литературных произведений[15], что, будь у него компьютер, он охотно пустил бы его в ход, предоставив машине реализовывать составленную им программу. И ничего принципиально неразрешимого тут не было бы — так стихопроза "Послание-то идет" (1971) построена на заполнении жесткой структуры письма меняющимися каждый раз реалиями. Алгоритм будущей книги Бютор нередко записывает в виде математических формул[16].

В "Необыкновенной истории" сон, записанный Бодлером, обращается в символический шифр, повествующий о прошлом и будущем поэта, обо всех его сочинениях. Виртуозный анализ творческого подсознания показывает сходные механизмы поведения во всех сферах: быт, любовь, политика, литература; мотивы перетекают один в другой. Писатель приводит слова Бодлера о том, что он, как всякий поэт, и без Фурье знал, что "природа — это Слово, аллегория, образчик, отклик".

Отдельные мотивы "Необыкновенной истории" (анализ сна, идей Фурье) дадут жизнь целым книгам. Но едва ли не самое главное — здесь впервые Бютор применил стихотворную композицию — 16 частей (как 16 строк сонета), в конце — "Посылка". Символика чисел в его книгах 60—70-х годов меняется: простые (3, 5, 7) уступают место двузначным (12, 15, 16, 30, 31, 32, 33, 36), передающим идею цикличности.

Объектом подобных штудий Бютор впоследствии частенько делал книги и судьбы любимых своих писателей: Монтеня, Рабле, Флобера, Пруста, Рембо. Он как бы буквально реализовывал известный тезис новороманистов, что текст создается не автором, а читателем. В его прочтении роман "В поисках утраченного времени" обращался в сказку Ш. Перро "Синяя борода"[17]. Творчество стало комментированием, перебором вариантов интерпретаций.

В "мобилях"[18] главным принципом письма-интерпретации становится монтаж. Столкновение текстов из разных областей (реклама, история, география, литература, этнография, естественная история), написанных автором и заимствованных из трактатов, речей, романов, каталогов, словарей (мир предстает как универсальный лексикон, алфавитное и систематическое именование вещей), создает повествовательное напряжение. Новый контекст меняет их смысл. Действующие лица, которых вводит Бютор ("Сеть воздушных сообщений", "6 810 000 литров"), не просто лишены индивидуальности и взаимозаменимы (так, во второй книге они носят схожие имена, начинающиеся на одну букву: A и B — новобрачные, C и D — пожилые супруги, E и F — садовники-негры и т.д.) — от них остались только голоса, их судьбы — такая же литературная условность, как постоянно цитируемый роман "Атала" Шатобриана. Описывая вечно низвергающийся водопад, Бютор воспроизводит день, год, жизнь природы и человека: став коллективным героем, соединившись воедино, супружеские пары проживают вместе, во многих вариантах, одну и ту же историю любви.

Состояние покоя в движении, постоянства в изменчивости и передают "мобили", они изображают не сам объект, а способ его существования. И в этом смысле нет разницы между Соединенными Штатами Америки, венецианским собором Святого Марка и Ниагарским водопадом. Не персонажи, облетающие земной шар по разным маршрутам на десятке самолетов, интересуют писателя, а отношения взаимодополняемости, в которых они невольно оказываются, та сеть, в которую сплетаются в воздухе их голоса. "Сеть воздушных сообщений", одновременно реальность и метафора, наиболее точно воплощает бюторовское представление о вещи, мире.

Объект может быть вовсе не знаком читателю и потому как бы не существовать для него. Таков цикл "Иллюстрации", где картины и фотографии, послужившие поводом для создания текстов (поначалу — прозаиче-

ских, в конце — чисто поэтических), в книге принципиально не приводятся. Фантастические и бытовые новеллы и стихи обретают собственный смысл, становятся первичными. В первом томе они заново творят словом живописный образ, а в последующих перемешиваются между собой, замыкаются друг на друге, образуя поэтический "мобиль", алхимическую печь, в которой переплавляются Слова, дабы предстать в новом качестве.

"Сеть воздушных сообщений", "8 610 000 литров" более других напоминают радиопьесы — они и ставились в Германии, Канаде, Франции. Как многие новороманисты, Бютор в 60-е годы интересовался разными видами искусств, но в итоге предпочел не переносить в них принципы "нового романа" (как Роб-Грийе — в кино, Саррот — в театр), а заимствовать у них.

Лессинг считал литературу и музыку временны́ми искусствами, живопись и архитектуру — пространственными. У Бютора это разделение рухнуло. Все происходит в пространстве книги, которая из текста стала материальным объектом. И весьма увесистым: "Мобиль", "Описание собора Святого Марка", "6 810 000 литров", "Где", "Бумеранг" — тома, размером с прежний "ин кварто". Каждый голос, каждый текст внутри них выделен графически: шрифтом, цветом (черным, красным, синим, контрастирующим с белой бумагой высокого качества), расположением на странице (справа, слева, вверху, внизу, посредине, на полях). Они начинают кочевать на печатном листе (в "Бумеранге" перемещаются даже пагинация, опорные слова, вынесенные в заглавия фрагментов), еще больше затрудняя выбор пути в полиграфическом лабиринте. Европейский способ чтения — слева направо и сверху вниз — отнюдь не всегда приемлем, приходится бродить взад и вперед по параллельным "повествовательным" поэтическим линиям, перескакивать с одной на другую. Правда, писатель спешит на помощь — в "6 810 000 литрах" он предлагает возможные маршруты движения: что читать, что опустить (в зависимости от этого текст каждый раз меняется — как в "Игре в классики" Кортасара). Но читатель, устав, вполне может остановиться и начать рассматривать книгу как живописное произведение, иллюстрацию к самой себе. И это также входит в цели автора, который продолжает традиции "Каллиграмм" Аполлинера, в его стихах слова рисуют колыхание волн, полет чаек ("Литания вод", 1964). Даже если читатель, выронив книгу из рук, унесется мыслями вдаль или, тем паче, задремлет — тем лучше, ибо "мобиль" рассчитан на суггестивное воздействие, ассоциации и сны читателя прекрасно впишутся в произведение, обогатят его.

Разрушение в творчестве Бютора границ между родами литературы, художественными и научными текстами, видами искусств подчеркивается публикацией его книг (небольшого формата) в серии "Путь" издательства "Галлимар", где печатались и новороманисты, и поэты, и философы, и авторы исследований о них[19] (ее вел друг Бютора Жорж Ламбриш). Наиболее значительными произведениями этого периода стали, на мой взгляд, "Роза ветров: 32 румба для Шарля Фурье" (1970) и "Диалог с 33 вариациями Людвига ван Бетховена на тему вальса Диабелли" (1971). В них заложена та же идея, что и в романах Н. Саррот "Говорят глупцы" и "Золотые плоды",— описать жизнь мысли, художественного произведения,— но реализована она принципиально иначе.

Бютор практически воплощает концепцию Г. Гессе об "игре в бисер" — высшей стадии культуры, на которой она может идти только к самоуничтожению. "Роза ветров" — развитие, приведение в систему утопических взглядов Шарля Фурье, считавшего, что он постиг тайные законы бытия и теперь во всем мире должна установиться гармония. Преобразованию подлежат все сферы жизни — педагогика, любовь, политика, промышленность. Изменятся не только люди — вся живая и неживая природа (наисерьезней-

шим образом описываются "антикиты" и "антильвы"), Земля, Солнечная система, Галактика. Взяв "алфавит" и "грамматику" Ш. Фурье, Бютор создает новые тексты, показывает жизнь цивилизации как жизнь природы — за рождением и развитием (весна и лето, утро и день) следуют неизбежные закат и смерть (осень и зима, вечер и ночь).

"33 вариации", созданные Бетховеном, рассматриваются как творческая автобиография композитора, как этапы истории музыки с XVI по XX в. (с предсказаниями вперед), как теория космогонии в духе Фурье, как смены времен, эпох, социальных слоев. Литературный шлейф составляют тексты, влиявшие на музыку Бетховена и рожденные ею, любимые Бютором (Шекспир, Руссо, Нерваль). Мифологические реминисценции подчиняются правилам музыкальной композиции, используемым в вариациях ("зеркало", "розетка"). Каждая вариация передается соответствующим поэтическим отрывком, создается строго организованный и продуманный хаос, "мобиль".

По концепции Ю. М. Лотмана, отдельное художественное произведение и вся культура в целом могли бы послужить в будущем моделями для разработки принципиально иного типа искусственного интеллекта. А Бютор видит в них искусственно созданное живое существо, "гомункулуса"[20].

"Розу ветров" и "33 вариации" можно прочитать как новейшие романы, но думается, что на этом этапе, в отличие от 50-х годов, красота поэтического слога и философское видение мира соединились напрямую, перестали нуждаться в художественной прозе как посреднике. Романные тексты стали вторичными, производными от культурологических книг. "Портрет художника в виде юной обезьяны. Каприччо"[21], вышедший за год до "Философского камня" М. Юрсенар (1968), посвящен теме алхимии искусства. Как мы уже говорили, она проходит через все творчество Бютора, от "Миланского проезда" и статьи "Язык алхимии" (1953), разбирающей многоплановость и многозначность мистического учения, принципиальную изменчивость символического языка на каждой новой ступени. Роман, заимствующий структуру эссе "Необыкновенная история", "мобилей" (Прелюдия, Путешествие — 15 частей, Посылка), построен на соединении двух планов, выделенных различными шрифтами: автобиографического рассказа о поездке в Венгрию, о жизни в старинном замке, полном древних кабалистических книг, и волшебного сна.

Сновидения для Бютора — не только подсознательно постигаемый путь к потусторонней, тайной жизни, но само творчество в чистом виде. Сон уже является художественным произведением. Пять томов сновидений писателя ("Плоть снов") — это и образец "автоматического письма" в духе сюрреалистов, где главный герой ("я", "Мишель Бютор") проходит циклы фантастических превращений — вплоть до съедаемой устрицы. Это и продуманная реконструкция своей подсознательной автобиографии, где отражаются и преломляются реальные факты (чтение лекций в Америке, поездки с женой Мари-Жо и дочерьми), попытка самоанализа, иронически посвященная "в том числе и психоаналитикам".

Сюжет сна героя романа (студент попадает в подземелье, влюбляется в красавицу, злой гений, вампир карает влюбленных, переносит юношу по воздуху за тридевять земель и превращает в обезьяну; благодаря дару каллиграфии студент становится секретарем ректора университета, с помощью мудрой девы побеждает вампира-чародея, возвращает себе прежний облик, но не обретает счастья) с небольшими изменениями заимствован из сказок "1001 ночи". Если трактовать персонажей как алхимические символы, то события в точности будут соответствовать этапам "великого деяния"[22], которое само по себе — лишь отражение духовной аскезы, пути человека к высшему знанию. Как во всех романах Бютора, мифологическая инициация героя (повествователя) связана с превращением его в писателя

(автора). Но, чтобы стать им, сказочному студенту парадоксальным образом приходится победить "гения местности" — злого духа, представление о культурной запрограммированности пространства (поведения), основополагающую концепцию своего создателя. В финале реальный студент, Бютор, пройдя курс тайной науки, отправляется на ее прародину — в Египет.

Подобная многозначность действия опирается на древнюю традицию алхимических книг, мистических романов и повестей и сказок XVII—XVIII вв. Таков, например, "древнеегипетский" роман аббата Жана Террассона "Сет" (1731), проникнутый масонской символикой, послуживший основой для либретто оперы Моцарта "Волшебная флейта". Многие произведения получали подобную трактовку даже помимо воли их создателей: "Влюбленный дьявол" Ж. Казота, сказки Ш. Перро (в первую очередь "Ослиная шкура" и "Синяя борода"), частенько поминаемые Бютором, послужившие источником для его стихов из сборника "Посылки".

Принцип дублирования повествования на всех уровнях, характерный для "нового" и новейшего романов, у Бютора во многом связан с алхимическим представлением о лестнице существ, гомологичности миров минералов, растений, животных, ангелов (мотив лестницы, соединяющей небо с землей, устойчиво повторяется в книгах писателя начиная с "Миланского проезда"). Мотивы противоборства огня и воды напоминают о духах стихий, первоэлементов[23]; созвездия, что без конца упоминаются в "Бумеранге", вводят в текст не только связанные с ними древние легенды, но и астрологические представления. Цитата из Бюффона, описывающего льва, отсылает к созвездию, к Евангелисту Марку и, соответственно, к Венеции, собору Святого Марка, к Лувру (в рекламных изображениях на заглавной букве "Л" лежит лев), лицею Людовика Великого, где учился Бютор, к рассуждениям о символике животных у писателя, о роли "Книги джунглей" Киплинга — Библии животных.

Все эти цепочки порождающих друг друга мотивов выстраиваются уже не столько в самом "Бумеранге", сколько в его расшифровке — диалоге автора с литературоведом Беатрисой Дидье "Возвращающийся бумеранг" (1988). Театральная символизация, сцепление всех слов между собой обесценивает их, как снятие ограничений на волшебные метаморфозы, происходящие в "Плоти снов" с калейдоскопической быстротой, обесценивает событийный ряд: раз возможно все, значит, по сути, ничего не меняется, не происходит.

Не слишком доверяя читателю (а для адекватного восприятия нужен уровень эрудиции, сопоставимый с авторским, о чем большинству приходится только мечтать), Бютор начинает интерпретировать свои произведения, реализовав высказанную им еще в 1964 г. мысль, что литературовед в принципе не нуждается в посторонних текстах: можно анализировать одну произвольно придуманную фразу, потом разбирать сам анализ и так далее до бесконечности[24]. Писатель делает это в теоретических статьях, выступлениях, многочисленных диалогах, ставших одним из излюбленных его жанров. В серии бесед с разными критиками Бютор создал свою творческую автобиографию, частенько дополняя разговоры новыми произведениями. Искусство для него — нескончаемый диалог, и в этом жанре он создает портреты художников, делает совместно с ними книги о живописи, о культуре[25]. Последний диалог, "Возвращающийся бумеранг", носит подзаголовок "повесть" — по сути, это мемуары, сопоставимые со "Словами" Сартра, "Детством" Саррот, "Романесками" Роб-Грийе. В них речь идет не только о книгах, но и о детстве, зрелых годах Бютора, его встречах с великими писателями и философами. В текст включены и отрывки из толстенного "Бумеранга" — на наших глазах он становится удобочитаемым. Следить за мыслью писателя — занятие увлекательное, процесс оказывается интереснее

результата, "записные книжки", диалог заменяют художественное произведение — и делают его ненужным.

Переломное произведение о собственном творчестве было написано в 1973 г., сразу после "Розы ветров" и "33 вариаций", в промежутке между "мобилями" и "Плотью снов", одновременно с циклами стихов — "Промежуток. Анекдот в развитии". В 31-й главе разнородные тексты, перемешиваясь, не соединяются в гармонии, а ведут ожесточенную борьбу. Подлинный сюжет — аллегорическая "Битва книг". "Новый роман" спорит с новейшим, статичные персонажи не желают меняться, сопротивляются нашествию стиля, обжигающего их пламенем фраз. Текст становится (как пишет автор) садистской огненной пыткой.

Первая книга ("уровень повествования") — это замедленное, выдержанное в поэтике "школы взгляда" описание провинциального вокзала (излюбленного бюторовского "локуса"). В расписании перерыв, промежуток, и можно только сидеть в зале ожидания, ждать поезда — но не ехать. И в каждой следующей главе повторяется все та же сцена — очередные пассажиры терпеливо бездействуют. Солдат читает газеты — нет, по линии уголовной хроники действие не пойдет. 1968 год, Дубчек — тоже нет.

И вот появляются книги, предлагающие персонажам романтический сюжет — поездку в Венецию. Еще до того, как мужчина и женщина увидели в киоске, купили "Описание собора Святого Марка" Бютора, тексты оттуда ворвались в повествование, вокзал, разумеется, стал храмом. Автор добавил еще экзотики — "Путешествие на Восток" Жерара де Нерваля, его новеллу "Сильвия". И напрасно — ведь в ней описана неудачная попытка вернуться в свое прошлое — волшебную страну детства, сельской идиллии. А персонажи Бютора еще по "Изменению" знают, что поездка в Италию ни к чему не приведет, от себя не убежишь. Они мысленно искушают друг друга, проживают в уме, в речах возможные варианты — и отвергают их.

Параллельно автор ведет дневник, фиксируя свою работу над текстом — чтение, правку. Он дает литературоведческий анализ (например, употребления цветовых эпитетов), обнажает приемы, предвосхищает свои ходы. Сталкиваются три временных потока — персонажей, автора и читателей. Писатель, как его герои, медлит, он переносит центр тяжести на стиль, на отдельные слова (как обычно, в ход пускается "Ларусс", из которого на этот раз извлекаются медицинские термины), разрывает их до звуков, до зауми. Он усиливает традиционный музыкальный код, строит текст как джазовую импровизацию, держащуюся на ритме (ритме прозы): заданы структура и тема ("анекдот"), в их рамках действие может развиваться свободно.

Но не развивается. У "правоподобных" героев своя логика поведения, они отказываются жить в предложенных обстоятельствах, отбрасывают чужие маски.

С тех пор стилистика "нового романа", да и само романное начало практически исчезли из книг Бютора. Источники произведения, воспоминания, сны стали текстами. Техника "замедленной съемки" возникла, правда, в одной из последних книг Бютора, "Отплытие царицы Савской" (1989), где подробное описание оживляет знаменитую картину Клода Лоррена. Но здесь царит атмосфера художественной игры, исследуются рожденные литературой мифы. В ход идут Ветхий завет, "1001 ночь", творения Лафонтена, Бюффона, Нодье, Нерваля, Флобера. Ироничный романтический стиль 30 глав контрастирует с современным языком 30 загадок — тоже шутливых, посвященных творчеству (ответы, как полагается, даются в конце).

Царица Савская отплывает к царю Соломону, носителю высшей мудрости,— остается память культуры, которая, по мысли Бютора, и является тем тайным знанием, что поддерживает жизнь цивилизации, составляет ее суть.

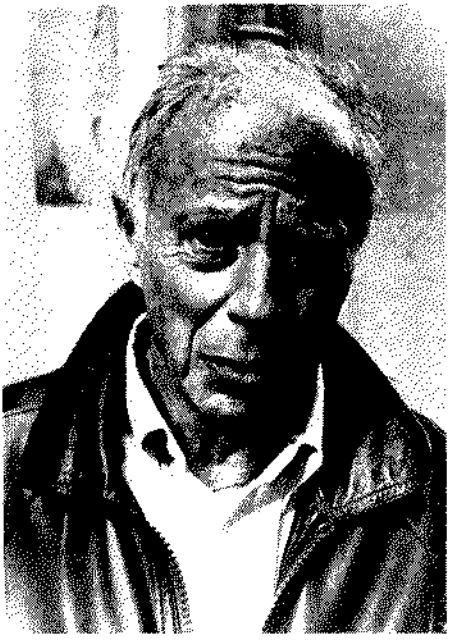
КЛОД СИМОН

Читая Клода Симона (род. 1913), необходимо отдаться завораживающему движению плотной и мерцающей лавины текста. Это плотность и мерцание словесной ткани, плотность и мерцание насыщающих эту ткань значений, множественных и как бы переливающихся одно в другое. Фраза Клода Симона бесконечно растягивается, громоздя и присоединяя к себе эпитеты, сравнения, скобки. Текст дышит, пульсирует, ветвится. Возникает ощущение, что писатель ищет, спотыкается, добираясь до какого-то скрытого от него самого смысла того, что он пишет. Взаимодействие фабульной основы и словесности опрокинуто — не логика сюжета, характера, ситуации ищет для своего выражения адекватное ей слово, но полифоничное, многозначное, звучащее всеми обертонами слово властно несет романиста, и он сражается с этим сопротивляющимся ему, не удерживаемым в узде непокорством, натягивая поводья, нащупывая прихотливо вьющуюся, густо заросшую тропку значения. Текст — след этой борьбы, ее перипетий.

"До того, как я начинаю писать,— говорит Клод Симон,— нет ничего, кроме аморфной магмы ощущений, более или менее смутных, кроме запаса более или менее точных воспоминаний, кроме неясного — очень неясного — плана. И только в процессе письма нечто осуществляется, во всех смыслах этого слова. И завораживает меня именно то, что это "нечто" неизменно оказывается гораздо богаче замысла".

Понять архитектонику романа Клода Симона помогает "Слепой Орион" (1970) — текст, изданный в иллюстрированной серии "Тропинки творчества" и впоследствии включенный автором в роман "Тела-проводники" (1971). Иллюстрации, подобранные самим автором,— это своего рода "преднаходимые" писателем элементы "контекста", в котором существует сознание, уже "материализованные" моменты этого сознания. Именно они, как считает Клод Симон, направляют ассоциативную память, подчас "заслоняя" непосредственное воспоминание о жизненном факте. К.Симон приводит в доказательство воздействия на художника "чужого" взгляда пример Стендаля: описывая свой переход через Альпы с итальянской армией Наполеона, то есть одно из сильнейших своих жизненных переживаний, Стендаль обнаружил, что воспроизводит не собственное воспоминание, а гравюру, изображающую этот переход, которую видел через несколько лет после самого события.

Характер иллюстраций, собранных в "Слепом Орионе", самый разнородный. Пейзаж Никола Пуссена, давший название книге. Коллаж современного американского художника Раушенберга. Почтовая марка с изображением Колумба, вступающего в контакт с туземцами Нового Света. Фотомонтаж, где ослепительная улыбка Мерилин Монро соседствует с головой Че Гевары, фотографией убийства Кеннеди и световой рекламой кока-колы. Аэрофотосъемка извилистого русла Амазонки. Страница анатомического атласа. И т.д.



Клод Симон

"Слепой Орион" — "щиток" текста Клода Симона, строящегося из монтажных кусков, далеко отстоящие планы которых сцеплены ассоциациями самой различной природы — по звучанию слова, по форме фигуры, по подобию переживания.

Текст Симона — своего рода устройство, вбирающее информацию мира и перерабатывающее ее таким образом, чтобы на выходе, наряду с продуктом переработки — романом, обозначился и постигаемый в ходе переработки принцип собственной работы. То, как строится роман, и есть сюжет романа. Само строение фразы моделирует процесс "переработки" информации в текст. Заменяя один элемент другим, подбирая слова, вызывающие "цепную реакцию других составных частей", К. Симон перестраивает у нас на глазах свой текст.

В доме умирающей Мари ("Трава", 1958) собираются ее родственники — брат Пьер с женой Сабиной, их сын Жорж с женой Луизой. В дни агонии старой девы Луиза решает, уходить ли ей или нет от мужа. И каждое новое событие — ссора со свекровью, чтение дневников Мари, свиданье с любовником — вносит новый элемент в ее сознание, вызывая в нем изменения. Однако в конечном итоге сознание Луизы, "меняясь по своему составу", сохраняет "в точности тот же вес и объем", и ее жизнь, хоть и "на новой основе", остается прежней.

На первый взгляд "Трава", как и следующий роман Клода Симона "Дороги Фландрии" (1960)[1], воссоздает момент сознания, в котором сосуществует прошлое (память) и настоящее. В интервью, которое К. Симон дал после выхода в свет "Дорог Фландрии", он выдвигает на первый план именно это свойство памяти, как реалистическую модель композиции романа: "...в часы послевоенной ночи, взятые в романе, в памяти Жоржа теснится все: катастрофа мая 1940 года, смерть его командира... годы плена, поезд, в котором его везут в лагерь, и т.д. В памяти все лежит на одном уровне — диалог, переживание, виденье сосуществуют. Я стремился к созданию структуры, отвечающей этому и позволяющей мне представить последовательно элементы, в действительности слитные".

Однако более пристальный анализ стилистических особенностей прозы Клода Симона обнаруживает, что мы здесь имеем дело не с "внутренним монологом", а с более сложными "гибридными структурами" (или, как называет их в своем исследовании "О внутреннем монологе" С. Ю. Завадовская[2], "двойственными структурами"), оставляющими читателя в некотором недоумении и непрерывно вынуждающими его разбираться, кому, собственно, принадлежит то или иное высказывание. В "Траве" читатель как бы присутствует при попытках "рассмотреть" возможности того, как Луиза могла бы "видеть" то, что происходит, "вспоминать" то, что могло бы произойти в ситуации, предложенной автором. Грамматически голос автора никак не отделен от "голоса" персонажа, "точка восприятия" непрерывно сдвигается — то она "внутри" сознания Луизы, то "вовне",— точка зрения

автора, примеривающего "варианты": "она сможет увидеть", "она сможет услышать"; "или, возможно, не так. То есть, возможно, не в этот вечер или не эти слова (не безостановочную, ошалелую, бессмысленную трескотню Сабины), не этот уход. Возможно, просто вместо всего этого косые взгляды (или даже не взгляды — глаза, уклоняющиеся от встречи с другими глазами), слова, так и не сказанные, или сказанные в другой раз, или вовсе проглоченные, только мысленно, и не неприятный инцидент (скандал, вспышка) в какой-то из дней, а нечто подспудное, постоянное, укоренившееся, другая сцена, которую Луиза сможет увидеть впоследствии..."

Формы "гибридных структур" меняются от романа к роману. Если в "Траве" рассказчик хотя и не персонифицирован, но может все же быть отчленен от персонажа, то в "Дорогах Фландрии" рассказчик — "я" — одновременно персонаж — "он". Это Жорж, сын Сабины и Пьера, муж Луизы.

В романе "Отель" (1962) "он" — это и студент, принимающий участие в гражданской войне в Испании, и "бывший студент", "тот, кто тогда был студентом", а ныне, очевидно, автор романа, возвращающийся пятнадцать лет спустя в город, где он сражался в юности (условно — Барселону). Но читатель должен напряженно работать, чтобы обнаружить, к какому периоду относится повествование. Между непосредственно переживаемым и вспоминаемым нет грамматических различий. В качестве ориентиров (ускользающих, едва читатель "расслабится") служат только "внеграмматические" детали, например, иной вид площади, где революционные лозунги вытеснены рекламными афишами.

В "Истории" (1967) "я", повествующее одновременно об одном дне своей жизни и о всей своей жизни в целом (по некоторым приметам в этом "я" узнается "бывший студент", кузен Коринны, вдовы де Рейшака, недолгой возлюбленной Жоржа), неожиданно превращается в "он" — то ли это "я" озирает себя со стороны, то ли это включается авторское видение.

Постепенно усложняясь, эти "гибридные конструкции" приводят в "Фарсальской битве" (1969) к полному совмещению взаимозаменяемых сознаний. В этом "ничейном" поле, где нет уже ни собственного "я", ни отчужденного, отделенного от "я" "он", участки нарезаются без всякой персональной межи. Невозможно сказать, кто получил и надел мучительную память ревности — дядя? племянник? Или один просто повторяет историю другого? Или племянник, мучимый ревностью, наконец понимает, домысливая, что должен был пережить дядя? Теряет смысл всякая попытка установить, чье "видящее ухо", прильнув к двери (за которой любимая женщина предается любви с другим), наполняя тишину воображаемым шорохом сминаемых простынь, запахом потной кожи, отгоняет от себя эротические сцены из "Золотого осла" — книги, принадлежавшей дяде, но тайно прочитанной племянником. Это так же тщетно, как поиски точного места Фарсальской битвы, как попытка восстановить Фарсальскую битву, вытесненную картинами других битв,— тем, что было пережито автором и отдано им Жоржу (но здесь как бы передается "бывшему студенту", который не Жорж), и тем, что запечатлено во множестве батальных полотен, накладывающихся одно на другое. Мы — в царстве тотальной относительности: "...как бы там ни было не все ли равно тот холм или этот как бы там ни было ничто никогда не происходило как это воображаешь или если угодно никогда не воображаешь ничего так как это происходило в действительности и даже если сам при этом присутствуешь никогда не можешь их увидеть такими

ну хватит

каковы они в действительности поэтому поступай как все, считай что все таково, каким тебе кажется, как ты это видишь или воображаешь их и реши, что так именно это и произошло и тогда это действительно произошло именно здесь..."[3]

Таким образом, хотя романы Клода Симона от "Травы" до "Фарсальской битвы" складываются в своего рода "семейную эпопею", внутри которой можно при желании восстановить и некий хронологический порядок (в известной степени отражающий пережитое самим автором — испанские события, война, плен), и родственные или аффективные отношения между "персонажами", эти персонажи — не "характеры" в реалистическом понимании, а своего рода "музыкальные темы", варьируемые, переставляемые, сочетаемые внутри художественной целокупности.

Тема легко переключается с одного персонажа на другой, переходит из одного сознания в другое, почти не меняя словесного оформления. Например, гибель (возможно, самоубийство) капитана де Рейшака (ее свидетель Жорж в "Дорогах Фландрии") важна К. Симону как сквозной лейтмотив "поражения". Поражения личного — известно, что Коринна изменяет мужу с его жокеем, впоследствии денщиком, Иглезией. И поражения кастового — исторической обреченности аристократии (если смерть де Рейшака самоубийство, она — зеркальное отражение самоубийства одного из его предков, члена Конвента, командира французской армии, разбитого, как и его потомок, в бою, вынужденного, как и он, бежать и нашедшего дома жену в постели лакея). И поражения всей военной системы Франции с ее косным, "засоленным"[4], "законсервированным" офицерством. Эта тема, принадлежащая Жоржу в "Дорогах Фландрии", в "Истории" отдается "бывшему студенту" (не любовнику, а кузену Коринны):

"Дороги Фландрии"

...что-то арабское, что-то наверняка оставшееся от того, кого не подоспел убить Карл Мартел, так что, возможно, он претендовал на происхождение не только от своей кузины Приснодевы, как все эти дворянчики, его соседи по Тарну, но еще сверх того, без сомнения, возводил себя к Магомету... тошнотворная вонь войны висящая в ослепительном послеполуденном весеннем свете... численность его эскадрона была сведена к нам четырем... итак голоса, ирреальные и жалобные выкрикивающие что-то (предостережения, предупреждения... и он... пренебрегая этим вторжением в беседу отметая, переставая замечать обратившегося к нему еще до того как отвел глаза, действительно уже не глядя на то место где ничего не было подымая голову и возобновляя со своим младшим лейтенантом мирный разговор в духе тех что могут вести два всадника, едущих бок о бок (в манеже или в долине)...

"История"

...часто впоследствии я пытался вообразить его пишущим, в свою очередь, свою страницу. Истории — хотя он, конечно, был слишком хорошо воспитан, чтобы позволить себе такого рода выспренний комментарий, да и какого бы то ни было рода комментарий вообще. Но вот это: эту дорогу с дымящимися развалинами по сторонам и его самого со всем тем, что у него осталось от его эскадрона, то есть с единственным младшим лейтенантом, одним кавалеристом и денщиком... и раненых, лежащих в кювете, кричащих ему, чтобы он не ехал дальше, что его убьют, и себя, который, не прислушиваясь к ним, ограничиваясь только тем, чтобы сказать второму офицеру (говоря фальцетом, чуть слишком высоким голосом, унаследованным, без сомнения, от арабских предков, то есть от арабского предка, который, должно быть, обрюхатил одну из прапрабабок баронов де Рейшак, прежде чем подоспел Карл Мартел, так что он был, и он тоже, как и его лошади, арабским полукровкой) с едва уловимой интонацией досады, скуки: "...из-за каких-то проходимцев, притаившихся в засаде за изгородью с жалким пугачом...", и даже не закончив фразы, продолжал, надменный, самое большее слегка раздраженный, задетый, не меняя ровного и спокойного шага своей кобылы среди этого весеннего пейзажа, внезапно сделавшегося опасным...

И в самом деле, если безразлично, тот холм или этот был полем битвы, определившей ход Истории, не все ли равно, "тот персонаж или этот" передаст читателю воображаемую картину, лишь бы сама эта картина была достаточно убедительна и впечатляюща.

Как бы снимая вопрос об исторической или психологической "достоверности", Клод Симон тем не менее не перестает им мучиться: "как это было?", "как в точности?" — повторяют персонажи его романов. Неисчерпаемый, непознаваемый хаос жизни не может, считает романист, служить моделью искусства. В доказательство того, что правдоподобие, верность писателя "логике жизни" превращает текст в "цепь совершенно произвольных, непредугадываемых случайностей, нелепых, граничащих с чудесами совпадений", Клод Симон любит приводить ситуацию, вынуждающую Фабрицио дель Донго бежать из Пармы. Что касается психологической и социальной детерминированности сюжета, то тут, утверждает он, сколько голов, столько умов — одна и та же романная ситуация, допустим, финал "Красного и черного", представляется Анри Мартино, известному исследователю творчества Стендаля, "логическим увенчанием романа", тогда как не менее почтенный литературовед Эмиль Фаге видит в убийстве Жюльеном Сорелем госпожи де Реналь "нечто, более чем неправдоподобное".

Не приходится спорить с трюизмом, что "художественная достоверность" яблок Сезанна обеспечивается не их "похожестью" на тот или иной сорт яблок на прилавке магазина. Но когда Клод Симон, опираясь на этот аргумент, связывает "внутреннюю логику текста" только с его "музыкой (ритмом, ассонансами, каденцией фразы) и материалом (словарем, фигурами, тропами, ибо язык — не плод случайности)", утверждая, что именно эта "художественная логика", "подчиняясь которой комбинируются элементы фабулы, в то же время оплодотворяет и порождает фабулу", он вступает в противоречие с собственным творчеством. Эстетическая значимость его романов в том, что их форма "объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную направленность жизни"[5], и "приключения письма" в них неотделимы от "письма приключений" бытия. Эстетическая достоверность обеспечивается системой знаков, которые вырабатывает для себя художник[6], но эта система знаков существует не "сама по себе", она соотносится с миром, как предметом "познания и этического поступка"[7].

Бесконечная, текучая, разбивающаяся о внутренние пороги, переливающаяся через край и со множеством оттенков фраза Клода Симона стремится сгустить в себе многозначность мира, Историю, наполняющую собой каждое мгновение, хотя и непознаваемую, как считает романист, но влекущую, возбуждающую неутолимую жажду познания. Клод Симон как бы подбирается к истине с помощью сравнений, причем сравнение входит в его текст не прямо, как гвоздь в стену, а многократно "примериваясь", не находя нужной "точки". Его вводит не бесповоротное "как", но приблизительные — "наподобие", "отчасти как", "до известной степени как", "скорее как". Иногда, будто бы уже у цели, совсем рядом, сравнение вдруг отбрасывается, как не оправдавшая себя гипотеза — "или нет, не так, а..." Субстанция жизни не дается в руки, не позволяет установить прочные причинные связи, поскольку один элемент, рассмотренный с дотошной пристальностью, тут же вытесняется другим, вызывая "цепную реакцию" перестановок в "лоскутной" картине мира. "Итак, продали дом и землю. Несколько тощих полей, которые обрабатывал их отец, несколько фруктовых садов, рощицу, виноградник на склоне холма, из которого тот выжимал достаточно обратимого в деньги пота, чтобы исхитриться, и это он, не умевший даже читать, не только обучить грамоте своих детей, но еще и добиться, чтобы они или, точнее, две из них, его дочери Эжени и Мари, обучились достаточно, чтобы, в свою очередь, оказаться способными обучать грамоте других детей и на то, что



Из иллюстраций в книге "Слепой Орион". *Рис. Клода Симона*

они зарабатывали, уча грамоте других (на два своих скудных учительских жалованья, сами коля зимой дрова, сами обшивая себя или, точнее, перешивая, переделывая все время одни и те же платья,— сооружая одно новое из двух старых, уже извлеченных, произведенных из прежних, так что каждое (воротник, манжеты, лиф, пояс, юбка) представляло хитроумную комбинацию по меньшей мере четырех других, на манер тех сложных гербов, геральдических щитов, ценность которых определяется числом полей, или, скорее, на манер костюмов тех танцоров, которые, получив двести или триста лет тому назад привилегию подвизаться на Страстной неделе в Севильском соборе на время, пока не износятся их костюмы, с тех самых пор никогда эти костюмы не меняли, передавая из поколения в поколение драгоценные лохмотья, латавшиеся по мере того, как протиралась ткань, так что в конце концов от первоначального костюма оставалось только собрание разномастных лоскутов, в свою очередь подвергавшихся замене,— уже не одежда, не переливающиеся блестками пляшущие костюмы, но некое нематериальное постоянство мифа, проносимое сквозь гнилостное время — находя еще возможность после смерти отца вскапывать и пропалывать после уроков те участки, что поближе к городу, и только скрепя сердце соглашаясь сдать в аренду остальные). Итак, умудрясь на свои заработки поднять брата, не только в расхожем смысле этого слова, но и во всей полноте его значения, буквально подталкивая, возвышая его от уровня сына невежественного, неграмотного крестьянина до уровня не просто грамотея, но еще и мастера-хозяина языка (ибо именно на этом он специализировался и именно это преподал позднее в университете), хозяина тех самых слов, которые его отцу так никогда и не удалось прочесть, тем более написать, разве что пробормотать, сумевшего, можно сказать, не только покорить эти слова, усвоить их, но и, как то всегда делают завоеватели со своими побежденными, расколоть, обобрать, отнять у них ту тайну, ту грозную силу, которой обладает всякая вещь или всякое существо, пока оно не познано, и, не имея ни предков, ни прошлого, видится очевидным плодом какого-то таинственного, почти сверхъестественного зачатья: итак, связав себя с открытием их происхождения, генеалогии и отсюда с предсказыванием, навязыванием им неотвратимого вырождения, старения, смерти, как если бы, делая все это из своего рода благоговейной сыновней мстительности, он утверждал непреоборимое торжество неграмотного старика (поколений неграмотных крестьян, с мозолистыми руками, неторопливой походкой, неторопливым говором, с пригнутыми к земле-кормилице спинами, не знающими роздыха от сотворения мира, повторяющих от века одни и те же безмолвные сокровенные жесты) над тонкими вероломными и эфемерными орудиями всякой мысли, подобно им тонкой, вероломной и эфемерной" ("Трава").

"Эфемерность", "вероломство" рационального познания, которое, по Клоду Симону, не в силах охватить и выстроить в связное повествование лавину

информации, поступающей каждое мгновение в сознание, приводят романиста к нарастающей фрагментации текста. Уже в "Истории" все чаще выпадают связующие звенья сравнений. Местоимения на стыках монтажных кусков, нередко относимые читателем к предмету или лицу, фигурировавшему в предыдущем кадре, относятся уже к последующему. Эта преднамеренная неопределенность превращает каждое из "пересекающихся множеств" в своего рода метафорический щиток другого, в эхо, накладывающееся на голос. Почти полное отсутствие пунктуации акцентирует непрерывность энергетического потока слов, складывающегося из прерывистых, откликающихся один на другой кадров, монтируемых, "как образ входит в образ и как предмет сечет предмет".

Теоретик "нового романа" Жан Рикарду преподносит эту технику Клода Симона как "работу текста", окончательно порвавшего с иллюзией, будто письмо несет информацию. Как это свойственно "материальной эстетике", Рикарду видит лишь "вещь", созданную Симоном, но отбрасывает те познавательные и этические связи с действительностью, которые только и делают всю эту "технику" искусством.

Метафорический "коллаж" Клода Симона — попытка воспроизведения плотности и подвижности мира, его "вероломства". Французский критик Людовик Жанвье пишет о романах Клода Симона: "Речь идет о проблематике личности в Истории... о той проблематичной личности, которую несет поток событий". Как определяет в работе "Категория времени в искусстве и культуре XX века" Вяч. Вс. Иванов, "на современном кибернетическом языке суть возникновения метафоричности можно объяснить необходимостью параллельного (одновременного) вывода тех сообщений, которые при отсутствии цейтнота можно было бы передать и последовательно. Путем употребления слов или сочетаний слов в переносных (образных) значениях оказывается возможным одновременное высказывание нескольких мыслей"[8]. Как "скоропись духа" определял метафоризм Борис Пастернак, выводя необходимость "объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями" из несоответствия между "недолговечностью человека и надолго задуманной огромностью его задач"[9]. О сплетении и переплетении сведенных в едином времени и поэтому оттеняющих и подстегивающих одна другую тем говорил в одной из своих лекций Эйзенштейн: "Одна и та же тема реализуется структурно, перелетая с материала в материал, из измерения в измерение... контрапунктом разнородных материалов разрешается тематическое единство"[10].

"Фарсальская битва", хотя в ней и фигурируют еще "персонажи-темы" первых романов, знаменует переход Клода Симона к технике, сравнимой с техникой коллажа и окончательно утверждающей себя в "Телах-проводниках", программном "новом новом" романе. Более или менее развернутые "монтажные куски" соединяются здесь по принципу "пересекающихся множеств", причем их общий элемент может быть как фонетическим, так и омоническим, как совпадением "фигуры", так и совпадением эмоционального состояния. Крест на юбилейной почтовой марке — Колумб подымает крест над толпой индейцев-язычников — порождает самолет, отбрасывающий крестообразную тень на сельву, или крест, намалеванный белой растекающейся краской на стене небоскреба. Извивы анаконды — змеящуюся веревочку на тротуаре, петляющие излучины Амазонки, боа, соскользнувшее с плеч американской туристки в холле отеля, или сплетение кишок на странице анатомического атласа. Изнуренность отряда конкистадоров, пробирающихся сквозь тропические заросли,— теряющий последние силы отряд герильеросе, возглавляемых неназванным, но достаточно точно описанным Че Геварой, полуобморочное состояние человека, ослабевшего от мучительных резей в животе на улице современного города. В эту сеть метафор Клод

Симон пытается уловить разноголосый мир, все его тянущиеся из прошлого значения.

При всей прихотливости ассоциаций "сверхличный" характер коллажа Клода Симона обеспечивается и событийным рядом (война, испанские события, латиноамериканская герилья — в плане историческом; любовь, ревность, боль, смерть — в плане общечеловеческих переживаний)[11] и главным образом, как считает сам писатель, тем, что он работает в материале, уже сформированном человечеством: "Наш словарь не совокупность инертных символов, каждое слово заключает в себе одновременно исторический, культурный, фонетический заряд, точно так же, как не случайна и та сформировавшаяся система метафорических фигур, в которой и через которую говорит о себе мир".

Но, хотя в мире, который "говорит о себе" Клоду Симону, явно присутствует история, в нем, столь же явно, отсутствует развитие. Время в его романах знает только две формы — застойное настоящее и навязчивое, проступающее сквозь все поры настоящего прошлое. Анализируя сходные черты восприятия времени у Фолкнера — "громоздкое и непристойное присутствие" прошлого в каждом мгновении настоящего, "увязание" в настоящем, в "неподвижном движении этого бесформенного чудовища", лишенного прогрессии, перспективы, будущего, Сартр писал в канун мировой войны, что "Фолкнер употребляет все свое удивительное искусство, чтобы описать умирающий от удушья мир, в котором и жить невозможно, и не видно возможностей изменения, разве что в форме катаклизма".

Время в романах Клода Симона 60-х годов — "мавзолей, в котором погребена всякая надежда и всякое желанье", как говорит один из героев того же Фолкнера. Время источает запах гнили, разложения. Не стрелками часов, но возвращением ко все более и более сливающемуся с землей трупу лошади (или разных лошадей) размечены дороги Фландрии для убегающего от немцев эскадрона капитана де Рейшака. Миазмы падали висят над городом в "Отеле" (1969) — то ли смердят неубранные отбросы, то ли несет мертвечиной из канализационных труб. Разлагается ли там тельце невинного младенца, убитого и завернутого в газету матерью, или это попахивает расстрелянный при всех его орденах и регалиях фашистский генерал, но зловоние отравляет самый воздух обреченной на поражение республики, схваченной прошлым. Запах гнили, распада, осыпающейся штукатурки старого дома, тлена старушечьей плоти преследует с первых строк повествователя "Истории". Всевластная, всеразрушающая эрозия времени — организующее начало "Фарсальской битвы".

В "Телах-проводниках" образ "предательски" наползающего времени приобретает вещную зримость. Оползень его осколков наваливается на поверженного боксера, засыпает ринг. Больной, ожидающий приговора врача, видит, как подымается в приемной, захлестывая ножки стола, его собственные ноги и отечные лодыжки другой пациентки, "нечто сероватое, нематериальное и чудовищно тяжелое, как бы неумолимо наползающее, медленная лавина, выстругивающая пол, стены, нечто, находящееся в движении уже миллиарды лет, терпеливое и коварное". И потом, тщетно добиваясь телефонного разговора с любимой женщиной, он "снова слышит в трубке в промежутках между гудками все тот же монументальный и обесцвеченно серый гул того, что утекает, величественное пришептывание, безмолвный грохот медленной эрозии, медленного распада".

Движение вообще представляется Клоду Симону суммой неподвижных точек. Это — "Ахилл, застывший на бегу" из апории греческого философа Зенона Элейского (ок. 490 — ок. 485 г. до н.э.)"[12].

Образы "стремительной прерывности", "быстротекущей неподвижности" времени навязчиво проходят через все романы К. Симона. Это "неизменная

неподвижность, время всегда идентичное, всегда повторяющееся, часы дни недели не следующие друг за другом, а просто заменяющиеся в покойности своего неизменного мира" ("История"). Это топчущиеся на месте, в заколдованном кругу стереотипов, прения Международного конгресса писателей в зале, освещенном электрическими лампами, так что никакое изменение света не говорит о каком-либо течении времени, не позволяет составить себе представления, даже приблизительного, о моменте (утро, полдень, сумерки) дня" ("Тела-проводники").

Торжество описания над динамикой фабулы, фиксация картин (отсюда и пристрастие к детальному воспроизведению "застывших следов" времени — открыток, фотографий, статуй, живописных холстов, афиш), преобладание participes présents[13] над активными глагольными формами — все это обращает мир в некую статичную в своей подвижности (вроде костюмов севильских плясунов) целокупность, допускающую внутренние калейдоскопические перестройки, но неспособную к развитию. Развивается не мир, но только текст: "Я был поражен прерывностью мира и непрерывностью письма",— подтверждает Клод Симон.

В 70-х годах стилистика Клода Симона меняется — исчезает барочная перегруженность, фраза укорачивается, композиция приобретает строгий контур. "Предметный урок" (1975) построен как фуга — тема с вариациями. В этом романе автор глядит на мир умудреннее, без того трагического смятения, которым отмечены его произведения 60-х годов.

Наконец, в 1981 г., после долгого молчания, Клод Симон выпускает роман "Георгики", не случайно давая ему название эпической поэмы Вергилия. В "Георгиках" Клод Симон воссоздает образ крупного исторического деятеля — члена Конвента, наполеоновского генерала. Воссоздает так, как мог бы увидеть его, перебирая в наши дни семейный архив, потомок (Жорж или "бывший студент" романов 60-х годов), переживший (как и его предок) войну, пораженье, разочарованье. Клод Симон создает фигуру поистине эпическую, трагически сконцентрировавшую в себе противоречия своей эпохи, ее взлеты и падения, революционность и буржуазность, верность и измену. Но воссоздает не как сложившийся цельный образ, а "в процессе" восстановления, где подлинный документ — письмо героя, его приказ по гарнизону или распоряжение домоправительнице,— "уводит" мысль автора к тому, что было с ним самим. И сквозь это "давешнее" — давнее, давно минувшее, не теряя объективности документа, приобретает особую ассоциативную окрашенность, эмоционально "приближается".

ФИЛИПП СОЛЛЕРС

Филипп Соллерс? Который? Дервиш шестого округа? Бельмондо от идеологии? Голос Франции? Флюгер улицы Жакоб? Приятель Барта и Лакана? Католик? Маоист? Гошист? Гуру "Тель кель"? Излюбленный автор поколения 68 года? Авангард авангарда?

("Нувель литерер", 1983, № 2871)

Творчество Филиппа Соллерса (род. 1936) — не просто художественное явление, которое следует судить по общепринятым законам, а деятельность литератора, порой подчиненная задачам внелитературным. Во Франции можно услышать мнение, что Соллерс — не писатель, что нельзя серьезно говорить о его произведениях как о художественной литературе. Однако вовсе отрицать его дарование нельзя, как нельзя отказываться от рассмотрения написанного им: слишком заметной фигурой в литературной жизни Франции 60—70-х годов был Соллерс. Попытка разобраться в вопросе, на чем держится авторитет Соллерса, может прояснить некоторые процессы литературного развития Франции.

Вниманием Соллерс не был обойден никогда. Уже его первый роман "Странное одиночество" (1959), с которым выступил двадцатитрехлетний провинциал, приехавший в Париж для продолжения образования, заслужил восторженную оценку Л. Арагона. Его второй роман "Парк" (1961) был удостоен премии Медичи. В прозе Соллерса тех лет привлекали прозрачная ясность языка и строгая элегантность стиля, интерес автора к изображению психологии. Однако именно в это время происходит перелом в творчестве писателя. Позже повороты будут совершаться не раз, но такой решительный остался, пожалуй, исключительным. После публикации "Парка", который автор позже назвал очень плохой книгой, Соллерс объявил, что бросает "этот гнусный, буржуазный, читаемый роман" и берется за новое письмо.

Трудно сказать, был ли вызван разрыв Соллерса с существовавшей романной традицией искренним ощущением невозможности писать по-старому, стремлением выделиться и пониманием, что добиться этого можно, совершив нечто экстравагантное. Но именно в это время началось превращение Соллерса в литературного деятеля особого типа, претендующего на роль властителя умов парижской литературной элиты. Работа в этом направлении велась немалая, и, следует признать, Соллерс добился многого. Надо отдать ему должное: он великолепно почувствовал атмосферу 60-х годов, нарастающее недовольство прогрессивных сил французской интеллигенции состоянием



Филипп Соллерс

духовной жизни. Его подлинным "звездным часом" стали майские события 68 г., на волне которых он поднялся и превратился в фигуру, по-своему выразившую противоречивость и непоследовательность движения контестации. Метания Соллерса, его претензии, даже самонадеянность, страсть к саморекламе — это не только его индивидуальная история, но и воплощение многого из жизни определенных кругов французской интеллигенции тех лет.

Соллерс-ниспровергатель понимал, что ему нужна трибуна, что его эстетическое новаторство, если предварительно его не разъяснить, вряд ли сыграет значимую революционизирующую роль, которую он ему отводил. Такой трибуной стал созданный Соллерсом в 1960 г. совместно с группой единомышленников журнал "Тель кель". Путь журнала — это и отражение пути самого Соллерса, бывшего его бессменным редактором более двадцати лет. Создание журнала было определенной акцией: он возник как печатный орган одноименной группы (Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, М. Плейне, Ю. Кристева, Ж.-П. Фай и др.)[1], которая одновременно отвоевала себе плацдарм в издательстве "Сёй", учредив там серию под тем же названием, где предполагалось публиковать как работы членов группы, так и литераторов, ученых, близких им по духу.

Поначалу журнал заявил о себе как орган чисто литературный, интересующийся только проблемами эстетического экспериментаторства. Мир принимался таким, каков он есть (tel quel), и свою задачу "телькелисты" видели в поисках новых способов его изображения, а вовсе не в его отрицании.

Главным содержанием деятельности группы было стремление пересмотреть традиции послевоенного романа, покончить с литературой "свидетельства", главным образом с литературой ангажированной, и обратиться к поискам новых форм[2]. В начале 60-х годов силой, способной, по мнению Соллерса, изменить сложившуюся в литературе ситуацию, был "новый роман". Творчество неороманистов, особенно Алена Роб-Грийе, всячески популяризировалось и поддерживалось журналом. Попутно группа занималась созданием специфического "текстового поля" — собиранием и пропагандой литературных явлений, значение которых дотоле не выходило за пределы маргинальных, но в которых "телькелисты" видели опору для своих теоретических воззрений. Становление взглядов группы сопровождалось "открытием" ряда, с ее точки зрения, забытых или недооцененных фигур: так, в поле зрения Соллерса попадают Лотреамон и Данте, Малларме и Сад, Арто, Батай и Понж. В процессе выработки собственных взглядов на задачи творчества и принципы анализа литературного текста опыты неороманистов

очень скоро утратили в глазах Соллерса свою привлекательность как чисто формальные, не затрагивающие основного нерва литературы.

Под воздействием майских событий 1968 г., обозначивших кульминационный момент в деятельности Соллерса и группы "Тель кель", взгляды писателя на литературу приобретают отчетливо политическую окраску.

Сегодня уже не имеет большого смысла детально анализировать соллерсовские позиции во время майских событий и после них, равно как и пытаться проследить и объяснить причины всех политических поворотов, которыми в последние пятнадцать лет изобиловал его жизненный путь. Заигрывания с ФКП сменились увлечением маоизмом и лозунгами "культурной революции", интерес к структурализму и психоанализу — погружением в религию, место Китая в его выступлениях конца 70-х годов заняла Америка. Но при всем этом суть Соллерса, основная движущая сила всех его увлечений и начинаний неизменна — он избрал позицию вечного протеста и остался верен ей даже после того, как сменил издательство "Сей" на традиционно-респектабельный "Галлимар", и, отказавшись от "Тель кель", открыл новый журнал "Инфини". Главное для Соллерса — отрицание всего, что общепризнано,— в политике, в общественной жизни, в искусстве. И глубокое убеждение в том, что в отрицании установленных эстетических норм заложена социально-преобразующая сила.

Вычеркнув в 70-е годы из своей библиографии "Странное одиночество" и "Парк", Соллерс склонен начинать свое творчество романом "Драма" (1965), написанным в принципиально иной манере. За ним последовали произведения, которые сам писатель упорно называет романами, хотя ничего общего они с этим жанром не имеют: "Числа" (1968), "Законы" (1968), "Аш" ("H", 1973), "Рай" (1981). Это образцы формального экспериментаторства, где оспариваются основы повествовательной прозы. Затем, словно исчерпав все возможности подобного эксперимента, Соллерс возвращается к некоторым традиционным приемам повествования и публикует романы "Женщины" (1983) и "Портрет игрока" (1985), эпатирующие читателя не столько формальными новшествами, сколько тематикой.

В формировании Соллерса-писателя решающую роль сыграл Ролан Барт. Не попади Соллерс в поле зрения этого критика и исследователя, во многом определившего характер экспериментаторских поисков литераторов 60-х годов, неизвестно, что стало бы с ним. Но эта встреча была вполне закономерной, ибо Барту, разрабатывавшему тогда свою теорию письма, был нужен именно такой писатель, как Соллерс, в свою очередь нуждавшийся в таком наставнике, как Барт.

Подобная зависимость между литературой и критикой создает впечатление, что произведение пишется только для критика, являющегося, по существу, единственным читателем, способным оценить его по достоинству и понять все его совершенства. Но происходит это не потому, что критик наделен какой-то особой способностью восприятия, а потому, что произведение, написанное как программная реализация определенных принципов, в свою очередь, является стимулом дальнейшего развития теории. В результате пробных взаимоотношений, в которых обычному читателю просто не остается места, складывалась литература в высшей степени герметичная, элитарная, рассчитанная лишь на горстку литературных снобов. Впрочем, упреки в элитарности, которые не раз адресовали Соллерсу и его единомышленникам, они отвергали решительно, относя их за счет буржуазной ограниченности оппонентов, якобы не понимающих сущности нового, антибуржуазного искусства.

Мысль о настоятельной необходимости создания новой литературы, которая была выдвинута в 60-е годы и по-прежнему продолжает быть одной из ведущих в его творчестве, продиктована типично левацким убеждением в

том, что все институты буржуазного общества, в том числе и литература, подчинены задаче укрепления господства буржуазии. Проявляется это, по мнению Соллерса и его сподвижников, в том, что литература изображает мир, но представляет его как более или менее упорядоченную и организованную систему, основанную на определенном сюжете, интриге, обрисовке персонажей. Наконец, эта литература пользуется языком как инструментом, орудием познания и средством изображения, а язык в представлении Соллерса является областью, где контроль буржуазной идеологии сказывается особенно ощутимо и манипулирование массовым сознанием происходит в наибольшей степени безнаказанно.

Подлинная, новая литература, с точки зрения писателя, не должна ни изображать, ни выражать что бы то ни было. Литература для него самодостаточный организм, живущий по своим законам и правилам, преобразования и изменения внутри которого имеют, однако, универсальное значение. Нежелание видеть в языке инструмент познания окружающего мира и средство коммуникации, представление о самодостаточности языка конечно же восприняты от структурной лингвистики. Не случайно в подзаголовок журнала "Тель кель" были вынесены слова: "Лингвистика. Психоанализ. Литература". Перенесение принципов лингвистики на рассмотрение литературных явлений получило поддержку среди литераторов новой формации. Эта позиция пропагандировалась "телькелистами" на Первом коллоквиуме в Клюни (апрель 1968) и вызвала широкое одобрение.

В советской критике, в частности в работах Л. Г. Андреева, наметилась тенденция рассматривать произведения Соллерса и его сподвижников как структуралистские. Подобное определение может быть принято совершенно условно, ибо структура соллерсовских романов, организация материала, принципы повествования (если вообще можно говорить о повествовании применительно к ним) совершенно чужды структуралистской четкости. Но отношение к языку как своего рода абсолюту воспринято Соллерсом от структуралистов; у них же взят и ряд принципов, применение которых в лингвистике уместно, но перенесение в область собственно творческую или в область анализа литературного произведения вызывает решительное несогласие. Скажем, безразличие к референту, допустимое в лингвистике и неприемлемое в литературоведении, безразличие, которое у Соллерса, например, облеклось в мечту написать "оперу слов", где слова, лишенные смысла и значащих связей с другими словами, сочетались бы друг с другом, как звуки,— по законам гармонии[3].

Отказываясь от сюжета, интриги, рассказывания "истории", которые он воспринимает как атрибуты "буржуазного" романа, и в этом продолжая начинания неороманистов, Соллерс ополчается на *субъект* повествования. Смысл поисков Соллерса — стремление найти какую-то неведомую дотоле позицию повествователя. Однако перемещение с одной позиции на другую, смешение различных точек зрения — все это приемы, широко распространенные в литературе XX в. Соллерс пытается разрушить наиболее традиционный повествовательный прием — повествование от первого лица и в романе "Драма" (1965), по существу, решает эту задачу.

Р. Барт, высоко оценивший роман Соллерса именно за постановку этой задачи и предложенное ее решение, видел особую заслугу писателя в том, что он сумел преодолеть противоречие между "я" рассказывающим и "я" действующим. Писатель сливает их в едином "я", ибо его повествователь поглощен лишь одним видом деятельности — рассказыванием. Акт рассказывания, становясь основным объектом повествования, вытесняет не только все другие виды действия, но и личность повествователя: его психологию, необходимость так или иначе мотивировать свои поступки и оценивать их. Эта совершенно обезличенная речь вызвала восторженную реакцию Р. Барта:

"Здесь говорит само Повествование, оно обрело свои уста, а язык, избранный им, в высшей степени оригинален"[4].

Борьба с субъективизмом, который представляется Соллерсу одной из характерных черт "буржуазной" литературы с ее антропоцентризмом, неизменно Соллерсом изобличаемым, облекается в "Драме" в деперсонализацию субъекта, последовательно проводимую с помощью чисто формальных приемов.

Несмотря на слияние образов рассказчика и лица действующего, Соллерс сохраняет в "Драме" оба местоимения — "я" и "он"; "он" — это тот, кто в данный момент собирается написать "я", "я" — тот, кто начинал писать, возвращается к истокам своей личности, хотя его единственной индивидуальной чертой является то, что у него есть рука, которой он пишет. Соллерс чередует оба эти местоимения со строгой последовательностью, как чередуются черные и белые клетки на шахматной доске.

Этот прием полон для Соллерса глубокого смысла и преследует совершенно определенную цель: чередуя местоимения, он уничтожает какое бы то ни было отношение пишущего к предмету своего письма, уничтожает модальность,— что приводит его к искомой деперсонализации.

"Драма" не имеет единого сюжета, а распадается на отдельные эпизоды, никак один с другим не связанные; это воспоминания, мечты, видения. Появление таких слов, как "вдруг", "наконец", "теперь", ни в коей мере не отсылает к какому-либо вымышленному времени — они соотносятся с одним-единственным временем, в которое осуществляется акт письма. Эпизоды соединяются не по законам логики и не по законам причинно-следственной связи: единственный двигатель этих синтагм — ассоциации, которые порождают группы или цепочки рядов.

Деперсонализированный, а можно сказать, дегуманизированный текст, естественно, не может вызвать у читателя никакого сопереживания и даже "со-понимания", он может привлечь лишь профессионала, который заинтересуется тем, как это сделано.

В следующем произведении Соллерса "Числа" (1968) конструкция усложняется: вместо двух актантов (намеренно употребляется это семиотическое понятие, ибо о действующих лицах в обычном смысле слова здесь говорить нельзя) уже фигурируют три — "я", "он", "вы", и повествование разворачивается не на плоскости шахматной доски, а на квадратной сцене, где, как и на всякой сцене, отсутствует четвертая стена, что должно позволить читателю, подобно зрителю, следить за развитием повествования. Такой вывод неискушенному читателю самостоятельно сделать трудно, но Соллерс приходит на помощь и подробно толкует свой замысел, посвятив этой теме свое выступление на Первом коллоквиуме в Клюни.

В "Числах", как и в "Драме", текст дробится на изолированные эпизоды, отделяемые друг от друга китайскими иероглифами, призванными напомнить тем, кто не понимает их смысла, что существуют системы языков, чуждых системе европейских и, в частности, французского, а это как бы служит оправданием той разрушительной работы, которую внутри своего родного языка ведет сам Соллерс. Эпизоды нумеруются цифрами 1—4, нумерация эта повторяется, а число эпизодов (согласно законам математики: $1+2+3+4=10$; $10^2=100$) доведено до ста. Каждые три эпизода написаны в прошедшем времени, четвертый — в настоящем, что, по мысли писателя, помогает создать ощущение времени. Соллерса занимает попытка представить текст как поток, в котором смешиваются различные течения, который пенится на поверхности и неторопливо движется на глубине, как ткань, в которой переплетены различные нити. Словно в подтверждение этого, Соллерс включает в повествование цитаты из различных авторов — от Дж. Бруно и Спинозы до Арто. Впрочем, эти отрывки функционируют не столько

как привычные цитаты, сколько как демонстрация и подтверждение теории интертекстуальности, создаваемой именно в эти годы Юлией Кристевой. Суть этой теории сводится к утверждению, что всякий текст возникает на "пересечении" нескольких текстов, которые он одновременно и корректирует, и продолжает, и углубляет.

Дальнейшим этапом разрушения повествования и общепринятых норм литературного языка явился роман Соллерса "Аш" ("H", 1973). Его загадочное название пытались переводить как "Бомбоводородный роман", исходя из содержания некоторых его эпизодов, имеющих остро политический смысл (что нередко у Соллерса), и интерпретируя таким образом букву латинского алфавита, вынесенную в заглавие. Но сам писатель в одном из своих многочисленных интервью заметил, что в этом заглавии содержится звуковая ассоциация со словом "гашиш", употребление которого пробуждает у него творческое вдохновение. Чтение книги дает основания для того, чтобы на этот раз принять на веру слова Соллерса, любящего мистифицировать читателей. В тексте "Аш" нет ни сетки из 64 клеток, ни квадрата, составленного из ста отрывков-эпизодов, нет никакого организующего принципа, положенного в основу. Примечательно, что Р. Барт, давший восторженную оценку книге в известной статье "Из-за плеча", вместо описания структуры текста Соллерса говорит об ассоциациях, вызываемых им. Текст Соллерса сравнивается им с порывом ветра, который кружит опавшие листья, с телевизионным экраном, когда, вследствие помех, вместо изображения мы видим вибрирующие и мерцающие черточки и точки, не складывающиеся в единый образ. Подобные ассоциации не случайны, они вызваны тем, что Соллерс здесь решительно отказывается от всякой композиции, от всякой конструкции. Это сознательно созданный хаос слов и фраз. Впрочем, о фразах применительно к "Аш" говорить довольно трудно, ибо в этой книге Соллерс отказался и от знаков препинания, и от заглавных букв, и от абзацев.

Отказавшись от фразы как единицы литературной речи, Соллерс в "Аш" переносит центр тяжести на слово или словосочетание и, подбирая к слову то звуковые, то смысловые ассоциативные ряды, поворачивает слово разными гранями и заставляет его играть всеми красками. Он, бесспорно, чуток к слову, и этот дар не только не утрачивается с годами, но становится одной из примечательных особенностей его прозы 80-х годов.

Не останавливаясь подробно на всех выступлениях Соллерса[5], важно помнить, что для создания принципиально нового языка он требует отбросить принцип понятности, читаемости. Упрек в нечитаемости его произведений (l'illisibilité), особенно часто ему адресуемый, кажется, раздражает его больше всего. С его точки зрения, все искусство XX в. есть искусство элитарное, в том смысле, что его создатели — будь то Шенберг, Кандинский, Джойс, Кафка — отрицают общепринятое, говорят не о том, что все, и не так, как все.

Отрицая действительность как объект искусства, Соллерс отрицает и основную функцию "буржуазного" искусства — изображение: никакого рассказа, никаких описаний и портретов. С этим литература, по глубокому убеждению писателя, должна покончить, как покончила в XX в. живопись, принципы которой некогда служили моделью для литературы. Он берет от революции метод революционного отрицания и переносит его в языковую практику, полагая, что только решительные изменения в этой области, только отказ от языка, норма которого установилась в XVIII и XIX вв., поможет и человеческому сознанию освободиться от пут буржуазного мышления, которое держит его в своем плену.

В 80-е годы во взглядах Соллерса происходят опять изменения, о чем свидетельствуют два его последних романа — "Женщины" и "Портрет

игрока". В них Соллерс как будто отказывается от принципов, незыблемых для его творчество 70-х годов. Его книги становятся читаемыми, он возвращается к пунктуации и делению текста на фразы, исчезает непрозрачность текста, и сквозь "приключения описаний" можно разглядеть человеческие судьбы и характеры.

Недавний враг изображения в литературе, Соллерс теперь, не без полемического задора, утверждает: "Женщины" и "Портрет" — книги фигуративные[6].

Он решительно отказывается от роли интеллектуального вождя парижской литературной элиты и хочет писать просто романы. В "Портрете игрока" Соллерс бросает фразу: "Я никогда не был по-настоящему интеллектуалом", которая настолько удивила критиков, что Соллерсу пришлось разъяснять ее. Разъяснение это не лишено интереса: "Я и в самом деле не интеллектуал. И все недоразумения действительно происходят из-за этого. Отчасти это и моя вина, я играл в интеллектуала, потому что в какой-то момент так карта легла. А у меня был такой вид, что я смог сойти за него. Но мошенничество очень скоро открылось: всем было очень хорошо известно, что никакой я не интеллектуал, что я писатель. Сегодня я и в самом деле принялся писать. Я хочу писать романы, свою собственную маленькую человеческую комедию"[7].

Что это? Опять мистификация? Упоминание же человеческой комедии, шокируя сравнением с Бальзаком, которое Соллерс счел вдруг допустимым, может трактоваться и как указание на характер романа, привлекающего к себе писателя сегодня.

В романе "Женщины" он создает хронику современной парижской литературной жизни, увиденной глазами американского журналиста Вилла, в образе которого много автобиографических черт. Словно открыв для себя заново внешний, материальный мир, Соллерс с удовольствием описывает бесконечные эротические похождения своего героя, рисует портреты представителей французской интеллигенции, в которых весь Париж тут же узнал реальных людей, что вызвало к книге интерес, не имеющий ничего общего с литературным.

Отказавшись от "нечитаемого", Соллерс сохраняет здесь многие качества своей прежней прозы — в книге отсутствует какая-либо история, материал не организован сюжетом, повествование, как обычно, дробится на отдельные эпизоды, число которых заметно возросло по сравнению с его предыдущими романами.

В "Портрете игрока" связь Соллерса с его творчеством 70-х годов заметно ослабевает. Зато во весь голос заявляет о себе потребность писателя осмыслить свою биографию. Когда-то он не без гордости говорил, что вся его жизнь была попыткой вырваться из своего класса, изжить полученное воспитание, освободиться от того, что было ему привито в детстве и молодости. Теперь, когда Соллерс приблизился к пятидесятилетию, у него возникла потребность воскресить в памяти прожитые годы, вернуться туда, откуда он вышел. Может быть, это не только вполне по-человечески объяснимый порыв, но и стремление как-то локализовать себя и создать образ своего, соллерсовского Бордо подобно Дублину Джойса или Праге Кафки? Кто знает? Во всяком случае, автобиографические воспоминания писателя, составляющие один из пластов книги, являются и одной из ее бесспорных удач. В них обнаруживается незаурядный талант рассказчика, проза Соллерса живописна, пластична, эмоциональна — здесь и лиризм, и ироничность, и едкий сарказм. Если в "Женщинах" писатель вернул своему письму изобразительность, в "Портрете" к ней прибавилась субъективность, личностность: здесь говорить о безличном повествовании, которым когда-то восхищался Барт, уже нельзя.

В центре книги — образ писателя Филиппа Диамана, который носит псевдоним Соллерса и недавно выпустил роман, признанный порнографическим. Соллерс и не пытается скрыть, что образ героя — автопортрет, хотя как-то все же заметил, что для него это персонаж, ничем не отличающийся от других.

Филипп Диаман работает над книгой, которую мы читаем (прием известный со времен Пруста) и которая является одновременно и его дневником, и его автобиографией. Подобная структура позволяет Соллерсу соединить воспоминания с хроникой современной жизни, рассказ о прошлом героя с раздумьями о литературе и человеке. Событийная сторона жизни героя является лишь внешней связующей нитью между разнообразными тематически и разностильными эпизодами книги, но все-таки эта нить вполне очевидна.

Человеческая личность возвращается в роман Соллерса не только как субъект, но и как объект повествования. И размышления о том, что такое человек, составляют основу идейного единства этой книги.

Примечательно, что соллерсовский человек лишен какой бы то ни было социальности. Его излюбленная жизненная позиция — позиция стороннего наблюдателя, наилучшие для него условия — жизнь в одиночестве, то ли в небольшом поместье, доставшемся в наследство его сестре, то ли в уютной венецианской квартире. Цифры 1793 или 1917 ничего не говорят ему, у него, по его признанию, совсем другая хронология. Не случайно и годы Народного фронта вспоминаются рассказчиком только как период, когда благополучие семьи дало первую трещину. А как же революция? Или, быть может, Соллерс отказался от нее? Нет, он по-прежнему говорит о необходимости освобождения человека от гнета господствующих предрассудков и хочет научить его мыслить и чувствовать по-новому. Но если прежде писатель надеялся достичь этого, взрывая традиционную повествовательную форму и разрушая нормы литературного языка, то теперь он поражает и шокирует не тем, *как* он пишет, а тем, *что* он описывает. Это относится прежде всего к эротическим сценам романа, которые в "Портрете" не столь многочисленны, как в "Женщинах", но в той же мере выходят за рамки общепринятых допущений.

Проблемы секса занимают Соллерса давно. Область сексуальных отношений всегда рассматривалась им как та область, которую общество наиболее строго и безжалостно подавляет и цензурирует. Ему кажется, что освобождение человека от всех социальных табу в этой сфере является первостепенным и наиважнейшим условием расцвета человеческой личности.

Соллерс ратует за это освобождение вдвойне — и как реальный человек, отстаивающий свое право на физическое наслаждение, никем и ничем не ограничиваемое, и как писатель, добивающийся права описывать это откровенно и свободно, наследуя в этом своему любимому маркизу де Саду.

Соллерс в "Портрете" создает и свою теорию любви, проповедуя культ наслаждения, наконец освободившегося от лживой, романтической болтовни о духовной близости, единстве душ, сердец и т.п. Соллерс и здесь не покидает своих позиций вечного "контестанта": ему представляется, что лучший способ борьбы со стандартизацией человеческой личности — это превращение человека в первобытное существо, живущее лишь инстинктами. Именно первобытное, потому что, стремясь к освобождению человека, Соллерс парадоксальным образом освобождает его в первую очередь от культуры. Он оставляет ему секс и такую манеру письма (écriture), в которой проявляет себя подсознание; это и есть путь приближения к подлинному, истинному естеству, попираемому современной буржуазной цивилизацией.

Соллерс полагает, что в своем последнем романе он выступает как реалист (во всяком случае, он хочет, чтобы его считали таковым), со всей

беспощадностью ставящий наиболее жгучие проблемы современной жизни. Конечно, "портрет" нашей эпохи, созданный им, очень субъективен и односторонен. Однако он интересен тем, что в нем отразились поиски и сомнения той части французской художественной интеллигенции, которая долгое время отказывалась от всякой изобразительности, но почувствовала, что этот путь может завести в тупик.

ПОЭЗИЯ

ВВЕДЕНИЕ

"Разрушать в романе гораздо легче, чем в поэзии. В ней давно все поломано",— с сожалением констатировал фанатик экспериментаторства Дени Рош. К рубежу 50—60-х годов поэзия пришла, конечно, с иным эстетическим опытом, чем проза. Манифесты нового романа были неким откровением, рождали действительно ощущение новизны. Поэзия отбросила многие законы еще в самом начале века, а в эпоху сюрреализма определенное противостояние поэзии, занятой проблемами языка, и поэзии, претендующей, как и во все прежние века, изображать и выражать мир, передавать ощущения, обозначилось достаточно четко. Поэзия опередила в своих исканиях прозу, готовя баталии, что развернулись между "традиционалистами" и новаторами в 60-е годы.

Конечно, начала изобразительности и выразительности не проявлялись в чистом виде, но все-таки экстремальные поэтические явления складывались в противостоянии. Так продолжалось и в течение 60-х. Только в следующем десятилетии намечаются формы синтеза, благодаря чему поэты, в 50—60-е годы. далеко отстоявшие друг от друга, объективно идут в 70-е годы на сближение, подчас никак не заявляя об этом. Подтверждение тому дает творческий путь Жака Рубо, Бернара Варгафтига, Мишеля Деги, Доминика Гранмона. Исподволь к этому готовили серьезные изменения жанровых форм поэзии, как эпических, так и философских, в творчестве Элюара, Сен-Жон Перса, Арагона, о чем говорилось выше.

К эпическим формам французская поэзия XX в. с присущим ей субъективизмом видения мира не была расположена. Поэма Сен-Жон Перса "Анабасис" (1924) воспринималась по тем временам как исключение. В 30-е годы эпическое дыхание обрела, пожалуй, только поэзия Пьера-Жана Жува.

На переломе 50—60-х годов появились эпические поэмы Сен-Жон Перса ("Ориентиры", 1957, "Хроника", 1959—1960) и лиро-эпические поэмы Арагона ("Неоконченный роман", 1956, "Поэты", 1960, "Одержимый Эльзой", 1963). При вручении Сен-Жон Персу Нобелевской премии в 1960 г. была подчеркнута значимость эпико-поэтической картины мира для развития современной поэзии. Эти две в чем-то контрастные формы поэтического эпоса завершали собой определенный путь поисков.

У Арагона — автора поэм очевиден отказ от лаконизма и прозрачности образа, характерных для его поэзии лет Сопротивления. Тогда он воскрешал настроение человека цельного, уверенного в благородстве цели; теперь воссоздаются психологические процессы запутанные, возникают один за другим в произвольном порядке жизненные кадры, скрещиваются времена, эпохи, выстраиваются "воспоминания" о грядущем, ведут диалог "двойники": два старика, из которых один "шел от провала к провалу", а второй, тешит себя сознанием выполненного долга: "я ведь отдал все, чтобы открыл-



Сен-Жон Перс.
Рис. Андре Маршана

ся вам тот самый верный путь"; и два юноши — веселый, до завидного сильный бунтарь и до времени увядший — "глаза его созданы только для слез, а губы только для бранных слов". Автору близки разные лирические герои, он совмещает взаимоисключающие начала в едином лирическом образе, передает мучительную душевную борьбу. Поэмы Арагона — и интимно личная "Эльза", и уводящая в древний арабский мир "Одержимый Эльзой", и эстетический манифест "Поэты" — сродни музыкальной симфонии, где многое должно быть "дочувствовано", где впечатления, симпатии и антипатии возникают от сочетания понятий, изменения ритма, совмещения разных мелодий и т.д.

Своеобразное сочетание лирических и эпическо-философских интонаций сложилось в поэмах поэта-католика Жан-Клода Ренара (род. 1923). В творчестве ЖанКлода Ренара и некоторых близких ему поэтов (Жан Грожан, Пьер Остер) французская католическая поэзия получила достойное развитие. Эпическое дыхание этой поэзии отвечает ее содержательной устремленности, обращено к бескрайнему миру, сотворенному Всевышним, и к вечным вопросам, терзающим человеческую душу. В книгах Ренара "Заклинание вод" (1961), "Заклинание времени" (1962), "Земля священная" (1966), "Уголья и река" (1969), "Бог ночи" (1973), как и в "Анабасисе" Сен-Жон Перса, свершается движение сразу "в глубь суши" (значение слова "анабасис" в книге Ксенофонта) и в глубь души. Но для Ренара — в отличие от Сен-Жон Перса и Арагона — движение прерывается, если утрачен Бог. Собственно, и путь-то начат ради встречи не столько с новыми землями, сколько с божественным абсолютом, в надежде обрести Всевышнего, укрепить свою веру, приблизиться к тайне бытия. Только обретение Бога позволяет человеку ощущать вполне сладость земного существования. В соответствии с этой внутренней задачей движение имеет у Ренара разную направленность — то вверх, к вершинам, то вниз, в бездну, то по бесконечному лабиринту. В пути свершается превращение (transmutation); для лирического героя Арагона это познание законов истории, осмысление своего места в ней; для Ренара — познание законов божественного провидения, познание, не имеющее финала, ежечасно подтверждаемое сызнова. Здесь "превращение" может произойти и вне всякого контакта с внешним миром. Придавая большинству своих ключевых слов двойное значение (священное и светское), Ренар занят и самоисследованием, расшифровкой функций языка, как это свойственно большинству поэтов 60-х годов.

Рамками этого эпико-философского течения охвачена едва ли не полная совокупность поэтической продукции последних десятилетий. Но можно обнаружить, что в 60-е годы в философской лирике выделяются два значимых мотива — во-первых, соотношение между живым и неживым миром, между миром вещей и миром людей (поэзия Э.Гильвика); во-вторых, работа поэта над языком. Разработка второго из этих мотивов вполне соответство-

вала тому, что происходило в романе: создаются романы о том, как пишется роман; создаются стихотворения о рождении стихотворения.

Среди поэтов, стоящих ближе других к истокам нового романа и всем проблемам текстового письма, называют Франсиса Понжа (1899—1988).

Заглавием первой книги Понжа — "Двенадцать коротких зарисовок" (1926), обращением к слову "écrits" было предугадано участие Понжа в размывании границ литературных жанров, в выработке некой новой единицы — не стихотворение, не рассказ, не статья, не эссе, а écrit, или texte. Тоненькая книжечка, отпечатанная крохотным тиражом, оставила Понжа в неизвестности, и молчал он долго — до 1942 г., когда вышла его книга "Приняв сторону вещей", высоко оцененная Сартром, который тоже предвосхитил понятийные баталии более позднего времени, объявив эту книгу революционной попыткой заставить слова выразить нечто иное, чем они выражают. Еще одна поэтическая книжка Понжа увидела свет в 1948 г. ("Проэмы"), потом опять молчание, прерванное только в 60-е годы, когда Понж вошел в зенит славы. Собраны и изданы все созданные к тому времени произведения — "Большой сборник" (1961, 1962 в трех томах — "Лиры", "Методы", "Отрывки"), "Новый сборник" (1967), "Фабрика луга" (1979) и др. В одном из первых номеров журнала "Тель кель" (Понж порвет с ним только в 1974 г.) Филипп Соллерс публикует свое исследование о Понже и фрагмент последнего "Как и почему рождается инжир слов" — в качестве эстетического кредо журнала. Свое восхищение работой Понжа со словом выразили Ален Роб-Грийе и Морис Бланшо. В 1963 г. книга Соллерса о Понже включена в серию "поэтов сегодняшнего дня", в 1967 г. новое исследование — "Франсис Понж" — пишет Жан Тибодо. Поэту вручаются премии, организуются коллоквиумы, посвященные его творчеству (один из них в Серизи-ла-Салль "Франсис Понж, классик и новатор").

Размышления Понжа о творчестве полностью вписываются в круг тех вопросов, которые дебатируются в это время. Он подчеркивал, что ощущает себя скорее ученым, чем поэтом, что малейший намек на музыку стиха (ron-ron poétique) его отталкивает, и он не считает достойным давать читателю "легкую работу". Работа поэта — это "сопротивление словам", чтобы они не увели вас за собой в привычно наезженное русло; это маршрут среди словарных значений и сквозь них ("parmi et à travers") к создаваемым новым. "Когда я стараюсь передать всю полноту значения, предметы увлекают меня за пределы старого гуманизма, вдаль от современного человека, вперед..."

Каждое стихотворение Понжа — это детальное, богатое описание предмета — растения, камня, улитки, бабочки, куста, листа, абрикоса, хлеба, свечи и т.п. Поэт идет в глубь познания предмета (и природного мира в целом), сообщает ему язык, помогает ему всесторонне выразить себя. Порой кажется, что предмет подается как бы с точки зрения этого предмета, подчиняясь внутреннему "взору". Есть стихотворения, предлагающие серию "кадров" — предмет с разных сторон, в разном освещении. При этом определения (цвета, формы) не предложены как итоговые; к ним поэт приближается, побуждая себя все к большей и большей нюансировке, сохраняя в самом стихотворении определения менее обязательные, пришедшие на ум первыми, иначе говоря, сохраняя следы работы со словом.

Этот процесс поэтического освоения мира Понж называет "objeu" — игра в предметы, игра-предмет (objet-jeu), познание предмета в ходе игры-работы со словами. Воспроизводится как бы черновик, слившийся с чистовиком: на странице все этапы творческого поиска.

Такие взаимоотношения поэта со словом осознавались Понжем как в чем-то противоположные основному направлению поэзии его времени. В эпоху царства "ошеломляющей метафоры", стремления в далеко отстоя-



Рукописная страница книги Франсиса Понжа "Луг"

щих явлениях найти сходство, обнаружить скрытую связь Понж принципиально ищет не схождения, а отличия. "Поэзия в таком качестве — как некая сырая масса аналогий — меня не интересует. Аналогия — это, конечно, интересно, но не столь интересно, как отличие. Сквозь аналогии необходимо уловить отличительное качество" ("Большой сборник").

Цель описания, поставленная Понжем перед собой, сближала его с художниками; он дружил с Пикассо, Браком, Дюбюффе, Джакометти, они иллюстрировали его книги, он писал о них работы, упорно стараясь проникнуть в суть творчества каждого, подобно тому как проникал в суть вещей.

Как ни своеобразна творческая манера Франсиса Понжа, его творчеством выявлена весьма существенная особенность поэзии этого времени. В 60-е годы французская поэзия все настойчивее отказывается от лиризма, исповедальности, предпочитая снизить степень субъективности и предложить не свой, а словно бы объективно констатирующий взгляд на реалии окружающего мира. Сходное с понжевским отношение "между словом и предметом" устанавливается в это время в творчестве Жана Тардье, Андре Френо, Жана Фоллена, Жана Тортеля.

Да и Эжен Гильвик после увлечения формой сонета и неудачных эстетических поисков возвращается к начальным импульсам творчества. С "Карнаком" (1961) открылось второе дыхание, "свершилось второе рождение"[1]. Сборники Гильвика ("Сфера", 1963, "Вместе", 1966, "Эвклидовское", 1967, "Город", 1969, "Вещи. Поверхность. Зарубки", 1970, "Диалоги", 1972, "Корни", 1973, "Канал", 1979, "Просеки", 1981) образуют сложное единство вокруг главного мотива: поэт между Предметом и Словом. По сравнению с Понжем Гильвик подчеркнуто лаконичен, не позволяет себе сохранять "леса" строения стихотворения, тяготеет к экономии, разрешающейся часто в сентенцию. Коротка строка, кратка строфа, объемно пространство белого листа, необычайно весомо каждое слово. Это и побуждало некоторых исследователей вспоминать японские хокку.

Франсис Понж сосредоточен на предмете. Гильвик — и на отношении между предметом и человеком. Его вещи часто "агрессивны", таят в себе эмоциональный заряд, от которого отказался лирический герой. Акт творчества в этом случае осмысляется Гильвиком как "приручение вещей" — их познание ради "расколдовывания", ради установления контактов дружбы, а не вражды. Тем не менее "сторонний", отчуждающий взгляд преобладает. Автор ближе к наблюдателю, чем к провидцу; вывод, который позволил определить Гильвика как "voyeur" ("соглядатай" — характерное понятие в новом романе, у Алена Роб-Грийе) по контрасту с "voyant" ("ясновидящий"), принадлежит исследователю Роберу Сабатье. Вместо "чистой" объективности Понжа Гильвик предлагал объективность, активизирующую субъективную оценку мира, истории:



Из иллюстраций Жака Эрольда к поэтической книге Ф.Понжа "Солнце на орбите"

Предположи
Что часы рассмеявшись
Остановятся
А я попрошу тебя
Им объяснить
Что от этого
Время не изменилось.

За этим сопоставлением часов и времени — философия жизни, побуждающая отличать сущность от внешности, истинное от условно "принятого".

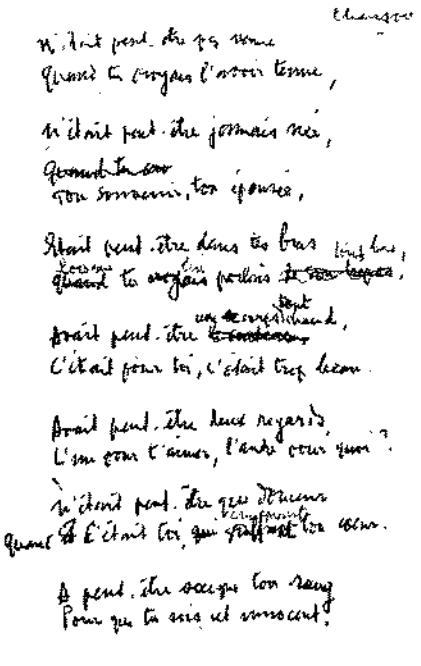
В процессе "расколдовывания" мира вещей Гильвик не касается впрямую проблем творчества, не пытается сопрягать аналитический разговор о мире со столь же аналитическим разговором о профессиональном мастерстве поэта. Вместе с тем для некоторых поэтов 60-х годов данный мотив философского осмысления мира являлся основным, центральным. Пальма первенства принадлежит здесь Иву Бонфуа (род. 1923), многосторонне воплотившему эту тенденцию поэтического слова.

Не только Бернар Варгафтиг из вступивших в литературу в это время мог бы сказать: "Мы шли от Арагона и Бонфуа". Приковав к себе внимание книгой "О движении и неподвижности Дувы" (1953), Бонфуа как бы отбрасывал духовный и эстетический опыт Сопротивления, проявляя ничуть не скрываемый скепсис к "великолепным идеям", к "домам идей", куда кое-кто стремится замуровать поэзию. Свидетельствуя о времени смерти всех богов, он хочет сосредоточиться только на Слове. Утратив Бога, Слово само стало Богом. Только оно способно участвовать в поисках абсолюта, "истинного места" (le vrai lieu), где человек окажется в согласии с самим собой. Трудные поиски этой благодатной точки, которая существует "в этом мире", но достичь которой не удается, делает трудной и систему поэтических образов, хотя стихотворный лад Бонфуа имеет классическую гармонию. Книги Бонфуа 50—70-х годов — "Вчера, царящее над пустыней" (1958), "Надпись на камне" (1959) "Анти-Платон" (1962), "Заброшенный край" (1972),— выходившие параллельно с книгами тех, кто считал его своим учителем, поддерживали в новом поэтическом поколении интерес к системе выразительности, стремление к упорной работе над словом.

По поводу одной из своих книг поэт обронил несколько лет спустя: "Она стала для меня темна, а ее отдельные фрагменты мне почти что чужды". При переиздании ее, чтобы самому понять движение собственной мысли, Бонфуа решил ее сократить и частично переписать. Этот процесс обдумывания заново Бонфуа называл достижением "вторичной простоты". "Я хотел бы,— пояснял Бонфуа,— чтобы поэзия была полем непрерывной битвы, сценой, где существо и сущность, форма и неоформленность сражаются не на жизнь, а на смерть. ...Форма стихотворения не имеет права отдыхать".

Одним из тех, кто вслед за Ивом Бонфуа сделал главной и единственной темой своей поэзии сам процесс творчества, был Жан-Пьер Фай (род. 1925), выступавший и как поэт, и как прозаик, и как теоретик. Ему принадлежат переводы Н.Хомского и лингво-философские эссе "Язык гуннов" (1967; во франц. игра слов: "язык гуннов" — "единственный язык", hunique-unique),

"Теория повествования" (1972). Фай активно участвовал в споре "старых" и "новых" критиков, а также "традиционных" и "новых" романистов. В ответ на упрек Ж.-П.Сартра, будто бы единомышленники Фая загоняют литературу в "темницу слов, отсылающих лишь к другим словам", Фай ответил развернутым пояснением, что́ есть означающее и означаемое, обвиняя Сартра в некорректном смешении реального предмета и понятия этого предмета. Организованный в 1964 г. диспут в зале Мютюалите "Что может литература?" повернулся к другому вопросу — "Что есть литература?", и Фай взял сторону Жана Рикарду и Хорхе Семпруна против Сартра. Некоторое время он сотрудничал в журнале "Тель кель", но форсированная политизация этого журнала побудила его порвать с группой Филиппа Соллерса и основать свое собственное издание — "Шанж". Выбрав это не очень ходовое слово для названия журнала, Фай хотел выразить им сразу весь веер значений — во-первых, изменения, происходящие при переходе от предмета к понятию, от понятия к образу, от тропизма к слову; во-вторых, обман, который сопутствует процессу творчества, неадэкватность выраженного прочувствованному или продуманному, игра в "достоверную ложь" (mentir vrai Арагона).



Рукописная страница
"Песни" Эжена Гильвика

Творчество самого Фая исследователи относили к сфере "другого письма" (une autre écriture), акцентируя глубину предпринятого им обновления художественной речи. В основных поэтических книгах — "Опрокинутая река" (1959), "Сложенные цвета" (1965), "Стекла" (1978) — Жан-Пьер Фай сосредоточен на мгновении, когда рождается слово. Это миг высокого напряжения, трудно объяснимой муки и наслаждения, подобие электрического заряда, который, устремившись от созерцаемого (внешним или внутренним взором) к преображающему (т.е. творцу), заставляет поэта содрогнуться от боли и радостного чувства освобождения:

Все что сдерживал
вылилось что таил
развернулось в движении
незаметное
обрело тяжесть форму
и отчетливый вкус
вкус труда и зеленого дерева
голос
горло оставил
и ничто стало
чем-то.

Исследователи находят в стихах Фая приметы исторического времени (в романах, например в "Шлюзе", премия Ренодо 1964, они выявляются полно), но подчеркивают, что центр тяжести его поэзии не в этих соотношениях, а в соотношении молчания и слова, выраженного и затаенного, в размышлениях о выразительности (la réflexion sur l'expression). Все сущее становится изреченным только благодаря человеку, отдавшемуся работе творчества.

Неутомимый рисунок
цепляет скругляет
формы срезает дерево
торопит зеленое, желтое разводит и сводит
цвета, высаживая
людей, чтобы вскормить пейзаж
освободить листву дышать
конюшней сеном вкусить
вино и камешек на дне
подставив уста и руки
все смешать
но разобрать смешенье линий.

Фай активно использует белое пространство листа, располагая строки то горизонтально, то вертикально, то по изломам сложенных страниц, останавливая глаз читающего пробелами, которые "если не говорят, но уж и не молчат", множа препятствия ради высшего наслаждения их преодолеть. Он хочет "попасть за пределы", "проникнуть вглубь", "опередить движенье кратера вулкана", зафиксировать таинственный момент метаморфозы.

Устремленность к одной, единственной задаче, которую ставит перед своим стихом Фай, могла бы стать причиной холодной аналитичности его поэзии, однако все исследователи отмечают высокий градус эмоционального напряжения, позволяющего Фаю воссоздать "адские муки плоти, страдающей и наслаждающейся, творящей слово и мечтающей его творить"[2].

Не преодолев все пороги герметизма (что в принципе, согласно замыслу, и не требуется), поэзия Фая тем не менее обращена к человеку, к его способности расшифровать сокрытое и насладиться вместе с поэтом.

Иначе сориентирована поэзия участника группы "Тель кель" — Дени Роша, тоже представителя "другого письма". Дени Рош (род. 1937) ополчается на поэзию давно мертвую, но никак не умирающую — ту, что считает "себя гуманистической, идеалистической, метафизической, лирической". Ему предстоит доказать, что поэзия изжила себя, посмеяться над агонией, описать ее похороны. Пародируя строки поэтов-предшественников, вклинивая их в свои, воспроизводя на странице нечто вроде черновика (перечеркнутые абзацы, пометки на полях, помещение в рамку того или иного фрагмента, неоконченные фразы и слова, следы рассыпавшегося набора и т.п.), Рош задался целью вызвать у читающего чувство отталкивания. "Поэзия неприемлема, впрочем, ее не существует",— изрек Дени Рош, и этот парадокс свидетельствует о том, что Рош хочет создать поэзию нечитабельную, "теоретически" доказать, что это уже не поэзия, и выразить сомнение, существовала ли она вообще.

В книгах "Полные рассказы" (1963), "Стократные идеи мисс Эланиз" (1964), "Свобода или смерть" (1969) набросанные на страницу обломки предложений и слов вызывают желание в лучшем случае пролистать книгу, а то и просто закрыть. На вопрос, что же он хочет выразить, например, практикой переноса непроизносимых окончаний, Д.Рош отвечает: "Абсолютно ничего. Я просто обрываю строку, когда звенит машинка. Надо делать

поэтическую страницу как можно более непохожей на то, к чему привыкли. Иной цели быть не должно. Впрочем,— добавляет он,— я убедился, что полностью отойти от традиции невозможно, и поэтому я бросил поэзию". Ритуальным прощанием с нею стала книга "Не-письмо" (1972), выпуская которую Рош хотел "довести поэтическую продукцию до крайней точки не-культуры (méculture), до нулевой степени". И хотя можно согласиться с Р.Сабатье, что здесь язык разрушает тот, кто знает все его возможности и достаточно поэкспериментировал с ними, сила разрушения в этом случае подавляет силу созидания, и радость от анатомических игр с этим "раскрошенным трупом" читатель едва ли сможет испытать.

Антипоэтические манифесты Дени Роша не подняли большого шума в литературном мире. К странностям поэтов давно привыкли, с герметизмом давно смирились. Поэтому гораздо больше внимания привлек к себе манифест встречного направления "Поэзии для жизни". В 1964 г. Жан Бретон и Серж Брендо опубликовали "Манифест обыкновенного человека". Позднее, возвращаясь к этому моменту полемики, Жан Бретон пояснял: "В момент моды на космические и экономические законы, на структуралистскую азбуку, подчиняющую себе общественные науки, мы противопоставили этой моде логику осязаемых истин, союз здравого смысла и демократических надежд". Некоторые из поэтов поддержали манифест, изменив свой поэтический язык. Так, Пьер Дено пояснял: "У меня есть два типа стихотворений. Одни, задыхаясь, отчаянно хотят разорвать всякий контакт с землей, с языком; другие — напротив — дают мне язык и землю. Здесь мне легче дышится".

Чаще, правда, поэты воплощали в манифестах то, что уже сложилось в их практике.

Поэзию Жана Бретона (род. 1930) можно было бы назвать исповедальной, если бы она не была столь агрессивна. Ее лирический герой, едва ступив на порог жизни, восстает против общества, его предрассудков, ненавидит яростнее, чем любит, а любовь вся соткана из эротических наваждений. Обостренная сексуальность подчеркнута заглавиями поэтических книг — "Плоть и солнце" (1960), "Тела в зените" (1966), "Ответом служит красота" (1972). Поэт не хочет скрывать ничего — ни того, что происходит с ним, ни того, что происходит в нем, предельно обнажено "я" интимное и "я" общественное. Страсть, с какой Жан Бретон отстаивает свое кредо, непосредственно в его поэзии преломилась яркими рискованными образами, близостью к разговорной речи. В 1960 г. жюри, в которое входили Жан Кокто и Морис Фомбер, вручило ему Премию Аполлинера.

Объединив единомышленников, Жан Бретон создает сначала журнал "Мост-Шпага" (1960—1970), затем в 1969 г. ставший очень популярным журнал "Поэзи-1". Организованное при его содействии издательство "Сен-Жермен-де-Пре" специализируется на выпуске поэтических новинок, представляя самую широкую картину современных поэтических исканий. Эти издания и писатели, вокруг них сплотившиеся, продолжили традицию рошфорской школы, но были гораздо смелее, чем Морис Фомбер или Рене Ги Каду в экспериментах с поэтической материей. Эта активная собирательская деятельность "не изменила кардинально положение вещей в поэзии. Поэзия продолжала посещать лаборатории, салоны и прочие закрытые дома, но часть поэтов обрадовалась этому гостеприимному приему и подхватила манеру непосредственности, спонтанности общения с миром"[3]. Характерно, что "слово" приковало к себе внимание и поэзии, рождавшейся как откровенный и резкий протест против чрезмерного внимания к проблемам речи. Такая ситуация сложилась, например, в русле "нового реализма", оформившегося как поэтическое течение во второй половине 60-х годов.

Литературная критика охотно заговорила об этой школе, соединив имена Франка Веная (род. 1936), Бернара Ноэля (род. 1930), Пьера Дено (род.

1935), Ива Мартена (род. 1936), Даниэля Бига (род. 1948), Жака Реда́ (род. 1929), Патриса Дельбура (род. 1948), Марка Холоденко (род. 1950), Бернара Дельвая (род. 1930), Пьера Тильмана (род. 1944). Многие из книг имели форму дневника, "бортового журнала", в связи с чем закономерно вспоминали о традиции Аполлинера и Сандрара; окружающий мир представлен в его очаровании, странностях и жестокостях. Поэтическая речь исповедальна, но это исповедь человека, живущего в абсурдном мире, где временами вывернуты наизнанку все понятия.

единственный
размноженный единственный
велящий преступить препоны
шрамы
застывшие навеки волны улиц в единственном стекле
а в недрах волн
безумный вызов
пространству четкому
и я такой далекий
от самого себя
такой далекий
словам уничтожающим друг друга
малейшее движенье взгляд признанье
последнее и мне необходимо
все сызнова начать
. . . . . .
извечно
здесь меня никто не ждал никто ко мне
конечно
не выходит
извечно возникаю одиноко
но
я не знаю из каких глубин
какого будущего
а в словах моих лишь плоть которую терзают
когти
но раны никакой
или стенанья
или смятенья в горле но пространство
вторгается
в какое-то лицо
из вечности.

(Пьер Дено. Перевод И.Озеровой)

Импрессионистические кадры, переброшенные то к прошлому, то к грядущему, разные планы при отсутствии стыковки между ними, "запись" симультанно звучащих голосов или монтаж выхваченных деталей — все говорило о прямой связи с искусством кинематографа. Существенный аспект видения мира "новым реализмом" раскрыт строкой Ива Мартена: "По ходу фильма я отмечаю деталь. Неправдоподобную, но агрессивную, кричащую".

Из подобных "деталей", стоп-кадров, то банальных, то пугающих, и состоит поэтическая канва поэзии "нового реализма".

Слово, которое является своеобразным центром этого мира вещей,— не поэтическая метафора, не сложная аллегория. Это слово рекламы, афиши, примелькавшиеся реплики, причудливая какофония улиц и бистро. Поэтому здесь все настроено на волну звучания, как и бывает в шумном современном

городе: скрипят тормоза, хлопают двери, шуршит оберточная бумага, взвизгивает рычажок транзистора, за стеной кто-то стонет и плачет, смеется и ссорится. Слова стерты и вместе с тем полны значения: за ними страшные трагедии, непонимание, одиночество. Детали "нового реализма" — это символика определенного мироощущения человека, захваченного водоворотом вещей и жестов, человека, которому неуютно в "обществе благоденствия", который, презирая себя за пассивность, копирует слова и жесты, ему ненавистные.

Новизна детали и определенная новизна мироощущения позволяют видеть особые оттенки по сравнению, например, с поэтической речью Арагона, Превера, Фомбера. Здесь иной угол зрения, иной "опыт", пронизывающий и детали, и характер их соотнесенности, и ритм "разговора" с читателем. Присутствие большого города, с его гигантскими рекламными щитами и теснотой метро, с людским потоком и машинами, засевшими в уличной пробке, так навязчиво, что некоторые критики предпочитали говорить о "городском реализме", об открытии мира, "где соната вытеснена джазом"[4]. Прямо свидетельствуют об этом лице современности названия книг, например, Бернара Дельвая ("Блюзы", 1951, "Ход жизни", 1955, "Беспорядок", 1967, "Разное", 1976) или заглавия стихотворений Пьера Тильмана: "Всего понемногу", "Жизнь в замедленной съемке", "Перечень буден".

Темная комната, озаряемая вплоть до рассвета мигающей напротив рекламой и фарами авто (Ф.Венай); резкий, душераздирающий скрип тормозов (Пьер Тильман); глазок транзистора, как "единственный свет", единственная ниточка связи с жизнью; на мостовой — каска мотоциклиста и кровь (Б.Дельвай), бесстыдно щедрая витрина обувного магазина и негры в стоптанных башмаках, сгрудившиеся у телевизора прямо на улице (П.Дельбур); женское тело, призывно распластавшееся на стене ("свежая афиша — реклама бюстгальтера" П.Дельбур) и чопорный месье с женой, "размалеванной как афиша" (П.Тильман)...

Иногда поэты "нового реализма" настроены как будто просто фиксировать "непосредственную жизнь, без всякого второго смысла" (М.Холоденко), останавливая бегущие мгновения, воспроизводя бытовые сценки:

Ковбои
запечатанные
в кожу
задвинутые тесно
в сапоги
густого незабудкового цвета
как в строфах
из Лафорга
тянут время
полночное
сигарки теребя
пока струя
нагревшегося пива
не брызнет
в глотки им,
давая знак
сорваться
в исступленно-томный танец.

(Б.Дельвай. Перевод Л.Боровиковой)

"Надо описывать улицу,— пояснял свои намерения Пьер Тильман, которого критика охотно сравнивает с американским поэтом Алленом Гинзбергом.— Улица — своеобразный коллаж, бинт, наложенный на свежую или застаревшую рану... Воспроизвести все, что есть на стенах: афиши, анонсы, объявления о найме рабочей силы; воспроизводить вой полицейских сирен, описывать прохожих, машины, шум движения. Брать любой фрагмент реальности наугад". Марк Холоденко добавлял, что такая исходная позиция порождена желанием уменьшить "разрыв между жизнью и письмом"[5]. Мы слишком упорно повторяли, развивал эту мысль Б.Ноэль, "что письмо равнозначно смерти. Нет ли, однако, второго направления у поэзии, нет ли в ней аппетита к реальному? Не хочет ли она приблизиться к нему?"[6].

Если бы "новый реализм" точно следовал совету фиксировать факты, взятые наугад, "без всякого второго смысла", поэзия на этом пути обрекла бы себя на самоубийство. Но Венаю, Тильману, Дельбуру, Даниэлю Бига удалось воссоздать стрессовую ситуацию, болезненные реакции человека на любое прикосновение реальности.

Перед Пьером Тильманом жизнь раскручивается как длинный, больничный коридор, поднимается как глухая госпитальная стена (символика книги "Больница. Не шуметь", 1975); люди здесь "ни счастливы, ни несчастны", есть лица, ищущие другие лица, есть протянутые навстречу руки, но "между лицами пустота... меж руками небытие".

Часто основной мотив "нового реализма" — пассивное ожидание. L'attente, l'inertie, patience — вот слова, передающие реакцию лирического героя на агрессивность окружающего мира; эти слова (количественно они превалируют) образуют как бы густую сеть, сквозь ячейки которой рвется стремительный поток событий и фактов — "разное".

И тогда станет сразу понятно, отчего один за другим
Тонут дни, такие несхожие, но неизменно все то же
Завтра-вчера-никогда всплывает по вечерам
Посмотреть, как брожу я по кухне, по комнатам опустевшим,
По всем закоулкам памяти, где уже и не пахнет жильем,
Где из-под кухонной мойки душком привычным не тянет,
Где по воскресеньям, сидя за пыльными шторами, перестаешь
Верить, что жизнь могла бы сложиться иначе,
Кончиться чем-то другим,— где все та же тень меня ждет.

(Жак Реда. Перевод Ю.Стефанова)

Расстояние между словом и поэтом минимально. «Я не решаюсь назвать поэтической деятельность, которая прежде всего помогает мне бороться против эрозии и исчезновения моего внутреннего "я"»,— писал Жак Реда.

Творчество Франка Веная — самое яркое явление "нового реализма". Его поэтической прозой зафиксировано психическое состояние, столь характерное для середины нашего столетия.

Если я люблю тебя недостаточно нежно, это, может быть, потому, что дни наши сотканы из лжи и ненависти, а я безоружен. Я притворяюсь сильным, а из зеркал на меня смотрит ребенок, и мне становится так холодно, что я готов молиться; я тороплю свою жизнь, я подгоняю часы, но мне хочется разрыдаться безутешно, как итальянская мать на экране,— хочется разрыдаться, глядя на твои детские плечи, опущенные от усталости — ежедневной гостьи наших вечеров.

(Перевод Н.Стрижевской)

Здесь пробивается отчаянное недовольство героя собой, не прощаемая им себе слабость. Он любит современный город, поутру "встряхивающий шевелюрой заводских труб, зевающий звоном трамваев", но ностальгически бредит деревней, зелеными перелесками. Он хочет противопоставить холоду всеобщего равнодушия тепло любви, но болезненно ощущает ущербность такого "решения"; он грезит о революции, но боится что

> Революцию свершенную народом
> переварит в своем чреве чернь.

Бескомпромиссное недовольство своими поступками дает Венаю чистый тон искренности:

> Жизнь твоя
> столь нелепо прожита
> что смешна как грязный старик
> поющий Интернационал.

Рисунок стиха Веная не поразит новизной: нет раздробленных слов, нет прочерков и линий, берущих на себя часть смысловой нагрузки, даже "enjambements" оправданны. Речь Веная современна только полной свободой: поэт легко переходит от лирической прозы к стихотворной строфе, от разговорного стиля к цепочке сложных метафор. Не боясь показаться старомодным, Венай часто вводит сравнение союзом "как"; сравнение при этом свежо, неожиданно, и психологически точно: вот мать рядом с ребенком "как сетка под эквилибристом"; вот alter ego автора, все время "похожего на человека, который ночью ищет врача для своего ребенка"; вот женщина, вооруженная для любовной атаки: "гордая стена груди, красная граница губ"; вот самоубийца: "Агония наступила в результате повешения, длившегося всю жизнь и приведшего к смерти". В саркастически обыгранном заключении экспертизы автор ставит рядом слова "pendant" и "pendaison" ("в течение", "повешение"), передавая нестерпимую муку, которая и не могла разрешиться иначе.

Пути "нового реализма" и пути экспериментаторов, озабоченных в первую очередь жизнью в стихе самого Слова, на этом этапе казались максимально удаленными. Слияние стало намечаться в творчестве Бернара Вargафтига и Мишеля Деги, и наиболее явственно в 70—80-е годы. Для десятилетия 60-х характерно, напротив, их противостояние, причем часто в рамках творчества одной личности.

Наиболее выразительный пример — творчество Рэмона Кено-поэта.

Ноябрь 1960 г. был избран датой рождения одной из многих формалистических групп — УЛИПО (Ouvroir de la Littérature Potentielle — OULIPO, "Скрипторий литературных возможностей" или проще — "Потенциальная литература"). Согласно манифесту, цель УЛИПО состояла в том, чтобы, выработав некоторые правила, без всякого "буржуазного" вдохновения "конструировать поэтические тексты, снабдить будущих писателей новой техникой письма, предложить целый арсенал средств, которыми может пользоваться поэт, когда он ощутит потребность покинуть сферу так называемого вдохновения"[7].

Инициатором создания группы УЛИПО был малоизвестный поэт Франсуа Лионе, но знаменем ее сразу же стало имя Рэмона Кено. Кено активно поддержал поставленные группой задачи, предложив для публикации ряд своих произведений.

Имя Кено давно ассоциировалось с реформой литературного языка. Кено заявил о необходимости реформы всей системы литературной речи еще в

конце 30-х годов и отстаивал необходимость ее позднее. Его считали "лидером языковой реформы, поставившим под вопрос саму суть языка". В 1958 г. вышел из печати роман Р.Кено "Зази в метро" — блестящий эксперимент использования народного арго в жанре социально-авантюрного повествования. Слава Кено как реформатора языка достигла вершины как раз к моменту рождения УЛИПО. Позднее Кено рассказывал, что, начав работать над экспериментальным сборником "Сто тысяч миллиардов стихотворений" (1961), он совсем уж было зашел в тупик и хотел эту попытку бросить, как вдруг к нему обратились энтузиасты УЛИПО. Сложилась ситуация, при которой "встреча" поэта с литературной группой принесла вред обеим сторонам. Кено она увлекла к берегам чистого экспериментаторства; в участниках движения поселила иллюзии, будто их опыт оправдан приобщением крупных "имен". Мы не касаемся вопроса об эстетической ценности, пояснял Кено; если удастся установить рекорд в построении крайне трудоемких структур — этого вполне достаточно, чтобы оправдать появление текста. Конструировался своеобразный литературный "протез", который якобы позволит любому пишущему, не ожидая прихода вдохновения, создавать шедевры. Одинаково легко будут рождаться при этом и шедевры, и ремесленные поделки (Chef-d'oeuvre et pied-d'oeuvre), но они должны восприниматься как равноценные, поскольку будут находиться на одном уровне техники. Веер игровых приемов был широким: можно взять какой-нибудь классический текст и методично заменить все слова, извлекая их из словаря по принципу n+3, n+4 и т.д., можно выстроить стихотворение из слов, начинающихся на "а" или, например, из глаголов на "v"; переставить в строфе стихотворения первое существительное на место второго, третье — на место четвертого и т.д. Кено предложил свой метод "создающей" поэзии, т.е. поэзии, возникающей в процессе работы читателя с книгой. На каждой из десяти страниц — четырнадцать строк сонета, причем каждая строка — на отдельно листаемой полоске бумаги. Читатель, самостоятельно "сочиняя", может к первой строке первого сонета приложить третью строку второго, пятую — третьего, седьмую четвертого и т.д. Итого 10^{14} комбинаций, что и дает цифру, вынесенную в заглавие книги. Автор по-своему виртуозен: при любом варианте сохранена близкая ритмика, рифмуются окончания и нет разнобоя в согласовании рода и числа. Среди ста тысяч миллиардов вариантов мелькают строки или сочетания осмысленные и даже яркие, но в принципе — как и задумано — к содержательной выразительности никто и не стремится. Результат — виртуозно-музыкальная бессмыслица.

Манифесты УЛИПО хорошо вписались в контекст атмосферы 60-х годов, и участие в ее деятельности Рэмона Кено нельзя считать случайностью. Но в те же самые годы Кено, как отмечалось выше, готовил и выпускал поэтические сборники, к УЛИПО отношения совершенно не имеющие,— "Если ты думаешь" (1951), "Пес с мандолиной" (1958), "Прогулки по городу" (1967), "Деревенские прогулки" (1968). Виртуозность техники экспонирует здесь не самое себя, а эстетическое освоение мира. Умение слушать слово, неологизмы, переосмысление иностранных слов, подбор слов с двойным-тройным значением и т.п. нужны здесь Кено для яркого, ударного выражения оттенка значений. Книги "Сто тысяч миллиардов стихотворений" и "Прогулки по городу" сосуществуют в рамках творчества Рэмона Кено без всякой внутренней зависимости, как явления несоприкасающихся эстетических уровней. К синтезу столь различных устремлений Кено, похоже, и не стремился. Тот же параллелизм наблюдается и в целом — в реалиях поэтической жизни.

Сближение начало намечаться лишь в отдельных творческих судьбах.

Если в творчестве Рэмона Кено эти две стихии — изобразительности и выразительности — остались неслиянными, то Мишель Деги начал эксперимент по их соединению. В 70—80-е годы осуществить синтез удалось и другим поэтам-современникам, в 60-е же, пожалуй, только поэзия Деги являла собой пример начинающегося, еще не полностью достигнутого синтеза. По контрасту, например, с поэзией Понжа, и "нового реализма" Деги не избегает ни метафорики, ни символических значений, передавая свое эмоциональное состояние от зримого, явленного и читательскому взору мира. Но его уверенность, что "фигуративностью не исчерпывается тайна вещей", побуждала его чаще избирать подходы, при которых его собственное восприятие могло быть сообщено читающему только в результате определенной работы интеллекта последнего.

Глаза твои взбунтовались
Живой зверек твоих зрачков таит насилье
другой породы. Глаза окольцованные
памятью быстрые как птица зажатые
в наручниках глазниц
И крик воронья под закрытыми веками
где дремлет бледный снег памяти.

("Глаза")

Переходы от лирического описания к философскому осмыслению пейзажей, например, родной Бретани вполне гармонично происходят в сб. "Стихи полуострова" (1962).

Основной массив написанного Деги увидел свет в 60-е годы ("Бойницы", 1959, "Желоба", 1964, "Сказать да", 1966, "Формы", 1969) и этим, конечно, во многом определялась суть его поисков.

Весьма характерен, например, переход от зримого, чувственного мира к размышлениям о писательской профессии, о функции поэтического слова. Избегая крайностей этого увлечения, столь характерного для 60-х годов, Деги как бы ограничивает пределы своего анализа речи напоминанием, что язык поэзии "дело поэтов, а не лингвистов", стремится сохранить взволнованную поэтичность и в достаточно рациональных, удаленных от непосредственного восприятия строфах.

Унынье людей так глубоко
что разум подобен ветру
бессильному дойти до дна черного водоема.

(сб. "Желоба")

Упрекавшим его за излишнюю приверженность к раскрытию законов речи, Мишель Деги отвечал, что подобная задача может казаться чуждой только тому, кто питает иллюзии, будто "почва, взращивающая поэзию тверда, а пространство разнообразных традиций устойчиво" и нет никаких противоречий "между явлением и его названием, между словом и письмом, между рассказыванием и поэзией" ("Акты", 1966).

Он действительно стремился, запечатлевая "разные этапы становления письма", соединить "сферу объективного мира и сферу культуры", подготовить для них "общую почву, которая позволяла бы поэту обращаться то к ежедневному бытию, то к акту творчества и контролю за словом". Культурные реминисценции в поэзии Деги богаты, умение использовать формы поэзии прежних веков виртуозно, и творчество его дает щедрую пищу неокритикам (эссе, посвященные его поэзии Жоржем Пуле, Ж.Женетом),

оценивающим манеру письма Деги как наиболее современную, активно использующую и богатый культурный слой, и профессиональную "речь о речи", анализ рождения поэзии в процессе самого рождения. С этим суждением о поэзии Деги можно согласиться хотя бы потому, что следующий период развития французской поэзии в значительной мере обусловлен уже и его собственным культурным опытом, подготовившим условия для синтеза разнонаправленных тенденций.

ЖАН-КЛОД РЕНАР

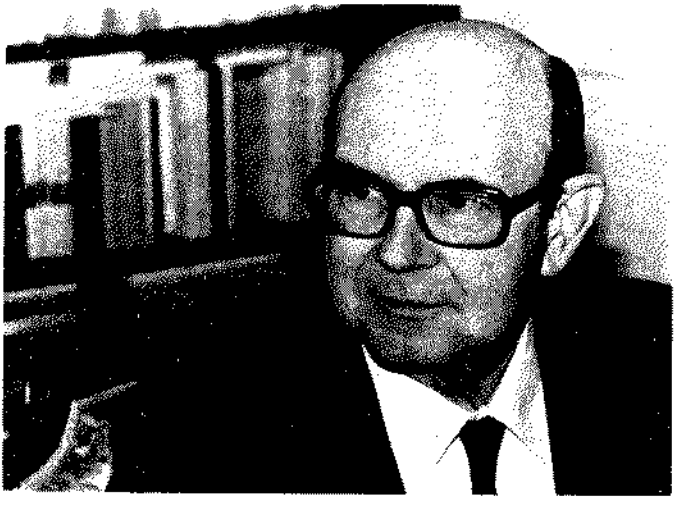
"Жизнь — это труд, в котором нет передышки". Эти слова Жан-Клода Ренара (род. 1922), одного из крупнейших поэтов послевоенной Франции, можно было бы поставить эпиграфом ко всему его творчеству, творчеству, к сожалению, почти не известному советскому читателю.

"Поэтом рождаются. Но затем надо научиться им стать",— сказал как-то Ренар. В числе своих учителей, тех, кто повлиял на него и сопутствовал ему в период обретения самостоятельного поэтического голоса, Ренар называет Гюго и Виньи, Ламартина и Нерваля, Бодлера и Верлена, Рембо и Малларме, а ближе к нам — Аполлинера, Валери, Клоделя, Милоша, Бретона и Патриса де Ла Тур дю Пэна. "Едва ли в нашем веке есть поэт, который с таким постоянством и такой уверенностью пытался бы вписать феномен бодлеровских соответствий в перспективу сюрреализма, как она изложена Андре Бретоном во "Втором манифесте" (имеется в виду то описанное Бретоном состояние ума, когда противоположности перестают восприниматься как таковые.— *С. Л.*) ... сняв при этом свойственные ему замкнутость в игру и эстетство"[1]. Приведенный список весьма внушителен, и к нему без колебаний мы смогли бы добавить имена Гельдерлина и Новалиса, упомянуть — и не всуе — древнегреческого диалектика Гераклита. Так что сколько-нибудь серьезный разговор о литературных влияниях в творчестве Ренара — предмет особого и специального исследования. Однако чаще всего современные исследователи творчества Ренара сравнивают его с Клоделем и Сен-Жон Персом. Кстати, Клодель тепло отозвался о первом произведении Ренара — поэме "Жуан" (1945), отметив ее серьезность и формальные достоинства. Такие свойства творчества Ренара, как удивительная мощь и сила, пророчески-торжественный характер некоторых его поэм, поражающая своим блеском и избыточностью образность, восприятие мира в его материально-духовном единстве, стремление к бесконечному, вера в высокое предназначение человека в соединении с верой в Бога, постоянное "внутреннее путешествие" как один из лейтмотивов его поэзии — все это, несомненно, оправдывает правомерность такого родства.

В своей книге "Тайной полны все острова" Ренар вновь задается постоянно мучающим его вопросом:

Как сказать
То, что слова не говорят?

Размышления на эту тему и составили, в сущности, книгу эссе "Заметки о поэзии" (1970)[2], книгу, где несомненны следы эстетических влияний Бодлера и Малларме, чрезвычайно ценную для понимания творческих принципов Ренара, его отношения к поэзии и ее месту в истории и человеческой



Жан-Клод Ренар

жизни. Поэтическая теория у Ренара практически не расходится с практикой, вырастая на ее основе, являясь ее осмыслением. Поэтому, на наш взгляд, обращение к "Заметкам о поэзии" до непосредственного анализа поэтических книг Ренара является естественным и логичным, ибо позволяет прикоснуться к его сложной, изощренной образности как бы изнутри. Ставшее избитым выражение "творческая лаборатория" как нельзя более подходит к "алхимическому" характеру дарования Ренара, его редкому умению обратить простой металл языка в драгоценное золото поэтического Слова.

Остановимся на важнейших из затронутых Ренаром в книге тем: поэзия, поэтический язык, поэтическое произведение.

Поэзию Ренар считает одним из главных выражений стремления к абсолютному, страстного желания увидеть, как видимость уступает место прозрачности, а то, что ограничивает человека,— тому, что превосходит его возможности, то есть увидеть, что есть мир и что есть личность. Самый акт поэтического творчества представляется Ренару попыткой перехода от "времени мирского" к "времени священному", от времени одиночества, хаоса и небытия ко времени общения, "космоса" и бытия и, следовательно, ко времени подлинной Истории. «"Поэзия является "политическим" актом не только всякий раз, как она выражает (по-своему и на своем уровне) протест против всякой человеческой и социальной реальности, имеющей отчуждающий характер, но и потому что "другое слово", которым является поэтический язык, совершает постоянные изменения самим фактом того, что говорит "по-другому"»[3]. Задача же поэзии состоит в том, "чтобы приблизить нас к той точке, где слово становится бесполезным, поскольку уступает место бытию"[4]. Поэзия предстает в книге в триединой сущности — как наш собственный внутренний мир, внутренний мир языка и внутренняя реальность мира, причем система отношений между ними весьма изменчива. Ренар подчеркивает метафизический характер поэзии, выражающийся не только в том, как осмысляет она проблемы времени, смерти и любви, вечности и абсолютного, но и в том, что по своей природе поэзия принципиально отличается от реальности, стремясь всеми возможными средствами

выразить невыразимое, прикоснуться к трансцендентному. Потому в поэзии такое раздолье мифу и символу, потому она может иметь пророческий характер, ибо, обладая властью над временем, может порою остановить его бег, поймав в слове его текучесть и раздирающие его драмы и конфликты. Поэзия выступает как демиург, творя новый (другой) язык, нового человека, новую реальность.

Такой же созидающей и преображающей мир силой, призванной предохранить его от разрушения, предстает в книге и поэтический язык. Прежде всего Ренар отличает его не только от обычного (письменного или устного), но и от других типов литературного языка, хотя при этом слово должно оставаться "общим" (момент чрезвычайно важный и заслуживающий особого внимания).

Поэтический язык использует тот же "строительный материал", что и язык обычный,— ту же лексику, ту же грамматику, в нем то же стремление к коммуникативности, но он говорит иное и по-иному. Поэтический язык является главным объектом самого себя и может сообщить что-либо, только передав природу собственного слова. Значит ли это, однако, что поэтический язык становится непроницаемой "вещью в себе"? Ренар неустанно подчеркивает двойственную, парадоксальную природу поэтического языка: его замкнутость на себе самом и открытость вовне, в реальность, его объективность и субъективность, его историчность и антиисторичность, его самодостаточность и одновременно его функцию как особого инструмента коммуникации и познания, в поэтическом языке происходит одновременно и "встреча" с реальностью, и разрыв с ней.

Несмотря на очевидное влияние "новой критики" и структуралистской теории слова на Ж.-К. Ренара (упомянем хотя бы утверждение им множественности смыслов поэтического произведения, интерес к генезису стихотворения — одна из глав так и называется "Genèse du poème", отсылая к строкам Э. По в переводе Ш. Бодлера,— и пр.), его теоретические эссе ни в коей мере не исчерпываются этим влиянием, ибо Ренар далеко выходит за рамки имманентного анализа поэзии, усиленно подчеркивая коммуникативную функцию поэтического произведения, его тесную связь с жизнью — бытие проходит через язык, оставляя в нем свой след,— а тот факт, что языковая данность постоянно подвергается сомнению, не означает распада языковой системы.

Интересны и тонки наблюдения Ренара над взаимоотношениями поэтического слова и его творца. Поэтическое слово и поэтическое сознание предстают как равноправные и сосущественные, они взаимно влияют друг на друга. Созданные поэтом произведения открывают ему тайные глубины его собственного "я", его навязчивые идеи, они выступают в роли предсказателя и пророка по отношению к собственному автору. Не только поэт властвует над языком, но и язык подчиняет себе поэта.

Ренар дает собственное понимание того, что называется вдохновением; по его мнению, это особое состояние раскрепощенности и сосредоточенности одновременно, освобождение от диктата повседневности, с тем чтобы проникнуть в самые потаенные уголки своего "я", достичь "Мрака", бездонных глубин, где рождаются бытие и не-бытие (не случайна здесь ссылка Ренара на Лао-Цзы), где возникают мифы и обряды иной реальности. Именно это постоянно ощущаемое почти в каждой строке стремление Ренара высказать невысказываемое, достичь недостижимое (вместе с горьким осознанием неосуществимости предпринятого) сообщает его поэзии особую напряженность. Между существующим вне стиха и его выражением в стихе есть подвижное и постоянно меняющееся расстояние, разрыв онтологического свойства, который никогда не может быть заполнен, хотя "чем сложнее игра и работа слов, тем живее становится язык поэзии"[5]. Поэт, презрев обычную логику выра-

жения, может создавать стихи, где "...слова его по видимости не имеют больше смысла (или смысл их непонятен и непередаваем) и служат только предметом для замкнутой в самой себе игре, подчиняясь либо строгой необходимости, либо полной свободе в соединении звуков и цветов"[6]. "Темнота", эзотеричность — столь же принципиальная установка Ренара, как и его призыв к коммуникативности. Не случайно, многие страницы его поэтических книг находятся на грани понятного. Поэзия с помощью образов должна пытаться установить между словами и вещами отношения, повинующиеся закону подобия, как в примитивном магическом символизме.

По мнению Ренара, самыми ценными являются для поэта слова "простые", но сущностные, "ключевые", которые, с одной стороны, несут в себе вечный, навсегда заложенный в них смысл, с другой — способны в комбинации с другими словами обрастать дополнительными оттенками значений.

Сила стихотворения измеряется не столько богатством словаря или необычным словотворчеством, сколько контекстуальными возможностями составляющих его слов. В поэзии самого Ренара подобных опорных точек, вокруг которых раскручивается спираль его поэм, немало. На эту особенность его поэтики обращают внимание все исследователи творчества поэта. В беседе с ним[7] Ж. Ансе предложил такую их классификацию, с которой в целом можно согласиться: 1) некие природные элементы (feu, braise, mer, fleuve, rivière, île, sel, sang, laine, lait, nuit, sève, lumière, cendre); 2) "священная" терминология (dieu, être, origine, genèse, abscence, présence, silence, ténèbres, secret, noces, sacre, mystère); 3) слова, передающие чувственное богатство окружающего мира (menthe, orange, melon, amande, anis, pin, lavande, mica, cep, citron, miel, cerf, etc.). Перечисленные слова — словно сердцевина кристалла, порождающая новые ответвления. Идет постоянное открытие нового смысла, новой образности в привычном слове, которое включает в себя значения прошлые, настоящие, будущие. Следует подчеркнуть символичность этой лексики, ее многослойность и в ряде случаев насыщенность библейскими аллюзиями. Слово у Ренара — не "чистое", оно несет на себе груз исторической памяти и вместе с тем пропитано и отягощено страданиями и заботами сегодняшнего дня. В слове спрессован определенный жизненный опыт. Таким образом, поэтическое произведение должно быть понято не только на уровне смысла составляющих его слов, но и с включением того, что предшествовало этому смыслу, и того, что из него вытекает. Эта густая окружающая произведение аура и определяет, по сути дела, загадочность и неисчерпаемость поэтического произведения.

Отметим наряду с этим и другую тенденцию на страницах поэтических книг Ренара. Там встречаются столь непривычные глазу и слуху названия растений и животных, что место им, скорее, в ботаническом или зоологическом атласах. Что это, сознательное стремление к "темноте", своего рода претенциозность, роднящие Ренара, скажем, с Шаром?[8]. Страсть к точности названия? Скорее, стремление избавиться от привычного, обветшавшего слова, желание слова нового, незатасканного, придающего пейзажам некую магическую загадочность.

Один из исследователей творчества Ренара, Андре Альтер[9], называет его поэзию барочной в том смысле, что ей присуще постоянное желание взорвать пределы, поставленные человеку, совместить непрерывность и внутреннее единство развития с увлечением мимолетным, с превращением, с резким сломом. Термин "барочная" применительно к ренаровской поэзии возникает и у Ж. Ансе[10], хотя самое барочность он определяет по-другому — как искусство, основанное на пустоте и стремящееся скрыть ее с помощью красочности и чрезмерной роскоши формы. Но у Ренара эта пустота означает отсутствие Бога.

Не считая, что обращение к барокко необходимо в разговоре о творческой индивидуальности Ренара, нужно признать, что критик верно уловил одно из главных свойств его поэзии, а именно ее одержимость ненасытным желанием достичь невозможного, трансцендентного, той "чистой и позитивной пустоты" (по выражению поэта), где может начать реализоваться присутствие божественной Тайны. Причем к ее постижению поэт идет, восприняв всю чувственную красоту бытия. Движение "за пределы" есть одновременно и движение внутрь себя, постоянное "разрушение страха быть самим собой". Надо отметить цельный и последовательный характер творчества Ренара, его верность самому себе, своим истокам. Рассматривая цепочку его поэтических книг (а их к настоящему времени издано около двух десятков)[11], мы увидим, как то, что в одной книге было зерном, мощно прорастает в другой. Едва только намеченная (или побочная) тема одной книги становится в другой ее организующим стержнем, а трактовка ее усложняется, обрастает дополнительными нюансами. Так, поэма "Жуан" содержит в себе не только попытку преодолеть одиночество, в ней не только заявлена тема противоборства тьмы и света, которая станет одной из главнейших у Ренара, в ней есть уже в зародыше та образная система, которая вспыхнет во всем великолепии красок на страницах поздних сборников. В "Песнях в честь утраченных стран" Ренар пускается на поиск "этих странных стран", манящих своей прозрачной чистотой, и немало дорог придется пройти ему, прежде чем доберется он до "земли священной". Символичным для всего творчества Ренара является название одной из его книг — "*Превращение мира*", слово это — важнейшее в поэтике Ренара, оно как знак сложной, противоречивой, диалектически развивающейся его поэзии. Поэма "Священный язык" из книги "Единой лозой" погружает нас в самую сердцевину постоянно мучающих поэта проблем творчества. А поэтические монстры вроде "lionroses, noireorange, oiseauxpoulpes, soleilgels и cocqforets из поэмы "Называя" сборника "Небылицы" предшествуют поэтическим экспериментам позднего Ренара. Поэма же "Заклинание вод" разрабатывает важнейшую для Ренара тему — тему отсутствия Бога, мучительного движения к нему. Поэтому мы можем начать анализ творчества Ж.-К. Ренара с книги, где он заговорил своим, уже ни на кого не похожим голосом, с книги, обозначившей рубеж его эстетического перелома, с книги, где основные темы его поэзии зазвучали мощной симфонией,— с "Земли священной" (1966).

Очевидна неоднозначность, поливалентность этого образа. Это не только символическая земля обетованная, к которой неустанно стремится герой Ренара, не только приближение к Богу, место возможного слияния с ним. Это земля людей, явленная нам во всей многообразной щедрости своих красок, звуков, запахов, земля родного поэту Прованса. Это теплая, благоуханная страна, она напоена ароматом дынь и молока, аниса и сосен, магнолий и лаванды, земля йода и планктона, раскаленных солнцем скал, прохладных маленьких бухточек, земля медуз и осьминогов, сверкающих мидий и морских ежей, земля, где в садах сгибаются ветви под свежестью гранатов и яблок. "Земля священная" — это и сам человек, путь к ней — это и путь к самому себе.

К этой земле поэта приводит тернистый путь скитаний (trans-humance), ему приходится пройти через края, где бушевали пожары, свирепствовали болезни, правили бал войны и насилие, пройти сквозь ад и ночь, ощутить весь стыд земли, очиститься от крови и греха, чтобы выйти к далекому морю, к сладостной прохладной стране. Ибо новой земле нужен и новый человек. Пользуясь выражением самого поэта, должна произойти некая "секуляризация" человека, когда, отбросив все навязанное ему извне, освободившись от коросты прежних заблуждений, человек должен определить, насколько он готов к восприятию Тайны, к единению с Богом. Так возника-

ют две важнейшие для всего поэтического мироздания Ренара метафоры — моря, воды как всеочищающей стихии, как основного элемента бытия. Здесь есть, разумеется, библейски-религиозный фон: омовение как очищение от греха, причем греха, толкуемого Ренаром расширительно, как всякое отступление человека от своего высокого предназначения. И вторая из них — нагота человеческая как символ чистоты и готовности к другой жизни. Она будет развита и продолжена и в "Свете безмолвия", где одна из поэм так и называется — "Nu contre nul" ("Нагота против небытия"), и в книге "Тайной полны все острова": "Ночью молния поднялась из моря. Ударила в красную скалу, где, проливая алкоголь на ветку омелы, в жертву приносили детство,— самая высокая волна унесла меня. Я долго плыл. А потом утонул. На заре я увидел на песке свои следы. Они тянулись из соснового леса, посаженного на краю пляжа. Внизу скользил ветер, напоенный жимолостью. Тело мое начало смеяться. Я был наг" ("Острова", Слово о путешествии).

"Верить — вовсе не значит найти",— скажет позже Ренар; всегда остается расстояние, отделяющее поэта от цели, всегда есть стекло, проникнуть за которое не дано. Образ стекла как преграды, проходящий через все сборники Ренара, вовсе не основан на таком качестве стекла, как прозрачность. Напротив, vitre и transparence подчеркнуто антагонистичны. Достижение цели означало бы конец развитию человека, конец поискам божественного в себе, означало бы прекращение движения, тогда как именно неустанное движение вперед — одна из важнейших силовых линий поэзии Ренара, вокруг которой организуется жизненный и поэтический материал[12] (уместно отметить, сколь важен в поэтическом словаре Ренара и любим им глагол "aimanter" — намагничивать).

Нужно великое терпение души, чтобы прорваться сквозь молчание (silence) и отсутствие (absence), дождаться "рождения, таинства и возвращения". Молчание и отсутствие — два важнейших для Ренара понятия, в которых, как в сгустках материи, сконцентрирована сама суть его религиозных, нравственных и поэтических исканий и из которых развернутся вселенные его книг. "Это кажущееся молчание Бога, это кажущееся отсутствие Бога приводит человека к осознанию того, что в нем есть "пустота", "нехватка" чего-то существенного, что может заполнить только божественное, и только оно одно может на них ответить"[13]. Молчание может быть не только молчанием Бога, но и собственной немотой, вызванной поисками нового языка, способного изречь неизрекаемое.

Пока поэта еще окружает мрак, но "во мраке горит красота". Прорыв из темноты к свету, из холода к теплу — прорыв, типичный для поэзии Ренара, звучит в этой книге с особой мощью. Напряженный духовный поиск направлен не только в глубины своего "я", но и обращен вовне, ибо в одиночку нельзя обрести то, чего добиваются вместе (различие в осмыслении человеческой солидарности у таких поэтов, как Арагон, Сен-Жон Перс и Ренар верно подмечено Т. Балашовой[14]).

Соединением абсолютного, духовного с реальным, конкретным, что вообще составляет одну из главных особенностей поэтики Ренара, отмечены многие страницы книги. Сам путь лирического героя к Богу, стремление уйти от себя прежнего описаны в категориях повседневной жизни, как реальное действие: поэт покидает "долину с теплыми черепицами", вспугивая на ходу куропаток и ощущая горький вкус прихваченного заморозком можжевельника.

Поэт обращает к Богу страстную мольбу — не дать миру задохнуться в тисках агонии, просит соединить в человеке мужество жить с мужеством верить. Человек может стать Человеком, только соединившись с Богом. И лишь тогда кончится царство холода и слепящей зимы, и человек войдет в долину, изобилующую плодами, когда жизненные соки (излюбленный

Ренаром образ — sève) напоят не только сады, но и оживят исстрадавшуюся в молчании и отсутствии Его человеческую душу. Ренар понимает любовь не только как любовь к Богу, но и как союз, единение всех людей.

Земля обетованная, куда так стремится поэт, оказывается здесь, рядом, это та земля, на которой мы живем, хотя эта близость и кажущаяся досягаемость не делают путь к ней менее тернистым и извилистым, ибо земля священная — это еще и наша душа. Измученность молчанием и отсутствием Бога не лишает поэта мужества, не отнимает у него желания услышать и передать нам предзнаменования покоя и радости.

Мне показалось вдруг, что чуду,
На силу которого я надеялся,
Не надо больше колебать прозрачные ветви,
Чтобы с ними вместе я подчинился абсолюту.
Я слушал, как лес приобретает бесконечный смысл
И учит меня, что вопреки происходящему, вопреки гниению
Нетленный мир воцарился на земле.

(Псалом пришествия)

Взыскуя горних высот, Ж.-К. Ренар разделяет со страждущим его боль и муку, пытается вселить в отчаявшегося надежду на радость.

Для понимания мировоззрения Ренара, его духовной и поэтической эволюции чрезвычайно важны содержащиеся в сборнике размышления о судьбе человека на ждущей своего часа земле. Человек, превращаясь в другого, открываясь другому, познает себя, приближается к своему "я", к себе самому. Все схожи, но каждый уникален, надо быть всем вместе, сохраняя при этом свою неповторимость. В любви, возможности ждать Бога все равны, во взаимном движении Бога и человека навстречу друг другу нет и не должно быть изгоев. Ренар зовет к единению людей разной веры. Это важнейший перелом в сознании поэта-католика:

И чтобы сквозь проход, открытый между маяками, каждый
мог найти свой истинный путь,
Ощутить вкус рая и винограда,
Обрести свою силу в открытом море!

(Рождественский псалом)

Земля обретенная встает перед нами в "Пасхальном псалме" страной воды и воздуха, в аромате мятно-апельсинных утр, с ликерно-ромовым вкусом горячих гранатов, с розовыми от солнца скалами. Наконец-то, подобный белому кедру, на ней появляется Бог — "земля в Боге и Бог в ней". С его пришествием человек начинает жить, он становится богоравным и богоподобным. Именно тогда и начинается "превращение" (transmutation), о котором часто идет речь у Ренара, и в этом превращении человек достигает, наконец, "прозрачности". В "черном улье пространства" соберется "мед бытия", и совершится очищение (еще раз подчеркнем важность этого образа для Ренара) всего сущего, очищение физическое и духовное: и очистятся раны, и утихнет долгая горькая боль, и познает человек свет, и откроется ему сокровенный, истинный смысл бытия. Воскресение Христа предстает как начало всякого существования. Человек обретает свободу, познает радость и покой. "Мера человека — Человек, и мера мира — Мир, и Бог — мера обоих".

Книга "Земля священная" состоит из четырех поэм, перемежающихся тремя псалмами, которые по форме своей вовсе не похожи на псалмы, как они знакомы нам по Библии, хотя подчас и звучат мольбой, обращенной к Богу. В книге есть еще отзвуки религиозной риторики прежних сборников, но вместе с тем именно в ней выкристаллизовались основные черты новой поэтики, именно отсюда начинается эзотеричный Ренар последних книг. Особенно ощутим этот перелом в поэме "Расстояние огня": "запах шерсти был мрачной собакой"; "овечьи головы, пронзенные льдышками"; "медлительность баранов на сухих холмах изгоняет вечер"; "вдруг рот, где говорить все равно что быть прохладной овцой"; подобным примерам несть числа, и пока они не охватывают собой длинные стихотворные периоды, как это случится позже. В "Земле священной" появляются, например, сравнения вроде "море теплое как северный олень".

Следующий сборник Ренара носит не менее символичное название — "La Braise et La Rivière" (1969)[15], переведенное на русский язык как "Пламень и река"[16]. Такой перевод искажает истинный смысл, и неточность приобретает принципиальный характер. Слово "Braise" (т.е. "раскаленные угли") принадлежит к любимейшим у Ренара и раскладывается на постоянно обыгрываемый ряд значений. В самом широком плане оно означает в ренаровской поэтике ответственность человека за свою судьбу и историю. Он может дать углям потухнуть, превратиться в пепел ("cendre"), т.е. отказаться от своего "осуществления". Либо может раздуть огонь (feu), понимаемый как союз людей, как счастье, как осознанный и свободный путь к своему предназначению. В этом случае река (rivière) воспринимается как некая очищающая человека субстанция, не противостоящая огню и не уничтожающая его. Так что "braise" — это еще не пламя, это только его возможность. Поэтому наиболее точным переводом, сохраняющим все нюансы смысла, было бы название "Горящие угли и река" или "Уголья и река".

"Уголья и река" — исступленно-страстный прорыв от существования к бытию, к обретению в себе Бога. Если в "Земле священной" проблема эта носила общечеловеческий характер, то в данном случае перед нами своеобразный духовный curriculum vitae самого Ренара. В первой же поэме сборника поэт говорит о жажде тайны, посвящения, превращения: "заполнить смыслом пустоты лабиринта", "достичь полноты бытия". Пока же мучительно преодолеваемое поэтом отсутствие Бога равноценно молчанию. Путь к Богу, а следовательно, и к себе связан с самим актом поэтического творчества, с осуществлением себя как творческой личности. Через слово, через поэтический образ поэт пытается приблизиться к трансцендентному. В стремлении словом преодолеть небытие проявляется мужество поэта, пытающегося сказать то, о чем обычно не осмеливаются говорить. Но, будучи сказанным, слово приобретает созидательную силу: "В начале было Слово..." (От Иоанна, гл. 1, 1).

"Уголья и река" состоят из четырех небольших поэм и четырех глав, написанных ритмизированной прозой и называющихся "рассказами". "Рассказ I" и "Рассказ III" сопровождают стихотворные "Примечания", развивающие и углубляющие отдельные их пассажи. "Рассказ I" сопровождают 26 "Примечаний", а "Рассказ II " — всего 5. "Рассказы" открывают процесс внутреннего движения, становления поэта, причем второй и четвертый "Рассказы" более конкретны и повествуют, в частности, о путешествии автора в Алжир, Марокко, Сенегал и Мавританию.

Книга поражает вызывающей щедростью красок, колдовской силой образности: "Красота лошадей пронеслась сквозь мрак с корзинами орехов и слив, и сети, полные рыбы, укрыли снегом порты, населенные алыми деревьями", у новой земли "вкус эстрагона и сырых артишоков", "на восходе, во время отлива, когда полная луна так красива на черных скалах, и от горизонта до

сосен длинный ртутный отблеск океана растворяется в розовом воздухе с прохладным шумом гравия...", "запах жимолости тек к морю с муравьями, кожурой, кактусовыми ягодами, обвал охры", "глаза, лиловые, словно кожица инжира", "холод, улегшийся в долине как медведь". Образы Ренара чувственны, но в них есть некое второе, потаенное измерение, едва уловимый холодок чего-то не доступного органам чувств. Как говорит сам поэт, "это знак чего-то (или кого-то), предстающего как абсолют, как тайна. Тайна, осеняющая своим присутствием книги Ренара, изменчива и неуловима: выразить ее может лишь текучее и подвижное слово, околдовывающее как своим смыслом, так и бессмыслицей. "Будет ли существовать язык, который способен быть точным, благодаря которому станут возможны наука, любовь, история (обладает ли он даром объединять разъединенное?), которые могут раскрыть и утвердить возможную истину, приблизить ее в ее превращениях, в ее относительности, в ее глубине, сохраняющих ей жизнь, объяснить тайну, заставляющую искать ее тем яростней, чем ближе и вероятнее кажется ее обретение"? ("Рассказ I"). Размышляя на эту тему, поэт нередко сводит воедино два уровня — высокий, библейский и конкретный, вещный, которые, проникая друг друга, одновременно снижают образ "духовный" и, насыщая глубоким смыслом, преображают образ бытовой.

В "Угольях и реке" проявляются и некоторые новые черты поэтического универсума Ренара. Здесь не только разрабатывается образ лабиринта, который станет центральным в книгах "Свет безмолвия" и "Тайной полны все острова", но и утверждается, объемля собой весь сборник, характерная для позднего Ренара вопросительная интонация (в "Свете безмолвия" есть, например, целая серия "Вопросов"). Повествовательная ткань "Рассказа I" неоднократно перебивается вопросами, например: "Кто же умер?", "Ничто не родилось?", "Где начинается Бог?", "Дано ли верить раньше, чем поверишь?", "Можно ли поделиться словом?" Эта особенность свидетельствует о поисках нового человека, способного найти ответы, которые, в сущности, уже содержатся в самих вопросах, но при этом поэт подводит своего читателя к осознанию того, что поиск истины бесконечен, а полное обладание ею — невозможно. "*Хождение*" Ренара, этапами которого являются его поэтические книги, постоянное *движение* к неизведанному в себе и в мире выходят за рамки религиозных исканий, поднимаясь на уровень философского осмысления бытия и предназначения человека на земле. Размышления Ренара, тяготея к высокому, запредельному, свободны от умозрительности и иссушающей абстрактности. Это проявилось в "Рассказе II", включающем хронику путешествий поэта в Алжир, Марокко, Сенегал, Мавританию, в которой Ренар соприкасается с иной ипостасью нашего бытия — его социальными и политическими проблемами.

На борту были негры, солдаты — которые
Не хотели больше воевать.
Я вытирал им рты, когда их рвало.

Сидя в теплой грязи,
У горящего костра,
Дети, склонив голову, смотрели на нас
Со злобой.
И бросали друг в друга камни.
Их смерть войдет в мою.

Мы навсегда откажемся от ненависти.
Нет справедливых войн.

Поэт осознает, что проделанный им путь — это путь к самому себе: "Быть может, двигаясь к покою... к себе я шел, подобно пастуху?" "Надо идти еще дальше, чем ведут язык и желание знать, идти к возможному спасению, к тому единственному слову, которое будет именно тем, что оно говорит", достичь того, чтобы слово стало "святым даром света среди слепых знаков".

Ночь сверкала, когда я вновь пустился в путь,
Дом в белых тополях, где я жил,
С запахом горящих углей,
Станет ли он завтра общим домом царствования и царства?

Книга "Бог ночи" (1973) представляет собой разрыв с предыдущими сборниками и начинает новый этап в творчестве поэта, который будет продолжен книгами "Свет безмолвия" (1978), "Тайной полны все острова" (1984), "Летние рунические письмена" (1994). Некоторые французские критики, правда, выделяют "Бога ночи" особо, ибо в нем, по их мнению, Бог становится синонимом ночи, а его свет превращается в мрак.

Книге предпослан эпиграф: "При захождении солнца крепкий сон напал на Аврама; и вот напал на него ужас и мрак великий" (Бытие, 15, 12). Толковать его следует прежде всего как пристальное вглядывание поэта в самого себя: "...Царство божье не придет, пока человек не станет человеком". И далее: "И как не испугаться того, ... что ни жизни, ни смерти недостаточно, чтобы слиться с самим собой в единое целое? Я жду только самого себя". Ренар постоянно возвращается к дорогой для него мысли о том, что, прежде чем человек достигнет той полноты существования, к которой он предназначен, ему необходимо пройти через целый ряд превращений, как в себе, так и в мире: "Не будет ли Бог лишь тем, чем будем мы?" В этом вопросе (да и вопросе ли?) — ключ ко всем нравственным и религиозным исканиям поэта, для него ясно, что разрушить Бога — значит разрушить человека, убить человека — значит убить Бога. Противоестественное же, на первый взгляд, соединение таких понятий, как "Бог" и "Ночь", всегда противостоящих друг другу в ренаровской системе координат, ибо в мифологии поэта Бог связан со светом, хотя и несет в себе привкус мистического, которому Ренар, безусловно, не чужд, оправдывает свойственная Ренару парадоксальность поэтического мышления. Не следует забывать и того, что тайна присутствия может раскрыться верующему только через отсутствие, молчание и мрак. Еще в "Земле священной" поэт заметил, что мрак способен стать предвестником света. "Бог ночи" знаменателен еще и тем, что с него начинается (и будет продолжен дальше) период, когда поэт по-новому осмысляет диалектику бытия. Противоположности более не выступают как противоборствующие (друг другу), одно перетекает в другое, одно становится другим. Эта же линия с еще большей настойчивостью будет продолжена в "Свете безмолвия": "ничто не утверждает, ничто не опровергает", "ни одинаковый, ни противоположный", "свет равен тьме", "говорить — молчать: Одинаковое убийство". Разумеется, подобные "сходящиеся" антиномии встречались у Ренара и прежде. Но при этом всегда присутствовала тяга к победе света над мраком, тепла над холодом и т.д. Здесь же поэт стремится к единению различий, их сложению. Одновременно все подвергается сомнению — "уверенность подозрительна",— и незнание оказывается равноценно знанию, а абсолютное становится относительным. В "Боге ночи" присущая Ренару "вопросительность" почти раздражает: вопросы возникают стремительно и неожиданно, как островок абсурда, в конце законченного смыслового отрезка, будучи вовсе не связаны по смыслу с предшествующим

развитием строфы, отделяясь от нее к тому же паузой. Поэт словно окутывает мир — как вещный, конкретный, так и метафизический — сетью вопросов, надеясь, что в частых ее ячейках задержатся драгоценные крупицы истины. Язык в "Боге ночи" становится более загадочным, закрытым, "темным", чем прежде, "представая как парадоксальная (и невыносимая) связь между другим и тем же самым, бытием и не-бытием, знанием и не-знанием... постоянно ставя перед нами вопрос о "размерах" трансцендентного, которое, возможно, покрывает собой и создает реальность"[17].

Сияющая во мраке тайна, пахнущая дикими гвоздиками, по-прежнему влечет и притягивает поэта как магнитом:

Я есть то, что есть тайна,
Тайна есть то, что есть я.

Это именно та нить, которая приведет от "Бога ночи" к лабиринтам последних книг Ренара. "Лишь тайна есть основа бытия",— скажет поэт в "Свете безмолвия" (1978), заставляя нас глубже осмыслить максиму из "Бога ночи": "Уверенность подозрительна". Центральной метафорой книги становится образ лабиринта (одна из поэм так и называется "В белом лабиринте"). Лабиринт воспринимается обычно как воплощение бесплодной и безжалостной пустоты, но белый цвет почти всегда употребляется у Ренара с позитивным оттенком, так что однозначное толкование здесь едва ли возможно. Поэт входит туда нагим, то есть как бы готовый к тому, чтобы пережить превращение: "я обнажусь. Я промою глаза молоком кожуры ... чтобы задать источнику вопрос моей жажды", и именно эта способность постоянно задавать вопросы становится для поэта путеводной звездой. Вместе с тем, едва вступив в лабиринт, Ренар обнаруживает, что неуловимое, то есть тайное, одновременно есть и отсутствует, ускользая от чувственного восприятия, порождая тоску. Сборник изобилует характерными эпитетами, передающими его атмосферу: irrévelable (необнаружимое), indéchiffrable (необъяснимое), insaisissable (неуловимое), infranchissable (непреодолимое) и т.д. Лабиринт опутывает поэта паутиной мифов, бесконечно множа их в игре неподвижных зеркал. Казалось бы, блуждание в извилинах лабиринта — это кружение без смысла, постоянное удаление от цели и приближение к ней, однако главным оказывается настойчивость — не сдаться, не отречься, не отступить, и даже в движении в никуда (но в движении!) поэт прозревает неисчерпаемые возможности. "Тогда я научился бы уходить, не зная почему, не зная куда и не оглядываясь назад". Как густо пропитано мифологически-библейскими ассоциациями это "и не оглядываясь назад"... Каков же итог "высочайших блужданий" по белому лабиринту? "Ничто не найдено, но все здесь".

"Свет безмолвия" интересен и своей сложной, запутанной, как бы отражающей метафору лабиринта архитектоникой. Книга состоит из пяти поэм, четыре из которых сопровождают своеобразные комментарии, входящие в них части озаглавлены "Слой", "Вопросы", "Записная книжка", "Колдовская книга" (заметим, что слово "grimoire" может означать также "неразборчивая рукопись", "бестолковщина"). Здесь очевидны поиски Ренара в обновлении поэтических жанров. "Колдовские книги" действительно темны и требуют расшифровки, это отточенные афоризмы, отличающиеся напряженностью языка, хотя в целом в "Свете безмолвия" на смену непроницаемой вязкости приходит большая легкость письма: "следуй за рекой, текущей под песком, и ты найдешь свой секрет", "тому, кто терпеливо ждет за стеклом, подарят подсолнухи, большие белые яблоки таинства", "позволь черной кислоте точить ночь до кристалла". Схожи с "Колдовскими книгами" и некоторые фрагменты "Записных книжек".

"Слои" выделяются тем, что среди прочего содержат размышления о поэтическом творчестве:

Поэзия как засов без двери,
Замок без ключа,
Который открывает и закрывает только себя в пустоте.

Книга "Тайной полны все острова" (1984) — самая загадочная из всех книг Ренара, ибо она самым непосредственным образом посвящена исследованию Тайного, секретного; ее первая часть так и озаглавлена: "Введение в секрет". В "Таинствах" (коротких, на страничку, стихотворениях) поэт пытается понять и познать окружающий мир, который, отказавшись от неадекватного ему языка, должен сам поведать о себе читателю. "Таинства", вполне оправдывая свое название, порою просто завораживают магической гармонией звуков и красок, в них очевидное сопряжено с тайным, видимое и понятное слиты с неощутимым и загадочным.

Есть ли союз совершеннее,
Чем заключенный зеленым утром
На морском берегу
Между черной скалой,
белым песком
и розовой раковиной?

("Таинства", 3.)

Ренар, колдуя, подобно алхимику, над своими таинственными сосудами, почти опьяняет нас магическим зельем.

Затем в пещере, в нужный час,
тайными и ужасными действиями
создай цвета, из этого родится смысл.
Черный растворяет.
Белый створаживает.
Красный объединяет.
Зеленый осуществляет.
Голубой сияет.

("Таинства", 4.)

Казалось бы, столь явное увлечение оккультизмом, алхимией и прочей мистикой не пристало поэту-католику. Сам Ренар объясняет подобную метаморфозу тем, что изменилось его понимание того, что же есть святая Тайна. Она — повсюду, она выражается в стольких формах верований, религий, мифологий, сколько есть обществ и индивидов. Та или иная религиозная практика не может исчерпать всего Бога, и потому она ему неадекватна (хотя и несет в себе элемент Истины), ибо исключает другие грани божественной бесконечности. И тогда "что же может быть проще Тайны?". Все в окружающем мире оказывается отмечено ее печатью, всюду разлит ее несказанный свет. За холодноватой афористичностью, за непроницаемым блеском огранки строк ощутимо присутствие непознанного и непознаваемого. Другие поэтические книги Ренара, в частности "Бог ночи", приобретают особую глубину, будучи сопоставлены с "Островами": "Как молодой заяц в чаще, абсолютное приближается, отдаляется, окружает меня" ("Бог ночи"). Здесь можно увидеть неявное указание на то, что путь к абсолютному, тайному лежит через относительное, вполне конкретное и

реальное. Поэзия может говорить о сакральном, только говоря о мирском, а двусмысленность поэтического языка позволяет не только не противопоставлять слова "священные" словам "светским", но, напротив, способствует изучению их взаимоотношений. Именно в поэтическом языке, в присущей ему загадочности, которая создается не только словом, но и молчанием, осуществляется напряженный и мучительный поиск того "места", где могут слиться воедино два этих потока, где открывается доступ к трансцендентному, где только и возможен "контакт" с вечным, где возникает новая реальность, дающая человеку возможность осуществить себя.

При всей изощренности ренаровской поэзии в ней ощущается присутствие привлекательной и скромной личности поэта, одаренной духовной мощью, отмеченной выстраданностью своих религиозных, нравственных, поэтических поисков. "...Поэзия заставляет и нас осознать нашу свободу и, следовательно, нашу ответственность не только перед нами самими, но и перед миром и Историей. Она учит нас, что наша судьба зависит и от нас самих, то есть от того, чем мы станем, повернемся ли мы к бытию или к не-бытию, к тому, что созидает или к тому, что разрушает существование". В наш трагический, изверившийся век поэзия Ренара является островком света, тепла и любви, который помогает его читателю не утратить главное — веру в себя, веру в Человека.

ИВ БОНФУА

Французская поэзия XX в. пребывает в драматическом поиске собственного голоса через преодоление косной материи языка. Это происходит либо путем обращения к его праистокам и прояснения стертых и утраченных значений, либо через устремление к невыявленным смыслам, которые есть нечто большее, чем то, что язык знает сегодня. Черепки "подлинной" речи, которые раскапывает в языке поэт, соседствуют с возведением призрачных зданий будущего; то и другое объединяет особый вид материала, с которым имеют дело "вольные каменщики" французской поэзии,— Логос выступает как непреложный закон бытия, как совокупность формообразующих потенций. И если крупнейшим из "археологов" в области поэзии ныне является Мишель Деги, то среди тех, кто ловит неясные очертания бликов, проецируя материю языка во тьму вселенского хаоса, особое место занимает Ив Бонфуа. Оба считаются сегодня крупнейшими авторитетами во французской поэзии.

Признанный мэтр современной литературы Бонфуа является автором многих поэтических сборников, среди которых "О движении и неподвижности Дувы" (1953), "Вчера, царящее над пустыней" (1956), "Надпись на камне" (1959), "Анти-Платон" (1962), "Обман у порога" (1975), "Истоки языка" (1980), "Там, где кончается земля" (1985), "На великих каменных кругах" (1986), "Гроздья Зевксиса" (1987). Поэт плодотворно работает в жанре эссе, уделяя внимание постижению собственно художественной природы творчества. Его прозаические труды носят в основном искусствоведческий характер. К ним относятся ранние работы "Настенная живопись в готической архитектуре Франции" (1944), "Могилы Равенны" (1953), "Артюр Рембо" (1961), "Рим, 1630: границы раннего барокко" (1970), "Ордали" (1974), "Три заметки о цвете" (1977), "Вторая земля" (1976), "Беседы о поэзии" (1982). К последним исследованиям в этой области относится монография Ива Бонфуа о творчестве Джакометти, изданная в начале 90-х годов.

Ив Бонфуа родился в 1923 г. Его первые опыты восходят к 40-м годам. В 1946 г. появился коллективный поэтический сборник "Революция Ночь (Записки пианиста)", где он вместе с К. Торно, Э. Катони, Я. Серпаном провозгласил о своей приверженности сюрреализму. Следуя эстетике этого направления, Бонфуа отдал дань увлечению поэтической образностью, построенной по принципу алогичного.

Le pays du sang se poursuit sous la robe en
courses toujours noires
Под одеждой страна крови следует
вечно черным курсом.

Начиная с первых книг обозначился круг тем, составивших основу пантеистического домостроительства Бонфуа. К ним относятся понятия-философемы камня, теней, дремы, пустыни, брега, дерева, воды. Это мертвый мир с призрачным ландшафтом, над которым витает смерть.

L'arme monstrueuse une hache aux cornes d'ombre
portée sur les pierres
Чудовищное оружие топор с темными рогами
ударивший по камню...



Ив Бонфуа

В ранних стихотворениях, вошедших в книгу "Анти-Платон", определились основные черты поэтики Бонфуа с ее тяготением к абсолютизации сюрреалистических принципов организации поэтического пространства; но за "жесткостью" метафор, случайностностью образных решений присутствует волевое устремление к преодолению энтропии художественного образа, построенного по законам эстетики модернизма.

Отстаивая завоевания французского авангарда, авторы сборника "Революция Ночь" были бескомпромиссны: своими учителями они провозгласили Маркса и Лотреамона, отвернулись от Клоделя и разоблачили за конформизм Арагона, снизойдя к Элюару. Позже Бонфуа критически отозвался об этой юношеской декларации: "Любой догматизм — это убийство. Всякий метафизик выступает как потрошитель трупов"[1].

Поэтический голос Бонфуа обрел отчетливость в первом авторском сборнике стихотворений, с которым имя автора непреложно ассоциируется по сей день. В книге "О движении и неподвижности Дувы" он создал некий призрачный персонаж, который стал явным или скрытым адресатом целого ряда его сборников, определив установку на диалогичность и субъективную рефлексию двоих, положенную в основу лирического переживания мира. На лексическом уровне это подчеркивается верховенством местоимений "я", "ты", "мы", придавая ощущение конкретности метафизическим переживаниям. Сборник состоял из пяти частей — "Театр", "Последний жест", "Дува говорит", "Оранжерея", "Истинное место" — и был посвящен одиноким прогулкам лирических персонажей по пустынным пескам среди таинственных ландшафтов под низким небом при тусклом свете луны.

L'herbe nue sur tes lèvres et
l'éclat du silex
Голая трава на твоих губах
и свет кремня

На страницах первой поэтической книги Бонфуа достаточно четко очертил границы и контуры вселенной, где будет блуждать его лирическое "я".

O terre la plus nue comme une lame.
О земля что обнаженнее чем клинок.

В сложной образной космогонии Бонфуа довлеют образы смерти, распада, праха. На фоне мрачных сюрреалистических видений свершается постоянное причудливо-призрачное "перетекание" образа Дувы — странной девушки, увлекающей воображение лирического героя,— в образ музы.

Неоднократные попытки идентифицировать этот образ в контексте ирреально-космогонических построений Бонфуа свидетельствуют о том, что его любовная лирика, чувственная природа которой носит энигматический характер, подчинена стремлению избежать рационального умствования. "Эта мистическая фигура,— отмечалось в критике,— символизирует у Бонфуа трагическую судьбу поэзии и всего человечества; сама Дува рисуется как постоянно меняющаяся, текучая, хрупкая форма, полуженщина—полуаллегория. На первый план выдвигается мотив медленного умирания Дувы, каждый раз воскресающей, но не столько для новых свершений, сколько для новой стадии агонии"[2]. Полагая вслед за французскими критиками, что в образе Дувы Бонфуа наследует поэтической традиции, С. Великовский предположил в нем сходство с Паркой Валери, что в свою очередь может быть осмыслено в развитие романтической установки программного стихотворения А. де Виньи "Смерть волка".

Et, sans daigner savoir comment il a péri
Refermant ses grands yeux, meurt sans jéter un cri[3].
Не думая о том, за что и кем сражен,
Упал, закрыл глаза и молча умер он[4].

(Перевод В. Левика)

Художественно и литературно-критически исследуя проблему кризиса поэтической коммуникации, позволившего, на его взгляд, за последние сто лет решительно выдвинуться на первый план лингвистике, Бонфуа видит первые следы наметившегося кризиса в поэзии позднего романтизма. Задаваясь вопросом, почему Виньи написал "Смерть волка", где воспел одиночество поэта, если не его полное исчезновение из этого мира, Бонфуа видит причины этого в расколе между обществом и предначертанной поэту ролью. "Ранние романтики могли позволить себе не заметить этого, но позже об этом уже нельзя было не говорить"[5].

Стремясь постичь природу поэзии, которую нельзя измерить выговариваемой в словах сущностью, Бонфуа настойчиво отвергает наследие европейского спекулятивного мышления, когда мысль обнаруживает себя в плане реальности как вещь, а вещь обнаруживает себя как мысль. Отдавая должное интеллектуальной интуиции с ее сущностным видением мира, он стремится преодолеть ее с помощью чувственного переживания. Бонфуа волнует проблема утраты в современном мире живого смысла: "Слово — шестое и самое высокое чувство — должно устремиться навстречу чувственному миру и расшифровать его знаки"[6]. Однако истинная полнота поэтического прозрения открывается только там, где, примиренные, оба начала выступают в единстве своих возможностей. Собственная экзистенция понимается как жизнедействие в мире поэтической мысли.

Акт бытия уступает в философии Бонфуа место вечному становлению. Предпочитая классической трансцендентальной мысли маргинальную линию Кьеркегора и Ницше, к которым он апеллирует, поэт признает основополагающим принципом творчества рефлективное отношение к собственной коммуникации, что предполагает отказ от всякого априорного знания как чуждого поэзии. Ее непременным условием выступает hic et nunc (здесь и сейчас) как залог осуществления принципа hic et ubique (здесь и всюду). Поэтом может быть кто угодно, но только не "априорный человек, который

живет по принципу всеобщей необходимости, желая примирить скептицизм и пессимизм"[7], ибо поэтическая экзистенция есть нечто, "сотканное из летучих фантомов возможностей, а не из дерюги необходимости"[8].

Эта установка определяет коммуникативную стратегию всего творчества Бонфуа, которая направлена на выявление пределов слова, когда образ оказывается скрепленным единственно авторской волей: чем разрушительнее попытка энергетического сопряжения слов, тем бóльшие возможности своей природы они раскрывают.

Je ne suis que parole intentée à l'absence...
Я только слово, предъявленное небытию,—

свидетельствует лирический герой одного из стихотворений Бонфуа, выстраивая философему поэзии как великой немоты. Формулируя свое отношение к ремеслу поэта, он признается:

Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole
Et c'est la tâche fatale et vain couronnement.

Да, быть только словом, это значит погибнуть...
И это фатальная цель и тщетное вознаграждение.

Происходит углубление образа через сравнение с явлениями метафизического порядка.

Les mots comme le ciel
Aujourd'hui
Les mots comme le ciel
Infini.

Сегодня
Слова как небо.
Слова как небо
Бездонное.

Завершая этими строками сборник "Обман у порога", Бонфуа использует универсальный для его поэтики прием двойного обыгрывания слова-образа в обыденном и возвышенном ключах. Контекст в первую очередь провоцирует, как правило, конкретно-чувственное переживание, за которым начинают проступать иные смыслы. Так, само название сборника "Dans le leurre du seuil" ("Обман у порога") допускает игру смыслов, которая при расширительном толковании может обернуться "Иллюзией в Преддверии" и "Плющом (lierre) у порога". Совмещение предметного и метафизического рядов является особым качеством поэзии Бонфуа и придает образам психофизическую пластичность.

Надо отметить, это в меньшей степени относится к искусствоведческим и литературно-критическим произведениям Бонфуа, однако угадывается в его известных переводах из Шекспира, работе над которым и его поэзия обязана некоторыми аналогиями.

Et le feu vient laver sa face, emplir sa bouche
Et rejeter son corps dans le gouffre des saules.
Огонь лизал ее лицо, опалил рот
И бросил тело в бездну ив.

Образ Офелии не единственный из возникающих за текстом его стихотворений; так, Бонфуа испытывает особое пристрастие к шекспировской "Зим-

ней сказке". Круг интертекстуальных взаимодействий его творчества широк, но особое место занимают не сюжеты, а философические размышления.

Поэт для Бонфуа подобен Адаму — пространством его существования являются "первые слова" (les mots adamiques[9]), которые представляют мир чистой сублимации. То есть ту реальность, где "поэзия порывает с психологией души... и несет в себе свое собственное счастье независимо от того, какую драму и какое страдание она призвана иллюстрировать"[10].

Однако для современного поэта попытка преодолеть субъективность и явить индивидуальное через всеобщее в границах того, что Бонфуа именует греко-христианской культурой, уже невозможна. Распалась Великая Цепь Бытия, когда "слова, слова повседневного обихода существовали в Божественном предстоянии"[11], связывая мир зримых и невидимых сущностей цепью соответствий. "Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен"[12],— писал Бодлер в "Цветах зла", книге, которую Бонфуа зовет "главной книгой" (le maître-livre) французской поэзии. Отдавая дань причудливой игре миров, великий предшественник Бонфуа признавался в "наших муз ущербном откровенье". И если новую красоту, неизвестную древним, Бодлер называет "красотой тоски", то это качество легко отметить у Бонфуа в отношении к утерянной современной поэзией полноте переживания бытия в слове.

Он возводит отчуждение интеллектуального и чувственного начал к эпохе нового знания: "После Кеплера наука стала сплошь материальной, в ней возобладали числовые законы, потеснившие прежние соотношения, которые обымали все сущее, все видимости, все качества индивидуума"[13]. Надо подчеркнуть, что, выдвигая на первый план квантитативное начало, Бонфуа отказывается видеть числовой изоморфизм, пронизывающий структуры Вселенной. Его волнует наступившее угасание интереса к мышлению символами. Это выразилось в том, что человек утратил свое место в центре квантитативного дискурса. Одновременно с уничтожением понятия о центре разрушилось и представление об Абсолютном смысле. Иными словами, произошло то, что деконструктивизм именует сегодня отказом от принципа центрации.

Утратив органическое единство переживания мира в слове, поэт теряет возможность оперировать обыденным языком, ибо, лишенный второго смысла, язык переходит в план косвенной коммуникации экзистенциального существования. "Родовые слова" (les mots de la tribu), как их называл Малларме, вне метафизического смысла теряют опору в обыденной речи. "Поэт говорит иное (autre chose), чем его ближние, и говорит так, что это не может быть для них до конца ясным"[14]. Ибо он говорит метафорами из слов, которые давно потеряли свою символическую интенциональность. Особую роль при этом Бонфуа отводит случайности момента и взгляда на мир: язык, будучи извлечен из глубин культуры, "выхватывает из вещи ее суть"[15]. Здесь таится одна из загадок непреходящей свежести классической поэзии, которую Бонфуа именует "сущностной" (la póesie de l'essence): "Эта поэзия не помнила о смерти. Говорят, она была божественна"[16].

Исследование поэтики Бонфуа позволяет отказаться от ригоризма в понимании его творчества как герменевтического и лишенного связи с реальностью. В одном из ранних эссе "Дело и место поэзии" (1959) он писал: "Я хотел бы, соположив, воссоединить поэзию и надежду"[17]. Как поэт, он существует в границах всеобъемлющей реальности, где происходит обновленное воссоединение смысла и формы, а свобода выступает "самой сутью поэтического языка"[18]. Установка на обретение поэтическим словом того, чего еще не знает язык, есть путь проживания поэтического времени слова в обратном направлении и выхода через возбуждение его родовых пульсаций в новый художественный универсум.

"Еще триста лет тому назад был произнесен страшный приговор величайшим из поэтов над величайшим из идеалистов,— писал в начале века Шестов.— Помните безумный крик Гамлета: "распалась связь времен!" С тех пор эти слова не перестают варьироваться писателями и поэтами на бесконечные лады. Но по настоящее время никто не хочет прямо сказать себе, что нечего связывать порвавшиеся звенья, нечего вновь вводить время в колею, из которой оно вышло. Все делаются новые и новые попытки восстановить призрак старого благополучия, нам неустанно кричат, что пессимизм и скептицизм все погубили, что нужно вновь "поверить", "вернуться назад", стать "непосредственными" и т.д. И неизменно предлагают в качестве скрепляющего цемента старые "идеи", упорно отказываясь понять, что в этих идеях и было все наше несчастье"[19]. Философски переосмысливая движение вдоль временной горизонтали, Бонфуа приходит к смелому утверждению, что "читать отнюдь не означает следовать за различными поворотами языка или мысли, но подразумевает доверять миру"[20]. Залогом подобных отношений выступает коммуникация, которая в предельном устремлении "сама по себе уже есть красноречие"[21].

"Сломай риторике хребет!" — призывал в "Искусстве поэзии" Верлен. В одноименном стихотворении "Art poétique" Бонфуа, воздерживаясь от открытых призывов, самим сюрреалистическим письмом подтвердил жизнеспособность этой поэтической установки в модернистской литературе. С тем, однако, чтобы в 80-е годы ощутить узость им самим предложенных рамок понимания поэзии как мысли о Бытии, замурованной в слове квантитативного сознания.

Провозглашая объектом поэзии только то, чего язык больше не знает, Бонфуа помещает поэта в пространство до языка (d'avance le langage): его задача "обозначить возможность общения людей... чтобы родилось доверие"[22]. Вне зависимости от вида коммуникации Бонфуа признает поэта посредником в глобальном дискурсе культуры XX в.

Полемика, которую ведет поэт со структуралистской концепцией безличного творчества, носит принципиальный характер. Он настойчиво отказывается признавать изменившуюся природу отношений "между существом, будь то автор или читатель", и моментом, иными словами, "между существованием и судьбой". Традиционная коммуникация привлекает его возможностью аккумулировать в слове высокие суггестивные энергии, которые выступали в виде "ценностных утверждений (affirmations de valeur) и требовали от читателя непосредственного отклика, который "мог даже изменить самое его жизнь!"[23].

Сложившиеся в XX в. отношения между поэзией и критикой приводят к тому, что "уже на рубеже XIX и XX веков критики начинают считать себя равными поэтам"[24]. Происходит вытеснение авторского намерения из текста, который, в силу открывающейся бесконечности значений, оказывается доступен бесчисленным интерпретациям. Эта форма обретает наиболее последовательное изложение в коннотативной семиологии Р. Барта с его теорией письма, которое Бонфуа называет "сеткой напряжений или коррелятов" (le reseau de tensions ou corrélations), а также в дихотомии фено- и генотекста у Кристевой. Барт рассматривает текст как некую символическую деятельность, смысл которой заключается в доказательстве торжества языка над сознанием, что убеждает в ненужности автора, ибо в конечном итоге глаголет не он, но текст. Упразднение автора снимает ограничение в интерпретации. Таким образом, отказ от личности творца предполагает всевластие критика, что ведет к абсолютизации некоего надличностного духовного начала, которое актуализируется в тексте. По мнению Ч. Батлера, речь идет о приоритетах, ареной сражения остается текст, где в случае победы автора наблюдается возврат к традиционной концепции, иначе

остается признать исключительный авторитет критика, который забавляется, играя текстом[25].

Иронизируя по поводу всеведения литературной критики в XX в, Бонфуа настаивает, чтобы текст анализировался по им самим продиктованным законам. Ибо в противном случае художественная система произведения подвергается опасной трансформации, нарушаются внутренние взаимодействия между словами Великой Книги. Используя этот маллармеанский образ как символ абсолютного, последнего Текста, Бонфуа примыкает к тем французским поэтам, которые признают, что слова в процессе поэтической коммуникации вступают в свои собственные отношения. "Книга вещает, и мы, не зная, как это происходит, внимаем и постигаем, тем самым спасая разнообразие форм взаимодействия, которые иначе могут исчезнуть"[26].

Таким образом, факт "гибели богов", возвестивший об отказе от христианской монистической картины мира, не становится абсолютным отрицанием трансцендентного с возвеличиванием наличного бытия, но представляется перераспределением энергий внутри единого Круга.

Художник снова воспринимается в рамках традиционного представления о нем как об орудии Высшего Провидения. Его свобода, согласно Кьеркегору, проявляется в том, чтобы стать тем самым Ничем, от которого Бог в этическом плане требует Всего.

Подобное положение вещей уже долгое время остается болевой точкой современной культуры. И преломляется в поэзии Бонфуа драматическим расколом между "духом геометрии" и "духом утонченности", которые Валери назвал рассудком и чувствительностью.

Истоки новой философии художественного творчества Бонфуа видит в отказе от рационального отношения к слову, что ведет к торжеству идеи абсолютного молчания как предельной полноты поэтического выражения. Задаваясь в своих поздних произведениях вопросом: "Когда началась великая немота?", поэт возводит истоки новой концепции художественного творчества с ее установкой на обретение предельной полноты выражения в абсолютном молчании к призрачному порогу между ранними и поздними романтиками. «Наверное, с Бодлера, которого при жизни и позже так часто принимали за воплощение вызова, развращения и даже лжи. Или с Рембо, который отождествлял поэзию с окончательным разрывом между мыслью и чувством, установившимся в Европе ... Начиная с Виньи на Западе растет число свидетельств несовместимости намерений и умосостояний между "поэтами удивительными" и теми, которых Малларме называл репортерами (la parole de reportage)»[27].

Молчание у Бонфуа не есть абсолютная немота, скорее источник музыки Вселенной. Тишиной безмолвного берега поэт воссоздает шум прибоя, шорох песка. Безмолвие служит емким пластическим образом, наполненным звуками:

Couverte de l'humus silencieux du monde...
Покрытая молчаливым гумусом мира...

В стихотворениях книги "Обман у порога" оно взрывается яростным криком. Наступает

Eternité de cri
Вечность крика.

Лирический герой трагически восклицает:

Je crie. Ecoute
Une musique a cessé.

Я кричу. Послушай
Музыка кончилась.

Таким образом, обращаясь к теме безмолвия, Бонфуа придерживается провиденциального пифагорейского понимания его как музыки сфер, в отличие от маллармеанского толкования "безмолвия" как абсолютной полноты реализации творческого акта, вне которого возможности творить больше не существует. Противостоя тенденциям энтропии, поэтика Бонфуа в значительной степени опирается на классическую основу. При всей внешней разорванности образов поэт абсолютизирует творческий акт, тяготея к демиургическому сознанию.

МИШЕЛЬ ДЕГИ

Мишель Деги (род. 1930) принадлежит к поколению писателей, чье творчество представляет современную поэзию. Вместе с Жан-Клодом Ренаром, Ивом Бонфуа, Жаком Рубо он признан сегодня крупнейшим французским поэтом.

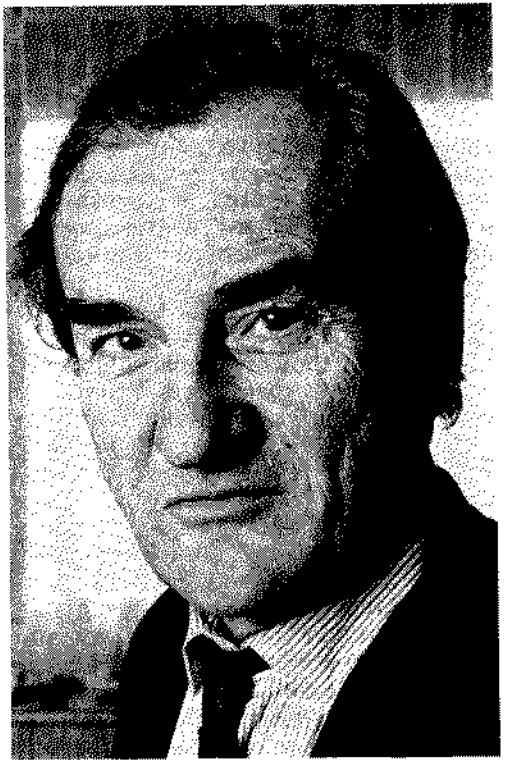
Книги Деги удостоены литературных премий Фенеон и Макса Жакоба. Он рано начал сотрудничать с издательством "Галлимар", где опубликовал большинство своих произведений. В течение 25 лет Деги состоял в почетной должности литературного консультанта издательства. Воспоминания об этой деятельности легли в основу одной из последних и наиболее автобиографичных его книг "Комитет" (1988).

С 1964 по 1971 г. Деги издавал журнал "Ревю де поэзи", которому принес известность исторический майский номер за 1968 г. Распространяя в момент накала студенческих волнений свое издание в Латинском квартале, Деги вручал читателям чистые листки, где был указан лишь его адрес. Предполагалось, что читатели заполнят пустующие страницы, вписав туда те лозунги и призывы, которые волновали их. Литература рождалась в гуще улиц парижской жизни — дистанция между реальностью и вымыслом была стерта. Продолжая традицию, Деги с 1977 г. возглавил литературный журнал "Поэзи".

Пронизанные отзвуками споров и дискуссий, отличавших развитие эстетической мысли последние 30 лет, произведения Деги неразрывно связаны с ними, являясь одновременно результатом поэтической практики и ее концептуального осмысления. Опираясь на традицию, восходящую к Ронсару и дю Белле, позже получившую развитие в творчестве Бодлера, Малларме, Валери, он привносит в нее свое видение поэзии как формы духовного освоения современного мира. Особое качество того, что он именует "la poésie toute entière" ("вся поэзия"), Деги утверждает, расширяя сферу ее бытования за пределы поэтического текста в традиционном понимании, что приводит к разрушению границы между поэзией и прозой. Литературная практика XX в. богата примерами универсального толкования природы художественного текста. Деги интересует не столько "поэтизация прозы", но "прозаизация поэзии" при сохранении ею особенностей поэтического текста. С первых сборников его стихи тяготеют к "стихотворениям в прозе", что в дальнейшем приводит к появлению "прозаических стихотворений". Дихотомия проза/поэзия рассматривается им в виде противопоставления "le poème en prose/prose — poème". Ответом на вопрос о характере и природе этой сублимации служит его творчество.

Начало литературной деятельности Деги, в настоящее время являющегося автором более чем десяти поэтических книг[1], связано с появлением первого сборника "Бойницы", который увидел свет на пороге 60-х годов. Шел канун

нового десятилетия — образ "порога" ("seuil") занял прочное место в образно-философской системе поэта (il suffit d'un seuil... достаточно порога...) и неоднократно обыгрывался в ассонансе seul/seuil (одинокий/порог).



Мишель Деги

Становление Деги во многом определилось общественно-литературной атмосферой времени. Особую роль сыграло его сближение с поэтической группировкой "Тель кель", занимавшей радикальную позицию в вопросе о "лингвистической поэзии". Возводя поэтическую практику к усвоению принципов "новой критики", теоретики движения, среди которых были Ю. Кристева, Ж.-П. Фай, настаивали на интеллектуализации процесса художественного творчества и сведении его к практике "письма". Отражая поиски нового отношения литературы к действительности, эстетическая концепция "письма" утверждала модус искусства как самодостаточной реальности, источник развития которой находится в ней самой. В этой роли рассматривался язык — в преодолении взгляда на него как на средство открывалась перспектива ухода от метафизичности современного мышления в ту сферу, где "из преходящего" возможно "извлечь элементы вечного"[2].

Испытав влияние формалистического опыта, Деги в 1963 г. порвал с группой Ф. Соллерса, избежав в своих воззрениях крайностей идей контркультуры. В основу его концепции поэтического языка лег образ "дома" (maison) как места пребывания "истины бытия", неизреченность которой не может служить оправданием отчуждения от нее современного человека. Исходя из мысли Гельдерлина о том, что "обжить эту землю можно только поэтически"[3], Деги исследует возможности художественного языка по отношению к искусству как форме постижения мира в его целостности. Язык поэзии не служит "завоеванию" действительности, но преодолевает ее с целью проникновения в скрытые смыслы. "За словами, которыми изобилует поэтический текст, существует Слово"[4]. Обращаясь к соссюровской концепции поэзии как анаграммы этого Слова, Деги объясняет коммуникативную избыточность художественного текста особой природой поэтической речи, множественность смыслов которой зависит от степени насыщенности художественного пространства между пра-текстом и текстом.

Это имплицитно присущее поэзии начало Мишель Деги называет "словом в слове" (mot dans le mot) или "словом вне слова" (mot sans le mot), приписывая ему возведенную в принцип саморефлексию современной литературы. В его эстетике оно выступает как "тайное слово... слово в себе, не осознающее, что стало стихотворением; как кодовый ключ, слово-загадка"[5]. Благодаря ему язык из привычного состояния орудия становится властным

"пользователем", подчиняющим себе всех, кто в этом качестве соприкасается с ним. И тогда "за буквой и смыслом явной речи" проступает иная речь, "связанная со скрытым и интуитивно-неосознанным переживанием человека"[6].

Деги уподобляет "последнее слово" (le dernier mot) океаническому гулу, который чуткое ухо ловит в реве морских глубин. Механизм актуализации его имманентного и трансцендентного начал кроется в смысло-интонационных связях, несущих образные решения из тьмы далеких времен. Возвращение к изначальным возможностям, выявление нереализованных потенций слова связано с преобразованием устойчивого контекста его бытования. Этим объясняется риторическая интенциональность языка произведений Деги, диктуемая пробуждением в нем "подлинной" речи. "Фигуры мысли" ищут соответствия в "фигурах языка", поэтическая функция которого выступает основной преобразующей силой. Отсюда проистекает интерес Деги к риторическим процедурам, внимание к которым значительно возросло во французской культуре под влиянием структуралистских исследований 60-х годов.

Поэзия Деги изобилует игрой скрытых смыслов, порою создающих впечатление ее герметичности. Отстаивая концепцию "поэзии для всех", он тем не менее не отказывается от усложненных приемов, во многом обусловленных поиском новых выразительных средств. "Произведение, взятое в совокупности, образует единое целое"[7], и Деги стремится к абсолютному растворению мысли в поэтической речи. Предпосылкой для реализации этого решения служит глубокое владение механизмом изменения значений слова, сопряженное с выявлением их множественности. Пределом устремления в этой области является создание ощущения беспредельности, иллюзии бесконечности смыслов.

Деги экспериментирует с языком на всех уровнях его бытования. В определенном смысле его творчество есть нарушение норм, но и оправдание этого нарушения. Последнее трудно понять, не отдав должное его искусству "уклоняться" от привычного, проникая в сердцевину бытия и описывая современность как "Le temps du Rien-que-l'Homme"[8] ("Время только Человека").

"Разрушение" языка ведется через нарушение правил на морфологическом, синтаксическом и семантическом уровнях его существования. Основными объектами интерпретаций становятся слово, предложение, образ. В результате возникает эффект зеркала, когда изображаемое дробится в бесконечности отражений и выстраивается уходящая в бесконечность цепочка означаемых.

Il faut que tu sois double pour être toi-même
a frappé juste
l'abhomination femme
l'accrue et l'embellie
qui m'affame et diffame.
"Нужно, чтобы ты удваивался для того, чтобы быть
самим собой" —
это звучит верно
Отвратительная женщина
Огромная и разукрашенная
Которая меня томит и позорит.

Строфа, открывающая стихотворение "Благоговение" (Dévotion), строится на использовании ряда риторических приемов. Меняя графическую форму слова "abomination" (мерзость, отвращение), Деги "встраивает" в него новую структуру, восходящую к латинскому "ad hominem" ("применительно

к человеку"). В середине слова появляется добавочный знак, не влияющий на звуковую субстанцию лексической единицы. Являясь эпентезой, этот случай носит подчиненный характер, на более высоком уровне порождая ситуацию "складного слова" (mot-valise). Инфиксация латинского корня служит усилению внутренней игры смыслов путем сочетания двух слов, имеющих общую часть:

adhominem
ab omination.

Графическое включение в структуру французского слова непроизносимого "h" служит импульсом для активизации смысловых планов, возбуждая новые ассоциативные ряды. Это способствует возникновению оригинальной образной перспективы, которую Деги называет "туннелем" (tunnel de l'image de l'image de...— коридор из образа образов).

В слове "ab-homination" совмещаются два разных значения. Вписанные в одно графическое пространство, они вступают в спор за главенствование и торжество. В содержательном плане многозначность слова-концепта реализуется в том, что латинское "применительно к человеку" обретает во французском контексте коннотативное значение "мерзости, безобразия, гнусности". Крылатая латинская фраза "argumentum ad hominem", несущая глубоко гуманистический смысл, обретает в слове "abhomination" противоположное звучание, что подтверждается наличием слабого, но присутствующего тяготения к глаголу "abhorrer" (ненавидеть).

Строфа строится на сквозной рифме "femme-m'affame-diffame", омофонически обыгрывающей слово "женщина". Подчеркнуто трагический характер любовного чувства лирического героя конкретизируется в строках:

Нет Итаки
Ни здесь, ни там, нигде.

Ассоциация с мифологической парой Одиссей—Пенелопа замыкает один из концентрических кругов в образной структуре стихотворения, который условно можно обозначить через соотнесение с пластом классической европейской культуры. В философском плане это способствует возникновению дихотомии традиционное/современное, что подчеркивается контрастным содержанием текста и заглавия. Призрачная зыбкость смыслов, отличающая стихотворение, согласуется с общей атмосферой сборника "Надгробия", в который оно входит, посвященного проблемам конкретного и высокого, сокрытого и явного, бытия и ничто.

К ярким примерам "складного слова" следует отнести spormidable, один из неологизмов Деги. В статье о Жане Жене, которого он, наряду с Селином, выделяет среди современных французских писателей, Деги высмеивает невежество "публики", создавая бодлеровски емкий образ из слов "sportif" и "formidable" ("спортивный", "шикарный").

К продуктивным моделям, работающим на появление новых слов-образов, следует отнести парагогу. Поэт широко пользуется приемом "наращивания" суффиксов. Это касается лексики бытового и философско-эстетического уровня: "l'audité", "l'infinitisation", "le naturant". Неологизм "naturant", обозначающий природное явление в его противостоянии с ноосферой как порождением человеческой жизнедеятельности, относится к числу ключевых понятий в метафизике Мишеля Деги. За этой проблемой стоит вопрос об отношении слова к поэтическому образу, а также того и другого к реальности. Деги не отрицает платоновско-аристотелевскую концепцию мимесиса,

однако оставляет за искусством скорее преобразующую, чем подражательную роль.

"Художники создают образец, давая время сложиться его восприятию, и вот вместо обреченной борьбы — распыление, истощение времени глазами, ибо вот негритянка, достойная того, чтобы ее поставили на постамент и долго рисовали, долго любили красками; может быть, именно такая любовь и есть возможность говорить с "природой" и, таким образом, женщина всегда, по преимуществу образец, отражение, черная жемчужина влечения — своего рода натюризм".

К этим вопросам он неоднократно обращается в стихах и лекциях по теории литературы. Хайдеггеровскую мысль "язык — это дом бытия"[9] он исследует почти "осязательно", пытаясь обнаружить, где и как *оно* "укрывается". Сопоставляя дом с его изображением, Деги создает образ "дома в доме" и анализирует процесс превращения конкретного понятия в символ обитания (le symbole de l'habitation). Уподобление воображаемого образа реальности происходит по аналогии — в силу подражательности, свойственной процессу воспроизведения.

"С другой стороны, на оси обмена между искусством и жизнью, по ту и другую сторону мимесиса..."

Однако, по мнению Деги, природа искусства этим не исчерпывается. Он видит специфику поэтического творчества в реализации того арсенала возможностей, с помощью которого частное в произведении является мерой общего и в конкретном проступает образ мира.

Привычно кажущаяся, в силу расположения слов, "прозаической" начальная строфа стихотворения "Буквы" строится на обыгрывании слова "судьба" (destin). В дихотомии destinateur/destinataire (судьба — адресат) слово-неологизм получает бытовое значение "отправитель", которое возникает по закону парной конструкции со словом "адресат".

> Я напишу тебе стихами, а не прозой,
> ибо стихотворение, подобно освобождающейся
> судьбе, осуществляет связь между отправителем
> и адресатом; оно сообщает нам
> неясную истину, которая ждет толкования,
> скрывая сокровенную правду.

Однако в контексте произведения в нем открываются новые смыслы, которые актуализируются в завершающей строфе. В ассоциативный ряд "destin, destinateur, destinataire" Деги вводит слово "le christ" (распятие), и за прозаическим значением "отправитель" встает образ "Вершителя Судеб", Творца.

Превращая произведение из субъекта творческого процесса в объект, иными словами, делая стихи размышлениями над стихами, Деги ставит вопрос о сокровенной природе поэтического творчества. В многозначном противопоставлении poèmes/lettres (стихотворение/письмо, поэзия/проза) звучит мысль об онтологической близости современной поэзии прозе, что требует иных, более тонких и точных критериев для описания различных типов художественности. Границы размываются, уплотнение образной ткани диктует свои законы существования текстов, отношения подобия уступают место взаимопроницаемости. О новом качестве литературного материала свидетельствует творчество самого Деги, где графическое разделение на "прозу" и "поэзию" теряет различительную силу.

На уровне образности отдельного слова этому во многом способствует широкое использование омофонии, с помощью которой текст обретает богат-

ство внутренних оттенков. К наиболее распространенным приемам относятся ассонансные рифмы.

A la fin se mesurant de toutes parts en fleur
ils vont fuir
De leur âge et déjà le corps présage de jouir.
В конце примеряя себя со всех сторон в цвету
Они избегают своего возраста и тело уже предвосхищает удовольствие
La nature morte du jour et de l'armoire,
Et ma croyance indolore, debout que j'allais
te revoir.
Натюрморт дня и шкафа
И моя бесстрастная вера, я непреклонным
встречу тебя.

Деги использует их, варьируя различные способы редупликации. Среди них выделяются "прямые" рифмы-эхо:

Nous ne nous en sortirons jamais
C'est ce que je nous souhaite mais.
Мы отсюда никогда не выйдем
Этого я нам желаю, но

"обращенные":

La poésie limitrophe exige un saut
Qui projette en un bord au ressaut.
Пограничная поэзия требует прыжка,
Чтобы достичь выступа скалистого берега.

"сквозные":

Où sommes-nous?
La circonstance fait la relation
Le poème est citable
Déférence préférence différence
Afférence
Где мы?
Обстоятельства определяют отношения.
Стихотворение возможно цитировать
Почтительность предпочтение различие
подношение.

"ветвящиеся":

moutons, pins, mouettes, pain...
бараны, сосны, чайки, хлеб...

"начальные":

Qui a fermé ces portes
Qui a porté ces fruits
Qui a ruiné les murs
Qui y a-t-il?

Кто закрыл эти двери
Кто принес эти фрукты
Кто разрушил стены
Кто он?

О совершенном владении Деги техникой поэтического письма свидетельствуют случаи использования нескольких риторических фигур одновременно, а также вариации различных приемов. Так, рифма начальных строк в стихотворении "Мера за меру, или Клоун в спектакле" строится на обыгрывании "неполного" палиндрома, который традиционно относится к перестановкам.

La table l'heure la prudence le mois la ruse
D'une mesure qui n'est pas le mètre je mesure
Стол час осторожность месяц хитрость
Мерой не равной метру я измеряю

Его разновидностью является анаграмма. Деги часто использует ее как прием и одновременно, по аналогии с соссюровской концепцией поэзии, как образ.

Обыгрывая имя-неологизм "Aventurine", внутренняя форма которого угадывается столь же легко, сколь отчетливо в заглавии "Sibyllaires" (Неясности) просматривается имя древней прорицательницы Сивиллы, Деги "нанизывает" поэтическую строку на слово "aventure". Троекратно повторяемое, оно является еще и анаграммой "autre". Путем пробуждения скрытых форм слова поэт стремится преодолеть материальность мира и возвести вещь к ее родовой сущности.

Je cherche mes mots...
Я ищу свои слова...

Этот процесс, непосредственно связанный у Деги с разрушением устоявшихся смыслов за счет изменения звуковой и графической оболочек слова, аналогичен явлениям, происходящим на более высоком уровне синтаксических структур.

Из многообразия способов воздействия на форму предложения Деги предпочитает приемы сокращения: работа с текстом идет по линии уплотнения образно-смысловой ткани, суггестивного нагнетания эмоциональности. Усечение формы, как правило, не сказывается на полноте содержания.

Je ne me rapelle plus notre querelle, ma faute
Mais le papier, ton dos courbé...
Я не вспоминаю больше о нашей ссоре, о моей ошибке.
Но бумага, твоя согнутая спина...

Отсутствие сказуемого во втором стихе компенсируется избыточностью контекста, внутренняя логика которого способствует пониманию фразы.

Mais (je me rapelle) le papier, ton dos courbé
Но (я вспоминаю) бумагу, твою согнутую спину.

Восстановление полноты смысла благодаря структурному сходству смежных конструкций является частным случаем эллипса. Деги широко практикует этот прием.

В ряде случаев эллиптическое сжатие порождает невосстанавливаемый смысловой разрыв:

Si le vent... cette nuit n'est comparable...
Если ветер... этой ночи несравним с...

Этот принцип основывается на внутреннем сбое во фразе в виде несогласования грамматических частей.

Tu disais... qu'attends-tu.
Ты говорил... что ты ждешь.

В данном случае нарушение правил согласования выступает в виде несоответствия временных форм двух глаголов, одна из которых дана в имперфекте, другая — в настоящем времени. При этом вторая фраза строится по закону прямой речи. Ощутимость сдвига подчеркивается распространенным риторическим приемом.

Относясь к фигурам сокращения, этот вид стяжения обретает особую смыслоразличительную функцию в том случае, если в творчестве писателя существует дихотомия наличия/отсутствия знаков препинания в идентичных контекстах. Поэзия Деги дает многочисленные примеры этого.

Известно, что отказ от знаков препинания восходит во французской традиции к Аполлинеру. Деги подчеркивает преемственность своего творчества по отношению к поэзии мэтра в строках стихотворения "Кардиограмма (май)", "анаграмматически" воспроизводя строки из знаменитого стихотворения Аполлинера "Мост Мирабо".

Он обращается к этому произведению как к "потаенному слову", проекцией которого на плоскости явного становятся строки:

La Seine etait verte à ton bras
Plus loin que le pont Mirabeau sous
les collines...
Сена была зеленой в твоей руке
Дальше чем мост Мирабо
под холмами...

При этом благоговейное отношение к творчеству Аполлинера не превращает Деги в убежденного поклонника манеры письма без знаков препинания. Он свободно варьирует их применение не только от стихотворения к стихотворению, но в рамках одного произведения. Расставив точки в конце фраз в "Посвящении", он тут же пишет без пауз сплошным словесным массивом "Вместилище". Тщательно отделяет запятыми слова в "Катахрезах", но четырежды повторяет рефрен, построенный на редко встречающейся у него фигуре добавления, не обособив однородные члены в "Дополнении к объектам":

Ton odeur ton nom ton âge tes commissures...
Ton élégance tes récits tes bras tes couleurs...
Tes bijoux tes bleus tes cils ta montre...
Tes lobes ta voix tes lèvres tes lettres...
Твой запах твое имя твой возраст уголки твоих губ...
Твоя элегантность твои рассказы твои руки твои цвета...
Твои украшения твоя синь век твои ресницы твои часы...
Твои уши твой голос твои губы твои письма...

Подобная подвижность в использовании различных риторических фигур сообщает поэтической речи Деги импульсивность и динамичность, создавая иллюзию потока непосредственных переживаний. Этому способствуют эксперименты с пространственным расположением текстов с целью выявления дополнительных средств художественной выразительности. К содержательным явлениям в этой области следует отнести случаи использования графи-

ческих разрывов с целью расширения смыслового пространства произведения.

Ce qu'on-ne peut pas dire...
Il faut l'écrire.
То что нельзя сказать...
Надо писать.

Разбивая многоточием внутренне законченную фразу, Деги вписывает ее в большее пространство, которое может иметь временные, исторические, географические, философские и другие координаты.

Quand sommes-nous nés?
Altamira, Athènes, Rome, Bethléem...?
L'artiste en décide pour une re
Naissance.
Когда мы родились?
Альтамира, Афины, Рим, Вифлием...?
Это решает художник, чтобы вновь воз
Родиться

Он оставляет за поэтом право на узнавание далеких эпох, совпадающих с современностью по закону гетевского избирательного сродства. Четверостишие отличается легкостью, которую ему придает ассонансная рифма "nés/re, рожденная причудой графического решения слова "renaissance" (возрождение).

К попыткам использовать пространственное расположение текста как фигуру выражения следует причислить опыты с варьированием графического рисунка. Они нечасты в сборниках Деги, но их присутствие оттеняет содержательность традиционно линейного расположения текстов.

Особого упоминания заслуживает одна из последних новаций в области графического расположения литературного текста — прямоугольник Деги, вызывающий ассоциацию со всемирно известным "Квадратом".

Из риторических приемов, наиболее часто встречающихся на синтаксическом уровне, остается упомянуть асиндетон — отказ от союзов — и перенос — enjambement. Первая фигура по своему типу относится к простым, однако вопрос о ее использовании в большинстве случаев остается спорным: наличие или отсутствие союза в свободном стихе есть результат проявления авторского вкуса, не стесняемого иными законами, кроме представления о поэтическом. Учитывая, что лирика Деги с ее стилизацией старофранцузской лессы — десятисложного стиха с ассонансами числом до тридцати пяти строк в строфе — тяготеет к прозаической интонации, настаивать на однозначности утверждений в этом вопросе затруднительно.

В свою очередь переносом со строки на строку — приемом, известным своей "разговорностью",— Деги пользуется постоянно: l'enjambement является классической фигурой разрушения поэтической формы и ее возвращения к прозе.

De quoi le poème n'est ignoré, ni
Distrait ni oublieux, mais déférent
mémorant. Il les abrite en figure
de la langue; il les crypt...
О чем стихотворение не знает ни
Рассеянное ни забывчатое, но
почтительно-памятливое. Оно скрывает их в образе
языка; оно их пишет...

В стихотворении "Переводы", написанном на английском языке, бытовая интонация, дважды усиленная переносом фраз, подчеркивает трагизм экологической катастрофы, с которой столкнулось человечество:

Thus the archaic obsession of the strain reap
Pears stronger planetary terror of pollution
Horror of impurity we know now is produced
by men neither others nor the Other but by
all of us our technical black tide

Такова древняя страсть мучительного надрыва
Колонны крепче планетарного ужаса загрязнения
Страх нечистоты, что нам теперь знаком, рожден
самим человеком — ни больше ни меньше — всеми
нами черной волной технического прилива

Расширение границ поэзии до представления о ней как об обобщающей метафоре (la métaphore généralisée) опирается на философию искусства как "метафоры жизни". Метафоризация языка становится ключевым приемом в системе литературных средств выразительности, затрагивая все уровни его бытования в плане выявления "значения значений"[10]. Независимо от того, сколь скрыто или открыто протекает этот процесс, в нем таится источник особой художественности поэтической речи.

Эта закономерность носит универсальный характер, порою удерживая отдельные стихотворения Деги от соскальзывания в бездну бессмыслицы и превращения в набор случайных слов. Метафоризация речи выступает конструктивным началом, направленным на сохранение текста в границах поэтической "вселенной", которая, расширяясь до бесконечности, все же не растворяется в ней. Момент перехода из "бытия" (l'être) в "ничто" (le néant) сопряжен с потерей поэзией центростремительной ориентации на метафору и погружением в хаос.

S'appellera gisants; mouvement perpétuel.
Comprendra: dédicace, ingrédients, gisants,
les recits, la fabrique, les lettres, citation...

Назовется надгробными памятниками; вечное движение
Включит в себя: посвящение, ингредиенты, памятники,
рассказы, фабрику, письма, цитату...

Метафора выступает защитой от саморазрушающего начала, потенциально присутствующего в художественном произведении в виде установки на преодоление реальной действительности. Она является "скрепой", сохраняющей его целостность в противовес сопротивлению материала. Для обозначения внутреннего давления в самой метафоре Деги находит новое слово-образ, передающее напряженность процесса рождения поэтического: "comme-un". Он долго ищет его, хотя смутные очертания явления рано появляются в его творениях в виде "le mystère de comme" (загадки "как"). Экспериментируя, Деги "эмпирически" исследует скрытые возможности конструкции сравнения, пытаясь уточнить специфику ее функционирования в границах художественного пространства:

la lune grélée comme une balle de golf...
луна рябая как мяч для гольфа
Lune est circultrice...

луна оводов плодящая...
la lune vulgaire...
луна вульгарная... и т.д.

Создавая поэтический образ, Деги прибегает к использованию риторических фигур всех трех уровней, отдавая предпочтение конструкции "l'être-ensemble-de-quelque-chose avec quelque chose" (суть — вместе — что-то с чем-то), устанавливающей отношения по аналогии с помощью союза "как".

la montagne verte comme le ciel...
гора зеленая как небо...

Он претворяет эту форму metaphorale in absentia (метафоры в отсутствии) в виде "l'être comme" в ведущий принцип механизма поэтической образности:

Le beau est "beau-comme" (Lautréamont). Le comme est affixe du beau. "La chose de beauté" (Keats) est batie en comme.
Прекрасное есть "прекрасное — как" (Лотреамон) "Как" есть аффикс прекрасного. "Вещь прекрасного" (Китс) встроена в "как"

Философия равносущности планов реального и поэтического, исповедуемая Деги, чревата опасностью потенциального разрыва и обособления двух начал, что грозит непроницаемостью и герметичностью каждого из них по отношению к другому. В этом случае конструкция с "comme" становится средством актуализации порой почти не осязаемого сходства, свидетельствующего о пересечении двух плоскостей. Во фразе:

La terre est bleue... comme une orange
(est orange)
Земля голубая... как апельсин
(оранжевый) —

(Строка из П. Элюара)

воплощается, согласно законам поэтики Деги, образ "La terre est comme bleue", где "l'orange" выступает мерой "bleu". Отсутствие в полновесных метафорах скрытого соотношения по аналогии грозит превращением поэтической реальности в набор предметов или их признаков. В этом случае произведение становится "вещью в себе" или разговором с собой (soliloque), как называет это Мишель Деги. Настаивая на открытости своего творчества "для других, то есть для нас" (les autres, c'est nous), он видит способ преодоления герметичности поэзии в возведении принципа "comme-un" ("как") к философии "commun" (общий).

Оригинальность и своеобразие ведущего принципа эстетики Деги дали возможность автору вводной статьи посвященного его творчеству номера литературного журнала "Сюд" озаглавить ее "Мишель как Деги"[11], возведя на более высокую ступень когда-то предложенную Вебером формулу "Бейль как Стендаль".

Открытый Деги принцип построения художественного образа представляется более универсальным, чем действующий исключительно внутри языковой реальности. Выходя за ее пределы, он оказывается жизнеспособным в "экстралингвистических" условиях, в открытом пространстве мировой поэтической традиции. Свидетельством этому служит одно из последних произве-

дений Деги "Анабасис". Исполненное чувства любовного томления, горечи расставания, стихотворение представляется своеобразным путешествием из области конкретного в область абстрактного, восхождением от сиюминутного к философскому. Преодоление лирическим "я" поэта его зависимости от мира происходит путем приобщения к пространству Ничто (Nul ne sait), к прустовскому "un peu de temps à l'etat pur" ("немного времени в чистом виде").

Мотив путешествия возникает по аналогии с образом Орфея, который в свою очередь актуализируется в стихотворных строках по ассоциации с образом Эвридики.

Je regreterai l'anabase depuis ton sein
Remontant Eurydice tout le long d'Eurydice...
Я буду жалеть о путешествии у тебя на груди
Восходя к Эвридике вдоль Эвридики

Именно в связи с образом Орфея в образной ткани произведения возникает внутренний диссонанс, придающий особое звучание стихотворению. Мифологический герой, отправляясь за Эвридикой, нисходит в царство мертвых, однако его путь — катабасис — вписывается Деги в динамику движения вверх.

При этом синхроническая зависимость "анабасис как катабасис" (нисхождение как восхождение) оказывается вписанной в диахронический ряд. Произведение Деги со всей очевидностью соотносится с одноименной поэмой 1924 г. Сен-Жон Перса[12], которая имеет прообразом исполненный сокровенного смысла роман IV в. до н.э. "Анабасис". Повествуя о возвращении греков-наемников к берегам Понта Евксинского, Ксенофонт воспевает классический идеал человека "калос кагатос" в единстве духовного и физического, а также тождестве прекрасного и полезного начал[13]. Трансформируя жанровую идею древнего сочинения, построенного в виде описания похода как "движения в глубь суши", а на самом деле повествующего о нисхождении души, Сен-Жон Перс превращает понятие "анабасис" в метафору, символизирующую погружение во внутренний мир. Его поэма становится своеобразной "одиссеей сквозь обширное пространство загадочной и таинственной созерцательной жизни души"[14]. Стихотворение Деги художественно обымает идею, которая свершает свой круг. Призрачная конкретность предметного преодолевается, изживая свою вовлеченность в круг событий материального мира, торжествуя над повергнутой в прах, "рассыпавшейся" реальностью.

Речевая и образная стихии воссоединяются, с тем чтобы "неизреченное" обрело язык.

ДРАМАТУРГИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Для драматического искусства Франции десятилетия 1950—1960 гг. характерно противостояние двух тенденций, противоборство столь сильное и мощное, равного которому не сыскать в предыдущие периоды XX в. Никогда еще французский театр не находился под столь очевидным влиянием диаметрально противоположных концепций театра как искусства, призванного отражать сущностные проблемы человеческого бытия.

С одной стороны, это "эпический театр" Бертольта Брехта, его теория и практика, его драматургия и поставленные им спектакли; с другой — "антитеатр", "антидрама", представленная очень несхожими между собой, хотя и исповедующими одну театральную веру, драматургами. Признанными корифеями среди них станут довольно быстро Сэмюэль Беккет, Эжен Ионеско, Артюр Адамов. В критической литературе, посвященной "антитеатру", круг имен драматургов расширяется или сужается в зависимости от пристрастий того или иного исследователя. Чаще всего в этот круг оказываются включенными, хотя и не без оговорок, Жан Жене и Фернандо Аррабаль, Жан Тардье и Жан Вотье, Жорж Шеаде и Рене де Обалдиа, Жак Одиберти.

Любопытно отметить, что обе тенденции, определившие пути театральных поисков указанного десятилетия, были привнесены во французское драматическое искусство "извне". В случае с Брехтом это очевидно, но и абсолютное большинство "антидраматургов" уходят своими корнями в иные национальные культуры. Беккет — ирландец, Ионеско — румын, Адамов — выходец из России, Аррабаль — испанец, Вотье — бельгиец, Шеаде — ливанец. Этот "взгляд извне" оказался существенно важным для формирования целого ряда принципов "антидрамы".

Знакомство французов с Брехтом состоялось еще в 1931 г., когда один из ведущих режиссеров межвоенного периода, Гастон Бати, поставил "Трехгрошовую оперу". Но ни этот спектакль, ни послевоенное обращение к Брехту (первой постановкой Жана Вилара в Национальном народном театре в 1951 г. была "Матушка Кураж") не стали событием в театральной жизни Франции. Оглушительный эффект произвел приезд в Париж на гастроли в 1954-м брехтовского "Берлинер ансамбль". На многие годы творчество Брехта определило один из путей развития не только самого французского театра, но и театральной критики, социологии, театроведения. Ко второй половине 60-х годов, кажется, не осталось ни одной пьесы Брехта, которую бы не поставили французские режиссеры. С постановкой многих из них были связаны самые заметные успехи в тот или иной театральный сезон, они оказывались этапными в творчестве известных или начинающих режиссеров: "Карьера Артуро Уи" в ТНП в 1960 г. (реж. Ж. Вилар, он же исполнитель главной роли), "Господин Пунтила и его слуга Матти" в ТНП в 1964 г.

(реж. Ж. Вильсон), на рубеже 50—60-х годов с именем Брехта входил в круг ведущих театральных режиссеров Франции работающий в Лионе Роже Планшон (его постановки "Доброго человека из Сезуана", "Страх и нищета в третьей Империи", "Швейк во второй мировой войне" получили широкий резонанс), успех сопутствует спектаклям Ги Реторе в "Театр де л'Эст паризьен" (ТЭП) "Трехгрошовая опера" и "Святая Иоанна скотобоен"; постановки произведений Брехта определили творческий путь таких современных французских режиссеров, как, например, Бернар Собель или Бруно Карлуччи.

Влияние Брехта заметно и ощутимо в формировании целой плеяды исследователей театра, составивших мощную ветвь театроведческой науки, которая во Франции в первой половине XX в. была лишена серьезного методологического фундамента. Созданный в 1952 г. Андре Вуазеном журнал "Народный театр" начиная с 1954 г. становится выразителем брехтианской концепции театра, настойчиво и последовательно пропагандируя теоретические работы Брехта, внимательно и заинтересованно следя за постановками его пьес во Франции. Выходивший раз в два месяца на протяжении десяти лет "Народный театр" создавался волей и талантом Ролана Барта, Морвана Лебека, Бернара Дорта, Андре Жисельбрешта, Эмиля Компферманна, которые своими статьями и книгами, анализируя и обобщая художественную практику, во многом помогли становлению и развитию остросоциального, ангажированного, политического театра. Четко выраженная идейная и творческая позиция журнала, без которой, по мнению Р. Барта, настоящий журнал вообще не может существовать, высочайший профессионализм сотрудничавших в нем авторов сделали "Народный театр" заметным явлением в жизни не только французского театра, но и критики и публицистики.

Влияние Брехта ощутимо и в целом ряде драматических произведений, созданных французскими авторами. Если говорить о самых крупных и известных фигурах этой ветви французской драматургии, то оно очевидно и в большинстве пьес Армана Гатти, и в пьесах 50—60-х годов Мишеля Винавера, и в по-своему уникальной эволюции Артюра Адамова, от "антидрамы" к социальному, политическому театру.

Демократический французский театр нашел в "театре Брехта" четкую идейную и эстетическую концепцию, которая позволяла надеяться на привлечение в зрительные залы широких слоев общества, на возможность формирования публики-единомышленницы. "Значение Брехта,— написал один из самых вдумчивых исследователей современного французского театра Альфред Симон (в контексте данной работы нам важно мнение именно французского театроведа),— заключается в том, что он первым из драматургов поставил столь радикально вопрос о социальной функции театра и актера. Вместо того чтобы воплощать на сцене героические и эротические мечтания публики, он учит ее смотреть на действительность объективным и критическим взглядом. Он превращает ее в актера, который начинает действовать, когда пьеса окончена, и который продолжает ее в жизни"[1]. Театр, дающий своей публике уроки политического, диалектического восприятия окружающего мира, актер, который благодаря "эффекту остранения" не позволяет зрителю забыть, что он его современник, и в его игре есть его собственный взгляд на свой персонаж и на все происходящее на сцене, казалось, были способны вывести публику из состояния равнодушия и созерцательности. На протяжении почти двух десятилетий многие французские режиссеры, увлеченные "театром Брехта", ставили согласно его принципам не только пьесы Брехта, но и произведения Шекспира, Мольера, не говоря уже о современных авторах. "Исторический взгляд на повседневную жизнь" (как определил одну из главных особенностей "театра Брехта" Б. Дорт[2]) и высказанная Брехтом в одном из последних его выступлений

мысль о том, что современному человеку необходимо представлять современный мир обязательно как изменяемый, а не как нечто навсегда застывшее[3], сформировали и поддерживали тот театр, который стремился помочь людям осознать происходящие в мире социальные и политические сдвиги, занять по отношению к ним определенную позицию.

Как это ни покажется парадоксально, практически к тому же стремились и драматурги "антитеатра", хотя нигде и никогда такие задачи никем из них не декларировались, и, наоборот, большинство из них решительно отрекалось от признания общественной функции искусства. И тем не менее их творчество ярчайшим образом отразило умонастроения и жизненную позицию значительного числа современников и в какой-то мере дало им мужество убедиться в возможности существования в абсурдном мире, нередко благодаря спасительному юмору. То, что "антидрама" и "театр Брехта" представляют собой отражение противоположных концепций мира и человека в этом мире, стало очевидно сразу же. Их сосуществование не было мирным, противоборство, острее всего ощутимое в самой театральной практике, выплескивалось и на страницы газет и журналов (чаще других с критикой "антитеатра" выступали авторы журнала "Народный театр", а с "противоположной стороны" самым активным полемистом всегда был Э. Ионеско) и облекалось в драматургическую форму.

Если статьи в "Народном театре", особенно в первые годы существования журнала, напоминали манифесты и давали развернутые разъяснения того, каким, по мнению их авторов (и в соответствии с замыслами Брехта), должен быть театр, то суть многочисленных высказываний Ионеско, собранных в изданной Галлимаром в 1962 г. книге "Заметки и контр-метки", составляет "идея от противного" — каким театр не должен быть. И хотя сам автор характеризует эти "заметки" прежде всего как "отзвук битвы, которая велась изо дня в день"[4], в них существует четко обозначенная иерархия ценностей; главная и определяющая — полная свобода и независимость от какой бы то ни было идеологии и политики, хотя история драматургии, по его мнению, свидетельствует о том, что "все авторы хотели заниматься пропагандой. Великие те, у кого это не получалось, кто сознательно или неосознанно добрались до более глубинных, более универсальных пластов реальности"[5]. Естественно, что брехтовская модель взаимоотношений театра и действительности вызывает у Ионеско решительное неприятие и служит постоянным объектом для яростных нападок. Многие страницы "Заметок" пестрят именем Брехта, ему и его последователям, им особенно, посвящены две пьесы.

Написанная в 1955 г. злая сатира "Экспромт Альмы" представляет собой облеченный в диалогизированную форму спор между Ионеско и критиками (в уста одного из них драматург вкладывает такое признание: "Брехт — мой единственный Бог, а я его пророк"[6]), в котором автор выступает под собственным именем, а своих оппонентов, всех четверых, называет Бартоломеусами, присваивая им порядковые номера: Бартоломеус I, Бартоломеус II и т.д. При этом Ионеско не скрывает в интервью в связи с постановкой этой пьесы, что в качестве мишени он выбрал не только своих постоянных хулителей, обвиняющих его в мелкобуржуазности, Р. Барта и Б. Дорта, но и представителя консервативного крыла театральной критики Жана-Жака Готье, постоянного, на протяжении более четверти века, театрального обозревателя правой "Фигаро", одного из ревностных пропагандистов "театра Бульваров". Такое соседство критиков прямо противоположных тенденций для Ионеско естественно, так как он полагает, что "бульварный и политический театры являются театрами развлекательными"[7]. И в этом заявлении — не только любовь к парадоксам. Высмеивая "театр Брехта", он доводит до абсурда те понятия и явления, против которых выступает, делает всех

четырех Бартоломеусов в равной степени догматиками, вещающими лишь прописные истины и признающими в искусстве лишь штампы.

Но в полемике с Брехтом Ионеско не довольствовался формой открытого диспута, пусть окрашенного прежде всего в сатирические тона, формой, у которой во французской драматургии есть своя замечательная традиция, восходящая к "Версальскому экспромту" Мольера, а в XX в. к "Парижскому экспромту" Жироду. Он написал через десять лет после "Экспромта Альмы" пьесу "Жажда и голод", в которой есть такая "вставная сцена": некий брат Тарабас, заправляющий в странной харчевне, похожей одновременно на монастырь, казарму и тюрьму, устраивает представление в честь главного персонажа пьесы, Жана. Смысл устроенного Тарабасом спектакля прост — за миску супа можно заставить человека отречься от своих убеждений. Перед сидящими в клетках, обессилевшими от голода клоунами ставят плошки с дымящейся похлебкой, обещая накормить их, если они перестанут упорствовать в своем безверии и произнесут молитву. Один из клоунов сдается сразу, другой долго не хочет отказаться от "засевших в его голове идей". Но и он в конце концов уступает и получает свой суп. Зовут его Брехтоль.

Конечно, прав исследователь творчества Ионеско Филипп Сенар, когда видит причину его яростных нападок именно на Брехта в том, что Ионеско признал в Брехте своего настоящего противника[8]. Брехт умер в 1956 г., в это время "антидрама" еще только набирала силу, превращаясь из забавного курьеза для снобов в значительное явление театральной жизни, имена Беккета, Адамова, Ионеско все чаще стали появляться на афишах солидных театров. Волна увлечения Брехтом во Франции ширилась и росла. Пройдут годы, когда-то эпатировавшие публику драматурги "антитеатра" превратятся в живых классиков, в признанных мэтров. Лауреатом Нобелевской премии в 1969 г. станет С. Беккет, в 1973 г. Э. Ионеско будет избран во Французскую Академию и тем самым причислен к "бессмертным". Звездный час "антитеатра" останется позади, запечатленным в немалом количестве исследований, главным образом английских и американских авторов, анализирующих его вкупе с теми представителями драматической литературы в Англии и США, которых называют последователями французских "антидраматургов", а всех их вместе авторами "театра абсурда". И два десятилетия спустя после смерти Брехта французский театр будет постоянно обращаться не только к его пьесам, с постановкой которых окажутся связанными дебюты многих ведущих современных режиссеров, но и к его театральным идеям. А затем в середине 80-х придет новый взлет интереса к "антидраме", уже как к "классике XX века". Так и будет вторая половина этого века выводить на подмостки то тех, то других героев.

Если "театр Брехта" предложил образ "изменяемого мира", демистифицировал связи и взаимозависимости людей в современном буржуазном обществе, раскрыл причины трагических катаклизмов, если он потребовал от зрителя не пассивной созерцательности, а активного включения в предлагаемую ему увлекательную и заразительную игру, то "антитеатр" принес на сценические подмостки метафизическое видение мира, лишенное реальных социальных противоречий, мира, предстающего как нечто исконно враждебное человеческому существованию. Доведя до логического конца экзистенциалистскую идею абсурдности мира, драматурги "антитеатра" стремились утвердить в своих произведениях мысль об абсурдности любых активных действий и поступков в абсурдном мире[9]. Драматическое действие лишалось своих привычных атрибутов, диалог — своей роли, превращаясь в свидетельство некоммуникабельности в современном мире, в доказательство того, что язык является не средством и способом общения между людьми, а одним из доказательств человеческой разобщенности и невозможности взаимопонима-

ния, психологической и нравственной немотивированности человеческих поступков. Теснейшее взаимодействие содержательных и формальных моментов, мировоззренческих и эстетических принципов в драматургии Беккета, Адамова или Ионеско, при всем различии тональности их произведений (обреченно-трагической у Адамова и Беккета и издевательски-насмешливой у Ионеско), отличало уже самые ранние их пьесы 40—50-х годов, которые можно было бы назвать "классикой антитеатра".

Р.-М. Альберес, один из самых известных французских литературоведов 40—60-х годов, немало сил отдавший изучению абсурдистской литературы, в том числе и драматургии, определяя тот принцип в творчестве Беккета, Ионеско, Адамова, который позволяет рассматривать их как драматургов, принадлежащих одному течению, написал: «"Анти-театром" называется такое ви́дение мира, которое неумышленно и во имя чистого искусства драматургии обратило в ничто человеческую психологию»[10]. Альберес прав, полагая, что "обращение в ничто человеческой психологии" было необходимо новым формам драматургии, во многом потому и получившим название "анти-драмы" или "анти-театра", что они противостояли традиции психологизма, характерного в той или иной степени для большинства драматических произведений предшествующих периодов. Но, может быть, самое важное в его высказывании — это то, что он определил "анти-театр" как "ви́дение мира". И в этом ви́дении мира нашли свое отражение прежде всего трагические уроки недавнего прошлого, мировой войны, концентрационных лагерей и газовых печей, атомных взрывов над Хиросимой и Нагасаки, воспринятые как воплощение метафизического, вселенского зла, перед которым бессилен человеческий разум и смешон здравый смысл.

Если рожденный в горниле тех же пожарищ "эпический театр" Брехта апеллировал к жизнестойкости человека, к его неизбывному стремлению к знанию и пониманию происходящих в мире процессов, то "анти-театр" отразил достаточно распространенные в послевоенные годы умонастроения людей, потерявших какую бы то ни было опору, разуверившихся во всем, охваченных чувством одиночества и обреченности. Апокалиптический образ мира, с пугающей обнаженностью представший в драматургии "анти-театра", не оставлял человеку никакой надежды, никаких иллюзий. Ни упований на Бога.

Католическая ветвь французской драматургии XX в., как и литературы в целом, была константой, которая если и не определяла тот или иной период в духовной жизни нации, то, во всяком случае, неизменно составляла одну из слагаемых, его характеризующих. Охватывающее почти полстолетия драматургическое творчество Поля Клоделя, чей дебют состоялся еще в конце прошлого века; редкие драматические произведения Франсуа Мориака; многочисленные "исторические трагедии" Анри де Монтерлана — при всем различии эстетических пристрастий этих писателей, да и несовпадении их жизненных позиций,— опирались на определенные нравственные и религиозные постулаты, которые в любых обстоятельствах призваны направлять человека "на путь истинный". В мире, воссозданном "анти-театром", все христианские заповеди давно перестали существовать, а Бог умер еще до Ницше. Он не придет никогда. Наиболее красноречивым "высказыванием" драматургии "анти-театра" на эту тему была пьеса Беккета "В ожидании Годо".

Если острая полемика драматургов-экзистенциалистов и драматургов-католиков[11], развернувшаяся в 40—50-е годы вокруг проблемы свободы выбора человеком своей судьбы, предполагала героя деятельного, активного, ведомого у одних верой в свои силы, у других в божественное предначертание (любопытно, что особняком в этом споре стояла фигура католика Габриэля Марселя, пытавшегося в своих многочисленных драмах совместить экзистен-



Артюр Адамов с Бертольтом Брехтом

циализм и христианство), то первые же произведения "антидраматургов", создававшиеся в те же годы, на которые приходится пик этих полемических споров, отвергли и экзистенциалистский и христианский взгляд на мир и на человека. В этом смысле ставшая самой знаменитой пьесой "анти-театра" "В ожидании Годо" может служить своего рода манифестом.

Персонаж, чье имя вынесено в название пьесы и чей облик так и остается нам неизвестным, получил множество толкований в литературе, посвященной "анти-театру". Одним из самых распространенных стало отождествление его с Христом, приход которого к униженным и обездоленным избавил бы их от всех бед. А может быть, и с самим Богом, который укажет им выход из бессмысленного их прозябания. Но своеобразие беккетовского взгляда заключается в том, что он явно исходит из столь характерного для первых послевоенных десятилетий ощущения, что "Бог умер". Его привлекают не философские атеистические идеи, имеющие свою многовековую историю, а ницшеанское отрицание божественного провидения вместе с отрицанием веры в возможность для человека чего бы то ни было светлого и обнадеживающего. "Для Беккета христианство слишком хорошо, чтобы стать правдой"[12],— заметил один из исследователей его творчества Андре Мариссель. Мучения Христа не вызывают у героев "В ожидании Годо" ни особого сострадания, ни скорби, потому что по сравнению с тем, как живется им самим, его жертва не кажется им столь уж большой. Оказывается, один из них всю жизнь сравнивал себя с Христом и чувствовал притом не благоговение, а скорее зависть, "ведь там было тепло! Было хорошо! — Да. И распинали быстро"[13]. Здесь же вся жизнь — мучительные мытарства.

Но представляется, что "антихристианский" вариант интерпретации символики отсутствующего в пьесе Годо сужает авторский замысел. Беккет выразил в этой пьесе извечное стремление человека к каким-то не всегда осознанным переменам, надежды и иллюзии, отнюдь не обязательно связанные с верой в Бога, ожидание какой-то "другой жизни", свойственное многим людям независимо от того, счастливы они или нет. Драматург очень точно и выразительно передает это состояние человеческой души, но для его героев к ожиданию сводится вся жизнь, и ждут они Годо как появления

некой абсолютной воли, которая возьмет на себя ответственность за их существование.

Идея несвободы индивидуума, выраженная в столь острой художественной форме Ф. Кафкой, получившая столь детальный социальный, классовый анализ у Б. Брехта и трагический отсвет в драматургии экзистенциалистов, герой которой платил дорогую цену за право на самоутверждение в абсурдном мире, оборачивается в драматургии "анти-театра" безразличием и пассивностью, стремлением переложить свою "миссию" на чьи-то плечи. Предпосылки такой модели человеческого поведения содержатся в самом утверждении метафизичности абсурда, на которую неизбежно наталкивалось мятущееся, зовущее к активным поступкам сознание экзистенциалистского героя. Зачем действовать, зачем "ввязываться в историю", если мир абсурден и в нем все равно ничего нельзя изменить? Персонаж анти-драм ни о какой свободе выбора и не помышляет, он не хочет не только действовать, но и мыслить, считая любую активность обременительной и бессмысленной, наталкивающейся постоянно на непонимание и враждебность. Он понял, что ответственность — это одна из самых тяжелых нош, несомых человечеством, и поэтому поспешил снять ее со своей души, готовый передоверить ее кому угодно, кто возьмет на себя тяжкое бремя отвечать за происходящее на земле. Годо у Беккета или Оратор в пьесе Ионеско "Стулья" (1951, пост. 1952) символизируют эту силу. Вариациями на тему об ответственности человека и последствиях его столкновения с той силой, которой он себя вверяет, служат в какой-то мере (они не исчерпываются этой темой) ранние пьесы А. Адамова "Пародия"[14], "Нашествие"[15]; "Урок" (1951) и "Жертвы долга" (1952) Ионеско. Итогом этого столкновения нередко оказывается смерть, добровольная, как в "Стульях", или насильственная, как в "Уроке" или "Жертвах долга".

Столь непохожие друг на друга драматурги "анти-театра" создают мозаичную трагикомическую картину мира. Такое "смешение жанров" происходит не только в силу того, что творческая индивидуальность Беккета или Адамова тяготеет к трагическому мировосприятию, а Ионеско сильнее всего как комедиограф. Но и потому, что насмешливо-уничижительный взгляд Ионеско на мир и на человека не лишен драматизма, а в пьесах Беккета рассыпано немало блесток юмора. И используемые всеми ими элементы гиперболизации и гротеска содержат в себе тот сплав трагического и смешного, который на ином уровне существует в обыденной жизни. Но избранные драматургами "анти-театра" как художественный принцип гиперболизация и гротеск в соединении с магистральным для этой драматургии принципом доведения до абсурда реальных ситуаций и понятий превращают их творчество в своеобразное наложение "увеличительного стекла" на "кривое зеркало". И в этой трагикомической картине мира, в которой изломы и вывихи, смещенные координаты и нарушенные пропорции поданы укрупненно и выпукло, определяющими являются не формальные поиски, хотя они и очевидны, а полный драматизма отклик на реальные настроения и тревоги своего времени. Отсвет этого трудного послевоенного времени и определяет ту хрупкую грань между тревогой за судьбу человека и антигуманистическим взглядом на него как на ничтожное и не достойное сострадания существо; к ней то приближались, то от нее удалялись "классики анти-театра". О том, что они эту грань не переступили, свидетельствует и дальнейшая творческая эволюция Ионеско: начиная с пьесы "Бескорыстный убийца" (1957), драматург приводит на подмостки "анти-театра" героя, способного противостоять абсурду и бессмысленности окружающего мира, чей протест против лишения человека собственного "я" с особенной силой прозвучал в "Носороге" (1959; в 1960 г. Жан-Луи Барро поставил по этой пьесе острый антифашистский спектакль). И эволюция Адамова, в произведениях которо-

го, начиная с "Паоло Паоли" (1957), все явственнее ощутимы "уроки Брехта" и одним из свершений которого станет "оптимистическая трагедия" о Парижской коммуне "Весна 71" (1960; ее текст будет опубликован в журнале "Народный театр", 1962, № 46). И последующая судьба ранних пьес Беккета и Ионеско: когда на рубеже 80-х годов они вновь стали все чаще появляться на театральной афише разных стран, Франции в том числе, постановщики стремились прежде всего высветить заложенные в них и ставшие более понятными по прошествии времени боль за бесцельно проживаемые жизни и ощущение несправедливости мира, загоняющего человека в тупик, вызвать у зрителей сострадание, спроецировать происходящее на сцене на их собственные заботы и тревоги.

В 1961 г., отвечая на анкету еженедельника "Экспресс" и на вынесенный им в заголовок риторический вопрос «Причастен ли я к "анти-театру"?», Ионеско, сказав о том, что десять лет — это слишком небольшой срок для того, чтобы реально оценить то или иное художественное явление, дал развернутую характеристику своего понимания взаимоотношений авангарда с традицией, включающих в себя и сопоставление "анти-театра" с "традиционным театром": "Каждое движение, каждое новое поколение художников приносит новый стиль или пытается его привнести, потому что осознанно или бессознательно оно констатирует, что определенная манера выражения исчерпала себя и что должна быть найдена новая или что прежний язык истощился, а старая форма того гляди взорвется, так как она уже неспособна соответствовать тому новому содержанию, о котором надо говорить. И новые произведения делает новыми прежде всего тот факт, что они совершенно очевидно отличаются от предшествующих. (Если, конечно, их авторы занимались поисками, а не имитацией или погружались в застой.) Позднее различия сгладятся, станут менее заметными, а на первый план выйдет их схожесть с произведениями прошлого, возобладает утверждение некой бесспорной идентичности; все себя в них узнают, и кончится это все интеграцией в... историю искусства и литературы"[16]. Ионеско точно предсказал судьбу "анти-театра", который порывал с традицией столь же решительно и демонстративно, как до него в XX в. поступал лишь театр дадаистов и сюрреалистов и "театр жестокости" Антонена Арто.

Представив в своих произведениях человека, лишенного каких бы то ни было социальных черт или связи с конкретным историческим временем, национального характера или возрастных особенностей, "классики антитеатра" создавали обобщенный образ человечества, элиминируя привычные темы и сюжеты, обрушиваясь на один из главных атрибутов "традиционного театра" — "Его Величество Слово". И тут совершенно очевидна их связь с "первым бунтарем французской сцены" Альфредом Жарри и выдвинутым им постулатом, гласившим, что рассказ о понятных вещах лишь отягощает ум и портит память, а абсурд тренирует память и упражняет ум. Что и призваны были доказать созданные им в 90-е годы XIX в. пьесы о папаше Убю. Вслед за Жарри авторы "анти-драм" разнообразно использовали разрушительную силу абсурда. Так, например, абсурд изображаемых ситуаций многократно усиливался в их пьесах несоответствием того, что говорится, тому, что происходит. Самым наглядным воплощением этого приема может служить ранняя пьеса Ионеско "Лысая певица" (1950), в которой все слова, начиная с названия, не находят подтверждение в "действии", а чаще просто ему противоречат. Сведение языка к клишированным, выхолощенным штампам позволило драматургам "анти-театра" создать очень экспрессивную картину человеческой отчужденности и некоммуникабельности.

В этом "недоверии к Слову" было и стремление переосмыслить его взаимоотношения с иными слагаемыми театрального представления, опереться на театральную условность, переосмыслить привычные для традиционной

пьесы компоненты. Одной из первых попыток взорвать "словесную драму" были одноактные произведения Жана Тардье (род. 1903), чьи драмы не получили широкого признания, но его эксперименты в области драматургического языка внесли свою лепту в эстетику "антитеатра". Придя в литературу в 20-е годы как поэт, став затем одним из участников подпольных изданий Сопротивления, Тардье дебютировал как драматург в 1944 г. пьесой в стихах с красноречивым названием "Гром без грозы, или Ненужные (бесполезные) боги", в которой проступают многие черты "антидрамы". Следующая его пьеса "Кто там?", написанная в 1947 г., поразительно напоминает еще не увидевшую тогда свет "Лысую певицу" Ионеско и абсурдностью изображенной в ней ситуации, и подчеркнутым обессмысливанием текста, целиком состоящего из штампов и банальностей. Затем Тардье на протяжении нескольких лет создает цикл экспериментальных коротких пьес-скетчей, которые он объединяет в сборник "Камерные пьесы" (1965) и которые тематически распадаются на две группы: в одной очевидны вариации на темы соотношения реальности со сновидениями и кошмарами, часто в кафкианском духе ("Ненужная вежливость", "Мебель", "Замочная скважина", "Окошечко кассы"), другая тоже содержит своего рода экзерсисы, но их предметом являются привычные атрибуты традиционного театра: апартам посвящен скетч "Освальд и Зеновия", монологу — "Перед зеркалом была толпа", языку — "Что значит говорить" и "Слово для другого", соотношению голоса и движения — "Соната и три господина" и "Разговор-симфониетта". А в пьесе с трудно переводимым названием "Une voix sans personne"(может быть, "Ничейный голос") Тардье оставляет сцену совершенно пустой, сводя "действие" лишь к смене освещения, которое становится единственным эмоционально окрашенным выразительным средством.

Своеобразный аспект восприятия мира через творчество (при этом жизненные проблемы либо просто исчезают из поля зрения, либо сводятся к проблемам творческим) предложил в своих немногочисленных пьесах Жан Вотье (род. 1910). Ирреальное, непознаваемое, спонтанное, связанное с созданием художественных произведений становится для персонажей Вотье единственным смыслом существования, "дорогой к себе", к своему истинному "я". Имя Вотье впервые появилось на театральном небосклоне в 1951 г., когда режиссер Андре Рейбаз показал на фестивале в Аррасе его пьесу "Аррасский экспромт". Но известность пришла к Вотье с появлением на сцене маленького парижского театра "Пош", в постановке того же Рейбаза, трагикомического фарса "Капитан Бада" (1952). Имя главного героя, к которому Вотье вернется позднее в радиопьесе "Бададеск" (1964), прочно вошло в историю первых послевоенных десятилетий французского драматического искусства, став почти нарицательным для персонажа, ведущего изнурительную, не на жизнь, а на смерть, борьбу с самим собой. Взвинченная до предела атмосфера постоянной битвы в мире непонимания и абсурда, делающего еще более очевидной бессмысленность предпринимаемого героем сражения, нередко оборачивается откровенной буффонадой.

Особенностью своего рода трилогии Вотье, куда по праву может быть отнесена и пьеса-монолог "Сражающийся персонаж" (поставлена Жаном-Луи Барро в 1956 г.), является полная сосредоточенность на главном действующем лице, будь он одновременно единственным, как в "Сражающемся персонаже", или даже если он находится в окружении множества других лиц, среди которых и постоянный его противник, жена Алиса, как в "Капитане Бада" и "Бададеске". Если сюжетную канву могут составлять перипетии многотрудных взаимоотношений Алисы и Бада, то содержание всех пьес — муки творчества, драма несостоявшегося творца, который продолжает цепляться за возможность писать как за единственный смысл жизни; драма тем более острая, что герой сознает свою несостоятельность.

Но прежде, чем его умчит на небо летающая машина со служащим неведомой конторы вроде похоронного бюро, носящим позолоченную фуражку, Бада будет судорожно записывать до полного изнеможения все нюансы своей многолетней дуэли с Алисой.

В пьесе "Сражающийся персонаж" одиночество героя — это не только его собственное ощущение, но и реальность: известный писатель много лет спустя поселяется в том же номере плохенькой гостиницы, где он когда-то начал писать свой первый рассказ. Вернувшись в свое прошлое, он пытается дописать рассказ и погружается в переживания своего молодого героя. Всю ночь напролет Персонаж сражается сам с собой в поисках того, как искупить великий грех: этой ночью ему стало ясно, что и достигнутое им положение, и его успех ложные, неистинные. Кончается это сражение тем, что появляется коридорный, оглушает героя (а может быть, и убивает) и выволакивает его прочь. В этой пьесе, которая по меткому определению Ж. Серро[17], напоминает корриду, а Персонаж здесь одновременно и бык и тореадор, Вотье обрушивает на зрителя (или на читателей) водопад слов, складывающихся в причудливые, порой взаимоисключающие фразы. Но словесный водопад, то взрывающийся истерическими нотами, то оглушающий нарочитой усложненностью определений и метафор, не столько проясняет смысл происходящей внутри героя борьбы, сколько затуманивает его.



Жан Ануй с режиссером Андре Барсаком

И в более поздних пьесах Вотье "Чудеса" (1958, пост. 1970), "Мечтатель" (пост. 1961), "Кровь" (пост. 1970), имеющих более четкую сюжетную конструкцию, главным "действующим лицом" остается язык. Он не только в значительно большей степени, чем поступки героев, выражает их настроение и состояние души, но и представляет собой некоторое странное, а потому тревожащее явление, замкнутое на себе самом, существующее вне связи с реальностью и своей ирреальностью, причудливостью будоражащее зрителя, который постоянно чувствует себя выключенным из того мира, в котором неистово сражается персонаж Вотье.

Пьер де Буадефр заметил в своей "Истории французской литературы", что и капитан Бада, и Персонаж похожи, как братья, на героев "Стульев" Ионеско или "Нашествия" Адамова[18]. Но, согласившись с этим, хотелось бы все же отметить, что в отличие от "своих братьев" персонажи Вотье не боятся бремени ответственности, стремятся докопаться до истинной своей сущности. Если, например, сравнить "Сражающийся персонаж" с сюжетно сходной "Последней лентой" (1958) Беккета, то создается впечатление, что Персонаж судит себя строже и нелицеприятнее, чем Крепп, который после диалога с самим собой прежним лишь укрепился в своих эгоистических побуждениях.

Если неистовая борьба, спровоцированная абсурдностью мира, которую ведут герои Вотье, носит центростремительный характер, то персонажи Анри Пишетта подвержены воздействию центробежных сил, вырывающих их из замкнутого круга эгоцентризма. Как и Ж. Тардье, Анри Пишетт (род. 1924) начинал как поэт, но большее внимание критики завоевала появившаяся в один год со сборником стихов "Апоэмы" (1974) его первая пьеса "Богоявле-

ние". Конечно, она обратила на себя внимание благодаря интересной режиссерской работе Жоржа Витали, поставившего ее в театре "Ноктамбюль", и прекрасной игре молодых актеров Жерара Филипа и Марии Казарес, участие которых в этом спектакле во многом определило их дальнейшую счастливую сценическую судьбу. Но прежде всего "Богоявление" потрясало современников страстностью и поэтической мощью авторского голоса. В пьесе нет ни действия, ни персонажей в традиционном их понимании; актеры выражают разные аспекты отношения Пишетта к ужасам современного апокалиптического мира, к любви и человечности.

Еще отчетливее авторская позиция была выражена в следующей его пьесе "Нюклеа", которую на сцене "ТНП" поставил в сезон 1952/53 гг. Жерар Филип (название пьесы представляет собой новообразование, этимологически и семантически связанное с терминами ядерной физики, его можно перевести как "Атомное ядро"). Ее герои, поэт Теллур и интеллектуал Гладиор (Жерар Филип и Жан Вилар) персонифицировали два различных взгляда на мир. Общим для них была ненависть к войне, недавно прошедшей и грозившей стать еще ужаснее в наступавшем атомном веке; различие же заключалось в том, что поэт верил в спасительную силу любви, способной удержать человека от безумия, а интеллектуал полагал, что мир испокон веку устроен прескверно и может только предоставить человека его судьбе. В исполнении Филипа и Вилара столкновение возвышенного полета духа и холодного ясновидения разума выглядело драматически напряженным, но и их игра не могла спасти туманную, многословную, лишенную какого бы то ни было динамизма пьесу. Зрители не приняли спектакля, кое-кто из критиков благожелательно откликнулся на "Нюклеа" в ТНП (например, известные театральные обозреватели Робер Камп и Ги Дюмюр услышали в ней "голос времени"), но в целом пресса была настроена весьма критически. В начале 50-х постановка пьес "анти-театра" и на малых сценах нередко кончалась скандалом. То же, что было дозволено экспериментальным театрам, полагали недопустимым на сцене Национального народного театра. Общество драматических авторов позволило себе диктовать Вилару, кого из современных драматургов, а не "трюкача" Пишетта, ему надлежит ставить.

Усложненный поэтический стиль пьес Пишетта[19] сыграл решающую роль в их недолгой жизни на сценических подмостках. Сам же автор в дальнейшем отказался от драматургии.

К поэтической ветви "анти-театра" принадлежит и драматургия Жоржа Шеаде (род. 1910). Уже герой первой его пьесы "Господин Бобль" (1951) живет в придуманном им самим мире, воссоздавая в своих мечтах ушедшую любовь, совершает вымышленное путешествие в поисках утраченных иллюзий. Столкновением иллюзий с жестокостью окружающего мира определяется и конфликт следующей по времени пьесы Шеаде "Вечер поговорок" (1954), с успехом поставленной Жаном-Луи Барро, который дал сценическую жизнь и самой теперь известной его пьесе "История Васко" (1956).

В "Истории Васко" переплелись многие мотивы и первых драматических произведений Шеаде, и более поздних, таких, как, например, "Путешествие" (1960) и "Эмигрант из Брисбена" (1964). Поэтический мир, в котором живут герои Шеаде, не просто плод их воображения, но и, пусть ненадежное, убежище от абсурда мира реального, его тягот и тревог. Иллюзорный мир лишен четких контуров и очертаний, в нем смещены временные и пространственные понятия, в нем человек примеряет множество "масок", оставаясь самим собой. Но вымышленный опоэтизированный мир противостоит у Шеаде не миру реальному, а гротесково-гиперболизированной картине метафизического царства зла, к которой сведена реальность. В "Истории Васко" олицетворением этого вселенского зла является война.

Война как одна из ипостасей зла, с которым человек бессилен бороться, как, может быть, самое наглядное воплощение идеи абсурдности мира, нередко присутствует в драматургии "анти-театра". И "Все против всех" Адамова, и "Богоявление" Пишетта, и "Пикник за городом" Аррабаля — каждая по-своему ставят проблему бессмысленности и противоестественности войны, но и ее неизбежности. По сравнению с лишенным каких бы то ни было "опознавательных" примет миром ранних пьес Ионеско или драматургией Беккета, кошмар войны кажется куда более конкретным воплощением злых сил, куда более узнаваемым. Но, как и любое явление, находящее отражение в "анти-драме", война лишена каких-либо мотивировок, она ведется неизвестно почему и за что народами, неизвестно как оказавшимися врагами. Но это всегда война, приносящая реальные беды, калечащая реальных людей, при всей абстрактности причин ее возникновения.

В "Истории Васко" Шеаде показывает нам человека, плохо приспособленного к жестоким играм, мечтателя и фантазера, который всем своим существом противится участию в убийстве себе подобных. Ни истерические крики сестры, требующей, чтобы он поступил как все мужчины и записался в армию, ни приказ о всеобщей мобилизации не могут заставить Васко стать солдатом. Он хочет остаться парикмахером и мечтать у своего окна, он никого не трогает, и пусть его оставят в покое. Но в конце концов Васко покоряется силе и, как брехтовский Гали-Гай ("Человек есть человек"), сказав однажды "да", уже не может вырваться из ее лап. Выполняющие любой приказ, как роботы, вояки из "Истории Васко" очень напоминают персонажей пьес Ионеско, только перенесенных в условия войны. Шеаде доводит их послушание до полного бессмысленного автоматизма, они не могут и не хотят думать и больше всего напоминают чучела, имеющие лишь обличье полноценных людей. На самом же деле они не более живые, чем набитые соломой чучела любимых собак деревенского дурачка Цезаря, которых тот всюду таскает за собой, уверяя всех, что они настоящие.

"История Васко" привлекательна тем, что Шеаде рассматривает в этой пьесе не результат трагического столкновения маленького человека с неведомой ему жестокой силой, как это нередко бывает в драматургии "антитеатра", а процесс утраты человеком своего "я". Если в мечтах Васко, независимо от придуманной им для себя роли, исходил из своего "я", оставался самим собой, то в "жизни" он теряет себя, словно распадаясь на несколько отдельных образов, каждый из которых для него чужероден или, по меньшей мере, неорганичен. Не только раздвоение, или даже растроение, главного героя создает ощущение какой-то зыбкости, нереальности происходящего. Шеаде строит всю пьесу как постоянное опровержение только что увиденного и услышанного зрителями: вульгарно раскрашенные дамочки оказываются переодетыми солдатами, лес вдруг начинает шевелиться, и деревья движутся вперед, будто в шекспировском "Макбете", смещены понятия времени, действительности и фантазии. То, что мы принимаем за реальность, есть условность, то, что нам кажется подлинным, оборачивается ложью и выдумкой.

Если зыбкость и неуловимость связей человека с миром и другими людьми, "расщепление" героя окрашены в пьесах Шеаде в серовато-дымчатые тона грусти о невозможности гармонического существования в согласии с самим собой и со своими мечтами, то в драматургии Жана Жене они расцвечены броскими красками причудливой ритуальной игры.

Одним из самых жестоких драматургов "антитеатра" оказался самый молодой из них, испанец Фернандо Аррабаль (род. 1932), юношей попавший во Францию и пишущий по-французски. Исследователи творчества Аррабаля любят перечислять имена писателей, художников разных эпох, которые, по их мнению, бесспорно влияли на его становление. Действительно, различные

"художественные корни" проступают в драматургии Аррабаля очень отчетливо, но сам он неоднократно говорил о решающей роли для его творчества Испании, ее судьбы и ее культуры. Так, например, неоднократное его обращение в разные периоды жизни к теме войны свидетельствует о том, что в основе даже самых невероятных преломлений этой темы лежат собственные детские впечатления Аррабаля от гражданской войны в Испании.

Обращаясь к этой теме уже в первой своей пьесе "Пикник за городом" (1952), Аррабаль представляет войну как порождение человеческой неразумности, абсурдности человеческого существования. Он помещает своих героев в искусственную, нереальную ситуацию, невозможную в условиях реальной войны. И в то же время эта ситуация раскрывает противоестественность военных действий человеческой природе. Трагикомизм положений, в которые попадают персонажи "Пикника за городом", усиливает ощущение того, что их поведение, неестественное для условий войны, на самом деле органично для нормальной, а не абсурдной жизни людей.

Уже завязка пьесы призвана заставить нас сразу же почувствовать не столько комизм несоответствия поступков героев воинским уставам, сколько трагическую невозможность совместить войну с естественной для человека потребностью жить мирно и спокойно. К рядовому Дзапо, солдату неизвестно какой и за что воюющей армии, приходят на передовую мать и отец с полной корзиной снеди и располагаются рядом с окопами и заграждениями из колючей проволоки как на мирном загородном пикнике. Но комический эффект почти всегда обрывается резким переходом, заставляющим остро почувствовать трагический пафос пьесы. Абсурд войны очевиден в том, что естественное стремление одних остаться целыми и невредимыми способно принести неприятности другим: капитан медицинской службы, стремясь доказать свое рвение, мечтает о ранении или гибели как можно большего числа своих однополчан и приходит в негодование от того, что санитары никого не нашли во время затишья.

Постепенно жестокий и уродливый образ войны заслоняет собой все. Она уничтожает героев пьесы, не заметивших за своими мирными занятиями, что началось сражение, и скошенных первой же пулеметной очередью. Лишь патефонная пластинка, поставленная папашей Тепан, пробитая пулей и повторяющая беспрерывно одну и ту же музыкальную фразу, напоминает о том, что здесь совсем недавно веселились так и не привыкшие к войне люди.

Безответность, подчиненность обстоятельствам, выступающим всегда как нечто абсурдное, неизменяемое, становится в последующих пьесах Аррабаля 50—60-х годов ведущими чертами его героев. Люди оказываются покорными марионетками, безвольными рабами этих обстоятельств. И человек не старается изменить окружающий его мир или собственную судьбу, а, уродуя и ломая себя, приспосабливается к наступающим на него абсурдным и бесчеловечным законам этого мира. Отверженные и изгои у Аррабаля лишены чувства протеста против разделения на богатых и бедных, они воспринимают свое место "на дне" как извечно им данное и не пытаются вырваться за пределы замкнутого круга. В них есть ощущение принадлежности, конечно, не к классу, но к определенной социальной группе, с ненавистью и презрением взирающей на сильных мира сего. Герой пьесы "Трехколесный грузовой велосипед" (1953) Климандо заявляет, что богачи не могут испытывать те радости, которые даны беднякам, так как у них слишком много денег. И в этом проявляется своего рода "кастовая" гордость.

Отверженные Аррабаля часто подвергаются преследованиям и физическим мучениям, и хотя зло в его пьесах не получает конкретного выражения, лишено реальных черт, в них отчетливо слышен "испанский акцент". Как апофеоз страданий, выпадающих на долю человека, звучит пьеса "Велосипед приговоренного" (1959), героя которой ежедневно пытают, но он ничего не

говорит своим палачам. В этом образе драматурга интересует лишь мужество жертвы, остальное существует как бы "за кадром": какие силы сталкиваются, во имя чего упорствует приговоренный. Хотя в пьесе и чувствуется перекличка с испанской действительностью, напоминание о нравах франкистских застенков.

В основе написанной в том же году пьесы "Герника" (1959) лежит столь характерная для "анти-драмы", особенно для драматургии Беккета, ситуация, когда герои оказываются лишенными возможности действовать уже в силу самих изначальных обстоятельств: они либо замурованы, либо парализованы, либо помещены в непонятное, геометрически причудливое пространство. Но история постепенного и медленного умирания двух стариков, погребенных под обломками дома, рассказанная в "Гернике", несколько отличается от привычной для "анти-театра" трактовки темы неизбежности гибели, обреченности человека. Отличается прежде всего тем, что автор определяет конкретные и реальные причины постигшего стариков бедствия. Начиная с заглавия, напоминающего нам об одной из самых трагических страниц в истории гражданской войны в Испании, начиная с эпиграфа ("В Гернике растет дерево свободы, выстоявшее во время варварского уничтожения города")[20] и с первых ремарок ("шум марширующих солдат, затем бомбардировка")[21] Аррабаль все время отсылает нас к реальным событиям. Он вводит в пьесу немые сцены-проходы, как бы вписывающие рассказ о страданиях двух стариков в картину страданий всего народа: во время бесконечных разговоров Фаншу и Лиры (так зовут супругов) мимо них проходят то раненый, то женщина с девочкой, исхудавшие, с прозрачными лицами.

Прожившие в мире и согласии много лет, Фаншу и Лира никак не могут понять, за что на них обрушилась эта война и почему она отгородила их друг от друга и от всего мира. Снова, как и в "Пикнике за городом", драматург делает противоестественной для человека чудовищную логику войны, равную самому невероятному абсурду. Дерево, которое неспособна уничтожить ни одна бомба, становится для замурованных стариков символом жизни, искрой надежды. И после каждой новой бомбардировки, все больше засыпающей Лиру обломками стены, она просит мужа посмотреть, уцелело ли дерево. "Не я разрушаю все эти дома, это они. Но им снова не удавалось попасть в дерево"[22],— говорит Фаншу, словно чувствуя свою вину за происходящее. "Они" представлены в пьесе безымянным Офицером, который постоянно молча издевается над Фаншу, и тот тщательно скрывает переносимые унижения, чтобы не огорчать жену. Он покорно сносит все, не пытаясь сопротивляться, противостоять злу и насилию.

"Герника" — одна из самых лиричных пьес Аррабаля, в ней много светлой грусти. Над окончательно погребенными под обломками стен героями взлетают вверх два воздушных шарика, словно материализовавшаяся вера христиан в то, что после смерти человека его душа покидает бренную плоть. Офицер в упор расстреливает эти "отлетающие души". Далее следует финальная авторская ремарка: "Слышен шум близко марширующих солдат. В глубине сцены группа людей очень тихо поет песнь о дереве Герники. Эта группа становится все более многочисленной, голоса крепнут. И вот уже большая толпа поет о дереве Герники, полностью перекрывая шум печатающих шаг сапог. Занавес падает"[23].

В "Гернике" как бы сосуществуют несгибаемость, несломленность человеческого духа и все захватившее зло, а между ними, в образе Фаншу, покорность, безропотная подчиненность силе зла. Выраженные символически духовная стойкость и глумящаяся над человеческой слабостью злая воля, не получающая решительного отпора,— такой предстает в пьесе Аррабаля его родина.

Одновременно с антивоенной темой, переплетающейся с "испанскими мотивами", в творчестве Аррабаля прозвучала тема противостояния мира детей и мира взрослых ("Трехколесный грузовой велосипед", "Лабиринт", 1956). Юные герои его пьес вступают в жизнь, не подчиняясь и не приемля законов, установленных в ней взрослыми. В придуманном им полуреальном, полувоображаемом мире своя шкала ценностей. Они — дважды отверженные: между ними и старшим поколением лежит возрастная граница, граница социальная отделяет их, как и их близких, от людей благополучных, обеспеченных. Они всегда находят себе пристанище на заброшенных пустырях или свалках (накапливающиеся годами и теперь сразу выстиранные и развешанные во дворе бесчисленные простыни отгораживают и заслоняют весь мир от героев пьесы "Лабиринт"), создавая здесь собственное "общество", одновременно трогательное и жестокое, невинное и извращенное, полное мечты и беспрерывно сталкивающееся с действительностью. И чтобы отстоять этот свой во многом придуманный мир, единственный, в котором они способны чувствовать себя свободными и счастливыми, они готовы на любую жестокость, на любое преступление[24].

Искореженные автомобильные каркасы становятся единственным убежищем для героев пьесы "Кладбище машин" (1964). Здесь их дом, тут они спят, едят, занимаются любовью. Общество-свалка, царство зла и жестокости, насилия и эротики — апокалиптический образ катящегося в пропасть мира. И все же, "кладбище машин" — не столько символ, сколько место пребывания, привычное для людей "дна". В связи с постановкой режиссером Виктором Гарсиа этой пьесы Аррабаля в 1968 г. один из критиков писал: "Чтобы счесть это режиссерским бредом, надо никогда не видеть фавеллы и бидонвилли на окраинах Парижа"[25]. Обитатели свалки живут у Аррабаля по своим законам, у них есть свои "верхи" и "низы". В этом мирке, где, казалось бы, все бедны до предела, есть свои "богатые" и "бедные", своя "знать" — Милос и его жена Дила владеют этими остовами машин, превращенными ими в ночлежки. Как ординарный домовладелец, Милос взымает со своих жильцов "квартплату", жестоко подавляя любые попытки неподчинения или недовольства. И вот среди всех этих обездоленных, асоциальных людей оказываются трое парней, которые не признают даже этого жалкого подобия законности и общественных связей. Эману, Топе и Фодер организуют самодеятельный джаз и устраивают на свалке танцы, несмотря на запрет полиции и Милоса, боящегося всякого изменения в заведенном им укладе жизни. Союз друзей распадается: Фодер отрекается от былой дружбы, Топе помогает ловить скрывающегося от полиции Эману, чтобы получить вознаграждение. Забыто все, что их связывало, преданы мечты о свободе от всех и вся. Такова сюжетная канва пьесы.

Но главное для Аррабаля в "Кладбище машин" — это стремление объединить святотатство со святостью, так как, по его мнению, вместе с мистицизмом и эротикой, с причудливым сочетанием смерти и жизни они являются главными признаками современного театра. Эману — это Христос; Топе, целующий арестованного с его помощью друга,— Иуда; обмывающая Эману Дила — Святая Вероника — библейские аналогии, легко угадываемые в незатейливом сюжете, призваны возвысить его до подлинной трагедии наших дней. Эману, Христос со свалки, устраивавший танцы для ее обитателей, преданный, убитый и распятый на поломанном мотоцикле, олицетворяет святотатственную, издевательски заземленную жертвенность Христа. Но в то же время он призван потрясти сердца равнодушных зрелищем страдания людей, униженных и отторгнутых обществом, особенно юных отверженных, еще только вступающих в жизнь.

В середине 60-х написана и другая пьеса Аррабаля, в которой жестокость и эротика оказываются единственной формой протеста против этических

норм "общества взрослых", "Великий церемониал" (1964). На сей раз драматург явно следует фрейдистской традиции, выводя асоциальное поведение своего героя из его комплексов. Каваноза — искаженное и спародированное отражение знаменитого Казановы — знакомится в городских парках и скверах с бесприютными девушками, и те, как завороженные, следуют за ним в его "детскую", где он устраивает "великий церемониал", который ему необходим, чтобы отвлечься от далеко не сыновних чувств к матери. Церемониал включает в себя порку добровольной жертвы и увенчание ее терновым венцом, заковывание ее в цепи и символическое удушение, очень приближающееся к реальному умерщвлению. Раньше Каваноза довольствовался при организации своего эротико-мистического ритуала гигантскими куклами, удивительно похожими на живых женщин. Его детская буквально забита этими участницами былых церемониалов, заботливо украшенными брачной фатой или вуалью, символизирующей чистоту и невинность. Когда-то испытавшие на себе извращенную страсть героя куклы стали молчаливыми свидетельницами "опытов" с живыми существами. Так упорно цеплявшийся за свое детство, стремившийся удержать его садо-мазохистскими "играми", Каваноза находит свой идеал в девочке-сироте, которую он подбирает на городской скамейке и которая, единственная, вызывает у него наконец возвышенное чувство благоговения. Он увозит ее на край света в своей детской коляске, освободившись от матери, но заковав в цепи свою избранницу.

К середине 60-х Аррабаль становится одним из самых известных западных драматургов, за ним прочно закрепляется слава жестокого, надрывного, "панического" автора. Забавляясь игрой слов, он сказал в одном из многочисленных своих интервью: "Однажды я прочел в энциклопедическом словаре, что Пан вначале был шутом, смешившим людей, а затем он стал внушать людям страх. Я захотел стать как Пан, "паническим автором"[26]. Но при том, что в поведенческой этике Аррабаля шутовство и самореклама идут рядом, творчество его вобрало в себя многие "болевые точки" современного мира. Показательна пьеса "Сад наслаждений" (1967), написанная Аррабалем в печально знаменитой мадридской тюрьме "Карабанчель", куда его водворили за богохульство в первый же его приезд на родину.

"Сад наслаждений" — произведение очень личностное, в нем причудливо переплелись и сиюминутные переживания его автора, и размышления о судьбе художника, и тяга к самосовершенствованию, неизменно связанному в представлении Аррабаля с необходимостью жертв. Стержень пьесы — воспоминания главной героини, знаменитой киноактрисы Лаис. Девочкой Лаис встретила в лесу во время прогулки Телока, то ли просто путника, то ли волшебника. Он убеждает ее никогда не терять надежду, верить в будущее, обещает сделать из нее актрису, как она о том мечтает. А пока он предлагает нажать на кнопку в его необыкновенном головном уборе, и тогда она сможет увидеть много интересного. Взору девочки открывается поле битвы второй мировой войны, бомбардировщики, рекламный плакат, множество живописных полотен, среди которых "Собака" Гойи, "Влюбленные" Шагала, "Рождение Аррабаля" неизвестного художника, "Сад наслаждений" Босха. Словно проекция слайдов на стене проходят картина Гойи, картина Брейгеля, картина Босха, тюремная решетка, развалины домов, узники лагеря, голодные дети, самолеты-бомбардировщики. В этом, казалось бы, беспорядочном и произвольном чередовании картин и фотографий ощутим строгий отбор, произведенный человеческой памятью. Эти образы и документы горя и страданий, очевидно, преследуют неотступно самого Аррабаля, взывая к нему как к художнику. Может быть, эти картины с предельной ясностью прошли перед ним самим в камере тюрьмы "Карабанчель". И Аррабаль, в произведениях которого всегда было ощутимо влияние Гойи и

Босха, в этой своей пьесе, носящей в значительной мере исповеднический характер, прямо указывает на те явления действительности и искусства, которые питают его творчество.

Большая, чем у остальных драматургов "анти-театра", социальная определенность положения персонажей, проповедь идей анархического бунтарства, политические мотивы, связанные с испанской темой, способствовали тому, что Аррабаль, единственный из них смог вписаться в радикально изменившуюся на рубеже 60—70-х годов картину драматического искусства Франции. Лишь он один (может быть, в какой-то мере и в силу возрастных причин) остался активно действующим драматургом, чьи произведения в эти годы, развивая ранее заявленные Аррабалем темы и образы, оказались созвучны бурным переменам во французском театре этой поры ("И надели кандалы на цветы", "Красная и черная заря", "Тысячелетняя война" и др.).

ЖАН АНУЙ

Творческий путь Жана Ануя представляет собой по-своему уникальное явление во французской драматургии XX в.: более полувека это имя постоянно присутствовало в живом, развивающемся процессе театральной жизни, активно влияя на него, внося свой неповторимый оттенок в многоцветную палитру французского театра. Дебютировав как драматург в 1932 г., Жан Ануй (1910—1987) создал несколько десятков пьес разных жанров, нередко сам участвовал в их сценическом воплощении, стал героем множества статей и монографических исследований[1]. Конечно же не обходится без раздела об Ануе ни одно издание, научное или справочное, посвященное литературе Франции XX в. И любопытно, сколь неоднозначны, а порой и противоречивы оценки его творчества, как меняется со временем их шкала, как, единодушно признавая за драматургом право на свое место в истории драматического искусства Франции XX в., исследователи расходятся в определении значимости и роли Ануя в этом искусстве. Эволюция отношения критики к Ануе сама по себе могла бы стать предметом заинтересованного обзора или анализа. Но отражает она не столько изменившиеся за эти полвека критерии в подходе к оценке художественного творчества, сколько метаморфозы самого драматурга. Было бы неправомерно утверждать, что критика начала предъявлять к Ануе "завышенные требования". Просто драматург, вероятно сознательно, покинул тот круг "драматургии идей", в котором его творчество, казалось, прочно утвердилось в 30—40-е годы.

Вплоть до конца 50-х годов имя Ануя чаще всего упоминается рядом с именами Сартра, Камю, Жироду, чье сильное влияние, по мнению большинства исследователей, Ануй бесспорно испытал. Ануй начал работать в театре как секретарь знаменитого режиссера Луи Жуве в период постановки "Зигфрида" Жироду в 1928 г., прошел прекрасную театральную школу на спектаклях этого выдающегося содружества (Жуве—Жироду) и неоднократно в своих выступлениях вспоминал о полученных уроках: "Настоящим шоком для меня в театре была встреча с Жироду. Надеюсь, что я не написал ничего, на него похожего. Но именно Жироду научил меня тому, что театральный язык может быть поэтическим и условным, оставаясь при этом более правдивым, чем стенограмма разговора"[2]. Действительно, ничего похожего на Жироду Ануй не создал, да и сам "поздний Ануй" мало похож на себя раннего. Его творчество словно разломилось пополам, хотя темы и мотивы поздних произведений нетрудно отыскать в предвоенных пьесах, особенно в "розовом" цикле. Неизменным осталось отточенное мастерство, прекрасное знание законов сцены, блистательное владение секретами диалога, которое он унаследовал от Жироду и французской "хорошо сделанной пьесы" рубежа веков. Но Ануй, создатель образа юной бунтарки, проходящей под разными именами, житейскими и мифологическими, через его пьесы



Жан Ануй

30—40-х годов (Тереза из "Дикарки", Антигона, Эвридика из одноименных пьес и, наконец, Жанна д'Арк из "Жаворонка"), бескомпромиссно отстаивающей свое право на противостояние пошлости и меркантильности окружающей ее среды, этот Ануй уступает место бытописателю нравов и страстишек той самой среды, представители которой были в его ранних пьесах лишь персонажами фона. Появившееся к началу 60-х годов снисходительно-понимающее отношение к людям, руководствующимся в жизни здравым смыслом, против которого и восставали юные героини, заменило былую злую иронию и насмешку. Отныне они переадресовывались тем, кто обуреваем порывами и высокими идеалами и кто неизменно оказывался у "позднего Ануя" эгоистичнее и лицемернее откровенных буржуа.

Ануй 60-х мало чем отличается от Ануя 80-х, и потому, вероятно, не будет большим насилием над принципом хронологического исследования разговор о двух последних десятилетиях его творческого пути в разделе о литературе 50—60-х годов. Тем более что в 70—80-е годы Ануй окончательно слился с "театром Бульваров", оставаясь признанным его лидером, но не имея никакого отношения к тем процессам, которые происходили во французском театре "вне бульварного кольца". И вряд ли стоит упрекать критику, которая, признавая лидерство Ануя "на Бульварах", предъявляет к нему иные требования, памятуя о его прошлой принадлежности к "драме идей". Требования, которые никому не придет в голову адресовать таким мэтрам бульварного театра, как, скажем, Марк-Жильбер Соважон или Андре Руссен. Не стоит думать, что в иерархии ценностей французской культуры "театр Бульваров" воспринимается как нечто второстепенное или, упаси Бог, второсортное. Его корифеи Андре Руссен и Марсель Ашар были избраны во Французскую Академию и тем самым причислены к "бессмертным". Честь, которой не удостоились ни Жироду, ни Сартр, ни Камю, хотя оба последних и получили Нобелевскую премию в области литературы. Не удостоился ее и Ануй. Но тот "гамбургский счет", который постоянно предъявляла ему французская театральная критика в 70-е годы, отступившаяся от него в 80-е в связи с очевидной бессмысленностью попыток вывести Ануя за рамки бульварного театра, еще как бы поддерживал уважительное отношение к Аную как к "серьезному драматургу". Хотя существует и иная тенденция, подчеркивающая и в "раннем Ануе" склонность к примитивизации и снижению "высоких тем". Если в связи с его "черными пьесами" звучал упрек в том, что драматург профанирует трагический пафос "первоисточников", дабы облегчить зрителю "театра Бульваров" приобщение к высокой трагедии, то по отношению к драматургии Ануя 50-х годов круг "первоисточников" расширяется: сюда попадают произведения национальной классики, прежде всего Мольера (Орнифль, герой комедии "Орнифль, или Сквозняк" (1955),— современная

версия Дон Жуана, бедняга Битос из пьесы "Бедняга Битос, или Обед голов" (1956) — трансформация Тартюфа, герой комедии "Сумасброд, или Влюбленный реакционер" (1959) — потомок Альцеста), и классиков XX в. (в "Жаворонке" — (1953) видят сниженный вариант "Мистерии о милосердии Жанны д'Арк" Шарля Пеги, а "Беккет, или Честь божья" — (1958) воспринимается как облегченная версия "Убийства в соборе" Т. С. Элиота). Это отыскивание критикой "благородных" корней у персонажей Ануя и прослеживание ею, каким путем ему удается приобщить зрителя к сложным духовным и философским коллизиям, представив весьма упрощенный их вариант, объясняется тем, что в 50-е годы все очевиднее становились сомнения в правомерности отнесения драматургии Ануя к "драме идей". Не следует полагать, что перелицовка и переодевание в современное платье мольеровских героев могло быть обнаружено лишь дотошной критикой. Персонажи мольеровских комедий составляют прочно усвоенный со школьной скамьи и постоянно присутствующий в сознании французов "ряд", к которому легко апеллировать, вызывая необходимые ассоциации. И предлагавшиеся Ануем "отсылки к первоисточнику" легко просчитывались большинством зрителей. Но показательно то, что драматург поддерживает в зрителях то упрощенное, тяготеющее к штампу, стереотипное представление о выведенных Мольером персонажах, которое во многом противоречило замыслам великого комедиографа и выхолащивало из его "серьезных комедий" заложенный в них бунтарский пафос.

Разве не логично было бы ожидать после той галереи юных бунтарок, которых вывел на подмостки Ануй, что, взявшись за новую интерпретацию образов Дон Жуана или Альцеста, он представит их персонажами, бросающими вызов здравому смыслу, обличителями буржуазности? Но Альцест оказывается всего лишь Сумасбродом, а в Орнифле если что и есть от Дон Жуана, так это способность увлекаться каждой встреченной им женщиной. И может быть, самое показательное для драматургии Ануя 50—80-х годов, населенной бесчисленным количеством персонажей, вобравшей в себя множество человеческих типов и характеров, это изменение авторского отношения к рожденным его фантазией отпрыскам рода людского: он — на стороне тех, кого не принимали, с кем яростно конфликтовали героини его прежних пьес. "Орнифль — антипод нетерпимых юных героев Ануя,— справедливо отмечает Л. А. Зонина.— Но теперь драматург предпочитает остроумного, элегантного, всегда владеющего собой и положением Орнифля его сыну — неловкому, теряющемуся, одержимому идеей чести и справедливого возмездия"[3]. В "Орнифле" к тому же Ануй калькирует саму семейную ситуацию, которую он использовал, например, в "Дикарке", когда принадлежащие к "сфере искусства" родители не понимают и не принимают устремлений своих отпрысков. Но жалкие, задавленные жизнью, бесталанные и по-обывательски ограниченные родители Терезы из пьесы середины 30-х годов в середине 50-х уступают место циничному и удачливому Орнифлю, порхающему по жизни как сквозной ветерок. И эту легкокрылую жизнь венчает легкая смерть, наступающая в счастливый миг предвкушения нового свидания. И последняя реплика мадемуазель Сюпо, бесконечно преданной хозяину, как Сганарель Дон Жуану, но к тому же еще и влюбленной в своего мучителя, бессмысленно повторяющей услышанное по телефону "Тело мсье Орнифля!", звучит особенно трагикомично, когда вспоминается последняя реплика в мольеровском "Дон Жуане": "Мое жалованье!", трижды повторенная Сганарелем над телом хозяина.

Дикарка Тереза отказывалась от счастья и благополучия, потому что твердо знала, что, даже если она станет крепко закрывать глаза, чтобы не видеть чужих несчастий, ей все равно будет мешать, будет вторгаться в ее безмятежную жизнь мысль о мерзнущей где-то бездомной собачонке. Герои

пьес Ануя счастливо лишаются в 50-е годы способности думать не только о бездомной собачонке, но и о живущих рядом и страдающих по их вине людях. Эгоизм как жизненная позиция с годами оказывается все более оправданным и привлекательным для персонажей Ануя. В 1981 г. появляется его пьеса "Пупок", где сосредоточенность героя на себе получает предельно завершенное выражение: самосозерцание сведено к созерцанию собственного пупка. Но нарциссизм, сниженный до уровня расхожего выражения, употребляемого для характеристики эгоистической натуры ("ничего не видит, кроме собственного пупка"), не становится объектом для осмеяния. Со свойственным ему умением и самоотдачей Ануй старается доказать правомерность и оправданность такой жизненной позиции и провоцирует критику на отождествление героя с автором, на соотнесение "философского занятия персонажа" с "углубленным миросозерцанием" самого Ануя.

Носителями эгоизма, достойного осмеяния и разоблачения, оказываются теперь представители молодого поколения, уже не бунтующие, а паразитирующие на благах, отвоеванных у жизни их отцами, буржуазность которых они не забывают притом презрительно отметить и изобличить. Поздняя драматургия Ануя в сравнении с большинством его ранних пьес создана словно по принципу перевертыша. Искренне страдавшие от мещанства и худших проявлений буржуазного здравого смысла, рвавшиеся за пределы душного и обязательно пошлого мира, в котором царят практицизм и обывательские представления о счастье, персонажи тех далеких лет ушли из его пьес вместе со временем, их породившим, вместе со взглядами на мир молодого писателя, преклонявшегося перед Жироду, Клоделем и Пиранделло. Их место заняли молодые создания, прекрасно научившиеся, не признавая уклада "общества потребления", потреблять его блага. Их антибуржуазность, щедро облеченная в слова, никак не подтверждается поступками.

Для поздней драматургии Ануя характерно своеобразное бесстрашие в расставании с прежними своими героями. Драматург порой возвращается к уже использованному сюжету, по-иному представляя его. Так было, например, с пьесой "Оркестр" (1961), персонажи которой напоминали зрителям о "Дикарке", но в сниженном, даже спародированном виде. Еще более показательна в этом смысле пьеса "Ты был так мил в детстве" (1970). От былого столкновения Электры с Эгисфом, так трагически прозвучавшего в "Электре" конца 40-х годов[4], ничего не осталось. Написанная на тот же сюжет пьеса 70-го года представляет нам Эгисфа добропорядочным буржуа, спокойно наблюдающим за бунтарскими порывами племянника. А анархический бунт Ореста, который был так мил в детстве, а теперь превратился в злобного и не вызывающего симпатий юношу, выглядит "болезнью роста", которая непременно пройдет. В этом не сомневается хорошо знающий жизнь Эгисф, в этом автор убеждает и зрителей. Нет сомнения в том, что "Ты был так мил в детстве" — отклик Ануя на майские события во Франции 1968 г. Отклик человека, увидевшего в выступлениях молодежи лишь непочтительность к старшим, неприятие накопленных западной цивилизацией ценностей, ниспровержение основ ради ниспровержения. Отклик человека консервативных взглядов. А ведь многие из лозунгов молодых в 1968 г. так напоминали гневные речи его Терезы или его Антигоны.

Вряд ли в консерватизме Ануя последних десятилетий следует искать лишь субъективные причины, хотя и они, бесспорно, важны. Думается, что демократизм, свойственный его творчеству в 30-е годы, был очень тесно связан с духом самого времени, что вершинный образ в галерее непокорных героинь — Жаворонок Франции, Жанна д'Арк — родился как размышление о национальном характере в период тяжких испытаний, какими были оккупация и Сопротивление. Личная позиция Ануя, делавшего в первые послевоенные годы попытки защитить людей, сотрудничавших во время

войны с немцами, едва ли может служить свидетельством его коллаборационистских взглядов, которые ему нередко приписывали. Он был не одинок, когда ужаснулся взрыву ненависти и жестокости, расколовших Францию конца 40-х годов. Справедливость народного гнева по отношению к "коллабо" не отменяла трагизма судеб отдельных, часто "маленьких" людей, вынужденных жить долгих четыре года на оккупированной территории. Обобщенным образом драматического напряжения тех первых послевоенных лет может служить описание того, как в маленьком французском городке или деревне водят по улицам обритую наголо девушку под разгневанные крики односельчан, под веселое улюлюканье американских солдат, крепко обнимающих своих французских подружек. Есть такие кадры в лентах французских кинематографистов начиная с 60-х годов, есть подобные сцены в литературе о том времени, есть, скажем, пьеса Жана-Пьера Венцеля "Фатерланд", написанная уже в конце 70-х и рассказывающая о судьбе сына француженки и немецкого солдата. И то, что в самом начале 50-х годов в "Жаворонке" Ануй обратился к "историческому сюжету" из национального прошлого, то, что он вывел характер героический и бескомпромиссный, гораздо в большей степени свидетельствует о его отношении к коллаборационизму, чем стремление защитить известных ему людей от обвинений в сотрудничестве с оккупантами.

Столь очевидная и в какой-то мере демонстративная смена героев в драматургии Ануя начиная с середины 50-х годов связана и с изменившимися умонастроениями послевоенного времени, и с его внутренней потребностью предъявить свой счет идеалам и идеям времени предвоенного, 30-х годов. Он был не только сыном, но и судьей этого времени, по выражению известного французского историка театра Мишеля Корвена. Присущий всему творчеству Ануя морализаторский пафос (к счастью, растворенный, благодаря таланту автора и его блистательному знанию театральных законов и уловок, в живой ткани драматического произведения, а не вынесенный на его поверхность или приберегенный для эффектного финала) с годами приобретал все более конформистский и консервативный оттенок, о чем свидетельствуют, в частности, и такие его пьесы, как "Булочник, булочница и их подмастерье" (1968) и "Красные рыбки" (1970). Если принять определение, предложенное тем же Корвеном для пьес Ануя, "игра гордыни и денег"[5] (очевидная парафраза названия одной из комедий Мариво "Игра любви и случая"), то можно заметить, что после "Жаворонка" в этой игре соображения расчета и соответственно здравого смысла неизменно берут верх над гордым их отрицанием.

Происшедшие перемены — "факт биографии" не только Ануя, но и времени, и страны, и поколения. Это ощутимо и в эволюции персонажей, сыгранных выдающимся французским актером Жаном Габеном, по единодушному мнению критиков, историков искусства, социологов и его коллег, ставшим символом демократических устремлений французского общества 30-х годов (показательно, что в поставленном уже в 80-е годы и снятом на пленку замечательном спектакле "Бал", в котором полувековая история Франции "рассказана" с помощью музыки, танца, типажности действующих лиц, героем сцены, запечатлевшей предвоенные годы, оказывается легко узнаваемый, словно пришедший из фильмов "Набережная туманов" или "День начинается", Жан Габен). В поэме, посвященной выдающемуся актеру, Жак Превер писал, что "Жан Габен — это сама очевидность, очевидность человеческого существа". В фильмах 30-х годов Превера—Карне или Жана Ренуара неизменной устремленностью героев, наделенных "очевидностью человеческого существа" Жана Габена, было обретение свободы. Иногда ценой жизни, как у ануевских героинь той поры. Персонажи Габена послевоенного периода постарели не только в естественном, житейском

смысле, но и духовно. Бунтарская решимость и взрывная энергия сменились приятием жизни такой, какова она есть.

Более стремительной и трагической была эволюция Героя, предложенная своим современникам, другим выдающимся актером — символом послевоенной Франции, Жераром Филипом. Цельный в своем служении долгу и чести Родриго-Сид, искрометный и вольнолюбивый Фанфан-Тюльпан, трагически надломленный, но упорный в своем достижении цели — свержении тирании Лоренцо Медичи уступают место насмешливому, ни во что не верящему Октаву из "Капризов Марианны" Мюссе и беспредельно развращенному цинику Вальмону из фильма Роже Вадима "Опасные связи—60". Смена персонажа, развенчание героя у Жерара Филипа тем более поразительны, что происходят они на очень короткой временной дистанции, на протяжении одного десятилетия. Словно актер чувствовал, что ему отпущено мало времени. Его смерть в 1959 г. (фильм Вадима вышел на экраны в 60-м, когда Филипа уже не было в живых, и был запрещен к показу за пределами Франции, как наносящий ущерб национальному престижу) как бы поставила точку в биографии романтического героя.

Ануй приступил к развенчанию своих "романтических героинь" исподволь, сначала просто убрав их со сцены и лишь потом допустив их на нее вновь, но уже в совершенно ином качестве. А пока они отсутствовали на сценических подмостках, их место заняли герои куда менее обременительные для зрителей, не напоминающие им постоянно о высоких материях, о пошлости и разрушающих человеческую душу компромиссах. Оказалось, что те, кого так страстно обличали они когда-то, не так уж и плохи. Во всяком случае, значительно доступнее и понятнее их человеческие слабости и страстишки, чем служащий вечным укором максимализм Терезы или Антигоны, мрачная погруженность в свое право на месть Медеи или Электры.

В том и различие между Ануем и, скажем, Габеном, что если изменившаяся эпоха заставила и того и другого принять новые "правила игры", то их включенность в эту игру, подчиненность этим правилам оказались неидентичными. В поздних созданиях Габена, в его стариках, стоящих на разных ступенях социальной лестницы, скептически настроенных, внешне равнодушных к треволнениям жизни, уверенных в себе, обладающих какой-то затаенной силой, угадывается глубоко спрятанный дух вольнолюбия и протеста, реализующийся пусть лишь в готовности к авантюрам. Ануй же выводит на сцену целую вереницу персонажей, утвердившихся в своей правоте и значительности, обладающих теми же чертами и привычками, которые раньше высмеивались их создателем. Бунт и волнения непреклонных натур словно умерли вместе с юными героинями, а те, кто сумел пройти сквозь все бури и невзгоды жизни, вышли из них победителями. Теперь настали их времена? Ведь очевидно, что любое переустройство мира кажется Ануй бессмысленным и никчемным. Написанная в 1959 г. комедия "Сумасброд, или Влюбленный реакционер"[6] — едкая и злая насмешка над попыткой переиначить заведенный порядок. В отставном генерале, получившем возможность на досуге поразмыслить о переделке мира по своему разумению, некоторые зрители и критики увидели сатиру на генерала де Голля. Но фигура человека, вознамерившегося исправить мир с помощью опереточного в своем комизме и нереальности заговора, эдакого новоявленного Дон Кихота, куда более универсальна. Стремление Сумасброда повернуть время вспять, вернуть родине и согражданам давно утраченные идеалы и нравственные устои, стремление, по сути своей реакционное (о чем и свидетельствует название пьесы), таковым не может восприниматься. Так как в авторском отношении к герою есть не только насмешка, но и элегическая грусть о неосуществимости его утопических мечтаний.

Известный театральный критик Андре Камп, почти полвека ведущий колонку обозревателя в журнале "Авансцена. Театр", в рецензии на "Сумасброда" подметил со свойственной ему наблюдательностью существенно изменившийся оттенок насмешки Ануя над своими "отрицательными" персонажами. Он писал: "Вот что ново в произведении Жана Ануя: его персонажи не отталкивающие типы, безвозвратно потерянные. Конечно, они далеки от совершенства. Без стыда выставляют они напоказ свои мелкие слабости, желания и трусость. Но они живут, и есть у них свои положительные стороны. Не потому ли, что каждый зритель может узнать себя в них без чувства неловкости, эта пьеса Ануя была встречена столь доброжелательно?"[7]

Два десятилетия спустя герой пьесы "Штаны" (1978) академик Леон де Сен-Пе окажется не меньшим "реакционером", чем отставной генерал-сумасброд, и зрители с удовольствием признают в нем себя. Он тоже будет цепляться за прежние понятия и "нравственные ценности" перед лицом разъяренных представительниц Комитета освобожденных женщин XVI округа Парижа, куда его жена подала жалобу на связь мужа с горничной. Высмеивая в своей антиутопии то "недалекое будущее", когда к власти придут феминистки, Ануй высказывается в этой комедии по гораздо более широкому кругу современных проблем, вкладывая в финале в уста своего героя сентенцию, очень напоминающую позицию "новых философов", завоевавших во Франции в конце 70-х годов определенный вес в становившихся все более влиятельными кругах неоконформистов. Их тезис о том, что процветание общества во многом зависит от того, что "каждый сверчок должен знать свой шесток" и не стремиться к разрушению и стиранию социальных и классовых перегородок, очевидно очень импонировал Ануя в последний период его творчества.

Вырвавшись из-под надзора ревнительниц женской эмансипации (доведенной до абсурда, дабы предстать перед зрителями лишь в уродливых и идиотических своих проявлениях), академик Леон де Сен-Пе бежит в Швейцарию вместе с горничной и слугой, которого он называет не иначе как "пёпль", т.е. "народ". Так вот этот слуга-народ, убегающий со своим хозяином, в начале пьесы хорохорившийся и заявлявший, что он всегда прав, так как принадлежит к "трудящимся классам", на вопрос хозяина о том, что же он выиграет от революции, отвечает: "Не знаю. Может быть, то, что о ней не будут больше говорить"[8]. "Каждый на своем месте, и все свободны. Вот что такое Демократия"[9],— провозглашает академик. Короткая, как в басне, "мораль под занавес" свидетельствует не только об общественной позиции Ануя, но и о появившемся у него в последние годы стремлении все договаривать до конца в своем желании преподать согражданам урок.

Морализаторство и эгоцентризм, столь очевидно проявившиеся в пьесах "Штаны" и "Пупок",— грустный итог творческого пути, длившегося более полувека. Грустный потому, что обнаруживает не только смещение мировоззренческой позиции, но и, может быть, закономерное, но оттого не становящееся более привлекательным обветшание художественных завоеваний, превращение высочайшего мастерства в сумму наработанных приемов, действующих безотказно. Словно из театра Ануя ушла душа, а с ней и страстность, которая еще жила в "скрипящих пьесах" 50-х годов, как он назвал один из своих сборников. Она еще теплилась в произведениях 70-х годов о людях театра, живущих в его зыбком и условном мире, в котором так тесно переплетены реальность и фантазия, подлинные и выдуманные чувства.

"Люди искусства" очень часто становились персонажами пьес Ануя разных лет. Они были частью той удушающей среды, которая вызывала у юных героинь страстное желание вырваться из ее тисков на волю. Их

принадлежность "миру прекрасного" не делала их ни чище, ни лучше, ни бескорыстнее других. Они были, по точному определению Л. Зониной, "грязны, претенциозны, бездарны, самодовольны и жалки в одно и то же время"[10]. Постепенно авторское отношение к этим персонажам меняется, и хотя Ануй по-прежнему "верит в очищающую и возвышающую силу искусства ничуть не более, чем в преобразующую силу разума"[11], его герои, причастные к творчеству, все чаще становятся личностями незаурядными, по-своему одаренными, притягивающими к себе как магнит, несущими на себе отсвет мира кулис, манящего своей необычностью и "невсамделишностью". В их изображении драматургом нет идеализации, они вельможно щедры, но и царственно эгоистичны, упоены собой и всегда слишком поздно замечают зло, причиненное ими другим, чаще всего тем, кто был способен искренне и бескорыстно любить их. Но одновременно оказывается, что именно они, пропускающие через себя десятки чужих судеб и жизней, пусть вымышленных, более терпимы к чужим слабостям и порокам, тем более что за плечами у них немало прожитых лет и различных перипетий в собственной судьбе.

Знаменитый директор оперы синьор Антонио ("Директор оперы", 1972), знаменитый режиссер Жюльен Палюш ("Не будите мадам", 1970), знаменитый автор детективных романов, которого его многочисленные родственники называют просто Шеф ("Дорогие птички", 1973), немало грешившие на своем веку, стараются внести хоть какой-то мир и спокойствие в жизнь своих близких. Они, бесспорно, выигрывают в сравнении с представителями молодого поколения, которые презирают их за конформизм, провозглашают принципы безграничной свободы и при этом цинично живут за счет своих "обуржуазившихся предков". Жизнь и творчество научили бывших "священных чудовищ" (по определению Жана Кокто, назвавшего так одну из своих пьес) терпимости и состраданию. Идущее же им на смену поколение предстает столь бездушным и циничным, что невозможно себе представить их "очеловечивание".

Особое место в творчестве Ануя занимает написанная в 1969 г. пьеса "Антуан, или Неудавшаяся любовь", представляющая собой редчайший в драматургии жанр "автопортрета". Вероятно, она может по праву занять свое место в ряду самых исповедальных произведений литературы XX в., место исключительное потому, что предназначена в силу своих видовых особенностей к показу на сцене, то есть к исповеди публичной, да к тому же еще и разыгранной. Она многое приоткрывает и помогает понять в судьбе знаменитого драматурга Жана Ануя. Несмотря на то что автор "Антуана" создал после этой пьесы еще около десятка произведений, именно в ней — ощущение некоего итога, поражающего обнаженностью самоанализа, обнаруживающего, сколь непростым, а порой и мучительным был постоянный поиск своего творческого "я" для драматурга, которого уже с середины 50-х годов стали воспринимать лишь как удачливого и плодовитого ремесленника, хорошо овладевшего приемами и секретами своего ремесла. А он соотносил себя с Чеховым. Ануевский "автопортрет" выполнен не в темных и мрачных тонах, он окрашен прежде всего столь свойственной ему иронией и насмешкой, но примесь горечи и грусти ощутима настолько, что определение жанра этой пьесы как комедии вызывает почти такое же чувство недоумения, как и по поводу комедийности "Трех сестер" или "Вишневого сада".

Сюжетно и композиционно пьеса "Антуан, или Неудавшаяся любовь" может быть легко определена как своеобразная антология драматургии "нового времени". Отправная ситуация пьесы — приезд родных и близких Антуана де Сен-Флура, покончившего жизнь самоубийством в баварской глуши, куда знаменитый драматург "бульварного театра" удалился от парижской суеты, приезд, вызванный необходимостью выслушать завещание

покойного, представляет собой столь распространенный сюжетный ход, что, вероятно, будет достаточно упоминания "Наследников Рабурдена" Э. Золя, "Чуда Св. Антония" М. Метерлинка или "Архипелага Ленуар" А. Салакру, если иметь в виду лишь французскую традицию последнего столетия. Любовь пожилого мэтра к юной девушке-баварке, осуждаемая всеми, весьма напоминает ситуацию "Перед заходом солнца" Г. Гауптмана, с той существенной разницей, что Мария у Ануя покидает своего знаменитого возлюбленного и возвращается к жениху, простому парню, который способен окружить ее "подлинными вещами, может быть, немного блеклыми, но подлинными..."[12]. Любовь Антуана не удается потому, что реальная жизнь одерживает верх над жизнью придуманной и иллюзорной. А ведь он, да и большинство окружавших его всю жизнь людей относились к театру как к чему-то более важному, более подлинному, чем сама жизнь. Чтобы оправиться от удара, нанесенного уходом Марии, Антуан прибегает к испытанному средству: устраивает спектакль, выписав для этого из Парижа лучших актеров, которые должны репетировать под его руководством его новую пьесу, изображающую поминки по великому Антуану. Он дословно предугадал реплики "персонажей своей жизни", их поведение в придуманной для них ситуации. Зритель легко убеждается в справедливости его предвидения, в его великолепном знании людей, так как "пьеса Антуана" разыгрывается уже после того, как нам стали известны слова и поступки его близких, их реакция на его действительную смерть. "Пьеса в пьесе", "театр в театре" — этот принцип, заимствованный многими драматургами XX в. у Пиранделло, Ануй доводит почти до прямого цитирования "Шести персонажей в поисках автора". Дело тут даже не столько в том, что Антуан появляется после своей смерти, что актеры играют действующих лиц пьесы Ануя и пьесы Антуана де Сен-Флура, а прежде всего в той невозможности разделить театр и жизнь, искусство и действительность, которую с потрясающим драматизмом обнажил в "Шести персонажах" Луиджи Пиранделло.

Но если все эти цитирования драматургии предшествующих десятилетий читатель или зритель "Антуана, или Неудавшейся любви" может распознать или остаться в неведении, то, даже если от них ускользнет схожесть тональности этой комедии Ануя с пьесами Чехова, сам автор не позволит им этого не заметить. После того как Антуан разочаровывается в своей идее и отказывается от того, чтобы разыграть пьесу для единственного зрителя, для себя самого, понимая, что эта экстравагантная затея не поможет ему преодолеть всегда владевшего и ставшего особенно сильным после ухода Марии чувства одиночества, мы возвращаемся к прерванному появлением Антуана разговору нотариуса с его женой Эстелл. Происходит торжественное открытие мемориальной доски на доме, где прошли последние дни жизни Антуана де Сен-Флура, и специально прибывший на это событие французский консул в Баварии объявляет, что великий драматург удостоен посмертно звания кавалера ордена почетного легиона. Все покидают дом, последними уходят Эстелл и нотариус. Слышно, как заколачивают ставни. Нотариус рассказывает Эстелл о том, что финал чеховского "Вишневого сада" буквально преследовал Антуана многие годы, и он завещал после своей смерти забить все ставни и двери дома. Однажды он воскликнул: "Это слишком глупо! Подумать только, что этот тип нашел такой финал раньше меня. Я никогда не смогу его повторить, все заметят. Разве что придумать какой-нибудь театральный трюк, чтобы можно было снова его использовать"[13].

Когда театр и жизнь составляют единое целое, когда театр становится реальнее жизни, человек, это исповедовавший, способен расстаться с жизнью, чтобы иметь право повторить гениальный финал "Вишневого сада". В пьесе Ануя есть надуманность и искусственность, вызванные самим при-

емом, выносящим на поверхность игровую природу театрального представления, позволяющего проигрывать в разной тональности жизненные ситуации и человеческие характеры. Но некоторая холодность и вычурность "Антуана, или Неудавшейся любви" отступают перед искренней горечью художника, не побоявшегося признаться в том, как далеки от него и как ему не доступны вершины подлинного искусства, за восхождение на которые он готов заплатить даже собственной жизнью. Знаменитый бульварный драматург Жан Ануй, может быть, никогда не забывал о том Ануе, который подарил XX столетию свою Антигону и свою Жанну д'Арк.

ЭЖЕН ИОНЕСКО

Эжен Ионеско, ниспровергатель обветшавших театральных форм, признанный бунтарь, член Французской Академии с 1971 г., по праву считается одним из основоположников "нового театра". Французские критики (М. Корвен, Ж. Серро, Ж. Дювиньо, Ж. Лагут, Ж. Лемаринель и др.) предпочитают этот термин более узким понятиям "театр абсурда", "антидрама". Он яснее подчеркивает тот перелом, который произошел во французской прозе ("новый роман"), драматургии и кино ("новая волна") в середине века, аналогичный перевороту в поэзии и живописи в начале столетия. "Новый театр", полемически направленный против традиционной драматургии, к началу 60-х годов вытеснил ее на периферию (даже Ануй начал восприниматься во Франции как представитель "театра Бульваров"), видоизменил театральный процесс, воспитал свою публику. При отчетливом единстве его исходных принципов (установка на описание не мира, а его восприятия, самого процесса творчества, превращение языка, идеологии из инструмента в объект исследования, символичность, пародийность, антибуржуазность) в нем выделяется несколько направлений: поэтический театр (Одиберти, Вотье, Тардье, Бийеду, Дюбийяр), театр "насмешки" (Ионеско, Беккет, Жене, Виан, Вейнгартен, Пенже), политический и социальный театр (Адамов, Аррабаль, Гатти, Винавер)[1]. Творческая судьба Ионеско во многом отражает эволюцию всего направления: серия скандальных провалов в 50-е годы, преодоление активного зрительского неприятия в 60-е, изменение художественной манеры (перенос центра тяжести со стиля на сюжет), признание, всемирная слава, все более активное обращение к жанру критических эссе и мемуаров и постепенный отход от художественного творчества в 70-е годы.

Эжен Ионеско (1912—1994, настоящая фамилия Ионеску) родился в румынском городе Слатина 26 ноября 1912 года[2]. Мать француженка, отец румын, адвокат, преуспевавший при всех политических режимах. Детство Ионеско провел во Франции (1913—1924), и воспоминания о нем остались самыми счастливыми в его жизни. После развода родителей он переехал к отцу в Румынию, где и получил образование (окончил филологический факультет Бухарестского университета в 1935 г.). На румынском языке начал писать стихи (впервые напечатался в 1928 г.), выпустил сборник "Элегии для мельчайших существ" (1931). С 1930 г. регулярно выступал в журналах с критическими статьями. Скандальную известность принесло Ионеско эссе "Нет" (1934), где он сначала раздраконил творения трех признанных мэтров румынской литературы: Тудора Аргези, Иона Барбу, Камила Петреску, а затем принялся доказывать тщетность и абсурдность любой критики, написал, в духе Люсьена де Рюбампре, двойной — хвалебный и разгромный — отзыв на роман Мирчи Элиаде. Эта страсть к парадоксам, умение увидеть в каждой мысли ее противоположность стали характер-



Эжен Ионеско

ной чертой творческого метода писателя ("О единстве противоречий" называется одна из статей сборника). Уже в молодости Ионеско выступил против бездумного преклонения перед авторитетами, против закрепощения мышления — не человек должен подчиняться слову, а слово — человеку (в сб. "Нет" заявлены и другие сквозные темы: навязчивый страх смерти, мечта о божественной гармонии и неприятие ее). Борьбу с литературными репутациями Ионеско продолжил в пародийной биографии "Трагическая и гротескная жизнь Виктора Гюго" (1935).

В Румынии все сильнее становилось влияние фашизма (в дневниках писателя того времени уже появляется символический образ превращения людей в носорогов), и Ионеско, воспользовавшись государственной стипендией, уехал во Францию для работы над диссертацией "Темы греха и смерти во французской поэзии после Бодлера". Он ее так никогда и не написал — началась война. Ионеско отправился обратно в Румынию, но, изведав ужас жизни в фашистском государстве, с огромным трудом вернулся в 1942 г. во Францию, в свободную зону. В 1949 г. он написал свое первое драматическое произведение — "антипьесу" "Лысая певица", а в 1950-м состоялась ее премьера: в полупустом зале театра "Ноктамбюль" (иногда на спектаклях присутствовал всего один зритель — жена автора) ее играли в 18 часов, а три часа спустя переходили к одноактным пьесам Брехта и Кафки.

Структура драм Ионеско отражает принципы его видения мира: бытие абсурдно, иррационально, человек обречен на одиночество, страдания и смерть. Но в отличие от писателей-экзистенциалистов, драматург "театра абсурда" видит выход не в действии, не в "ангажированности" (его герои принципиально пассивны, они, как правило, только жертвы), а в заклятии смехом ужаса бессмысленного существования; доминанта его творчества — трагический гротеск. Истоки такого подхода — в комедиях А. Жарри, драматургии сюрреалистов. Для того чтобы отражать законы бытия, а не внешнюю видимость, театр, считает Ионеско ("Заметки и контр-метки", 1962), должен идти на максимальное преувеличение как своей собственной условности, не скрываемой, а предельно обнажаемой, так и повседневности, доводимой до фантастики[3]. Шоковый эффект (в духе теории Арто) достигается при превращении всех без исключения художественных элементов в свою противоположность.

Наиболее последовательно эти тезисы развиваются в ранних пьесах Ионеско. Причинно-следственная связь эпизодов, их психологическая мотивировка заменяются случайным, ассоциативным сцеплением событий. Все происходит как бы во сне, нет никаких пределов фантазии, неожиданным происшествиям, противоречиям. Вместе с понятием интриги исчезает и традиционное представление о персонажах — они лишаются индивидуальности[4]. Сущность человека выражается не в повседневном, а в алогичном поведении, нарушающем рутину, утверждает драматург. Поступки персона-

жей целиком определяются не их характерами, а ситуацией, в которую они попадают.

Творчество Ионеско — не только значимый отказ от принципов традиционного театра ("минус-прием"), но и обогащение их. Еще в 1955 г. Ален Боске обнаружил в "Лысой певице" "36 правил комического": утрата памяти автором и героями, постоянные неожиданности, пародийные мелодраматические эффекты, повторы и псевдоповторы, ложное название, псевдоэкзотика, псевдологика, сосуществование взаимопротиворечащих утверждений и объяснений, нагнетание ложных ожиданий, "диалог глухих", обыгрывание клише, трюизмов, звукоподражание, сюрреалистические пословицы, немотивированный ввод иностранных языков, нонсенс, десемантизация речи, сведение ее к чисто звуковому ряду и др[5]. М. Эслин добавляет к ним целый ряд приемов, появившихся в последующих произведениях: разрушение границы между людьми и вещами, оживление предметов, их размножение, метаморфозы, волшебные преображения персонажей, противоречие между их описанием и подлинным видом, использование развернутых диалогов "за сценой", подчеркивающих одиночество героя в мире бесконечных банальностей, создание "системы зеркал", благодаря которым пьеса становится объектом развертывающейся в ней полемики[6].

Ионеско прямо декларирует принципы "антидрамы" в своих пьесах — и раньше, чем в эссе. Для его творчества в принципе характерно взаимопроникновение художественных и публицистических, искусствоведческих текстов. Свои эссе он строит как пьесы, на столкновении разнородных кусков (записки, наброски, портреты, интервью, статьи, разборы), противоречивых мнений (в "Заметки и контр-метки" на равных правах включены статьи английских критиков и писателей, резко полемизирующих с автором), вводит "интермедии" (драматические или прозаические отрывки), воспоминания, рассказ об истории создания этой книги. Для Ионеско критика — род творчества, род игры. Собственные рисунки, снабженные комментариями, становятся материалом для размышлений о природе искусства ("Открытия", 1969, "Белое и черное", 1981). Он любит рассуждать, вспоминать в форме диалога, превращать интервью в мини-спектакль ("Беседы с Клодом Бонфуа", 1966, 2-й вариант "Между жизнью и сном", 1977; "Ионеско с открытым сердцем", 1970,— разговор с Ж. Тарраб). Дневники и мемуары ("Весна 1939. Страницы дневника", 1962, "Крохи из дневника", 1967, "Прошедшее настоящее, настоящее прошлое", 1968) также подчиняются законам художественных произведений, прошлое в них переплетается с настоящим, реальность — со сном, жизнь — с творчеством.

Встречный процесс идет в драматургии Ионеско. Традиционный прием "театра в театре" писатель использует для постановки вопроса о сути сценического искусства, реализуя столь характерную для культуры авангарда концепцию произведения, описывающего в первую очередь правила своего создания. Стоит герою "псевдодрамы" "Жертвы долга" (1952, пост. 1953, опубл. 1954) драматургу Шуберу доказать, что нового театра не существует, что все пьесы от античности до наших дней (включая миракли и трагедии классицизма) — это реалистические детективы, строящиеся на раскрытии тайны, как тут же его концепция реализуется[7]. Является Полицейский и в буквальном смысле слова унижает героя, заставляя в поисках таинственного Малло (беккетовского Годо, т.е. Бога?) спуститься в глубины своего подсознания. Сам он становится зрителем, наблюдающим сцены путешествия в прошлое, и одновременно режиссером спектакля и актером (исполняет роль отца Шубера). Освобождение драматургу приносит приход поэта, сторонника иррационального, "неаристотелевского" театра. Изложив принципиальные положения автора (соответствие театра духу эпохи, использование принципов неформальной логики, концепция личности как арены борьбы противо-

направленных сил, отказ от принципа идентичности и единства характеров во имя динамичной психологии, от действия и причинности, неразрывная связь комического и трагического), он решительно переводит действие на рельсы абсурда, убивает Полицейского, поклонника логики и Аристотеля. Но тогда, повинуясь фольклорному закону о тождестве змея и змееборца, персонажи, жертвы долга, становятся собственными палачами, затыкают себе навечно рты хлебом (это насильственное принятие причастия заставляет увидеть в пьесе пародийный рассказ о пришествии Христа-Полицейского).

Другой драматург, герой комедии "Амедей, или Как от него избавиться" (1953, пост. и опубл. 1954), за пятнадцать лет сочинил всего четыре сверхбанальные пустые реплики. Мучающие его страхи и комплексы, не находя выражения в творчестве (ср. статью "Автор и его проблемы", 1962), материализуются в жизни: всю квартиру занимает гигантский разрастающийся труп (убитый когда-то любовник) — символ смерти, угасшей любви, первородного греха. Не сумев стать автором, герой становится персонажем пьесы. Ценой огромных усилий освободившись от покойника, Амедей сбрасывает с себя тяготы жизни и взлетает, покидает этот мир.

Ионеско последовательно разрушает "четвертую стену", отделяющую актеров от зрителей. Для этого он использует хепенинги (задуманные еще для финала "Лысой певицы", но реализованные только в "Картине", 1954, пост. 1955, опубл. 1958), прямое обращение к публике, реплики, разрушающие сценическую иллюзию: "Не падайте в обморок, дождитесь конца сцены" ("Жак, или Подчинение", 1950, опубл. 1953, пост. 1955), "Ты умрешь через полтора часа. Ты умрешь в конце спектакля" ("Король умирает", пост. 1962, опубл. 1963)[8]. Персонажи вспоминают имя Ионеско, его пьесы в "Приветствиях", "Жертвах долга", "Носорог", автор сам появляется на сцене, использовав любимый еще Мольером жанр театрального экспромта. Три ученых доктора, три Бартоломеуса (поклонник Брехта, представители марксистской и буржуазной критики), пытаются залечить насмерть своими теориями драматурга Ионеско ("Экспромт Альмы, или Хамелеон пастуха", 1955, пост. 1956, опубл. 1958). Спасение приносит зритель — служанка, выгоняющая "врачей". В этой пьесе, которую драматург сочиняет по ходу действия, театральные принципы отстаиваются "от противного". Лишь в финале сам Ионеско берет слово, доказывая, что источник его творчества — не внешний мир, а внутренний, подсознание драматурга, отражающее универсальные архетипы, мифологию бытия. Чем индивидуальней образы, тем верней они становятся всеобщими. Нельзя абсолютизировать истину — она превратится в ложь. "Критика должна быть описательной, а не нормативной", судить произведение можно только по его собственным законам. Язык науки вообще сильно отстает от искусства и от действительности...

Служанка прерывает автора, не давая ему сделаться ученым педантом. Излагая собственную теорию, Ионеско во всех произведениях "остраняет" ее, придает вид пародии, он вписывает рассуждения в контекст пьесы, заставляя выполнять и чисто художественные функции — характеризовать персонажей, оправдывать повороты сюжета. Тем самым драматург не дает мысли застыть, ему важно не преподать истину зрителю, а заставить его думать.

В "Экспромте для герцогини Виндзорской" (пост. 1957) Ионеско с тех же позиций, что и в "Экспромте Альмы", ведет спор о сущности театра, доказывает тождество комедии и трагедии. Эволюция взглядов становится заметной в 60-е годы — после того, как в конце 50-х изменились и сами пьесы. Драматург Беранже ("Небесный пешеход", 1962, пост. и опубл. 1963) утверждает, что уже не может относиться к литературе как к игре. Он (как и автор) по-прежнему не приемлет идеи прогресса, возвеличения исторически сложившегося порядка как единственно возможного и разумного. Он за

ту истину, которую несет настоящее в противовес окостеневшему прошлому, и именно ее он хочет донести до зрителя; уже само появление идеи "сообщения", наброска положительной программы — чрезвычайно важный момент в развитии "антидрамы". Действительность всегда обгоняет вымысел. Чтобы попытаться отразить ее, литература должна стать в тысячу раз более жестокой и страшной, попытаться передать "волшебство реальности".

Как Шубер и Амедей, Беранже переживает творческий кризис[9]. Как и они, он находит выход в свободном полете — но только временный. Воспарив над прозой жизни, улетев от марионеточных английских буржуа, скопированных с персонажей "Лысой певицы" (т.е. драматург как бы отказывается от своих прежних героев, поэтика ранних пьес переосмысливается, вводится как подчиненный элемент в текст более поздних), Беранже видит не рай, а ад. Лишь искусство способно справиться с ужасом бытия.

В третьем акте "Жажды и голода" показывается вставной спектакль с двумя клоунами, напоминающими докторов из "Экспромта Альмы"[10]. После черной мессы-пытки и конформист и идеолог равно отрекаются от себя и от Бога. Но разыгрывание брехтовского конфликта по законам "театра абсурда" делает его не столько смешным, сколько страшным, эксцентричные персонажи вызывают искреннее сочувствие (в художественном мире Ионеско правда всегда на стороне слабого). Поэтика "театра жестокости", используемая для пародии, наносит здесь удар по самой себе. Драма начинает спорить с теорией.

В ранней драматургии Ионеско проблемы бытия, театрального искусства ставились через проблемы языка. Через пародию штампов "театра Бульваров" осмеянию подвергается и мещанский образ жизни, мещанская психология и порожденная ею автоматизированная речь. Годная только на воспроизведение готовых формул, клише, она парализует мышление, делает невозможным общение между людьми. В "Лысой певице", названной автором "трагедией языка", соединились традиции "Лексикона прописных истин" Г. Флобера и "Стилистических упражнений" Р. Кено.

Как неоднократно объяснял сам драматург, идея пьесы возникла при чтении самоучителя английского языка. Развертывание парадигм грамматических упражнений в синтагму связного высказывания позволяло создать пародийную микромодель мира, представить банальности как абсолютные истины. Создающее сильнейший эффект чтение делового текста по законам художественного[11] парадоксально иллюстрирует положение Ю. Н. Тынянова об историческом изменении границ литературы (сам писатель, как мы уже видели, последовательно применял этот принцип во всех областях своего творчества).

В 1969 г., уже став знаменитым драматургом, Ионеско в соавторстве с лингвистом М. Бенаму создал учебник французского языка. Диалоги и сценки из него он объединил в самостоятельную пьесу — "Упражнения в устной речи и французском произношении для американских студентов" (1974). Ионеско точно соблюдает все требования учебника — постепенное усложнение фонетики, лексики, морфологии, разрабатывая универсальную, но от этого не менее абсурдную картину бытия. Подобное экспериментальное, но вполне жизнеспособное соединение грамматики с правилами собственного творчества осуществил А. Роб-Грийе в повести "Джин" (1981) — также учебнике французского языка для американских студентов.

Ионеско создал на сцене атмосферу детской игры — язык подчинялся правилам нонсенса, путаницы, чепухи, события и герои — законам волшебной сказки, кукольного театра, клоунады. Все происходит всерьез — и все понарошку. Авангардистские комедийные приемы сталкиваются с нарочито грубой фарсовой комикой. Персонажи "Лысой певицы" обращаются с языком как маленькие — чтобы узнать, что у игрушки внутри, они ломают ее.

Разрушение начинается на уровне пьесы как жанра, потом наступает черед эпизодов, реплик, фраз. Синтаксис умерщвляется, слова начинают перетекать одно в другое, рождаются неологизмы по образцу кэрролловского "Бармаглота". Проза начинает строиться по принципу поэтической речи: появляются рифмы, аллитерации, ассонансы. Постепенно речь превращается в футуристическую заумь, распадается на отдельные звуки — чтобы в финале все началось сначала, мир заново родился из хаоса, чтобы опять погибнуть.

С помощью "Лысой певицы" можно объяснять эйнштейновскую теорию относительности ничуть не хуже, чем с помощью "Алисы" Кэрролла. За внешним абсурдом скрываются горькие истины. Что странного в том, что после многих лет совместной жизни супруги стали настолько чужими, что с огромным трудом узнают друг друга (встреча Мартенов)? "Естественная" связь между словом и поступком распалась, персонажи говорят прямо противоположное тому, что делают, но разве не то же происходит в жизни?[12] Рассуждение "Это тщетная, но совершенно необходимая предосторожность" можно было бы счесть торжеством антилогики, если бы мы не руководствовались им постоянно. То же относится к высказываниям типа "Приласкайте круг, он станет порочным", "На стул можно сесть, если у него не было стула" или "Социальный прогресс гораздо лучше с сахаром". Героям пьесы и ее автору фантастические истории кажутся банальными, а самые заурядные — невероятными, полными тайного смысла. Но разве не то же самое происходит в литературе при смене художественных систем, скажем, при переходе от романтизма к реализму?

В "Небесном пешеходе" Беранже объясняет жене и дочери принципы существования антимира: все как у нас, только наоборот — там юноша, здесь старик, там блондин, здесь брюнет. Персонажи Ионеско, выключенные из всех социальных связей, обретают свою логику поведения, свои функции в созданном драматургом антимире, где царят мудрые законы, нелепые с точки зрения житейского здравого смысла. Одна невеста оказывается мужчиной ("Девица на выданье", пост. 1953, опубл. 1958), другую выбирают и покупают, как автомобиль ("Автомобильный салон", пост. 1952, опубл. 1953), жена делается курицей-несушкой ("Будущее в зародыше", 1951, пост. 1957, опубл. 1958) — Ионеско равно высмеивает эмансипацию и патриархальное мещанство, превращение любви в коммерцию, семейной жизни — в производство потомства. Богач грабит бедняка, старуха становится красавицей, портрет оживает ("Картина"), у вождя, которого радостно приветствует народ, нет головы ("Учитель", 1951, пост. 1953, опубл. 1958). Важен не человек, а кресло, которое он занимает,— пьесу "Стулья"(1951, пост. 1952, опубл. 1954) вполне можно прочитать и как сатиру на бюрократическое общество.

Фантастика строится на буквальной реализации метафор и неологизмов. Комедии, как анекдоты, держатся на "пуанте", финальной реплике. Это особенно заметно в "Приветствиях" (1950, опубл. 1960) и "Сцене на четверых" (1959, пост. и опубл. 1969), продолжающих линию "Лысой певицы" на изображение абстрактного процесса говорения, где слова соединяются в пустоте, повинуясь правилам синтаксиса или просто алфавитному порядку. Первый фарс длится до тех пор, пока на вопрос "Как живешь?" не ответят, перебрав все возможные и невозможные слова, "ионескно". Во втором дама, которую разорвали на части поклонники, жалуется зрителям: "Я совершенно с вами согласна. Это полный идиотизм".

В "Уроке" (1950, пост. 1951, опубл. 1953) Ионеско привычно гиперболизирует положение о зависимости значения слова от контекста и субъекта речи: учитель доказывает, что все романские языки одинаковы, различаются они только тем, кто на них говорит — француз, итальянец или испанец.

Потому персонажи пьес и не могут понять друг друга: то, что для одного полно смысла, для другого — полный абсурд, но и само произведение, таким образом, должно порождать множество толкований[13].

На всех уровнях (стиль, сюжет, жанр, метод) Ионеско выдерживает принцип оксюморона (комическая драма, фантастический реализм). Тем самым он лишает зрителя права на привычную одностороннюю точку зрения — в пьесу заложены предпосылки для различных, противоречивых интерпретаций.

Отказываясь от однозначной, аллегорической трактовки (политическая злободневность, по мнению автора, только обедняет пьесу) в пользу многослойной, символической, драматург ставит в центр своей художественной вселенной пустоту. Это сартровское "небытие", дыра, через которую бытие вселенной проникает в мир. Пустота (большая часть пьес Ионеско рассчитана на исполнение без каких бы то ни было декораций), как чистый лист бумаги, прекрасна таящимися в ней потенциальными возможностями. Как только персонажи пытаются их реализовать, строго очертить свое жизненное предназначение, заполнить пустоту, они терпят крах, погибают,— став такими же, как все, они исчезают как личности. Победа равна поражению. Так, старик и старуха ("Стулья"), собрав толпу стульев-гостей, встретив императора, дождавшись прихода оратора, восторженно кончают с собой — их миссия окончена. Вымышленный мир поглотил своих создателей. Оратор не может зачитать "сакральное" послание — он конечно же глухонемой. Жилец, начав обставлять пустую комнату, загромождает мебелью весь дом, город, страну и заживо погребает себя под вещами ("Новый жилец", 1953, пост. 1955, опубл. 1958). Академик, неожиданно узнавший, что у него нет аттестата зрелости, решает ликвидировать пробел, сдать пропущенный экзамен — и проваливается. Его репутация, положение в обществе рухнули, из великого ученого он превратился в двоечника ("Пробел", 1966).

Главная тема творчества Ионеско — отрицание всех форм угнетения. Уже во второй его пьесе, "комической драме" "Урок", где учитель оглупляет и убивает своих учеников, она предстает и как идейное насилие (бойкая, энергичная девушка превращается в тихую идиотку), и как сексуальное (сцена убийства сделана как изнасилование), и как политическое (учитель надевает повязку со свастикой). Семья усиленно делает из человека конформиста ("Жак, или Подчинение", "Будущее в зародыше"). Полицейское государство калечит психику людей, стремясь превратить их в послушных марионеток ("Жертвы долга"), которые будут преклоняться даже перед безголовыми вождями ("Учитель").

Наиболее ярко протест против духовного насилия прозвучал в цикле пьес, объединенных сквозным героем, Беранже,— скромным, наивным человеком, современным Дон Кихотом. Сюжетно они между собой не связаны — как чаплинский бродяга, его родной брат, примеряет различные судьбы, но остается самим собой во всех фильмах. В отличие от ранних, коротких комедий (1949—1955), в этих трехактных пьесах персонажи обрели характеры, социальную и психологическую индивидуальность. Возникло противостояние главного действующего лица второстепенным — до этого в центре находилась супружеская пара, остальные герои (их число было невелико — от двух до шести, всего один раз — девять) чаще всего оказывались их двойниками. Драматургическая статика (подчеркивавшаяся кольцевой композицией пьес) сменилась динамикой, появился четкий единый сюжет.

Уже начиная с "Амедея", первой трехактной пьесы, действие стало строиться не на языковом, а на ситуационном абсурде, фантастика сделалась натуралистичной. Появившиеся причинно-следственные связи отражают логику поведения в необычных, невероятных ситуациях. Ионеско отказался от

идеи шокирования зрителя, ему, по его словам, "захотелось заняться не антитеатром, а просто театром"[14].

Превращение "новатора" в "классициста", приведшее едва ли не к соблюдению правила трех единств (как в почти расиновской трагедии "Король умирает")[15], связано с отмечавшимся выше переосмыслением задачи драматурга — донести свою мысль до зрителя. Усилилось использование мифологических архетипов (в скрытом виде они появлялись и раньше), складывающихся в универсальную картину мира. И "первая понятная пьеса", как окрестили ее критики, "Носорог" принесла драматургу всемирную славу.

В "Бескорыстном убийце" (1957, опубл. 1958, пост. 1959) Беранже тщетно пытался противостоять воплощению зла — преступнику, терроризирующему горожан, превратившему райский уголок в ад. Героя губит микроб конформизма — охваченный ужасом, он при встрече с молчащим убийцей пытается найти оправдание его поступкам, встать на чужую точку зрения и уничтожает себя, отказавшись от своих идеалов. К неизбежности поражения исподволь подводят две темы (заявленные еще в "Жертвах долга"): кафкианское единство преступности и полицейского государства (убийца не трогает членов администрации, которые и не пытаются ловить его, горожане не только не сопротивляются ему, но и оказываются его сообщниками) и "мистификация" мышления людей профессиональными политиками — мир меняется от простого переименования, как у Оруэлла: диктатура называется дисциплиной и свободой, принудительный труд добровольным, война — миром. Один лишь пьяница доказывает бессмысленность любой политической деятельности — научные открытия и произведения искусства меняют мир кардинальней, чем любая революция,— но его никто не слышит.

Тот же конфликт — сопротивление маленького человека насилию, оболванивающему воздействию идеологии — находит иное разрешение в "Носороге" (1958, пост. и опубл. 1959). В этой пьесе наиболее последовательно воплощен принцип "фантастического реализма": всего один сдвиг (кафкианское "превращение") — и привычный, обжитой мир подчиняется неотразимой логике абсурда (рассуждения одного из героев, Логика, убедительно доказывают, что формальная логика абсурдней любого нонсенса). Она направлена против заразы массового психоза, против нивелирования личности тоталитарным государством. Гуманистический пафос пьесы — в отстаивании свободы и достоинства людей (догматики быстрее других меняют свои убеждения). Финал ее вызвал полемику и во французской, и в нашей печати — капитулирует Беранже или продолжает бороться? Думается, что сохранить человеческий облик среди всеобщего озверения ("Большинство всегда неправо", как говаривал доктор Штокман) — уже победа.

Активное сопротивление злу неприемлемо для Ионеско: в его художественном мире насилие порождает только насилие, любая попытка изменить к лучшему существующее положение вещей заранее обречена. В "Макбетте" (пост. и опубл. 1972) шекспировский сюжет переработан в духе "черного юмора", намеренно осовременен, насыщен анахронизмами. Навязчивое повторение сцен, двойничество персонажей (Макбетт неотличим от Банко, оба они в точности повторяют поступки разгромленных ими мятежных танов; главным действующим лицом становится ведьма, осуществляющая свои пророчества в образе леди Дункан, делающейся женой Макбетта, рожающей сына от Банко) служат для доказательства бесконечности цепи преступлений, неизбежности превращения бунтаря в тирана.

Почти бессловесный, безымянный персонаж из пьесы "Этот потрясающий бордель!" (1973) чурается не только участия в восстании, в гражданской войне (прямой отклик на события 1968 г.), но и вообще каких бы то ни было поступков — для него это единственный способ самосохранения. В принци-

пиальной пассивности — и сила его, и слабость: не желая участвовать в убиении других, герой постепенно уничтожает самого себя. Отказавшись от работы, от общения с людьми, потеряв друзей, любимую, он свел жизнь к удовлетворению физиологических потребностей.

Осознание писателем двойственности предложенного им своему герою пути (единственно возможное решение — постепенное умирание) хорошо видно при сопоставлении пьесы и ее прозаического источника — романа "Одинокий" (1973). Созданию многих пьес предшествовало их конспективное изложение в виде новелл: "Жертвы долга", "Амедей", "Бескорыстный убийца", "Носорог", "Небесный пешеход", "Тина" (в основном они написаны в середине 50-х годов — при переходе от одноактной драматургии к "полнометражной"). Но если раньше Ионеско стремился сохранить исходную композиционную точку зрения, то теперь он от этого отказался. В романе весь мир, события, люди изображены с точки зрения главного героя, все пропущено через его сознание. Его духовная жизнь как бы компенсирует бездеятельность, оставляет надежду на спасение — не случайно перед ним в финале предстает видение рая. В пьесе, напротив, все действующие лица своими речами очерчивают контур вокруг безмолвного героя. Из-за этого он поначалу кажется необычным, значительным, но постепенно выясняется, что он пустое место, поручик Киже. Ионеско реализует свою давнюю идею разыграть ситуацию "Стульев" навыворот, когда реплики пришедших гостей будут описывать невидимых хозяев. Разорвав все связи с жизнью, Персонаж выпадает из течения времени — забыв прошлое, отказавшись от настоящего, он лишил себя будущего. Он прогоняет лучезарное видение, требуя свой обед. Как и все мироздание, это всего лишь "дурацкие шуточки" Господа Бога, "этот потрясающий бордель!". И быть может, в этом бунте ничтожество обретает свое величие. Идея Бога придает цель жизни, но тем самым и обессмысливает ее, вводя в предустановленные рамки. Ломается принцип бесконечного движения — один из главных в художественном мире Ионеско. Потому так часто в пьесах рай оказывается на поверку адом (тем более что попасть на небо можно, лишь расставшись со всеми земными привязанностями, а Бог есть любовь) — человек не может жить, быть счастливым ни здесь, ни там.

"Этот потрясающий бордель!" — пьеса, во многом итоговая для Ионеско. В ней соединились персонажи, приемы, мотивы, даже целые эпизоды из предшествующих пьес (в первую очередь — из "Носорога", "Нового жильца", "Бреда вдвоем", "Бескорыстного убийцы", "Небесного пешехода", "Жажды и голода"). И что еще более существенно, она объединяет сквозные темы драматурга: неприятие политики, апокалиптическое видение мира, ужас перед неотвратимым наступлением смерти.

Постепенное умирание, разрушение личности исследуются в сценарии телефильма "Тина" (опубл. 1970, пост. 1971, главную роль сыграл сам Ионеско), где герой постепенно тонет в болоте жизни, и в пьесе "Король умирает". Все основные этапы (от начала депрессии до финального отлета души) совпадают. Беранже, маленький человек, побыв драматургом, творцом ("Небесный пешеход"), превратился в монарха — но в этом обличье ему тем более не избежать общей участи. Пустому месту, облеченному властью, приписываются заслуги и деяния всех великих людей мира (от Прометея до Шекспира), и вместе с ним гибнет вся созданная им вселенная — она (как дом в "Пене дней" Виана) стремительно уменьшается в размерах, портится, покрывается трещинами. Пьеса насыщена литературными реминисценциями (от Экклезиаста и древнеиндийского трактата о смерти до "Надгробных речей" Боссюэ и драматургии М. де Гельдерода), цитатно само ее классическое построение. Но главный источник — миф о необходимости ритуального умерщвления короля для спасения страны. Архаический субстрат придает

двойной смысл событиям — смерть предстает как освобождение, как необходимый этап для последующего возрождения.

В художественном мире Ионеско человек тождественен вселенной, отношения в семье — законам общественного устройства. Банальная супружеская ссора вызывает цепную реакцию всеобщего озлобления. Земля гибнет в пламени атомной войны (сценарий "Гнев", 1961, опубл. 1963, вошел в фильм "Семь смертных грехов", 1962). В одноактной комедии "Бред вдвоем" (пост. 1962, опубл. 1963) семейная сцена развивается под аккомпанемент все нарастающих военных действий — домашний очаг рушится и в прямом, и в переносном смысле (эпизод был перенесен в "Этот потрясающий бордель!").

Вакханалией смертей — эпидемия[16], убийства, людоедство, гигантский пожар, уничтожающий счастливый когда-то город,— оборачивается мирная жизнь обывателей в "Смертоносных игрищах" (1970), абсурдистском парафразе "Чумы" А. Камю. Тема сопротивления заразе фашизма, звучавшая в "Носороге", уступает место теме апокалиптической гибели, когда во всех людях (не только в политиках или в полицейских) проявляются их худшие черты. Как и в предыдущих пьесах, Ионеско возрождает и развивает структуру ранних комедий: нет главного героя, персонажи — одинаковые марионетки, сцены, не связанные впрямую между собой, создают единое действие через гиперболическое нарастание центральной темы, усиливается языковая игра, и одновременно увеличивается число сцен без слов, ремарки начинают вытеснять реплики[17].

Как и старый жанр "Плясок смерти", произведения Ионеско, даже самые безысходные, несут в себе идею преодоления страха. Современный "черный юмор" во многом опирается на древние принципы смеховой культуры. "Демистифицируя" современные политические мифы, писатель создает свою картину мира через систему символов[18].

Наиболее последовательно центральный сюжет поздней драматургии Ионеско — поиски утраченного рая — воплощен в пьесе "Жажда и голод" (1966). Символично уже само название, отсылающее к библейской "духовной жажде") (в этом произведении, одном из самых "литературных" у Ионеско, постоянно обыгрываются реминисценции из Данте, Гете, Ибсена, Метерлинка, Кафки, Пруста, Клоделя). Главный герой (как и Беранже, его зовут Жан) страдает оттого, что из нового светлого жилища (небо, свет — символы рая, счастья) семья вновь вернулась в сырой, темный подвал, постепенно опускающийся под землю[19] (стихии земли, огня и воды, противостоящие небу, равно гибельны для человека — это мир, где он живет). Как в пьесе "Король умирает", здесь распался привычный ход времени, исчезли весна и лето, жена стареет прямо на глазах. Дом посещают покойники, в нем материализуются воспоминания, образы подсознания. Жан решает покинуть жену, хозяйку сырого ада (этот образ впервые появляется в "Амедее"). Но все женщины у Ионеско двойственны — они воплощают и смерть и любовь (эти две ипостаси материализованы в образах двух королев в пьесе "Король умирает"). Едва герой спасается бегством, как подвал преображается в чудесный сад, спускается серебряная лестница, ведущая в небо (тема сада, из которого изгнаны Адам и Ева, впервые возникла в "Стульях", видение рая, так часто повторяющееся начиная с "Небесного пешехода", восходит к реальному видению, которое было у Ионеско в юности).

Жан пытается найти счастье в преддверии рая (традиционная тема полета, вознесения здесь заменена подъемом в горы), но без любимой оно не может быть полным. Чтобы утолить мучительный голод, он спускается на землю, в странноприимный дом и попадает в чистилище, где людей мучают, заставляют ради материальных благ отказаться от своих убеждений (ср. "Жак", "Носорог" и др.). Возникает вновь видение райского сада, куда зовут

героя жена и подросшая дочь,— но его не отпускают, он еще не прошел очищения страданием.

В каждой пьесе, в каждом десятилетии метасюжет трансформируется, меняется последовательность повествовательных блоков, одни исчезают, другие становятся доминирующими (так, мотив превращения идеального города в ад определяет действие "Бескорыстного убийцы", "Носорога", "Смертоносных игрищ"). В художественном мире Ионеско, подчиненном циклической смене смертей и возрождений, утрат и поисков, все финалы оказываются равноценными (гибель в воде или огне тождественна вознесению-возрождению, в "Бескорыстном убийце" Беранже проходит весь путь: рай — ад, борьба — поражение, а в "Носороге" — только половину его). Метасюжет может втягивать в себя и другие мифологические интерпретации — отказ от принудительной социальной инициации или путешествие в загробный мир. Этот вариант можно рассматривать как свершение предназначенного маршрута не человеком, а его отлетевшей душой. Как правило, путь проходит по стране воспоминаний (как в "Синей птице" Метерлинка), снов, фантазмов — душа встречается с духами.

Такое построение, опробованное в "Жертвах долга", Ионеско применил в своих двух последних пьесах — "Человек с чемоданами" (1975) и "Путешествия к умершим" (1981). С конца 60-х годов он пишет все меньше и меньше художественных произведений и все больше мемуаров и эссе. ("Противоядия", 1977, "За культуру, против политики", 1979, "Человек под вопросом", 1979). Самоанализ из источника творчества становится ключом для его объяснения. Он серьезно увлекается рисованием (в 1970 г. состоялась его первая персональная выставка), выпускает книги о живописи. В драматургии он постепенно переходит на путь создания новых произведений из уже использовавшихся элементов, которые перерабатываются, переосмысляются, перекомпонуются,— путь, в принципе характерный для создателей "нового театра" и "нового романа". И потому вполне закономерно, что Ионеско сам подвел итог сделанному им в пьесах-мемуарах. Эту завершенность точно почувствовал Р. Планшон, который, соединив "Путешествия к умершим" с отрывками из предыдущих пьес и дневников, создал в 1983 г. спектакль—творческую биографию "Ионеско".

Ионеско вошел в литературу как разрушитель традиционного театра, обличитель мещанской психологии, а остался как реформатор сценического искусства, защитник гуманистических ценностей, человеческого достоинства.



СЭМЮЭЛЬ БЕККЕТ

В начале января 1953 г. на сцене одного из парижских театров, "Театра де Бабилон", была показана пьеса, в которой все было непривычно, все удивляло и даже ставило в тупик. Ее герои, жалкие бродяги, на пустой сцене, посреди которой торчит одинокое голое дерево, томятся в бездействии напрасным, как выясняется, ожиданием, но, связанные предварительным обещанием, не могут уйти. Коротая время, они ведут бесконечные разговоры, в которых все как будто просто и ясно, но их смысла почему-то никак не удается ухватить. Как заправские цирковые шуты, они сыплют остротами, откалывают номера, но от них совсем не смешно.

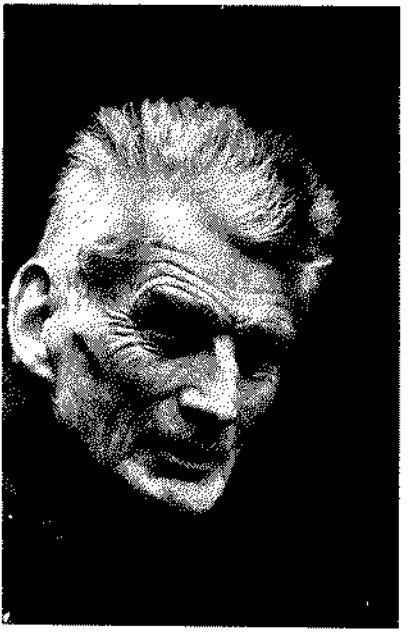
Имя автора ничего не говорило большинству публики, часть которой в недоумении или возмущении покинула зал, не досмотрев пьесу до конца. Между тем день этой премьеры навсегда вошел в анналы мирового театра. И не только потому, что пьесе — "В ожидании Годо" — была суждена громкая слава, а спектакль стал большим событием в театральной жизни Франции 50-х годов и всей Европы, открыв новое направление в развитии западной драматургии, получившее название "театр абсурда". В этот день родился французский писатель Сэмюэль Беккет, один из великих создателей художественной вселенной XX столетия.

К тому времени, когда пьеса увидела свет рампы, Беккет был уже далеко не молод и отнюдь не новичок на литературном поприще. За его плечами был упорный до одержимости труд, несколько опубликованных произведений, оставшихся по-настоящему не прочитанными, малоприятные отношения с издательствами, из года в год отвергавшими написанные им вещи, добровольная разлука с родиной и отказ от родного языка.

Родился Сэмюэль Беккет (1906—1990) в Фоксроке (графство Дублин), в Ирландии. Здесь прошли его детские и юношеские годы. С ранних лет он увлекался литературой и театром, что, несомненно, оказало заметное влияние на его творческую судьбу. Особенно привлекали его в это время пьесы Шона О'Кейси с их глубоким трагизмом, искрометным юмором и необузданной игрой комической стихии, которые шли в прославленном "Эбби-Тиэтр". Вместе с тем его довольно часто можно было увидеть и на представлениях мелодрам, водевилей, фарсов, не отвечавших, конечно, взыскательному вкусу, однако кровно связанных с низовой культурой, к которой он уже тогда проявлял живой интерес, особенно в том, что касалось юмора и народной речи.

Поступив по окончании школы в Тринити-Колледж, Беккет занялся изучением литературы, сосредоточив внимание на французской. Постоянно расширявшийся круг чтения привел его к знакомству с философией. Так определился второй полюс духовных притяжений Беккета. В этот период, когда шло его духовное формирование, Беккет, обращаясь к трудам филосо-

фов, так же как и творениям поэтов, несомненно искал в прошлом того, что было ему созвучно, что помогало ему найти опору еще не принявшим окончательного облика умонастроениям, тем словам и идеям, на основе которых выкристаллизуется со временем его собственное миропонимание. Паскаль и Декарт, Гелинкс, Вико, Шопенгауэр входят в эти годы в духовный мир Беккета, чтобы оставить неизгладимый след в его творчестве.



Сэмюэль Беккет

Там же, в Париже, куда Беккет приехал в 1929 г., он познакомился с Джойсом. "Улисс" уже был тогда им прочитан, и его живо увлекал художественный эксперимент, результатом которого явилась эта книга, и те возможности, которые он открывал перед литературой. Вскоре Беккет становится литературным секретарем Джойса, хотя и на сравнительно недолгий срок. Примерно через два года пути их разошлись. Что послужило тому причиной, сказать со всей определенностью невозможно. Сказывалась, безусловно, разница темпераментов, не ускользнувшая от тех, кто находился в близком окружении Джойса и мог не раз видеть вместе признанного мэтра европейского авангарда и начинающего литератора. Как остроумно заметил один из них, беседы Джойса и Беккета были обычно преисполнены "грусти, у Беккета — о мире, у Джойса — главным образом о себе"[1]. Однако прежде всего, надо полагать, решение оставить этот весьма почетный пост возникло вследствие осознания Беккетом природы своего художественного дарования, стремления идти в искусстве своим путем, самостоятельно прокладывая его.

Литературные и философские привязанности молодого Беккета отчетливо обозначились в первом значительном сочинении, созданном в эти годы, критическом исследовании "Данте... Бруно, Вико... Джойс" (1929). Со всей очевидностью проявилось в нем тяготение к онтологическим вопросам. В центре внимания Беккета в этой работе находятся взаимоотношения общефилософских концепций писателя с характером его творчества. Рассмотрение различных аспектов мировосприятия и эстетических воззрений названных авторов, окрашенное глубоко личным отношением к трактуемым проблемам, проливает свет на его собственное понимание поставленных вопросов. Так, его интерпретация идей Вико, отвергшего, как пишет Беккет, и материалистический, и трансцендентный подход к проблемам бытия в пользу "рационального", говорит о его бесспорной симпатии к учению итальянского философа. Когда же он переходит к истолкованию соотношения индивидуального и универсального, для современного читателя этой работы, независимо от того, сколь точно представлена Беккетом позиция Вико, эти рассуждения значимы прежде всего тем, что в них отчетливо улавливается мысль будущего автора "Моллоя", "Безымянного", пьесы "В ожидании Годо", "О, счастливые дни" и многих других.

"Индивидуальность,— пишет он в этом исследовании,— это конкретизация универсальности, и каждое индивидуальное действие в то же время надындивидуально. Индивидуальное и универсальное не могут рассматриваться раздельно. История тогда — не результат Судьбы или Случая, ... но результат Необходимости, которая не есть Судьба, и Свободы, которая не есть Случай". Поясняя далее, что Вико назвал эту реализующую себя в истории силу Божественным Провидением, Беккет спешит отделить идею итальянского философа от традиционно-религиозного его толкования. У Вико Провидение не "трансцендентальное и чудесное, но неизбежное и составляет сам материал человеческой жизни, работающей естественными средствами. Человечество есть его работа, осуществляемая им в самом себе. Бог оказывает на него действие, но посредством его же. Человечество божественно, но ни один человек не божествен"[2].

В выраженной здесь еще при изложении чужих взглядов идее нерасторжимости индивидуального и универсального просматриваются контуры миропонимания, составившего философскую основу творчества Беккета, неизменно стремившегося представить человеческий опыт в наиболее универсальной форме.

То же можно сказать и об интерпретации Беккетом концепции добра и зла, которая в теологической оболочке оформлена как антитеза Рая и Ада. "Ад — статическая безжизненность безраздельного зла. Рай — статическая безжизненность безраздельного совершенства. Чистилище — разлив движения и жизненной энергии, освобожденных соединением этих двух элементов. Здесь идет непрерывный процесс очищения, в том смысле, что достигается порочный круг человечества, и достижение это зависит от чередования господства одного из этих двух важнейших свойств. ... На этой земле, которая есть Чистилище, Порок и Добродетель — их можно принять за любую пару противоположных друг другу основных человеческих факторов,— должны быть поочередно очищены, претворяясь в дух мятежности"[3].

Как и в предложенной на рассмотрение ранее антиномической паре "индивидуальное—универсальное", Беккета вновь привлекает мысль о нерасторжимости в реальном земном существовании добра и зла, чем и обеспечивается в сущности, согласно его изложению, движение жизни. Недаром и рай и ад в сознании человечества помещены по ту сторону бытия. Эти идеи, пока сочувственно представленные в его характеристике чужих философских систем, также получат развитие в собственном творчестве Беккета, особенно в его концепции протагониста.

В роли интерпретатора выступил Беккет и в своем следующем произведении, "Пруст" (1931). Одной из проблем, волновавших Беккета, был дуализм бытия, разделение всего сущего на плоть и дух, физическое и духовное, или в конечном счете реальное и идеальное. Беккета, по-видимому, не устраивало, как эта антиномия разрешалась философией на протяжении веков. Основываясь на утвердившейся в христианстве системе ценностей, философия требовала утверждения аксиоматически принимавшегося за верховное и высшее идеального, духовного и как следствие — уничтожения или, по крайней мере, подавления, как низшего, материального, физического, реального. Беккету отношения эти виделись более сложными. Он искал не противопоставления, а возможности их соединения, более отвечавшего реальному течению жизни. Разрешение мучившего его вопроса Беккет нашел не в философии, а у Пруста. Оно заключалось в прустовском видении, соединявшем восприятие настоящего с воспоминанием, которое позволило не только связать реальное бытие в сиюминутном проявлении с минувшими воплощениями, но также и восстановить целостность "я" через воссоединение личности, какой она предстает в данный момент, с ее утраченными в ходе времени сущностями. Таким образом, достигается момент истины,

которая, по словам Беккета, есть "одновременно воскрешение в памяти и непосредственное восприятие, реальное, не являющееся просто действительным, идеальное, не являющееся просто абстрактным, идеальное реальное"[4].

В реальном Беккета отталкивала его неустранимая конкретность, затруднявшая выход к универсальному, в идеальном (которое понималось им не как абсолютное и совершенное, но как бестелесное, существующее лишь в сознании, т.е. в форме отражения) ему недоставало эмпирики, материальности, вещности отринутого бытия.

В эти же годы Беккет пробует силы в художественном творчестве, приступив к работе над романом "Мечтая о женщинах, красивых и средних". Результаты ее, по-видимому, его не удовлетворяли, так как в конце концов он отказался от мысли завершить его. Однако значительная часть романа вошла в том или ином виде во многие последующие произведения Беккета. Особенно многим обязан ему сборник рассказов "Больше замахов, чем ударов" (1934). Рассказы объединены фигурой центрального персонажа, Белаквы, имя которого заимствовано из "Божественной комедии", где одноименный герой обречен на адские муки за свою лень. Изложенные в новеллах события складываются в некое подобие сюжета, приобретающего повествовательную законченность. Судьба Белаквы формируется из мелких житейских эпизодов, в которых вырисовывается странный, гротескный характер, одновременно жалкий и шутовской. Белаква с его больными ногами (возможно, эта деталь, как и концепция характера в целом, была подсказана фильмами Чаплина, которые Беккет любил смотреть), несмотря на это куда-то постоянно бредущий,— отдаленный предшественник вереницы беккетовских героев.

Повествование строится на контрапунктном соединении различных форм комического, соответствующего различным пластам культуры, от исполненной иронии игры с аллюзиями до наивных шуток в народном духе. Очевидна, однако, некоторая искусственность юмора и стиля в целом — молодой автор еще не обрел той естественности тона, которая выдает руку мастера. В пристальном внимании к слову и выразительным возможностям языка, в стремлении уплотнить фактуру произведения за счет литературных реминисценций ощутимо влияние на него Джойса. В силу обратной перспективы, позволяющей взглянуть на ранние произведения Беккета сквозь призму его зрелого творчества, в рассказах ощутимо выделяются черты, составившие впоследствии основу художественного мира писателя: рудиментарность сюжета, который при отсутствии или, во всяком случае, приглушенности драматического начала скрепляется единством времени и места, без опоры на коллизию и конфликт. Все это создает впечатление фрагментарности существования, человеческой отъединенности, непрочности человеческих связей.

В романе "Мэрфи" (1938) Беккет существенно приблизился к выражению своего ви́дения мира. Главное, что отличает героя романа,— это стремление вырваться из объятий всеохватной, всепроникающей жизни, замкнуться, уйти в себя, жить в сфере чистого сознания, воздвигнув вокруг себя непроницаемую стену отчуждения. Провал его попыток нередко служит усилению комического эффекта. В финале доминирует трагическая ирония. Уйти от тягостных для него поползновений жизни, в проявлениях которой ему видится посягательство на его личность, Мэрфи удается лишь благодаря несчастному случаю, кладущему конец его существованию. В силу поставленных автором задач, характер героя зыбок, связи с окружающим миром ослаблены, хотя, по замечанию английского исследователя Джона Флетчера, в художественной системе Беккета Мэрфи остается "последним гражданином мира"[5]. Несмотря на необычность героя, роман в целом еще написан в традиционной форме.

Однако проявившиеся в нем черты новизны отпугивали издателей, которые, указывая на аморфность романа, требовали от автора все новых переделок. О характере их требований, которых Беккет не мог принять, дают представление его письма к друзьям, с помощью которых роман был в конце концов опубликован. Так, в одном из них (13 ноября 1936 г.) он писал: "Я бы охотно поджал те пассажи, что несущественны для целого, и подработал другие, которые, как им кажется, затемняют дело. ... Неужели они не понимают, что, если книга слегка туманна, это потому, что она — результат ужатия и что еще большее ее ужатие способно сделать ее в результате лишь еще туманнее? Дикие и нереальные диалоги, мне кажется, нельзя изъять, не затемнив и не сделав скучным целого. Они — комическое преувеличение того, что в остальном выражено элегично, а именно — Герметизма духа, если угодно. ... И, конечно, за повествованием трудно следить. И, конечно, это намеренно"[6].

Трудности, связанные с публикацией романа, довершил весьма сдержанный прием критики. Среди первых откликов на "Мэрфи" выделяется, однако, поразительная рецензия Дилана Томаса, чутьем художника проникшего в суть авторского замысла и вместе с тем ощутившего неадекватность его воплощения. Своеобразие предложенной Беккетом картины состоит, по его мнению, в том, что "Мэрфи" — это "исследование сложного и странного трагического характера, который не может примирить нереальность видимого мира с реальностью невидимого". Блестящим афоризмом определил поэт и характер героя, разгадать который оказалось не под силу профессиональным критикам: это — "страус-индивидуум в пустыне массового производства"[7].

Тяготы с изданием романа усилили чувство отчуждения, давно владевшее Беккетом по отношению к родной стране. Духовная атмосфера в Ирландии отпугивала его безраздельным диктатом церкви, разгулом националистических страстей и непримиримой враждебностью к литературе эксперимента. Представление об умонастроении писателя в этот период дает, в частности, обращенное к одному из ирландских литераторов письмо, в котором он говорит о своей "хронической неспособности понять ... выражение вроде "Ирландский Народ" или вообразить, что он ... когда-либо — будь то до заключения союза или после — был способен на какую-нибудь мысль или действие, кроме элементарнейших мыслей и действий, в которых копаются священники и демагоги, находящиеся на службе у священников" (31 января 1938 г.)[8]. Ситуация, особенно в творческом плане, единственно его волновавшем, представлялась Беккету безысходной, и, подобно многим выдающимся писателям прошлого, он принимает решение навсегда оставить Ирландию. Он переезжает во Францию, где его и застает начало второй мировой войны, оказавшей большое влияние на духовную и творческую эволюцию Беккета. И до, и после того неизменно далекий от политики, он принимает активное участие в движении Сопротивления в оккупированном Париже. Провал группы заставил его скрываться. В Руссильоне, где он нашел приют, вынужденное полное бездействие, постоянное ощущение неопределенности, страх, отчаяние придали беспросветно-безысходный характер обстановке того времени, как она запечатлелась в восприятии Беккета.

Трагический опыт Руссильона и — шире — всей мировой катастрофы с непреложностью подтвердил для Беккета справедливость и обоснованность представлений о мире как источнике тотального насилия, которому человек бессилен противостоять. Давление враждебного ему мира ставит целью подавление, а в конечном счете полную аннигиляцию индивидуальности, личности. Конечность земного пути фатально предопределяет не только непреодолимую разъединенность с абсолютом, но и абсурдность бытия. Из этого вытекает бессмысленность всех человеческих усилий, завершением которых неизбежно становится жизненный крах. В равной мере в нем

заложено неизбывное одиночество человека, обреченного в земных скитаниях на муки и страхи, которых никто и ничто не может ни облегчить, ни разделить.

Беккетовское понимание бытия, которое интересует писателя в сугубо метафизическом аспекте, перекликается с теми направлениями современной философии, которые восходят к концепциям Кьеркегора, Хайдеггера. По мнению многих исследователей творчества Беккета, такие категории, как "существование (экзистенция)-в-мире", "существование-в-направленности-к-смерти", "заброшенность-в-мир", "подлинное" и "неподлинное" существование, "беспокойство", "ничто" и т.д., выдвинутые Хайдеггером, претворились у Беккета в художественную материю. Различима в его произведениях и определенная связь с идеями экзистенциализма, хотя ряд существенных положений последнего, например, категории ответственности индивида или выбора, вообще не встречается у него.

Этот философский контекст реализуется у Беккета не в социальном, историческом, идеологическом или даже психологическом анализе мира и человека. Судьба человека, обреченного на поражение во враждебном мире, куда он заброшен, представлена писателем в синтетическом образе, носящем универсальный характер.

Первой попыткой воплощения этого ви́дения явился роман "Уотт", к работе над которым Беккет приступил в период руссильонского затворничества. Написанный по-английски, он был завершен в 1945 г., увидел свет в 1953 г., а во французском переводе был напечатан в 1968 г. Действие первых двух частей (при всей условности употребления такого определения к этому роману, где действия в собственном смысле слова нет) развертывается в доме Нотта, представляющем собой полное воплощение абсурда. Законченная продуманность и строгая логика, царящие здесь, лишь усиливают впечатление бессмысленности, представленной в гротескно-комическом ключе. Беккет, безусловно, обыгрывает здесь имена своих персонажей — Уотт и Нотт, в английской фонетической транскрипции означающих соответственно "что" и "нет", а вместе составляющих выражение, подразумевающее неисчерпаемость означаемого им ("чего только нет" или "не хватает"). В третьей части Уотт покидает жилище Нотта, обуреваемый все теми же сомнениями и вопросами. Главное, что отличает третью часть,— это появление рассказчика, столь же одинокого и почти столь же беспомощного, как и герой. Его имя Сэм, что неизбежно, автоматически втягивает автора в систему романа, по мнению многих исследователей, самого автобиографического по своему характеру из всех произведений Беккета. Автобиографичность его, однако, следует понимать не буквально, в смысле передачи событий и примет жизни писателя, а как относительно близкое воплощение его душевного состояния и духовных поисков.

Как и прежде, Беккет не мог найти издателя, который согласился бы напечатать его роман. Неудача, однако, лишь подстегнула творческую активность писателя. Следующие четыре-пять лет, по его собственным словам — с 1946 по 1950 г., он лихорадочно работает над романами, пьесами, рассказами, стихами, притом пишет все исключительно на французском языке. Первым из них увидел свет "Моллой" (1947, фр. изд.— 1951, англ. изд.— 1955), составивший первую часть трилогии, в которую входят "Малон умирает" (публикация соответственно — 1951, 1956) и "Безымянный" (1953, 1958).

Герой романа, Моллой, в момент начала повествования — глубокий старик, калека, больной и беспомощный, потерявший способность к передвижению, запертый в четырех стенах, в бывшей комнате его матери, где его регулярно посещает некто, забирающий у него исписанные листки, где рассказывается его история. Текст романа есть, таким образом, воспомина-



37. Сэмюэль Беккет. Автор рисунка неизвестен.

ния героя о прошлом, его попытка воссоздать то, что было, но чего уже нет, реконструировать в слове не существующую более реальность. Стержнем, на который наматывается нить воспоминаний, служит его решение навестить мать. Вырастают непреодолимые препятствия: Моллой не уверен, в том ли он находится городе, где она живет, он сбивается с пути, попадает то в полицейский участок, то к незнакомой женщине, чью собаку он нечаянно задавил по дороге, и т.п. Все в целом может рассматриваться как травестия формы романа дороги с его авантюрной интригой. В травестийную парадигму, являющуюся одной из форм воплощения комического в романе, вписывается и облик героя, совершенно не соответствующего традиционной роли путешественника. Моллой пускается в дорогу на велосипеде, примостив негнущуюся ногу на привязанных к раме костылях. Он фигура одновременно и жалкая, и смехотворная.

Однако травестийный план составляет лишь поверхностный слой романа, носящего обобщенно-философский характер. Параллелью блужданиям героя в пространстве служат его блуждания в слове. Рассказывая свою историю, он постоянно теряет нить повествования, пускается в бесконечные рассуждения и доказательства, непосредственно с предметом, о котором идет речь, не связанные, выстраивает квазинаучные аргументы, ложные силлогизмы, противоречит себе и сам себя опровергает. "Моллой" предстает, следовательно, как роман о повествовании, о тех законах, которыми регулируется и направляется его движение, взрывая традиционные формы которого — и не отдельной его разновидности (романа дороги), а повествования как такового,— Беккет в то же самое время воссоздает его целостность на совершенно иной основе.

В мире, где существование бессмысленно, теряют привычное содержание основные категории, определяющие параметры бытия,— пространство и время. Сохраняя для всего земного только направленность к смерти, оно утрачивает в романе свою обязательную хронологическую последовательность, рассыпаясь на бесконечность отдельных мгновений, произвольно сопрягаемых в сознании героя с подвижной точкой настоящего. Реконструируемое в воспоминаниях Моллоя прошлое возникает на пересечении произвола ассоциативного мышления с железной логикой интеллекта, существующих и действующих как бы независимо от самой личности.

Пространство, как и герой, лишается конкретности. Это согласуется с возложенной на него в повествовательной структуре функцией — служить не конкретным местом пребывания конкретного человека в данный момент времени, но определять границы земного бытия. Оттого пейзажи Беккета так пустынны. Изредка появляющиеся в них человеческие фигуры воспринимаются скорее как случайность, ничего, в сущности, не меняющая. Вместе с тем это пространство навсегда оторвано от вечности, ибо Бог умер. Путь

жизни пролегает "по некоему Египту, где нет ни границ, ни младенца, ни матери"[9].

Иначе, но с той же краткостью и выразительностью эта мысль высказана в одном из стихотворений Беккета 1948 г., где, размышляя о пределах своего земного существования, лирический герой говорит: "мне отмерено пространство меж дверью // открытой и закрытой", или, если обратиться к французскому варианту стихотворения,— "время пока // откроется и закроется дверь". Совмещение пространства и времени в едином концепте как нельзя более точно передает смысл беккетовского понимания бытия.

Вторая часть романа — разделение его выполнено буквально с математической точностью и уже благодаря этому несет в себе пародийный элемент — поначалу кажется полной противоположностью первой. Ее герой, Моран,— полицейский агент, который получает задание найти Моллоя. В игру вводятся, таким образом, квазидетективные формы, в разработке которых можно уловить переклички с "Замком" Кафки. Игра литературными формами, которой блестяще владеет Беккет,— для него не цель, а средство воплощения замысла, рожденного раздумьями о сущности мира и человека. Ключом к нему является то преображение, которое претерпевает в ходе повествования Моран, постепенно сближающийся с Моллоем. К концу романа он уже не бравый исполнитель приказов и тайных заданий, а жалкое существо с парализованными ногами, в рваной одежде, грязное, беспомощное, способное передвигаться лишь ползком. Полное физическое превращение Морана довершает новое задание, полученное им: приказ написать отчет, за которым будут регулярно приходить. Финал романа смыкается с ситуацией, его открывшей, повествование получает законченную кольцевую структуру. Невозвратному прошлому предстоит ожить вновь в воспоминаниях героя, которые, будучи доведены до конца, вернут читателя опять-таки к исходному моменту, и так до бесконечности.

В "Моллое" окончательно определяется структура беккетовского повествования. Его главный компонент — образ дороги, впервые возникший еще в ранних рассказах. В этом романе дорога получает символическое осмысление: это дорога жизни и, соответственно, неизбежно дорога смерти. Этот путь проходят все протагонисты Беккета. При этом пространство постепенно все более утрачивает черты конкретности: если в новеллах, написанных по-французски в конце 40-х годов еще присутствуют приметы внешнего мира — городские улицы, перекрестки, булыжные мостовые, скамейки в парке, сарай, порт, брошенная одинокая хижина, то в романах оно вытесняется условным пространством, а сама дорога замещается рассказом о ней.

В критике роман породил весьма разнородные оценки. Среди тех, кто откликнулся на его появление, надо сказать, было немало видных французских писателей. Одна из самых проницательных рецензий принадлежит Морису Надо, который уловил философское и эстетическое своеобразие замысла писателя, ту заложенную в нем двойственность, в силу которой "юмор, интеллектуальная утонченность и ироническая усложненность едва ли могут скрыть трагедию. ... Преданные жизнью, другими, своим собственным телом, своими самыми сокровенными мыслями, своими самыми страстными чувствами, мы бесцельно бредем в ночи и приговорены бродить там без какого-либо намека на величие, искупляющее это несчастное положение"[10].

Высоко оценил роман и Жорж Батай, сделавший акцент на философии литературного творчества. Возможно, пишет он, что свобода писателя, более не сводящего писательство к выражению смысла, готового отвечать имеющимся возможностям, пусть и хаотически нагроможденным, в глубинных течениях, пронизывающих океаническое волнение слов, приводит сама собой, подчиняясь давлению судьбы, к *аморфной* фигуре *отсутствия*". Как и



38. Мадлен Рено в пьесе С.Беккета "О, счастливые дни!"

в статьях Мориса Надо, многие суждения Батая оказались пророческими. Так, пытаясь определить сущность представленного Беккетом явления, он обращается к понятиям, которые затем будут подхвачены критикой и даже получат идентичное словесное оформление у самого автора "Моллоя". "Здесь перед нами,— пишет Батай,— определенно сущность бытия (но само по себе это выражение, "сущность бытия", не может определить *вещи*), настолько, что нам нет необходимости сомневаться: *этому* мы не можем дать названия, оно невнятно, неизбежно и неуловимо, это просто-напросто *молчание*. То, что мы в силу беспомощности называем "*бродяга*" или "*несчастный*" и что в действительности *безымянно* (но тогда мы оказываемся затянуты в силки другого слова, *безымянный*), так же немо, как смерть"[11]. Термин "молчание" широко вошел в критический обиход прежде всего благодаря освоению французской критикой произведений Беккета, а прозвучавшее в конце слово "безымянный" было, как вскоре выяснилось, заглавием заключительного романа беккетовской трилогии.

В романах "Малон умирает" и "Безымянный" метафора дороги жизни с еще большей отчетливостью выступает как дорога самопознания. Однако в отличие от первой, неизбежно влекущей человека к смерти, она никогда не может быть завершена.

Дорога — место действия несомненно самого знаменитого произведения Беккета, "В ожидании Годо" (1953). Здесь встречаются Владимир и Эстрагон, но до конца пьесы зритель так и не узнает, ни откуда они пришли, ни куда держат путь. Их встреча — точка в настоящем, вечное остановленное мгновение, интервал неопределенности между уже не существующим и еще не существующим. Эта неопределенность воплощена в загадочной фигуре Годо, изо дня в день — или из года в год (между встречами героев протекает столько времени, что на дереве появляются листочки, однако они не имеют представления о реальном течении времени, упоминая лишь ближайшие границы настоящего — вчера и завтра) — назначающего им встречу на этом месте "завтра". Он символизирует тайну бытия, проникновение в которую и составляет смысл их пути. Последний затруднен как тем, что они не знакомы с Годо и не знают, что он собой представляет, так и появлением ложных вестников, которые, заполняя пустоту настоящего, не приближают протагонистов к постижению тайны.

Благодаря созвучию имени Годо с английским словом "бог" в критике пьеса нередко отождествляется с мистериальным действом, а Годо выступает ипостасью Бога. В силу заложенной Беккетом в структуру драматического

действия многозначности подобная интерпретация отнюдь не исключена, хотя и не является единственно возможной. В отношении религии Беккет, как известно, был настроен весьма скептически: "В минуту кризиса от нее не больше пользы, чем от старого школьного галстука[12]. Это отнюдь не препятствовало широкому использованию библейской образности на страницах его произведений, ибо в ней воплощены существенные черты той культуры, в русле которой он творил. "Я знаком с христианской мифологией ...,— писал Беккет в ответ на вопрос автора его биографии, Дейрдре Бэр, поясняя далее, в чем ее значение для него как писателя.— Подобно всем литературным приемам, я пользуюсь ею там, где мне это удобно. Но сказать, что она оказала на меня глубокое воздействие благодаря ежедневному чтению или каким-то иным образом,— это чистый вздор"[13].

Бессилие человека изменить ход времени зафиксировано человеческой немощью, недугами, которыми страдают Владимир и Эстрагон, общим телесным одряхлением, сменяющимся в других пьесах затуханием физического действия и полной неподвижностью.

Неудивительно, что в этом случае движение отождествляется со своей противоположностью — статикой. Нередко писатель воплощает этот парадокс в зрительном образе. Мир Беккета заселен увечными существами, неспособными самостоятельно передвигаться. К креслу-каталке прикован Хамм в "Эндшпиле" (1957), где действие замкнуто четырьмя стенами комнаты, подчеркивая безысходность ситуации: выхода как такового из нее нет. Такой же способ передвижения определен и для героя пьесы "Театр 1" (1960). Еще более точным образом "неподвижного движения" является кресло-качалка в пьесе "Качи-кач" (1981): оно не остановится ни на мгновение, но при этом не сдвинется с места. Необычайно выразительное решение получает эта идея в пьесе "О, счастливые дни!" (1961).

В ней Беккет выводит действие, как и в пьесе "В ожидании Годо", на открытое пространство, голое и пустое, свободно простирающееся на все четыре стороны. Однако героиня "Счастливых дней" оказывается привязанной к одной точке в пространстве еще больше, чем Владимир и Эстрагон. В первом акте она по пояс засыпана землей, во втором — видна лишь голова Винни. Основа этого образа — реализованная метафора. Та точка в пространстве, к которой она неотторжимо прикована,— не что иное, как могила. Каждый от рождения носит ее в себе, сам того не замечая, как не замечает Винни, наполовину уже поглощенная ею, обманутая видимостью свободы. Она оглядывается по сторонам, роется в сумочке, протягивает руки и без умолку болтает, не догадываясь, сколь ограничен круг доступных ей движений — сколь призрачна ее свобода. Она не замечает этого и тогда, когда земля сковывает ее совершенно, и все, что она может, это только смотреть и говорить. Духовная слепота героини, погруженной в мелочную житейскую суету, определяет комически заостренный рисунок образа и ситуации в целом; гротеск, однако, соединяется с трагическими нотами. Винни не осознает происходящего, и это делает ее смешной и жалкой, но это же позволяет ей продолжать свой обреченный путь вопреки самоочевидности конца. С полным правом к Винни можно отнести характеристику, которую дала беккетовскому протагонисту Женевьева Бонфуа, заметившая, что это "всегда один и тот же персонаж, несмотря на различные имена и разные обличья".

Очень точно при этом критик обозначает связь художественного мира Беккета с миром реальным, которая нигде у него сознательно не выносится на поверхность произведения: "Ни криков, ни бунтов, ни упреков, но можно ли представить себе обвинительный акт против нашего существования более ужасный, чем существование этого усеченного создания, калеки и полуимпотента, заедаемого насекомыми и потерявшего силы от голода,— мастерское в

плане физиологии воссоздание недостатков, комплексов и запретов? Брат каждому несчастному, слабому, слабоумному, униженному и бессильному существу, он в то же время яростно одинок в своем несчастье, заперт в узких границах своего "я", без надежды на иное спасение, кроме смерти — смерти, которую он ждет, которую принимает, а временами и намеренно ищет как последнее убежище"[14].

В "Комедии" (1964, название пьесы в английском варианте может переводиться двояко: "Игра" и "Пьеса") он помещает персонажей в сосуды, которые нельзя понять иначе, как "урны гробовые". Показательно, что в трактовке ситуации писатель избегает малейшего намека мистики: голоса мертвых, которые не слышат друг друга, долетают до живых, как свет давно погасших звезд достигает земли через много десятилетий, неся весть о том, чего уже давно нет.

Самый поразительный в этом плане образ предложен в пьесе "Не я" (1972): на пустой, объятой тьмой сцене, в ослепительном луче прожектора — один только рот, нескончаемым потоком извергающий слова. Лишенная смысла жизнь в абсурдном мире потеряла даже свою оболочку, приняв форму маниакального словоизлияния. Оно единственное способно защитить от черноты, обступающей со всех сторон и уже поглотившей телесное начало. Тот же принцип разрыва телесного и духовного реализован в пьесе "Качи-кач", где звучащей за сценой фонограммой воссоздается поток сознания. Его основа — произвольный по видимости повтор с минимальными вкраплениями новых речевых фрагментов и вариациями изначально заданного текста. Этот речевой поток должен передавать душевное состояние персонажа в определенное мгновение жизни, которое неизменно соотносится автором с близостью смерти.

Единство контекста порождает многочисленные переклички между произведениями, реминисценции, повторы, заставляющие звучать интертекстуальное пространство, создавая эффект единого текста, по отношению к которому отдельные произведения кажутся частями или вариантами.

70-е годы внесли новый акцент в творчество Беккета. Изменения коснулись и прозы, и драматургии. Они возвестили о себе напором лирической стихии, еще более размывшей повествовательное начало и, по существу, вытеснившей комическое. Произведения, написанные в этом ключе, такие, как "Общение" (1980), "Плохо увиденное, плохо сказанное" (1981), "Качи-кач" (1981), и другие, отличает особая, поэтическая по своей природе структура, тяготеющая по характеру высказывания к лирике. Впервые она отчетливо предстала в пьесе "Последняя пленка Краппа" (во французском варианте "Последняя лента магнитофона", 1957, 1959). Примечательно, что в пьесах этого времени доминирует форма монодрамы, в которой лирический элемент выявляется как раз сильнее всего. Наметилось в произведениях 70—80-х годов также и движение протагониста к "другому", но, как можно было предполагать, исходя из общей эволюции писателя, оно было движением к смерти, будь то смерть самого протагониста, или, вернее, лирического героя, или кого-то из тех, к кому он навечно привязан памятью.

В этот последний период творчества Беккета с наибольшей полнотой и законченностью в его произведениях выразились минималистские установки, которым писатель следовал с самых первых своих шагов в искусстве. Точнее всего, думается, определил их сам писатель в одном из своих интервью ("Нью-Йорк таймс", май 1956 г.). Тогда возникло ощущение, сказал он, будто "я снова и снова говорю одно и то же. Для некоторых писателей, чем больше они пишут, тем легче им писать. Для меня же это становится все труднее и труднее. Для меня круг возможностей становится все меньше и меньше. ... В конце моего произведения нет ничего, кроме праха... полный распад. Нет ни "я", ни "иметь", ни "бытия". Ни номинатива, ни аккузати-

ва, ни глагола. Невозможно двигаться дальше". В развитие своей мысли он проводит сопоставление с Джойсом, еще с большей выпуклостью выявляя специфические аспекты своего художественного мира: "Работа того рода, какую делаю я, такова, что я — не властелин своего материала. Чем больше Джойс знал, тем больше он мог. Как художник он устремлен к всезнанию и всемогуществу. Я же в своей работе (устремлен.— *М. К.*) к бессилию, к неведению. Не думаю, чтобы бессилие использовалось в прошлом. Существует своего рода эстетическая аксиома: выражение есть достижение — должно быть достижением. Мое маленькое исследование — целая область бытия, которую художники всегда отодвигали в сторону как нечто негодное к употреблению — как нечто по определению несовместимое с искусством. Думаю, любой, кто ныне уделяет хоть малейшее внимание собственному опыту, видит, что это опыт не-знающего, не-могущего. Другой тип художника — аполлонический — мне совершенно чужд"[15].

Смысл с одержимостью осуществляемого писателем обнажения основ заключен в достижении предельно обобщенного концепта действительности. Понять его своеобразие помогает определение, которое дает Поль Валери специфическому понятию "тоска жизни", независимо от того, был знаком Беккет с этим высказыванием или нет. Валери подразумевал под ней "тоску совершенную, тоску чистую — тоску, чей источник не в горе, не в немощи, ту, что уживается с самым счастливым на вид уделом,— одним словом, такую тоску, у которой нет иного содержания, кроме самой жизни, и нет иной причины, кроме ясновидения живущего. Абсолютная эта тоска есть, в сущности, не что иное, как жизнь в своей наготе, когда она пристально себя созерцает"[16].

Творчество Беккета, продолжавшееся от конца 20-х до конца 80-х годов нашего века, уникальное по характеру отраженного в нем художнического сознания и воплощенного миросозерцания, оказало огромное влияние на развитие современной художественной культуры. В окружающей действительности и взаимоотношениях с ней человека оно открыло совершенно новые грани, воплотив их в отмеченных подлинной оригинальностью образах. Художественные прозрения Беккета, нередко воспринимавшиеся в свое время как самодовлеющий эксперимент, отражающий лишь идиосинкразию автора, запечатлели, в сущности, уникальный опыт человека XX столетия в универсально-обобщенной форме. Универсальность присуща творчеству Беккета как литературному феномену еще в одном, необыкновенно важном смысле: подобно многим признанным классическими художественным структурам, оно синтезирует в себе тенденции высокой и низовой культуры, претворяя их в совершенную художественную форму. За истекшие десятилетия художественные открытия Беккета стали достоянием мировой культуры, существенно преобразив самый облик драмы, театра, литературы, кино.

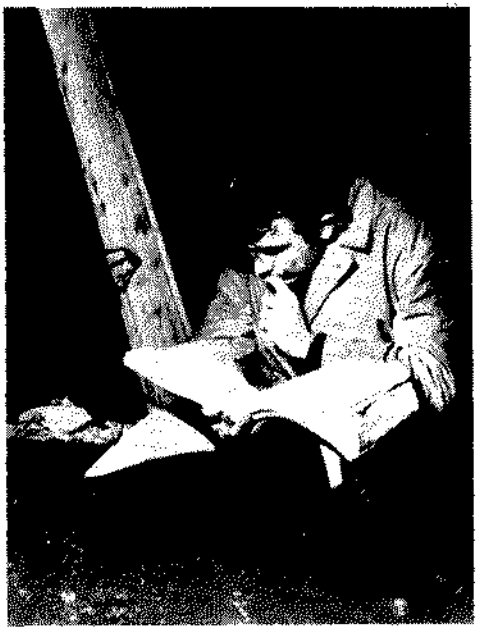
АРМАН ГАТТИ

После длившегося полтора десятилетия увлечения Брехтом политический театр во Франции знал свои приливы и отливы. Но среди многих театральных деятелей, отдавших дань искусству, активно вторгающемуся в жизнь, особое место принадлежит Арману Гатти, драматургу и режиссеру, который никогда этому театру не изменял. С поразительной самоотверженностью и настойчивостью он всегда стремится превратить драматическое искусство в арену острейших столкновений различных взглядов на современный мир, привлечь внимание людей к болевым точкам и проблемам своего времени.

Начав свой творческий путь как журналист, оказавшись в гуще многих событий первых послевоенных лет, Арман Гатти (род. 1924) становится к концу 50-х годов и признанным драматургом. Естественно, что с первых же шагов в театре он прочно связывает свое творчество с теми, кто близок ему по духу и устремлениям, с "детьми децентрализации", с демократическими театрами Франции, возникшими после 1945 г. Его пьесы идут на новых провинциальных сценах: "Грёнье де Тулуз" и "Комеди де Сент-Этьенн", в лионском театре "Комеди де ля Сите де Вильурбанн", которым руководит Роже Плашон, на сцене Театра Ромена Роллана в парижском пригороде Вильжюиф и в ТЭП (Театр де л' Эст Паризьен). Он ставит сам и доверяет постановку своих пьес работающим в этих театрах режиссерам новой формации: Морису Сарразену, Ролану Моно, Жаку Рознеру, Ги Реторе. Дебют Гатти в театре связан с именем Жана Вилара, поставившего в октябре 1959 г. в ТНП одну из ранних пьес "Жаба-буйвол".

К середине 60-х годов Арман Гатти — популярный драматург, произведения которого появляются на сцене каждый театральный сезон, а то и по две пьесы в сезон. Его известность и интерес к нему достигают своего рода пика. У него берут интервью "Леттр франсез" и "Монд", "Нувель критик" и "Магазин литтерер". Телевидение дважды щедро предоставляет ему свой экран: в передаче "Демоны и чудеса" (29 мая 1965 г.) и "Театр сегодня" (16 июня 1967 г.) Гатти получает возможность обстоятельно и подробно изложить свои взгляды на театральное искусство, и он широко использует ее. "Теоретические выкладки", сделанные Гатти в середине 60-х годов,— это и четкая позиция по отношению к месту и задачам театра в современном обществе, которая сложилась у него еще до прихода в драматургию и которая во многом определила направление его поисков; это и уже накопленный к середине 60-х годов опыт непосредственного участия в деятельности французского демократического театра; это и пока еще не очень ясные наметки "театра будущего", театра, который бы идеально соответствовал его замыслам.

"Я за театр, который разделяет, а не за театр, который объединяет, в котором все встречаются со всеми; за театр, который разделяет как можно более глубоко. Необходимо, чтобы благодаря театру даже самые обездоленные классы осознали свою силу, научились рассчитывать на самих себя"[1]. Именно



Арман Гатти

такой, классовый, подход к искусству для Гатти единственно возможен в классовом обществе, точнее, он считает его единственно реалистичным, т. е. попытки объединить в театре представителей классов, постоянно воюющих между собой в действительности, кажутся ему идеализмом и утопией. "Театральное зрелище, даже самое демобилизующее, уже самим фактом демобилизации представляет собой политический акт"[2]. Для Гатти неожиданно, что настоящий театр должен быть будоражащим, агитационным, закладывающим основы общественного поведения людей. Чтобы взбудоражить публику, разбередить ее, необходимо заставить ее задавать себе вопросы. Необходимо, чтобы театр обязательно оказывал воздействие на людей, "поддерживая одних, будоража других, переориентируя третьих"[3]. Гатти считает, что театральное представление — это встреча на вершине пережитого. Того, что пережито автором, и того, что пережито зрителями. Отправные точки драматических произведений Гатти всегда лежат на пересечении его жизненного опыта и опыта его зрителей, но он категорически против того, чтобы превращать театр в кальку с действительности, создавать на сцене иллюзию реальности. Он за открытую театральность, за обнажение условности искусства, которое само по себе является частицей человеческой жизни и деятельности. В конкретности существования театрального искусства, в заложенной в нем возможности вступать в контакт с современниками была для Гатти та притягательная сила, которая определила его приход в драматургию.

Но с первых же шагов на новом поприще Гатти обнаруживает несоответствие своих замыслов привычным театральным рамкам, театру, неспособному, как ему кажется, передать драматизм переживаний современного человека. Причины неприятия Гатти современного ему театра серьезны и глубоки, в нем нет огульного отрицания всего и вся. Показательно, например, его отношение к "анти-театру", завоевавшему к концу 50-х годов широкую популярность.

"Театр абсурда — это сегодняшний театр и в этом качестве бесспорно заслуживает интереса. Я даже думаю, что он представляет собой очень продвинутое исследование некоторых проблем некоторых людей. То, к чему стремимся мы, прямо противоположно. "Театр абсурда" исходит из отсутствия человека на земле, мы же пытаемся создать театр, показывающий человека, который участвует в созидании, становится в свою очередь созидателем, выковывает свою судьбу, приобретает свое собственное человеческое лицо"[4]. Для Гатти важно, что "анти-театр", особенно Беккет и Ионеско, "участвовали в разламывании каркаса буржуазной драмы, очистили сцену"[5]. Но они, по его мнению, не дали зрителю даже намека на то, что на смену воцарившемуся социальному строю придет социальный строй, менее абсурдный и более разумный. Гатти отказывает этому театру в динамизме и оптимистичности, понимаемой им как последователем Вишневского, Брехта и Пискатора.

Глубоко чужд Гатти и индивидуалистический пафос абсурдистской драматургии, утверждение враждебности людей друг другу, постоянное изображение затравленности человека ему подобными, одно присутствие которых превращает для него жизнь в ад. Гатти против театра, стирающего всякое разграничение на друзей и врагов, близких и чужих (чуждых), соратников и противников, последовательно развивающего сартровскую формулу "ад — это другие". "Другие — это не враждебное человеку понятие. Наоборот. Это своего рода распространение, размножение индивидов. Это единственная возможность для человека существовать во множественном числе, что для меня означает огромное богатство,— говорит Гатти.— Другие — это не граница, проведенная раз и навсегда, не что-то изначально агрессивное, хотя опыт и доказывает иногда противоположное. Другие — это всегда возможность наполнения, обогащения"[6]. Как далек будет от истины тот, кто, прочтя эти слова Гатти, решит, что его мир идиллически и прекраснодушен. Трудно найти во французской драматургии 50—70-х годов произведения, наделенные большей взрывчатой силой, большей остротой столкновений противоборствующих сторон, чем пьесы Гатти. Палачи и жертвы, угнетатели и угнетенные, пассивные созерцатели и несгибаемые борцы населяют этот мир, раздираемый социальными противоречиями. Если представить схематично, в чем суть глубочайшего различия в отношении Гатти и драматургов "театра абсурда" к проблеме "индивидуум и другие" (проблема эта, всегда присутствовавшая в искусстве в той или иной форме, стала во второй половине XX в. в силу целого ряда исторических причин особенно острой), то, вероятно, она заключается прежде всего в том, что, если в абсурдистской драматургии и театре присутствие "других" является своего рода залогом неизбежности уничтожения, духовного или физического, превращения человеческого существования в ад или тюрьму, то для Гатти "другие" — это одна из гарантий того, что стены тюрьмы могут быть разрушены, что из ада можно выбраться.

Именно одна из гарантий, так как главная надежда для Гатти — это внутренние, духовные возможности самой человеческой личности, позволяющие ей выстоять или превращающие ее в послушное чужой воле орудие; а граница, разделяющая людей на жертв и борцов, проходит внутри каждого человека. Это необычайно важная для творчества Гатти тема. Он выступает против априорного определения жертвенности и униженности как следствий социальной или расовой принадлежности. Его раздражают все эти произведения, в которых в качестве героев выведены "несчастный пролетарий", "несчастный негр", "несчастный еврей", "несчастный индеец" и тому подобное. Гатти часто показывает, как попытки преодолеть предопределенность своей судьбы приводят потенциальных угнетенных в лагерь угнетателей. Так, в пьесе "Жаба-буйвол" (1959) индеец Уакаримак становится первым советником диктатора Дона Тибурчо (собирательный образ латиноамериканских кровавых правителей), предав свой народ и оказавшись отличной рекламой для "великолепного демократического правления". Так, в "Хрониках временной планеты" (1963) евреи-капо́ с величайшим рвением следят за тем, чтобы их гетто регулярно отправляло в печи крематория определенное количество железнодорожных вагонов с людьми. Так, в "Публичной песне перед двумя электрическими стульями" (1962) негр Манн принимает сторону сильных мира сего, а негр Литтл Нед солидарен с осужденными. Гатти полагает, что в любой, даже самой пограничной, ситуации человек волен сам распорядиться своей судьбой. Эта позиция гражданина и художника нашла яркое выражение в одной из центральных тем его творчества — борьбе с фашизмом,— которой посвящены несколько пьес и фильм "Загон", удостоенный золотой медали на Московском международном кинофестивале в 1961 г. Это очень личностный фильм, и дело здесь не только в личном опыте режиссера (в 1942 г. восемнадцатилетним он ушел к партизанам в маки́, был схвачен немцами и отправлен в концлагерь

Линдерманн), но в его желании противопоставить свою картину другим произведениям, создаваемым на том же материале. Тем из них, которые выносят на первый план жестокость и ужасы, воспроизводя тем самым, по его мнению, внешнюю сторону трагедии, создавая некий застывший образ кошмара. "Я хотел,— заявил Гатти,— выступить против этого одностороннего образа. Во-первых, потому, что жестокость, ужасы в конечном итоге вполне усвояемы и перевариваемы. Их видят раз, другой, третий, а потом они уже прочно занимают свое место, к ним привыкают и живут спокойно с мыслью о них. Но в этом образе мира концентрационных лагерей нет того, что для меня чрезвычайно важно: появление определенного человеческого типа"[7]. И он создал в фильме образ немецкого антифашиста, человека-борца, образ, который позволил художнику показать не просто трагедию, но трагедию оптимистическую. Главное в картине — пристальный и подробный анализ характеров-судеб, которые ярко высвечены острым сюжетом. Именно характер-судьба интересует Гатти, то есть характер человека, определивший его судьбу в критической ситуации, требующей от него предельного напряжения всех духовных и физических сил.

Глубокая психологическая мотивированность поведения героев, пристальное внимание к индивидуальным человеческим судьбам, характерные для фильма "Загон" и автобиографической пьесы "Воображаемая жизнь мусорщика Огюста Г." (1960), контрастируют с почти плакатной публицистичностью драматических произведений Гатти 60-х годов. В лучших своих пьесах: "Публичная песнь перед двумя электрическими стульями", "Одинокий человек" (1964), "Страсти по генералу Франко" (1965), "В, как Вьетнам" (1967) — драматург стремится сочетать интерес к отдельному человеку с пристальным анализом социальных и политических явлений, вовлекающих индивидуума в свою орбиту и в конечном итоге определяющих его судьбу. Отрицательные герои его пьес, силы подавления и угнетения, не персонифицированы, а представляют собой собирательный, часто абстрактно-гротесковый образ. Это обезличивание отнюдь не связано у Гатти (как, скажем, в произведениях "театра абсурда" с универсализацией понятия зла; его обличительный пафос имеет четкий и определенный адрес. В пьесе "В, как Вьетнам", например, живым и запоминающимся образам вьетнамцев противостоят американская электронная машина "Шатэнь", "состоящая на службе" в военном ведомстве, Квадратура, Теорема, Генерал "Бульдог", Мегашериф и прочие "персонажи" военных авантюр США.

При этом Гатти очень интересует современник во всем многообразии его связей с окружающим миром. Одновременно с напряженной работой над постановкой "В, как Вьетнам" он ставит в апреле 1967 г. вместе с руководителем ТЭП (Театр де л'Эст паризьен — театр Восточного пригорода Парижа) Ги Реторе уникальный в своем роде эксперимент, приглашая три десятка постоянных зрителей ТЭП, людей из разных социальных слоев и разных профессий, собраться вместе и вообразить себя в роли авторов. Магнитофон должен был зафиксировать их разговоры на самые разнообразные темы, которые интересуют современного человека: например, проблема урбанизации, женская эмансипация, каникулы и отпуска, неудовлетворенность рабочих своим положением, отношение к классовой борьбе и разговоры о скачках. "И неостановимо, как морской прилив,— рассказывал потом Гатти,— наступали самые острые проблемы сегодняшних событий... Как из такого изобилия материала создать пьесу? Иногда возникало ощущение разверзшейся пропасти... Иногда возникали фразы-чудо: на вопрос "Кем вы хотите стать?" антилец Максимен ответил: "Я? Солнцем". Так в конце концов их оказалось тринадцать"[8]. Написанная на основе собранного материала пьеса получила название "Тринадцать солнц улицы Сен-Блэз" и была поставлена весной 1968 г. Ги Реторе на сцене ТЭП.

Что же было дальше с коллективно сочиненным текстом предполагаемой пьесы? За исключением нескольких фраз, от него практически ничего не осталось, что вызвало при первом чтении Гатти своей пьесы перед "соавторами" их недоумение и неудовольствие. Все, что говорилось ими, напитало неуемную фантазию драматурга, которая создала поэтичный, но и достаточно путаный образ современного мира. Критика единодушно отмечала неудачу задуманного Гатти и Реторе эксперимента. Реторе определил смысл эксперимента как "поиск объективности по отношению ко всем окружающим нас проблемам"[9], но он не смог в своей постановке сделать этот замысел ясным и понятным для зрителей, т. е. ему не удалось преодолеть туманность и тяжеловесность текста и запутанность метафорических построений. Выдвигая как один из главных тезисов необходимость создания новой культуры, которая, по выражению Гатти, "должна противостоять мертвым "праздникам духа" буржуазной культуры", он попытался в "Тринадцати солнцах" представить объективный образ современного общества, который на деле оказался умозрительной и мертвой конструкцией. Эксперимент Гатти—Реторе дал по-своему парадоксальный результат: написанная, казалось бы, по материалам, предоставленным зрителями, пьеса оказалась герметичной, зрителю малодоступной и оставляющей его равнодушным.

Эта постановка явилась последней работой Гатти на сцене-коробке. Той же весной 1968-го г. он осуществляет еще один эксперимент, доверяя университетскому театру в Страсбурге свою пьесу "Журавль". В этой пьесе тоже есть солнце, но солнце, взорвавшееся атомной бомбой. В первоначальном варианте пьеса называлась "Тысячный журавль", и в центре ее был образ девочки Ойанаги, делавшей бумажных журавликов, чтобы не умереть от поразившей ее "атомной болезни". Пьеса состояла из картин воображаемой жизни Ойанаги, которые девочка придумывала, уверенная в том, что сумеет сделать тысячу журавлей, которые, по старинному японскому преданию, спасут ее от смерти. Она представляла себе, как вырастет, станет взрослой женщиной, какая у нее будет семья. Она успела сделать только 703 журавлика и умерла. Дорабатывая пьесу для университетского театра в Страсбурге, Гатти выдвигает на первый план другой персонаж, японского солдата, который, демобилизовавшись, возвращается в свой родной город Нагасаки уже после взрыва. Согражданам он кажется пришельцем с другой планеты, их шокирует его цветущий вид и его речи. А Энемон — так зовут солдата — пытается убедить их, что, как бы ни было ужасно случившееся, нельзя замыкаться в своем горе, что нужно упорно день за днем трудиться, чтобы создать новый город, новую жизнь. Он выступает и против военных, утверждающих, что, проиграв войну, нельзя не чувствовать себя униженными. И против религиозной проповеди справедливости понесенных жертв, и против тех, кто объявляет бессмысленной любую активность, так как "впереди третья атомная бомба". Энемон никому не обещает земного рая, а лишь полную труда и забот жизнь, которая вернет людям и веру в свои силы, и надежду на возрождение города и заставит отступить чувство обреченности и ожидание смерти. И для тех, кто поверит ему, Энемон станет тем самым "тысячным журавлем", который, семь раз падая, поднимается восемь раз.

Вместе с режиссером Жаком Юрстелем Гатти решает в постановке "Журавля" важную для себя проблему преодоления традиционных рамок сценического пространства, замены "фронтального театра театром пространственным", который позволил бы свободно переносить действие в разные участки помещения, включая при этом в него и зрителей. Идеи Гатти о преобразовании сценического пространства не новы (теоретически их разрабатывали с самого начала XX в.) и не оригинальны, так как приблизительно в это же время ими "болели" многие французские режиссеры, но они взялись за их осуществление

уже после театрального бума в связи с событиями Мая 68-го года, Гатти же и Юрстель пробовали реализовать свой замысел еще до Мая 68-го.

В мае—июне 1968 г. Гатти конечно же участвовал в демонстрациях (в стычке с полицией сломал руку) и в стихийно возникавших дискуссиях. По свежим следам событий он создает цикл "мини-пьес" на темы, связанные с актуальными политическими событиями и рассказывающие большей частью о становлении политического самосознания французской молодежи (в связи с внутренним положением во Франции, войной во Вьетнаме, Че Геварой и партизанским движением в Латинской Америке). Гатти назвал этот цикл "Маленький учебник городской герильи"[10]. Этим названием Гатти как бы подхватывал слова префекта парижской полиции Гримо, заявившего в мае 68-го, что силам охраны порядка приходится иметь дело с настоящей герильей. Но помимо этого, лежащего на поверхности выпада против власть предержащих у "Учебника" Гатти было иное, гораздо более важное предназначение: он должен был помочь тем, кто профессионально или любительски занимался театром, найти контакт с публикой прямо на месте работы людей или в жилых кварталах. Спектакли должны были длиться не более полутора часов, число участников не превышало семи, не было нужды ни в декорациях, ни в настоящих театральных помещениях. Эти "мини-пьесы", по замыслу Гатти, призваны были помочь профессиональным или любительским "мини-театрам" вести свою "партизанскую войну в городских условиях", не попадая в зависимость от государственных администраций и субсидий. Одной из пьес "Маленького учебника городской герильи" была суждена долгая "сценическая" жизнь. Пьеса называется "Почему домашние животные? или День медицинской сестры" и представляет собой монолог молодой женщины, которая каждый день встает в 5.15 утра, проводит 2 часа в дороге, 8 часов — в больнице и тратит 5 часов на домашнее хозяйство. Единственная ее привязанность — это котенок Дзампано, названный так в память о давно погибшем в Алжире возлюбленном Луизы. Кроме Луизы в спектакле нет других действующих лиц. Все внимание зрителей приковано к этой маленькой энергичной и никогда не жалующейся женщине, от которой требуется столько сил и изворотливости, чтобы как-то вписаться, втиснуться в существующий порядок вещей, сколько другие расходуют на то, чтобы этот порядок изменить. В пьесе нет ответа на вопрос, правы ли люди, подобно Луизе, делающие все, чтобы "укрепить стены своей собственной тюрьмы", и не является ли одиночество неизбежной расплатой за это. Гатти хотел, чтобы ответ зрители и участники труппы искали вместе после спектакля, обсуждая увиденное.

Другие пьесы "Маленького учебника городской герильи", более связанные с событиями и настроениями весны—лета 68-го года, так и остались пьесами-однодневками. Но сам жанр короткой пьесы — отклика на какое-то конкретное событие полюбился Гатти, он и в дальнейшем не раз прибегал к нему, в частности в связи с запретом его пьесы 1965 г. "Страсти по генералу Франко". Осенью 1968 г. Жорж Вильсон пригласил Гатти поставить эту пьесу в ТНП, впервые во Франции, так как до этого она шла лишь на сцене городского театра западногерманского города Касселя (судя по откликам немецкой прессы, с большим успехом).

Чтобы не вызывать дипломатических осложнений, Гатти убирает из названия имя Франко, и пьеса получает новое, нейтральное название "Страсти в лиловом, желтом и красном". Премьера назначена на февраль, репетиции идут полным ходом, а в декабре, в связи с протестом посольства Испании, спектакль был запрещен. Против этой акции министерства культуры выступили многие видные деятели литературы и искусства, такие, как Арагон и Триоле, Сартр и де Бовуар, Сезер, Гарран, Серро и многие другие. Возмущенные происшедшим актеры ТНП решили поставить по этому поводу свой спектакль, и Гатти написал для них небольшую пьесу-импровизацию

«Запрещение пьесы "Страсти по генералу Франко"». Текст ее не издан, но из описания спектакля, сыгранного в университетском "Театр де ля ситэ юниверситет", можно себе представить основные слагаемые этого необычного представления, которое было потом показано в некоторых провинциальных культурных центрах и домах молодежи. В спектакле участвовали шесть актеров, которые обменивались мнениями о франкизме, голлизме, о месте и задачах культуры, о положении французского театра. По мере углубления дискуссии актеры "перевоплощались" в персонажей, которые мешали им свободно выражать свои взгляды. Так, среди других политических деятелей, появлялся, например, Андре Мальро[11] в "помещении" Дома культуры, изображенного в виде чемодана. Аллегория прочитывалась легко: вот до какого состояния голлистская администрация довела культуру во Франции. Подобных фарсовых приемов было в спектакле немало.

Поставленный в Брюсселе в начале 70-х годов спектакль "Колонна Дуррути" (об известном командире бригады анархистов в Испании периода гражданской войны) принципиально важен для творчества Гатти, являясь своеобразным итогом его поисков после Мая 68-го года. Конечно же, один из лозунгов тех дней: "Политизировать театр и театрализовать политику" — был очень близок Гатти и не только не требовал от него никакой перестройки или переориентации, но, наоборот, казалось, знаменовал приход "его эры", реализацию замыслов об изменении самой сути театрального искусства. Он уже успел многое сделать, создавая свои острополитические и социальные пьесы, "населяя" их новыми для французского театра персонажами. Он сказал в одном из интервью: "У нас есть наши герои, и они стоят других прочих. Почему не говорить о них? Какая ложная скромность нас удерживает? Никто не говорит о Сакко и Ванцетти, об американском рабочем движении, например. А ведь это так же возвышенно и трагично как населяющие сцену Комеди франсез принцы. Нам необходимо вернуть себе собственное достоинство, и мы добьемся этого с помощью наших героев, перенеся их на театральные подмостки"[12]. В другом интервью того же 1967 г. он говорил о том, каким видится ему сегодняшний театр: "Помечтаем. Каким мог бы быть театр? Прежде всего искусством города, который мог бы в этом зеркале отражать самого себя и свои мечты. Театр собрал бы вокруг себя всех. Здесь жили бы рядом поэт и тот, кто работает по дереву или по железу. Здесь бы люди беседовали о прошедшем дне и о лучшем будущем"[13]. Действительность взорвала эту идиллическую картину "театра в городе", но укрепила Гатти в убеждении, что театр может и должен стать перекрестком, на котором сталкиваются самые острые проблемы времени, и что драматическое искусство нуждается в новых театральных формах и новом театральном языке. Все, что ему удалось сделать в этой области в 60-е годы, послужило для него трамплином для углубления поисков.

Весной 1971 г. состоялась знаменательная беседа Гатти с Дени Бабле, одним из ведущих театроведов Франции. В этой беседе Гатти рассказал о причинах, побудивших его параллельно с творческой деятельностью пойти работать на завод в ФРГ. "По-моему, политический театр сегодня — это завод. Именно на заводе необходимо постигать новый формирующийся язык, здесь необходимо пережить его биение и почувствовать создаваемый им мир. Если не проникнешься этим языком, то останешься представителем привилегированных интеллектуалов"[14]. О том, что создал Гатти, "проникнувшись этим новым языком", можно судить по спектаклю "Колонна Дуррути", работать над которым он начал осенью 1971 г. и который был показан в Брюсселе 9, 10 и 11 июня 1972 г.

Приглашенный преподавать на театральном отделении Института искусств средств массовой коммуникации (Институ дез ар де диффюзьон, сокращенно И. А. Д.) при Лувенском университете, Гатти решает приступить

к практическим занятиям со студентами первых трех курсов, поставить с ними спектакль. В качестве будущего "театрального помещения" выбирается заброшенный завод Раскине в Брюсселе, в качестве отправного сюжетного момента — история жизни и борьбы известного лидера анархистов в период гражданской войны в Испании Дуррути... "Пережить заново борьбу Дуррути, рабочего-металлиста, этого человека, знавшего лишь завод и тюрьму, можно лишь на заводе или в тюрьме, перенести эту историю в театральный зал значило бы убить все"[15],— говорил Гатти.

Своеобразным продолжением "Колонны Дуррути" явился показанный на Авиньонском фестивале 1974 г. спектакль "Против чего воюет племя Каркана?". Он был создан как отклик на казнь в Барселоне в марте 1974 г. Сальвадора Пюиж Антиша и прославлял образ "революционного борца", прототипами которого были кроме Антиша известные анархисты периода гражданской войны в Испании Буэнавентура Дуррути и Рамон Каркана. И снова факты реальных биографий имели минимальное значение и служили лишь отправным моментом для туманных рассуждений о революции и анархии. Пересказывать содержание "Против чего воюет племя Каркана?", так же как и содержание "Колонны Дуррути",— занятие неблагодарное и бессмысленное, так как событийный ряд полностью отсутствует в традиционном его понимании и подменен изложением политической платформы, облеченным в причудливую форму зрелища, творимого на глазах у зрителей. В "Каркана" — это собирание, а затем разъятие на составные части огромной куклы из папье-маше, сопровождаемые невероятной мешаниной из высказываний участников представления об истории классовой борьбы. В связи с тем, что текст "Против чего воюет племя Каркана?" издан отдельной книжкой[16], суть этих высказываний легче определить, чем располагая лишь описанием спектакля "Колонна Дуррути". Хотя и в том, и в другом случае очевидна попытка дать родословную анархизма и утвердить его "истинную революционность", якобы единственно противостоящую буржуазному миропорядку. При этом помимо фигур анархистов в ряд "истинных революционеров" произвольно отбираются и те, чью деятельность Гатти согласен оценить как подлинно революционную. Так, в "Колонне Дуррути" рядом с залом Махно появляется зал Розы Люксембург, а в "Каракана" Луиза Мишель упоминается не реже Бакунина. Гатти не пытается объявить задним числом анархистами исторические личности, не имевшие отношения к анархизму. Просто их самоотверженное служение делу революции соответствует его представлению о беззаветном борце за свободу и справедливость, которое для Гатти связано прежде всего с героями-анархистами. Проповедь анархизма в произведениях Гатти после Мая 68-го года весьма сумбурна и эклектична и, несмотря на обилие имен, очень мало связана с теоретической платформой анархизма. Его привлекает главным образом фигура борца, который противостоит организующим и непременно сковывающим человека общественным устоям и стремится эти устои подорвать. Гатти сказал однажды, что для него "герой века — это герильеро, а не космонавт", так как ему ближе сражающийся изо дня в день в безвестности человек, противопоставивший себя миру угнетения и несправедливости, чем покоритель вселенной, которого превозносит и ласкает все человечество.

В многочисленных откликах на выступление "племени Гатти" на Авиньонском фестивале 1974 г. неизменно отмечалось богатство авторского воображения, питаемого "доведенным до крайней степени мышлением образца 68-го года"[17].

Своеобразный трагизм творчества Гатти 70-х годов связан с тем, что талантливый художник продолжал мыслить политическими и эстетическими категориями, которые уже ушли в прошлое, уже изжили себя. Для многих опыт искусства, связанного с потрясением Мая 68-го, стал либо временным

увлечением, либо одним из этапов их творчества, в преломленном свете отразившего эволюцию их взглядов на предназначение театрального искусства и на формы театрального зрелища. Но для Гатти этот этап оказался как бы своеобразным итогом его многолетних поисков, своего рода оптимальным вариантом будоражащего, активного театра. "Против чего воюет племя Каркана?" подтвердил, что неистовый нонконформист Гатти в значительной степени канонизировал те находки и те приемы театрального представления, которые рождались в определенной атмосфере и в конкретных ситуациях, во многом обусловивших стремление целого ряда театральных деятелей вырваться из стен традиционных помещений на улицы, противопоставить себя искусству официальному и традиционному, взорвать изнутри привычные театральные формы. Вынужденные давать свой спектакль в одной из часовен Авиньона, которая служит фестивальным помещением, Гатти и его "племя" не преминули оговориться во вступлении к спектаклю, а затем и к печатному изданию текста пьесы, что "если они иногда и играют в рамках "системы", то это не значит, что они отрекаются от своей маргинальности (во французском тексте это звучит как "изгоняют из себя маргинальность"), но, наоборот, отстаивают свое право на нее"[18]. Столь характерный для всякого оппозиционного искусства на Западе страх оказаться интегрированным в систему заставлял Гатти и его учеников не только все время декларировать свое "отщепенство", но и упорно держаться за улицу как символ "контрмасс-медиа". Как и в "Колонне Дуррути", в "Каркана" улица — и одно из главных "действующих лиц", и один из элементов композиции. Пьеса, а соответственно и спектакль делятся не на акты или действия, а на "улицы". Так и обозначено: "первая улица", "третья улица" и т. д. И в финале речь идет о новом человеке, который вышел на улицу.

Кажется, это отсутствие реальных стен вселяет в Гатти надежду, что так он будет ближе к зрителям, что улица дарует ему массового зрителя-единомышленника, того, о ком он писал еще в 1967 г. в статье "Заметки для идеального зрителя", ратуя за "зрителя-творца", а не за "зрителя-потребителя".

Между "Колонной Дуррути" и "Против чего воюет племя Каркана?" Гатти успел осуществить эксперимент, к которому он давно стремился и о котором он рассказал известному бельгийскому театральному деятелю Арману Делькампу в связи с публикацией материалов о "Колонне Дуррути" в журнале "Травай театраль". "Мы хотим,— сказал тогда Гатти,— взорвать привычное представление о спектакле и играть там, где нас захотят принять: на спортивных площадках, во дворах, в гаражах, в квартирах и бистро..."[19]. В основе эксперимента Гатти лежало своеобразное утопическое стремление создать "театр для всех", но в этом "все" прежде всего для него была важна та, бóльшая, часть населения любой из западноевропейских стран, которая практически от театра отторгнута. С сентября 1972 г. по май 1973 г. он проводит эксперимент[20] в бельгийской провинции Брабарит, причем в валлонской, т. е. наиболее индустриально и культурно отсталой, ее части. Гатти и его ученики "вышли в народ", стремясь пробудить в нем дух творчества, помочь жителям Брабарнта рассказать о том, чем они живут и что их волнует.

Параллельно с поисками новых театральных форм и нового театрального языка Гатти пишет пьесу, которая представляет собой своеобразное скрещение художественных принципов его "домайской" драматургии с "послемайской" политической платформой. Пример тому — поставленный им в 1971 г. в западногерманском городе Кассель спектакль к столетию со дня рождения Розы Люксембург. Текст представляет собой как бы 12 самостоятельных пьес, связанных между собой композиционно сценами телепередачи о Розе Люксембург, которая якобы снимается на 7-м канале ТВ ФРГ и называется, как и вся пьеса Гатти, "Роза коллектив", т. е. "Коллективная Роза".

Участники каждой из 12 мини-пьес так или иначе связаны с именем Розы и являются, по замыслу Гатти, каждый по-своему, продолжателями и преемниками ее "революционной страстности". Например, Клаус — студент, написавший на фронтоне университета в Кельне "Роза" и исключенный за это из университета; Ильза — студентка, входящая в группу "Роза Люксембург" в Мюнхене; есть тут и представитель "Черных пантер", и жена латиноамериканского дипломата, украденная в качестве заложницы западногерманскими террористами, и так далее и тому подобное. Короче говоря, Гатти связывает с именем Розы Люксембург все разновидности современных оппозиционных леворадикальных движений.

Сцены на телевидении возникли не только из потребностей композиционной завершенности, но прежде всего — обычно так и бывает у Гатти — как отклик на конкретное злободневное событие: предполагаемые убийцы Розы Люксембург и Карла Либкнехта подали за клевету в суд на создателей передачи о Розе на телевидении Штутгарта и выиграли процесс. О самом процессе ничего не говорится в пьесе Гатти, но именно сцены на телевидении воссоздают исторические события и образ реальной Розы Люксембург. В обращении Гатти к образу Розы Люксембург нет того искусственно подогреваемого интереса к биографиям деятелей пролетарского революционного движения XX в., который характерен для произведений многих художников крайне левого толка. На обложке отдельного издания пьесы "Роза коллектив" приведены слова Гатти о том, что "Май 68-го словно прорвал что-то в нас, отбросив каждого к его истокам".

Свидетельством того, что Гатти не отказался полностью от драматургического стиля, присущего ему до весны 68-го года, явилась его постановка в Париже в марте 1976 г. собственной пьесы "Страсти по генералу Франко", написанной в 1965 г. Конечно же, в выборе пьесы для возвращения в театральную жизнь Парижа сказалось и желание Гатти поставить тот спектакль, после запрещения которого он покинул Францию.

Но и желание вернуться к присущей ему сложной драматической форме: "Страсти по генералу Франко" — произведение, композиционно достаточно четкое и одновременно многоплановое. Схематично можно выделить три основные линии: первая — судьба испанских эмигрантов, покинувших страну после прихода к власти Франко, живущих в Тулузе, Киеве, Гаване, Мехико или Франкфурте-на-Майне и мучительно переживающих разлуку с родиной, которая притягательна даже для их детей, рожденных уже в эмиграции. Вторая линия — картины прошлого и настоящего Испании, вызванные к жизни памятью или воображением эмигрантов. (В первоначальном варианте это были сновидения эмигрировавших испанцев.) И третья, сатирическая линия — гротескные сцены жизни современной военной и церковной верхушки и прочих сильных мира сего. Главные действующие лица этих сцен — адмирал Карреро Бланко, жена Франко Кармен и его многочисленные министры, не названные поименно, но, вероятно, легко узнаваемые для тех, кто хорошо осведомлен о политической жизни современной Испании. Сам Франко не появляется в спектакле, но о нем так много говорят (как он, например, читает газеты с чистыми листами, так как приступает к изучению прессы лишь после того, как она пройдет через его цензуру), что он как бы постоянно "освящает все своим присутствием". Не все сатирические сцены равно удались Гатти, чрезмерно затянута история махинаций, которые устраивает "первая дама Испании", чтобы заполучить знаменитое бриллиантовое колье умершей Эвы Перон. Но в целом эти сцены обладают разящей разоблачительной силой, представляя людей-марионеток, алчных и предельно циничных, которые словно сделаны из другого материала, чем персонажи остальных сцен.

"Страсти по генералу Франко" оставляют очень сильное впечатление, свидетельствуя о бесспорном таланте Гатти-драматурга. Написанная взволно-

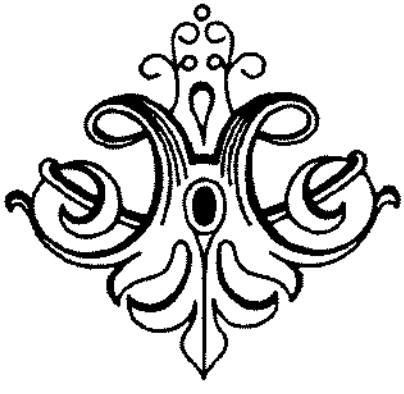
ванно и вдохновенно, эта пьеса словно вобрала в себя многие мотивы его творчества. Несмотря на присущую всем его произведениям дробность и "многослойность", Гатти удалось создать в ней обобщенный образ гордого и непокоренного народа, сыны и дочери которого в эмиграции сумели сохранить верность идеалам, за которые они боролись. И этот образ, складывающийся из множества индивидуальных судеб, становится содержательным и композиционным стержнем пьесы. И каждая из этих судеб выписана Гатти с глубоко спрятанным лиризмом, с очевидным сопереживанием трагедии, выпавшей на долю его героев. Гатти не идеализирует их, хотя ощутимо его восхищение подобного рода людьми. Он показывает своеобразную "застылость" их мышления, то, как стучащий в их сердцах "пепел Испании" в какой-то степени отгораживает их от остального мира, но он же является для них залогом возвращения на родину, которое непременно случится когда-нибудь.

В этой пьесе Гатти сошлись все ведущие мотивы его творчества. Она написана вдохновенно и взволнованно. Но спектакль, поставленный самим Гатти весной 1976 г., наконец в Париже, таким не получился. Он свидетельствовал о том, что Гатти цепляется за форму театрального представления, уже себя изжившую, так как ушло время, ее породившее, что это своего рода тупик, который Гатти не осознается, от чего еще больше усиливался драматизм предпринимаемых им бесплодных попыток "законсервировать" эту форму, не потеряв притом ее жизнеспособности. Свидетельством такого подхода оказался и спектакль "Лабиринт", показанный Гатти на Авиньонском фестивале 1982 г.

Драматург и режиссер, так много сделавший в 50—60-е годы для поддержания и укрепления веры в возможность взаимопроникновения поэтического и политического театров, утверждавший своими лучшими спектаклями — такими, как, например, "Воображаемая жизнь мусорщика Огюста Г", или "Публичная песнь перед двумя электрическими стульями", или "В. как Вьетнам",— театр политически, социально активный благодаря не только выраженным в нем идеям, но и его подлинной художественности, Гатти, практически дискредитирует саму возможность такого симбиоза. Когда-то, еще в начале 60-х годов, Гатти писал, что для него театр — "это средство постоянного освобождения не только от предрассудков и несправедливости (что само собой разумеется), но и от конформизма, от некоторых разновидностей мышления, которые, застыв, превращаются в гроб"[21]. Гатти 80-х годов не видел, что его театр превратился в зеркало застывшего мышления "образца 68-го года", не освободившись от которого он не сможет идти дальше. Он верен определившему все его творчество пафосу борьбы с социальной несправедливостью, постоянному отклику на животрепещущие проблемы современности. Но та форма театрального представления, которую он пытался утвердить с начала 70-х годов, разрушая сам принцип неидентичности искусства жизни, отказывая профессиональному театру в силе воздействия на зрителей, в способности разбудить их души и сердца, оказывается с течением времени по своей сути не менее конформистской, чем тот буржуазный театр, против которого так страстно воевал Гатти в 60-е годы. Этот своего рода "конформизм наоборот" со всей очевидностью выявил утопичность той части выдвинутой Гатти программы, в которой он декларировал возможность и необходимость действенного вторжения театра в реальные проблемы современности. Ниспровергая и разрушая театральные формы, представлявшиеся ему сами по себе олицетворением сегрегативности современного буржуазного общества, он практически вывел свое творчество за пределы драматического искусства. И каждая его новая работа (а их отделяют друг от друга годы) служит новым подтверждением того, что Гатти продолжает верить в правильность избранного им пути.

Часть третья

ЛИТЕРАТУРА 70—80-х ГОДОВ



ОБЩАЯ ПАНОРАМА

Любая синхронистическая таблица, сопровождающая литературоведческий труд о французской литературе последнего двадцатилетия, ставит рядом с феноменами историческими феномены научно-технические. Создание первого французского компьютера, появление первой клеточки банка памяти, вобравшей в себя тысячи печатных типографских знаков, удавшийся эксперимент зарождения живого существа в стеклянной колбе — все это исподволь влияло на отношения человека с миром не меньше, чем общественные катаклизмы. "Пражская осень" (август 1968 г.) после "парижской весны", отставка де Голля и крушение единого блока левых сил (1977), приход к власти правительства социалистов (1981), создание общеевропейского парламента, высадка французских войск в республике Чад, завершение войны во Вьетнаме (1973), ввод советских войск в Афганистан — эти события осмыслялись в контексте вызревшей за последнее десятилетие убежденности, что в атомной войне не будет ни победителей, ни побежденных. Человеческий мозг, получая гигантское количество информации и одновременно избавившись от необходимости ее хранить, мог ощутить свое могущество и свое бессилие. Плоды высокого интеллектуального труда выходили из-под его контроля, создавая угрозу жизни на планете, мирное урегулирование военных конфликтов в разных точках земного шара чаще прокламировалось как первостепенной важности задача, чем реализовывалось. Даже надежды, связанные с "майской революцией" 1968 г. остались несбывшимися. По определению Ж.-П. Сартра, "Май — единственное в своем роде социальное движение, принесшее с собой ощущение свободы и пытавшееся осмыслить, что собой представляет свобода, приобщившаяся к действию"[1]. Момент действительно был беспрецедентным: девять миллионов бастующих — такого не знала ни одна из западноевропейских стран; открыто политический характер оппозиционных программ, кризис правительственных институтов. При этом существенно, что программы Мая, захватив область духовной жизни и культуры, по сути, оставили в стороне собственно экономические требования. Это была "революция культуры", "революция идей". Первым коллективным откликом стал (15 мая) манифест писателей в "Леттр франсез" и внеочередной номер журнала "Аршибра", подготовленный преемником Бретона — Жаном Шюстером. Возвратившись к экстремистской лексике 20-х годов, журнал звал к вооруженному восстанию: "Гражданская война — единственно справедливая, поскольку ты знаешь, ради чего ты убиваешь своего врага". Затем последовали обращения к правительству остановить расправу с бунтующими студентами (подписи Арагона, Сартра, Симоны де Бовуар, Мишеля Бютора, Клода Мориака, Мишеля Лейриса и др.) и первые обобщения: "Май — это разрыв, разлом не просто политического режима, но всей цивилизации, всей культуры до самого основания"[2]. Ряд писателей,

однако, требовал "возвращения к порядку" и иронизировал по поводу активности своих коллег (Пьер-Анри Симон, Ж. Сесброн, Жан Дютур, Эжен Ионеско, Мишель де Сен-Пьер). Робер Эскарпи заметил: "Нет ничего менее революционного, более конформистского, чем псевдогнев человека, бьющего стекла, в какие бы одежды — касты мандаринов или марксизма — он ни рядился"[3]. Возникло несколько организаций интеллигенции, спорящих друг с другом,— "Революционный комитет совместных действий студентов и писателей" (Маргерит Дюрас, Жан-Пьер Фай, Клод Руа, Морис Надо, Натали Саррот, Морис Бланшо, Бернар Пенго); позднее оформились "Комитет интеллигенции за свободную Европу" и "Социалистическая секция писателей".



Еженедельник "Леттр франсез" от 15—21 мая 1968 г., посвященный "студенческой революции".

Одна из организаций, родившихся в самом пекле майских сражений,— "Союз писателей" — существует до сих пор, занимаясь социальным обеспечением писателей, защитой их прав.

В дни кризиса Андре Мальро, бывший в это время министром культуры, старался держаться "над схваткой", хотя некоторые из открытых писем побуждали его вспомнить молодость и присоединиться к бастующим. Выступая на митинге голлистов 20 июля 1968 г., Мальро отметил как беспрецедентный симптом объединение молодежи и рабочих. Он сказал: "Мы — перед лицом кризиса, более глубокого, чем знала цивилизация до сих пор". Он предпочитал воздерживаться от демонстрации силы правительства, но с его одобрения были проведены некоторые срочные реформы: закрыты в разных городах Дома культуры, ставшие центрами бунтарства, была опечатана на некоторое время и Школа изящных искусств, раз "там сейчас не овладевают тайнами мастерства, а рисуют афиши, призывающие к беспорядку". Министерство культуры по настоянию министерства иностранных дел запретило пьесу Армана Гатти "Страсти в лиловом, желтом и красном" и предложило вместо Домов культуры создавать профессионально ориентированные Центры, где можно было бы учиться живописи, музыке, искусству кино и театра. (Первый такой Центр был создан в Пари-Венсен уже в декабре 1968 г., позднее — в Невере, Рене, Реймсе.)

При выборах 1969 г. во Французскую Академию были выдвинуты на одно место Ионеско и Мальро. Мальро снял свою кандидатуру. От кресла в Академии Гонкуров (в это время скончались Жан Жионо и Пьер Мак-Орлан) он тоже отказался, предпочитая, по его словам, "творческое одиночество".

Впрочем, такое одиночество было в известной мере предопределено. На апрельских выборах 1969 г. де Голль потерпел поражение, президентом стал Жорж Помпиду, а преемником Мальро — Эдмон Мишле, который, принимая дела, сказал, что чувствует себя так, словно Франсуа Коппе идет на место Пиндара.

Годы, последовавшие за Маем, охарактеризовал ярким афоризмом Жак Берсани: "В ответ на контестацию потребления наше общество ответило так, как и можно было ожидать,— оно употребило контестацию себе на пользу"[4].

Историческая ситуация во Франции после Мая 1968 года была необычайно противоречивой. Выборы, состоявшиеся в июне 1968-го на волне политической активности, неожиданно (неожиданным была для политологов и сама "майская революция") дали перевес правым силам, обозначив тем самым конец "майской революции", хотя ни одна из причин, ее породивших, не была устранена. Годы президентства Жоржа Помпиду (1969—1974) и Жискара д'Эстена (1974—1981) могут рассматриваться как достаточно благоприятные для культуры и ее демократизации. Был открыт культурный Центр имени Помпиду, парижский муниципалитет субсидировал деятельность Дома поэзии, расположившегося на живописной террасе обновленного района Марэ.

Приходится помнить о том, что интеллектуальная атмосфера во Франции (как и в других западноевропейских странах) определялась драматическим конфликтом: давно утратив надежду на торжество социальной справедливости при капитализме, левая интеллигенция решительно осудила практику "реального социализма", посеяв метафизические сомнения: а возможно ли вообще "общество с человеческим лицом"? Поиски альтернативных решений отражены в книге Франсиса Коэна "Социализмы" (1985)[5]. Настоящим шоком, по свидетельству автора этой книги, были не столько разоблачения, прозвучавшие на XX съезде КПСС, сколько "мгновенное их забвение", определившее военное вмешательство СССР в Венгрии (1956) и Чехословакии (1968), удаление из страны А. Солженицына и ссылку в Горький академика Сахарова. Разрыв между социалистическим идеалом, нигде пока не осуществленным, и практикой социалистических государств, дающей много оснований для серьезной критики, подвел французскую интеллигенцию к определению своего места в этом конфликте. Одним из результатов была книга "СССР и мы" (1978). "Юманите" обозначила "социализм по-французски" следующим образом: "Мы хотим построить социалистическую Францию, в которой то, что составило объект повествования в "Признании" Артура Лондона, стало бы невозможным"[6].

Размышления о реальном опыте строительства социализма в ряде стран наслаивались на опыт самой Франции, сделавшей социалистический выбор в 1981 г.

На президентских выборах верх одержал кандидат социалистов — Франсуа Миттеран, в кабинет вошли депутаты-коммунисты. Многие из французских историков разрабатывали план строительства "социализма по-французски" — мирным путем, при плюрализме мнений, при быстром избавлении от затянувшегося недуга — безработицы и сокращении имущественного неравенства. Однако далее события развернулись иначе: число безработных держалось на прежнем уровне и даже продолжало расти; подъем цен обгонял подъем заработной платы; национализация, проведенная в некоторых областях экономики, вскоре была отменена, обещанные малоимущим семьям социальные гарантии были реализованы лишь частично. Коммунистическая партия катастрофически теряла поддержку избирателей — главным образом из-за неумения ФКП наладить плодотворный диалог с социалистической партией, учесть объективную политическую реальность, разрушить стереотипы своей внутренней структуры. Конечно, часть голосов ФКП потеряла, так сказать, не по своей вине: все политические ошибки Советского Союза (особенно введение войск в Афганистан) немедленно увеличивали число французов, покидавших свою партию. К концу 70-х годов с ФКП распростились романист Робер Мерль, режиссер Антуан Витез, поэт Гильвик.

Параллельно, используя конфликты, расовые предрассудки и действительно труднейшие ситуации, обусловленные массовым импортом во Францию

дешевой рабочей силы из Северной Африки, арабских стран, Испании, Португалии, расширяли свои ряды правые партии, особенно та, что назвала себя "Национальный фронт" (как бы узурпировав имя союза патриотических сил лет немецкой оккупации). Глава ее — Ле Пен,— требуя "вернуть Францию французам, изгнав всех коммунистов, евреев и чернокожих", год от года пользовался все большей популярностью и при выборах 1986 г. в Национальное собрание лепеновцы одержали серьезную победу, а ФКП потерпела столь же серьезное поражение.

В каком отношении был этот кризис партии к ее культурной политике? Прямой связи здесь все-таки не было. Ригоризм своих политических лозунгов ФКП сочетала с открытостью в сфере культуры. Именно в эти годы (поворотным считается 1966 год, пленум в Аржантее) претворялась в жизнь установка на плюрализм мнений. Сложилась парадоксальная ситуация: ряды партии сужались, авторитет ее печатных изданий возрастал[7]. На страницах "Юманите", "Нувель критик", "Революсьон", "Пансэ" выступали и старейшины французской литературы, и представители совсем молодого поколения писателей. Велика была в этом процессе роль журнала "Эроп" и еженедельника "Леттр франсез", родившегося в подполье и долгое время существовавшего как орган Национального комитета писателей. С 1953 г. до последнего номера — 12 октября 1972 г. — директором был Арагон. Если в 40—50-е годы это было довольно догматическое издание (статьи в поддержку Лысенко, Жданова и т.п.), то с начала 60-х оно заметно меняет курс, предлагает программу диалога, встречи самых разных точек зрения, выступает против политических судебных процессов в СССР, привлекает к анализу культурной ситуации во Франции Леви-Стросса, Якобсона, теоретиков семиотического подхода к самым разным процессам общественной жизни. Такая позиция свидетельствует об особом культурном климате последних десятилетий. Если в 40—50-е отношения писателей характеризовались иногда как "франко-французская война"[8], то спустя двадцать лет "она затихла, реже слышались злобные инвективы"[9].

Данное десятилетие — это время крушения маленьких издательств и образования крупных концернов.

Укрепляли свои позиции старейшие издательства Франции — "Галлимар" и "Фламарион". Некоторые издательства, рожденные в подполье (знаменитое "Полночное издательство" Веркора) сильно меняли ориентацию, порой с риском для себя. Так, "Эдисьон де минюи" ("Полночное издательство") открыло зеленую улицу "новому роману". Первые книги были убыточными, затем по мере разгорающихся страстей вокруг этого феномена слава Мишеля Бютора, Натали Саррот, Клода Симона, Алена Роб-Грийе обеспечила распродажу их книг и позволила директору издательства Жерому Линдону начать поиск новых талантов, нередко совсем пренебрегавших заветами "нового романа".

К "Эдисьон де минюи" близко по качеству отбираемых текстов и по вкусу к авангардной, новаторской прозе издательство "Сёй" (в переводе "Порог"). "Сёй" сумел себе обеспечить хорошее финансовое положение. Основное русло издательства "Сёй" — литература по философии и эстетике, всегда с учетом новейших веяний. Именно "Сёй" публиковал и публикует работы по структурализму, семиотике. "Сёй" не пытается искать многообещающие новинки. Трудная — зачастую обращенная только к профессионалам — литература здесь как бы уравновешена серией "Экривен де тужур" ("Вечные имена").

Большую роль в культурной жизни Франции играют литературные премии. Их очень много, но только некоторые (Гонкуровская, Ренодо, Фемина, премия Французской Академии) предрекают книге большой тираж.



Обложка книги Жан-Франсуа Ревеля "Бесполезные знания", 1988

Гонкуровская премия была задумана в свое время как антипод премии Французской Академии — поощрение должен был получать новичок в литературе, чтобы иметь возможность свободно проявить свой талант. Это правило Академией Гонкуров давно не соблюдается.

Окололитературные страсти привели к тому, что каждый член Академии Гонкуров голосует чаще всего за книгу, выпущенную "его" издательством. В результате почти все премии достаются — как шутливо определили критики — Галграсею (Галлимар, Грассэ, Сёй).

Если оглянуться назад, то "близорукость" жюри Гонкуров поражает: оно не удостоило своим вниманием ни Жироду, ни Жюля Ромена, ни Селина, ни Марселя Эме, ни Бернаноса, ни Сартра, ни Камю, ни Юрсенар, ни Мориака[10]. Правда, если говорить о выборе Гонкуровской Академии последних лет, трудно не видеть высокого качества книг, ею предпочтенных. Можно назвать "Кризи" Фелисьена Марсо, "Закон" Роже Вайяна, "Лесного царя" Мишеля Турнье, "Глупости" Жака Лорана, "Ястреба из Маё" Жана Карьера, "Кружевницу" Паскаля Лэне, "Всю жизнь впереди" Эмиля Ажара (Ромена Гари), "Улицу Темных Лавок" Патрика Модиано, "Заблудших" Фредерика Тристана, "Любовника" Маргерит Дюрас, "Дикие свадьбы" Яна Кефелека и др.

Обычно присуждение одной из основных премий резко поднимает тираж книги. Поэтому некоторые издатели позволяют себе, чтобы привлечь покупателя, небольшие розыгрыши. Например, зная, за кого голосовал Саша Гитри (в те годы член Гонкуровской Академии), Лаффон выставлял эту книгу с широкой красной лентой — "Гонкур Саши Гитри". По другому случаю он выкладывал на витрину ту или иную книгу с рекламой "Гонкур без Гонкура".

Некоторые издательства устанавливают для своих авторов особую премию. Так, Лаффон ввел премию Стендаля. Поль Моран завещал учредить премию его имени при Французской Академии. (В 1980 г. премию Морана получил Ж.-М.-Г. Леклезио.) Недавно создана также довольно популярная премия Книжных магазинов.

Реакция писателя на присуждение премий — тоже один из определяющих симптомов культурной ситуации. Известно, что Ж.-П. Сартр отказался от Нобелевской премии; дважды отказывался от литературной премии Жюльен Грак, подчеркивая тем самым свой аристократизм, полную независимость от вкуса публики.

Хорошую рекламу писателям создавало в последнее десятилетие и телевидение. Объединяя на встречах с названием "Апостроф" ученых, писателей, государственных деятелей (в том числе президентов страны), ее ведущий Бернар Пиво открывал динамичную, острую полемику.

Существуют и специальные передачи: "Литературное утро", знакомящее с фрагментами выходящих книг, интервью, критическими отзывами, или, например, "Праздник книги" — передача, которую ведет академик Жан д'Ормессон. Культурная политика последнего времени в целом направлена на активное продвижение книг к читателю, гораздо отчетливее, чем ранее. Этому способствовало, например, открытие крупных магазинов "ФНАК", имеющих 20-процентную скидку в ценах по сравнению с другими книжными магазинами. В 1976 г. Союз книжных магазинов предложил отменить стабильные цены на книги. Издатели, по инициативе Жерома Линдона, воспротивились этому, предложив создать в области торговли две сферы, функционирующие по разным законам: сфера свободной продажи, где книжный магазин устанавливает цену сам; и сфера "защищенная" — для новинок, не рассчитывающих сразу привлечь читателя, находящихся на полках достаточно длительное время. В конце 70-х годов на страницы периодической прессы выплеснулась бурная полемика, исход которой мог сказаться в перспективе на вкусах читателя, его уровне культуры. По закону Монори, вступившему в силу 1 июля 1979 г., преимущество получила многотиражная массовая книга. Однако весной 1981 г. с благословения Франсуа Миттерана действие этого опасного для культуры закона было приостановлено, а 1 января 1982 г. он был отменен.

Довольно часто устраиваются правительственные приемы с приглашением писателей, и в них охотно принимают участие и нигилисты, требующие отвергнуть "буржуазную культуру"[11].

Кроме Общества литераторов (Société des Gens de lettres) и Союза писателей материальную помощь писателям оказывает также Национальный литературный Центр, распределяющий ежегодно 30 стипендий начинающим литераторам, 8 стипендий известным писателям (среди них были Клод Симон, Пьер Гийота, Жан Рикарду) и 16 субсидий престарелым писателям, которые по состоянию здоровья уже не могут работать.

В эти годы понятие "культура" обретает максимальную целостность. Литературный процесс, пожалуй, теперь теснее связан с социологией, этнографией, философией и даже иногда точными науками.

Работы французских ученых — Мишеля Фуко, Мерло-Понти, Альтюссера, Леви-Стросса, Лакана — питали не только литературоведение, но и самое литературу. Сейчас модно спорить — трансформацией ли культуры подготовлен 1968 год, или, напротив, это общественное движение изменило ценностную ориентацию в сфере культуры? Конечно, реализованы обе эти закономерности, и очень существенно, что и в 60-е, и в 70-е годы большинство дискуссий шло по пограничной полосе, вбирая в себя и литературные феномены, и научные.

Достаточно вспомнить анкеты и дискуссии по темам "Литература и общество" (1975), "Текст в свете теории" (1978), "Роль интеллигенции в общественной жизни. От дела Дрейфуса до наших дней" (1987), "Положение литературы, книги, писателя" (1976), антологию статей "Ангажированные писатели" (1978) или коллективный труд "Французское общество 1914—1970 гг. сквозь призму литературы". Серьезной переоценке подверглись многие аспекты культуры авангарда. Когда журнал "Диграф" провел в 1976 г. анкету, в ответах ощущалась смена литературных школ. И хотя ответы были порой контрастными (за искусство, тесно связанное с политической борьбой; или, напротив, за искусство, замкнутое в себе самом, только в "приключениях языка"), почти все были единодушны, отрицая возможность определить авангард раз и навсегда.

В течение всего этого времени не стихала полемика вокруг вопроса, выживет ли литература в эпоху телевидения и видеокассет, будет ли человек покупать книгу, если — на следующем витке технического прогресса — он

сможет "позвонить книге" и слушать читаемый в прекрасном исполнении текст или же переключиться на другую волну-книгу, более близкую его вкусам. Феномен перенасыщения информацией, конечно, дает о себе знать. Интересное исследование культурных явлений последних лет провел Жан-Франсуа Ревель, назвав книгу "Бесполезные знания" (1988).

Развернув впечатляющую картину подтасовки фактов, даже подаваемых вроде бы с полной объективностью, Ревель ищет корень этого зла в воспринимающем, который ждет не чистого факта, а факта "желанного" или "нежеланного", который в каждом собеседнике (и авторе книги в том числе) стремится видеть врага или друга, но не личность, которую надо понять. В предыдущие века можно было говорить о малом объеме знаний, теперь ту же функцию выполняет лживая информация, а "ведь чем более лжив образ мира, тем опаснее действия индивидуума". Наше умение и желание действительно пользоваться доступными знаниями определит судьбу самой цивилизации. "Будущее зависит от корректного или некорректного использования информации"[12].

В дискуссиях, спорах деятели культуры не раз возвращались к термину "ангажированная литература", пытаясь дать на старый вопрос новый ответ. В 40—50-е годы существовали своеобразные полюса. Смысл понятия "littérature engagée" защищали и Арагон, и Сартр. У них были разные мотивировки, но включенность литературы в борьбу идей они не оспаривали. Роже Нимье, противостоявший любым формам ангажированности, благодаря активности его протеста, был окрещен "контрангажированным" по сравнению, например, с Марселем Эме или Андре Дотелем, писателями dégagés, не ангажированными (иначе говоря, не придающими своей позиции "вне политики" никакого бунтарского оттенка). Писатель désengagé — это писатель, "переболевший" болезнью левизны и определивший свое новое место в политических конфликтах.

В 70-е годы сложился и еще один тип литератора, сочетающего в себе разные качества самым причудливым образом. Писатель резко отделяет в себе гражданина от автора, т.е. демонстрируя политическую активность как личность (в майские дни и позднее в антирасистских демонстрациях, в забастовках лицеистов и студентов), он как бы не пускает эту стихию в свои художественные произведения. Это можно сказать — вспомним лишь несколько имен — о Жорже Переке, Маргерит Дюрас, а из поэтов о Мишеле Деги, Жан-Пьере Фае, Доминике Гранмоне, Иве Бруссаре, Бернаре Ноэле.

Размышлениями о майском опыте отмечены все 70-е годы — идет ли речь об исторических, эстетических, социологических или непосредственно литературных произведениях. Май изменил культурную атмосферу, поставил новые вопросы не только перед деятелями культуры, но и перед воспринимающим, т.е. читателем, зрителем. В большинстве произведений присутствует коллективная память или коллективное подсознание, вобравшее опыт того потрясения. Сам Жан-Поль Сартр, активно включившись в общественную деятельность, счел необходимым провозгласить свою бесполезность как писателя: "Долго я принимал свое перо за шпагу, теперь понял, что оно бессильно".

Мишель Фуко резюмировал этот результат с иным акцентом: "Довольно долго "левый" интеллигент брал слово (или был уверен, что ему дано право взять слово) в качестве судьи истины и справедливости. Его слушали (или он думал, что его слушают) как посланника универсума, "всеобщую совесть". Ныне эта иллюзия отнята". Торжественные похороны Мальро, Сартра, Арагона, Маркузе завершали определенный период. После него личность художника не должна приниматься в расчет. Но десакрализация творца отнюдь не сопровождалась равнодушием к его книгам. Напротив: в 70—80-е годы роль литературы в общекультурном движении повышается. В 60-е годы

суждение, что во Франции не литература является основой для критики, напротив, критика становится объектом литературы, никого не удивляло. Приоритет бесспорно принадлежал критике. На следующем витке обозначились новые рубежи, а споры перешли в иное, гораздо более спокойное русло. Можно согласиться с серьезным исследователем литературного движения последних лет Патриком Комбом, убежденным, что «утопия Мая вызвала к жизни "новый гуманизм"»[13], который в теоретическом плане пытались осмыслить "новые философы". Высокие тиражи книг "новых философов" — например, Бернара-Анри Леви "Варварство с человеческим лицом" (1977), "Завещание всевышнего" (1979), "Французская идеология" (1981),— постоянное обращение к их работам в литературных исследованиях подтверждают взаимозависимость разных сфер культуры.

Так, например, уже воспринимается как данность тесная связь литературы с наукой (хотя экспериментальные пробы, например, "математической поэзии" предпринимаются намного реже). Крайности сближения литературы и науки сгладились, и художественное творчество, естественно, вписывается в движение гуманитарных знаний.

Художники слова довольно дружно декларировали свою полную творческую независимость от позиций любой партии, любого социального слоя, левые здесь охотно вторили правым или наоборот. Таким образом, противостояние, характерное для культуры в 40—50-е годы, было снято, конфронтация выявлялась скорее по эстетическим параметрам.

В анкете "Жизнь или выживание литературы", проведенной журналом "Нувель ревю франсез" в 1970 г., выступавшие (например, Марсель Арлан, Серж Дубровский) анализировали истоки кризиса — самой литературы и критики, аргументировали необходимость заново осмыслить, что такое гуманизм литературы и гуманитарные науки (sciences de l'homme) вообще. Выразив свое согласие с идеей, согласно которой традиционный гуманизм умер и человек сейчас не в силах представить себя центром вселенной, над которой он властвует, писатели, принявшие участие в этой анкете, предлагали тем не менее осмыслить гуманизм в новых условиях, помогая человеку преодолевать отчуждение и активизировать свои силы. Именно на этом этапе писатели развили большую просветительскую деятельность — поэтические вечера, литературные чтения, дискуссии — в культурном центре Бобур, Доме поэзии, залах театра Шайо, импровизированные выступления деятелей искусств возле книжных стендов больших универсальных магазинов и т.п.

Писатели консервативных убеждений высмеивали эту попытку расширить круг чтения "публики из народа". Жан Ко писал с желчным сарказмом: "Когда мне говорят, что некто опускается в шахту, чтобы читать там вслух Франсиса Понжа, или знакомит с творчеством Бютора рабочих прямо у прокатного стана, или декламирует прозу Клода Симона виноградарям, я прихожу в бешенство"[14].

Как же развивалась литература в этом общекультурном контексте последних десятилетий?

Публицистическая и эссеистская литература, анализирующая майские события, поистине необозрима. Если задержать взгляд только на эссеистике писателей, и в этом случае придется назвать десятки имен — Симоны де Бовуар ("Все счета оплачены", 1972), Ж.-П. Сартра (многочисленные главы книг "Ситуации"), Жана Ко ("Папа умер", 1968), Жана Кейроля ("Поэзия-Дневник", 1969), Жильбера Сесброна ("Во что я верю", 1970, "Что такое жить?", 1977), Мориса Клавеля ("Сражения от Сопротивления к революции", 1972), Жана-Луи Кюртиса ("Вопросы к литературе", 1973), Мишеля Друа ("Огонь во тьме", 1977), Мориса Дрюона ("Будущее в опасности", 1968), Маргерит Дюрас ("Разговор с подружкой", 1974), Жана Дютура ("Школа для дураков", 1970), Пьера Эммануэля ("За политику

культуры", 1971), Жюльена Грина ("Остаток дней. Дневник 1966—1972 гг."), Эжена Ионеско ("Противоядия", 1977), Жака Лорана ("Открытое письмо студентам", 1969), Клода Мориака ("Неистов надежды взлет", 1976)[15] и т.д.

Каждый из авторов в меру своего понимания ситуации стремился ее проанализировать, сопоставить с опытом предыдущих десятилетий, наметить прогнозы. Нет нужды подчеркивать, что выводы и оценки оказывались диаметрально противоположными. Например, Э. Ионеско и Жан Дютур, с одной стороны; Сартр и Маргерит Дюрас — с другой.

С начала 70-х годов тематика Мая активно присутствует и в художественной литературе.

"За стеклом" (1970) Робера Мерля; "Две весны" (1971) Раймона Жана; "Урон и грохот" (1971) Мориса Клавеля, "Дикий кот" (1971) Мишеля Батая, "Согбенные спины" (1973) Бруно Барта, "Исчезнувший горизонт" (1979) Ж.-Л. Кюртиса, "Агонизирующий цветок" (1970) Кристины де Ривуайр, "В мрачных красках" (1970) Элен Пармелен, "Белый пес" (1970) Ромена Гари, "Город в лохмотьях" (1972) Ле Кентрека, "Такова была наша любовь" (1970) Мари Сюзини, "Ирреволюция" (1971) Паскаля Лэне, "Левый уклон" (1976) Э. Блескин. Список можно продолжить.

По отношению к художественным произведениям еще опаснее, чем к эссеистским, прилагать критерий — кто за "майскую революцию", кто — против. Картина Мая предстает во всех этих произведениях достаточно сложной, побудительные мотивы активности бунтарей — самые различные; "выводов", морализаторских финалов писатели избегают.

Наиболее сильными в художественном отношении можно считать романы, выбирающие майские события не центром повествования, а своеобразной точкой отсчета в жизненных судьбах героя. "Ирреволюция" (премия Ренодо, 1972) Паскаля Лэне и "Вы слышите их?" (1972) Натали Саррот — самые убедительные тому примеры.

"Майская революция" как прямой объект повествования не вызвала к жизни ярких книг. Но зато Май действовал как субъект. "Ничто больше не может остаться прежним",— убежденно сказал Жорж Помпиду. Эдгар Морен нашел этому следующее объяснение: "Май полновесно был пережит всеми — как феномен поэтический, воображаемый и одновременно реальный; силы воображения быстро сгорали в этой топке, и не успел появиться дымок, называемый литературой"[16].

Произошла резкая децентрализация театральной жизни (большое количество театров и актерских трупп вне Парижа) при определяющей роли режиссера — таков театр Роже Планшона, Антуана Витеза, постановки Арианы Мнушкиной, Патриса Шеро. Финансовые условия свободных театральных трупп были плачевны, и как реакция на это пренебрежение родилась инициатива провести 13 мая 1973 г. в Париже торжественные "похороны культуры" с предъявлением конкретных требований министру культуры тех лет — Морису Дрюону.

Знаменательно, что лозунги 1968 г. применительно к театру оказались далекими от пророчеств. "Отныне не будет Клоделя!" — кричали стены "Одеона" в мае. Спустя 10—15 лет Клодель — один из самых играемых авторов: почти каждый год две-три его пьесы в разных театрах.

По мнению французской критики, новый театр, возникший в 50—60-е годы, был таким же шоком для общества, как сюрреализм в 20-е. В следующее десятилетие преемниками Ионеско, Беккета, Адамова были Арман Гатти, Фернандо Аррабаль, Мишель Винавер. Размыкание сцены, установка на вовлеченность в игру зрителя, свобода импровизаций стали коренным образом менять лицо театра.

Поэзия, во многом готовившая 1968 год (см., например, публикации журнала "Аксьон политик" с первого номера 1958 г.), как раз после него теряет свой бунтарский дух. Разделившаяся в 60-е годы на противостоящие друг другу потоки при контрастных эстетических позициях, в 70-е и 80-е годы она это противопоставление сглаживает, преодолевает ригоризм школ и ярче выявляет каждую творческую индивидуальность. Поэтому, по мнению одного из представителей молодого поколения, предпочтительней вести речь не о французской поэзии, а о "французских поэзиях", чье число не меньше числа поэтов.

Прозаические произведения, появившиеся после 1968 г., открывают новые имена — Патрика Модиано, Мишеля Турнье, Паскаля Лэне, Ж.-М.-Г. Леклезио. Новое поколение демонстрирует свою независимость от предшествующих и называет среди своих учителей порой чаще Достоевского и Гоголя, нежели Алена Роб-Грийе или Клода Симона (см. интервью Ива Наварра), что отнюдь не означает, будто опыт "нового романа" ими отринут. Напротив, как показывает анализ, он самым естественным образом прижился в поэтике очень разных по стилю романов и новелл.

На рубежах последнего десятилетия происходило удивительно тесное сращение между литературными произведениями, к которым внимательна литературная критика, и другими произведениями, о которых совсем не пишут, но которые с увлечением читают.

Среди звезд массовой литературы, привыкших к многомиллионным тиражам своих книг, можно назвать Ги де Кара, Жерара де Вилье, Клод Жоньер, Мари-Анн Демаре и, конечно, Анн и Сержа Голон, одержавших триумфальную победу и над нашим читателем.

Популярность массовой литературы многие объясняли именно чрезмерной элитарностью текстуальной прозы. Жорж Коншон делает вывод: «К "Мотыльку" нас подвел "новый роман"»[17]. В такой формулировке — спрямление противоречий, но взаимозависимость между контрастными полюсами литературной речи отрицать нельзя. Каждый жанр массовой литературы (розовый сентиментальный роман, детективная история, псевдоисторическое повествование) имеет свои собственные законы, но чем ближе к нашим дням, тем сильнее проявлялось в каждом из них внимание к жизни сознания. Тем самым они как бы непроизвольно сдвигались к границам традиционного психологического повествования, отвечая на ностальгию читателя по героям, имеющим определенный характер, создающим иллюзию возможности пройти тот же путь. Многие авторы, восприняв уроки Маргарет Митчелл, строили циклы своих романов вокруг яркого женского образа — очень женственного по природным качествам и по-мужски стойкого в экстремальных ситуациях. Усиливая психологический анализ, массовая литература как бы "учла" опыт "нового романа", распростившегося с традиционным героем, равнодушие к этим экспериментам широкой публики, которая в годы бурных критических баталий между "традиционным" и "новым" романом была с головой погружена в историю любовных приключений Анжелики, маркизы ангелов. Массовая литература предлагала экзотические события, круто закрученную интригу при богатстве психологических оттенков. Среди ярких явлений этой пограничной полосы должен быть рассмотрен Патрик Бессон, характеризуемый как потомок гусарства Ж. Лорана и Р. Нимье, но уже не столь рафинированного, охотно приобщающийся к приемам массового чтива.

Частое использование детективных сюжетов экспериментальной литературой (Ален Роб-Грийе) еще больше размывало границы между полновесными художественными произведениями и однодневками, тиражируемыми миллионами экземпляров, будь то "черная серия", "полар" или "чтение для женщин". Возможность совмещения в одной индивидуальности двух контрастных авторов (Сесиль Сен-Лоран, он же Жак Лоран; Сан Антонио, он же

Фредерик Дард) убеждала, что дело не столько в индивидуальных качествах мастерства, сколько в задачах, сознательно поставленных себе писателем.

По справедливому выводу Патрика Комба, "влияние Мая проявилось совсем не там, где его ждали"[18]. Принципиально изменилось понятие ангажированности, неизмеримо повысилась роль языка, "выразительности" во всех сферах культуры; наиболее частыми сюжетами во многих дискуссиях стали отношения власти и литературы, языка и ангажированности, политики и теории. Вопреки всяким ожиданиям вернуло себе утраченный было авторитет понятие "литературности"; история, сюжет были реабилитированы и отныне не противопоставлялись языку, речи.

Новаторские феномены были порождены и феминистским движением (Элен Сиксус, Бенуат Гру. К феминистской литературе причисляют некоторые обозреватели и Маргерит Дюрас).

Так или иначе, повествовательные жанры этих десятилетий обнаруживают значительные изменения, но не на поверхности, а на глубинном уровне эстетической структуры. Именно в эти годы формируется феномен, который назвали постмодернизмом; в это понятие вкладывается отказ от экстремальных художественных экспериментов, при учете, однако, их опыта, при значительном обновлении литературного языка. Постмодернизм почти всегда "проигрывает" мотивы литературы предшествующих веков и десятилетий, оптимально расширяя "поле традиции" даже тогда, когда ее пародирует. Реабилитация сюжета, героя, самого права выражать в произведении опыт пережитого (le vécu) — это лишь внешние приметы трансформации "письма".

Переоценка экспериментаторства преломлялась то в вызывающей, подчеркнутой традиционности, устоявшихся формах семейного или регионального романа; то в возвращении к чисто документальной прозе. Наиболее интересен, пожалуй, процесс естественной, свободной интеграции новых качеств повествовательной техники в художественные тексты писателей, которые вовсе не считали себя преемниками "нового романа". За прошедшие десятилетия стало абсолютно ясно, что "новый роман" (или, в другой терминологии, "антироман") помимо разрушений (нечитабельных книг "новейшего романа" — Жана Рикарду, например) оставил плодотворный след в развитии зарубежной прозы. Этот "двойной урок" И. А. Тертерян сформулировала следующим образом: «Если вспомнить уже упомянутое нами разделение художественного произведения на "историю" и "речь", можно сказать, что возрождение "истории" (т.е. возрождение связного повествования, "героя в обстоятельствах") сопровождается обостренным вниманием к "речи"»[19].

Синтез "истории" и "речи" мог принимать самые разные формы. Напряженное внимание к "речи" свойственно очень широкому кругу современных романов. Демонстрируя приметы такого поворота, советские критики чаще приводили в пример либо произведения недавних экспериментаторов, изменивших свою манеру, либо произведения совсем молодых литераторов, не захотевших начинать с нигилистического "анти". И в том, и в другом случае подтверждение находилось в манифестах, в аргументации отказа от "антиромана", "приключений языка". Но выявился и феномен более сложный — феномен, когда преодоление "анти" происходило исподволь, без поворотов, без пересмотров, без деклараций. Произведения таких писателей хранят верность многим принципам "нового романа": авторы избегают вводить сюжетные коллизии и психологические портреты, предпочитают двигаться по самой кромке меж сознанием и подсознанием, фиксируя те самые неуловимые тропизмы (произведения 70—80-х годов Кристианы Барош, Жан-Лу Трассара, Жана Жубера, Алена Боске, Мишеля Шайю и др.). И вместе с тем в их художественной структуре уже оформились важные оппозиции к программам "антиромана". Появилось уважение к "фигуративности" и реальности как

объекту художественного познания; интерес к психологии (не только психике индивидуума); поиск глубинной сути характера. В "антиромане" неуловимость чувства была усилена тем, что оно "не ловилось" на антенны восприятия читателя. Оттенки переживаний, воскрешаемые многими постмодернистами,— из гаммы ежедневного человеческого опыта.

Но внимание к стилю, Слову — закон для произведений этого типа. Оно преломилось в своеобразном повествовательном синтезе, демонстрирующем сразу и бунт против "нового романа" и плодотворную зависимость от него.

Патрик Комб считает, что "глубокое обновление эстетических структур романа" — результат революционной весны. Более правильно, наверное, рассматривая этот процесс, определять новые качества романа, поэзии и театра 70—80-х годов не кратким, политически острым моментом истории Франции, а опытом предшествующих десятилетий, сменой эстетических ориентиров.

ПРОЗА

ВВЕДЕНИЕ

Для общей культурной ситуации во Франции 70—80-е годы были временем "после Мая". Размышления и споры — о развитии современного капиталистического общества, изменении структуры классовых взаимоотношений, исчерпанности иллюзий о прямом социалистическом пути к равноправию и братству, поисках альтернативных решений, которые могли бы смягчить конфликты общества буржуазного и предотвратить драматические коллизии общества "реального социализма" — обязательно трансформировали в себе опыт "майской революции" и реакцию на нее различных слоев интеллигенции. Для эссеистики, публицистики, исторических, социологических, культурологических сочинений этих двух десятилетий подобные проблемы были центральными. Что касается собственно художественной литературы, то в этом случае те же самые десятилетия правильнее назвать десятилетиями после расцвета "нового романа".

Было бы неверно разделять эти два пространства — после Мая, после "нового романа" — как несоприкасающиеся. По существу, сам термин "постмодернизм" несет в своем содержании оба "пост". Горькое прощание с иллюзиями — как идеологическая доминанта — было в основе ситуации, названной постмодернизмом. Философ Жан-Франсуа Лиотар, много размышлявший о постмодернизме[1], намеренно дает этому понятию не эстетическое, а идеологическое толкование: крушение идеалов после длительной власти их над умами интеллигенции. К убежденности, что капитализм, проявив максимум изобретательности в удовлетворении материальных потребностей, не смог сделать общество ни справедливым, ни милосердным, прибавилась убежденность, что другой, более совершенный тип общества еще не создан и, может быть, никогда не будет создан человеком. Собственно, эта взаимосвязанность эстетической и метафизической реакции на общественно-литературный процесс выявлялась и на предыдущих этапах — при полемике, например, "гусаров", а позднее "нового романа" с философией и эстетикой экзистенциализма.

И все-таки благодаря тому, что в манифестах "нового романа" эстетические цели были основными, литература следующего этапа так или иначе искала свое место в соотнесении с этими манифестами и поэтому тоже акцентировала эстетическую реакцию на самые нашумевшие произведения 50—60-х годов.

Суждения специалистов о "новом романе", его состоянии тридцать лет спустя после "Эры подозрений" расходятся. Существует мнение — и довольно распространенное во Франции,— что "новый роман" выдохся, не смог осуществить открытий, им обещанных, и, породив "новейший роман" и текстовое письмо, которое иногда называют "структуралистским", сошел на нет, объективно став причиной ширящегося влияния массовой литературы, к

которой читатель, утомленный формалистическими претенциозными ребусами, обращается особенно охотно. Например, литературовед Жак Бреннер считает, что "новый роман" жил не более 7—8 лет, а затем, "не имея таланта рассказывать", упорно предпочитая конструкцию воображению, окончательно наскучил "настоящим ценителям литературы", удерживая внимание лишь "коллекционеров литературных странностей"[2].

Анри Буйе определяет "новый роман" как недолговечную моду, значимую для определенного момента (le remarquable momentané), но не способную оказать длительное воздействие (le remarquable permanent)[3]. Ограничивает во времени действие "нового романа" и Робер Андре: "Путь нового романа с его поисками и опытами, вероятно, последняя значительная тенденция... Период ее процветания был кратким"[4].

Существует противоположное мнение (литераторов, близких к издательствам "Эдисьон де минюи" и "Сёй"), в основе которого — полное исключение из литературного процесса художественных явлений, не испытавших на себе заметного влияния "нового романа" или нового текстового письма, внимание к явлениям только экспериментальным. Обе эти позиции страдают односторонностью и, по существу, рассматривают отношения "нового романа" или текстового письма к литературе в целом в суженной перспективе. В первом случае отрицается благотворность того обновления, которое нес "новый роман"; во втором — это обновление ограничено узким сектором языкового эксперимента. Так или иначе, уходят из поля зрения глубинные процессы, определявшие движение литературы в 70—80-е годы.

Ближе к истине авторы книги "Литература. Век двадцатый", отмечая: "После 1970 года наблюдается движение отлива: новый роман уступает пространство традиционному <...> Но писатели, никогда не принадлежавшие к новому роману <...> используют многие его формулы"[5].

Учитель умирает в своих учениках. "Новый роман" и оказался тем Мастером, который "растворился" в литературе, за ним последовавшей, изменил ее, изменился сам.

В чем изменился он сам? Отказался ли от провозглашенных им в конце 50-х годов принципов? Или, напротив, форсировал их, полемически заострил?

Заострил, довел до крайности многие принципы "новейший роман" ("Законы" и "Аш", (1973), Филиппа Соллерса; "Эдем, Эдем, Эдем", (1972), Пьера Гийота; "Взятие-проза Константинополя", (1965), и "Маленькие революции", (1971), Жана Рикарду), который довольно определенно отмежевался от своего родителя во время коллоквиума 1971 г.

Каждый из этих "последователей" был одновременно и практиком, и теоретиком "текстового письма". Крылатой фразой стали слова Рикарду: нас интересует "не описание приключений, а приключение описаний". "Новейший роман" выступил и против реализма натуралистического, и против реализма "интеллектуального", каким грешил, с его точки зрения, "новый роман". Ф. Соллерс и Марселин Плейне иронично писали о Саррот и Роб-Грийе как прозаиках, безнадежно устаревших. Если первой мишенью был "традиционный роман", то второй — именно тропизмы, они хранят слишком сильные связи с реальностью. В "новом романе" последователям казалось ценным лишь то, что удаляло от романа традиционного, приближая к "новейшему". Чем больше реальности, убеждены создатели текстового письма, тем меньше художественной выразительности. Чем слабее связь с реальностью, тем интенсивнее выразительность каждого слова, каждого элемента. Рикарду поясняет, что новшеством является, собственно, не отказ от "происшествия", а проблематичность случившегося. Пытаться выяснить, какая из картин относится к плану реальности — значит нарушать правила игры современного повествования. Текстовое письмо — только "машина по

изготовлению вариантов", причем преобладать должны "хрупкие варианты", а не "сильные". Любой из включенных в создаваемый текст эпизодов "может тяготеть к реальности только при условии, если он одновременно оспаривает реальность другого эпизода... Повествование само у себя должно вызвать аллергию"[6]. Рикарду предлагает обращать особое внимание на лексические стыки между эпизодами (картинами, мотивами), в частности, на похожие слова, расположенные по разные стороны "границы". Такого типа лексические единицы (омонимы, слова одного корня, анаграммы, слова рифмующиеся или обозначающие предметы, имеющие общее качество, и т.п.) Рикарду называет "генераторами" и советует строить с их помощью систему "новейшего романа"[7]. Попавшие в одну главу, например, слова "солнце", "золото", "пиво", "моча", "банан", "блондинка" сами должны, по Рикарду, образовать тему — тему... желтого цвета. Это раньше книги могли говорить "о страстях, идеях, событиях", оставляя сам текст как бы незаметным. Теперь книга должна приковывать внимание к слову так, чтобы читатель шел "не к реальности, стоящей за текстом, а к реальности текста". В более поздних своих выступлениях Рикарду напрямик отождествляет революцию в языке со стерильностью текста, в котором не должно быть никакой референтности — только слова, их игровой хоровод. Все романы можно сгруппировать, следуя предложению Рикарду, по внешнекомбинационному признаку: в одну группу попадут книги, объединенные, например, цифрой, имеющие число глав, скажем, кратное восьми, или набор из восьми предметов, или восемь персонажей, или иное число персонажей, чей возраст кратен восьми, или отсылки к датам (год, число, месяц), включающим цифру восемь, и т.п.[8]. Такие произведения, уверен Рикарду, обладают гораздо большим родством, чем сходные по времени или месту действия. Наиболее последовательно теорию генераторов Рикарду воплотил в своем романе "La Prise-Prose de Constantinopole" (игра слов: "Взятие Константинополя — Проза Константинополя").

Этот путь, намеченный "новейшим романом", пришел в противоречие с тем, как понимали развитие своих принципов неороманисты, во всяком случае, наиболее последовательные из них Натали Саррот и Клод Симон. Поэтому на специальном коллоквиуме, организованном в 1971 г., "новые" и "новейшие" романисты оказались оппонентами (исключение составил Роб-Грийе, который к этому времени уже создавал иные повествовательные модели, но поддержал во время дебатов Жана Рикарду против Натали Саррот). Натали Саррот обвиняли в оперировании такими анахронизмами, как "передать впечатление", "передать ощущение",— иначе говоря, в попытке ввести в повествование что-то из самой реальности, не прельщаясь игрой "генераторов".

К моменту коллоквиума Н. Саррот познакомилась уже и с теоретическими, и с практическими плодами "новейшего романа" и, излагая свою точку зрения, спорила не только с "традиционным" романом, но и с "новейшим".

Поддержав усилия по защите особого художественного языка, Н. Саррот предположила, что некоторые рьяные его защитники "рискуют прийти к результатам, противоположным искомым". Оппоненты заставляли Натали Саррот признать: "Ничего не существует вне слов", до слов. Писательница же упорно повторяла: "...нет, существует пред-язык, некое ощущение, понимание, нечто такое, что как раз и устремляется на поиски языка". Конечно, углубляла свою мысль Н. Саррот, ни одно произведение "не существует без языка, но языка не существует без этих ощущений". Само творчество — это и есть, по мнению Н. Саррот, поиски "хрупкого равновесия между невыраженным и языком". Детально развернув свой спор с "новейшими романистами", Н. Саррот уточнила, что различия между их

позициями и ее позицией "достаточно значительны и проявляются все сильнее и сильнее"[9].

Не покидая уровня тропизмов, Натали Саррот прикасается к психологическим процессам, все более существенным, теснее связанным с исторической реальностью мира. Поэтому роман "Вы слышите их?" (1972) "оказался одним из самых значительных откликов на такое историческое явление, как бунт контркультуры"[10], а повесть "Детство" (1983) вобрала в себя катаклизмы начала века и воссоздала с поразительной утонченностью разлад между ви́дением одного и того же феномена ребенком и взрослым. Если раньше Н. Саррот защищала и мотивировала право передавать психическую субстанцию "в чистом виде", не связанную с конкретной личностью, с конкретной формой сознания, то в "Детстве" (мемуарный жанр не отменяет возможности сопоставлений), напротив, сильно выражена именно индивидуальность, особый, неповторимый взгляд на мир. На основе психической субстанции начинает выкристаллизовываться характер, а не просто "магма подсознательного"; определенный тип сознания, обусловленный обстоятельствами и приобретающий индивидуальные черты. При этом писательница не меняет поля своей работы — ее по-прежнему интересуют первые, интуитивные реакции, не выявленные до конца человеческие отношения. В одном из романов Н. Саррот прозвучало обращение к самой себе — "не подпустить слово слишком близко", и романистка действительно не подпускает слова слишком близко к описанию, называнию чувств; слова тщательно нюансированы, они словно лепят переживание, легко касаясь, осторожно, чтобы грубым определением (ярлыком?) не извратить, не исказить того, что едва наметилось в душе.

Роман 1989 г. "Ты себя не любишь" состоит, как и "Золотые плоды", из серии реплик, причем обсуждается даже не книга, наделавшая шум в литературных кругах, а само слово — как оно проявляется, окостеневает, меняет свое значение, воспринимается. И тем не менее это роман не о жизни слов, а о контрастных человеческих позициях. И сразу становится очевидным, что внимание к стилистике, к лингвистической фактуре повествования не обязательно означает пренебрежение к объективным процессам, идущим в окружающем мире, т.е. не обязательно то явление, которое "больше, чем литература", перестает быть литературой. Здесь Натали Саррот впервые решает представить "магму подсознательного" как симбиоз множества "персонажей" в пределах одной личности (развитие мотива двойничества). "Я" — это одновременно "мы", и ни одно из многочисленных "я", входящих в "мы", не имеет права говорить от имени целостной личности; вместе с тем говорит или действует всегда лишь один из этих "персонажей"; вот откуда ножницы между прочувствованным и произнесенным, вот откуда полная неадекватность восприятия говорящего теми, кто слушает. Эту драму вечного непонимания Н. Саррот монтирует с драмой столкновения антагонистических личностей. Антагонизм не на уровне социальных групп, не на уровне поколений, а, в известной степени, как у Веркора, антагонизм, так сказать, врожденный — между рыцарями и хищниками. Только вместо веркоровской рационалистичности и отчетливости здесь — неуловимая подвижность оттенков. Граница, которую пытается тончайшим резцом провести романистка,— это граница между двумя предрасположенностями. Одни люди спонтанно, не мучаясь никакими проблемами, умеют себя любить. Любовь "заразительна", окружающие тоже начинают их боготворить; на скрещении этих лучей формируется подобие сильной личности, которая всегда знает, как назвать то, что она чувствует, которая контролирует все свои реакции. Но есть другие, не обладающие этим талантом влюбленности в самих себя. "То, что мы чувствуем, нигде не описано. Оно проходит, никем не замеченное, никем не узнанное". Они

всегда в колебаниях, сомнениях, почти никогда не могут передать словами, что же с ними происходит, замкнуты и недоверчивы к словам, даже если произносят их сами и как будто бы с полной откровенностью. Множество персонажей, составляющее такую личность, принципиальным образом отличается от множества, составляющего условную "сильную" личность; они не могут сосредоточиться на самолицезрении "потому, что взгляд наш устремлен в другую сторону" и не способен к нарциссистскому созерцанию. Так, многоликость человеческой души, заявленная вначале, постепенно в ходе обмена репликами оборачивается, напротив, цельностью. "Мы" в том едином "я", которое занято только собой, несовместимы с "мы" другого "я", обремененного иными заботами, имеющего совершенно иные реакции на события окружающего мира. В каком из этих "я" находит себе место Н. Саррот, становится ясно довольно быстро по мере чтения романа, а финал уточняет: "Как было бы хорошо для всех, как всех устроило бы, если бы мы тоже научились испытывать любовь к себе.— Лучшего и представить нельзя.— Нельзя представить лучшего? Это правда?" Финальный вопрос — знак причастности к сомневающимся, этой лучшей половине человечества.

Можно видеть, что Натали Саррот последних лет, ни в чем не изменяя своей сложившейся манере, изменила тем не менее наполненность своего романа, заставив его прислушаться к голосам эпохи и вечности. Вывод Л. А. Зониной: "Художественные приемы романистки особенно плодотворны, когда предмет ее изображения "безличен" по природе, когда это процесс, совершающийся не в индивидуальном, а в общественном сознании"[11] приложим к первым книгам Саррот, но требует корректировки при рассмотрении книг последнего времени. "Новый роман", представленный в книгах "Детство" и "Ты себя не любишь", воссоздает именно личность, не согласную быть "как все", даже если самовлюбленным "всем" живется совсем неплохо.

Эволюция художественного языка Клода Симона в чем-то типологически близка эволюции Н. Саррот. Книги его достаточно похожи друг на друга; фрагмент одной легко может быть перенесен в контекст следующей или предыдущей без того, чтобы эта перестановка нарушила ритм повествования. И все-таки содержательная тяжесть повествования становится больше. К теории генераторов К. Симон ближе всего в "Фарсальской битве" (1969), "Телах-проводниках" (1971), беспрерывно обыгрывая лексические единицы, призванные связать несвязуемое — веревку от игрушки, которую тянет мальчик, с извилистым, скользящим боа пожилой дамы, или тропинкой под ногами партизан в сельве, или шнуром телефонного аппарата и т.п. Связь эта такого же типа, какую принимал за образец Жан Рикарду, разрабатывая, например, тему желтого. Но "Предметный урок" (1975), "Георгики" (1981) и тем более мемуарная книга о визите в Советский Союз — "Приглашение" (1987), свидетельствуют о том, что "стилистика Клода Симона меняется — исчезает барочная перегруженность, фраза укорачивается, композиция приобретает строгий контур"[12]. Бóльшая строгость фокусирует масштабность задачи — воссоздать в "Георгиках" противоречивую, отмеченную взлетами и падениями судьбу наполеоновского генерала, рассмотреть ее стереоскопически — вблизи и издали, из середины XX в., сквозь призму других судеб, изломанных уже трагедиями нашего времени.

Натали Саррот и Клод Симон, по сути, единственные представители "нового романа" в 70—80-е годы не изменившие своей программе, но практически заметно ее скорректировавшие.

Более сложным и многоаспектным является вопрос о воздействии "нового романа" на литературный процесс, о тех феноменах, которые побудили Н. Саррот, перечислив суммарно художественные принципы "нового рома-

[illegible] сказать в 1971 г.: "Большинство этих форм сегодня получило широкое [illegible]пространение, используется постоянно"[13].

[illegible] тесной связи с поэтикой "нового романа" свидетельствует эволюция [illegible]ка Перека. Начал он с социологически заостренного шозизма (chose — [illegible]): дальнейшие поиски привели к усложненной игре с художественными [illegible]ментами, максимально освобожденными от связей, в результате которых [illegible] бы возникнуть целостная картина.

[illegible]сле по-своему классически ясной повести "Вещи" (1965), ставшей [illegible]ственной эмблемой неприятия потребительства при отсутствии духов- [illegible]идеалов, Ж. Перек провел несколько экспериментов с разноплановыми [illegible]ментами-единицами художественного пространства, показывая, как не- [illegible]правимо фрагментарна жизнь и лишены какой-либо цельности, какой-либо [illegible]бъективности" ситуации духа. "Исчезновению" (1969) очень обрадовались [illegible] группы УЛИПО (см. главу "Поэзия 60-х годов"): книга написана без [illegible] буквы "е", что писателю-французу труднее, чем любому другому. [illegible] автора за поразительную виртуозность, было как-то неловко ставить [illegible]рос: чем может привлечь книга, кроме свободы от центральной буквы [illegible]нцузского алфавита? Тем более что следующее произведение "Темная [illegible]" (1973) обещало возвращение к содержательности: страхи, которые [illegible]ют там человека, порождены личным опытом, вобравшим в себя опыт [illegible]рии. Но "Виды пространства" (1976; в оригинале игра слов "Espèces [illegible]paces") и "Жизнь, способ употребления" (1978) снова увели Перека к [illegible] вещными деталями, фрагментами, комбинациями. Пространство — это [illegible]стель, и дом, и улица, и космос, и отдельные, упрятанные в текст [illegible]ты из Бодлера, Ионеско, Лотреамона. Пространств — бесконечное мно- [illegible]во, и связь между ними эфемерна.

[illegible] "Жизни, способе употребления" фрагменты все располагаются в сфере [illegible]. На картине, которую так и не дописал художник Вален, изображено [illegible] что только можно перечислить из мира вещей,— лестницы, лифты, [illegible]ки, кухни, ванные комнаты, поварешки, шумовки, дверные ручки, [illegible]. графины, зубные щетки... а вокруг вещей (не наоборот!) — дробные, [illegible]рошенные судьбы людей, ни одна из которых не складывается в нечто [illegible]ое. "Модель структуры повествования в "Жизни",— пишет Л. Зони- [illegible]— головоломка. Мало того, что каждая из описанных жизней — только [illegible]чек общей мозаики "романов" (в подзаголовке значится именно "рома- [illegible]", а не роман"), сами эти биографии произвольно распилены автором, [illegible]чито перемешаны, разбросаны по разным частям книги без какой бы то [illegible] было системы, с единственной задачей — усложнить сборку заданной [illegible]инки"[14].

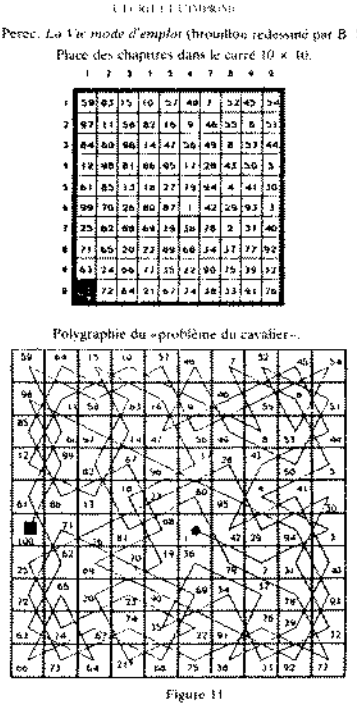
[illegible]з-за подобной поглощенности в последних своих книгах деталью, пред- [illegible]тающей, как того требовали Ролан Барт и Ален Роб-Грийе, быть немой, [illegible]ка Перек соприкасается с опытом скорее "новейшего", чем "нового" [illegible]на, во всяком случае, выявляются приметы отрицательного воздействия [illegible]романных теорий на литературу. "Если романы Жоржа Перека в 60-е [illegible]— подводит итог Л. А. Зонина,— сосредоточивались на решающих изме- [illegible]ях духовного пейзажа, то итог 70-х годов нарочито смещен в сторону от [illegible]ения истории: в поле зрения ничтожные наносы, оставляемые рекой [illegible]ени, и те похороненные в этих отложениях осколки предметов быта, на [illegible]знании которых археолог в будущем, сложив и склеив воедино элементы [illegible]оломки, попытается составить себе представление о материальной куль- [illegible]эпохи..."[15]. Модель движения à la Перек для 70—80-х годов скорее [illegible]чение.

[illegible]раздо явственней было встречное развитие — через преодоление дроб- [illegible]. случайности выхваченных деталей к выявлению внутренних законов

психологического бытия, иначе говоря, использование наиболее выразительных завоеваний "нового романа".

В конце 50-х годов, когда входил в зенит славы "новый роман", оппозиция между ним и традиционным была довольно жесткая; постепенно эта оппозиция сглаживается и благодаря мобильности самого "нового романа", и благодаря существенным изменениям, затронувшим жанр романа вообще.

Отказываясь от многих формалистических программ, роман возвращается к рассказыванию, сюжету, персонажу, но происходит это уже на новом витке спирали при абсорбции тех экспериментов, на которые роман отважился в 50—60-е годы. На этих скрещениях и рождается феномен, иногда определяемый как постмодернизм, особым образом преображающий литературную традицию, ведущий повествование через игру культурными ассоциациями, мотивами — то пародирующий, то расширяющий их смысловую ауру.



Страничка черновика романа Жоржа Перека "Жизнь, способ употребления" с графиком перемещения действия во времени и пространстве

Наиболее выразительный пример синтеза подобных феноменов — романы Арагона 60—70-х годов, которые называют экспериментальными[16]. Интересны в этом плане и ответы на анкету журнала "Эроп" "Романисты о романе", где, в частности, Пьер Гаскар писал: "Литературный протест, обозначенный как новый роман... в некотором роде полезен. Но обновление, предпринятое Арагоном, кажется мне гораздо более плодотворным[17]. "Гибель всерьез" (1965) акцентирует исторический контекст психологической драмы, раздвоенность человеческой души мотивирована: жизнь прожита во имя идеалов, которые преданы. Но действующим лицом этой "истории" в Истории является писатель, отыскивающий романную форму, которая могла бы с наибольшей адекватностью передать его мироощущение. В "Бланш, или Забвении" (1967) действующее лицо — ученый-лингвист, поглощенный словом в силу своей профессии. "Театр/роман" (1974) выбирает главным героем Актера, которому не под силу разделить жизнь и сцену — опыт пережитого и его воплощение в сценическом персонаже. (Упоминание о войне во Вьетнаме или студенческом бунте в Париже ничего не меняет в самоощущении героя.) Человек один на один с вечностью, старостью, своей памятью. На одном полюсе жизнь-игра, непрерывное сценическое действо, заставляющее человека постоянно выдавать себя за кого-то другого; на противоположном — тайна актерской профессии, превращающей игру масок в средство познания истины. В жизни попытка сказать о себе и о других правду оборачивается ложью; на сценической площадке ложь рождает правду.

Если принять посылку, что «после Барта вся литература была "литературой взгляда"»[18], то позволительно предположить наличие разных углов

зрения и различные варианты взаимоотношений между увиденным и смотрящим. Ведь действительно, взгляд может бежать по поверхности предметов, как у Алена Роб-Грийе, может, напротив, игнорируя детали, воссоздавать субъективно окрашенный образ мира. В этом, втором случае правильнее, наверное, говорить не о "литературе взгляда", а о "литературе внутреннего зрения", делающего выхваченный фрагмент реальности максимально значимым, сильно преображенным тем смыслом, который придает ему воспринимающий.

В пределах "нового романа" "литература взгляда" — Ален Роб-Грийе, "литература внутреннего зрения" — Натали Саррот. И эта, вторая линия имела не меньшее влияние, чем первая. К "литературе внутреннего зрения" могут быть отнесены и экспериментальные романы Арагона, и многие произведения более молодых авторов, занявших в литературном процессе 70—80-х годов заметное место. По меньшей мере два течения постмодернистской прозы связаны именно с "литературой внутреннего зрения". Первое предпочитает воссоздавать неоформленный поток внутреннего монолога, смещать хронологические планы, выстраивая структуру романов из тех самых "хрупких вариантов", о которых говорил Жан Рикарду. Но и на этом, самом близком "новому роману" направлении происходили тем не менее серьезные преобразования. Романы-дебюты Ж.-М.-Г. Леклезио 60-х годов можно рассматривать как один из вариантов "нового романа". Но дальнейшее движение вносит существенные коррективы.

Точкой отсчета в большинстве романов Ж.-М.-Г. Леклезио избрано сознание героя, его реакция на окружающее. Автор не выделяет индивидуальное. Это скорее некое психологическое состояние, та самая "психическая магма", общий для всех "психический элемент в чистом виде"[19]. Отказываясь от социальных и индивидуальных опор, писатель типизирует качества, которые могут быть общими, по сути, для всех в наше время сверхмашинной цивилизации. Феномен отчуждения, одиночества находит у Леклезио, как и у многих его сверстников, художественное воплощение в форме своеобразного романа-исповеди, душераздирающего монолога нашего современника, неспособного отыскать нити, которые могли бы его связать с "другими". Картина субъективного восприятия мира как катастрофически враждебного характерна для большинства романов 60—80-х годов. Ж.-М.-Г. Леклезио на определенном этапе своей эволюции сменил свою манеру кардинально, попытавшись внести в художественную вселенную гармонию, показавшуюся ему вполне достижимой, если принять систему ценностей коренных племен Латинской Америки. Другие писатели, вступившие в литературу одновременно, к резким пересмотрам не были склонны, но исподволь романная система менялась довольно значительно.

Этот достаточно сложный процесс происходил без поворотов, без решительных пересмотров, без деклараций. Произведения как будто избегают вводить сюжетные коллизии и психологические портреты, предпочитают двигаться по самой кромке меж сознанием и подсознанием, фиксируя те самые неуловимые "тропизмы". Но вместе с тем в художественной структуре оформляются и серьезные оппозиции: появилось уважение к "фигуративности" и реальности как основе художественного познания.

На тропизмах — неуловимых движениях души, не поддающихся определению, построены книги новеллиста Жан-Лу Трассара. Ни про одну новеллу сборника "Ручейки без имени и значения" (1981) нельзя сказать, о чем она, что в ней "происходит". Будто подчиняясь совету Натали Саррот повернуться лицом к неприметным событиям, переживаниям и, наведя микроскоп, увидеть их укрупненно, Трассар воссоздает тончайшие переливы ощущений. Поясняя, почему нет в его рассказах ни сюжетов, ни событий, автор делится опасениями, как бы "история не получила слишком определенного начала и

конца, в то время как явление, к которому мы прикоснулись, имеет глубокие корни, уходящие за грань познаваемого, и не завершается после того, как его опишешь, покрывая рябью воду наших дней, звуча в немоте наших лиц". Жан-Лу Трассар обещает не рассказывать историю, а только "коснуться ее". Сила тропизмов, фиксируемых Трассаром,— в тончайших психологических наблюдениях, благодаря которым эти тропизмы становятся для читателя узнаваемыми. Все оттенки переживаний, воскрешаемые Трассаром,— из гаммы ежедневного человеческого опыта. Причем поражает удивительная чистота стиля, нюансировка каждого слова, проза становится поистине поэтической. По существу, большинство новеллистических сборников, появившихся в 70—80-е годы ("Комнаты с видом на прошлое", 1978; "На последнем дыхании", 1983, Кристианы Барош; "Шерстяные слова", 1969, "Водосбор" 1975, "Ручейки без имени и значения", 1981, Жан-Лу Трассара; "Учитель из Франции", 1988, Жана Жубера; "Человек для другого человека", 1977, Алена Боске), состоят скорее из фрагментов поэтической прозы, чем из "рассказов" в прежнем понимании слова, и свидетельствуют о серьезной трансформации как новеллистического жанра, так и повествовательного языка вообще.

Исследованием тропизмов, прочно связывая их с объективным миром, увлечены и совсем молодые литераторы.

Среди ближайших преемников Алена Роб-Грийе и Клода Симона называют Эжена Савицки, бельгийца по месту рождения, принятого очень тепло издательством "Эдисьон де минюи", открывшим "новый роман". Книга "Лгать" (1977) — по сути, одна фраза, развернутая на сто страниц. Воссоздано состояние умирания, вернее восприятие процесса умирания со стороны. Сын видит, как деградирует сознание матери: когда-то молодая и энергичная, она торопилась домой, к детям; теперь неопрятная, босая бродит по двору, не замечая, что́ под ногами — гнилое ли яблоко, птичий ли помет, и все рассказывает, рассказывает, как приходила черная пантера, как лизала лицо молодой женщины, как терзала зубами крохотного ребенка... Части этой фразы-сюжета повторяются в разных сочетаниях от первой страницы до последней. Некоторые детали разворачиваются с медлительностью, предназначенной словно для грамматических упражнений. Повторы подчеркнуты словами "та же самая", "также", которые обычны для неороманного повествования (вспомним описания "В лабиринте" Алена Роб-Грийе). И все-таки проступают различия. У Алена Роб-Грийе похожие друг на друга улицы, волны, парки должны были закрепить идею лишенной смысла повторяемости явлений. У его "последователя" сквозь ощущение неотвратимости смерти прорастает чувство вины. Вины наблюдающего за то, что происходит. Сына перед матерью. Суд рассказчика над собой начинается со странных на первый взгляд вопросов: "Я видел маму... Видел ли я маму?.. Я не уверен в этом". Портрет сознания, проступивший по канве тропизмов, зафиксированных автором, заставляет додумать события, представить себе характеры. Сюжет и характер как бы не отброшены вовсе, а лишь вынесены за скобки того, что попало в книгу. Появляющаяся в этом романе вполне банальная деталь — фотография — приобретает смысл эстетического манифеста.

Мотив фотографии удивительно настойчив и в романе, и в кинематографе последних лет. Сквозь пожелтевшее фото прорывается к прошлому, к событиям войны, оккупации, к людям, которых он должен был бы знать, герой Патрика Модиано; по снимкам пытается восстановить эпизоды жизни матери рассказчик Савицки; калейдоскоп фотографий, запечатлевших противоречащие друг другу мгновения жизни,— перед глазами повествовательницы из "Террасы Бернардини" (1973) Сюзанны Пру; фотограф — одна из центральных фигур одноименного романа Поля Саватье ("Фотограф", 1982)

и Жана-Филиппа Туссена ("Фотоаппарат", 1988); фотографию делает стержнем своего повествования Эрве Гибер ("Образ-призрак", 1981).

Фигуративное, отброшенное ради абстрактного, похожее, отодвинутое ради "реальности текста", отчетливое, отмеченное во имя неуловимого — в этой неороманной логике была целая философская программа. Не стоит делать заключение, будто она не оправдала себя. Заключение напрашивается иное: похожее, даже "плоская" фотография вовсе не лишены ни психологических, ни метафизических глубин. Обращение к мотиву фотографии — знак примирения с принципом фигуративности, знак доверия к тому, что может быть выражено с помощью вроде бы "копии". "Фотография, изруганная, оплеванная, является в этой книге фактом письма",— сообщается в издательской аннотации на книгу Эрве Гибера, представленную как определенный манифест, свидетельствующий о новом взгляде на технику романа. Правда, как часто случается, этот манифест не вполне поддержан практикой: повести Гибера "Слепые" (1985) и "Гангстеры" (1988) — первая выпущена издательством "Галлимар", вторая — "Эдисьон де минюи" — скачок к дурной беллетристике, хотя в последней использован такой характерный для экспериментальной прозы прием, как рождение романа в романе.

Утонченным психологизмом, опирающимся на классические традиции, отмечены произведения Робера Андре, в частности повесть "Взгляд египтянки" (1965) о мучительных переживаниях человека у последних пределов земного существования, его романы "Незавершенное воспитание" (1984), "Хитроумная страсть" (1980), "Дитя-зеркало" (1978), отличающийся по-прустовски внимательным воссозданием самых ранних впечатлений младенческого ума. Углубленный психологизм, редко присущий жанру исторического романа, отчетливо проявил себя и в "Бархатном сезоне" (1987): это название роскошного универмага становится точкой стяжения разных человеческих судеб: вожделение обладания, расчет, карьера, романтическая любовь — все сплетается в этом романе воспитания, исследующем, как рекламировали его издатели, "все уровни психологии, жизнь чувств и чувственности". Среди пограничных явлений, не чурающихся классической традиции, но одновременно впитавших опыт эксперимента, должно быть рассмотрено творчество Даниэль Сальнав. Имя Даниэль Сальнав иногда появлялось среди имен, представляющих "новую критику". Ее эссе о новелле "Зонтик" Мопассана сравнивали с работами Юлии Кристевой и Жана Старобинского[20]. Ее роман 1977 г. "Путешествие в Амстердам, или Правила беседы" рассматривался и как звено феминистской литературы, и как своеобразное повествование о повествовании: реалии встреч и городских пейзажей пропущены сквозь размышления о том, как можно было бы их описать, воспроизвести. В следующем романе писательницы призмой, преломляющей череду дней, является не Слово, а Нота.

"Двери в городе Губио" (премия Ренодо за 1980 г.) открывают сложные пересечения нескольких плоскостей пространства и времени. В синхронном срезе — дневниковые записи и письма трех коллег-музыкантов, чувствующих себя чужими в мире интриг и прозаической лжи. В диахронном — их жизненные судьбы до "общего" времени, привычки, пристрастия, которые формируются в молодости и определяют личность. Разные индивидуальности, одинаково ранимые и беспомощные перед жестоким хладнокровием "других". От первых до последних дней вынужден человек терпеть муки отчуждения, холод безразличия; нередко смерть кажется избавлением от этих мук. "В каждом доме Губио две двери: одна широкая, другая узкая, едва приподнятая над уровнем улицы. Через первую входят и выходят живые; через вторую — мертвые. Моя память вроде тех домов в Губио, только она часто путает двери..." От ситуаций, обнаруживающих, что люди могут абсолютно не понимать друг друга, до ситуаций, по-кафкиански

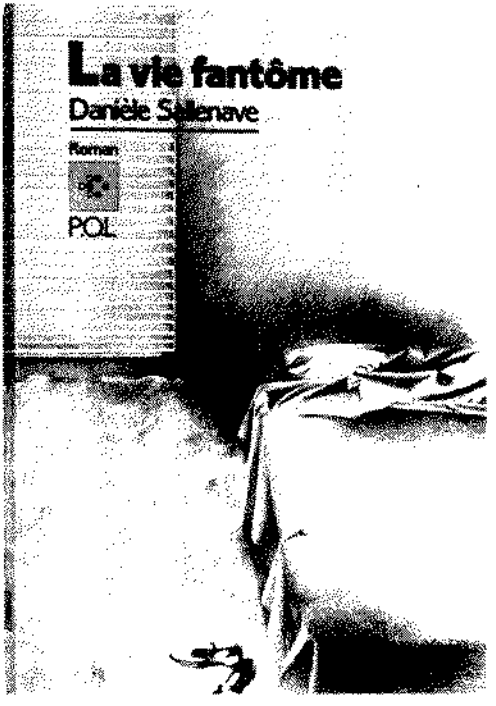
парадоксальных (профессор видит в руках директора консерватории свое заявление об уходе по собственному желанию, которое он никогда не писал; позднее через его ученика ему передают привет от врача, который якобы его лечит, и совет покинуть работу, а также письма министра, отвечающего на несуществующий запрос),— такова спираль, разводящая людей все дальше и дальше, так что в результате точек соприкосновения уже не остается. Путь к разобщению, считает рассказчик, в излишнем "обобществлении" идей, мыслей, чувств. "Остерегайтесь коллективных эмоций <...> ударов по вашим нервам громкоговорителей и щекочущего запаха флагов, впитывающих пыль из-под ног огромной толпы". Символом права на другое существование является музыка. Антоним музыке — хор, "остаток варварства". Торжествующая Нота (часто с большой буквы) — момент переключения регистра, вступления в царство гармонии. Когда же она не слышна (пианист порой месяцами не может заставить себя коснуться клавишей), одерживают победу звуки кафкианского мира: "Вибрирующий жуткий мир застилал туманом мои глаза. Впрочем, это не мир вибрирует, а я дрожу от страха, что последние остатки смысла, которые я с трудом еще различаю, совсем исчезнут".

На страницах романа возникают имена Пушкина, Толстого, Чехова — писателей, помогающих героям в тот или иной момент их жизни. Автору же при создании "Дверей в городе Губио" они как будто совсем не помогали. Однако следующие книги, ушедшие еще дальше от типа классического "нового романа", обнаружат связи с повествовательной манерой XIX в. (сб. новелл "Холодная весна", 1983, роман "Призрачная жизнь", 1986), но, бесспорно, на новом витке, вобрав нарративный опыт последних двух-трех десятилетий: здесь сильна роль подтекста, развита функция детали, укрупненной, очищенной от соседства множества других, удален автор-демиург. Внутренний мир воссоздается с ювелирной утонченностью, но "говорит" о нем скорее доступное слуху и глазу, чем "внутренний голос". Автор "Холодной весны" имела все основания сказать о себе: "Я все-таки принадлежу к тем, для кого внешний мир существует... В одиночестве творческой работы "экран моего "я" уменьшается до крохотного кадра, почти исчезает. Я перестаю быть самой собой, становясь глазом, или ухом, или скорее кожей, чувствительной к метеорологическому состоянию вещей"[21].

Даниэль Сальнав ведет повествование, имея едва заметные, легко убираемые опоры сюжетного действия. Жан-Лу Трассар, как можно было видеть, отказывается от них совсем, но оба явления хронологически маркированы: *после* "нового романа" при использовании и одновременно оспаривании некоторых его характерных признаков.

"Холодная весна" Даниэль Сальнав ближе уже другому потоку постмодернистской прозы — не исповедальному (как "Двери в городе Губио" или проза Трассара, Гибера), а подчеркнуто объективизированному. Причем и это направление представляет собой "литературу внутреннего зрения", базируется на субъективной подаче реалий внутреннего мира, но вместо всеобъемлющего потока сознания здесь иная художественная структура: связанные друг с другом эпизоды, развернутые диалоги, движение сюжета.

Именно такое сочетание, позволившее говорить о неоклассических формах нарративности, открывается в творчестве Пиэйра де Мандиарга, Патрика Модиано, Мишеля Турнье, Рено Камю. От "нового романа" здесь — нанизывание одного за другим "хрупких вариантов", не позволяющих сделать заключение, что́ из реальности, что́ из воспоминаний, что́ из предположений или фантасмагорических наваждений. Оттуда же — "мерцающий" характер ситуаций и эпизодов, оттуда же почти фанатичное пристрастие одной идее или одному довлеющему ощущению. Но внешняя форма конструировалась словно по контрасту с причудливым, хаотичным потоком сознания.



Даниэль Сальнав. "Призрачная жизнь". Обложка книги, 1986

Если Натали Саррот аргументировала усложненность языковых структур трудностью постижения жизни ("Приходится ведь передавать чувства неоформившиеся, изменчивые <...> Если фраза будет вполне завершенной, она застынет в жесткой грамматической изложнице вроде домашнего задания по языку"[22]), Патрик Модиано, тоже выражая невыразимое, предлагает, однако, аргументы противоположные: "Я считаю, что классическая четкость в большей мере способна выразить нашу эпоху именно потому, что ее тревожат смутные силы вырождения"[23]. Герой Модиано — пра-память, воспоминание о том, что было до него. Гипотетические варианты, им придуманные или кем-то подсказанные, сменяют друг друга. Из информации, получаемой от собеседников, фактов, сообщений, противоречащих друг другу, рассказчик пытается сконструировать некое поле псевдопамяти, псевдопонимания. Воспроизводимые эпизоды как бы мерцают, не имеют завершенного контурного рисунка, освещение все время меняется. Психологический портрет не покидает зоны иррациональности, однако язык произведений Модиано, его стилистика (конструкция фразы, лексика, последовательность абзацев и глав) свободен от всякой размытости, ему свойственны, напротив, почти рационалистическая чистота и строгость. Модиано приходилось не раз "оправдывать" такое свое пристрастие. "Я пишу на подчеркнуто классическом французском языке не для того, чтобы бросить вызов, заявить о "правых" симпатиях, и не потому, что питаю пристрастие к устаревшим литературным эффектам; но именно такая форма нужна моим романам: передавая смутную, неясную, странную атмосферу, мне необходимо подчинить ее определенной дисциплине с помощью как можно более ясного, традиционного языка"[24].

Близкие причины выдвигал и Мишель Турнье, создатель романов сложных, не поддающихся легкой расшифровке. "Мое письмо классично, потому что я ищу эффективности. Я уверен, что простой, доступный слог способен к большим шоковым ударам. Конструкции, так сказать, "распавшиеся", слова, выпущенные "на свободу", не могут достичь силы подобного воздействия"[25].

Все это говорит о том, что иррациональность, мифологическая уплотненность способны носить одежды по любой "моде": восприняв усложненность знаковых значений, Модиано и Турнье использовали для усиления иррациональности прозрачно чистую литературную речь, отодвинув в сторону даже опыт Селина, наложившего, конечно, заметный отпечаток на прозу 70-х годов.

Пиэйр де Мандиарг мог бы повторить вслед за Модиано и Турнье, что воссоздать необузданные обсессии можно, только обуздав слово, форму. Его

называли Вилье де Лиль-Аданом XX в.[26], "писателем, одновременно традиционным и новым"[27].

В течение долгого времени во Франции сюжеты, построенные на гомосексуальных привязанностях, имели смысл вызова общественным табу. К настоящему моменту эпатирующий оттенок стерся, ситуация вошла в ряд обычных, заурядных и литература акцентирует не право на такую форму любви, а духовное начало в ней — сближение родственных душ, верность, самопожертвование.

Теоретиками эротической литературы выступали в предыдущие десятилетия Жорж Батай ("Литература и Зло", 1957, "Слезы Эроса", 1961) и Пьер Клоссовский ("Сад, мой ближний", 1947, "Отсроченное призвание", 1950). И хотя каждым из них написаны книги, близкие жанру романа ("Мадам Эдварда", 1942, Жоржа Батая; "Роберта сегодня вечером", 1954, "Вздыхатель", 1960, Пьера Клоссовского), книги эти не стали полноправным звеном литературного процесса[28]. Зато богатое художественное воплощение эротическая вселенная получила в творчестве Пиэйра де Мандиарга.

Пиэйр де Мандиарг определял себя как "существо, предпочитающее двойственность, находящееся постоянно в точке, где встречаются добро и зло"[29]. Он обладает чудодейственной силой обнаруживать зверские импульсы за маской благородной респектабельности или открывать лирическую утонченность в чудовище-садисте. Чувственность, эротомания предстают защитой от стрессовых ситуаций, которыми всегда чреваты общественные коллизии. Если в "господине Прусте" Веркора (одноименная повесть) эротическое возбуждение удаляет героя от людского сообщества, то Пиэйром де Мандиаргом те же склонности интерпретируются как высшее выражение человеческого, как противостояние уродующим влияниям общественных страстей и бытовых неурядиц. Почти неизбежно этим вариациям сопутствовало в литературе внимание к патологическим случаям (например, "Варварская свадьба" Яна Кефелека, Гонкуровская премия 1985), к ситуациям, грубо ломающим границы морали.

Очарованный в молодости сюрреализмом, Пиэйр де Мандиарг скорее именно от него, чем от Жоржа Батая или Пьера Клоссовского, воспринял вкус к игре эротическими аллюзиями и метафорами. Ни одно из его произведений не вызвало скандала, ни одно не опустилось до уровня "сборника рецептов для высшего наслаждения", оставаясь в рамках элегантного, утонченного повествования о перепадах чувств и чувственности. Начав с книги стихотворений в прозе ("В гнусные годы", 1943) и не прерывая поэтической деятельности, он в дальнейшем привлек к себе внимание как романист ("Морская лилия", 1956; "Мотоцикл", 1963; "На полях", Гонкуровская премия, 1967) и новеллист ("Ночной музей", 1946; "Волчье солнце", премия Критики, 1951; "Огонь костра", 1964; "Под волной", 1976). Малому жанру он отдавал предпочтение. "Одна из главных причин, почему я предпочитаю новеллу роману,— пояснял писатель,— это ее способность удержать читателя жесткими перепадами сюжета и избыточной насыщенностью языка. В романе он этого не смог бы вытерпеть"[30]. Пиэйр де Мандиарг всегда рассказывает историю, но центр тяжести смещен к описанию эротических наваждений. "Я живу только для того, чтобы любить"[31],— провозглашает Андре Пиэйр де Мандиарг и не рисует в своих книгах ничего, кроме любовных сцен — в реальности, во сне, в кошмарах. Эротические символы (мотоцикл, крепко зажатый ногами, волна, имеющая остроту лезвия, другой перевод названия "Под лезвием",— воды реки, постоянно смешивающиеся с водами океана, и т.п.) определяют самое эстетику — пристрастие к крайностям, избыточности. "Он владеет талантом делать осязаемым то, что нельзя потрогать,— озноб, ветер, запах, желание и ужас, страх в момент восхищения и эротическое наваждение, рождаемое

от созерцания безобразного, одним словом, чувства, провоцируемые попранием всех границ"[32].

Вопреки бытующему мнению, что эротические сцены — приманка, которой пользуется массовая литература, книги Андре Пиэйра де Мандиарга никем и никогда не рассматривались в этом русле. Его тексты, как и тексты Жоржа Батая, создаются не для читателя, привыкшего к легкому чтению, а для читателя искушенного, который находит удовольствие в разгадывании сложной символики, в выявлении подтекстовых значений, в интерпретации романных или новеллистических ситуаций с помощью системы фрейдистских архетипов.

Стилистика Пиэйра де Мандиарга, дающая волю эпитетам, метафорам, запечатлевающая краски, ароматы, причудливые формы, довольно сильно отличается от стиля, например, Модиано, склонного скорее к языковому аскетизму. Но за этим писателем-старейшиной пошла в 70-е годы и молодежь, заставив критику поставить вопрос о возрождении барочности.



Рисунок Пиэйра де Мандиарга

Так, Гонкуровская премия 1976 г. была присуждена Патрику Гренвилю за книгу "Огненные деревья". Сравнивая ее с романом-документом ("За стеклом" Робера Мерля, "Ирреволюция" Паскаля Лэне) или традиционно обстоятельными описаниями ("Людоед" Шесекса, Гонкуровская премия 1973 г., "Ястреб из Мае" Ж. Карьера, Гонкуровская премия 1972 г.), критики увидели в этом стилевом богатстве повышенное внимание к слову, столь характерное для постмодернизма. "Мне хотелось бы провести барочной кистью по французской литературе",— поясняет Патрик Гренвиль. Буйство красок, темпераментов, вихрь событий, изысканные метафоры, любование цветовыми гаммами, избыточная щедрость деталей. Дело отнюдь не в том, что это роман об Африке — особом континенте со своими обычаями, экзотикой, поражающей европейца; барочность для автора — синоним чувственности, которая должна одержать верх над доводами разума и практическими расчетами. Революции в Африке, как бы ни были они справедливы,— это сухая схема; войны, которые ведет любвеобильный король,— истинная стихия страсти, как бы ни были они жестоки. Таким образом, барочность Гренвиля, как и Пиэйра де Мандиарга, не просто литературный стиль, но эстетическая позиция, выявляющая и определенные ценностные критерии. Владение богатством лексической палитры, бесчисленными гранями слова не провоцировало ни Пиэйра де Мандиарга, ни Гренвиля на увлечение темным слогом. Как и у Патрика Модиано, здесь слово не исповедально-спонтанное, а взвешенно-выверенное, сохраняющее дистанцию между автором и героем-рассказчиком. По сравнению с необузданным потоком впечатлений-наблюдений, например, раннего Леклезио, стилевое богатство Пиэйра де Мандиарга или Гренвиля производит впечатление строгой упорядоченности, аналитической продуманности каждого оттенка.

Неоклассическую форму предпочел и талантливый дебютант 70-х годов Рено Камю. Не побоявшись невыгодного для себя сравнения со знаменитым



Гонкуровская Академия, 1988 г. Сидят: Жан Кейроль, Робер Сабатье, Эрве Базен (президент), Франсуаза Малле-Жорис; стоят: Эммануэль Роблес, Эдмонда Шарль-Ру, Даниэль Буланже, Андре Стиль, Франсуа Нурисье, Мишель Турнье, Эрик Орсена (лауреат 1988 г.)

однофамильцем, он подписал первый роман ("Переход", 1975) своим настоящим именем. Перед изданием второго ("Обмен", 1976) заколебался и отдал авторство герою своей первой книги — Дени Дюпарку. Успех, выпавший на долю второго романа, воодушевил писателя, и все следующие произведения выходили под именем Рено Камю. Критики сразу обратили внимание на причудливую игру реальных персонажей с литературными героями классических произведений мировой литературы. Предпочтя "восхитительную ясность прозрачного стиля, имеющего почти классическую элегантность"[33], Рено Камю избрал сюжетом не описание приключений и не приключения языка, а их союз: "два приключения, развивающиеся то параллельно, то слитно — приключения реальной жизни и приключения текста"[34]. В романах-эссе ("Поперек", 1978; "Буэна виста парк", 1980) остроумно переосмыслены концептуальные дефиниции и "нового романа", и манифестов "Тель кель", и критиков структуралистской ориентации. В книге "Путешествие по Франции" (1981), выявившей гораздо отчетливее, чем предыдущие, связь с реальными жизненными ситуациями, образующими нить сюжета, по-прежнему тем не менее сохранен диалог между реальностью и литературным текстом: продолжается "интертекстуальная игра"[35]. Путешественник, посещающий разные города, прежде всего — читатель; книги, которые он взял с собой, вступая в перекличку (то по сходству, то по контрасту) с тем, что увидено, становятся такими жи героями, как и повстречавшиеся в дороге люди. "Мы не найдем ничего наивного в этом возвращении к реальности,— подтверждают критики Брюно Версье и Жак Лекарм,— путешествовать означает здесь перечитывать и открывать новые связи"[36].

Одной из особенностей постмодернистского поиска во Франции (а может быть, третьим потоком в постмодернизме) стало обращение к кафкианской традиции. Иррациональность здесь совсем иная, чем при "хрупких вариантах" "нового романа", смятенном потоке сознания у Леклезио, игре воспоминаний у Модиано или эротических наваждениях Пиэйра де Мандиарга. В романе Виктора Пия, который по многим параметрам близок документу, действуют какие-то потусторонние силы, утверждающие свою правду ("Обличитель", 1974). При выходе романа Пия "Помпея" (1985) критики заговорили о традиции Гоголя, о роли фантасмагории в творчестве писателя, укореняющего свои сюжеты в реальных конфликтах сегодняшнего дня.

Гротесковую форму имеет и роман Андре Ремакля "Город собак" (1986), аллегорически воплощающий идею всеобщего отчуждения, равнодушия, утраты душевного тепла.

Жан-Марк Робер, по существу, в каждой из своих книг сопрягает банальное с необъяснимым. Банальны обязанности героя "Странных дел" (премия Ренодо, 1979), банальна его семейная жизнь, но необъяснимо гипнотическое влияние на него хозяина. В этом контексте загадочное наваждение становится метафорой рабской зависимости человека от общественных сил, ему непонятных.

"Человек среди песков" (премия Ренодо, 1975) Жана Жубера живет как бы между двух эпох, при столкновении которых происходят разные необъяснимые события, он все время психологически переходит из одной эпохи в другую. Современная стройка, планы будущего города, переговоры с банками и фирмами — один план повествования; второй — таинственная жизнь лесов, песков и жителей этих мест, отвергающих идею строительства. Оба мира проявляют к нему враждебность: даже животные бунтуют, бросаясь с обрыва в реку. Психическое состояние "разлома" оправдывает любые ирреальные детали, хотя они не грезятся герою, а проявляют свою силу на самом деле.



Обложка романа Андре Ремакля "Город собак"

Необъяснимые явления пугают героев и в новеллах Жубера (например, "Вокруг мертвого дерева пустота", "Клэр в зеркале" из сб. "Учитель из Франции", 1988).

Притчево-метафорический поворот избирает и Макс Галло, автор "Птицы-прародительницы" (1974). Творящий добро Тома Фавьер не просто справедлив, он — праведник, согласный идти на Голгофу во имя спасения ближних. Реалии национально-освободительных движений, происходящих в мире, рассматриваются как экспериментальные ситуации, помогающие герою уяснить себе, что можно, не понимая языка, понимать человека, и, напротив, имея общий язык, оставаться чужими. "Птица-прародительница" Макса Галло — одно из тех произведений, которые должны быть рассмотрены в русле развития традиции католического романа, восприятия традиций Мориака и Бернаноса.

Жан Кейроль, тоже возрождающий традиции католической литературы, в цикле "Историй" хочет свести воедино оба значения этого слова — история войн, концентрационных лагерей, беспощадной к человеку технократической цивилизации и история-сказка, где все возможно, все достижимо ("История луга", 1969; "История пустыни", 1972; "История моря", 1973). В сказки врываются наваждения большой истории: нескладный домик на детском рисунке напоминает лагерный барак, случайно попавшееся по пути дерево с обрубленными ветвями — совсем как то, на котором вешали узников. Продолжением ужаса лагерей становится техника, перемалывающая человека. В бескрайней пустыне природный мир дружелюбен герою; в подземном

городе — ни одного теплого взгляда, рационально построенный подземный город и является настоящей пустыней: с конвейера инкубатора сходят квадратные яйца — их легче перевозить; с конвейера всеобщего образования — полицейские: "Каждый житель здесь полицейский. Мы обучаем этой профессии с младенческих лет". Людей подземного города необходимо разбудить, чтобы они стали живыми, подобно юрким живым зверушкам наверху, в пустыне. "Я видел, как миллионы читателей засыпали над газетными статьями, рассказывающими о геноциде... Я видел, как моя любимая пугалась пауков, но хранила улыбку, проезжая по автостраде, усеянной обгоревшими машинами... Я сам стонал, когда на меня перед закатом солнца налетала мошкара, и молчал, когда начинали перетряхивать учреждения, чтобы "оздоровить персонал". Я с наслаждением погружался в морские волны, но отступал перед волнами справедливого протеста..."

Словно увлекшись игрой Кейроля в фантастические допущения, Пьеретт Флетьо пишет свои истории — "Историю летучей мыши" (1975), "Историю пропасти и подзорной трубы" (1976), "Историю картины" (1978), "Крепость" (1979), "Метаморфозы королевы" (1984). Гротесковая аллегория прочно врастает в почти бытовой сюжет. То укорачиваются — на час, два, семь — сутки, задавая еще более безумный ритм жизни горожан; то окостеневают части человеческого тела, лишая людей естественности (сб. новелл "Крепость"), то мир достоверно-невероятного накладывается на обычные будни обычного человека. Пьеретт Флетьо дебютировала, поддержанная Хулио Кортасаром: он написал предисловие к ее книге "История летучей мыши". Эта повесть и сборник "История пропасти и подзорной трубы" вызвали восхищение критиков мощью воображения, фантазии. С выходом "Истории картины" дружно заговорили о появлении новой писательской индивидуальности, в чем-то близкой Эдгару По. В "Истории картины" зазора между бытовым контекстом и фантастическими видениями почти нет. Роман вызывает ассоциации с фильмом Антониони "Красная пустыня": тоже благополучная семья, внимательный муж, имеющий неплохое положение, и тоже — наваждение, смутная неудовлетворенность, проецируемая сменой красок. Героиня ведет рассказ от своего лица, что заставляет верить всем психологическим нюансам. Внешняя гармония существования нарушена встречей с картиной. На художественной выставке женщину вдруг заворожило некое декоративное панно: "Цветовые полосы сочетались друг с другом без всякого видимого порядка, краски словно текли на пол, картина казалась частью подвижной жизни". Повешенная в доме, картина то притягивает, то угнетает, отталкивает; начинается странная жизнь — заброшены обязанности жены и матери, надвигается психическое расстройство. Близкие ничего не могут понять и проявляют полное равнодушие. На помощь приходят совсем далекие люди, предлагая провести месяц в деревне. Встреча с зеленым цветом возвращает гармонию, на этот раз настоящую. Ведь картиной было лишь спровоцировано беспокойство, копившееся в душе из-за ощущения своей ненужности, отдаленности и от детей и от мужа, из-за отсутствия других контактов, где могла бы понадобиться самоотверженность. В расстроенном сознании героини Антониони все застилается красным цветом, все наполняется невыносимым шумом. В минуты душевного покоя звуки и краски приходят в гармонию, а потом снова — немыслимая, мучительная какофония. Как и в фильме "Красная пустыня", в книге Флетьо необычная цветовая гамма пробудила спрятанную неудовлетворенность. За внешним мотивом — глубокие, не сознаваемые и самой героиней причины. Возвращение в город не принесет покоя, женщина опять будет метаться, искать особые цвета жизни, свое место в ней. Но суть этого поиска аллегорически выражена сближением слова vert (зеленый) с предлогом vers (к). Поиск цвета — это поиск пути к людям, к другим. Это

скорее "картина моей истории", чем "история картины", роняет героиня на последней странице книги. В этом контексте слово "история" обретает дополнительный смысл — то, что можно рассказать, то, что надо рассказать, не удовлетворяясь лишь "приключениями языка".

Да и сама писательница хотела бы смягчить ирреальность описанной ситуации, выразив надежду, что ее книга "не покажется странной и не будет помещена в сферу фантастики".

В 80-е годы эта сказочно-притчевая стихия нашла наиболее художественно завершенное выражение в творчестве Сильви Жермен. Совсем юной, только что окончив Сорбонну, написала Сильви Жермен свое первое произведение — "Ночную книгу" (1985). Ее сразу заметили — настолько необычно сочетались историческая быль и волшебная сказка. Дебют Сильви Жермен оказался столь заметным, что лучшей рекламой для ее второго романа — "Янтарная ночь" — издатели сочли напоминание о первом: "Написано автором "Ночной книги". "Янтарная ночь" еще в большей степени, чем "Ночная книга", насыщена аллегориями, параболами. Как в фейерверке, из одного символа возникает второй, из второго третий и т.д. Слогом древних преданий, устремляющихся то к поэтическим галлюцинациям, то к космическим прорицаниям, повествует Сильви Жермен об обычных людях с необычными судьбами.

В книгах Сильви Жермен поражает, как писала французская критика, и "мощь описываемых событий, и великолепие языка... Игрой слов она доставляет нам удовольствие, доходящее до головокружения, позволяя следить за колдовским течением фразы". Писательницу удивляло, отчего это, будучи горожанкой и неоднократно настраиваясь писать о городе, она каждый раз "уходила в сторону", словно загипнотизированная жизнью природы, ее законами, ее отношениями с индивидуумом. Эту связь, не поддающуюся простой расшифровке, почувствует читатель и "Янтарной ночи", и "Дней гнева" (1989, рус. пер. 1993), и романа "Дитя-медуза" (1991). Снова по канве будней вышивается сказочно-аллегорический сюжет. Снова сквозь обыденность прорывается кипение страстей. На вопрос, что писательница считает главной темой своих книг, Сильви Жермен ответила: "Зло". Правильнее было бы, пожалуй, ответить: "Противостояние злу". В любой из книг Сильви Жермен зло не всесильно, его можно обуздать. Но тем не менее оно сопровождает каждую из человеческих судеб. Если человек не мучает кого-то сам, значит, мучают его. Это как наваждение.

Своеобразие почерка писательницы отмечалось очень многими, хотя сама она скромно определяет свое место в литературном процессе. "Абсолютно нового не бывает, мы все равно идем и пишем "по следу", говорим, откликаясь на эхо других голосов. Я не претендую на оригинальность и не собираюсь отрицать традиций, которые могли на меня повлиять. Очень часто мы не осознаем, что́ именно воздействовало на нас. Каждый из писателей — особый голос среди других, и его звук — различного тона, диапазона — резонирует с большей или меньшей силой"[37].

Внимательные исследователи увидели "радикальную революцию" манеры выразительности в произведениях очень различных, свидетельствуя, что проза 70—80-х годов отмечена "углубленными размышлениями о самой манере письма"[38].

Поэтому, даже если перевести взгляд к противоположному краю эстетической карты, к произведениям писателей, решительно споривших с претензией на обновление романа, защищая плодотворность традиции XIX в. — Эрве Базена, Армана Лану, Бернара Клавеля, Франсуа Нурисье, Веркора, Робера Мерля, Жана-Пьера Шаброля, Эммануэля Роблеса, Робера Сабатье, Ива Наварра и др.,— становится очевидным, что все-таки художественные эксперименты 50—60-х годов не прошли бесследно и для этих художников

Легко обнаружить, что только немногие из них (как, например, Базен, Наварр) остались равнодушными к проявленной литературой потребности в субъективизации художнического видения мира. И Клавель ("Молчание оружия", 1974), и Веркор ("Плот Медузы", 1969), и Андре Стиль ("Мы будем любить друг друга завтра", 1957; "Обвал", 1960), и Эльза Триоле ("Козни судьбы", 1962), и Арман Лану ("Когда море отступает", 1969), и Франсуа Нурисье, который после эпического полотна "Одна французская история" (Большая премия Французской Академии, 1966) пишет пронзительную исповедь отчаявшегося ("Гибель", премия Фемина, 1970) предложили увидеть мир изнутри, из глубин смятенного сознания, воссоздать прихотливый рисунок человеческих эмоций. Эмманюэль Роблес после книг с динамичной интригой ("Однажды весной в Италии", 1972; "Везувий", 1961; "Это звалось зарей", 1952) переходит к повествовательным сюжетам, выдвигающим на первый план загадку характера ("Бурный возраст", 1974; "Сирены", 1977). Загадочный характер в загадочных обстоятельствах, так можно было бы определить его романы "Венеция зимой" (1983), "В погоне за улиткой" (1985), "Норма, или Бессрочная ссылка" (1988). Улитка как привычная для средневековья эмблема добродетели, Венеция как символ романтических путешествий и жестокого терроризма — с помощью этих метафор автор начинает исследование психологии своих героев, каждый из которых предстает читателю все время разными гранями, и только выслушав всех "свидетелей" (например, разноречивые рассказы о Норме, жене латиноамериканского эмигранта, так и не появляющейся на страницах книги), можно приблизиться к тайне, которую внешняя канва событий скорее скрывает, чем выявляет.

Бернар Клавель после обстоятельного, анахроничного по художественной форме цикла "Великое терпение" (1966—1972) выпускает роман-исповедь "Молчание оружия" (1974). Зафиксировано состояние человеческого сознания на пределе нервного напряжения, переходящее порой за грань нормы. В Алжире Жак Фортье убивал и жег мирные деревни; вернувшись в отчий дом, Жак попал в окружение теней — отца, матери расстрелянных алжирцев, смуглых детей, погибших вместе со взрослыми. Контузия и муки совести сделали его психически больным — в полубреду, отстреливаясь от жандармов, он уходит все дальше глухими лесными тропами и умирает в чащобе, настигнутый пулей. Роман, взявший за основу момент политической истории современной Франции, сосредоточен на сменяющих друг друга и внешне не мотивированных импульсах жизни души.

Наследник рационалистической традиции французской прозы Веркор после строго выстроенных романов и повестей "Оружие мрака" (1946), "Гневные" (1956), "На этом берегу" (т. 1—3, 1958—1960), "Сильва" (1961) пишет в 1969 г. "Плот Медузы" — произведение, весьма непривычное для его художественной манеры: избрана форма исповеди, воссоздается монолог человека на приеме у врача-психоневролога, его попытка воскресить воспоминания, давно, казалось, умершие, мотивировать как-то логику своих непоследовательных, противоречивых действий.

Критика прямо писала, что в этом произведении ощутимы поиски неординарных художественных решений, хотя автор, храня верность себе, все время стремится не к зашифровке, а к расшифровке сложного кода петляющей мысли.

Робер Сабатье, автор многопланового автобиографического цикла ("Шведские спички", 1969; "Три ментоловых леденца", 1972; "Дикие орешки", 1974; "Дети летом", 1978, "Давид и Оливье", 1986), в 1984 г. выпустил книгу, для себя несколько необычную — с использованием параболы и сложного подтекста. В "Тайных годах жизни мужчины" (1984), романе воспитания, перерастающем в притчу, скрещиваются разные жанры (доку-

мент, фантастика, лирический дневник), помогающие сделать явными тайные, необъяснимые мотивы человеческих поступков.

Своеобразна и эволюция Роже Гренье, впитавшего и влияние экзистенциалистской прозы, и прозы неороманной, формировавшейся как антипод экзистенциалистской. После первых, сюжетно завершенных романов ("Ловушки", 1957; "Римская дорога", 1960) Р. Гренье перешел к книгам, играющим на клавиатуре настроений, нюансов, еле намеченных мотивов. Своеобразным переходом являются роман "Зимний дворец" (1965) и две повести, составившие книгу "Зеркало вод" (1975). Смена регистра уже отчетлива в "Семейной мелодии" (1979), "Тебе суждено покинуть Флоренцию" (1983) и "Черном Пьерро" (1986).

Рисунок характера почти всех героев зыбок, они идут как бы по ничейной полосе между Добром и Злом, поворачиваясь к читателю разными ликами и побуждая автора передавать то или иное душевное состояние скорее мелодией, гаммой красок, чем словом; роль музыки и живописи в произведениях Гренье первостепенна: утрата иллюзий певицей в "Зимнем дворце", символический танец "Фолия", исполняемый без партнера в одноименном романе (1980); процесс создания картины художником Валле в том же романе и т.д. Валле рисует не предметы, не лица, а некое пред- или пост-ощущение. Он хочет, чтобы картина передала "предвестие дождя" или исчезновение мельком явленных глазу вещей. "Предметы, нас покидающие" — названа серия его странноватых натюрмортов.

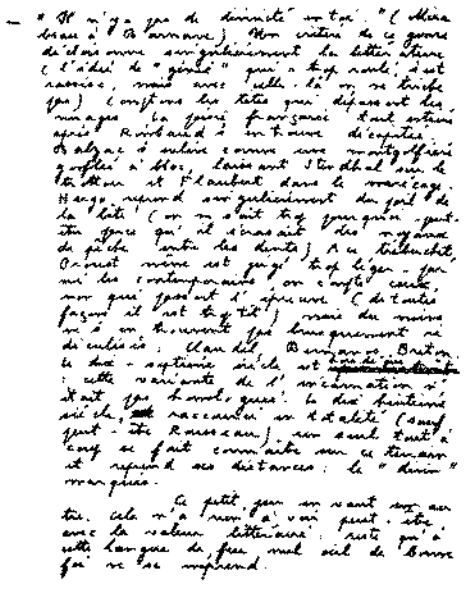
Вспоминая об опыте Пруста и оперируя термином "тропизмы", Р. Гренье считает, что в его собственных произведениях больше, чем у Пруста, недосказанности, меньше примет "почти эпической картины", какая видится ему в "Поисках утраченного времени". Такое направление эволюции, конечно, предопределено литературным опытом десятилетий, лежащих между 20-ми и 80-ми годами, движением литературы к задаче выразить невыразимое, зафиксировать ускользающие нюансы психологических состояний.

По силе эстетического воздействия произведения названных выше писателей могли сильно отличаться друг от друга, но тенденция обозначается достаточно явственно.

Как выражение стимулирующего влияния общего процесса обновления литературного языка можно рассматривать те парадоксальные ситуации, когда писатель вдруг резко менял свою манеру и начинал вторую литературную жизнь. Так сложилась судьба Ромена Гари, который для романов "Большой Ласкун" (1974) и "Вся жизнь впереди" (1975, Гонкуровская премия) избрал себе другое имя — Эмиль Ажар, устроив блестящую мистификацию.

Значительность этого раздвоения была в том, что Ромен Гари продолжал писать романы вполне традиционной манеры ("Прощай, Гари Купер", 1969, "Белый пес", 1971, "Воздушные змеи", 1980), не меняя того направления, которое наметилось в ранних романах ("Европейское воспитание", премия Критики 1945; "Корни неба", Гонкуровская премия 1956), а Эмиль Ажар — завоевав для Гари вторую Гонкуровскую премию — стал знаменем новой литературной весны, принципиального обновления художественного стиля, эталоном, которым измерялось новаторство языка повествования 70—80-х годов.

Роман "Вся жизнь впереди" ярко характеризует литературную ситуацию 70-х годов — как возросшим вниманием к низам общества, остротой социальных мотивов, так и языковой материей. Построенное на игре синонимов, омонимов, контрастов смысловых значений повествование фокусирует картину человеческих отношений сквозь призму восприятия тринадцатилетнего мальчишки-араба. Вместе с другими сиротами Моххамеда-Момо приютила состарившаяся жрица самой древней профессии, еврейка Роза, и подросток



Рукописная страница книги Жюльена Грака "Заглавные буквы"

демонстрирует свою благодарность, спрятав Розу от санитаров, которые должны поместить ее в больницу, чтобы "заставить жить насильно". В подвале, где старая женщина обычно пряталась, когда "звенел у нее внутри звонок", напоминая о ночной облаве, завершившейся много лет назад Освенцимом, Момо провел рядом с умирающей три недели. "Когда вышибли дверь, чтобы посмотреть, откуда идет запах и увидели меня рядом с ней, они принялись кричать, звать на помощь: какой ужас! А раньше никто и не думал кричать — наверное, потому, что жизнь так не пахнет". Сочетание доброго юмора с беспощадной прямотой суждений, воплощенное непосредственно в ткани языка, сделало эту небольшую книгу поистине большим событием литературной жизни последних десятилетий. Арман Лану назвал ее "самой новой книгой года", добавив, что ни один "новый роман" не открывал так много нового в столкновении человеческой души с миром.

При всей уникальности этого произведения Гари-Ажара, оно отозвалось эхом в некоторых книгах, появившихся позднее. Так, например, повесть Мари Редонне "Роз-Мели-Роз" (1987), выпущенная издательством "Эдисьон де минюй", дает голос "сестре" Момо и Лолиты, бойкой сиротке Мели, чей взгляд на мир и по-детски наивен, и по-взрослому трезв, но тоже ироничен, лишен озлобленности, для которой с лихвой хватает раннего жизненного опыта.

Гари, став Ажаром, действительно словно совсем сменил перо и провел удачный языковой эксперимент, который уже не могла в дальнейшем игнорировать литература.

Столь же неожиданно после долгого молчания вдруг привлек к себе внимание Луи Гийу, казалось, забытый со времени выхода в 1935 г. его романа "Черная кровь" или, во всяком случае, после премии Ренодо, присужденной в 1949 г. за обстоятельную хронику жизни бретонского городка — "Игра терпения". Повесть "Потерянный Коко" (1978) вернула писателя на литературную сцену в самый канун ухода из жизни (в 1980 г.), поразив всех очень современным взглядом на "маленького человека", "мастерским ведением внутреннего монолога".

Жюльен Грак, в отличие от Луи Гийу, не был обижен вниманием критики, но его слишком "торжественный" стиль и принципиальная отдаленность от литературной жизни (отказ писателя от Гонкуровской премии, присужденной его роману "Побережье Сирта" в 1951 г., подтвердил славу отшельника) побуждали рассматривать его творчество как некий анахронизм, романтический островок, существующий сам по себе. Однако на рубеже 60—70-х годов два тома книги Жюльена Грака ("Заглавные буквы",

1967 и 1974) оказались в центре литературных дискуссий, заняв место среди лучших образцов жанра литературного эссе, столь характерного для Франции этого времени. Можно было бы, казалось, считать, что ни Грак, ни Гари-Ажар ничем не обязаны опыту "нового романа" и наследуют совсем иную традицию, из наиболее близких — традицию Рэмона Кено. Но если все-таки оценить опыт "нового романа" как опыт максимального внимания к слову, то традиция Кено и "нового романа" не противоречат друг другу. Объективно такая яркая новизна "традиционного" романа возвращала ему авторитет, поколебленный в 60-е годы[39].

Думается, что именно в этих условиях, когда сюжет, характер, классическая прозрачность слога уже перестали восприниматься как скучный анахронизм, только и могло снова выйти на авансцену движение "гусаров". Продолжал активно писать Жак Лоран, заявили о своей близости эстетике "гусаров" Мишель Деон, Бернар Франк, член Гонкуровской Академии Франсуа Нурисье.

Центральной фигурой среди "гусаров" 80-х годов стал Патрик Бессон (род. 1956). Сами названия книг ("Легкие огорчения любви", 1974, "Я знаю много историй", 1974, "Дом одинокого молодого человека", 1979, "Вы не видели мою золотую цепочку?", 1980) говорили о желании сломать стереотип скучного повествования, предложить захватывающее чтение, доказать, что мастером можно стать, сохраняя все преимущества связного и даже увлекательного рассказа. В "Письме пропавшему другу" (1980) на поверхности сюжета — вечеринки, прогулки, азартные споры, вольные любовные союзы, то распадающиеся, то возникающие в новых комбинациях. На глубине — отчаянный поиск подлинной человечности. Рассказчик — поверенный любви-муки двух своих друзей Марка Альби и Глэдис. Их яркая, незаурядная любовь, столь несвоевременная, что из-за нее даже кончают с собой, не может приспособиться к прозе жизни, не может найти общий ритм, который подходил бы и мужчине и женщине. Крушение обусловлено причинами, которые невозможно назвать, невозможно понять, но которые фатальны.

В 1985 г. Патрик Бессон получил Большую премию Французской Академии за свой роман "Дара", в 1988 г. — написал биографию Пушкина, осветив ее непривычным светом ("Статуя командора"). "Гусары-ветераны" — Жак Лоран, Франсуа Нурисье, Мишель Деон — охотно поддержали своего преемника.

Изменения, происходящие в "новом романе", корректировка его принципов молодыми писателями, их воспринявшими, но переосмыслившими, повышение авторитета "традиционного" сюжетного повествования и подъем новой литературной волны "гусаров" — все эти моменты литературного развития 70—80-х годов свидетельствуют о смягчении полемики между "традиционным" и "новым романом", о широкой палитре художественных решений, благодаря чему оппозиции в литературной жизни все реже и реже дают о себе знать.

Однако, если держать в памяти, что программы "нового романа" касались не только эстетики, но и философии, ставя вопрос о разрушении прежних гуманистических идеалов, об "исчезновении" человека, то необходимо говорить также о других аспектах спора, выводящих на уровень интерпретации самого существования, а не только способов его воплощения.

Можно сделать вывод, что на этом — философическом — уровне программы "нового романа" понесли бóльший урон, чем на уровне эстетики.

Действительно, к человеку как центру бытия, к ценности неповторимой человеческой личности возвращается Н. Саррот, автор книг "Детство" и "Ты себя не любишь"; к утверждению возможности гармонии в человеческих отношениях приходит Леклезио; человеческой памяти, этой основе самосоз-

нания личности, посвящает свои романы Патрик Модиано; по-новому, психологически более убедительно и глубоко, утверждают приоритет личности писатели, отстаивающие гуманизм и помощь человеку в его борьбе за свое достоинство как главную цель литературы,— Арагон и Веркор, Роблес и Гренье, Кейроль, Жубер и многие другие; оспаривают "исчезновение" человека (тезис, который объединял "новый роман" с первым поколением "гусаров") "новые гусары" — как почтенного возраста (Ф. Нурисье), так и юного (Патрик Бессон).

Веркор, возражая автору "теории генераторов", призывал ставить вопрос не о художественной форме, а о человеке. Вопрос о форме, вопреки такому заявлению, все-таки был литературой поставлен и принес в основном благодатные плоды; но вопрос о человеке, вопреки советам Рикарду, не был снят с повестки дня — и это дало литературе возможность выстоять, сохранить читателя и свою роль в движении общественного сознания.

Одним из доказательств растущего интереса литературы к общественным проблемам (в каких бы эстетических формах этот интерес ни преломлялся) можно считать возрождение жанра исторического романа.

Почти единодушное мнение критики о повороте к историческому роману в 70-е годы требует небольшой корректировки. Поворот обозначился раньше — яркими произведениями Арагона ("Страстная неделя", 1959) Юрсенар ("Воспоминания Адриана", 1951; "Философский камень", 1968) и Ж.-П. Шаброля ("Божьи безумцы", 1961), приковавшими к себе всеобщее внимание. Центральный мотив книг "Страстная неделя" и "Божьи безумцы" — размышление о роли народа и личности — в творчестве этих писателей леворадикальных взглядов приобрел смысл переоценки собственных надежд. Арагон писал о времени действия романа и времени его написания: "...это был день, когда умирали боги... а высокие идеалы обернулись фарсом <...> Момент, когда мы все сразу, не сговариваясь, поняли, что судьба наша в наших руках <...> перестали быть людьми, за которых решают другие, а им самим остается только повиноваться и идти, куда прикажут". Шаброль, избрав сюжетом историю крестьянских войн, предлагает глубокое художественное исследование именно психологии, пытаясь вычленить вступающие друг с другом в спор формы народного сознания[40]. В "Божьих безумцах" гораздо больше уделяется внимания рядовым участникам потрясших Францию событий, но одновременно Шаброль заставляет усомниться — а всегда ли прав народ, верша суд на поле брани? Само название романа — слово восхищения безграничной преданностью протестантов своей вере и осуждения такой "безграничности": во имя веры повстанцы действительно переходят все границы мести — братоубийственная война калечит их души, открывая страшное противоречие, не раз обнажавшееся в истории: "Уж такой у Господа закон, такой закон установлен, что ради родного края надо жечь родной край; ради семьи надо разрушить семью; такой уж закон, что ради блага надо творить зло". Этими книгами был открыт путь к серьезному переосмыслению опыта истории.

1968 год, политическая активность французского народа в дни "красной весны" дали и новые импульсы для художественного изучения прошлого. "Потребительской лихорадке" и анархическому протесту против нее многие писатели противопоставили подлинно трагические страницы истории Франции, анализируя урок давних лет как предысторию современности. В эти же десятилетия обострился вопрос о роли социалистических идей в истории человечества, о результатах практики социалистического строительства в СССР и странах Центральной Европы.

Если в 20-е годы очень многие зарубежные писатели видели в Советском Союзе идеал осуществления вековой мечты человечества о социальном равноправии; если в 30—40-е годы с критикой советского неправового

государства выступали в основном зарубежные деятели культуры, не разделявшие идеалов социализма, то в 50—80-е годы, по существу, все писатели левых взглядов, сохраняя верность социалистической идее, перешли к резкой критике "реального социализма", т.е. того варианта общественного строя, который возник в СССР. Тогда и родилась теория "социализма по-французски", который можно построить, избежав пороков, свойственных "реальному социализму"[41].

В произведениях, воскрешающих революционные моменты истории Франции, конечно, ощутимо такое двойное прочтение событий — будь то "Пушка Братство" (1970) Шаброля, "Пушки пляшут польку" (1971) и "Красный петух" (1972) Армана Лану; "Семьдесят два солнечных дня" (1975) Пьера Гамарра; "Счастливые времена" (1984) и "Майская красавица" (1987) Роже Бордье и др.

Количество книг, появившихся к 200-летию Французской революции 1789 г., почти необозримо — события конца XVIII в. рассматривались сквозь призму драматического развития советского государства. Беспринципность политических деятелей и податливость народа, одурманенного демагогическими лозунгами,— такова содержательная основа многих произведений, даже в том случае, если автор был далек от симпатий монархическому режиму. Тот же принцип "двойного прочтения", вобравшего в себя опыт текущего столетия, ощутим в книгах, касающихся событий далекой старины — религиозных войн конца XVI в., народных восстаний XVII в., общественных оппозиционных движений XVIII в. Таковы циклы Робера Мерля "Судьба Франции" (1977—1985), романы Андре Шамсона ("Камизар Кастане", 1979; "Башня постоянства", 1972; "Бесстрашные и чернолицые разбойники", 1977); Бернара Клавеля ("Столпы небесные", 1976—1981); Раймона Жана ("Темный источник", 1976); Макса Оливье-Лакана ("Огни гнева", премия Ренодо, 1969); Паскаля Лэне ("Государева Жанна, или Превратности постоянства", 1984); Веркора ("Анна Болейн", 1985).

В историческом романе концентрировались, таким образом, многие вопросы, которые беспокоили французское общество — о смысле народных движений, о праве на революционное насилие, о метаморфозах личной неподкупности, честности в условиях политического соперничества. В историческом романе, пожалуй, сильнее, чем в других жанрах, ощутима связь с теми напряженными спорами вокруг концепции социализма, которые шли в 70—80-е годы.

Для многих писателей художественное постижение отдельных эпох было и своеобразным экскурсом в историческую психологию. Так, например, Бернар Клавель отмечал, что работа над циклом "Столпы небесные" позволила ему, обратившись предварительно к трудам ученых, лучше понять самосознание людей, служивших объективно прототипами для героев его исторической фрески. Это помогало писателям добиваться подлинного историзма, основанного не просто на диалектической оценке того или иного события, но и на адекватности воссоздания психологии наших предков.

Наиболее глубокое исследование исторической психологии — на разных хронологических рубежах — предприняла Маргерит Юрсенар в "Воспоминаниях Адриана" (1951), "Философском камне" (1968), "Лабиринте мира" (1973—1988). Писательница производит эксперимент включения исторического времени в природное, сопоставляя (как и при иных эстетических параметрах — Веркор) законы человеческих взаимоотношений и законы природного мира, изучая в перспективе формирования современной психологии роль религии на разных континентах.

Встречались критики, которые упрекали Маргерит Юрсенар за излишнюю щепетильно-строгую выверенность исторических фактов[42]. Но без всестороннего знакомства с реалиями эпохи невозможно проникновение в ее психоло-



Роман Робера Андре "Бархатный сезон". *Обложка, 1987*

гию, а тем более выводы об эволюции исторической психологии, что так увлекало Маргерит Юрсенар.

Диапазоны осмысления исторических эпох в сопоставлении с вечностью и нашим временем в романах Юрсенар побуждают вычленить их из общего развития жанра, обозначив как историко-философские.

Думается, что одно из подтверждений возросшего интереса к страницам истории — обращение к жанру исторического романа писателей, раньше наиболее внимательных к горячей современности. "Государева Жанна" после "Ирреволюции" Паскаля Лэне; серия исторических романов Мерля после романа "За стеклом"; сама последовательность выхода романов Роже Бордье: после книг "Хлеба" (премия Ренодо 1961), "Митинг" (1976), "Завтра лето" (1977), фиксировавших текущий день французского общества,— "Большая жизнь" (1981) — о времени Народного фронта; "Счастливые времена" (1984) — о начале XX в.; "Майская красавица" (1987) — о Парижской коммуне — демонстрирует, что к художественному исследованию истории писателей побуждала именно современность, потребность понять связь времен, расшифровать почти необъяснимые зигзаги сегодняшнего общественного движения. В любом из исторических романов центром оказывался человек и все свершающиеся события оценивались в зависимости от того, что несли они реально людям, попавшим в их жестокий круговорот. Перед автором не вставала дилемма: а не честнее ли оттеснить личность на периферию повествования, раз она не способна направить ход Истории в нужное русло? Напротив, художественное исследование исторического материала предпринималось именно с внутренней целью соотнести "прогресс" в истории с "прогрессом" в человеческих отношениях.

Эстетические параметры исторического романа в отдельных моментах близки были общим параметрам развития романа вообще. Так, одна из художественных примет французского романа в 70—80-е годы — а именно сочетание строгой реалистичности с фантастическими гипотезами — проявилась и в жанре историческом. Примером может служить роман Ж.-П.Шаброля "Козел отпущения" (1975), где реальные противоречия, в которых бьется незаурядный ум Агриппы д'Обинье, сопрягаются с фантастическими экспериментами научного учреждения, пытающегося воскресить ту или иную историческую личность в процессе насильственной идентификации актера с персонажем, роль которого ему поручена.

Необычайно возросло и внимание к стилевой фактуре. Большую роль играла, например, стилизация, порой пародийная, языка воскрешаемой эпохи — в цикле Робера Мерля, в романах Жана д'Ормесона ("Слава империи" — Большая премия Французской Академии 1971; "По милости господней", 1974); Пьера-Жана Реми ("Ограбление летнего дворца" — премия Ренодо 1971); в бурлескной фреске Бертрана Пуаро-Дельпеша ("Легенда

века", 1981), где с веселой прямолинейностью комикса высмеяны нравы, привычки, иллюзии нашего века.

В русле исторического романа, таким образом, возникли в эти десятилетия книги, которые вполне могли соперничать с книгами, воссоздающими современность, и по актуальности поднимаемых проблем, и по эстетической масштабности, художественной убедительности.

К жанру исторического романа лишь условно может быть отнесен роман, воскрешающий драму второй мировой войны, но внимание к этому периоду недавней истории в 70—80-е годы было поистине неослабевающим: переоценка исторических фактов не могла не коснуться эпохи, породившей современную Францию. Причем вопрос о человеке, о противоестественности геноцида, развязанного фашизмом, неизменно занимал первый план. Большинство писателей — и старшего, и нового поколения — сказали здесь свое слово: Андре Мальро (отдельные части "Антимемуаров", 1967, и "Зеркала лимба", 1976) и Веркор ("Волчий капкан", 1979, "Антверпенский тигр", 1986); Владимир Познер ("Нисхождение в ад", 1980) и Ален Боске ("Ни войны, ни мира", 1983, "Жестокие празднества", 1984); Эммануэль Роблес ("Однажды весной в Италии", 1972) и Пьер Гамарра ("Окситанская кантилена", 1979); Арман Лану ("Пчелиный пастырь", 1974) и Бернар Клавель ("Великое терпение", 1966—1972); Жан Кейроль ("История дома", 1976) и Ф. Нурисье ("Аллеманда", 1979). Приметой новой эстетической ситуации стал отказ от документальной доказательности, временная разомкнутость метафорических художественных решений.

Сквозь призму народных преданий увидел сражения макизаров Арман Лану ("Пчелиный пастырь", 1974); причудливые литературные одежды примеряют на себя герои Фредерика Тристана ("Заблудшие", Гонкуровская премия 1983); как цепочка доказательств обобщающей мысли Х. Борхеса[43] построено повествование Жана-Мари Руара "Канун войны" (премия Ренодо 1983); единой метафорой разрушения предстают рухнувшие под бомбежкой дома и гримасы потребительской лихорадки, убивающей память, в романе П. Аметта "Юность в нормандском городе" (1981); эфемерную модель достойного человеческого поведения для живущих в "эпоху уничтожения", когда не имеют прежнего наполнения понятия нравственности, любви, отваги, пытается сконструировать Эдмонда Шарль-Ру в "Она, Адриенна" (1971). Так же эфемерна и потому перенесена в план фантастики попытка мальчика-пленника спастись в одиночку, воссозданная Жоржем-Оливье Шаторейно ("Сад", 1978).

Естественно, что каждая из книг давала свой ответ на вопрос о смысле второй мировой войны — оправданию гитлеризма, как образцового, но просто не развернувшегося до конца социального порядка, противопоставлялась идея праведной антифашистской битвы, спасшей человечество от геноцида. Однако важно отметить, что противопоставление это в 70—80-е годы теряло жестокую полярность, картина усложнялась, в поле зрения писателя входило множество людей, просуществовавших "между" столкнувшимися политическими силами, нередко становившихся то макизарами, то коллаборационистами "поневоле", в силу случайных жизненных ситуаций. Не всегда отчетливой была и позиция писателя: осуждая, например, политиканство своего правительства, некоторые авторы начинали как сплошное политиканство описывать деятельность всех организаций Сопротивления, вольно или невольно замалчивая главный урок тех лет; отыскивая корни фашизма, они делали иногда акцент на фрейдистском комплексе убийства — и виновной оказывалась биологическая природа человека; или, напротив, осуждая войну как противоестественное для человека состояние, с одинаковой остротою клеймили и агрессора, и того, кто встал на защиту своей земли. Порой книги вели между собой прямой спор. В романах Жана Ко "Чрево быка"

(1971) и Веркора "Волчий капкан" (1979) под чужими фамилиями, далеко от мест, где совершили преступление, живут богатый плантатор и лесник. Описанные в романах встречи этих убийц с родственниками погибших имеют у Жана Ко и у Веркора противоположный смысл. В первом случае моральная победа на стороне эсэсовца; во-втором — на стороне поколения юных, отомстивших преступнику презрением. И в том, и в другом случае писатель размышляет о природе человека. Выводы Жана Ко, отдающего предпочтение сильной беспощадной личности, хотя и контрастируют с гуманистической позицией Веркора, не мешают тому, что в "Чреве быка" тоже "поставлен вопрос о человеке". При этом противопоставлении обнажается контраст не политических, социальных формаций, а врожденных, человеческих качеств. У Жана Ко есть "расы рабов и господ", у Веркора — расы "рыцарей и хищников". "Люди требовательного и непокорного разума с их жаждой справедливости, и — звери джунглей, с их постоянной устремленностью к власти". Жан Ко уверен: "Победителями станут те, кто никого не любил <...> Любят только из страха. Человечество всегда боится, хотя бы смерти; вот почему оно взывает к любви. Животные в стаде жмутся друг к другу, и этот острый запах ужаса зовут любовью". Веркор нетерпим к "звериной практике господства сильнейших над слабейшими". Люди, самоуверенностью которых восхищается Жан Ко, для Веркора воплощают регресс человечества. "Несчастье пробуждает в одних благородный героизм, в то время как в других людях проступает их омерзительная изнанка", инстинкт хищника. Контраст, таким образом, рассмотрен не в плане исторической конкретики, а на уровне философского осмысления самой природы человека.

Рядом с историческими романами во множестве появляются в 70—80-е годы книги, переносящие действие если не в далекое прошлое, то в далекую от столицы точку географического пространства. Децентрализация оживляет ветвь литературы, которую раньше называли региональной[44] и которая как бы заново открывает своеобразие края, города, связь их с формирующимися там человеческими характерами. Эти путешествия в пространстве — в несуетные, забытые Богом провинции отвечали, бесспорно, читательским вкусам этого времени. Вот почему стал бестселлером (2 млн экз.) "Конь моей гордости" Пьера Жакеза-Элиаса, звавшего учиться терпению и человеческому достоинству у бретонских крестьян; вот почему хорошо были встречены романы Бернара Клавеля, поселившегося с начала 70-х годов в Канаде,— об этой суровой стране, ее отважных людях (цикл "Царство Севера" — романы "Гаррикана", бестселлер 1983 г.; "Золото земли", 1984; "Амарок", 1987). Царство природы, как ни беспощадна она к человеку, противопоставлено здесь царству чистогана, которое ломает человека, едва только он, оставив леса и равнины, подается в город.

Иногда бегство обратно, в спасительную обитель природы становится звеном сюжета: не сумев стать хладнокровным хищником, покидает город, чтобы поселиться на знакомом до боли заброшенном полустанке, герой Ги Крусси ("Хищник", 1976).

После множества книг, где место и время были нейтральными, не имели значения, внимание к конкретным приметам пейзажа, дома, местных традиций, эпохи обретает смысл своеобразного манифеста.

Наряду с расцветом исторического и регионального романов последние десятилетия отмечены формированием феминистской литературы. Конечно, произведения, ее образующие, не принадлежат какому-либо одному жанру, могут касаться разных тем и оперировать несхожими эстетическими критериями, но феномен феминистской литературы заявил о себе достаточно громко, и обозначить его на литературной карте необходимо. "Взрыв активности движения женщин,— пишут авторы книги "Литература Франции после 1968 года",— является важнейшим элементом современного периода

на любом уровне — политическом, культурном, медицинском, сексуальном, профессиональном"[45]. Феминистская литература — это явление 70—80-х годов. Развитие феминистского движения (рождение организации М. Л. Ф. — "Движение за освобождение женщин", "Манифест 343", прозвучавший в 1971 г.) в момент, когда центром литературных дебатов был язык, с неизбежностью привело к постановке вопроса о специфике "женского письма". Если Симона де Бовуар, открывшая эту тему своим "Вторым полом" (1949), декларируя право женщины на равенство с мужчиной во всех сферах науки, искусства, политической жизни, открыто иронизировала над гипотезой рождения какого-то особого "женского" языка, то активистки феминистского движения 70-х годов подошли к этой проблеме совсем с другой стороны[46]. Они считают, что "равенство" нивелирует женскую природу, мешает женщине-писательнице выразить себя, подталкивает ее к подражанию мужской речи. Теоретически эти взгляды были аргументированы сестрами Флорой и Бенуат Гру ("Женский род множественного числа", 1965), Элен Сиксус ("Артикль ля", 1976; "Книга Прометеи", 1983) и в меньшей степени Мари Кардиналь ("Говорить по-другому", 1976). На волне этого интереса к специфике женских проблем возникло "Издательство женщин" (с 1974 г.) и специальные серии в ряде издательств: "Женщина" при Дэноэль, "Время женщин" при Грассэ, "Голос женщин" при Сток, "Говорить по-другому" при "Эдисьон де минюи", "Свободны для самих себя" при Сёй. И хотя Юлия Кристева, Кристиан Рошфор, Клэр Этчерелли и некоторые другие развивали мысль Симоны де Бовуар о тщетности попытки создания какого-то особого женского языка, победу одерживала идея дифференциации литературной манеры по половому, так сказать, признаку. Элен Сиксус полагает, что "другая речь" может родиться лишь при полном отказе от логоса, чтобы "говорило само тело женщины". Характеризуя женщину, как бесправное, забитое, напуганное всякими табу существо, обозначая положение женщины как "féminitude" по аналогии с "негритюд", Элен Сиксус объявила позорными и самые "женские" обязанности — ведение домашнего хозяйства, воспитание детей. "Мать,— разъясняла она,— это перманентное рабство", так как она воспитывает дочь по своему образу и подобию, готовя ее к смирению. Идеалом в произведениях Элен Сиксус ("Внутри" — премия Медичи 1969 г.; "Третье тело", 1970, "Нейтральное", 1972, "Дыхание", 1975) и Бенуат Гру ("Часть жизни", 1972, "Такая как есть", 1975, "Три четверти жизни", 1984) становился либо мир без мужчин, потому что любые отношения между мужчиной и женщиной неизбежно женщину унижают (отсюда — идеализация лесбиянских пар); либо эгоистическое использование мужчины, который создает женщине комфортную жизнь, откровенная эксплуатация того, кто привык эксплуатировать. Такой идеал женского царства высмеял не только Робер Мерль ("Охраняемые мужчины", 1974), но и драматург Франсуаза Дорен (пьесы "Юбка-брюки", 1984, "Пойди к папе, мама работает", 1976).

Книга Бенуат Гру "Такая как есть" (1975) — нечто среднее между серией новелл и эссе. В ней меньше крайностей, чем в манифесте, вышедшем десятилетием раньше ("Женский род множественного числа" в соавторстве с Флорой Гру), но главная мысль — одинаково униженное положение женщины, как бы ни сложилась ее жизнь, к какому бы социальному классу она ни принадлежала. "Богатые, разодетые или совсем бедные, женщины олицетворяют собой все равно утрату личности, они представляют собой одну и ту же систему". Ряд глав, демонстрируя унижения, которым подвергаются женщины, грешит натурализмом, но Б. Гру далека от выводов, например, Элен Сиксус, связывающей освобождение женщины именно с сексуальной сферой.

На страницах романа "Внутри" Элен Сиксус завороженно описывает заточение духа, т.е. то, что скрыто оболочкой тела и не имеет определений,— необъяснимые страхи, инстинктивные желания, возникающую боль, поднимающееся отчаяние... Происходящее внутри гораздо явственнее, чем происходящее вовне, отличает женщину от мужчины. В романе "Революция для Фаустов" (1975) Элен Сиксус переводит этот контраст (и эту вражду) в план космический. Некий Безумец, равноправный Богу и Дьяволу, увлекает рассказчика за собой в "земно-небесные сферы", откуда можно воспринять в единстве то, что раздроблено на фрагменты. Мир являет собой картину непрекращающегося насилия, от которого — в любых его вариациях — страдает прежде всего женщина. Являясь жертвой, она и сама несет миру зло, так как слишком часто беременна революцией. Попытаться понять, что же является сутью женщины, искореженной, искалеченной многовековым угнетением, пытаются все персонажи этого странного романа — Данте и Гёте, Фауст и Эгмонт, Джордано Бруно и Наполеон, сама Идеология и сам Атом.

В историях литературы, освещающих явления последних десятилетий, к "женской" литературе зачастую относят почти все имена женщин-писательниц (в стороне неизменно остается лишь Натали Саррот) — Маргерит Дюрас, Маргерит Юрсенар, Франсуаза Малле-Жорис, Мари-Луиза Омон, Даниэль Сальнав, Мари Кардиналь, Анни Эрно, Анни Леклерк, Эдмонда Шарль Ру и т.д. Такое расширительное толкование феминистской литературы, конечно, не имеет под собой достаточных оснований (с ним справедливо спорит автор книги "Женские взгляды", 1976, Анн Офир). Мотив дома, семьи, отношений родителей с детьми, изматывающего ритма существования, которое особенно беспощадно к женщинам,— в центре многих книг Эрве Базена, Раймона Жана, Робера Сабатье, Робера Андре и др. Внимание к этим проблемам писательниц — Мари Кардиналь ("Ключ у двери", 1972; "Слова, чтобы это сказать", 1975); Анни Эрно ("Женщина-ледышка", 1981, "Место" — премия Ренодо 1983), Франсуазы Малле-Жорис совершенно не имеет феминистской исключительности, и книги эти едва ли должны рассматриваться в русле поиска "особого" женского языка.

После скандального романа об отношениях лесбиянок "За монастырской оградой" (1951) вице-президент Гонкуровской Академии Франсуаза Малле-Жорис написала еще несколько книг, где в центре внимания — психологическое состояние женщины, ее попытка обрести контакт с чуждым миром: "Бумажный домик" (1970), "Аллегра" (1976), "Печаль от любви и от прочего" (1981), "Когда подмигивает ангел" (1983). Касаются этих тем и Эдмонда Шарль Ру, и Кристина де Ривуайр, и Катрин Риуа, но им тоже не свойственна феминистская агрессивность, столь характерная для манифестов 70-х годов и книг, например, Элен Сиксус; освещать их творчество под углом зрения специфики феминизма — значит разрушать целостность литературной картины. По существу, сосредоточенность многих писателей 70—80-х годов на отношениях в семье, драматических судьбах молодого поколения, интимных отношениях между индивидуумами стала приметой времени, одним из путей поиска нового подхода к вечным гуманистическим ценностям.

Но сложность картины состояла как раз в том, что за гуманистические ценности выступала и та литература, которую называют — с пренебрежительным оттенком — "массовой" и которая имеет в 70—80-е годы ряд специфических особенностей. Никогда не отказываясь ставить вопрос о человеке, его счастье, она яростно отделяла себя от "нового романа", пытаясь предстать единственным защитником простого человека на литературной сцене, где его то полностью игнорируют, то раздражают головолом-



Жорж Сименон.
Рис. Бернара Бюффе

ками, то угнетают неразрешимыми метафизическими или социальными проблемами.

Одна из обладательниц многочисленных премий, присужденных за успех у читателей, автор сентиментально-розовых романов Клод Жоньер поясняла, что ее роль (как и вообще истинно "гуманной" литературы) — позволить читателю, вернувшемуся домой после изнурительного дня, отдохнуть душой, забыть о неприятностях, дать ему возможность пожить два-три часа в другом мире, где нет злобы, конфликтов, болезней, где добро всегда порождает только добро, а искренность чувств непременно вознаграждается. Бескрайние парки, роскошные виллы, робкие влюбленные, разрешающие наконец страстным поцелуем в какой-нибудь тенистой аллее долгие колебания "любит — не любит", богатство, само плывущее в руки, роскошь, воспринимаемая как естественное состояние,— вот череда сюжетных поворотов, вполне удовлетворяющих тех, кто обеспечивает Клод Жоньер или ее коллегам — Мари-Анн Демаре, Магали — высокие тиражи.

Долгое время массовая литература давала на поставленный вопрос — как достичь счастья? — довольно банальную серию ответов: либо "каждый может стать Рокфеллером", либо "всяк сверчок — знай свой шесток". И в том, и в другом случае герой предлагал читателю не отчаиваться: можно очень захотеть и пробиться к богатству; а можно сознательно удовлетвориться тем, что имеешь, и, не тая никакой зависти к другим, смаковать "простые радости".

В последние десятилетия, однако, массовая литература далеко отошла от примитивных решений и осмелилась взять на себя ряд функций, ранее ей не свойственных. Для настоящего времени вообще теряется жесткость оппозиции между массовой и "серьезной" литературой. Литература, рассчитанная на неискушенного читателя, попала к началу 70-х годов в весьма благоприятное положение, сумев расширить свою аудиторию. Сюжет, интрига, персонаж оказались тем желаннее, чем активнее их изгоняли из художественных произведений. Несмотря на громкую рекламу, изощренные по форме произведения, которые рассматривались критиками как перспективные эксперименты с языком и композицией, читателя завоевать не смогли. В известной мере их воспринимали как явление, достойное внимания, но не времени, необходимого для чтения, даже читатели, вполне образованные, следящие за литературными новинками.

Вот на этого нового — тоже достаточно массового — читателя и начали ориентироваться мастера паралитературы. Конечно, прежде всего они предложили читателю то, чего его лишала литература, считавшая себя новаторской. (Так, экзотический антураж, неистовые страсти, овеянные консервативно-охранительными идеалами, определили положение бестселлера для всех книг Ги де Кара.) Но одновременно они постарались учесть те качества серьезной литературы, которые ценил в ней современный читатель. Сложнее стал психологический рисунок характеров, вместо конформистских зазвучали бунтарские ноты, щедро вводились приметы общественных событий, которые

будоражили современников, началась и осознанная работа над языком, в которой заметили скоро влияние Селина, Рэмона Кено, Бориса Виана[47].

Это проявилось прежде всего в детективном полицейском романе Сан-Антонио (Фредерика Дарда)[48], где наряду с загадкой сюжета существовала загадка психологическая: "Грузоподъемник" (1951), "Некоторым он нравится лысым" (1975), "Вакханалии у матушки Татци" (1985), "Купание в бетоне" (1988). Уже детективы Мориса Леблана, создавшего в начале века образ легендарного Арсена Люпена, называли "интеллектуальными", так как читатель вместе с героем распутывал клубок загадок. Свой путь в рамках психологического детектива избрал названный еще Андре Жидом "самым великим романистом века" Жорж Сименон, который детективы издавал параллельно со своими социально-психологическими романами, свободными от детективной интриги.

Сименона высоко оценивали Ф. Мориак, Мартен дю Гар, А. Жид, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй. Англичанин Чарльз Сноу поражался, сколь широк у Сименона круг персонажей разных профессий — "больше, чем у любого другого писателя XX века"[49].

Цикл о Мегре (первый роман вышел в 1929 г., последний — "Мегре и господин Шарль" — в 1972-м) составляет треть от общего количества романов Сименона. Другие, которые сам Сименон называл "трудными", создавались в те же годы, и в них обстоятельно разработан мотив причинной зависимости человеческого характера от среды ("Завещание Донадье", 1937, "Старший из Фершо", 1945, "Грязный снег", 1948, "Колокола Бисетра", 1962, "Богач", 1970, "Стеклянная клетка", 1973).

Эта закономерность, художественной убедительностью воплощения которой Сименон восхищался, читая Стендаля, Толстого, становится основной его заботой при создании "трудных" романов. Хотя сам Сименон предпочитал отличать детективные свои романы от "трудных", объединяет их, бесспорно, интерес к демонстрации психологической доминанты характера, сформированного условиями, жизненным опытом. И это позволяет Сименону иметь свое, особое, место в русле детективной литературы.

Представители следующего поколения — Тома Нарсежак, которому принадлежит монография о творчестве Сименона, и Пьер Буало (в соавторстве "Та, которой больше нет", 1953, "Спящие воды", 1984) — перенесли внимание на психологию жертвы, показывая все ее глазами.

Сан-Антонио пошел дальше — он не побоялся предельно усложнить интригу, нарушить хронологическую последовательность сцен, поставить под вопрос явные совпадения, вроде бы выдающие виновника. Раздались голоса, что "новый роман" пробился в жанр детектива. Но главное, что заставило критиков говорить о "новых методах и приемах"[50],— это богатые "сан-антонизмы", введенные в ткань языка, и блестящее пародирование клишированных детективных ситуаций. Произведения Сан-Антонио завоевывали читателя и как изощренный полицейский роман, и как блестящая пародия на него.

Ироническим детективом стали называть и книги Паскаля Лэне, довольно неожиданно перешедшего от манеры "Ирреволюции" и "Кружевницы" к закрученным готическим сюжетам с использованием парапсихологических эффектов ("Сударь, вы забыли свой труп", 1986; "Убийца-легенда", 1987).

Новое поколение авторов полицейского жанра — Жан-Патрик Маншет, Жан Вотрен — усложнило пародирование многочисленными литературными аллюзиями и актуальными политическими реалиями, касаясь таких сфер высшей политики, которые не затрагивал обычно роман,— "Убивают тех, кто помнит" (1984) Дидье Дененкса; "Дело "Густро" (1971), "Нада" (1972), "Синячок на западной стороне" (1976) Жана-Патрика Маншета. Полицейский роман продемонстрировал, что он умеет быть куда более "актуальным", чем роман, так сказать, "серьезный".

В детективных сюжетах охотно использовались теперь мотивы абсурда, вроде, например, патологического пристрастия убийцы к коллекционированию часов в романе С. Пру "Друзья господина Поля" (1985). Для детективных романов писателей, составивших себе имя в иной литературной сфере, была задумана особая серия — "Идеальное преступление" "Crime parfait", описанное известным писателем, должно вроде бы гарантировать высокий художественный уровень уголовной хроники. "Полицейский роман меняет кожу",— отмечал Ж.-П. Аметт[51].

В такую же конкуренцию с "серьезной" литературой вступил и сентиментальный "розовый" роман. После бесчисленных книг, где все любовные объяснения происходили на мраморных лестницах или в зимних садах, примыкающих к вилле, начали выбирать ситуации, больше приближенные к обычным ритмам современной жизни, добавляя в них часто понемногу придающей остроту патологии.

Автор приключенческих романов Клод Клоц довольно скоро убедился, что сентиментальная литература, под сень которой он решил вступить под именем Патрика Ковена, приносит дохода еще больше. "Слепая любовь" (1974) и "В объятьях ветра" (1983) должны были задеть молчащие обычно струны сердца, показав, что и калеки любить умеют, что и слепота юной красавицы — не горе ее, а преимущество: обостряя чувственность, она привлекает мужчин... Иные из сентиментальных романов Патрика Ковена превращались в своеобразную пародию и на предрассудки общества, и на привычные литературные каноны их разоблачения. Такой эффект производит, например, его книга "Е-мс^2, милая" (1977).

Есть у Клода Клоца и третье лицо, которому он пока не выбрал особого имени. Среди недавних романов Клоца — социально-психологический роман "Новобранцы" (1982), самая сильная из книг, поместивших действие в условия алжирской войны. Арабский мир и Франция увидены с четырех разных точек зрения — аристократом Андре Дебаром, студентом левых взглядов Филиппом Берлье, священником Раймоном Барре и грубоватым крестьянским парнем Джино. Повествование выходит далеко за границы документального свидетельства, становясь философской притчей о Человеке и войне, Человеке и ненависти, Человеке и доверии. Знаменательно, что именно эта, наиболее яркая из книг Клоца меньше всего принесла ему денег и славы.

В расширившихся границах массовой литературы получил развитие не только детективный, бурлескный (Жак Перре "Палки в колеса", 1953, "Волосы в супе", 1954, "Блошиный рынок", 1980) или сентиментально-розовый роман, но и повествование ad absurdum. Самое яркое воплощение этого явления в 50-е годы — книги Буля ("Абсурдные сказки", 1953), а в 70-е годы новеллистика Даниэля Буланже. Десятки сборников, изданных "Галлимаром", высокие тиражи — все говорит о большом читательском успехе.

На основании успеха Д. Буланже делались заключения о возрождении жанра новеллы вслед за реабилитацией сюжета. Это заключение, в целом справедливое, требует некоторых уточнений: тип сюжета, эпизода, "истории" сильно меняется, вбирая в себя опыт и "театра абсурда", и прозы Б. Виана, Р. Кено. Если раньше такая проза классифицировалась как экспериментальная, то в 70—80-е годы многие последователи Ионеско и Виана могут рассматриваться как мастера литературы массовой. Даниэль Буланже, питающий пристрастие к странноватым персонажам, свершающим абсурдные поступки (из двух десятков новеллистических сборников назовем "Кучер, погоняй!" — Гонкуровская премия 1973; "Дитя-бродяга", 1978; "Игры на улицах города", 1983), почитаемый "королем новеллы", вполне доказал эту закономерность.



Обложка романа Режин Дефорж "Голубой велосипед", 1981

Стиранию граней между "серьезной" и массовой литературой способствовала не только трансформация последней, но и проявившееся пристрастие многих представителей первой к некоторым приемам массового повествования. (Роль детектива, например, в произведениях Роб-Грийе освещена в соответствующей главе этого же тома). Иногда эти приемы действительно решительно переосмыслялись, но довольно часто их включение рождало эстетическую энергию: книга функционировала уже в сфере, для которой, может быть, вначале она и не была предназначена. Это можно сказать о романах Эрве Базена ("Кого осмелюсь полюбить", 1956; "Мадам-экс", 1975, в рус. пер. "Анатомия развода"), о некоторых (не всех!) романах Франсуазы Саган ("Душехранитель", 1968; "Неубранная постель", 1977; "Выбившись из сил", 1985); Фелисьена Марсо ("Кризи" — Гонкуровская премия 1969; "Разделенная страсть", 1987), Мишеля Деона ("Дикие пони", 1970; "Муаровое такси", 1973); Жака Дютура ("Воспоминания Мэри Ватсон", 1980), Ромена Гари ("Прощай, Гари Купер", 1969; "Белый пес", 1970; "Свет женственности", 1977).

В границах массовой литературы удерживала эти книги упрощенность сюжетных решений, предсказуемость развязки. Границы причудливыми зигзагами ложились на творчество каждого из этих писателей. В "Свете женственности" (образовано по аналогии с "лунным светом" — clair de lune — clair de femme) Ромена Гари собраны многие качества, присущие мелодраме, рассчитанной на невзыскательный вкус. Необыкновенная любовь супругов, приводящая в недоумение друзей; жестокая болезнь, разрушающая идиллию; неземное благородство умирающей, толкающей любимого к другой женщине, чтобы "возродилась наша любовь"; прямое противопоставление семейных уз любым формам общественных связей и действий. Почти такая же "расстановка сил" в романе Поля Виалара "Моя единственная любовь" (1971): случайная встреча в новогоднюю ночь, когда столкнулись две машины. Счастье — на зависть окружающим. Пояснение автора: "Великая любовь. Над ней смеются даже не слишком большие скептики. Конечно ее никогда не бывало... Она встречается только в романах, да и то немногих". Виалар и создает такой "редкий" роман. Не болезнь, так авиационная катастрофа прервала эту песнь торжествующей любви. Но, оказавшись через три года в Африке, неподалеку от того места, где когда-то рухнул самолет, Жан встречает женщину, с которой все повторяется — кафе, танцы и даже столкновение их машин. Непонятное влечение, догадка, а тут и туземцы приносят этой женщине, потерявшей память и перенесшей пластическую операцию, найденный в лесу паспорт. Брачный союз восстановлен.

Любопытен и феномен двойничества известного теоретика "гусарской" литературы Жака Лорана. Продолжая спор с идеями левой интеллигенции в злых и ярких романах ("Глупости" — Гонкуровская премия 1971; "История эгоиста", 1976), он под именем Сесиль Сен-Лоран неустанно выдавал на гора́ и пустячки для развлечения ("Душенька Каролина", 1947; "Дама из буржуазии", 1975).

Сильное влияние массовой литературы сказалось и в жанре исторического романа ("Коммунарда", 1971, Жака Лорана, "Дамская опочивальня", 1979, Жанны Бурен).

Правильнее было бы, наверное, утверждать, что массовая литература решила опробовать — и не без успеха — все темы, считавшиеся ранее прерогативой литературы "серьезной": выразительным примером стала трилогия Режин Дефорж ("Голубой велосипед", 1981; "Улица Анри Мартена, 101", 1983; "Дьявол все еще смеется", 1985), действие которой не просто "помещено" в эпоху оккупации, но вбирает в себя важнейшие эпизоды и ситуации военной поры, оставаясь тем не менее авантюрным любовным триллером.

Период 60-х годов в литературной жизни Франции и российские, и зарубежные критики единодушно выделяют в особый период, обрамленный достаточно четко, с одной стороны, выходом на сцену "нового романа", с другой — "культурной революцией" 1968 года.

Следующий период — с начала 70-х годов — не имеет пока второй границы, что неизбежно придает наблюдениям о специфике развития в эти десятилетия и "нового романа", и художественных явлений постмодернизма, и "традиционного" повествования, и массовой литературы характер лишь предварительных выводов, которые, может быть, потребуют серьезной корректировки в процессе последующего движения культуры.

МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

"Через 300 лет женщина-писательница входит в число бессмертных", "Что скажет Академия?", "Неизвестная знаменитость", "Голубь среди кроликов" — такие заголовки запестрели в европейских и американских газетах в 1980 г., когда кандидатура Маргерит Юрсенар (1903—1987) была выдвинута для избрания во Французскую Академию. Событие было и впрямь уникальным: мало того, что впервые с момента основания Академии кардиналом Ришелье в 1635 г. на одно из 40 кресел претендовала женщина, она еще не имела французского гражданства, проживала в США и вдобавок отказалась вести традиционную предвыборную кампанию по всем правилам (то есть лично в культурной форме заниматься саморекламой), дав лишь согласие Ж. Д. Ормессону, романисту и бывшему издателю "Фигаро", чтобы он предложил ее кандидатуру. Группу оппонентов Юрсенар возглавлял прославленный этнограф-структуралист Клод Леви-Стросс, очевидно, руководствовавшийся, по остроумному замечанию одного из журналистов, принципом, сформулированным на базе своих антропологических штудий: "Принятие постороннего в племя полностью разрушает дух и нравы"[1].

Маргерит Юрсенар, жившая на пустынном острове на северо-восточном побережье США, действительно могла показаться "посторонней" в бурной культурной жизни Франции последних десятилетий. Она не участвовала в литературных дискуссиях, не входила в состав каких-либо групп и в своих книгах очень редко обращалась к современности. Тем не менее о реальности ее литературных достижений говорило международное признание: премия Рене Вивьен (1929), престижная премия "Фемина" за роман "Философский камень" (1968), членство в Королевской бельгийской Академии (1971), гран-при по литературе французского министерства культуры (1974), почетные степени в трех американских колледжах и в Гарвардском университете (1981)... Весомым аргументом была и несомненная классичность стиля и излюбленной тематики Юрсенар: ведь ориентация на классицизм, на античность остается заповедью Академии с XVII в.[2]. Отчетливый классицизм творческой манеры Юрсенар имел и оборотную сторону: ей не раз предъявляли обвинения в излишней рациональности, холодном интеллектуализме, несовременности ее героев. И все же безусловный успех "бестселлера" Юрсенар "Воспоминания Адриана", перевод романа на 16 языков, издания повестей, пьес, эссе, автобиографических вещей писательницы обеспечили ей высокую репутацию не только среди критиков, но и в широких читательских кругах, поддерживавших ее избрание. Поскольку во время решающего заседания в Академии Юрсенар с великолепной невозмутимостью путешествовала по Карибскому морю, увенчание лаврами пришлось отложить. Торжественная церемония состоялась в январе 1981 г., на ней присутствовал Валери Жискар Д'Эстен, поклонник таланта Юрсенар. Тра-



Маргерит Юрсенар

диционной зеленой мантии и официальному "академическому" костюму Юрсенар предпочла белую блузу от Ива Сен-Лорана и черную вельветовую юбку. К 1981 г. Юрсенар было возвращено также французское подданство, так что теперь никто не мешал французам наслаждаться новообретенной литературной звездой.

Из интервью, радиобесед и телепередач постепенно прояснялось ее жизненное кредо: твердое желание быть полезной, вера в судьбу (но не в Бога), благоговение перед жизнью, культ дружбы, стоическое отношение к смерти, презрение к любым формам несвободы и рабства...[3] Стали известны подробности ее существования на острове Маунт-Дезерт в течение 40 лет: общество близкого человека — американки Грейс Фрик, дружеские отношения с соседями, ручная белка и коккер-спаниель, сама печет хлеб, ухаживает за садом... Многих удивило, что при столь затворническом стиле жизни писательница активно поддерживала экологические общества, выступала за права этнических меньшинств, интересовалась демографическими проблемами, помогала движению сестер милосердия (ее любимая героиня — Флоренс Найтингейл), приехала в Париж в мае 1968 г. участвовать в студенческих демонстрациях...

Эти факты плохо соединялись с имиджем отшельницы и, что больше всего озадачивало, совершенно не сопрягались с творчеством Юрсенар, предпочитавшей переноситься в своем воображении то в древнюю Грецию, то в Рим, то в средневековые Нидерланды. Сама же писательница не уставала повторять, что биографические детали не имеют никакого отношения к искусству[4] (ей удалось корректно оградить себя от бестактных вопросов о личных проблемах со стороны любопытствующих), что чрезмерная сосредоточенность на собственном "я" — слабость большинства современных писателей. Словом, позиция Марселя Пруста в статье "Против Сент-Бева", ниспровергающей биографический метод в критике, была ей близка. Это даже дало повод некоторым исследователям утверждать, что жизненный опыт Юрсенар никак не отразился в ее сочинениях[5], с чем нельзя согласиться, ибо ряд произведений непосредственно соотносятся с обстоятельствами ее жизни: "Огни" написаны по следам пережитой любовной драмы; в книге "Сны и судьбы" излагаются и анализируются собственные сны автора; "Динарий мечты" посвящен политическим событиям в Риме 30-х годов, чему Юрсенар была свидетельницей. В предисловиях и автокомментариях писательница не раз указывала на первичные реалии, фигурирующие в ее текстах, на аллюзии из любимых книг, и, конечно же, ее основные герои — Зенон и Адриан — во многом "унаследовали" философские взгляды Юрсенар. Более того: начиная с 1973 г. она последовательно выпускает три тома своей автобиографии "Лабиринт мира", последний появился в 1988 г.[6], так

что, казалось бы, непростые соотношения между жизнью и литературой проясняются, и завеса таинственности должна исчезнуть. Но Маргерит Юрсенар осталась верна себе: в трехтомной автобиографии она умудрилась почти ничего не сказать о себе: автор ненадолго появляется в последней части второго тома — сцена рождения, и затем эпизодически мелькает в третьем томе, а все повествование посвящено истории семьи — дедушкам, бабушкам, родителям, знакомым. Такое поразительное отсутствие "главного героя" автобиографии позволяет — и небезосновательно — называть "Лабиринт мира" "безличной автобиографией", "современной антибиографией"[7-8]. Более подходящим, очевидно, было бы определение "исторический роман" или "семейная сага", поскольку творческие принципы Юрсенар здесь совершенно такие же, как и в других ее исторических вещах: тщательная работа с источниками, включение документов в повествование (в данном случае из библиотек и архивов Лилля, Гента и Версаля), продуманное введение вероятных или вымышленных эпизодов (роман между прабабушкой Анн-Мари и Сен-Жюстом) и внелично объективный тон хроникера. Пожалуй, в некоторых других исторических произведениях Юрсенар повествователь даже более эмоционально и открыто рассказывает о своих переживаниях в форме писем ("Алексис", "Воспоминания Адриана"), исповедального рассказа ("Последний выстрел"), внутреннего монолога (отдельные главы "Философского камня").

Перелистывая страницы родословной старинных французских и бельгийских семейств Клиневерк, Крайенкур и Картье, автор представляет читателям целый ряд персонажей, в которых косвенно узнаются герои художественных произведений Юрсенар: так, Эгон, муж Жанны,— прообраз Алексиса; Мишель де Крайенкур является прототипом Анри-Максимилиана из "Философского камня".

Отец Маргерит, Мишель де Крайенкур, был человек в своем роде замечательный. Аристократ, растранжиривший свое состояние и имение (Мон-Нуар был продан в 1912 г.), бонвиван, путешественник, он превыше всего ценил непринужденное дружеское общение и имел друзей по всей Европе. Мишель передал Маргерит свое ощущение полноты жизни — страсть к путешествиям, интерес к людям самых разных социальных слоев, способность наслаждаться природой, говорить с лошадьми и собаками и — наверное, самое главное — великолепную уверенность в себе, веру в свои возможности. Характерный случай: в Лондоне отец посещал вечера знаменитого гипнотизера Питтмана. Когда Питтман пригласил желающих из зала для эксперимента, Мишель вышел на сцену и под пронзительным взглядом гипнотизера не впал в транс, а выказал внутреннее сопротивление, отвечая маэстро встречным упорным взглядом[9], так что эксперимент был признан неудачным. В то же время в жизни и характере Мишеля чувствуется — очевидно, это оборотная сторона сильной воли и вкуса к жизни — удивительное доверие к судьбе, вплоть до мистицизма: на его руке была татуировка "ananke", что по-гречески значит "неблагоприятная судьба, фатум". Последние годы жизни, до болезни, испытывая судьбу, был завсегдатаем игорных домов, где пытался вернуть утраченное состояние, но в картах ему не везло, зато у слабого пола он пользовался неизменным успехом: в доме всегда были дамы, и в детстве Маргерит была отнюдь не лишена женской ласки и ухода.

По воле отца Маргерит получила классическое образование дома, минуя гимназии и колледжи. В 10 лет она стала учить латынь, через год — греческий. Естественно, что Маргерит рано начала и самостоятельное знакомство с классикой: ее первые книги — дешевые издания "Птиц" Аристофана и "Федры" Расина. Направлял курс чтения Мишель, будучи пылким любителем изящной словесности, и неудивительно, что его образ, как он

вырисовывается в воспоминаниях,— знаток литературы, искусства, прекрасный собеседник. Отец и дочь прогуливались часами, обсуждая греческую философию и Шекспира, он рассказывал ей семейные истории, "преданья старины глубокой", и Маргерит начинало казаться, что она старше на два поколения, на три, четыре... Античность и средневековье раскрывались в живых характерах и хитросплетении человеческих судеб (не оттого ли возраст друзей для Юрсенар никогда не имел значения?). Мишель и Маргерит вместе путешествовали, осматривали всемирно известные галереи, храмы. Маргерит ходила в музеи, как ее сверстницы ходили в кино, переживая, с восторгом и азартом.

По вечерам было традицией читать вслух, обычными авторами были Толстой, Ибсен, Суинберн и Ницше, модные в то время имена, причем для чтения пьес отец ставил специальные значки в тексте, отмечая паузы и особо важные места. Многое из семейного чтения вслух исподволь формировало будущую творческую программу Юрсенар — например, как признается сама писательница, особое влияние на нее оказали "Сокровище смиренных" Метерлинка и исторические романы Мережковского[10]. Исключительно сильными оказались впечатления от первых самостоятельно прочитанных книг: достаточно сказать, что именно врезавшийся в память египетский пейзаж — корабль плывет по Нилу, закат солнца — из случайно попавшего в руки исторического романа из жизни первых христиан стал тем зернышком, из которого развились египетские главы путешествия Адриана[11].

В 16 лет Маргерит с легкостью сдает экзамен на бакалавра — воспитание Мишеля приносит свои плоды. Правда, и в изысканном домашнем обучении случались порой эксцессы — когда в августе 14-го, спасаясь от войны, отец с дочерью переехали в Лондон, Мишель решил преподать ей первые уроки английского по "Размышлениям" Марка Аврелия в английском переводе. Дело пошло туго, текст был выбран явно не слишком удачно, и Марк Аврелий полетел в окно. "Мудрый римский император не научил отца терпению",— не без юмора заметила об этом эпизоде спустя 66 лет Маргерит[12]. Зато с другим римским императором, сделавшим Марка своим преемником, внутренний контакт установился сразу и надолго. В том же 1914 г. в Британском музее Маргерит впервые видит бронзовый бюст Адриана... И позднее, когда, путешествуя по Италии, она подробно осматривает хорошо сохранившуюся виллу Адриана, это уже воспринимается как продолжение знакомства со старым другом. Очень рано возникает замысел романа "Воспоминания Адриана", и это характерная черта творчества писательницы вообще: почти все значительные вещи были намечены в первом варианте в юности. Среди проектов, задуманных автором в двадцатилетнем возрасте,— длинные исторические повествования — и "Философский камень", и "Северные архивы", не говоря уж о "Воспоминаниях Адриана". Но в тот период, как говорит сама Юрсенар, она еще недостаточно знала историю[13].

Концептуальная стабильность текстов при постоянных художественных переработках позволяет говорить об уникальной целостности и мировоззрения, и личности писательницы. Юность, пора формирования, имела для нее исключительное значение: в этот период закладывались те программные архетипы мышления, которые последовательно развивались и в жизненном, и в литературном творчестве Юрсенар. В юности сложилось ее особое отношении к истории, в основе которого — ощущение неизменности человеческой природы и относительность времени: "Время — это сложенная складками вечность" — излюбленная писательницей формула Кокто[14]. В юности определился круг любимых авторов — своего рода система координат: Расин, Сен-Симон, Лафонтен, Бодлер. Из современников в число избранных попадают М. Баррес, М. Пруст, А. Жид, У. Б. Йейтс, А. Суинберн, Г. Д'Аннунцио.

Во второй половине жизни этот круг расширяется за счет Сельмы Лагерлеф, которую она глубоко почитает, Томаса Манна, греческого поэта К. Кавафиса и, конечно, восточных авторов, прежде всего Мисимы — им всем Юрсенар посвятила отдельные эссе, а некоторым — даже и книги. В интервью в ответ на вопрос о любимых книгах Юрсенар назвала "Автобиографию" Ганди, "Гэндзи Моногатари", "Братьев Карамазовых", романы Л. Толстого, Томаса Гарди, Марселя Пруста, буддийские тексты... Умозрительные пейзажи, безусловно, столь же интересны для Юрсенар, как и реальные, и мир книжных героев для нее — родной. Это ставит Юрсенар в один ряд с такими "культурными" писателями, как Борхес, Гессе, Томас Манн, чьи книги насыщены аллюзиями и требуют для адекватного восприятия минимального уровня эрудиции.

Творческая судьба Юрсенар начинается с поэзии. В 1921 г. она пишет поэму в классическом духе "Сад химер", на сюжет об Икаре. Мишель публикует поэму на свои средства в качестве рождественского подарка для дочери. "Сад химер" понравился Рабиндранату Тагору, и он откликнулся дружеским письмом, приглашая молодого автора в свой университет в Сантиникетане. Для первой настоящей публикации Мишель придумал дочери псевдоним "Юрсенар" (звучащий несколько по-турецки благодаря суффиксу "нар") — результат анаграмматической игры с фамилией "Крайенкур". Позднее Маргерит говорила, что ей сразу очень понравилась фамилия на "у" — букву, напоминающую скрещение дорог или дерево с развилкой.

"Сад химер" был написан в стиле классицизма, детская любовь к Расину, к Корнелю дала-таки свои плоды, и то же самое можно сказать о последующих поэтических опытах Юрсенар: сборнике "Боги не умерли" (1922) и более поздней книге "Милостыни Алкиппы" (1956). Время, однако, показало, что подлинное призвание Юрсенар — не поэзия, а проза, черты классицизма прослеживаются в ее зрелых вещах достаточно отчетливо: это и стремление соблюсти три единства (в коротких повестях и рассказах), и античная тематика, и ясный язык, и привкус холодной рациональности в построении образов, и композиционная расчетливость.

Ориентация на классическую прозрачность языка оказалась хорошей школой и в работе над первой прозаической вещью — повестью "Алексис, или Тщетное противоборство" (1929). Писательница поставила своей задачей "использовать язык очищенный, почти абстрактный, осмотрительный и точный", "традиционный стиль "анализа сознания" (examen de conscience), оптимальный для выражения бесконечных нюансов, в суждениях о самых сложных предметах..."[15]. Самоограничение, сознательный аскетизм в выборе "сдержанных, умеренных форм" дали блестящий художественный результат: произведение, созданное молодым автором в возрасте 25 лет, до сих пор популярно, переиздается, переводится; в 1971 г. было роскошное издание "Галлимар" с литографиями Дали, и даже самый взыскательный критик, сама Юрсенар, со временем практически не вносила никаких изменений в текст.

"Алексис" написан в эпистолярной форме — излюбленном жанре французской прозы со времен мадам де Севинье, Паскаля, Монтескье и Руссо — и представляет из себя одно длинное письмо молодого человека к своей жене, содержащее объяснение, почему он ее покидает. «"Алексис" — это голос героя», по определению Юрсенар, и самая драматическая проблема для повествования — верный выбор тона, балансировка между двумя крайностями — ханжеством и непристойностью, поиск точного и искреннего слова. Через монолог протагониста нам раскрывается сложный характер начинающего художника, взыскующего свободы и в мыслях, и в чувствах, внимательно исследующего внутренний конфликт между совестью и инстинктами пола. Алексис бисексуален по природе, и оттого его вынужденная

женитьба на Монике не приносит ему удовлетворения: надеясь на понимание жены, он рассказывает историю своих переживаний. Кульминационная сцена — Алексис играет на фортепьяно, и в музыке к нему приходит осознание собственной свободы, самости, права отдаться своей судьбе, какой бы она ни была: "Я только начинал понимать смысл этой внутренней музыки, этой музыки радости и дикого желания, которую я заглушил в себе"[16].

Имя "Алексис" восходит ко второй эклоге Вергилия, а подзаголовок — "Трактат о тщетном противоборстве" — отсылает к раннему "Трактату о тщетном желании" Андре Жида. Юрсенар не преминула указать в предисловии, что писала "Алексиса" скорее под влиянием Рильке ("Записки Мальте Лауридса Бригге", "Дуинские элегии"), а воздействие Жида было скорее формальным, просто "сюжет носился в воздухе"[17]. Тем не менее, хотя родство с Рильке ощутимо и в теме, и в атмосфере, параллель с А. Жидом, несомненно, более весома и существенна: "Имморалист" Жида, напечатанный в 1921 г. в Париже, по стилю и проблематике чрезвычайно близок "Алексису".

Публикация "Алексиса" положила начало необычайно продуктивной декаде в творчестве писательницы. "Алексис" был удостоен приза Рене Вивьен (на гонорар была куплена красивая голубая ваза), и уже через год появилась повесть "Новая Эвридика", в 1932 г.— "Пиндар", в 1934 г.— "Смерть в упряжке", "Динарий мечты", в 1936 г.— "Огни", в 1938 г.— "Сны и судьбы"; "Восточные новеллы"; в 1939 г.— "Последний выстрел". Разные по жанру, эти произведения объединяет авторская философия, особое понимание человека и отношений между полами. Уже в "Алексисе" наметилась сюжетная схема, которая затем легла в основу подавляющего большинства поздних вещей: любовный треугольник — двое мужчин и женщина, герой колеблется между любящей его женщиной и молодым человеком, которого он любит. В итоге женщина, как правило, приносится в жертву ради гомосексуальной любви. Таковы, к примеру, треугольники Эммануэль — Тереза — Станислас ("Новая Эвридика"); Конрад — Софи — Эрик ("Последний выстрел"), Карло Стево — Марселла — Массимо Яковлев ("Динарий мечты"). Подобный "антиибсеновский" вариант треугольника, отсутствие женщин-протагонистов, презрительное отношение ко многим женским характерам заставляло критиков говорить о "мизогинизме", т.е. женоненавистничестве автора[18]. При этом Юрсенар приписывают упрощенные взгляды в духе печально знаменитого О. Вайнингера, чей труд "Пол и характер" (1903) закреплял за мужчиной роль духовного вождя, а женщина трактовалась как воплощение сугубо чувственного начала.

Если судить по образной системе Юрсенар, то действительно в ее романах практически нет изображения счастливой гетеросексуальной любви, нет долгих и удачных браков. Гомосексуализм расценивается как знак избранности героя, "аристократизм крови", почти как синоним достоинства и внутренней свободы. С точки зрения Алексиса, Эрика, Эммануэля, бисексуальный человек имеет смелость последовать своей природе, вырываясь из плена пуританских условностей, утверждая мужской союз как возвышенное, чистое соединение равных по духу существ. Герои этого плана, предвестники экзистенциализма, осознающие свою самость как самоценность, были типичны для культуры первой трети XX в.: после "открытия" темы Оскаром Уайльдом, французы Андре Жид, Марсель Пруст, Жан Жене, а также англичане В. Вулф и Д. Х. Лоуренс, Д. Джойс узаконили ее права в литературе, создали стереотипы художественных решений, от интеллектуализма Андре Жида до брутального натурализма Жана Жене, от отстраненно-чувственной фантастики "Орландо" В. Вулф до "потока сознания" М. Пруста. Исследование психологии, моральных и социальных аспектов перверсий — существенная часть эстетики модернизма, обязательный элемент терпкой,

напряженной атмосферы брожения чувств, завещанной декадансом конца века.

Памятуя, что точка зрения героев необязательно совпадает с авторской, попробуем воссоздать более объективно позицию Юрсенар по данным проблемам. Начать с того, что в ее произведениях в целом немало женских персонажей, хотя наибольшей выразительности она достигает в изображении мужчин. Гамма женских характеров очень разнообразна, от "сирены до святой", по выражению К. Ф. и Э. Р. Фаррелл[19]. Отрицательные типы женщин обычно ассоциируются с себялюбием (Сабина из "Воспоминаний Адриана", Ноэми из "Северных архивов"), со слабостью, т.е. отсутствием самости (Анжела из "Динария мечты", Хилзонда из "Философского камня"), с пристрастием к материальным благам (Марта Лигр из "Философского камня"). Нейтрально окрашенные женские характеры, как правило, функционально не выходят за рамки эпизодических персонажей, в них отчетливо проступают первичные женские архетипы земли (Дида из "Динария мечты"), воды (сирены, русалки). Идеальная женщина для Юрсенар — "одновременно любящая и отрешенная, пассивная благодаря мудрости, но не из-за слабости"[20], верная помощница мужчины, стоящая вровень с ним по пониманию и интуиции. Таковы Валентина ("Анна, сестра..."), Плотина ("Воспоминания Адриана"), хозяйка Фрошо ("Философский камень"), Моника ("Алексис"). Другой ключевой признак положительной героини Юрсенар — способность к самоотречению, бескорыстному служению ради любви (Лена — "Огни"), религиозного чувства (Мария Магдалина — "Огни"), семейного долга (Антигона — "Огни"), политики (Марселла — "Динарий мечты"). Эти женщины активны, они нарушают законы спокойно-обывательского существования, совершают героические поступки: Марселла стреляет в Муссолини, Лена, служанка и любовница Аристогитона и Гармодия, отрезает себе язык при аресте, чтобы никто не догадался, что господа не посвящали ее в свои политические заговоры.

Как мы видим, в произведениях Юрсенар нет неприятия женщины как таковой, а есть тонкие градации и оценки качеств женского характера. Другое дело, что наиболее выразительно эти качества раскрываются обычно в любви, трактуемой как "болезнь и призвание". И здесь надо опять очень дифференцированно относиться к пониманию любви у Юрсенар, поскольку разные герои воплощают различные ее ипостаси. Рефлексия Алексиса, например, направлена на разграничение amour/plaisir, то есть любви-страдания, открывающей полноту бытия, и увлечения, нацеленного на удовольствие. В поздних комментариях Юрсенар также противопоставляет amour/passion: любовь, связанную с самоотречением (Лена, Мария Магдалина), и страсть как желание владеть, доминировать, побеждать. Но высший вид любви для Юрсенар — это "любовь-симпатия", "глубокое чувство нежности к человеку, такому, какой он есть"[21], то есть без желания изменить что-либо, усовершенствовать. Существеннейший признак любви-симпатии — "чувство священного", способность разглядеть божественное в повседневных ликах жизни, в плотских влечениях: "все чувственные узы священны". Любящему дано ощутить себя богом,— так ощущал себя богом Адриан в период любви к Антиною. Чувство священного, кстати, страхующее от непристойности, переводит любовь-симпатию в разряд высоких проявлений человеческого духа, что может звучать несколько парадоксально, но антитеза дух/плоть несвойственна мышлению Юрсенар. Дуализм духа и плоти, закрепленный в христианской традиции, согласно ее мнению, разбивает гармонию личности и пробуждает раскаяние из-за любых телесных импульсов. Чувство священного вытесняется исключительно в сферу духа, и отсюда "фальшивые, надуманные", с точки зрения писательницы, проблемы половых извращений. Концепция любви у Юрсенар, следовательно, не

христианская, а языческая, причем ей ближе всего восточные теории, особенно индийские, или понимание любви у древних греков. Единственное, что несколько напоминает христианские трактовки у Юрсенар,— это понятие "любви-милосердия", когда можно полюбить любого, потому что говоришь себе: "Бедное создание, нам с тобой выпали одни повинности, одни опасности, один конец"[22]. Идеальный пример любви-милосердия Юрсенар видит в романе японской писательницы Мурасаки Сикибу в образе принца Гэндзи.

Принимая старинную восточную культуру любовного чувства, писательница нарочито резко отказывается от модного в 20—30-е годы фрейдизма, которому отдали дань почти все крупные европейские авторы того времени. Достаточно только сказать, что вышедший в 1938 г. сборник "Сны и судьбы" содержал запись собственных снов и интерпретаций Юрсенар, но никаких фрейдистских мотивов в интерпретациях не было, и Юрсенар не раз говорила, что отвергает фрейдизм, как неудовлетворительную теорию, а сны ей интересны как особая разновидность творческого состояния наряду с галлюцинациями, видениями, мечтами.

Анализируя бесконечные варианты мужской и женской любви в различные исторические эпохи, Юрсенар рассматривает любовь героев как испытание, вызов судьбе (ananke!), открытость навстречу случаю и переменам, шанс обновиться, стать богом, истинную реализацию свободы воли. В этом смысле максимальную полноту познания и себя и другого дает гетеросексуальная и бисексуальная любовь. Напротив, любовь к себе подобному, по рассуждению Ж. Жакмена[23], сужает мир и оказывается формой одиночества, что порой приводит к трагедии: гимнастка Сафо, персонаж "Огней", лесбиянка, как и ее исторический прототип, пытается покончить с собой, прыгая вниз с трапеции, ибо обречена повсюду, даже в новой любви, узнавать свою бывшую подругу Аттис. Аналогичным образом объясним трагизм инцеста в "Анне, сестре...": мир сужается до круга кровного родства, и в этом замкнутом кругу нет спасительного выхода в Другого, только игра подобий.

Своей кульминации тема любви достигает в сборнике "Огни" (1936). Сборник состоит из девяти новелл, причем каждой предпосланы высказывания французских афористов Паскаля, Ларошфуко, Шамфора. Эти "pensées" служат как бы эпиграфами для новелл, излагая теоремы страсти, которые потом получают развернутые "доказательства" в сюжетах и образах. Подобная структура позволяет сочетать философские и художественные модусы, полифонически осваивая материал, сопрягая вечные мифологические архетипы с конкретным личным и историческим опытом писательницы.

В "Огнях" Юрсенар впервые экспериментировала с новой стилистической манерой, которую она сама называла "барочным экспрессионизмом". Новый стиль, "богато украшенный", изобилующий метафорами, аллюзиями и каламбурами и в то же время очень плотный, сгущенный ("проза без прилагательных"), складывался под влиянием М. Барреса и представлял собой альтернативу классическому пуризму первых опытов. Орнаментальность "Огней" и исполненного в той же манере "Динария мечты" (1934) соотносятся с классицизмом "Сада химер" и "Алексиса" как два полюса художественного поиска писательницы в довоенную эпоху, как тезис и антитезис. А зрелый синкретический стиль — то, что сейчас критики восторженно называют "мраморная" или "бронзовая" проза Юрсенар,— сложился в результате тщательного и продуманного синтеза двух противоположных творческих манер. Это стиль "Воспоминаний Адриана" и "Философского камня", в котором свободно и органично сосуществуют классический лаконизм и декоративная избыточность, сухость афоризма и пестрота описательных деталей, символические откровения и буйная пластическая изобразительность. В 30-е годы "орнаментальный классицизм" все еще звучит очень

театрально — например, в диалоге брата и сестры из повести "Анна, сестра...": «"Почему ты не убил меня, брат мой?" — "Я думал об этом,— ответил он.— Я бы любил тебя мертвую». Стилевая барочность "Огней" выразилась в словесных играх: упоминаемые Федрой "весла Харона" (rames) также содержат аллюзию на рельсы и поезда метро — метро как образ современного царства мертвых. Две ипостаси богини Фетиды: мать Ахиллеса и божество моря удачно сочетаются для Юрсенар в каламбуре "mer/mère". К приметам барочного стиля относится и интенсивный аллегоризм "Огней": согласно авторскому комментарию, выбор Антигоны — справедливость, танец Федона — аллегория мудрости (несомненны также ассоциации с танцем Шивы, творящим мир), а спасение Марии Магдалины — Христос.

Традиционные мифологические сюжеты Юрсенар подвергает серьезной переработке, порой домысливая неожиданные ходы (Ахилл в женской одежде, спрятанный на острове, убивает Дейдамию), порой используя апокрифические источники (версия о браке Марии Магдалины и Иоанна восходит к "Золотой легенде"). Вечные образы под пером Юрсенар трансформируются и благодаря изобразительным искусствам — в акробатке Сафо узнаются черты героинь Э. Дега, греческие герои обязаны своей пластикой прославленным древним скульптурам. Сцена поединка Ахилла и Пентесилеи "поставлена" вослед дягилевским балетам. Столь же важны для понимания "Огней" и опосредующие литературные образы: Федра для Юрсенар — прежде всего расиновская Федра, Антигона, естественно, вышла из греческих драм, а Федон воссоздан не столько по знаменитому диалогу Платона, сколько по свидетельствам Диогена Лаэртского. Это еще раз подтверждает сказанное ранее о "культурности" музы Юрсенар, о важности библиотечно-музейных аллюзий даже в столь интимно-лирической книге, как "Огни".

Герои "Огней" живут по законам мифа, и, значит, их чувства и проблемы реальны во все времена. Отсюда смелые модернизирующие штрихи в историческом повествовании, нарочито резкие разрывы и смещения в местном колорите. Приключения Сафо развертываются на фоне ночной жизни Афин 1935 г.; буря рвет подземный кабель, связующий остров, где томится Ахилл, с землей; Троянская война описывается как греко-турецкий конфликт 1924 г.: в военных действиях участвуют танки, свистят пули, скучающая Клитемнестра палит из винтовки по воронам, а ее сын прилежно пишет доносы в полицию. Симптоматично, что современная цивилизация, получается, не вносит в древние конфликты ничего, кроме технологии[24]. Аналогичный эффект временного сдвига достигается и анахронистическими сравнениями — паломничество Антигоны уподобляется странствиям святого Петра.

Мифологические образы — знаки вечных коллизий — воспринимаются Юрсенар как открытый для всех "подход к абсолюту". Миф для Юрсенар лежит в сердцевине как религии, так и истории. В религии он вводит в мир бесконечности и невидимого, в истории — обеспечивает возможность познания благодаря повторению определенных моделей. Можно выделить два уровня функционирования мифов в произведениях Юрсенар. Первый, конкретный, уровень восстанавливает обряд, скрывающийся за мифом. Так, внимательные исследователи К. Ф. и Э. Р. Фаррелл видят в структуре "Огней" многочисленные отсылки к hieros gamos — ритуалу женской инициации в древнегреческих храмах[25]. Этот ритуал включал несколько стадий — заточение в священном месте, символическая жертва, мнимая смерть, преображение, возвращение воскресшей в общество — и в самом общем плане был процессом самопознания через страдания и испытания в отработанных веками культовых формах поклонения богине Луны. Как показывают Э. Р. и К. Ф. Фаррелл, обряд женской инициации органично сопрягается с образной

системой "Огней", поскольку приобщение к богу для Юрсенар равнозначно воссоединению с любимым, что логично вытекает из концепции "чувства священного" в любви.

Великий урок инициации — безличность любви как универсальной жизненной силы, несмотря на индивидуальный характер чувства — составляет вневременной смысл данной культовой символики в содержательном плане "Огней" и одновременно указывает на второй, более абстрактный, уровень функционирования мифа — на архетипы.

Архетипы как общие схемы коллективного бессознательного, по Юнгу, выступают по отношению к мифам в качестве инвариантов, организующих структур высшего порядка. Выразительные возможности архетипов глубже в силу их универсальности и исключительной эмоциональной наполненности. Юрсенар, отвергавшая, как мы помним, Фрейда, к Юнгу относилась благосклонно и вполне намеренно пользовалась архетипами в своей поэтике, усматривая их проявления, например, в своих снах (Сб. "Сны и судьбы"), и в снах героев, а также во всей обширной сфере бессознательного, действующего в творчестве. Многие герои Юрсенар представляют из себя воплощение архетипов и поступают по законам юнговской индивидуации. Так, Ахилл в "Огнях" убивает любящую его Дейдамию, дочь царя Ликомеда, ибо она — его женская ипостась, Душа (Anima), в терминах Юнга, и преодоление этого архетипа открывает Ахиллу дорогу для мирского самопознания — военной карьеры. Бежать с острова Скирх после убийства Ахиллу помогает мужеподобная девушка Мисандра, символизирующая Animus — мужской архетип Духа. Подобные интерпретации, легко вписывающиеся в большинство текстов Юрсенар, очень популярны среди исследователей ее творчества и, можно сказать, образуют направление юнгианской критики. Ж. Бло видит в Зеноне реализацию архетипа волшебника, в Адриане — отца; в старой цветочнице Диде из "Динария мечты" — архетип земли-матери.

Один из признаков архетипического мышления Юрсенар — то, что герой —носитель архетипа может вбирать в себя сразу несколько персонажей. В повести "Динарий мечты" (1934, оконч. версия 1959) каждый герой имеет целый ряд мифологических прообразов: тираноубийца Марселла — Федра, Немезида, Фурия, спящая Медуза; "двойной агент" Массимо — Орест и Дионис. Подобная манера отличает творчество Юрсенар от других французских авторов, обращавшихся к мифологическим сюжетам, но в более определенно-историческом ракурсе,— Ж. Кокто ("Антигона"), Ж. Жироду ("Амфитрион 38"), Сартра ("Мухи"), Камю ("Калигула"), хотя — оговоримся сразу — речь идет лишь о содержательной вместимости образов, тяготеющих к интеллектуальным аллегориям ("маскарад разума", по выражению Юрсенар), а не о программных параллелях с экзистенциализмом.

"Динарий мечты" — необычайное произведение для Юрсенар, экспериментальное и по форме, и по теме. Писательница впервые в своем творчестве обращается к современности, рисуя римскую жизнь 30-х годов и неудавшееся покушение на Муссолини. Если в ранних вещах современность присутствует в виде аллюзий и анахронизмов, а предметом изображения выступают миф и история, то здесь это соотношение диаметрально меняется. Повесть состоит из девяти новелл, в каждой — свой центральный герой, чей мир дан во внутреннем монологе. Развивая выработанную в "Алексисе" повествовательную технику, Юрсенар оттачивает и доводит ее до "потока сознания" в духе Джойса и Пруста. Очевидно, эволюцию в сторону "потока сознания" обусловило и прилежное чтение Вирджинии Вулф, писательницы, во многом родственной Юрсенар. (Кстати, Юрсенар встречалась в Лондоне с группой Блумсбери. Не случайно и то, что в 1937 г. Юрсенар переводит роман "Волны" Вирджинии Вулф, а в 1947 г. "Что знала Мейзи" Генри Джеймса, обычно она переводила близких ей авторов.) В "Динарии мечты"

Юрсенар максимально приближается к модернизму в стиле повествования — в формальной "закрученности", в хитросплетении связующих мотивов, в игре "точек зрения" и сложной символике, в изощренном психологизме, в свободном переключении временных пластов, в мозаичной композиции, отказе от линейного развития событий. В послевоенной прозе приемы модернизма отходят на второй план и лишь изредка "подсвечивают" повествование. Экспериментальный характер "Динария мечты" делает традиционное восприятие затрудненным: читателю нелегко разобраться даже в системе персонажей, не зная, что организующий принцип — передача из рук в руки монетки в 10 лир. Она и есть тот динарий, что фигурирует в названии повести и, согласно притче, полагается кесарю: позднее повесть была переделана в драму под названием "Отдайте кесарю": странствие монетки из рук в руки (в английском переводе повесть озаглавлена "Одна монета на девятерых") ставит проблему о случайности и необходимости человеческих связей. С одной стороны, мотив денег как древний символ "проклятого золота", несущего зло и разрушения (Вагнер, Метерлинк), утверждает отчужденность и одиночество людей, чисто внешний тип коммуникации. Монета — мельчайшая частица государственной власти, на ней — эмблемы кесаря, и повесть о борьбе с политическим злом — фашизмом, попытке практического сопротивления злу через тираноубийство. С другой стороны, если тщательно анализировать систему персонажей, становится очевидно, что соединения людей не столько случайны, сколько обусловлены в большинстве случаев родством, любовью, мечтой, общими идеями, и все герои в итоге выстраиваются в единую замкнутую цепь. Взамен случайности появляется необходимость, даже детерминизм. В несколько гротескном виде та же мысль высказывалась Юрсенар по поводу семейной истории: несколько родственных семей образуют сети (reseaux), сколь угодно растягивающиеся во времени и пространстве, и в ретроспективе прошлого все люди так или иначе оказываются связанными друг с другом. В конечном счете эта модель отсылает к этиологическим мифам о первых людях, действующих в первовремени, когда закладывалась парадигма всех грядущих событий, причины вещей.

Проблема возможного воздействия личности на историю занимает Юрсенар все больше по мере осложнения политической обстановки в Европе в конце 30-х годов. Не удается изменить ход истории одинокой анархистке Марселле, зато это получается у другого героя Юрсенар — императора Адриана, облеченного государственной властью. Но давно задуманный роман об Адриане пишется только в 1951 г., после того как был осмыслен опыт страшной войны и наладились условия жизни. В конце 30-х годов Юрсенар эмигрирует в Соединенные Штаты. Ее прежнее желание жить в Греции оказалось неосуществимым из-за отсутствия работы. Наследство было потрачено, публикации не обеспечивали достаточного заработка, а новая американская подруга Грейс Фрик подыскала ей место преподавателя в колледже Сары Лоуренс. Юрсенар жила под Нью-Йорком, приходилось ездить 2—3 часа в день в переполненном транспорте, она впервые столкнулась с утомительной жизнью большого города, с невежеством и безразличием к культуре своих учеников в колледже. Переживания из-за европейских событий, житейская неустроенность, старания приспособиться к американскому стилю жизни отрывают Юрсенар на десятилетие от каких-либо попыток творчества. То была ее "черная фаза", или "ночь души". Период лишений и испытаний завершился только в 1965 г., когда Юрсенар (к тому моменту уже получившая американское гражданство) и неутомимая Грейс Фрик вдвоем покупают на вырученные сбережения маленький белый домик на уединенном острове Маунт-Дезерт. В этом домике, идиллически наречен-

ном "La petite plaisance", Юрсенар начинает вести размеренную жизнь в классическом отшельническом стиле, как Торо на берегу Уолдена.

Еще раньше, в 1948 г., из Европы ей присылают чудом уцелевший в Швейцарии архив, и, разбирая бумаги, Юрсенар наталкивается на один из первых вариантов романа об Адриане, из которого в окончательный текст переходит лишь одна фраза: "Я начинаю различать профиль своей смерти"[26]. В том же чемодане прибыли оставшиеся от довоенных штудий книги Диона Кассия и "История Августов" с жизнеописаниями Адриана. И тут, по словам Юрсенар, "ударила молния... Адриан внезапно поднялся со страниц"[27]. Это было подобно явлению духа на спиритическом сеансе, и, собственно, процесс написания книги состоял в том, что Юрсенар приняла на себя роль медиума: Адриан говорил ее устами. Юрсенар не раз называла это состояние "галлюцинации", "аффективные фантазии", "контролируемые видения". В частности, согласно ее разъяснениям, использовалась особая техника медитации, синтезирующая буддийские приемы очищения сознания, сосредоточения и направленного внимания и духовно-молитвенные упражнения Игнатия Лойолы. "Симпатическая магия" напоминает методы, которые были взяты на вооружение сюрреалистами, всеми средствами активизировавшими роль бессознательного в творческом процессе, и эксперименты Юрсенар, безусловно, шли в струе "параноико-критической деятельности" Дали, симультанного чтения и автоматического письма в кругу Андре Бретона. Сама Юрсенар тоже употребляла термин "автоматическое письмо", правда, те страницы романа, что создавались по ночам методом "автоматического письма", утром сжигались.

Мистические способы вживания в образ сочетались с вполне земными, прагматическими: Юрсенар неоднократно посещала виллу Адриана в Тибуре (ныне Тиволи), его величественный мавзолей (замок Св.Ангела в Риме), скрупулезно изучала все доступные источники и документы, знала в оригинале любимых поэтов и философов Адриана и не расставалась с картой Римской империи его эпохи. Желание проникнуться мыслями и чувствами императора привело ее даже к медицинскому анализу его болезни: Адриан умер от сердечной водянки, как и Бальзак. "Использовать для работы первые симптомы болезни сердца"[28] — эта запись в рабочем дневнике Юрсенар заставляет вспомнить болезненные симптомы Флобера при описании отравления мадам Бовари. "Болезнь Адриана мне казалась столь же подлинной, как и мои болезни"[29] — аналогичное признание. Результат столь фантастического вживания был налицо: Адриан обрел как бы и физическую, и духовную реальность во всех деталях — писательница знала его лучше, чем своего отца.

Вполне логично, что для романа был выбран наиболее интимный жанр римской литературы — письма, допускающие максимальную откровенность при изяществе стиля, как в посланиях Сенеки к Луцилию или эпистолах Цицерона. Хотя вначале роман задумывался как серия диалогов, форма писем оказалась более естественной для Юрсенар и в силу ее творческого опыта: "Алексис" и "Последний выстрел" были прецедентами, и мемуары Адриана — в сущности, тот же "голос героя", "анализ сознания", что и в ранних вещах. Но из довоенных героев Юрсенар лишь Эрик из "Последнего выстрела" своими душевными качествами напоминал, вернее, предвещал, Адриана. Письма Адриана, обращенные к своему наследнику Марку Аврелию (о передаче власти ему через Антонина Адриан специально позаботился при жизни), синтезируют в себе и воспоминания, и исповедь, и наставления, и философские размышления — словом, являют собой любимый всеми независимыми умами свободный жанр в духе "Исповеди" Блаженного Августина, "Книги писем о делах повседневных" Петрарки или "Опытов" Монтеня.

Вместе с тем "Воспоминания Адриана" довольно жестко структурированы как художественное целое (что не противоречит природе свободного жанра). Исходной парадигмой служит стихотворение Адриана "Animula vagula blandula", каждая строчка которого дает ключ к отдельной части романа. Латинские названия глав также обозначают разные аспекты личности и жизни Адриана, составляя выразительный эпиграфический очерк его характера и деятельности: от varius multiplex multiformis в юности до стоического терпения (patientia) в старости. Все части связаны между собой переходящими мотивами, символами и сквозными мыслями о времени, о божественности человека, о судьбе, причем повествование замыкается в кольцевой композиции темой смерти Адриана и его стихотворением. Язык романа, ясный и одновременно изощренный,— результат синтеза классической и орнаментальной манеры довоенного творчества — ориентирован на тонкую стилизацию античного красноречия, настолько искусную, что знатокам без труда удается обратный перевод.

В "Воспоминаниях Адриана" нет столь дерзких модернизаций, как в "Огнях", если не считать косвенных прорицаний в конце о будущих войнах, о нашествии варваров, о возможном воцарении наместника Христа в Риме. В целом роман выдержан в духе строгого историзма, подавляющее большинство персонажей — зафиксированные в хрониках и других источниках имена. В текст включены отрывки из подлинных документов, выделенные особым шрифтом, некоторые из них просто упоминаются к случаю, как письмо Адриана о горе императора или поэма Панкрата о ливийской охоте. Мельчайшие детали военных походов, топонимика Малой Азии, нюансы религиозных ритуалов разных народов, римское право — все это и многое другое было скрупулезно изучено писательницей и выверено документально. Недаром приложение к роману — примечания и записки Юрсенар — содержат огромную библиографию по теме. Один из основных источников — Дион Кассий, в его версии изложены гибель Домициана, усыновление Траяна, момент передачи власти Адриану. Помимо литературных свидетельств Юрсенар использовала бесчисленное множество археологических, нумизматических данных, не останавливаясь и перед необходимостью "физических экспериментов": когда на церемонии в Бельгийской королевской академии один ехидный критик усомнился, можно ли сложить в кучу сестерции, поскольку они имеют выпуклую форму, он был полностью посрамлен — писательница назвала точно допустимое число монет в куче, полученное на опыте[30].

Столь обстоятельный документализм в историческом романе нередко создает впечатление сухости, однако благодаря магическому эффекту внутреннего вживания устанавливается замечательное равновесие: дыхание автора не затуманивает зеркала, в котором оживают герои. Ж. Ловиши, анализируя комментарии Юрсенар к роману, обратил внимание на амбивалентное право автора на вымысел. Так, неизвестно, встречался ли в действительности Адриан с физиком и поэтом Стратоном, но, как пишет Юрсенар, "было соблазнительно свести их". Священное право романиста поддаваться таким соблазнам заставляет Ж. Ловиши сделать интересный и рискованный вывод: в историческом повествовании можно искать лишь правдоподобие (plausibilité), но никак не истину[31]. Сама Юрсенар трактовала эту проблему сложнее. Для нее исторический метод складывается из трех слагаемых: 1) эрудиция, работа с документами, 2) эмпатия, "симпатическая магия", 3) общий взгляд, охватывающий и наше время, и давность, высвечивающий единые метафизические проблемы. Истина, таким образом, не сводится ни к первоисточникам, ни к вымыслу, она — продукт философии, категория духовная, почти мистическая. Единственный критерий верификации для писателя — "чувство реальности", контакта с сущим, физиологическое ощущение подлинности описываемого. Возьмем конкретный случай: сущест-

вуют сотни скульптурных изображений Антиноя, Юрсенар сопоставляет их, чтобы выделить общее и "вычислить" оригинал, реального Антиноя, но внутренне почувствовать образ ей помогает реплика директора музея Остии, в прошлом балерины: "Нижинский!" Внешнее сходство Антония с Нижинским не только мгновенно замыкает эпохи, но и предлагает интересный концептуальный ракурс — Антиной как блестящий артист при гениальном режиссере. А все вместе — портрет, ассоциация, концепция — и создает истину, а следовательно, и возможность найти уникальное, точное и выразительное слово.

Антиной в романе рисуется и впрямь как артист глазами режиссера Адриана, который любуется его пластикой, заставляет его играть при себе разные роли — жреца, охотника, танцора, компаньона, но всегда рассматривает его как объект, послушный своей воле. Антиной для Адриана — своего рода идол, гений, спутник "золотого века", символ слияния Греции и Азии. Любовь к Антиною делает тон воспоминаний лирическим cantabile, развертываются прекрасные пейзажные картины, сцены строительства храмов, всплывает поэзия, оживает мистика ритуалов. Даже в комментариях Юрсенар говорит об Антиное строчками из Шелли: "Eager and impassionate tenderness, sullen effeminacy"[32]. Писательница изображает любовный сюжет с Антиноем по сложившейся в ранних вещах схеме: треугольник — двое мужчин и женщина, торжество мужской любви. Но Адриан в своем чувстве свободнее и естественнее, чем Алексис, Эрик и Дон Мигель,— в нем нет новоевропейской эгоистической рефлексии слабовольных душ, любовь для него — счастливая реализация священного начала в человеке. Гибель Антиноя, последовательная сакрализация его памяти открывают для Адриана "странные лабиринты боли", начинается практика стоического терпения, и кто знает, смог бы Адриан достойно исполнять правила "царственной дисциплины", если бы не жертва Антиноя. О смерти Антиноя в книге говорится как о жертве ради Адриана: "Хабрий, который в силу своих орфических взглядов считал, что самоубийство преступно, настаивал на жертвенности этой кончины; я сам испытывал нечто похожее на чудовищную радость, когда говорил себе, что эта смерть была принесена мне в дар"[33]. Разумеется, человеческие мотивы самоубийства Антиноя объяснимы: желание остаться навек любимым, избежать старости, победить в сердце Адриана Луция, но в романе акцент сделан на мотивах священных: через жертву Антиной отдает свою жизненную энергию Адриану и тем самым переигрывая свою роль покорного фаворита, превосходит ее пределы, становясь богом, то есть, на языке Юрсенар, свободным, осуществившим свое предназначение человеком.

В образе Антиноя запечатлен мифологический архетип умирающего и воскресающего бога (Дионис, Бальдр, Осирис, Адонис, Аттис). В тексте Антиной уподобляется Осирису — "не случайно час и день этой кончины совпали с датой сошествия Осириса в могилу"[34]. Его тело, как и Осириса, находят в реке; эмблема Осириса и Гора — сокол, царственная птица, был ранее принесен в жертву Адриану. Антиною с самого начала сопутствуют и другие символы Осириса — весна, возрождение природы, атрибутика охоты и земледелия. Незадолго до встречи с Антиноем Адриан приобщается к Элевсинским мистериям, воплощавшим идею умирающего и воскресающего бога, что послужило своего рода увертюрой любви к Антиною. Аналогичное сопряжение темы культовых таинств hieros gamos и божественности любимого мы видели в "Огнях". Архетип умирающего и воскресающего бога влияет на дальнейшее развитие сюжета. Первый наследник Адриана — Луций,— будучи соперником Антиноя в любви (Адриан символически предпочитает его Антиною, перейдя в последний вечер на его корабль), обречен на смерть, так как, согласно мифологическому сюжету, противник — убийца бога —

неизбежно погибает. Образ Луция ассоциируется с врагом Осириса — Сетом, что подкрепляется косвенно через литературный ряд Луций — Золотой осел — Осел как атрибут Сета. После смерти Луция все забывают о нем, а Антиной остается жить как бог в памяти людей.

И Антиной, и Луций, и даже Плотина — верная помощница Адриана — оказываются в образной системе романа второстепенными персонажами рядом с протагонистом. Они обращены к нему одной своей стороной, в то время как Адриан интересует писательницу именно как varies, multiplex, multiformis. В начале работы Юрсенар привлекали в его личности черты любителя искусства, ученого, мистика, всесторонне образованного человека. После второй мировой войны замысел изменился: в Адриане Юрсенар увидела прежде всего государственного деятеля, миротворца, обеспечившего стабильность в стране на долгий период, превратившего римскую империю в федерацию. На примере Адриана ставится вопрос: можно ли быть "хорошим" правителем? И на этот вопрос, издавна волновавший философов, Юрсенар дает утвердительный ответ, и потому даже не важно, каким образом Адриан пришел к власти (это темное место в истории). Существенно, как он ее использовал. Практическое добро в сумме деяний Адриана резко перевешивает на чаше весов его отдельные и часто вынужденные жестокости — расправы с заговорщиками. Тем самым его образ стал исторически актуальным контраргументом против пессимистических оценок возможностей европейского гуманизма после дикостей войны.

Универсальная одаренность Адриана, его любовь к Греции, разумная гуманность, ставка на нераскрытые возможности людей побудили Юрсенар, пренебрегая историческими мерками, назвать его "человеком Возрождения". Эта эпоха давно привлекала внимание писательницы и, очевидно, была созвучна ее настроениям своим культом учености, свободными языческими обертонами, географической открытостью. Человеком Возрождения можно было бы окрестить и саму Юрсенар. Однако, если не ограничиваться данными аспектами, можно вспомнить, что «эпоха Возрождения породила две противоположные модели мира: оптимистическую, тяготеющую к рационалистическому, умопостигаемому объяснению Космоса и социума, и трагическую, воссоздающую иррациональный и дезорганизованный облик мира (вторая модель непосредственно "втекала" в культуру барокко). Первая модель строилась на основе рационально упорядоченной античной мифологии, вторая — активизировала "низшую мистику" народной демонологии в смеси с внеканонической ритуалистикой эллинизма и мистицизмом побочных еретических течений средневекового христианства... Вторая модель нашла свое выражение в сочинениях Я. ван Рейсбрука, Парацельса, в произведениях А. Дюрера, образах И. Босха, М. Нидхардта, П. Брейгеля-старшего, культуре алхимии и др.»[35] Образ Адриана, без сомнения, тяготеет к первой модели, а вот вторую воплощает Зенон — герой второго крупного романа Юрсенар "Философский камень" (1968). Между Адрианом и Зеноном есть немало общего: оба они — харизматические личности, имеющие вкус и к практической деятельности, и к философскому самопознанию. Оба — интеллектуалы и ценят победы на умственных ристалищах. Фаустианская страсть к познанию мира влечет обоих к запретным областям потустороннего, и они не хотят довольствоваться здесь малым. Наконец, Адриана и Зенона сближает их бисексуальная природа, отношение к женщинам и предпочтение мужской любви. Вместе с тем по целому ряду параметров эти герои — антиподы. Адриан сам вершит историю, Зенон — ее жертва. Зенон лишен очень важного для Адриана измерения — государственной власти, политического влияния. Он — человек частный, а не государственный, хотя и бывал при дворах царствующих фамилий, и погибает он в итоге как жертва системы, неумолимой государственной машины. Для него "власть отврати-

тельна, как руки брадобрея". Мир Адриана — Рим, латынь, стабильность, зрелый социум, империя. Зенон же живет в эпоху смут и распрей, смешения языков, религиозных войн. Соответственно образ Адриана сопровождается мотивами твердости, камня, застывшего металла, а Зенон, напротив, связан с символикой всего жидкого и текучего — воды, крови, плавки металла. Отсюда же дихотомия солнце, свет (Адриан) и ночь, темнота (Зенон). Различие жизненных концов — сознательный отказ Адриана от самоубийства и самоубийство Зенона — иллюстрирует скорее антагонизм эпох, нежели философских позиций героев, ибо и тот и другой поступок совершен как акт свободного выбора человека, принимающего свое историческое место в эпохе и личную судьбу: Адриан умер как император, Зенон — как нонконформист.

Самоубийство Зенона — результат серии выборов, отмечающих его разрыв с установлениями эпохи. Уход из семьи, отказ от духовной карьеры, несогласие на долгую службу при каком-либо монархе, опасные дружбы и, наконец, добровольное возвращение в родной город, где, как интуитивно чувствует Зенон, его ждет смерть,— все эти сужающиеся круги судьбы в конце концов приводят Зенона в тюрьму с неизбежностью осознанного фатализма. Та же структура отражена в пространственных метафорах замкнутости и разомкнутости, организующих текст. Все начинается с реального путешествия, однако очень скоро выясняется, что подлинное странствие свершается внутри. Цель Зенона — он сам, hic Zeno, то есть познание собственной личности. Для пытливого духа весь мир представляется замкнутым пространством: "Можно ли быть таким безумцем, чтобы не попытаться перед смертью хотя бы обойти свою тюрьму?"[36] — говорит двадцатилетний паломник в начале пути. И реальная тюремная камера, ждущая его в конце,— лишь символ всех границ, что замыкали его поиск истины: имя, круг занятий, приличия, нравы эпохи, тонкое, но осязаемое различие между ересью и каноном... Усилия Зенона разомкнуть пространство, как внешнее, так и внутреннее, и обуславливают особое значение мотивов жидкого, текучего, рассеивающего свет, образов воды, зеркал, стекол, глаз — всего, что связано с игрой отражений и размывания фиксированных контуров. Последняя тюрьма, стены которой размыкает Зенон,— его собственное тело: он, как и Адриан, вступает в смерть свободным, "с открытыми глазами".

В сцене гибели Зенона участвуют две аллегорические фигуры, не сразу различимые в тексте: первая — сама Смерть, скрытая в имени тюремщика — Герман Мор — Herr Mann Mohr, т.е. "господин Смерть", почти как персонаж средневековых мистерий; вторая фигура — приор Кордельеров, тень которого склоняется над умирающим: "Человек, который спешит в тюрьму,— это друг"[37]. Душа приора, единственного друга Зенона при жизни, встречает его на пороге. В авторской интерпретации христианин и атеист воссоединяются в вечности равных. Терпимость приора к инакомыслию Зенона — эхо просвещенного уважения Адриана к богам чужих религий — одно из самых редких и ценимых качеств, особенно в смутные эпохи, с точки зрения Юрсенар.

Тонкий аллегоризм, говорящие имена, уличные сценки в духе фаблио и фарсов, экстатические видения, богословские диспуты — эти характерные черты средневековья и Ренессанса создают в романе подлинный историко-литературный фон. Принципы работы Юрсенар над "Философским камнем" практически не изменились по сравнению с "Воспоминаниями Адриана": те же сочетание эрудиции с мистикой, опыты "вживания" через бессознательное (Юрсенар пробовала писать готическим почерком Зенона), то же абсолютно мистическое по эффекту использование детских воспоминаний — пушистые жующие кролики, которых выпускает на свободу Зенон. Это одно из первых летних впечатлений детства в Мон-Нуаре. Вспомним: "Я люблю Зенона как брата" — только с братом можно делить детские воспоминания.

Жанр повествования от третьего лица позволил Юрсенар развернуть широкую эпическую картину, быстро менять ракурс, чередовать массовые и сольные эпизоды. И все же образ Зенона, не скрепленный личной интонацией автобиографического рассказа, менее сфокусирован, нежели образ Адриана. Зенон — герой программный, и оттого, может быть, в нем не столь прорисован человеческий характер. Он объединяет в себе черты многих известных ренессансных деятелей: авантюризм Агриппы Нетсгеймского, астрологические штудии Нострадамуса, внебрачное рождение Эразма Роттердамского, медицинское искусство Амбруаза Паре, научные эксперименты и теории Т. Б. Парацельса (главный прототип) и Д. Бруно, свободомыслие лучшего друга Монтеня — печатника Этьена Доле. Тем не менее образ Зенона выдерживает эту колоссальную художественную и идеологическую нагрузку благодаря искусно аранжированной на всех уровнях системе алхимических лейтмотивов[38].

Алхимия выступает в романе как глобальная метафора жизненного опыта Зенона. Французское заглавие "Черная стадия" — L'oeuvre au noir — означает первый этап химического эксперимента, попытки растворения и обжига форм, являющий собой самую трудную часть "Великого деяния". Далее в процессе получения философского камня в системе алхимиков должны следовать белая стадия и красная, символизирующая могущество и магическую силу. Внешний рисунок жизни Зенона складывается под знаком "черной стадии", что соответствует мотивам религиозного греха, покаяния и истории судебного процесса адамитов. Со спецификой черной стадии на уровне поэтики связаны и упоминавшиеся мотивы текучести, растворения и размыкания пространства. Однако в основном "черный" колорит книги создается за счет реального трагизма эпохи и судеб героев. Большинство персонажей гибнут мучительной смертью, в романе много картин жутких казней и жестокостей, что, конечно, оставляет пессимистическое ощущение, в отличие от светлой тональности "Воспоминаний Адриана". Впрочем, как отмечала сама писательница, в жизни Адриана тоже есть своя "черная стадия" — осада крепости Бетар и начало сердечной болезни, симптомы которой, кстати, почти совпадают по описанию с последними минутами Зенона.

Процесс алхимической трансмутации в романе охватывает как духовную, так и физическую реальность. Эксперименты Зенона постепенно перемещаются в сферу собственной жизни: "Теперь две ветви параболы встретились: mors philosophica свершилась: оператор, обожженный кислотами, был одновременно и субъектом, и объектом, хрупким перегонным аппаратом и черным осадком на дне сосуда-приемника. Опыт, который полагали возможным ограничить лабораторией, распространился на все..."[39] Жидкостный мир алхимических превращений оказывается внутренним пространством размышляющей личности, оптимальной моделью для "потока сознания" и поэтики воспоминаний; "черная стадия" становится аллегорией исследования бессознательного, а алхимические образы — проекцией архетипов коллективного бессознательного.

Подобная трактовка алхимии возникает у Юрсенар под влиянием Юнга, на чью книгу "Психология и алхимия" она неоднократно ссылалась. Согласно Юнгу, "Великое деяние" аналогично процессу индивидуации личности, и конечным результатом красной стадии является обретение архетипа самости или же, если брать медицинские аспекты алхимии,— выплавление "золотой пилюли бессмертия" в теле экспериментатора[40]. Это общее место даосских трактатов по медицине в европейском варианте, как правило, передается через образ философского камня или философского золота.

Медитации Зенона в Брюгге — высшая форма умственной алхимии — основаны на восточном мистическом опыте. Они включают в себя дыхатель-

ные упражнения, выход за пределы своего тела, воссоединение со стихиями, переживание текучего времени-вечности и единства вещей. Медитации — путешествия по бессознательному заменили Зенону реальные странствия, оказавшись более азартным занятием, чем внешние приключения, и путь, на который он вступил, был необратимым. В наставлениях его Учителей подчеркивалось, что великое деяние "совершится само собой независимо от твоей воли, если будут соблюдены все условия". Почти те же слова Зенон повторяет приору в ответ на его мысли о жертвенном самоубийстве (зеркальное отражение мотива жертвоприношения Антиноя): "Приношение свершается само собой, когда готова гостия". Алхимические и христианские метафоры здесь равнозначны и свидетельствуют об одном: белая и красная стадии не минуют Зенона.

В тексте романа есть ряд бесспорных доказательств того, что Зенон в Брюгге, порой не сознавая этого сам, проходит белую стадию, которую Юрсенар определяла как "служение и полезность". Работа Зенона в монастырской больнице — практика "отбеливания", причем Зенон стихийно действует абсолютно по-христиански: спасает раненого мятежника, помогает бедным, посильно облегчает судьбу адамитов. Его псевдоним в тот период жизни — Себастьян Теус — намекает на мученичество св.Себастьяна и конечно же на излюбленную идею Юрсенар о божественности человека. Основной символ белой стадии — глаз, означающий наблюдение мира и самосозерцание. "В каком-то смысле глаз уравновешивал бездну. Он выбирался из темного туннеля. На самом деле он выбирался из него уже не раз[41]. Духовные поиски Зенона идут по спирали, белая стадия уже несколько раз сменяла черную, однако красной стадии он достигает в романе лишь дважды.

Метафорика красной стадии зиждется на образе солнца. Первый раз философ видит "алый шар" во время морского купания, второй раз — на смертном ложе. Его последнее видение, в котором развертываются все стадии Великого деяния, завершается красной стадией: "...бледная белизна переходила в багряное золото... алый шар затрепетал то ли в нем, то ли вовне, кровавя море. Словно летнее солнце в полярных широтах, сверкающий шар, казалось, колеблется, готовый склониться к надиру, но вдруг незаметным рывком он поднялся в зенит и наконец истаял..."[42] Этот момент замыкает алхимический код романа и придает отчетливо мифологический характер концовке.

До этого мифологические мотивы столь же эксплицитно возникали также в связи с красной стадией в упоминавшемся эпизоде купания Зенона — перед возвращением в Брюгге: "Голый и одинокий, он почувствовал, что сбросил с себя шелуху обстоятельств, как только что сбросил одежду. Он становился вновь тем самым Адамом Кадмоном, который, по мнению философов-герметистов, находится в самой сердцевине вещей и в котором высвечено и явлено то, что в остальном растворено и неизреченно. В окружающей его действительности все было безымянным...[43] Образ Адама Кадмона, связывающий воедино многие эзотерические символы романа, восходит к мистическому учению каббалы. Согласно одному из толкований, Адам Кадмон — "абсолютное, идеальное явление человеческой сущности до начала времен как первообраз духовного и материального мира"[44]. В теле Адама Кадмона микрокосм смыкается с макрокосмом, ибо его телесная материя — не что иное, как философский камень. Кроме того, Адам Кадмон — андрогин, гармонически соединяющий в себе мужскую и женскую природу.

Чувствуя себя Адамом Кадмоном, Зенон как бы прикасается к началу начал, к чистому этимологическому бытию, лишенному временных и моральных характеристик. Это миг принятия своей судьбы, пусть даже в лике ananke, миг ощущения экзистенциального единства со всем миром, более пронзительный, чем аналогичные состояния, достигнутые им в процессе

медитаций. Именно в этот момент Зенон подлинно принимает идею собственной смерти как элемента философского бессмертия небесного Адама. Последующая сцена, когда Зенон отпускает на волю крольчат, восходящая к детским воспоминаниям Юрсенар, также связана с идеей возвращения к началу начал, к дням "творения" и невинности[45].

В описании купания Зенона перефразируется эпиграф к роману — отрывок из речи о человеческом достоинстве Пико делла Мирандолы: "Я не назначил тебе, о Адам, ни лица, ни определенного места... Я поставил тебя в средоточие мира..." Памятуя о каббалистических пристрастиях Пико делла Мирандолы, трудно переоценить роль каббалистической символики в романе.

Ключевая глава, к примеру, озаглавлена "Пропасть", что даже вынесено в заглавие английского перевода книги, выполненного Грейс Фрик. Как замечает Ж. Спенсер-Ноэль, в одном из вариантов каббалы говорится о "невидимой зоне, называющейся пропастью". Это пространство, куда вступит Творец, если он пожелает усовершенствовать свое творение[46]. Очевидно, в философии Юрсенар идея несовершенства мира и возможных изменений была очень весомой, коль скоро писательница выбрала такой текст для собственной эпитафии: "Да соблаговолит тот, кто, быть может, существует, сделать сотворенный им мир более гуманным"[47]. В своем последнем прижизненном интервью она пояснила: "В Библии не раз упоминается гнев Господень. Но Господь знает, что существует возможность (пространство) для более гуманного отношения. Однако понятие свободной воли не дает нам право первого хода, поскольку правила игры установлены им самим"[48].

Итак, каббалистическая "пропасть" как дополнительный шанс, резервное пространство для улучшения в романе трактуется как на уровне космической воли творца, так и на уровне свободной воли человека, что совпадает с двойственной аллегорикой алхимии: "Бездна была как по ту сторону небесной сферы, так и под сводом скелетного костяка"[49]. Адам, к которому обращается Пико делла Мирандола, в состоянии "завершить свою форму", т.е. в пределах божественного замысла реализовать свою свободу воли. Самоубийство Зенона накануне казни — достаточно нетрадиционный поступок для его эпохи, считавшийся страшным грехом,— в философии XX столетия расценивалось бы как классическое доказательство свободы воли.

Все самые выразительные герои Юрсенар — Зенон, Адриан, Алексис — бесконечно испытывают судьбу, расширяя и раздвигая границы положенной им свободы. Вспомним, как Адриан разработал целую классификацию различных видов свободы: свобода владения собственным телом, свобода перерывов и передышек в организованной жизни, одновременность в делах, искусство чередовать занятия, сосредоточение на одном и, наконец, самое существенное — свобода добровольного принятия судьбы. И Адриан и Зенон предпочитают принять выпавший им расклад обстоятельств, отдаться своей судьбе и проиграть до конца заложенные в ней потенции. Надо полагать, подобная открытость по отношению к судьбе, amor fati, составляла постоянную структуру и в жизни самой писательницы...

8 июня 1993 г. "Галлимар" выпускает первый том полного собрания сочинений Юрсенар в серии "Плеяда". В этот день Маргерит Юрсенар исполнилось бы 90 лет. И вероятно, читатель этого роскошного издания, открыв первую страницу "Воспоминаний Адриана" со знаменитым стихотворением, обратится мыслью не только к римскому императору, но и к судьбе Маргерит Юрсенар: '

Душа, скиталица нежная,
Телу гостья и спутница,
Уходишь ты ныне в края
Блеклые, мрачные, голые,
Где радость дарить будет некому...

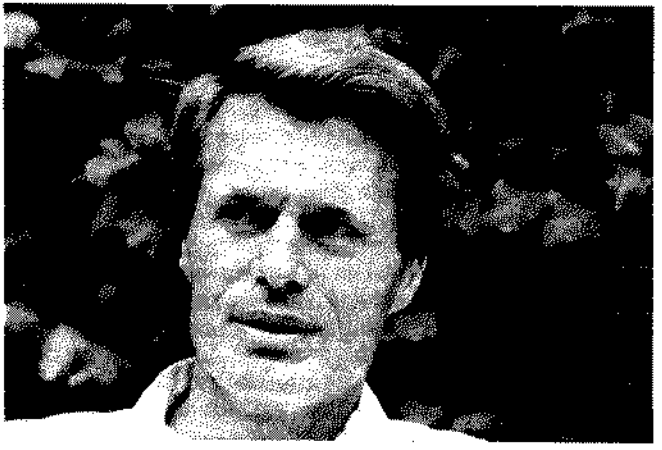
Animula vagula, blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos...

ЖАН-МАРИ-ГЮСТАВ ЛЕКЛЕЗИО

Если б стоило всю щедрую россыпь писательских имен последних десятилетий распределить по разные стороны черты, делящей их на экспериментаторов и традиционалистов, Леклезио, без сомнения, занял бы место среди первых, причем довольно далеко от пограничной полосы. С эксперимента он начал и пока его продолжает, хотя и решительно изменив направление поисков. Леклезио никогда не называли вместе с неороманистами, при том, что его первые шесть-семь книг могут быть рассмотрены в известной мере как классика неороманного письма. Жану-Мари Гюставу Леклезио уже не нужно было выступать с манифестами, акцентируя новизну повествования, лишенного героя, сюжета, причинно-следственных связей между эпизодами и т.п. Он вырос на "новом романе" и принял как нечто вполне естественное те повествовательные законы, которые еще недавно казались вопиющим нарушением "нормы". Но, вскормленный соками неороманной почвы, Леклезио довольно скоро (по-прежнему воздерживаясь от поясняющих деклараций) извлек из лаборатории творчества совсем другое вино: рецептура его "приготовления" потребовала использования сквозных сюжетов, своеобразных характеров, аллегорических закономерностей. Таким образом, фигура Леклезио — ключевая и для понимания, почему "новый роман" вошел в плоть и кровь литературы, и для понимания необходимости отказа от многих его заповедей.

В процессе движения французской прозы наблюдался (как отмечалось выше) с начала 70-х годов пересмотр формалистических программ, подчеркнутое возвращение к традициям, подъем авторитета сюжета (рассказанной истории) и индивидуально очерченного характера. Леклезио тоже в начале 70-х годов пересмотрел многие свои прежние эстетические принципы, выработав другую, чем в романах 60-х годов, манеру письма. Но термины "традиция" и "возвращение" с координатами этих перемен не так уж просто соотнести. Вместо характерного для многих своих сверстников "поворота к реализму" Леклезио совершил поворот скорее к романтизму, фольклорной легенде, что при наложении на проступающий рисунок неороманного письма дало интереснейший синтез.

По материнской линии корни Жана-Мари Леклезио (род. 1940) восходят к бретонцам, поселившимся в XVIII в. на о. Св.Маврикия к востоку от Мадагаскара. И хотя мать его вышла замуж за англичанина, а сам он родился в Ницце, то ли фамильные предания, то ли "воспоминания", таящиеся в генах, влекли его на другие континенты — в Мексике он решил получить диплом о высшем образовании, в американском штате Нью-Мексико и в Бангкоке некоторое время преподавал, а в 1970 г. совершил большое путешествие по Мексике и Панаме, которое и заставило на многие коренные вопросы бытия и творчества взглянуть совсем другими глазами.



Жан-Мари-Гюстав Леклезио

Писательский дебют оказался счастливым. Первый роман ("Протокол", 1963) был сразу замечен, получив премию Ренодо и почти половину голосов при голосовании на Гонкуровскую. Книги, последовавшие за ним (эссе "Материя в экстазе", 1964; сборник новелл "Лихорадка", 1965; романы "Потоп", 1966; "Terra amata", 1967; "Книга бегств", 1969; "Война", 1970), неизменно привлекали внимание критики, имя молодого писателя почти сразу вошло в литературоведческие труды, авторы которых с редким единодушием называли талантливого дебютанта "одним из самых значительных, а может быть, и самым значительным писателем своего поколения"[1].

Думается, что не последнюю роль в этом признании со стороны серьезной критики сыграла настроенность Леклезио на волну экзистенциальных, философских вопросов. Известно, что "новый роман" представлял себя антиподом экзистенциализма, и хотя общая картина мира — в основных своих константах — представала схожей, принципиальное нежелание задавать "вечные вопросы", а тем более выходить к историческим коллизиям побуждало воспринимать бунт неороманистов как явление эстетическое, а не этическое, не философское, почему и не следовало искать там нового "бунтующего человека". Леклезио, повторив почти дословно декларацию автора "Планетария", поиронизировав над "романистами-традиционалистами", которые обычно заняты "великими" чувствами, пишут о любви, пытках, ненависти, смерти, вместо того чтобы описывать "менее величественные" переживания ("Мы ведь сходим с ума, если замерзли, если нас мучает зубная боль"), создал художественную модель, где вселенская тоска, экзистенциальный конфликт с миром значат неизмеримо больше, чем вызванное холодом или жарой недомогание. Это наглядно видно на примере программной новеллы "День, когда Бомон узнал, что такое боль" (две редакции — 1964 и 1985). Нанизывая одну метафору на другую, автор описывает нарастающую, до безумия мучительную зубную боль, но физическая мука в конце концов — лишь аллегория муки метафизической[2] — одиночества, необъяснимого страха перед вещами и людьми. И если собеседник из сочувствия согласен по телефону слушать, значит, "мне нужна моя боль, я что-то представляю собой только благодаря ей...". Больше того, осознавая, что на равнодушие он и сам отвечал всегда равнодушием, герой идет к неожиданному заключению:

боли нет и не было, "ведь, чтобы по-настоящему страдать, надо кого-либо любить. У меня же никого нет на свете, все мне одинаково неинтересно и безразлично". Такая "самокритика" — вполне в духе Мерсо — довольно далека от "менее величественных переживаний", на которых Леклезио вроде бы хотел сосредоточиться.

Сравнение Адама Поло ("Протокол") с Мерсо ("Посторонний" Камю) постоянно срывалось с пера то одного, то другого критика[3]. Но дело не столько во "вселенском равнодушии", сколько в поглощенности "проклятыми вопросами", что сближает прозу Леклезио с экзистенциалистской. Все персонажи его книг 60-х годов очень похожи и друг на друга, и на героев Камю и Сартра. Это, собственно, один и тот же молодой человек, истерзанный "болезнью отчаяния и страха" ("Книга бегств").

Адам Поло живет как отшельник в горах, лишь изредка спускаясь в шумный город — запастись продуктами, повидаться со своей девушкой. Впечатления от увиденного, услышанного (отдыхающие на пляже, звери в зоопарке, письмо матери, драка с американцами, охота на крысу в комнате и т.п.) он заносит в желтую тетрадь (текст которой, собственно, и является этой книгой — "протоколом катастрофы"). После странной истерической речи, обращенной к прохожим на улице ("Ну, говорите же, говорите, научитесь рассказывать, что с вами происходит..."), его помещают в психиатрическую лечебницу.

Дни Франсуа Бессона из "Потопа" (1966) тоже складываются из череды случайных встреч — со слепым продавцом газет; с рыжеволосой женщиной, у которой он проводит несколько недель, привязавшись к ее маленькому сыну; с родителями, которых он предпочитает не пускать на порог своей комнаты; с полюбившей его Жозеттой, чью предсмертную исповедь он прослушивает с магнитофонной кассеты; со священником, принимающим его исповедь; с нищими, к которым он добровольно присоединился во искупление грехов; с рабочими-строителями и, наконец, с незнакомцем, чье внезапное появление в темноте так напугало Бессона, что он убил этого человека, не поняв, хотел ли тот ему зла или нет.

Предчувствуя, что надвигается то ли вселенский потоп, то ли атомная война, и не находя в себе сил жить в ожидании конца света, Бессон лишает себя зрения, устремив открытые глаза к жгучему солнцу, и как об избавлении мечтает о том времени, когда шагнет он "по ту сторону" и превратится в "груду костей и мяса, в студенистую бесцветную пищу гробовых червей".

Маршруты Огана ("Книга бегств", 1969), обозначаемого чаще инициалами М.Ч. (т.е. Молодой Человек), не ограничены уже городом и близлежащими окрестностями, пролегли по всем континентам: Земли ислама и Будды, небоскребы и индейские резервации — каждую страну Оган покидает спешно, словно вот-вот на нее должна обрушиться катастрофа. "Никто об этом не знает. Ни мужчины, ни женщины, ни деревья, ни скалы, ни облака — никто. А ведь это произойдет, может быть, через несколько минут. Ослепительная вспышка рассечет небо, и вся земля станет вулканом". Неважно, где это — "Турция? Италия? 1912 год? 1967? 1999? ...А может быть, Ливия или пустыня Гоби, приблизительно в 630 или 1966 году..." — молодой человек продолжает свой путь, завязывая разговор с прохожими, всматриваясь в круги на срезе спиленного дерева, слушая мелодию флейты, на которой играет ребенок, бросая монетку нищему, жалуясь на судьбу женщине, согласившейся его пожалеть, глядя на ослепших сборщиков кофе, чьи распухшие лица таят в своих порах личинки кофейной мушки... Таков один из последних эпизодов книги (хотя слово "эпизод" неприменимо ни к одной из глав), после чего Оган решает покинуть и этот край. Автор оставляет его на остановке автобуса, пометив: "Продолжение следует". Такая пометка могла бы сопровождать любую из книг Леклезио.

В "Войне" (1970) скитания Огана продолжила Беа Б. Сознание Беа, как и Огана или Франсуа Бессона, абсолютно пассивно, вне сферы какого бы то ни было действия, но одновременно оно очень активно как материя, принимающая сигналы. Психологическая доминанта та же — страх, одиночество. Насилие идет отовсюду — от множества людей и предметов, от какофонии звуков, от мельтешения оттенков, запахов, линий, от любого источника света, который фатально притягивает к себе, чтобы люди гибли как бабочки; от стен домов, которые "балками и металлическими прутьями бьют вас, вонзаются в уши, ранят глаза, рвут ноздри". Автор опять детально описывает места, куда Беа забредает, как правило, случайно,— здание аэропорта, магазин, дискотека, свалка старых машин, бесконечные переходы метро — и повсюду — состояние враждебности, "тотальной войны", необъяснимой и неотвратимой, что так характерно для модернистского восприятия.

Слова "война" и "вселенная" предложено читать как синонимы. В первой части есть фраза: "Начало войны. Никто не знает, где, когда, но она началась". В последней части повторена та же фраза с заменой одного слова: "Начало вселенной. Никто не знает, где, когда, но она началась". С рождением вселенной всему и всем объявлена война. И страх смерти (близкой ли, далекой ли) доводит до безумия. "Куда ни беги, что ни сочиняй, исход известен заранее. Станешь рыбой — смерть обернется сетью; станешь яблоком, смерть — ножом; станешь стеклом — смерть камнем; станешь королем — смерть революцией; станешь улиткой, смерть — каблуком; станешь материей, смерть — антиматерией".

Типично экзистенциалистский тезис "ад — это другие" развернут в последовательную цепочку метафор, перебрасываемую из одного романа в другой. "Отвратительно одинаковые лица, руки, ноги, жирные загривки, противные, корявые ушные раковины", "гроздья совершенно идентичных лиц", вызывающих тошноту, так же как поданный в кафе цыпленок — просто "плохо проваренный труп", так же как выписанная в немыслимо точных деталях тушка крысы, забитой насмерть, с выпущенными внутренностями, раздавленным черепом, или утопленник на пляже, или изуродованное тело незнакомца, нашедшего смерть от руки Бессона, который не может остановиться и продолжает бить, бить, бить...

Герой Леклезио, как и герой Сартра, презирает себя не меньше, чем окружающих. Священник, принявший исповедь Бессона, вынужден слушать такой каскад признаний, что впору помутиться разуму. По городам и континентам герой бежит не столько от людей или агрессивных вещей, сколько от себя — "от пустоты". Чтобы как-то заполнить ее, и срывается он на немотивированные убийства, свершая таким образом акт свободной воли, который не объяснишь ничем, кроме внутренней потребности его совершить. Отвращение к себе и к миру сливаются воедино. "Вам не избежать ада, который вас окружает, вам не избежать пытки постоянно видеть со всех сторон тысячи, тысячи лиц; вам не избежать муки открывать суть собственного существования".

И все-таки, при всем следовании экзистенциалистской философии в ее самом отчаянно-абсурдном варианте, Леклезио (даже в этих, первых романах) вносит в нее диссонирующие ноты. Герой "Тошноты" или "Дорог свободы" никогда не мог бы обратиться к прохожим на улице или к случайному собеседнику по телефону с мольбой поговорить с ним, отодвинуть страшную отчужденность ("Помогите, пожалуйста, полюбите меня",— немо кричит Оган). Изнемогая от какофонии звуков (навязчивое радио, грохот автострады, гул голосов в кафе, где говорят все, но по-настоящему не говорит никто и т.п.), молодые люди Леклезио способны поддаться мечте: "Если бы хоть один звук шел для меня, если бы меня, любя, позвала сейчас женщина..."

Пытаясь понять мир и самих себя, чем поглощен и герой Леклезио, экзистенциалистский герой никогда не ощущает потребности ради приближения к такому пониманию "быть сразу кабилом и киргизом, крестьянином и индейцем, индусом и французом...". Он ощущает самодостаточность собственного внутреннего мира и уверен, что другого понять невозможно.

Картину всеобщей безликости, которая должна внушить отвращение, Леклезио неожиданно заключает парадоксальным упреком: — "Отвратительно одинаковы... Ни у одного среди вас нет двух ртов, ни у одного нет ноги на месте левого глаза..." И сразу вопль отчаяния и отчужденности переходит в иной регистр, снимающий напряжение иронией. Герой Леклезио умеет сохранить в себе душу романтика, который не отказывается от мечты видеть мир иным, он не утратил способности радостно удивляться распускающимся листьям, белоснежным облакам, даже чудесам технического прогресса[4].

Ведомый автором, он хотел бы "заполнить ров" между собой и читателем "не точно выписанными деталями, а симпатией, захватывающей в свою орбиту и юмор, и наивность". Понятие "симпатии", возникающей между писателем и читателем, лежит вне сферы экзистенциалистской философии, эстетики. Леклезио же возвращался к нему неоднократно, что значительно меняло ту тональность философии абсурда и отчаяния, которая характерна для его книг 60-х годов.

Своеобразно складывались на практике и отношения Леклезио с "новым романом". Многие из упреков, обращенных к "традиционному повествованию", Леклезио повторял охотно и убежденно, не испытывая, как говорилось выше, потребности их развивать, акцентировать, аргументировать. Текст "Протокола", "Потопа", "Войны" легко может быть представлен в качестве модели неороманного письма. Нет сквозного сюжета, который можно было бы "пересказать", нет портрета героя или уточнений, каковы его индивидуальные привычки (упоминание, что Франсуа Бессон "некрасив как лягушка", имеет, конечно, символический, а не прямой смысл), нет даже попытки психологически мотивировать ту или иную реакцию героя. Леклезио не склонен играть временны́ми планами, пускать вспять машину воспоминаний, но хронологический волюнтаризм в его книгах, может быть, даже раскованнее, чем у Натали Саррот или Бютора. Главки могут совершенно произвольно перемещаться, занимая любое место в романе; больше того, главы "Потопа" легко могли бы перекочевать в роман "Война" или в "Книгу бегств" и наоборот: никакой последовательности, никакой зависимости меж ними не предполагается. Иногда Леклезио подчеркнуто абстрагирован от времени и места, иногда, напротив, скрупулезно фиксирует часы и даже минуты, каждый жест, каждую выпуклость или каждую шероховатость поверхности, будь то подоконник, рама окна или стол и т.п.— в точном соответствии с тем, как это свойственно раннему Алену Роб-Грийе.

К неороманистам приближает Леклезио и намерение намечать роман в романе: Адам Поло заносил все, что видел, в желтую тетрадь; Франсуа Бессон находит другую тетрадь, рукописный текст которой повествует о неграх, море, дальних странствиях; Оган все время возвращается к мысли о том, чтобы написать роман, а в главках "Самокритика" герой и автор рассуждают о том, каким ему быть. Отбрасывая все, что было раньше,— "роман психологический, воровской, реалистический, сатирический, полицейский, роман-поток, роман-антиутопию, новый роман, роман-поэму, роман-эссе, роман-роман", автор заявляет, что любой способ запечатлеть то, что есть,— недостаточен, если книга не создается "для того, чтобы человек мог выжить и возродиться",— цель, которая показалась бы необычайно анахроничной неороманистам. Если автор "нового романа" не появлялся рядом с героями и тщательно скрывал свое участие, чтобы не показаться всеведущим демиургом вроде Бальзака, то Леклезио временами обнаруживает свое

присутствие, свой собственный взгляд, сообщая, что Бомон (повесть "День, когда Бомон узнал, что такое боль") — "*очевидно* (!) пьет сливовую водку", допуская оценочные интонации, несвойственные "новому роману".

Протестом против монологических романов-исповедей, где перепутано реальное и кажущееся, звучат строки "Книги бегств": "Довольно бреда. Теперь нужны только факты, только имена, точные места и точные цифры. Карты".

Романа, где были бы "только факты", Леклезио не создал, да, наверное, к нему всерьез и не стремился. Тем не менее уже в романы 60-х годов врываются факты обжигающей социальной конкретности.

Адам Поло — не просто отшельник, предпочитающий не видеть себе подобных, но человек, дезертировавший из армии, хранящий в памяти тревожащее сны воспоминание о разгромленной алжирской деревне. Оган ощущает остроту социальных контрастов собственной кожей, когда добровольно спускается "на дно", решив провести хоть несколько дней так, как многие проводят всю жизнь; Франсуа Бессон уже после того, как ослеп, внимает надписи, которую кто-то вырезал на столике кафе: "Ты молод и хочешь жить? А знаешь ли ты, что расходуется шестьдесят тысяч миллиардов франков на смерть, что 70% ученых мира работают на войну? Что в той войне сразу погибнет триста миллионов человек?.. Мало не хотеть войны. Надо уметь это сказать. Нельзя считать это бесполезным, потому что ты имеешь право жить..."[5]

Конечно, не такие публицистические вставки определяли направление поисков Леклезио, но они помогают понять, почему его не удовлетворяла констатация абсурдности мира, который готовит смерть этим мечущимся по свету молодым людям, почему он захотел понять зависимость трагических следствий от глубоко скрытых обществом причин.

Роман "Гиганты" (1973) — попытка такого анализа. Так же как в предыдущих романах, неприкаянно скитаются здесь девушка с символическим именем Транкилите (Спокойствие) и два юноши. Спокойствия в этом кричащем Супергороде-Суперрынке обрести невозможно. Роботы в полицейской форме преследуют юношу, вежливые садисты, готовя особый электрический стул, выпытывают у Транкилите, ее ли любимый готовил заговор. Метафизическая враждебность всех по отношению ко всем отступает. Автор хочет помочь увидеть тех, по чьей злой воле творится насилие. Перечисляя крупнейшие концерны, Леклезио заключает: "Из этих имен ежесекундно течет война — война, которую каждый ощущает внутри себя..." Это они "раз и навсегда решили, что мир проклят... Со своих дозорных вышек они смотрят, как вы ползаете по земле. Они проложили коридоры из колючей проволоки и наблюдают, как вы — подобно гусеницам — передвигаетесь по этим дорожкам... Запершись в своих бункерах, тираны стараются населить мир только рабами. Они придумали желания и пути их удовлетворения. Они изобрели удовольствие, страх, бунт... Язык Хозяев прошивает людей насквозь, а они его даже не слышат; он их бьет, ломает, убивает, не оставляя следов".

Так окончательно была отвергнута мысль об изначальной порочности человеческой природы и невозможности изменить мир — мысль, на которую объективно наводили романы Леклезио 60-х годов.

Роману "Гиганты" предшествовало путешествие писателя к индейцам Американского континента, открытие совсем другого мира. Книги впечатлений — "Hai" (1971), "Три святых города" (1980), издание переводов с языка майя, рецензии на книги о цивилизации ацтеков — все свидетельствовало не о поверхностном, а о глубоком увлечении. Цивилизацию Запада Леклезио называет цивилизацией замкнутых, глухих стен, засовов, запретов. Цивилизацию индейских племен — братством открытых дверей, без

замков, без ловушек. "Я открыл для себя народ поистине утонченный и терпимый при внешней примитивности"[6]. Впоследствии Леклезио вспоминал, что, вырастая в двуязычной семье, он выбрал себе французский язык. "И это был не просто эстетический выбор. Я принял сторону угнетаемых против английской администрации"[7]. Открытие "третьего мира" помогло Леклезио, как писали французские критики, "открыть и четвертый мир", т.е. мир обездоленных, страдающих от социальной несправедливости[8]. Именно там, в книге "Hai", впервые прозвучали слова, преобразованные в художественный образ на страницах романа "Гиганты". "Хватит с нас разных засовов! Хватит стен, стекол и беззвучных приказов, которые отдают нам тираны со своих контрольных вышек".

Беседуя с литературным критиком Пьером Лостом, Леклезио развивал мысль об объективной значимости художественного свидетельства для других, о работе над книгой, которая обязательно подразумевает отклик читающего, познание не просто себя самого, но психологической реакции определенной группы индивидов, совместной реакции, что позволило бы думать "о рождении в обществе каких-то новых явлений, способных остановить войну"[9]. (Речь идет, конечно, и о "тотальной войне" каждого дня.)

В этой же книге интервью Леклезио неоднократно возвращается к своей склонности описывать "то, что не агрессивно", что вызывает симпатию. Термину "взаимопомощь" он отдает предпочтение по сравнению с термином "борьба", потому что "исток жизни — радость, невинность, а вовсе не власть над другими".

Своему желанию воссоздать естественные, не агрессивные движения души писатель отдался в книге новелл "Мондо" (1978), эссе "Незнакомое на земле" (1978), романах "Путешествия по ту сторону" (1975), "Пустыня" (1980) и "Поиски клада" (1985).

Глаз, восхищенный гармонией пейзажей Нового Света и душевным достоинством, царящим в индейских хижинах, обратился к тому, что давно известно, но вдруг и здесь, у себя на родине, открылось заново. Эссе "Незнакомое на земле" — лирический гимн красоте родного края, блеску огней большого города, утреннему туману, устремленной вдаль ленте дороги, труду пекаря, кондитера и многих других мастеров, дарящих людям комфорт, радость. Гармоничный мир переместился на сказочную планету, но расположена она совсем рядом с нашим истерзанным миром, и переход совершается незаметно, таинственно.

Мальчик, сбежав из интерната, ушел в поля и вдруг попал словно в иную эпоху. Ребятишки-пастухи сами добывают себе пропитание, заботятся друг о друге, охраняя тайну своего особого союза с природой. А ему приходится вернуться, пересечь странные, опушенные красной пылью поля (ничейная земля меж бескрайними просторами сказки и скучным мирком реальности) и объяснить свое путешествие на другую планету совсем обыденно: "Я заблудился" ("Пастухи"). Подросток, не знающий (или скрывающий), где дом его, кто родители, беспечно бродит по городу, даря людям радость и помощь, принимая как должное приветливую щедрость пожилой женщины по имени Ту-Чинь. И хотя "привычный" механизм недоверия срабатывает и мальчика запирают в приюте, он возвращает себе свободу бытия вне земных измерений, оставив для Ту-Чинь слова благодарности, нацарапанные на камне ("Мондо"). Сверстница Мондо, вспоминающая Иран своего детства, вместо школы идет к морю, "чувствуя себя здесь счастливой, будто на краю света", возвращение тоже тягостно; подозрительность неизобретательна: сбегают только с "дружком". Но в глазах учителя девочка неожиданно видит ту же шальную уверенность, что берег моря и впрямь способен обернуться сказочной планетой ("Люляби"). А молодой мельник временами уходит к легендарному "граду Китежу" — городу призраков по названию Йоль, веря, что

здесь должна восторжествовать мечта, которую так легко и так трудно осуществить. "На площади в центре города старшие будут обучать языку богов. Дети привыкнут почитать знание, поэты читать вслух стихи, астрономы предсказывать грядущее. Не будет земли более процветающей, народа более миролюбивого" ("Мельничное колесо").

Во французской критике сложилось мнение, что Леклезио-новеллист сильнее романиста. Это верно, если силу эстетического воздействия связывать с завершенностью формы, целостностью повествования. И композиционная структура и язык рассказов Леклезио отличаются большей прозрачностью, чистотой рисунка. Поэтому, наверное, не следует удивляться, что премия Поля Морана была вручена Леклезио в 1980 г., после двух новеллистических сборников и выхода наиболее "сюжетного" романа "Пустыня".

Но в принципе все тексты Леклезио разомкнуты, завершенность новелл тоже условна, а основные параметры сохраняются как в рассказах, так и в романах.

В романе "Путешествия по ту сторону" способные летать и обреченные ползать сосуществуют в одном городе — вполне современном, "нападающем" на человека огнями реклам, децибеллами дискотек, гипнотическим лучом телеэкранов, гулом взмывающих в воздух самолетов. Все обыденно и даже утомительно, но молодая женщина, которую зовут Найя-Найя (в испанском произношении Наха), умеет превращаться в птицу, в зеленый лист, умеет примоститься на самом солнце, пролиться дождем или, став невидимкой, доставлять людям сюрприз за сюрпризом, принося радость, не ожидающую благодарности.

Как и в известной повести Павла Вежинова, необычайные способности Нахи здесь символ преодоления "земного притяжения", земной вражды, зависти, жажды власти, законов той самой "тотальной войны", которая задавала тон в романах 60-х годов.

Все, кто знает и любит Наху, то говорят с грустью о ее исчезновении — таким натурам больше нет места на земле; то уверяют, что она — повсюду. Если солнце сегодня не жжет, а греет, если облако приняло форму, которая заставила тебя улыбнуться, если по стеклу скользнул веселый солнечный зайчик, если кто-то дружелюбно взглянул на тебя из окна напротив — значит, Наха рядом. "Ты теперь не одинок. Куда бы ты ни шел, ты знаешь, что Наха с тобой, смотрит на тебя". Ты можешь вступить в такой же беспощадный мир, какой окружал Франсуа Бессона или Адама Поло, "войдешь в кафе, где ослепительный свет и оглушительный шум, где все жестко и враждебно, где все глаза обдают тебя холодом из-за иллюминаторов очков, и вдруг ты вздрогнешь, что-то шевельнется в душе: на зеленом столике, как на островке, дымится в металлической пепельнице сама по себе сигарета...". Значит, Наха-невидимка здесь, и холод отступает. Повествование о странной женщине-фее обрамлено главками о начале и конце жизни на земле. Холодные пространства, камни, безбрежные воды сначала; и почти та же картина в финале, только уже "по ту сторону" — или после атомной войны, когда бродят чудом уцелевшие люди; или "на том свете", далеком от земного бытия. "Ни пожар, ни потоп, ни сражение не грозили больше уничтожить сохранившиеся дома <...> Ни спешки, ни боли, ни желаний <...> Наконец воцарились красота, спокойствие, безбрежность, что сама лепит себя с помощью ветра. Это последняя страна, другой не будет. Страна неизвестно для кого — чистая, спокойная, без всяких границ".

В последнем "кадре" романа — змеи, появляющиеся из расщелин, бесшумно ползущие навстречу друг другу. Если помнить, что имя *Наха* по-испански означает *кобра*, а в индейском фольклоре змея — символ мудрости и изящества, то финал романа надо рассматривать как возможное

начало: представителям фауны предстоит создавать заново мир, разрушенный людьми. Наха, стремясь к гармонии, мечтала вовсе не о таком мертвенном покое. Удел человека — творить гармонию в хаосе. Как умеют Найя и Лалла.

Приступив к роману "Пустыня" (1980), избрав центральной фигурой марокканку Лаллу, Леклезио отказался от фантастической сказки, но сделал еще более явственной романтическую линию повествования. Союз с Природой как спасение от болезней цивилизации возникает во всех французских романах, возрождающих романтическое мироощущение — Андре Дотеля, Марселя Арлана, Жана Жубера, Жана Кейроля и др. Лалла, не обладая никакими особыми таинственными свойствами, тоже умеет "улетать" от зловонья и тесноты лачуг на окраине городка, где ютятся тысячи таких, как она. Для этого достаточно уйти в горы, к немому пастуху Хартани, к реке, Наману-рыбаку или просто в одиночестве побродить по просторам, внимая голосу Прошлого, который здесь звучит без помех. Для читателя этот голос прошлого проявлен в выделенных курсивом главах, восстанавливающих историю колонизации, уничтожения европейцами кочевых племен в 1909—1912 гг. (к моменту установления протектората Франции над Марокко). Легенда о Синем Человеке пустыни, до последнего мига защищавшем своих соотечественников от жестоких "воинов-христиан", постоянно возникает в рассказах, которые слышит Лалла от своей бабушки и Намана-рыбака. Ощущение корней помогает сохранять достоинство, ощущать себя личностью.

Как тысячи ее подруг и сестер, Лалла пересекла Средиземное море, нашла работу в Марселе, насытившись вдоволь и унижениями, и удачами; не хватало главного — родного края. Возвращение Лаллы, как и возвращение Алексиса (роман "Поиски клада", 1985),— вовсе не смерть иллюзий, не поражение, напротив — победа, познание, где и в чем истинное богатство.

Алексис (прототипом мог быть кто-либо из предков Леклезио) вырос на о-ве Святого Маврикия, побывал в Европе, перенес тиф в траншеях первой мировой войны, потом, увлеченный мечтой найти клад, спрятанный на одном острове Маскаренского архипелага, переезжает с места на место. Как тень, как мечта, неожиданно появляясь, неожиданно исчезая, сопровождает его девушка-туземка с искренним удивлением спросившая однажды: "Вы на самом деле так любите золото?" "Тогда я ее не понял..." — не раз возвращался мыслью к этой встрече Алексис, когда долгое отсутствие Умы начало его тревожить. Он видит, как бесправны темнокожие, "обрабатывающие землю, которая никогда не будет им принадлежать...", видит, как унижают их в пересыльных лагерях, как грубо гонят назад, запрещая покидать место, предписанное колониальными властями. "Может быть, в этой толпе изможденных беженцев и Ума?" Когда Алексис поднимается на корабль, отчаливающий от берега, напрашивается — как и в "Книге бегств" — пометка "продолжение следует...". Но различие мироощущения принципиально. Оган бежал и от себя. Алексису бежать от себя не надо. Ума успела научить его умению жить. "Она объяснила мне это по-своему, без слов". "Раньше я искал клад, не зная все-таки, что́ ищу... Теперь я нашел. Нашел свободу жить, дышать". Изредка Алексис наведывается в город и слышит насмешливый вопрос: "Ну что, потеряли надежду найти клад?" — "Напротив, я его нашел". Клад согласия с самим собой, спокойное презрение к погоне за благами, которые очень редко приносят счастье. Сознание Алексиса, так же как сознание Лаллы, сформировано не только тем, что они видят, слышат, но и тем, что знают о прошлом, предыдущих веках становления человеческой цивилизации.

Именно с того момента творчества, когда для Леклезио стали значимы "рассказы о прошлом", меняется в его эстетике отношение к слову.

Для всех книг Леклезио — к какой бы манере они ни принадлежали — характерны несколько основных слов-мотивов. Такие, как "бегство", "лихорадка", "война", лежат на поверхности, концентрируя в себе комплекс реакций человека, отторженного от мира и себе подобных. Их смысл в тексте неизменен — они всегда несут ощущение угрозы. Но есть понятия, которые, являясь сквозными, так сильно меняют свое значение, что их следует рассматривать в разных смысловых рядах.

Прежде всего это мотив движения. Перемещения героев Леклезио, как говорилось выше, непредсказуемы; внезапно покидают они один дом, внезапно появляются в другом; без определенных причин уезжают, уплывают, уходят...

Понятия, обозначающие движение (идти, бродить, путешествовать, шагать, передвигаться, плыть, бежать, уходить, приближаться, мчаться, бродяжничать, прогуливаться, скользить, пересекать, подниматься, спускаться и т.п.), перетекают одно в другое. Непрерывность движения акцентируется и в "Пустыне", и в "Поисках клада". Бредут, скрываясь от солдат-христиан арабские племена, "точно сновидение, появлялись они на гребне бархана <...> медленно спускались в долину <...> караван подходил все ближе <...> Вожатый шел лицом к солнцу <...> уходил от все дальше от Смары <...> Они шли уже много недель, много месяцев подряд от одного колодца к другому <...> Так скитались они месяцами, а может быть, и годами <...> А когда все было кончено, Синие Люди двинулись на Юг..."

Все время в движении Лалла. "По дороге, защищенной грядой дюн, медленно идет Лалла <...> Она пускается бегом <...> Лалла вскакивает и что есть мочи бежит к дюнам <...> Бредет по берегу вдоль пенной бахромы <...> Приходит к широкому плато из белого камня <...> Она возвращается назад, спускается к высохшему руслу реки <...> Так она и исчезла в один прекрасный день — ушла без всякого предупреждения <...> Автобус катит по пыльной дороге <...> Весь день автобус катит по гудронированному шоссе и пыльным дорогам..."

Но желание пуститься в путь, будучи инстинктивным, почти подсознательным и в "Потопе", например, и в "Пустыне", тем не менее имеет разный смысл. Герои произведений 60-х годов уходили потому, что им было плохо и они бежали не "к", а "от". Лалла, Алексис, Мондо, не испытывая побуждения оставить то или иное место, чувствуют желание повидать еще и другое. "Но вот море снова зовет к себе. Лалла бежит прямо через кустарник к серым дюнам". "Лалла любит выходить на улицу в такие дни... Лалла сама не знает, почему в такие дни ее тянет в дюны". Возникает атмосфера притяжения, а не отталкивания. Да и люди, окружающие героев в романах 80-х годов, чаще дружелюбны, бескорыстны, отзывчивы сердцем. В этих книгах действительно ощутима мудрость человека в движении, который мало-помалу обретает свой "ритм"[10].

Помочь человеку в этом движении-приобщении — одна из главных внутренних задач автора[11]. Интересно, что предвестие этого обретения ритма наметилось в новелле, так и озаглавленной "Человек, который идет" (1964).

"Можно всю жизнь много ходить и не стать человеком, который идет",— начинает Леклезио, завершая новеллу гимном движению, которое дает возможность "попасть в ногу" с Природой. "Машины притормаживали, огибая его, а он шел один посередине шоссе, и водители не сигналили, не ругались — словно все они принадлежали к огромному миру, который нельзя презирать, участвовали в грандиозном концерте звуков и красок, вечно животворной успокаивающей симфонии истины, попросту наложенной на поверхность реальности; словно он, как и те, другие, был движущейся частицей, миниатюрной пылинкой, плывущей в божественно-изысканном теле материи".

Здесь "путешествие — отныне не бегство, а приглашение..."[12]

Мотив бесприютности тоже присутствует (вспомним вопрос, с которым малыш Мондо обращается к прохожим: "Вы не хотели бы меня усыновить?"), но напряжение снято, вместо трагического крика — чуть иронич-ный голос, признание возможности почувствовать себя усыновленным человечеством, вселенной. (Задавая вопрос, Мондо ведь, не останавливаясь, идет дальше.) "Светлое одиночество" — озаглавлена одна из рецензий на этот сборник[13].

В ряде случаев пограничный меж утопией и жестокой реальностью "детский" мир Леклезио имеет точки соприкосновения с повествованием Гари-Ажара "Вся жизнь впереди" (1975). Но именно при таком сравнении и проявляются четче буйные романтические краски манеры Леклезио.

Благородные порывы героев и сам романтически приподнятый, изобилующий эпитетами, повторами, экстатическими образами стиль[14] Леклезио окрашены в тона утопической робинзонады, осуществляющейся не вдали от цивилизации, а тут же, рядом, едва сумел ты отойти на достаточное расстояние от оглушающих дискотек или ревущей ленты шоссе. По контрасту с научной фантастикой творчество Леклезио обозначали как "метафизическая фантастика"[15], такое сосуществование реально и одновременно ирреально, хотя бы потому, что писателя по-прежнему — как и в первых романах — совсем не заботит психологическая убедительность формирования в данном человеческом характере способности легко переходить из одного эмоционального мира в другой. Тем не менее этот другой — романтический — мир появился, и движение к нему — основная константа романов 80-х, благодаря чему и наполняются иным содержанием глаголы, обозначающие движение.

Еще сильнее, пожалуй, меняется смысл такого понятия, как "слово", "рассказ". Оно вообще получает противоположный "знак".

В первых романах, если и прорывалась иногда мольба "поговорите, поговорите со мной", иллюзорность подобного призыва доказывалась каждой страницей; спасением представала тишина и немота (вспомним юношу, притворившегося немым, потому что "слов слишком много" ("Гиганты"), в "Книге бегств" постоянное ощущение, что "думать опасно... говорить, дышать, притрагиваться к чему-либо опасно").

Но это до той поры, пока не зазвучали "истории о прошлом", пока не подали голос народные легенды, слушая которые устанавливают свой контакт с миром и Наха, и Лалла, и Алексис. В "Путешествиях по ту сторону" речь идет все время о разных способах "знать" и "говорить". Наха обладает особым "знанием", пленяет всех искусством рассказывать истории, а сама обожает слушать Рыбака. « — Однажды,— начинает он...— Наха любит, когда люди вот так начинают: "Однажды..."» Но в этой книге "страны, где разговаривают", отнесены еще к стоящим на нижней ступеньке цивилизации; где разговаривают — там зависть, ложь, презрение: ведь они не умеют говорить так, как Наха или Рыбак.

В "Пустыне" роль слова и рассказа возрастает неизмеримо. Момент, когда тетушка Амма или Наман-рыбак начинают рассказ (вставные новеллы, имеющие совсем иную функцию, чем фрагменты пишущегося романа в "Потопе" или "Книге бегств"),— своего рода волшебство, таинство, делающее слушателей добрее, чище, сильнее. Рассказ — это взгляд в прошлое и будущее, это нить времен, которую нельзя выпустить из рук, если хочешь остаться Человеком. Соответственно слова "говорить", "рассказывать" наполняются иным содержанием, осознаются как жизненно необходимые, переходят "по эту сторону" барьера вражды. Может быть, именно здесь романтическая вселенная смыкается с реалистической, потому что восстанавливаются реальные связи, реальные факты истории. Конечно, трудно спорить с

авторами, утверждающими, что, "читая Леклезио, мы находимся за тысячу миль от реализма"[16], напоминая, что и сам писатель "категорически отвергает понятие реалистической литературы"[17]. Но, сближая прозу Леклезио сразу с произведениями Ронсара и Жида, Блейка и Лотреамона[18], французская критика тоже побуждает размышлять о своеобразном синтезе, в котором романтическая мечта о человеческой солидарности, естественной взаимной симпатии людей друг к другу играет ту же роль, что и реалистический анализ контрастных сил общества. Леклезио по-своему понимает "поиски человека будущего"[19], но упорно ищет его.

ПАТРИК МОДИАНО

Писательская судьба Патрика Модиано сложилась счастливо. Его первый роман — "Площадь Звезды" (1968) был сразу замечен критикой и получил две литературные премии. Несмотря на молодость писателя (он начал работать над книгой, когда ему едва исполнился 21 год), в этом романе уже четко обозначилась основная этическая и эстетическая проблематика его будущего творчества. В следующих двух романах — "Ночной дозор" (1969) и "Бульварное кольцо" (1972), тесно связанных с первым, еще идет "набор высоты": четче обозначается проблематика, уточняются художественные принципы. И хотя овладение мастерством еще продолжается, оба эти романа сразу же поставили Модиано на заметное место в современной французской литературе.

Модиано работает много и ритмично. В 70-е годы он публикует еще три романа: "Грустная вилла" (1975), "Семейная хроника" (1977) и "Улица темных лавок" (1978), а также написанный совместно с Луи Маллем сценарий "Лакомб Люсьен" (1974). В творчестве Модиано это период стабильности, своего рода закрепления достигнутого.

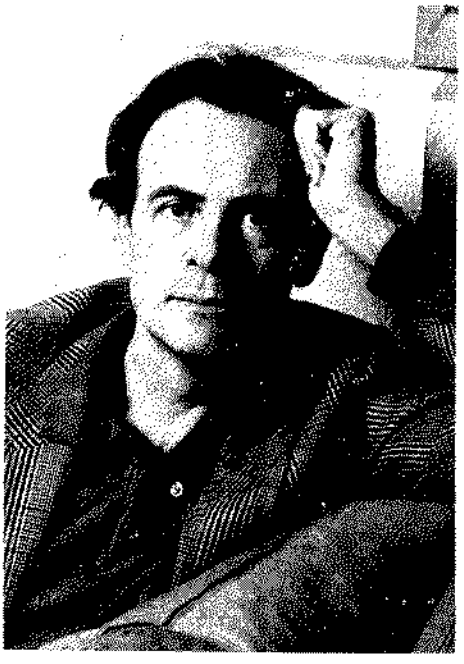
Романы 80-х годов — "Молодость" (1981), "Такие славные ребята" (1982), "Потерянный квартал" (1984), "Августовские воскресенья" (1986) и "Смягчение приговора" (1988) — то вызывали ощущение исчерпанности таланта писателя, то вновь порождали надежду, что движение романиста не остановилось и он продолжает поиски.

На протяжении двадцатилетнего творческого пути Модиано никогда не оставляло внимание критики, он является лауреатом, кажется, всех возможных литературных премий, включая Гонкуровскую, присужденную ему в 1978 г. за творчество в целом. В начале 80-х годов он был назван "самым прекрасным, самым необычным и, бесспорно, самым талантливым из молодых французских писателей"[1].

Конечно, восхищение не было всеобщим, и Модиано приветствовала прежде всего критика, видевшая в нем ниспровергателя канонов неоавангардистского романа. Такую репутацию поддерживал и сам писатель: "Литература ради литературы, поиски в области письма, все это византийство, уместное на научных дискуссиях и коллоквиумах,— нет, меня это не интересует. Я пишу, чтобы знать, кто я есть, чтобы понять свою сущность"[2].

Поиски собственной сущности (l'identité), которыми одержим писатель, во многом были предопределены обстоятельствами личного характера, хотя и не замыкались в пределах отдельной судьбы.

Патрик Модиано родился в парижском пригороде Булонь-Биланкур 30 июля 1945 г. Его мать, фламандка, незадачливая актриса, приехала во время войны во Францию, где вышла замуж за еврея, занимавшегося нелегальной торговлей. Семьи фактически не сложилось, родители Модиано были



Патрик Модиано

в постоянных разъездах, а затем и разошлись, и единственным другом будущего писателя был его брат Руди, которому вплоть до 1982 г., года его смерти, неизменно посвящались все романы Модиано. Годы учения были недолгими — он оставил университет ради писательства.

Модиано-романист сформировался как бы "сразу", без предварительной подготовки. И сегодня "Площадь Звезды" вызывает не только самостоятельный интерес, но и представляется своеобразным наброском, эскизом, из которого выросло дальнейшее творчество писателя.

Проблематика первого романа Модиано резюмируется в маленькой "еврейской истории", предпосланной ему в качестве эпиграфа и объясняющей смысл заглавия. В июне 1942 г. немецкий офицер подходит к одному молодому человеку и спрашивает: "Простите, где находится Площадь Звезды?" Молодой человек указывает левую сторону своей груди.

Что такое Площадь Звезды — символ триумфальных побед Франции — для еврея, вынужденного во время оккупации носить на груди желтую звезду? Обыгрывая этот парадокс, Модиано пытается решить жгучую для него проблему: может ли еврей, живущий во Франции, стать, чувствовать себя французом, более того — французским писателем? И попутно — что такое истинный француз? Эти проблемы решает герой романа и повествователь Рафаэль Шлемилович, фамилия которого настойчиво побуждает к ассоциациям с Петером Шлемилем и которого автор наделяет своим возрастом, внешностью и некоторыми автобиографическими чертами.

Жизнь Рафаэля, тот путь от еврея к французу, который он пытался совершить, разделена на четыре этапа: дружба, попытка ассимилироваться, месть, возвращение к национальным истокам; этим этапам соответствуют четыре части романа.

Перед читателем развертывается калейдоскоп событий и лиц. Действие переносится из одного исторического времени в другое: арестованного в Израиле Рафаэля везут в тюрьму по улицам оккупированного немцами Парижа, а в конце романа герой, получивший пулю в лоб, спокойно беседует с самим Зигмундом Фрейдом.

Путь Шлемиловича, который "примеряет на себя все мифы расистской почвеннической идеологии"[3], это ведь еще и путь писателя, что дает основания Модиано провести своего героя не только по дорогам истории, но и по дорогам истории литературы. Страницы романа пестрят именами французских писателей разных времен. Монтень, Расин и Вольтер соседствуют здесь с Эдуардом Родом и Жаном Жене, Бразийяк и Дрие Ла Рошель с Бретоном, Сартром и Камю. Модиано пародирует Шатобриана и Рембо, эпизод в Бордо оборачивается насмешкой над регионалистской литературой, сцены в Савойе и Нормандии переосмысляют в комическом ключе известные

пассажи Руссо и Пруста. Играя с повествовательным временем и авторским "я" (ты, он) рассказчика, Модиано пародирует приемы неороманистов. Но центральные фигуры этого литературного калейдоскопа — Селин и Пруст. К ним писатель обращается постоянно, то прямо называя их и их отдельные произведения, то пародируя их манеру и стиль; герой сравнивает себя с ними и хочет быть то похожим на них, то решительно от них отличаться.

Помимо ситуаций, напоминающих прустовские (дружба Рафаэля с Дез Эссартом, столь похожая на отношения Марселя с Сен-Лу), Модиано вводит пассажи, воссоздающие атмосферу прустовского цикла.

Главным литературным "героем" Модиано в этом романе оказывается Селин. "Площадь Звезды" открывается статьей доктора Бардамю, в которой блистательно пародируется стиль автора "Путешествия на край ночи".

Сам же герой бросает такую фразу: "Я решил стать самым великим еврейским писателем после Монтеня, Марселя, Пруста и Луи-Фердинанда Селина". Здесь буффонада неотделима от вполне серьезного отношения. В одном из интервью Модиано как-то сказал, что на него большое впечатление производит полемический темперамент и талант Дрие Ла Рошеля и Бразийака, при том, что их взгляды для него абсолютно неприемлемы. То же можно сказать и об отношении молодого романиста к творчеству Селина, воздействие которого на "Площадь Звезды" очевидно. И селиновский призыв очернять все вокруг, начиная с самого себя, и его видение истории — все это ощутимо в романе. Но в наибольшей степени селиновское воздействие на Модиано очевидно в стиле "Площади Звезды". Уже в начале 70-х годов Модиано специально отмечал особый "эмотивный стиль" Пруста и Селина, в котором он видит секрет их величия[4]. Роман написан на одном дыхании, прерывающемся от волнения. Модиано как будто хотел выкрикнуть сразу все, что его мучит, и порой этот крик сбивается на истерику.

Но Модиано достаточно быстро сумел "овладеть собой", и уже второй его роман, "Ночной дозор", сохраняя проблематику и даже отчасти тематику "Площади Звезды", написан в иной тональности и ином стилистическом ключе.

В "Ночном дозоре" — те же поиски ответа на вопрос, что такое человек, и неотвязные мысли о его корнях. Но здесь писатель тяготеет к более широкой трактовке интересующих его проблем. По его словам, "романист всегда стремится к постановке фундаментального вопроса: быть или не быть? В моей первой книге — может быть, потому, что я был слишком молод,— мне казалось необходимым как-то уточнить его, и моя тема выглядела так: быть или не быть евреем? Теперь, когда, как мне кажется, я немного повзрослел, я вышел за пределы этой частной постановки вопроса"[5].

Фабульная основа романа достаточно проста: молодой человек, живущий в оккупированном Париже по фальшивым документам, попадает в сети частной полиции, сотрудничающей с гестапо; он получает задание выследить подпольную организацию Сопротивления и становится двойным агентом.

От эмоциональных излишеств и перегруженности материалом, характерных для первого романа, здесь не остается и следа: действие сконцентрировано на нескольких эпизодах, четко локализовано во времени и пространстве.

В "Площади Звезды", где основное сюжетное развитие было отнесено в послевоенные годы, герой с маниакальным упорством возвращался мыслью к периоду оккупации, потому что пытался представить себе прошлое своего отца и таким образом осмыслить собственные корни. В "Ночном дозоре" Модиано уже без всяких сюжетных оправданий переносит действие в начало 40-х годов, а образа отца здесь нет вовсе. Но герой словно разыгрывает его историю, пытается понять, как бы сам он вел себя, если бы жил в те страшные годы. Романист не судит и не оправдывает героя: его задача —

показать человека вполне заурядного, неспособного на подвиг и готового купить жизнь любой ценой, что, однако, не освобождает его от нравственных терзаний.

Мотив разорванности, двойственности мира и человека становится в романе ведущим и прослеживается на всех уровнях. Франция 1942 года — это спекулянты, предатели, прислужники гестапо, вся та космополитическая чернь Парижа, которая всплыла со дна общества после прихода немцев и которую в романе представляет банда Хедива; по словам героя, "это крысы, которые овладели городом, после того как чума унесла его жителей". Но это и подпольная организация "Рыцари тени", возглавляемая лейтенантом Домиником. И если первые вызывают у героя отвращение, то вторые — недоумение, потому что вера в идеалы, разговоры о прогрессе, истине, справедливости кажутся ему юношеским прекраснодушием.

Сам герой как бы разорван надвое: он не может перейти ни на чью сторону и пытается принадлежать обоим лагерям.

Эта разорванность героя проявляется и на сюжетном уровне: он вынужден постоянно курсировать с правого берега Сены, из XVI округа, где находится штаб-квартира Хедива, на левый — к "Рыцарям тени". "Хедив и лейтенант превратились для меня в одно лицо, а я сам,— признается герой,— всего лишь бабочка, бьющаяся то об одну, то о другую лампу и каждый раз все больше и больше обжигающая себе крылья".

Модиано любит материализовать метафоры: во время одной из таких поездок поезд метро останавливается на мосту Пасси между двумя берегами Сены, и герой впервые чувствует себя в безопасности на этой "ничейной земле", хочет, чтобы мгновение продлилось и он смог бы "раствориться в сумерках".

Анализируя поведение своего героя, Модиано пытается исследовать тип человека, порожденный эпохой, которая потребовала переоценки всех ценностей. "Время, в которое мы жили,— замечает рассказчик,— формировало исключительность — и в героизме, и в преступлении". Но романиста интересует человек не исключительный, а заурядный. И оказывается, что наиболее характерной чертой личности заурядной является безразличие. "Я мог бы поехать с ней (с матерью — *Н. Р.*) в Швейцарию, но я остался здесь из-за лени и безразличия". "Я хотел бы сделать выбор, но организация "Рыцари тени" мне так же безразлична, как Общество международной торговли, Париж, Берлин, Монте-Карло".

Автор предлагает вариант открытого финала: "Я думал, что мой час настал. Но нет еще. Они дали мне уйти вперед. Мой лоб упирается в руль. Дорога обсажена тополями. Было бы достаточно одного неловкого движения. Я продолжаю двигаться в полусне".

Положительно оценив оба романа Модиано, критика недоумевала, почему писатель, родившийся в 1945 г., с такой настойчивостью обращается к военному времени, и толковала это на разные лады. Сам Модиано объяснял свою приверженность началу 40-х годов не один раз. "Я одержим своей предысторией,— говорит романист.— А моя предыстория — это тревожный и постыдный период оккупации... у меня всегда было чувство, что я родился от этого кошмара... я вышел отсюда, здесь неверный свет моих истоков"[6].

Однако Модиано обращается в своих романах к годам оккупации еще и потому, что хочет отыскать там истоки современного ему общества. Он словно ставит целью изучить французов в один из тяжелейших периодов их истории и помещает "объект" своего изучения в экстремальную ситуацию. Примечательно, что писателя, казалось бы, совершенно не интересуют немцы: в обоих романах на первом плане фигурирует все то отребье, которое всплыло со дна и поднялось на поверхность жизни. Когда читаешь "Ночной дозор", создается впечатление, что Париж оккупирован не гитлеровцами, а

всеми этими самозваными "баронами" и "маркизами", которые продавались и продавали Францию. И кажется, что это против них поднимаются на борьбу лейтенант Доминик и его соратники.

Образ оккупированной Франции, созданной в "Бульварном кольце", в основе своей тот же, что и в первых двух романах,— это образ страны, разложенной не столько немецким присутствием, сколько теми внутренними силами, которые породила к жизни оккупация.

Снова главной мишенью Модиано становится позорное поведение той части французов, которые предали родину. На этот раз писатель изображает среду коллаборационистской прессы. Время действия романа, несмотря на многочисленные оговорки типа "эти тревожные годы", "наше трагическое время", легко устанавливается по некоторым реалиям: это июль 1944 г., канун Освобождения. И словно предчувствуя скорый конец, персонажи Модиано предаются безудержному разгулу. Герой так комментирует один из разговоров этих персонажей: "В течение четверти часа они монотонно перечисляли названия баров и ночных клубов, как будто Париж, Франция, вселенная были одним огромным кварталом домов терпимости, огромным борделем под открытым небом"[7].

"Оккупация в моих романах,— говорил писатель уже в середине 70-х годов,— имеет мало общего с реальными 40-ми годами. Я создаю атмосферу, которая напоминает оккупацию, но в конце концов не так уж на нее и похожа... В моих первых трех романах я описывал не исторические события, а неверный свет моих истоков. Это обстановка, в которой все ускользает, все колеблется..." Я не стремлюсь "к воскрешению конкретного прошлого", а хочу лишь передать "цвет времени"[8].

Это заявление в наибольшей степени приложимо к роману "Бульварное кольцо", который вместе с "Площадью Звезды" и "Ночным дозором" составляет своеобразную трилогию. Открывая этот роман, читатель Модиано погружается в знакомый мир, сталкивается со знакомыми проблемами и человеческими типами. Именно в "Бульварном кольце" окончательно "отрабатывается" сюжетная конструкция, типичная для романа Модиано: молодой герой, наделенный определенным сходством с автором, в поисках собственных корней возвращается мысленно в прошлое. В "Бульварном кольце" эти поиски оборачиваются попытками воссоздать образ отца и уводят героя в военные годы. В следующих романах Модиано образ отца чаще всего вытесняется образом самого рассказчика в молодости ("Грустная вилла", "Улица темных лавок", "Потерянный квартал"). В последнем романе писатель возвращается к первоначальной схеме: рассказчик вспоминает о своем детстве, пытаясь понять, кем же был его отец и окружавшие его люди.

Сохраняя верность проблематике и основной сюжетной схеме, Модиано экспериментирует в поисках повествовательной манеры, стилистики, отрабатывает различные способы проникновения в прошлое и введения образов этого прошлого в настоящее. Один из интереснейших вопросов при изучении стилистики Модиано — вопрос о соотношении прошедших времен в его романе. Даже в "Ночном дозоре", где между действием и изображением как будто нет никакого временного "зазора", где есть только настоящее время рассказчика, постепенно возникает ощущение некоторой дистанции, которая затем "материализуется" в прошедшем времени глаголов, в которых повествуется о разворачивавшихся "тогда" событиях. Однако каково то настоящее, из которого ведется рассказ, неясно.

"Бульварному кольцу" предпослан эпиграф из Рембо: "Если бы у меня было прошлое хоть в какой-нибудь точке французской истории. Но нет. Ничего". Поисками этого прошлого и объясняет рассказчик свое стремление восстановить оборванные связи с человеком, живущим под чужим именем и не узнающим в нем своего собственного сына. Спустившись в прошлое, в

1944 г., рассказчик продолжает свое движение вспять и высвечивает эпизод, происходивший за десять лет до того, когда персонажи как бы поменялись ролями, и отец разыскал своего сына, надеясь в нем обрести опору и с его помощью укорениться в жизни и во французском обществе. Но попытка терпит крах, и эпизод кончается сценой в парижском метро, где отец хочет столкнуть сына под поезд.

Но и надежды рассказчика на то, что с помощью отца, даже такого, как жалкий "барон Декейкер", он почувствует себя более спокойно и прочно, тоже несостоятельны: барона арестовывает парижская полиция, и единственным актом верности отцу, на который способен Серж Александр, это признание их родства. "Это мой отец",— бросает герой в лицо полицейским.

Прием проникновения в прошлое в "Бульварном кольце" обнажен и даже "объяснен". Рассказчик рассматривает старую потускневшую фотографию: на ней он узнает своего отца в окружении людей, которым он тогда служил. Словно прикосновением волшебной палочки рассказчик оживляет ее, и люди на ней начинают двигаться, говорить, жить. Один из них обращается к рассказчику с вопросом, тот включается в действие; как бы перешагивая рампу, он становится персонажем спектакля, который только что наблюдал со стороны.

" — Это вас интересует? На побледневшей фотографии пожилой человек поворачивается к юноше, черты которого трудно различить. Я поднял голову. Он стоял передо мной: я не слышал, как он подошел ко мне из глубины "тревожных лет".

В приведенном отрывке важно обратить внимание на то, как персонаж, названный "юноша", превращается в повествователя: "Я поднял голову" — так совершается переход из одного времени в другое и происходит смена повествователя. Используя прием "оживления" фотографии (кстати сказать, к нему обращались и неороманисты), Модиано на протяжении всего романа напоминает читателю, что это прием. После того как автор развернул перед читателем картину, которую нарисовало его воображение, он не забывает в конце "деловито" сообщить о том, что получил от бармена в подарок фотографию, послужившую поводом для его рассказа.

Можно считать, что "Грустная вилла" открывает новый период в творчестве Модиано. Писатель теперь словно упорядочивает, систематизирует все выплеснутое в первых романах, что-то оставляя в стороне, что-то развивая и переосмысляя. Конструкция становится более прозрачной, избыточность образов, ситуаций, проблем изживается, стиль делается более спокойным и уравновешенным и не дает никаких оснований для сравнения с Селином.

Фабульная основа романа проста. Молодой человек, называющий себя графом Виктором Хмарой, приезжает в маленький курортный городок на берегу Женевского озера и вспоминает о том, как двенадцать лет тому назад он провел здесь лето, встретил и полюбил Ивонну Жаке и расстался с ней навсегда. Но "Грустная вилла" написана, конечно, не ради этой банальной истории. И главным ее героем оказывается не Виктор Хмара, а Время, которое "все разъедает, все разлагает и разрушает"[9]. В этом смысле "Грустная вилла" — самый прустовский роман Модиано.

Модиано великолепно передает торможение времени, которое словно на миг остановилось однажды летом на берегу Женевского озера. Сюжет развивается замедленно, герои ни о чем не говорят, ничего не делают, они даже движутся как сомнамбулы. Модиано добивается такого впечатления, какое возникает, когда смотришь кадры при замедленной съемке и выключенной фонограмме. Он намеренно переносит действие романа из Парижа в курортный городок, куда бегут от дел и проблем. Городок, окруженный "стенами из ваты",— таким рисует автор место действия романа. Вести из большого мира доходят сюда с трудом, но оборвать все связи с ним, с

Историей Модиано не может. Если в первых трех книгах поток исторических событий захлестывал повествование, здесь романист производит тщательнейший отбор. История просачивается в ткань произведения как бы незаметно: отдельные фразы, намеки, имена. Писатель воссоздает историческую обстановку легкими штрихами. Именно в "Грустной вилле" утверждается манера Модиано, требующая не просто чтения его прозы, но умения вычитать в ней то, что спрятано в подтексте.

В "Грустной вилле" почти отсутствует память об оккупации, она спрятана где-то очень глубоко и вдруг иногда всплывает в двух-трех фразах, так же как и воспоминания об отце, вызванные чисто внешними ассоциациями. Но проблема национальных корней по-прежнему остается животрепещущей не только для рассказчика, но и для самого Модиано.

Атмосфера международного курорта с его космополитической публикой ("весь этот убогий опереточный декор") как нельзя лучше оттеняет тоску героя по обжитому семейному гнезду. В этом плане он противостоит Ивонне, уроженке здешних мест, которая хочет как можно скорее вырваться в "большой мир", отрезав решительно все, связывающее ее с детством, семьей, родным домом. И если она надеется, что "грузинский князь" Виктор Хмара поможет ей поскорее разделаться с этим прошлым, то он, наоборот, мечтает, что Ивонна "укоренит" его во французской провинции, поможет ему обрести себя.

Модиано как-то сказал, что "Грустная вилла" — его прощание с молодостью. Это ощущается прежде всего в отношении автора к образу рассказчика. Уже в "Бульварном кольце" начала ощущаться дистанция между романистом и его героем. В "Грустной вилле" она значительно выросла. Создавая образ Виктора Хмары в явно ироническом ключе, ставя его постоянно в нелепые и комические ситуации, романист словно пытается освободиться от своего писательского прошлого.

Пожалуй, наиболее непривычен для его манеры роман "Семейная хроника", построенный как сюита из пятнадцати частей, связь между которыми совершенно произвольна. В этих главах-новеллах рассказы о родителях, жене, дочери писателя перемежаются с историями вымышленных персонажей, с которыми он связан как бы семейными узами, потому что они рождены его фантазией, потому что они помогают ему вновь и вновь разобраться в проблемах, которые по-прежнему мучат его. Ему даже кажется, что память — это страшное для человека бремя, и, сбросив его, он может почувствовать себя свободным. Герой Модиано говорит о себе: "Мне было только двадцать лет, но память моя родилась до меня. Так, например, я уверен, что жил в Париже во время оккупации, потому что я помню некоторых людей той поры и такие ничтожные, но волнующие подробности, которые не найдешь ни в одной книге по истории. Впрочем, я старался бороться с этим грузом, тянущим меня назад, и мечтал освободиться от этой отравленной памяти. Я отдал бы все на свете за то, чтобы стать беспамятным".

В "Улице темных лавок" Модиано словно проигрывает этот вариант: он лишает памяти своего героя, который носит чужое имя Ги Роллан. Но потеря памяти не приносит ему счастья, и на протяжении всей книги он ищет свое прошлое. Роман построен как детектив, в котором, однако, герой, служивший в частном сыскном агентстве, ищет не преступника, а самого себя. Особенность детектива Модиано состоит еще и в том, что читателю, в сущности, безразлично, разгадает ли Роллан тайну своего прошлого, установит ли свою "подлинность", ибо на самом деле Модиано важна не цель "расследования", которое он предпринимает, а самый процесс.

Потеря памяти — тема не новая для французской литературы. Достаточно вспомнить Жироду или Ануйя. Но решает ее Модиано по-новому, во всяком случае, очень по-своему. Ведь, пытаясь найти себя в прошлом, Ги

Роллан вызывает к жизни множество людей. И вот по страницам романа проходит череда персонажей, существующих где-то "на обочине жизни", столь типичных для мира, создаваемого Модиано, чаще всего это люди без родины, непременно наделенные не французскими фамилиями, как правило, фотографы, бармены, рестораторы или жокеи, а то и люди без определенных занятий, но обязательно с чудачествами. Модиано как будто считает своим долгом сберечь память о них, потому что, может быть, из этих судеб и сплетается судьба Ги Роллана.

"Я думаю, что в подъездах домов еще можно услышать отголоски шагов тех, кто бывал здесь когда-то, а потом исчез. После того как они прошли, что-то еще продолжает вибрировать в воздухе, но затем волны становятся все слабее и слабее, однако их все же можно уловить, если прислушаться повнимательнее. В сущности, я ничто. Но волны, то более слабые, то более сильные, проходили через меня, и все эти разрозненные отголоски, витавшие в воздухе, вдруг кристаллизовались,— вот что такое я".

Между рассказчиком "Бульварного кольца", который тоже считал своим долгом сохранить память о людях, обреченных на забвение, и рассказчиком этого романа существует принципиальная разница: тот, решительно отстраняясь от описываемых персонажей, действовал как "летописец", этот сливается с ними, примеряя к себе их судьбы.

В "Улице темных лавок" очень отчетливо обнаруживается прием литературной игры, впервые выступающий у Модиано в таком открытом виде. Ги Роллан пытается представить себя то Фредди, то Педро Стерном или Педро Макэвоем, и каждый раз, вживаясь в чью-то историю, он проигрывает роль до конца, а затем все начинает сначала. Кажется, что главное для Модиано — это разнообразие ситуаций, разнообразие возможных вариантов, которые он использует с тем, чтобы, отбросив их, продолжать поиски.

Как и другие романы Модиано 70-х годов, этот роман открывается в будущее: поиски Ги Роллана не кончены, он еще должен поехать в Рим, на улицу Боттеге оскуре[10], где, по его сведениям, жил когда-то Педро Стерн. Игра продолжается.

В 80-е годы Модиано работает много: он опубликовал пять романов, несколько больших рассказов (среди них привлекает внимание "Памяти Лейн"), пьесу "Златокудрая кукла" (1983), не имевшую, впрочем, успеха. Творчество Модиано последнего десятилетия очень неравноценно: порой кажется, что писатель исчерпал себя и движется по замкнутому кругу, бесконечно проигрывая уже знакомые ситуации и используя хорошо отработанные приемы, которые уже никого не могут ни порадовать, ни удивить. Но откровенно слабые книги "Молодость" или "Августовские воскресенья", отмеченные вялостью мысли и бесконечными стилистическими самоповторами, чередуются с произведениями более интересными ("Потерянный квартал" и "Смягчение приговора"), в которых Модиано-рассказчик ставит и решает новые эстетические задачи, при том, что их связь с предшествующим творчеством очень сильна.

Герой "Потерянного квартала" — автор детективных романов английский писатель Амбруаз Гиз — приезжает из Лондона в Париж, чтобы подписать контракт с представителем японской фирмы. Очень скоро выясняется, что Амбруаз Гиз — это француз Жан Деккер, покинувший Париж 20 лет тому назад, поселившийся в Англии и скрывшийся под псевдонимом. Теперь он хочет вернуться в прошлое и пережить заново те месяцы, которые предшествовали решительному повороту его судьбы. "Не двигаться. Подождать, чтобы спуск сквозь толщу времени завершился полностью, как будто ты прыгнул с парашютом. Заново пройти по Парижу прошлых лет. Посмотреть на руины и попытаться обнаружить собственные следы. Постараться решить все вопросы, которые остались нерешенными". Исходная ситуация бесконечно знакома

по предыдущим романам Модиано. Как знакомо и самочувствие рассказчика: "...это усиливало ощущение нереальности, которое я испытывал в этом городе-призраке. А если призраком был я сам?"[11]

Но если поиски прошлого и самого себя в этом прошлом для героев предыдущих романов Модиано имели жизненно важный характер и это придавало им определенную эмоциональную насыщенность и напряженность, то в "Потерянном квартале" подобная ретроспекция выглядит как чисто внешний прием.

Подлинным связующим звеном между прошлым и настоящим для Модиано может быть только искусство. Это оно не дает времени поглотить следы людей и событий и делает их бессмертными. Почти в каждом своем романе Модиано с помощью искусства отвоевывает у забвения кусочек прошлого. В "Потерянном квартале" герой пишет роман о днях своей молодости, и, по существу, этот роман и составляет всю вторую половину книги Модиано. Прустовская идея воплощается в "Потерянном квартале" не в рассказе о том, как пишется роман, а в самом произведении, написанном Жаном Деккером. Существенно, что, описывая свое прошлое, Ж. Деккер не может быть Амбруазом Гизом, не может вернуться в Англию, к своей семье, к благополучию и комфорту. Его роман — не просто мемуары. Это его жизнь. А жизнь Деккера была неотделима от Парижа: "Я сливался с этим городом, был листвой его деревьев, каплями дождя на его тротуарах, гулом его голосов, песчинкой среди тысяч песчинок на его улицах". Пожалуй, никогда раньше Модиано не говорил так о своем единении с родным городом.

В эстетике "Потерянного квартала" большое место принадлежит цвету, никогда ранее не игравшему такой важной роли в прозе Модиано. Достаточно сказать, что Париж Деккера всегда погружен во мрак, на фоне которого вспыхивают ослепительно яркие воспоминания: автор то сравнивает прошлое с "неподвижной черной водой пруда", на поверхность которого всплывают белоснежные водяные лилии, то призрак прошлого оборачивается роскошным белым автомобилем, "таким белым на фоне черных фасадов домов". А Париж Амбруаза Гиза всегда залит слепящим светом солнца, от которого герой стремится спрятаться в спасительный полумрак.

"Потерянный квартал" кончается типичной для Модиано фразой-ловушкой: "С сегодняшнего дня я не хочу больше вспоминать ни о чем". Модиано часто делал и делает заявления, которые не стоит принимать всерьез. В одном из интервью, данных еще до выхода "Потерянного квартала", он заметил, что "слишком долго бередил свои старые раны. Довольно романизированных автобиографий! Мне не терпится сменить декорации и говорить о людях и вещах, находящихся вне моей жизни"[12].

Но, очевидно, этого Модиано не дано. И как бы он ни менял время, изображаемую обстановку и персонажей, он с поразительным постоянством возвращается к своим излюбленным проблемам и темам, главной из которых конечно же является тема осмысления человеком своего собственного "я", своих корней. Именно об этом написан и его последний роман — "Смягчение приговора". Но здесь, решая свои "вечные вопросы", Модиано ставит перед собой задачу ограничить круг увиденного и изображаемого восприятием десятилетнего ребенка.

Это глазами маленького Патрика, живущего вместе с братом в небольшой деревушке под Парижем, мы смотрим на странную семью, приютившую двух детей, покинутых родителями, которые заняты только своими делами, видим загадочных посетителей, которые появляются здесь иногда с непонятными целями. Патрик смотрит и слушает, не понимая многого, но ощущая, что происходит что-то очень серьезное. "Не отдавая себе отчета, я слушал все, что они говорили, и их слова врезались мне в память".

От прошлого остаются лишь воспоминания и, как всегда у Модиано, какие-то вещи: то фотографии, с помощью которых герою удается воскресить прошлое, то старые архивы, которые так любят листать персонажи его романов, то предметы, чудом дожившие до сегодняшнего дня.

Поставленную перед собой задачу ограничения ракурса изображаемого Модиано в этом романе не выдерживает, и хотя повествователь здесь один, временных пластов в романе несколько. Как уже говорилось, основная часть произведения — это рассказ десятилетнего Патрика, за которым, однако, все время ощущается фигура повествователя, живущего сегодня и как бы из сегодняшнего дня глядящего на себя в прошлом. Этот основной пласт дополняется рассказом двадцатилетнего Патрика, уже о чем-то догадавшегося и что-то понявшего, рассказом, который уточняется и обогащается, в свою очередь, еще более поздними наблюдениями окончательно повзрослевшего героя. Есть в романе и эпизод "промежуточный", рассказанный пятнадцатилетним Патриком. Таким образом, при всей кажущейся простоте романа, его повествователь живет в пяти временах, и только это множественное видение дает ему возможность передать и определенную атмосферу и рассказать о некоторых реалиях.

В "Смягчении приговора" есть все атрибуты романов Модиано: здесь спекуляции и черный рынок, здесь странное окружение отца (образ которого снова, после большого перерыва, появляется в творчестве Модиано) и упоминания о "банде" с улицы Лористона[13], здесь парижские окраины и набережные, заброшенные гаражи, машины с опускающимся верхом и персонажи, которые носят туфли на толстой подошве. Однако, как остроумно заметил Франсуа Нурисье, этот роман может быть снабжен пометкой, обычно ставящейся в музыкальных сочинениях: Modiano ma non troppo[14]. И эта приглушенность звучания, экономность в средствах вызвана скорее всего тем, что писатель сумел перейти от навязчивых идей и воспоминаний, преследовавших его, к более спокойным, доверительным признаниям, смягченным добротой и юмором. В "Смягчении приговора" возникает бо́льшая, чем когда-либо у Модиано, укорененность в действительности, исчезает тот "неверный" свет, в котором описываемые предметы и явления утрачивали свои реальные контуры, сливаясь с воображаемым. Но подобные изменения в манере Модиано не стоит расценивать только положительно: они сопряжены с утратами той особой атмосферы, того специфического эмоционального настроя, которые были присущи лучшим романам Модиано и придавали им неповторимое звучание.

Патрик Модиано вошел в современную французскую литературу как писатель, с которым связывается распространение моды на стиль ретро. Но приверженность этому стилю вовсе не означает — во всяком случае, у Модиано — отрешенности от сегодняшнего времени и желания идти против течения. Со своей эпохой Модиано связан теснейшим образом. Правда, он чуждается политических деклараций и его имени не найдешь под различными петициями и обращениями, более того, он прямо заявляет, что занятия политикой не дело писателя. "Если пишешь романы, следует избавиться от политических интересов,— говорил Модиано в 1969 г.— Когда писатели вмешиваются в политику, это просто смешно. Вы представляете себе Фернанделя в роли политического деятеля? Пора покончить с этим наследием романтизма"[15]. В 80-е годы он по-прежнему уверен в том, что "писатель всегда оказывается обманутым, если вмешивается в политику, лучше уж держаться истории"[16]. Но, оглядываясь назад, в недавнее прошлое, он чутко улавливает настроения своих современников: "Сегодня все чувствуют себя неустойчиво и оборачиваются к прошлому, надеясь найти в нем точки опоры... И чем больше я делаюсь "ретро", тем больше становлюсь современным"[17].

Когда Модиано работал над своими первыми романами, в стране назревал политический кризис 1968 г. Но он остался в стороне от движения французской молодежи, настаивая на том, что у него нет ничего общего с теми, кто возводил баррикады в Латинском квартале.

"Они выступали против семьи — у меня ее не было, против университета — я в нем почти не учился; против общества и системы,— но я так мало принадлежу им"[18].

Однако связь Модиано с современностью, бесспорно, существует, и она гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Создавая новую — пусть не научную, а художественную — концепцию периода оккупации, Модиано вовсе не оправдывает коллаборационизм. Этого нет не только в романах, но и в сценарии фильма "Лакомб Люсьен" (1974), часто служившем поводом для обвинения Модиано в антипатриотизме. Но он отказывается принимать систему гражданских и этических ценностей, сложившуюся в стране в первые послевоенные годы, отказывается от идеалов тех лет, впрочем, ничего не предлагая взамен, кроме пессимистического разочарования и скепсиса, и тем самым оказывается гораздо ближе к бунтарям 68 года, чем можно было бы предположить. Тесная, хоть и не всегда явная, связь Модиано с современностью прослеживается и в его поэтике. В 70-е годы во французской критике была довольно ощутимой тенденция рассматривать его произведения как антипод "новому роману", видеть в них одну из примет возвращения к реализму[19]. Защитников этой точки зрения привлекало то, что Модиано восстанавливал в своих правах романного героя и связную историю, изгонявшихся из авангардистской прозы. Но главным аргументом, с помощью которого доказывалась верность писателя реалистической традиции, всегда был его язык — ясный, простой, классически прозрачный.

Однако Модиано — писатель "коварный", ибо в его произведениях все оказывается вовсе не таким, как кажется поначалу. В них есть герой, но этот расплывчатый, подвижный, постоянно изменяющийся образ, в котором происходят постоянные "подмены", конечно же, не имеет ничего общего со стабильным, социально детерминированным героем реалистического романа. В книгах Модиано всегда есть определенный сюжет и рассказывается история, но для того, чтобы ее выстроить, нужно сложить ее из многих разрозненных частей. Впрочем, это — характерная примета романа XX в. Но Модиано неважно, чтобы концы сходились с концами, Модиано не заботится и о правдоподобии, он далеко не всегда стремится мотивировать поступки своих персонажей и не заботится о достоверности описаний.

Как сам он говорил не раз, главное для него — атмосфера, климат, дух времени. Для этого ему достаточно двух-трех деталей: песенка, программка театра или кино, старая афиша, марка автомобиля. "Оттолкнувшись" от этих достоверных реалий, романист создает свой особый, неповторимый мир, в котором все зыбко, все недостоверно, все может исчезнуть тут же, как только к нему приближаются. Один известный французский критик заметил, что манера Модиано напоминает ему описанный Прустом волшебный фонарь. Он имел в виду следующую страницу Пруста: "...перед ужином к моей лампе прикрепляли волшебный фонарь, и, подобно первым зодчим и художникам по стеклу готической эпохи, фонарь преображал непроницаемые стены в призрачные переливы света, в сверхъестественные разноцветные видения, в ожившие легенды, написанные на мигающем, изменчивом стекле"[20]. "Таково и творчество Модиано,— полагает критик,— неосязаемое, многоцветное и мерцающее"[21]. Кто только не писал о склонности романиста окутывать внешний мир каким-то особенным туманом, делающим людей и предметы неуловимыми и двусмысленными, о неверном, колеблющемся свете, в котором предстают описываемые им персонажи и вещи. Об этом не раз говорил и сам Модиано: "Если я очень рано и очень остро ощутил, что

время разъедает, распыляет и уничтожает все, то потому, что сам испытал очень глубокое чувство незащищенности... И я пишу именно для того, чтобы бороться с эрозией времени, стараясь за что-то зацепиться в этом движущемся песке: такой зацепкой стал для меня классический язык, на котором я пишу"[22].

Для того чтобы передать "смутную", "неуловимую" атмосферу, которую он хочет воссоздать в своих романах, Модиано испытывает потребность в "дисциплинирующей" силе классического языка, который, как скрепами, удержит и приостановит бесконечную изменчивость времени. "Все, что я говорю,— заметил как-то Модиано,— настолько расплывчато, мои персонажи настолько неясны, что я вынужден использовать строгий, нейтральный стиль, иначе все это превратится в бесформенное месиво"[23].

Модиано ближе к истине тогда, когда он говорит о своем классическом французском языке, а не о своем строгом и нейтральном стиле. Ибо при всем том, что стилистические изыски ему чужды и он никогда не принимал изощренной лингвистической игры неороманистов, стиль его не назовешь нейтральным. Он всегда окрашен лирически, в нем всегда слышна особая, ностальгическая интонация Модиано.

Писатель сумел создать свою манеру, свой стиль, свою неповторимую вселенную. Она существует вот уже больше двадцати лет. Можно спорить о том, по каким законам построена эта вселенная. Их трудно назвать безоговорочно реалистическими, но и авангардистскими счесть невозможно, хотя уроки "нового романа" и не прошли для писателя бесследно. Критика называет Модиано "двойным агентом", упрекая его в том, что он "предает современных со старыми и старых с современными"[24]. А сам Модиано, отказываясь от реализма, так говорил о своем эстетическом кредо: главное — "преобразующая сила воображения. Я всегда рассматривал как нечто чуждое литературе стремление изображать все так, как это происходит в действительности. Необходимо деформировать, сгущать, находить в пене фактов значащие детали, а потом подчеркивать, усиливать их, не боясь преувеличений"[25].

Думается, что стремление непременно прикрепить творчество Модиано к одному из направлений современной литературы малопродуктивно. В нем причудливо сплелись различные тенденции и стили, характерные для искусства XX в., и это составляет его своеобразие и его привлекательность.

МИШЕЛЬ ТУРНЬЕ

Мишеля Турнье называют сегодня одним из лучших писателей современной Франции. Он прочно завоевал репутацию художника серьезного, независимого, слава которого не имеет ничего общего с прихотями литературной моды. Турнье, кажется, никогда не стремился привлечь к себе читателя, угождая его вкусам и склонностям, скорее он эпатировал его, нарушая многие табу, все еще существующие в серьезной литературе. Но литературному успеху сам Турнье придает большое значение. Работа в стол в расчете на признание и понимание в будущем — не его амплуа. "Если бы я знал, что не смогу напечататься, я не писал бы ничего",— заметил он, признаваясь, что не может спать спокойно, если не будет уверен в том, что сделанная им книга — "хороший, доброкачественный товар"[1]. Книга, по его убеждению, и создается для того, чтобы ее "опубликовали, пустили в оборот, продали, купили, прочли".

Но это признание, конечно, не дает никаких оснований видеть в Турнье писателя коммерческого, работающего лишь по законам книжного рынка.

Причину успеха Турнье, во всяком случае, одну из причин, следует искать в его "непохожести", в том, что его трудно причислить к какой-нибудь школе или сопоставить с кем-нибудь из его соотечественников-современников. Неиссякающее желание Турнье сказать о старом по-новому, его способность представлять самое привычное в неожиданном ракурсе (едва ли не превращающаяся иногда в самоцель) привлекают к нему внимание читателя, который ищет в произведении побуждения к раздумьям.

Турнье заметил однажды, что произведение, в котором содержится определенное "сообщение" ("message"), перестает принадлежать искусству, это "обрекает на посредственность роман откровенно религиозный или роман "социалистического реализма". В романе может, конечно, содержаться какой-то тезис, но важно, чтобы вложил этот тезис в роман читатель, а не писатель. Ибо интерпретация...— это область компетенции читателя, а множественность интерпретаций... измеряет качества поэтической, романической, драматургической изобретательности публики"[2].

Турнье — прежде всего и по преимуществу — писатель-философ, берущийся за перо ради демонстрации определенной идеи. Именно этому подчинен и творимый им художественный мир.

Возможно, одну из причин подобной склонности Турнье надо искать в полученном им образовании.

Сын гуманитариев-германистов, Мишель Турнье (род. 1924) испытал в юности огромное воздействие работ Г. Башляра, с которыми познакомился в 1941 г. Это знакомство побудило его заняться философией профессионально. Он поступил на философский факультет Парижского университета, в 1946 г. защитил дипломную работу о Платоне и хотел продолжать дальше свои



Мишель Турнье

занятия, изучая немецких философов. Чудом он оказался в Тюбингене в числе французских студентов-германистов, приглашенных на три недели местным университетом. Три недели превратились в четыре года, в течение которых Турнье "вживался" в Германию, и интерес и любовь к ней лишь укреплялись. Но профессиональным философом Турнье тем не менее не стал. В 1949 г. в Сорбонне ему объявили, что он не прошел обязательного конкурса и в университете оставлен не будет. Это был сильный удар по его самолюбию.

"Пришлось отказаться от нашего единственного и настоящего призвания,— вспоминает Турнье,— бросить в крапиву наши одежды метафизиков и, переменив веру, обратиться к журналистике, радио, издательской работе... художественной литературе; так поступил Мишель Бютор и я сам"[3].

Турнье стал профессиональным литератором, сохранив и пристрастие к философии, и непреходящий интерес к Германии и немецкой культуре.

В большую литературу Турнье пришел не скоро, но сразу: никаких юношеских сочинений, "проб пера". Его первый роман — "Пятница, или Лимб Тихого океана" (1967) был написан рукой сформировавшегося писателя.

Первый роман получил широкое признание и был удостоен Большой премии Французской Академии. Но настоящую славу Турнье принес "Лесной царь" (1970). О нем заговорили как о крупнейшем современном писателе, сравнивали значение его романа с прустовским циклом. Жюри Гонкуровской академии единогласно (что случается крайне редко!) присудило ему премию, а вскоре и сам автор "Лесного царя" был избран членом академии.

За прошедшие с тех пор двадцать лет Турнье опубликовал три романа — "Метеоры" (1975), "Гаспар, Мельхиор и Балтазар" (1980), "Золотая капля" (1985); повесть "Жиль и Жанна" (1983), три сборника новелл. Писатель опубликовал также своеобразное эссе о себе самом — "Ветер-утешитель" (1977), содержащее воспоминания и толкования собственных произведений, и том литературно-критических работ "Полет вампира" (1982).

Турнье много пишет для детей, а роман "Пятница, или Лимб Тихого океана" он переделал для детского чтения, озаглавив его "Пятница, или Жизнь дикаря" (1975).

Особое место в творчестве Турнье занимает фотография. Сам страстный фотолюбитель, не только практик, но и философ фотографии как особого вида искусства, он пишет тексты к работам известных фотографов. Это не просто подписи: часто это комментарий или раздумье по поводу изображенного, а иногда и своеобразный репортаж о совместном путешествии. Среди его работ о фотографии привлекает внимание предисловие к альбому "Франсуа Миттеран", в котором Турнье размышляет о жанре политического портрета.

Среди книг подобного рода надо выделить "Зарисовки со спины" (1981) — это альбом фотографий людей неизвестных, собранных в книге по одному принципу: все они изображают модель со спины; фотографии сопровождаются подписями-размышлениями писателя. Турнье кажется, что этот не столь уж привычный ракурс позволяет открыть неожиданные и характерные для модели черты, неразличимые, когда ее изображают анфас. Эта книга своего рода ключ к пониманию Турнье: писатель предпочитает необычные ракурсы, он любит привычное выворачивать наизнанку и говорить по-новому о чем-то, казалось бы, давно и хорошо известном.

Известные темы и сюжеты для писателя — это своего рода отправная точка, импульс, основа, на которой он творит свой особый мир.

Придя к сочинительству от занятий философией, Турнье никогда не забывал, что он — "человек со стороны", и не хотел отказываться от тех великолепных инструментов познания, которые "вложили в его руки его учителя метафизики". "Конечно, я стремился стать настоящим романистом и писать такие истории, в которых бы ощущался запах горящих поленьев, грибов в осеннем лесу... Я учился писать, беря в качестве образцов Жюля Ренара, Колетт, Анри Пурра, Шатобриана, Мориса Женевуа, этих мастеров конкретной, живой и смачной прозы... Но я честолюбиво стремился представить моему читателю, влюбленному в любовь и приключения, литературный эквивалент тех возвышенно-прекрасных метафизических открытий, коими являются "cogito" Декарта, три рода познания Спинозы, предустановленная гармония Лейбница, трансцендентальный схематизм Канта, феноменологическая редукция Гуссерля — ограничусь лишь наиболее крупными фигурами... Каким же образом извлечь роман Понсона дю Террайя из пишущей машинки Гегеля? Если воспользоваться сравнением Валери, я хотел сыграть партию в шашки, пользуясь шахматными фигурами"[4].

Осуществление поставленной задачи давалось нелегко, метафизика с трудом облекалась в романные одежды. Но Турнье счастливо нашел ключ к этой "транспонировке": он обратился к мифу. Его подтолкнули к этому двухлетние занятия в Музее человека под руководством самого Леви-Стросса, занятия, во многом развившие его склонность к пересмотру традиционных представлений и устоявшихся оценок. Для него миф — это "фундаментальная история" или "история, которая всем уже известна"[5].

"Я люблю обращаться к историям, которые всем хорошо известны,— признавался он.— Но в этом заключается своего рода игра, которая состоит в том, чтобы, с одной стороны, сохранить букву этой истории, не переворачивая ничего с ног на голову, но, с другой стороны, рассказать нечто совсем другое. В определенном смысле это труднее, чем писать, не заботясь о том, что уже было написано до тебя"[6].

При этом писатель видит в процессе мифотворчества большой социальный смысл, полагая, что закостеневшие мифы загромождают общественную жизнь, превращают ее в подобие музея гипсовых слепков, в котором сам писатель — прирученный, "одомашненный", увенчанный лаврами, становится одним из экспонатов. Самому ему подобная участь, кажется, не угрожает: он постоянно творит новые мифы, будоражащие мысль, шокирующие, не позволяющие человеку остановиться на пути познания мира и самого себя.

При этом Турнье мыслит свое творчество лишь в русле сложившейся романной традиции. Ему, философу по призванию и любящему, кстати сказать, подчеркнуть свою "гиперрационалистичность", непонятно, как можно в литературе сказать что-то новое, пользуясь лишь средствами самой литературы. "Моя задача состоит не в том, чтобы обновить форму, а в том, чтобы в возможно более традиционную, сохранившуюся, надежную форму облечь содержание, не обладающее ни одним из этих качеств"[7]. Поэтому главную социальную функцию художника Турнье видит не в революции

языка и стиля, а в том, чтобы "обогатить или по меньшей мере модифицировать тот мифологический "шелест" ("bruissement mythologique), тот поток образов, в котором живут его современники и без которого задыхается душа"[8].

Манера Турнье создавалась и отшлифовывалась в процессе его работы над первыми тремя романами, которые и станут предметом более подробного рассмотрения.

Итак, Турнье начал, обратившись к сюжету, который обессмертил Даниэль Дефо и который стал своего рода мифом нового времени. Но уже заглавие его первого романа указывает на то, *как* обращается с традицией писатель. Ведь книга названа "Пятница", а слова, следующие в заглавии после запятой, еще более этот разрыв с традицией усугубляют. В данном случае писатель играет в открытую и заранее объявляет правила игры.

Да, конечно, поначалу Турнье как бы верно следует канве великого просветительского романа. И кораблекрушение, и единственный спасшийся после него человек, достигший берега необитаемого острова и пытающийся на этом острове восстановить утраченный им мир. Мир внешний и мир внутренний. Труды Робинзона на земле, его деятельность администратора и законодателя — все это, бесспорно, связано с романом Дефо, как связана с ним и сюжетная канва "Пятницы": появление дикаря, новый этап жизни на острове, прибытие английского корабля. Но, по существу, на этом сходство и кончается.

Для Турнье решающим моментом в эволюции Робинзона является встреча с Пятницей. Для Дефо Пятница сам по себе не значил ничего, он едва ли не приравнивал его к одному из тех диких животных, которых приручал Робинзон. Он — существо низшее по сравнению с европейцем, единственно возможным носителем мудрости, знания, воплощением цивилизации. И Пятница Дефо припадает благодарно к этому источнику, превращаясь в безупречного слугу.

Но Турнье недаром провел два года в Музее человека, занимаясь этнографией. Встреча Робинзона и Пятницы на современном уровне знаний приобретает новое содержание, наполняется для Турнье другим символическим смыслом. Пятница интересен для писателя как носитель совершенно иной культуры, он олицетворяет совершенно иные, чем европейский человек, отношения с миром и природой. И именно эти отношения и воздействие их на типично европейское сознание интересуют Турнье прежде всего.

Сам Турнье не считает свой роман по-настоящему этнографическим, полагая, что такой роман еще предстоит написать. Основным сюжетом "Пятницы" он называет "столкновение и слияние двух цивилизаций"[9], изучаемое как бы в лабораторных условиях. Процесс внутреннего перерождения Робинзона прослежен Турнье со всей скрупулезностью ученого, славящего эксперимент и внимательно следящего за тем, что происходит в лабораторной колбе.

Однако этот эксперимент носит не просто эмпирический характер — ему сопутствует определенная философская задача: продемонстрировать три рода познания, сформулированные в "Этике" Спинозы. Именно с ними и соотносит Турнье три этапа эволюции Робинзона.

Первый этап, соответствующий чувственному познанию у Спинозы,— это освоение Робинзоном острова и попытка приспособления к новым условиям, в которых он оказался. Он сопровождается усилением отчаяния Робинзона, познавшего одиночество, постепенным отказом от борьбы и началом его одичания. Кульминацией этого периода жизни героя становятся сцены его погружения в болото, где нежатся в полуденную жару дикие свиньи. Состояние, в котором находится в эти моменты Робинзон, приближается к умиранию: дремлет мозг, притупляются чувства, исчезают желания.

За этой нулевой отметкой островной жизни Робинзона начинается подъем. Установив жесточайшую самодисциплину, он трудится не покладая рук и превращает остров в образцовую английскую колонию. В возрождении человеческого облика Робинзона играет основную роль не физический труд, но его духовная деятельность — он начинает вести "судовой журнал", куда заносит не события своей материальной жизни, а свои раздумья, фиксирует движения души. "Ему казалось, что, выполняя сакральное действо писания, он сумел внезапно вырвать себя из пропасти скотства, в которую погрузился, и был возвращен в мир духовности и разума"[10].

Робинзон создает Хартию острова и Уголовный кодекс. Он все старается упорядочить и осмыслить. Его обуревает страсть овладеть островом с помощью разума. "Я хочу, я требую, чтобы отныне все вокруг меня было измерено, доказано, удостоверено — математически, рационально. Я не буду знать устали до тех пор, пока этот непрозрачный, непроницаемый остров, наполненный глухим брожением и пагубными завихрениями, не превратится в абстрактную конструкцию, прозрачную, ясную, познаваемую до основания".

Так осуществляется второй этап эволюции Робинзона, связанный с рационалистическим познанием. В это время происходит и изменение отношения Робинзона к самому острову. Постепенно из объекта приложения его сил остров как бы превращается в живое, равноправное с Робинзоном существо, живущее по каким-то своим, недоступным человеку законам.

Остров, олицетворяющий в романе женское начало (недаром он назван Сперанца), то оборачивается матерью Робинзона, то его возлюбленной, он хочет слиться с ним, раствориться в его непознанном бытии. Так в миросозерцании Робинзона постепенно происходят изменения, подготавливающие решительный разрыв с прошлым и рождение нового человека, о котором говорил Турнье.

Главную роль в этом процессе перерождения Робинзона писатель отвел воздействию Пятницы. Его появление воспринимается Робинзоном с некоторым разочарованием, потому что, тоскуя в одиночестве, он мечтал об обществе себе подобного, а судьба предложила ему дикаря, "нечто самое рудиментарное и примитивное... Но путь, лежащий передо мной, тем самым оказывается целиком предначертанным: включить моего раба в систему, которую я совершенствую в течение стольких лет".

И поначалу Пятница, все схватывающий на лету, кажется, покорно принимает уготованную ему роль раба, которого хотят приобщить к достижениям европейской цивилизации. Но само присутствие существа, нераздельно слитого с окружающей его природой и живущего по ее законам, подтачивает незыблемость системы, которая держится лишь силой слепого повиновения и которая, как начинает ощущать сам ее создатель, органически чужда "естественной дикости" острова. И когда подспудная, неосознанно осуществлявшаяся Пятницей работа по разрушению всего достигнутого Робинзоном наконец завершается взрывом грота, происшедшим из-за неосторожности, то эпизод воспринимается как давно ожидаемое и как тщательно подготовленное автором разрешение конфликта. Начинается третий период в жизни Робинзона, заключительная часть романа. Это жизнь безмятежная и радостная, освобожденная от регламентаций и ограничений, от беспрерывного труда. Робинзон еще сам не до конца представляет, что же приходит на смену прежнему порядку вещей, он знает только, что Пятница влечет его к "чему-то другому".

Рассказывая о преображении Робинзона и роли Пятницы в этом процессе, Турнье не чуждается назидательно демонстративных примеров, нагнетает порой излишне прямолинейные метафоры. Сам взрыв, происходящий по вине Пятницы, или такая, лежащая на поверхности параллель Робинзона и



Мишель Турнье.
Рис. Раймона Моретти

дикого горного козла, с которым борется мальчик и которого он, победив его, превращает в великолепного воздушного змея, гордо парящего над островом, игры Пятницы, выкапывающего плакучие ивы и сажающего их обратно корнями вверх,— все это образы глубоко рационалистические, рожденные не столько поэтическим вдохновением, сколько стремлением продемонстрировать определенную мысль.

Пятница для Турнье — олицетворение детства. Дитя света и ветра, он противопоставляет земной стихии Робинзона стихию воздуха. Его единственное оружие — лук и стрелы, его любимая игрушка — воздушный змей, он развлекается, мастеря эолову арфу.

Примечательно, что в процессе "обращения" Робинзона протагонисты меняются ролями: из хозяина и наставника Пятницы Робинзон превращается в его примерного ученика, они становятся братьями, причем роль старшего чаще всего принадлежит мальчику-дикарю.

Так Турнье выворачивает наизнанку классическую историю, рассказанную Дефо, придавая ей сугубо современный смысл.

Но, не останавливаясь на этом, он показывает в финале романа, что даже возможность вернуться на родину, которую так долго ждал Робинзон, потеряла для него всякий смысл. Увидев своих соотечественников, чудом попавших на остров, Робинзон был поражен суетностью и тщетой их устремлений, мизерностью их интересов. Весь их мир, которому некогда принадлежал и он сам, вызывает у него чувство тошноты, и он с глубоким удовлетворением оглядывает мысленным взором свою жизнь на острове и "особенно тот широкий временной простор, не испорченный никакими мерками, на котором осуществилось — спокойно и счастливо — его солнечное превращение".

Третий этап эволюции Робинзона завершился. Он сделал свой выбор. Он предпочел Сперанцу. Полное и безраздельное слияние с природой, царство вновь обретенного — и теперь уже навсегда — детства.

Но в концовке романа есть еще одна деталь, выходящая за пределы демонстрируемого философом Турнье тезиса, деталь, штрих, принадлежащий Турнье-роману. Если Робинзон отказывается вернуться в мир цивилизации, отринутый им бесповоротно, то Пятница втайне от него покидает остров и остается с европейцами, не ведая, какая судьба ему уготована. Этот неожиданный поворот выдает склонность Турнье к парадоксу, которая характерна для его мироощущения и постоянно угадывается в его прозе.

В романе "Лесной царь", вышедшем три года спустя, но задуманном и начатом в 50-е годы, сюжетно-мифологическая канва гораздо сложнее и многослойнее, а философские задачи поставлены с меньшей очевидностью и прямотой. Стержневой мифологический образ романа — образ людоеда,

пожирающего детей, в романе многократно переосмысливается и наделяется различными идейными функциями, при том, что о людоедстве речь идет, конечно, в метафорическом смысле.

Поначалу и в первую очередь людоед — это главный герой романа — Авель Тиффож, владелец гаража на окраине Парижа, человек, весьма странный во всех отношениях. Сам он так говорит о себе в своем дневнике: «"Ты людоед",— говорила мне иногда Рашель. Людоед? То есть сказочное чудовище, появившееся из тьмы веков? Да, я и в самом деле верю в свою сказочную природу, я хочу сказать, в тайное соучастие, которое глубинно связывает мою частную судьбу с общим ходом событий и позволяет мне изменять их в нужном мне смысле»[11].

Это определение будет затем подтверждаться по мере развития сюжета, но поначалу Тиффож оправдывает это наименование тем, что охотится на детей. Потому что дети — это его страсть, а наблюдать их поведение и игры — его единственное наслаждение. Правда, охотится Тиффож "мирно" — с фотоаппаратом и магнитофоном в руках, унося с собой записи их голосов и их изображения. Кстати говоря, Турнье дорога мысль о фотографии как форме "людоедства", т.е. особом способе "потребления" модели. Он развивал ее в своих эссе, об этом написан очень мрачный и сильный рассказ "Саваны Вероники" (сб. "Глухарь"), месту зрительного образа в современной повседневной жизни посвящен роман Турнье "Золотая капля", герой которого теряет свою сущность после того, как его сфотографировала заезжая туристка.

Тема людоедства в романе связана, однако, не только с образом Тиффожа и имеет не только мифологический, но и метафорический смысл. Людоедство — это война, это нацистская Германия, людоеды — это Гитлер, которому ежегодно, в канун дня его рождения, страна приносит в дар миллион мальчиков и девочек, это Геринг — кровожадный и неутомимый охотник. Нацистская Германия изображена Турнье через восприятие Авеля Тиффожа, попавшего в немецкий плен в 1939 г. и депортированного в Восточную Пруссию. Так две линии романа связываются воедино общей темой. Но если по мере развития сюжета метафора становится все прозрачнее, то мифологическое содержание образа героя становится все менее прозрачным, переосмысляется, наполняется мифологическими символами, как бы отрицающими первоначальный.

Изображая нацистскую Германию, Турнье, по его собственному признанию, ничего не придумывал, а черпал все факты, вплоть до мельчайших деталей, из официальных документов, интервью и свидетельств очевидцев, в числе которых были и видные деятели третьего рейха, и люди частные, сохранившие в памяти драгоценные для романиста подробности. В конце романа он даже приводит список "использованной литературы" с отсылками к главам и страницам. Тем не менее его нередко обвиняли в неправдоподобии, а главное в том, что он, попав "в плен нацистской мифологии"[12], эстетизирует нацизм. Полемизируя по этому поводу с критикой, Турнье не отрицал самого факта эстетизации, но относил его не к промахам своего письма, а к самой природе фашизма, придававшего огромное значение парадности, ночным факельным шествиям, музыке и т.п. Не замечать этого — значит, по мнению Турнье, искажать природу фашизма, видеть лишь одну его сторону, чем и грешит, по его словам, "великолепная книга... быть может, самая великая книга, написанная в послевоенной Германии" — "Жестяной барабан" Гюнтера Грасса. "Если вы хотите дать целостный образ нацизма,— что и сделано мною в "Лесном царе",— надо описать и его фасад с празднествами, пышностью, обаянием силы, и в то же время, само собой разумеется, его оборотную сторону — концентрационные лагеря, его смертоносную, губительную силу. То и другое нераздельно"[13].

Поначалу Авель скорее напоминает людоеда из сказки: это человек огромных размеров, наделенный неуемным аппетитом, прекрасным обонянием (он чует свежую плоть) и слабым зрением, как все сказочные великаны. Как и в сказке Шарля Перро, вечный голод заставляет его поедать младенцев, хотя это людоедство и носит у Авеля, как уже говорилось, вполне бескровный характер. И так же как он поглощает в несметных количествах свежую зелень и молоко, детей он любит созерцать в толпе. В этом влечении к детям есть, безусловно, что-то ненормальное, патологическое, но — и на этом Турнье настаивал не раз — природа этого влечения внесексуальна. Особенно возмущали писателя попытки некоторых критиков видеть в Авеле маниакального гомосексуалиста. На протяжении своей жизни Авель обнаруживает склонность к разного рода извращениям: одно сменяется другим, не откладывая зримого отпечатка ни на его сознание, ни на его душу, ибо в изображении Турнье этот великан — большой ребенок, наивный и добродушный.

У Турнье есть немало рассказов, в которых любовь приравнивается к людоедству. Эта тема — одна из основных в мрачной и переполненной описанием злодеяний, жестокостей и извращений повести "Жиль и Жанна". Но в данном случае — и в этой дневниковой записи героя, и в дальнейшем развитии романа — уравнение переворачивается: людоедство оборачивается любовью. И в этом смысл всех изменений, происшедших с Авелем Тиффожем.

В романе происходит постепенное превращение сказочного людоеда, несущего зло и смерть, в мифологическую фигуру, утверждающую жизнь и любовь. Но Турнье не столько выворачивает наизнанку миф о людоеде, сколько хочет показать обе стороны этого образа: одна из них ассоциируется с Лесным царем, умерщвляющим мальчика и таким образом завладевающим им, другая — со Св.Христофором.

Образ Св.Христофора, многократно переосмыслявшийся в христианских преданиях, трактуется Турнье в духе западной традиции: это великан, ищущий самого могущественного властелина, служит сначала дьяволу, затем Иисусу Христу. Желая послужить богу, он переносит путников через бурную реку и однажды переносит через поток ребенка, сказавшегося Христом. Этот образ христоносца проходит через весь роман. Впервые Авель сталкивается с ним еще учеником коллежа, когда читает вслух главы из истории христианских мучеников. А в финале романа новоявленный Св.Христофор — Авель выносит на плечах, спасая от гибели, еврейского мальчика Ефраима, чудом избежавшего смерти в Освенциме, выносит из страшного мира поверженного наконец нацизма в мир будущего, предвестием которого оказывается "золотая шестиконечная звезда, медленно вращавшаяся в черном небе".

Эта приверженность героя образу Св.Христофора связана с еще одной его патологической страстью, которой он одержим безраздельно. Турнье обозначает эту страсть греческим глаголом "ферейн" — нести[14]. В книге "Ветер-утешитель" Турнье подробно разъясняет, что в акте "несения" он видит два начала, переплетающиеся между собой и порой трудно разъединяемые: спасительное и губительное. "Добрый великан Св.Христофор, который превращается во вьючное животное, чтобы спасти ребенка, очень близок человеку-хищнику, который пожирает детей". "Кто несет ребенка, уносит его. Кто готов быть у него в услужении, способен на его преступное удушение. Короче говоря, теневой стороной образа Св.Христофора, несущего и спасающего ребенка, оказывается образ Лесного царя, уносящего и убивающего его"[15].

В Тиффоже образы эти сливаются воедино. И когда на своем коне, наделенном сказочной статью и силой, он рыщет по лесам и деревням Восточной Пруссии в поисках дичи — маленьких мальчиков для нацистской

школы — и похищает их, вопреки воле родителей, он — Лесной царь. Но он становится Св.Христофором, когда, подвергая риску собственную жизнь, выносит из болота маленького Ефраима.

Движение романа целиком подчинено внутреннему развитию темы "фории", ее оборачиванию то одной, то другой стороной.

Сам Турнье не раз говорил,— а за ним повторяли и критики, писавшие о романе,— что образцом построения "Лесного царя" было "Искусство фуги" И. С. Баха. Система повторов тем и ситуаций, перекликающихся словно эхо, симметрия, инверсии, наложение образов — в результате перед нами очень сложная, тщательно продуманная до мельчайших деталей конструкция, в которой виртуозно развивается простейшая тема, положенная в основу.

Розыски и описание "симметричных" ситуаций и образов в "Лесном царе" могли бы стать предметом специальной работы. Как и раскрытие и толкование символов, которыми буквально перенасыщен этот роман.

Впрочем, разгадывание знаков, которые он отыскивает повсюду, является в первую очередь страстью самого героя. Турнье даже создает свою теорию знаков и их соотношения с означаемыми ими вещами, вкладывая ее в уста владельца замка Кальтенборно. Порой создается ощущение, что насыщение повествования символикой, да еще удвоенной отражением, становится самоцелью автора, превращается в игру. "Удвоенность" изображения продолжена и способом повествования, которое ведется в двух планах — от первого и от третьего лица: рассказ автора чередуется с дневниковыми записями Авеля. Это излюбленный прием Турнье, полагающего, что подобное сочетание дает возможность наиболее полного изображения объекта.

Тема инициации лежит в основе и одного из наиболее крупных и многослойных произведений Турнье — романа "Метеоры". Лежит в основе, но скрыта под наслоением других тем и проблем, среди которых на передний план выдвигается тема близнецов.

Феномен близнецов давно привлекал внимание Турнье-романиста. Уже в "Пятнице" преображенный Робинзон воспринимает себя как близнеца своего слуги-учителя. В "Лесном царе" этот мотив возникает неоднократно: сам феномен, оборачивающийся в сознании людоеда Авеля "удвоением" вожделенной плоти, будоражит героя, вызывает у него какую-то патологическую экзальтацию (будь то пара красавцев-голубей, которых он безжалостно отбирает у хозяйки, или мальчики-близнецы, которые в конце концов погибают мученической смертью).

К началу работы над романом "Метеоры" Турнье уже много специально занимался проблемой близнецов, интересуясь в первую очередь тем, под воздействием каких факторов два биологически совершенно идентичных организма становятся совершенно различными людьми, какова роль наследственности и среды в формировании человека, какая из этих двух сил оказывается определяющей и т.д.

Два мальчика, родившиеся в благополучной буржуазной семье в Бретани (кстати, члены семьи, ее уклад и быт выписаны Турнье в традициях столь ценимого им реалистического романа второй половины XIX в.) и столь похожие внешне, что родной отец не различает их, оказываются носителями прямо противоположных устремлений, что и приводит к разрушению их единства. Мятущийся, ищущий свободу Жан после неудачной попытки жениться покидает родной дом, оставляет в одиночестве своего брата Поля, олицетворяющего консервативное, охранительное начало, и, по сути дела, исчезает не только из жизни Поля, но и из самого романа. Он перестает быть нужным автору, которому для осмысления того, что́ есть единство и цельность человеческой личности, достаточно образа Поля. Поль после бегства брата чувствует себя осиротевшим, утратившим часть своего "я" и,

отправляясь на поиски Жана, по существу ищет, и обретает свое новое, настоящее "я".

Он сам достаточно четко определяет стоящую перед ним задачу еще в начале своего пути.

"Найти Жана. Заставить его вернуться к прежнему. Но уже формулируя этот замысел, я видел, как за ним встает другой, несравненно более широкий и честолюбивый: овладеть самой тропосферой, господствовать над метеорологией, стать хозяином дождя и ясной погоды. Жан бежал, унесенный атмосферными течениями. Я смог бы, конечно, вернуть его домой. Но мои устремления идут дальше этой в общем-то скромной задачи. Ведь я тоже мог бы стать пастырем ветра и облаков".

Жанр семейного романа уступает место в "Метеорах" роману-инициации, описывающему становление героя. Вполне в духе мифологической традиции Поль предпринимает дальние путешествия — в погоне за Жаном он объезжает чуть ли не весь земной шар — и подвергается суровым испытаниям. Самое тяжкое среди них — необходимость преодолеть подкоп под берлинской стеной, чтобы попасть в Западный Берлин. Образ разделенного надвое Берлина — одна из многочисленных, но наиболее броских и публицистически острых метафор, которые использует автор, размышляющий о сложной структуре человеческой личности. Выдержав все испытания и получив физические увечья (один из ритуальных компонентов инициации), Поль возрождается в новом качестве, и, сливаясь со вселенной, становясь ее частью, он постигает свое подлинное "я". Он всегда был уверен в том, что жизнь человека непосредственно обусловлена явлениями природы, состоянием атмосферы. Пройдя же тяжкий путь инициации, он безраздельно сливается с ними. "Существует заметное согласие между моим человеческим временем,— замечает Поль,— и ритмом метеорологического развития... Все атмосферные явления подчиняются — подобно жизни человеческой — чередованию дня и ночи, смене времен года. Облако возникает в небе, подобно тому как образ рождается в моем сознании, ветер дует так, как я дышу, и радуга перекидывает свою арку над горизонтом подобно тому, как я устанавливаю согласие между своим сердцем и жизнью..."

Разделенный надвое Поль (теперь уже сам Поль состоит из двух частей: правая половина его тела, символизирующая утраченного Жана, неподвижна, вторая — подобно гигантскому крылу, способна достичь дальних точек вселенной) ощущает себя флагом, колеблющимся на ветру, "и если правый край флага находится в плену у древка, левый — свободен, он трепещет, развевается и дрожит, отдаваясь порыву метеоров".

В описании путешествия Поля очень много автобиографических моментов: оно впитало впечатления самого Турнье от его поездок в Исландию, в Японию и в Канаду, где он побывал вместе со своим соавтором, известным фотографом Эдуардом Буба. Но эти картины дальних стран и городов, среди которых выделяется блистательно написанный портрет Венеции, этого загадочного города, причудливо отражающегося в зеркале морских вод и символом которого Турнье представляются знаменитые венецианские зеркала, нужны писателю прежде всего как повод для размышления о том, что есть пространство и время. Наблюдая организацию пространства в японском саду, рассказывая о полотнах немецкого художника Урса Краусса, создавшего теорию "качественного пространства", Турнье устами этого художника формулирует закон: "Перемещение невозможно без изменения". Идеальным вариантом подлинного согласия и гармонии оказываются в "Метеорах" отношения близнецов. Турнье даже делит весь мир на двойняшек и одиночек, занятых всю жизнь поисками своей второй половины. (Мысль, явно восходящая к платоновскому "Пиру", где говорится о двух существующих раздельно и ищущих друг друга половинках человека.) В этих отношениях

секс играет для Турнье первостепенную роль. При этом писатель убежден в том, что лишь гомосексуализм может дать человеку ощущение полного единения, не замутненного "вульгарными" заботами о продлении рода и являющегося образцом самой чистой любви, в сравнении с которой с убийственной очевидностью выступает вся "неприглядность" любви разнополой.

Пара Жан—Поль становится центром романа, подле нее по ходу действия возникают другие, уже смешанные пары — родители героев, немецкий художник Урс и японка Кумико, исландка Сельма и француз Оливье. Они, по словам романиста, "вращаются вокруг близнецов, как спутники вокруг главной планеты"[16] и, по существу, призваны лишь оттенить все преимущества отношений Поля и Жана.

Между "планетой" и "спутниками" Турнье поместил один из наиболее ярких и мастерски написанных образов романа — образ дядюшки Александра. Задумав этот персонаж как второстепенный, писатель, однако, отвел ему заметное место в развитии сюжета, вероятно, поэтому после его смерти сюжетное напряжение в книге явно идет на убыль, оставляя больше простора для метафизически-метеорологических размышлений автора.

Для Турнье этот образ важен и интересен как образ человека-гибрида, принадлежащего одновременно двум мирам — миру близнецов и миру одиночек. По рождению он одиночка, но, вместо того чтобы обзавестись семьей, он всю жизнь ищет своего несуществующего брата-близнеца, переходя в этих поисках от одной связи к другой и каждый раз предаваясь любви с предельной искренностью и самоотдачей. Сам романист очень гордится этим персонажем, главным образом потому, что ему удалось вложить в его уста не защиту гомосексуализма (это уже было сделано во французской литературе XX в.), а обличение разнополой любви как высшего выражения лицемерия и ханжества нашего времени. В какой-то мере путь дядюшки Александра предвосхищает путь Поля, но предвосхищает в гротескно-извращенном виде. Его поискам положил конец удар ножа, нанесенный ему каким-то подонком в доках Касабланки. И здесь же, в Касабланке, в это же самое время начинается путь Поля, превративший его в "пастыря ветра и облаков".

Турнье не раз говорил о необходимости нагрузить миф "чудесной грязью реальности". И, надо сказать, делает он это с большой охотой. Дело здесь, конечно, не в "дурных склонностях" писателя и не только в пристрастии к натурализму, за что он подвергался весьма жесткой критике, но и в определенной эстетической установке Турнье. В одной из его статей читаем: "Незадолго до смерти Моне сказал: "Я никогда не видел в жизни ничего уродливого". Я мог бы почти повторить его слова"[17]. А в сборнике повестей и сказок "Ключи и замочные скважины" он так говорит о себе самом: "В его глазах все было прекрасно, даже уродство; все священно, даже грязь"[18]. Турнье убежден в том, что в мире нет ничего, недостойного изображения, что приукрашивает действительность только посредственный художник. Подлинный же художник освещает вещь изнутри, заставляя проявиться ее скрытую сущность.

Решая в связи с образами Жана и Поля проблемы наследственности и среды, кочевничества и оседлого образа жизни, пространства и времени, Турнье постоянно использует и обыгрывает ту "мифологическую ауру", которой окружен в человеческом сознании сам феномен близнецов. Опираясь на древние близнечные мифы, трансформированные уже более поздним сознанием, возводя своих близнецов к Диоскурам, сыновьям Зевса, которые появляются на небосводе попеременно как утренняя и вечерняя звезда, Турнье пользуется известным мотивом, но трактует его по-своему, наполняет его новыми смыслами, достаточно далекими от первоначального. Эта

установка писателя говорить о неизвестном в форме известного опирается на его глубокое убеждение в том, что "высшее достижение искусства состоит в умении творить новое, облекая его в форму уже виденного"[19].

Постоянная "оглядка" писателя на существующее в культуре до него, сопровождаемая однако желанием все это переосмыслить или переиначить, позволяет говорить еще об одном существенном, конструктивном элементе в методе Турнье — элементе пародии. Сам он придает большое значение пародийному началу в своем творчестве, утверждая, что оно помогает ему проникнуть в самую суть вещей. Пародирование никогда не оборачивается у Турнье пастишем, далеко не всегда облекается в формы осмеяния пародируемого, хотя писатель и наделен чувством юмора, а ироническая усмешка почти не отделима от его авторской интонации.

Обращаясь к культурному наследию, Турнье — писатель и мыслитель живет современностью, это ради решения ее проблем он обращается к прошлому, хотя непосредственно о наших днях написан только один его роман — "Золотая капля". Но даже тогда, когда он создает кажущийся сугубо богословским роман "Гаспар, Мельхиор и Балтазар", заставляющий вспомнить "Иродиаду" Флобера, им руководит интерес к мироощущению и мировосприятию человека сегодняшнего дня.

Не случайно Турнье сам назвал себя писателем второй половины XX в., который стремится облечь вечные мифы в плоть людей и событий своего времени.

АРМАН ЛАНУ

В горячих дискуссиях о путях развития романа, в которые так или иначе оказались вовлеченными все французские прозаики конца 50-х — начала 60-х годов, Арман Лану (1913—1983) занял позицию совершенно четкую и бескомпромиссную. В те годы он решительно отверг принципы "нового романа" и демонстративно провозгласил себя продолжателем и хранителем реалистической традиции XIX в.

Роман для Лану — "это Гюго, Бальзак, Диккенс и Золя, Стендаль. Это Толстой и Горький". Он убежден в том, что классический роман не может устареть и выйти из моды, потому что его единственным объектом является человек, потому что ему присущи "великодушие, широта, прямой контакт с жизнью, любовь к человеку, согласие с внешним миром". Писатель убежден в том, что роман — это "средство познания", и он пророчит полное забвение всем теориям "романа без романа", которые "изобретает новый вызывающий и невежественный авангард"[1].

Несмотря на некоторую запальчивость и даже несправедливость таких суждений (в самом деле, кого из крупных авторов и теоретиков "нового романа" можем мы упрекнуть в невежестве? Алена Роб-Грийе? Мишеля Бютора? Натали Саррот?), Лану не отказался от них и, не боясь прослыть ретроградом, всю свою жизнь защищал реалистические и гуманистические принципы литературы. Для Лану они неразделимы. "Реализм — это весь человек,— утверждал писатель, отвечая на вопросы журнала "Иностранная литература",— он смотрит на мир, в котором живет человек, и на него самого, вовне и внутри, включает в себя и его свершения, и его грезы, его волю и чувствования. Полнота реализма измеряется той же мерой, что и полнота человека. Он — гуманизм. Он — сам человек"[2].

При том, что теоретическая уязвимость этого утверждения бросается в глаза, не менее очевидна и его полемическая заостренность, решительное нежелание принять и признать литературу, живущую лишь эстетическими задачами и отделяющую себя от решения задач этических и социальных. Для Лану-художника такого отделения не существовало. О чем бы он ни писал, а писал он в разных жанрах — был лириком, новеллистом и романистом, автором романизированных биографий и исторических исследований,— забота о нравственном содержании его произведений, об их социальном звучании играла для него первостепенную роль.

Арман Лану как-то сказал о себе: «Я не только "вышел из народа", но и "никогда из него не выйду"». Рано потеряв родителей, он не имел возможности получить даже законченного среднего образования. Его "университетами" стала трудовая жизнь. Он сменил немало профессий: служил в банке, рисовал этикетки для спичечных коробков, учительствовал, занимался прода-



Арман Лану

жей произведений искусства. В 1939 г. Лану был мобилизован, попал в плен, оказался в офицерском лагере Вестфаленгоф в Померании. Там он начал писать. Вернувшись из плена, в 1943 г. он опубликовал роман "Убитая лодка" (1943). В 40-е годы Лану становится профессиональным писателем. В это время он издает свои первые романы, занимается журналистикой, продолжает писать стихи и пробует себя в жанре новеллы. Лану вспоминал об этом времени: "По сути дела, к тому времени я знал только войну и пригород. У каждого своя Полинезия! Но там я постиг и усвоил на всю жизнь ценность свободы и отвращения к эксплуатации человека человеком. Какая "высшая школа" числит подобные предметы в своей программе?"[3].

Но если жизненный и художественный опыт Лану за те тридцать с лишним лет, что он работал в литературе, значительно обогатился и расширился, то все-таки главной темой его творчества так и осталась война. Именно о ней написаны его лучшие произведения.

К созданию антивоенной трилогии "Безумная Марго" Лану готовился долго и тщательно. Первый роман цикла — "Майор Ватрен" — вышел в свет в 1956 г. и вобрал в себя не только заметки и наброски, сделанные будущим писателем в лагере, но и более чем десятилетний опыт творческой работы в освобожденной Франции.

Так, опубликованный в 1947 г. роман "Корабль дураков" можно рассматривать как первое обращение писателя к антивоенной теме. Здесь Лану уже формулирует свою концепцию войны как безумия, концепцию, пронизывающую всю трилогию. Этому произведению Лану придавал большое значение и даже решился переиздать его двадцать лет спустя, основательно при этом переработав. Примечательно и подключение Лану к традиции великих мастеров прошлого, обличавших войну как безумие. "Безумие и война — в лице одной фурии. Наша планета — планета мастера из Брейгеля, планета Иеронима Босха, Корабль дураков"[4],— разъяснял Лану символику заглавий своих произведений в предисловии к новому изданию книги.

Роман "Утренний класс" (1949) — история молодого парижанина Жюля Фове, приехавшего учительствовать в пригород и столкнувшегося там с социальными противоречиями жизни,— тоже определенная веха на пути к трилогии. Жюль Фове воспринимается как предшественник Франсуа Субейрака из "Майора Ватрена", в чем-то он подготавливает и образ Эмиля Лонги из более позднего романа Лану "Пчелиный пастырь" (1974), формально не связанного с трилогией, но по сути своей тесно примыкающего к ней.

Роману "Майор Ватрен" предшествовала и работа Лану над книгой "Здравствуйте, господин Золя" (1954). Это исследование помогло писателю определить и уточнить свои общественные и нравственные позиции к началу работы над трилогией. Общественные и нравственные даже в большей степени, чем эстетические. Потому что Золя, художник высоко чтимый Лану

(об этом он писал не раз в своих статьях), привлекает писателя прежде всего своей гражданской позицией, а центром книги Лану становится освещение его роли в деле Дрейфуса. Работая над книгой, он открыл для себя "необходимость политической морали" и пришел к убеждению, что "свобода должна главенствовать над порядком"[5].

Таким образом, между романами конца 40-х и "Майором Ватреном" лежит полоса глубочайших раздумий, напряженных поисков, приведших к рождению того Лану, который занял прочное место в истории французской литературы XX в.

События, описываемые в первом романе трилогии, относятся к маю 1940 г., когда произошел поворот в "странной войне": немцы, предприняв неожиданное и решительное наступление, обошли с тыла и разгромили французскую армию. История разгрома и плена — вот сюжетная основа романа.

"Майор Ватрен" — единственный роман трилогии, в котором война изображена не опосредованно, не в наплывах воспоминаний, а как сию минуту происходящее и существующее настоящее.

И тем не менее изображение войны не является главной задачей писателя. Ибо Лану тяготеет не столько к эпическому изображению истории, сколько к ее лирическому осмыслению. В центре романа два образа, две судьбы — молодого лейтенанта Франсуа Субейрака, убежденного пацифиста, учителя, призванного в армию и, вопреки своим убеждениям, оказавшегося хорошим солдатом, и кадрового военного, свято верящего в непререкаемость военных приказов майора Ватрена. При том, что в идейном плане значение этих образов равновелико, в плане сюжетном образ Субейрака занимает главное место. Это его глазами мы видим все происходящее, через его восприятие судим об описываемых событиях. В романе нет всеведущего автора, есть лишь думающий и ищущий герой, который мучительно старается понять смысл происходящего и уяснить, какое место в нем занимает он сам. Это лирическое видение мира, заявленное в первом романе трилогии, сохраняется и в двух других ее частях.

Начавший — по его собственным словам — "с неприятия всякой войны", Субейрак становится настоящим боевым офицером и патриотом, все поведение и взгляды которого являются осуждением коллаборационизма. Однако, принимая необходимость вооруженной борьбы с агрессором, Субейрак продолжает свои нравственные поиски и ищет "полную" правду о войне. В этих поисках его мысли постоянно обращаются к "человеку из Вольмеранжа", рабочему из Бийянкура, коммунисту, расстрелянному по приговору военных властей за бунт в действующих войсках. Память Субейрака постоянно возвращается в лотарингский городок Вольмеранж, где в задней комнате бакалейной лавочки, запахи которой так напоминали ему детство, он увидел приговоренного к расстрелу человека, спокойно играющего в карты со своими охранниками. Уже в лагере Субейрак постоянно воскрешал в памяти эту сцену, мучительно задаваясь вопросом, почему он не помог бежать приговоренному к смерти.

Примечательно, что память возвращает к этому эпизоду и майора, который, как и Субейрак, томимый тревогой, пришел в ночь перед расстрелом в бакалейную лавку и пробыл там до рассвета. Ватрен признает себя ответственным за то, что, безоговорочно подчинившись приказу, дал расстрелять невиновного, и начинает понимать, что человек не должен прятаться за чужую волю, слепым исполнителем которой он якобы является. Именно этот вывод заставляет старого служаку, всю жизнь верой и правдой выполнявшего свой долг, присоединиться к мятежникам и подставить себя под пули охранников, чтобы защитить других. Пример Ватрена оказывается

решающим для Субейрака: он бежит из лагеря, чтобы принять участие в Сопротивлении.

"Майор Ватрен" — во многом роман автобиографический. И не столько потому, что писатель использовал некоторые эпизоды из своей военной жизни, сколько потому, что нравственный путь, пройденный под воздействием войны французским интеллигентом Франсуа Субейраком, близок пути, пройденному самим Арманом Лану.

Если в первой части трилогии время рассказчика и время описываемых событий совпадает, то в следующих двух частях автор смотрит на войну из настоящего.

В романе "Свидание в Брюгге" (1958) действие происходит в 1956 г., в заключительной части — "Когда море отступает" (1963) — в 1960 г. В обоих романах война для героев — это их прошлое, но прошлое, которое не ушло в забвение, которое всегда рядом с ними. "Я знал, что для тех, кто сражался, война никогда не кончается" — эти слова итальянского писателя К. Малапарте взяты Лану эпиграфом к третьей части трилогии. В равной мере они могут быть отнесены и к роману "Свидание в Брюгге". Его главные персонажи — корреспондент телевидения Робер Друэн и врач-психиатр Оливье Дю Руа — такие же убежденные пацифисты, как и Франсуа Субейрак, мужественно, как и он, сражавшиеся с гитлеровцами ради того, "чтобы в мире не было больше убийств".

Если в "Майоре Ватрене", показывая всю губительность войны для человечества, Лану тем не менее видит в ней и катализатор нравственного воспитания человека, закалки его души, то в "Свидании в Брюгге" эта же проблема как бы выворачивается наизнанку — и перед нами предстают нравственные жертвы войны, люди, искалеченные и растленные ею. Таков солдат Ван Вельде, разрядивший пистолет в перепуганного и готового сдаться немца, с которым он столкнулся ночью в хлеву. Ван Вельде стрелял со страху, но был превращен в героя и представлен к награде. Этот эпизод почти полностью повторяет случай, описанный в "Майоре Ватрене", но там он не получил дальнейшего развития. Здесь же в идейном отношении он становится весьма существенным. Да и в движении сюжета судьбе Ван Вельде отводится немало места.

Ван Вельде — один из пациентов психиатрической клиники, в которой работает Оливье. Наблюдая за его лечением, знакомясь с историей его болезни, Друэн постепенно узнает в нем человека, которого встречал во время войны и история жизни которого постепенно встает перед ним во всей ее чудовищной неприглядности и характерности. Невозможность найти себе применение в мирной жизни, алкоголизм, психическое расстройство — все это следствие губительного воздействия войны. Война — это безумие, порождающее безумие. И те, кто не хочет этого понять, наделены здравым рассудком ничуть не больше, чем те, кто навсегда погребен за стенами психиатрической больницы Марьякерке. Таков вывод романа Лану.

"Свидание в Брюгге" — эстетически менее цельное и органическое произведение, нежели "Майор Ватрен". Написанный в пору сильного увлечения психоанализом, он явно перегружен описаниями душевных больных и аномалий их поведения, которые, кажется, представляют для автора самостоятельный интерес. Да и избрание психиатрической лечебницы как символа безумия нашего мира выглядит несколько прямолинейно и нарочито, как нарочиты и некоторые детали: покалеченная рука Друэна или хромота Дю Руа, которые призваны служить постоянным напоминанием об их "отмеченности" войной.

В романе "Когда море отступает" связаны в единый узел проблемы, рассматривавшиеся по отдельности в первых двух частях "Безумной Марго",

а их эстетическое осмысление приобретает большую глубину и убедительность.

Сюжетная основа романа — рассказ о канадце Абеле Леклерке, участнике высадки союзных войск в Нормандии в июне 1944 г., который в поисках прошлого приезжает в те же места шестнадцать лет спустя. Лану важно показать, что война не подвластна забвению, что она продолжает жить в сознании людей и бередить их души, как неизвлеченные осколки пуль. Для этого он пользуется приемом монтажа различных временных пластов, когда рассказ о сегодняшнем дне незаметно переходит в рассказ о прошлом, намеренно употребляет настоящее время в военных эпизодах. Хотя в то же время специально подчеркивает, что точка зрения Абеля принципиально изменилась, потому что смотрит он на все по-другому, "с другой стороны". Как это бывает у Лану, это изменение позиции он подчеркивает нарочито и даже несколько прямолинейно: тогда Абель Леклерк смотрел на Нормандию с моря, теперь же — с суши. Но Абель никак не может узнать места, где они высадились, прежде всего потому, что Нормандия за это время стала другой: сытая, довольная, разбогатевшая на "возмещении убытков", она угнетает Абеля своей воинствующей бездуховностью и порождает в его душе сомнения в целесообразности принесенных жертв.

Нельзя сказать, чтобы Нормандия вовсе предала забвению героизм союзных войск, нет, в курортном городке Арроманше стоит памятник погибшим и открыт мемориал, где посетителям демонстрируется музейный лик событий, ничего общего не имеющий с правдой и возмущающий Абеля своей сусальностью. Тот "соус легенды" ("sauce légende" — выражение, часто встречающееся у Лану), под которым подается правда о войне, всегда претил писателю, он разоблачал его начиная с раннего своего романа "Корабль дураков". Здесь же эта тема получает свое наиболее полное развитие. "Если человек хочет жить,— заметил как-то Лану,— ему необходимо освободиться от всякой идеализации, мешающей ему дышать свободно. Вот почему Абель чувствует себя свободным только после того, как он поставил Жака на принадлежащее ему в действительности место и у него достало храбрости разрушить фальшивую легенду"[6].

Процесс освобождения Абеля, которое осуществляется путем мучительного осмысления и переосмысления минувшего, и составляет главное содержание романа.

Антиэпичность книги — не просчет, не слабость, как полагали некоторые, в том числе и советские, критики, но принципиальная установка автора. Развивая в 60-е годы свою версию "поэтического реализма", восхищаясь манерой "Большого Мольна", Лану сознательно предпочел объективной картине жизни поэтическое видение своего героя. Но в этом нарочито суженном взгляде на мир умещается очень и очень многое, имеющее не частное, а общее значение.

Литературовед Р. М. Альберес сопоставлял книгу Лану с "Прощай, оружие!" Хемингуэя, полагая, что каждый из этих романов является классикой соответствующего послевоенного периода. При всей лестности для Лану такого сопоставления, нельзя не заметить, что французский романист сумел открыть и некоторые новые аспекты этой темы.

Абель, увидев свастику на памятнике погибшим, говорит себе: "Нельзя безнаказанно оставлять эту свастику. Иначе десять тысяч Эйхманов воцарятся на целое тысячелетие! Железный порядок. Расистское помешательство. Смерть всякой свободе. Даже если в слове "свобода" таится обман, все равно его нужно сохранить как надежду человечества"[7].

Публикация романа "Когда море отступает" вызвала довольно оживленные споры в прессе, усилившиеся после того, как ему была присуждена Гонкуровская премия.

Свое суждение о романе высказали наиболее известные критики, формировавшие литературные вкусы французов в 60-е годы. Среди упреков, адресованных Лану мэтрами, пожалуй, больше всего его задело замечание П. де Буадефра, задело настолько, что он вспомнил о нем семнадцать лет спустя и ответил на него в статье 1980 г., посвященной Константину Симонову.

Буадефр писал в своей рецензии на роман Лану: "Даже если признать, что утверждение абсурдности войны стало штампом для целого поколения, можно только пожалеть, что столь одаренный писатель счел нужным внести еще и свою лепту в разработку этой темы"[8]. Лану счел нужным вернуться к этому вопросу и аргументировать свое решительное несогласие с Буадефром.

Свою антивоенную трилогию Лану рассматривает в тесной связи с той международной традицией, основы которой были заложены А. Барбюсом, которая была продолжена Р. Доржелесом, развита Ремарком, Малапарте и Хемингуэем. (Здесь стоит обратить внимание на подбор имен.) Лану особо оговаривает близость своей позиции взглядам Константина Симонова, давая самую высокую оценку его циклу романов о войне. "Роман о войне,— убежден Лану,— это протест против забвения... Мы знаем, что война абсурдна. Необходимо это повторять"[9].

В рецензии Буадефра есть еще один очень существенный момент, касающийся художественной стороны романа Лану. Он существен потому, что выражает довольно распространенную точку зрения французской критики на творчество писателя. Буадефру представляется, что книга не соответствует такой громадной теме (здесь критик, заметим, как бы противоречит сам себе), а талант Лану, "талант поэта, окрашенный нежностью и юмором, плохо согласуется с мрачным грохотом и барабанной дробью войны". В этом суждении Буадефра — не только решение ограничить талант Лану рамками камерного творчества, но и нежелание увидеть своеобразие романа как произведения по своей сути лирического, а не эпического.

Еще дальше, чем Буадефр, идет в своем неприятии романа Лану критик Поль Вандром, полагающий, что писатель просто спасовал перед темой, которая была по плечу одному лишь Селину.

Примечательно, что именно Селина, создавшего в свое время, безусловно, одну из самых жестоких, страшных и сильных книг о войне, Лану не называл в числе своих единомышленников. И не потому, что он его не знал. А скорее всего потому, что нигилистический пессимизм Селина был ему чужд. Позиция бесплодного "тотального отказа", как говорил сам Лану о своих взглядах первых послевоенных лет, была сменена им на оптимистическую позицию воли и действия. Движимый теми самыми гуманистическими чувствами, над которыми иронизировал Вандром, Лану создал книгу не об ужасах войны, а книгу о преодолении этих ужасов, книгу не о болезни, а о выздоровлении. И в этом принципиальное значение антивоенного романа Лану.

Упрекая Лану в старомодности (тут и гуманизм, и верность реалистической традиции Золя и Мопассана), критик явно смещает акценты. Великие французские реалисты XIX в. действительно были учителями Лану, но он никогда не превращался в их эпигона. И попытки представить Лану как "запоздалого натуралиста", имевшие место во французской критике 60-х годов, вызвали решительное несогласие с его стороны. "Итак, по-вашему, я натуралист? Да, если вы понимаете под этим словом тот факт, что меня интересуют общественные проблемы, что я придаю первостепенное значение экономическим и социальным вопросам..." "Я имею слабость думать,— писал Лану,— что такие проблемы, как эксплуатация человека человеком, атомная война или проблема перенаселения, несомненно, являются гораздо более важными для писателя, нежели роман без сюжета, без интриги, без героя".

Но неприятие основных ценностных установок "нового романа" не оборачивалось у Лану слепой верой в традицию. В своих статьях он не раз говорил о том, что литература — это не Пруст против Золя, а Пруст и Золя.

И думается, что эстетика романа "Когда море отступает" убеждает в этой позиции писателя лучше всяких его деклараций. Описание Нормандии, кабачка дядюшки Маглуара и его завсегдатаев, сцена свадьбы — все это сделано в традициях реализма Золя и Мопассана. Сам же образ центрального героя, его внутренний мир, его способность, зацепившись за какую-то деталь, воссоздать прошлое, которое деформируется, движется и постоянно изменяется в его сознании, переплетаясь с настоящим,— все это убеждает в том, что перед нами произведение современное, вобравшее в себя опыт литературного развития XX в.

Сам Лану рассматривал трилогию как важный этап своего творчества. "Я придаю серьезнейшее значение всему, что я сказал в трех романах, посвященных Безумной Марго,— замечал писатель.— Это итог всего, что я думаю о мире и о жизни. Чтобы понять меня сегодня, понять полностью, до самого нутра, достаточно прочесть три эти книги"[10].

Но Лану не освободился от темы войны окончательно и снова вернулся к ней десять лет спустя в романе "Пчелиный пастырь" (1974).

Эти десять лет отмечены выходом книги о Мопассане ("Мопассан, милый друг", 1967), образ которого давно привлекал к себе внимание писателя, работой над новеллистикой, но главным делом жизни Лану в эти годы была подготовка и издание его беллетризованного исследования о Парижской коммуне. Историческая дилогия состоит из двух книг: "Пушки пляшут польку" (1971) и "Красный петух" (1972). Обращение Лану к событиям франко-прусской войны, изображение которой составляет предмет первой книги, вполне закономерно для писателя и является своего рода поиском "исторических корней" тех событий современности, которым посвящена "Безумная Марго".

Создание "Истории Парижской коммуны" (такой подзаголовок дал Лану двум своим книгам), отчасти "спровоцированное" столетней годовщиной этого события, получившей во Франции широкий отклик, органически связано с творчеством писателя, является продолжением его поисков и раздумий, содержащихся в ранее написанных романах. В свою очередь, погружение в этот исторический материал многое прояснило для Лану-романиста и даже внесло некоторые изменения в его эстетические принципы. Это особенно ощутимо в романе "Пчелиный пастырь".

Для творчества Лану характерно движение по спирали: почти в каждом новом романе он словно возвращается назад и использует сюжетные ходы и даже персонажей своих предшествующих произведений, но при этом движется дальше. "Пчелиный пастырь" не является в данном случае исключением. В нем многое уже знакомо читателю романов Лану — прежде всего образ одного из главных героев книги Эмиля Лонги. Его история и его облик, в которых угадываются и автобиографические черты, напоминают судьбу и характер Франсуа Субейрака. В какой-то мере Эмиль Лонги выглядит как преемник молодого лейтенанта. Он начинает с того, чем тот кончил. Бежав из лагеря, Субейрак намеревался прийти в Сопротивление. Отпущенный из лагеря по ранению, Лонги приходит в него.

Роман "Когда море отступает" завершался раздумьями Абеля Леклерка о свободе. "Пчелиный пастырь" открывается эпиграфом из книги Расула Гамзатова "Мой Дагестан": "Человек и свобода звучат по-аварски одинаково... стало быть, подразумевается, что человек свободен".

За то, чтобы человек стал свободным, и решает бороться Эмиль Лонги, оказавшийся в 1943 г., в разгар войны, на юге Франции — в Перпиньяне и его окрестностях. На выбор места действия романа, как обычно у Лану,

повлиял его собственный опыт. Перед войной, в 1936—1937 гг., Лану получил возможность побывать на каталонском юге — в Коллиуре и Баньюльсе — местах, где происходит действие "Пчелиного пастыря", и был поражен ослепительным морем и величавой красотой гор. В одном из ранних романов Лану "Огни Билитона" (1946)[11], посвященном судьбе испанских беженцев во Франции после падения Испанской республики, французский Юг впервые вошел в его творчество. В Баньюльсе происходит и действие романа "Ящерицы в башенных часах" (1953). О Восточных Пиренеях постоянно вспоминает Франсуа Субейрак, который обычно проводил каникулы в Коллиуре. Беглое воспоминание Субейрака о встрече с Аристидом Майолем разворачивается в "Пчелином пастыре" в целый эпизод, а образ знаменитого скульптора органически входит в образную систему романа.

Воссоздается в "Пчелином пастыре" великолепие южной природы, описания которой заставляют вспомнить манеру П. Гаскара (особенно новеллу "Мрамор" из книги "Множество солнц", 1960). Лану в первую очередь, воспевает людей этого края — гордых, независимых, самолюбивых. Это они — подлинные герои романа, не пожелавшие склонить головы перед захватчиками и объявившие ему тайную, но беспощадную войну: бывший учитель Пюиг, основатель школы "Первые такты сарданы" Сагальс, прозванный Горилла, сапожник Эспарра — пчелиный пастырь, прославившийся под именем Капатас, и те, чьи образы лишь намечены писателем, но чье присутствие в романе создает ощущение насыщенности, "плотности" среды, в которой разворачивается действие.

Символом Сопротивления становился в романе народный танец сардана, который "рождается по воле своего народа. Сардану,— пишет Лану,— танцуют не парами, ее танцует целая группа, целый квартал, целая деревня рука с рукой"[12]. Мелодия танца, исполняемая местными музыкантами, становится шифром, с помощью которого сообщались между собой партизаны.

Центральной фигурой Сопротивления Лану делает пчеловода Капатаса. Это подлинно эпический образ, как бы выросший из народных преданий. Капатас не только неразрывно связан с народом, он — словно часть окружающей его природы, которая защищает его и помогает ему. "Каниго (название горы.— *Н. Р.*), Капатас и Сопротивление вошли в некий блок, где наименее рациональные силы поддерживали прометеевский рационализм Пюига и его друзей в их ненависти к оккупантам.— Это не люди оказывают сопротивление,— сказал Капатас.— Это Гора".

Образ Капатаса пришел в книгу из более раннего творчества Лану. В уже называвшемся романе "Золото и снег" писатель вывел человека по прозвищу Капатас, который существовал в действительности и которого Лану встречал перед войной. Затем образ пчеловода, вместе с ульями поднимавшегося в горы, возник в радиопередаче 1961 г., озаглавленной "Человек, который шел за весной". И в третий раз к этому образу Лану обратился тогда, когда задумал "Пчелиного пастыря". Но теперь писатель уже не стремился к документальной точности. "Подлинный персонаж стал развиваться, приобрел размах, наполнился новым содержанием. Образ стал в известном смысле мифологическим. Это переход от персонажа реального... но случайного, к персонажу эпическому",— писал Лану Ф. С. Наркирьеру в апреле 1979 г. И делал очень существенное добавление: "Если спросить у сегодняшних каталонцев, существовал ли в действительности второй Капатас, они, не колеблясь, ответят утвердительно, а некоторые расскажут о его героической смерти"[13].

Этот факт подтверждает подлинную народность образа, созданного писателем-реалистом: взятый из действительности, переосмысленный эстетически, он снова возвращается в народ и продолжает жить в нем как легенда.

"История и вымысел,— замечал Лану в эпилоге к роману,— переплелись в конце концов столь тесно, что я и сам уже не отличу одного от другого"[14]. Но вымысел Лану обернулся — к его собственному изумлению — достоверностью. Поместив Капатаса в самый центр Сопротивления, писатель "выдумал, не располагая никакими историческими данными, партизанский отряд с Канигу и учителя Пюига"[15]. Приехав в места, где разворачивается действие романа, он узнал, что партизанский отряд существовал на самом деле и что его возглавлял учитель из Вельмании. Таким образом, романист "угадал" даже профессию командира.

Слияние фантазии, легенды с исторической точностью и документальностью, составляющее своеобразие авторской манеры в "Пчелином пастыре", является своего рода эстетической установкой автора. Ибо Лану вовсе не стремился написать подлинную историю партизанского отряда: его больше привлекала "мифология Сопротивления". Он, по его собственным словам, рассматривал Сопротивление "скорее как трагический, постоянно действующий фактор в жизни человека, нежели как исторический эпизод, тесно связанный со временем и пространством"[16].

Нежелание рассматривать Сопротивление как конкретный исторический момент подчеркивается и фразой Андре Мальро, которая поставлена эпиграфом к IV части книги: "Слово "нет", твердо противопоставленное грубой силе, обладает таинственным, идущим из глубины веков могуществом".

О том, что фраза эта появилась в романе не случайно, говорит посвящение книги Андре Мальро.

Безусловно, не все в "Пчелином пастыре" удалось автору. Роман порой кажется излишне перегруженным персонажами, эпизодами (как заметил один рецензент, Лану рассказывает обо всем, что он знает, и даже немного больше). Но, несмотря на некоторую громоздкость и рыхлость композиции, роман привлекает сочетанием эпического размаха с глубоким лиризмом, поэтичностью, тонким чувством природы.

Стремление к "союзу художественного вымысла и истории" (Лану), определившее своеобразие "Пчелиного пастыря", нашло воплощение и в следующем его романе "Прощай жизнь, прощай любовь" (1977), который сам автор определил как роман исторический. Его герой — известный французский писатель Ролан Доржелес (1886—1973), прославившийся своей книгой "Деревянные кресты" (1919). Время действия — первая мировая война, основная тема — становление человека, попавшего в мясорубку войны. Таким образом, Лану как бы возвращается к своей излюбленной теме и к излюбленному жанру лирического романа, но делает это на примере конкретного исторического лица, переписка которого с его женой и родными стала основным документальным источником.

Будучи романом историческим, "Прощай жизнь, прощай любовь" — книга в высшей степени современная. Обращаясь в ней к молодым французам, он хотел напомнить, "что не так уж многое отделяет их от собственных дедов". Впрочем, не питая особых иллюзий, что он будет услышан и понят у себя на родине, Лану думал о советских людях. "Им легче будет понять трагическую повесть о человеке на войне,— писал романист,— чем на родине ее автора. Этим людям и посвящена моя книга"[17].

В конце 70-х—начале 80-х годов Лану размышлял над тремя сюжетами: он задумал биографию Флобера, начал писать роман о своей бабушке — "Необыкновенная корсетница" и собирался создать очерк нравов Третьей республики. Этот замысел нашел воплощение в романе "Госпожа Стейнель, или Подруга президента" (1983) — последнем произведении Армана Лану. В этой книге писатель обратился к эпохе, привлекавшей его постоянное внимание,— началу XX в. В свое время он даже написал специальную

работу: "1900", имеющую характерный подзаголовок "Неограниченная буржуазия" (La Bourgeoisie absolue).

История любовных похождений светской авантюристки Маргарет Стейнель, "Мемуары" которой послужили документальной основой романа Лану, является поводом для создания широкой картины нравов верхушки Третьей республики, включая и президента Феликса Фора.

В "Госпоже Стейнель" слились воедино талант Лану-романиста и Лану-историка, обнаружилось давнее пристрастие к жанру физиологического очерка. В этом романе Лану ближе, чем когда-либо, подошел к традиции своих великих учителей Бальзака, Золя и Мопассана, "историков" Второй империи и Третьей республики.

Связь свою с ними Лану ощущал всегда. Но он еще был и поэтом. Не только потому, что писал стихи в течение всей своей жизни, но прежде всего потому, что воспринимал жизнь как поэт.

Противники Лану видели в нем лишь эпигона реализма. Часто и его единомышленники, говоря о нем, подчеркивая его интерес к документу, факту, истории, словно не замечали его способности вызывать к жизни скрытую сущность вещей, проникать в тайны природы, видеть красоту обыденного. Не приукрашивая повседневности, он умел показать, как прекрасна жизнь. И утверждал право человека на мечту. В этом смысле своего рода программной является его новелла "Песочные замки". Иным даже казалось, что "Арман Лану открыл новую форму реализма, реализма не натуралистического..."[18].

Нет нужды снова доказывать, что реализм вовсе не является синонимом бытописательства и фактографической достоверности. Просто творчество Лану снова подтверждает, как разнообразны возможности реалистического изображения мира.

За год до смерти писателя в Париже вышел том его стихотворений "Повелитель теней. Пятьдесят лет в поэзии. 1932—1982".

В заключительном стихотворении "Где я?", символически датированном: 1932—1982, поэт говорит о себе:

Где я?
Не знаю.
В лесной тишине?
В сердце друзей?
В сердцевине плода?
В хлебе насущном?
В добром вине?
Только совсем я не здесь,
и тогда
грустно мне...

(Перевод М.Кудинова)

БЕРНАР КЛАВЕЛЬ

Бернара Клавеля (род. 1923) иные французские критики называют писателем-регионалистом, преисполненным местнических настроений. Другие убеждены, что он автор популистских произведений. Случается, его называют пролетарским писателем, слишком часто он пишет о рабочих разных профессий. "Региональный, популистский, пролетарский" — понятия эти сильно выхолощены, обужены, в них тесно такой фигуре, как Бернар Клавель. Этот автор действительно пишет о провинции, о самых простых людях, пишет, избегая нарочитых усложнений некоторых модных течений, то есть на языке ясном и предельно доступном. Бóльшая часть его героев — выходцы из низов, люди, знакомые с тяжелым, изнурительным трудом. Но Бернар Клавель вовсе не ограничен в средствах и художественном мышлении, как это хотят иногда представить. Его излюбленные жанры "семейная сага" и "исторический роман". Не отличаясь психологической тонкостью и философичностью, они часто выдвигают героя — сильного мужественного человека, далекого от политики, но верящего в доброту, спасающую от невзгод и жестокостей проклятой судьбы.

Бернар Клавель родился в семье булочника в городке Лон-лё-Сонье (Юра). Хороший гимнаст и тяжелоатлет, он неплохо владеет кистью и карандашом, мечтает о Школе искусств, но начинает жизненный путь в четырнадцать лет рабочим — в кондитерской. В его обязанности входит рубить дрова и топить плиту, месить тесто на хлеб, печь круассаны. Этот первый его трудовой опыт найдет затем яркое отражение в его книгах. Он идет служить в армию, познает казарменную жизнь, строевую учебу и увольнительные в город, верность друзей и предательство старших по званию; потом дезертирует и с нелегкими раздумьями человека, не повинующегося закону, скрывается в лесу, откуда находит дорогу в маки́ к партизанам. В конце войны он принимает участие в движении Сопротивления.

Писать Бернар Клавель начинает в послевоенные годы, правда, первое время он все еще думает отдать предпочтение кисти. Случай свел его с прославленным пуантилистом Морисом де Вламинком, который в книге своих мемуаров "Портреты перед кончиной" так запечатлел начинающего писателя: "К нам приезжал на велосипеде скромный юноша в сером свитере и кожаном пальто <...> Он рассказывал нам о своих клиентах, любителях сладкого и мучного, о своих поздних возвращениях домой, о конюшнях, где ему приходилось работать, об этом особенном запахе грязи и навоза, которым он дышал с юных лет"[1]. В подражание своему кумиру, Морису де Вламинку, Клавель хотел стать художником и спортсменом. Спорт был не только модой, но и философией времени, достаточно вспомнить Анри де

Монтерлана, большим поклонником которого вскоре станет писатель. Этим мыслям сочувствовали многие современники, в частности, такой признанный гуманист, как Антуан де Сент-Экзюпери. Иными словами, увлечение одновременно искусством и спортом не было само по себе исключительным, обычным для людей только высшего социального круга. Бернар Клавель был членом юношеской сборной Франции по тяжелой атлетике, но также графиком, живописцем, ваятелем, резчиком по дереву. Эти его занятия остались увлечением писателя, а основным делом стали журналистика и писательский труд.



Бернар Клавель

Первый роман Клавеля, имеющий солидный тираж,— это его книга "Поездка отца" (1964). В 1968 г. он получит Гонкуровскую премию за роман "Плоды зимы". В 1971 г. Бернар Клавель был принят в члены Гонкуровской академии на место покойного Жана Жионо. У Жана Жионо его привлекает единство людей и природы, вера в чистый мир патриархального крестьянства, резко негативное отношение к войне как к бессмысленной катастрофе. С начала 70-х годов Бернар Клавель принимает участие в гуманных общественных начинаниях, защищает несправедливо осужденных или бессмысленно убиенных. Так, он создает эссе "Избиение младенцев" о благотворительной деятельности международной организации "Земля людей", занимающейся спасением детей, сирот и калек из стран третьего мира. Жгучие вопросы современности переполняют его, когда он пишет эссе "Умереть за Дакку" (1972), где яростно обрушивается на политику Франции в Индокитае: "Сильные мира сего, эти влиятельные люди из сферы политики, могут за несколько дней собрать международную конференцию, чтобы защитить свои интересы, но почему они ничего не могут сделать для того, чтобы вообще не проливалась кровь невинных?" Бернар Клавель побывал в Бангладеш и затем по-журналистски точно и публицистически ярко поведал читателям о муках голодных детей и жизни беженцев в страшных современных лагерях перемещенных лиц. Против "невыносимого бряцания оружием" направлено эссе Клавеля "Письмо человеку в белой фуражке" (1975), где он разоблачает националистические устремления некоторых своих сограждан, грязные политические сделки и войну как таковую. Тяготея к конкретному в показе мирной жизни, Клавель делает эмоциональные обобщения, заводя речь о константах истории. Наполеон и Гитлер, Сталин и Мао, Макиавелли и Муссолини, по его мнению, были во власти "злого духа", вот почему они разжигали агрессивность народов. Писатель часто оперирует понятиями, имеющими всеобщий смысл: "человек", "любовь", "богатство", "мир", "свобода" и т.п. Не случайно поэтому он собирает мифы и сказки для детей всех времен и народов. Так появляются его "Легенды гор и лесов" (1972),

"Легенды озер и рек" (1974), где объединены разнообразные истории, созданные фантазией жителей Африки и Азии, Европы и Америки. Читатель попадает в мир преданий, сказочных превращений, в мир радостной мечты. Сегодня, когда вопросы об охране окружающей среды становятся вопросами первостепенной важности, некоторые истории звучат весьма актуально: и греческий миф о мстящем за себя лотосе Дриопе, и бразильская легенда о растении маниока, и французская сказка про елку, не снимающую с себя зеленого платья. Повествовательные схемы, мотивы и сюжеты сказок народов самых разных стран часто совпадают, отсюда напрашивается естественный вывод о возможном осуществлении идеи братства народов разных стран.

В 70-е годы Бернар Клавель часто вмешивается в литературные дискуссии, выступая как поборник реализма. Обстоятельства личной жизни вынудили писателя оставить кресло Гонкуровской академии. В 1977 г. он покидает Францию и живет попеременно то в Канаде, то в Швейцарии, то в Ирландии. Еще будучи во Франции, писатель декларативно держался вдалеке от столицы. Его всегда манила девственная природа, далекие от вездесущих туристов лесные края, горные массивы, чистые озера. Где бы он ни жил в 80-е годы — всюду прежде всего он ищет контактов с природой. Его зачаровывают высокие снега, притягивают бездонные впадины, пьянит воздух необъятных просторов и непроходимых лесов. Писатель интересуется канадским фольклором, пионерами американского Севера, исконными проблемами древнейших жителей Ирландии. Эта связь с землей, природой будет крепнуть в творчестве писателя год от года.

На творчество Бернара Клавеля в начале его пути большое влияние оказал Виктор Гюго — единственный писатель, книги которого были в доме его отца. Высокое совершенство романтика XIX столетия, свойственные Гюго приемы контраста и гиперболы, прославление самоотверженности, добра и милосердия внушали Клавелю чувство восхищения, смешанного с преклонением и желанием подражать. Однако когда Клавель издал свои первые романы, критика нашла у его книг сходство с манерой Шарля-Луи Филиппа, а позднее Эжена Даби. Узнав о приписываемых ему увлечениях, писатель очень удивился, он этих авторов никогда не читал. Только много времени спустя он познакомился с творчеством этих писателей и действительно стал считать их своими братьями по духу. В 80-е годы внутренним ориентиром для Бернара Клавеля стали герои и сюжеты, связанные в нашем воображении с именем Джека Лондона, создавшего "Северные рассказы" и "Мартина Идена". Ощущение величия жизни, мужчины, побеждающие все препятствия на пути к счастью и правде, суровая природа, нравы и обычаи людей, привыкших к ежедневному труду, к поединкам с природой роднят американского писателя и неофита канадского Севера, ощутившего героизм его первопроходцев. Редкий писатель в наши дни столь неутомимо прославляет царство покоя, патриархальную жизнь, единодушие и коллективизм. Он никогда не забывал заветов Жана Жионо, бежавшего от политики, но верившего в незримую связь с землей, с местом, где родился и рос. Наверное, поэтому тиражи романов и эссе Клавеля очень высоки как во Франции, так и во многих других зарубежных странах.

Дар Клавеля писать маслом и делать интересные графические рисунки нашел свое отражение в литературных эссе, посвященных творчеству художников Леонардо да Винчи (1967), Ван-Гога и Гогена (1958). В романах писателя отмечаешь, что зрение преобладает у него над всеми остальными чувствами. Глаз его насыщен зрительными впечатлениями, поэтому книги его предлагают портреты солдат, крестьян, бродяг, часто эффектно возникающих на фоне величественных картин природы. Удается писателю и скромный пейзаж деревни, провинциального городка, родных гор Юра. "Что бы вы

собрали в своем "воображаемом музее"?" — спросил писателя один журналист, используя название одной из искусствоведческих книг Андре Мальро. Клавель ответил: "Рембрандта, Гойю ("Последствия войны"), Курбе, передавшего суть привязанности к земле, как ни один другой художник, и, конечно, Брейгеля Мужицкого... Прибавлю также, что мне хотелось бы в нем увидеть ночник моей матери, который я не устаю мысленно ласкать взглядом, много потрудившийся рубанок моего дяди, отцовский серп. Эти предметы я не только созерцаю, я их слышу, они вызывают у меня сильное волнение"[2].

Одна из первых удачных книг писателя — "Испанец" (1959). Его герой Пабло после событий гражданской войны в Испании попадает вместе с другими беженцами во Францию, там ему удается устроиться батраком на ферму к зажиточному крестьянину. Он, умеющий, за что бы ни брался, все делать хорошо, спасает хозяйство от разорения. Тем печальнее конец романа: вернувшийся из лагеря для военнопленных сын хозяина продает дом, разрушая обретенные Пабло внутреннюю тишину и спокойствие, ведь на родине "у испанца" в собственном доме погибла жена с ребенком во чреве. И образ любимой, трагически погибшей женщины не оставляет его.

Определяющей чертой книги, на которую критика сразу обратила внимание, стало бережное отношение к человеку, существующему как часть природы. С точки зрения такого человека, искусно представленного автором на прекрасной земле, величайшей нелепицей кажется только что пронесшаяся над Европой война. Роман тщательно воспроизводит сельские пейзажи в разные времена года, работы и ее тяготы, любовь и наслаждение, вино и пшеницу, лошадь и домашнюю птицу — одним словом, жизнь, сторонящуюся смерти.

В других книгах конца 50-х—первой половины 60-х годов — "Пираты Роны" (1957), "Гром небесный" (1958), "Малатаверна" (1960), "Поездка отца" (1964) — он создает образы тружеников — крестьян, ремесленников, рыбаков, паромщиков, лодочников, браконьеров, мелких служащих — людей самых обыкновенных, но тяжких судеб. Он говорил о людях, чья судьба непосредственно связана с жизнью природы, о драмах мелких собственников, вытесняемых разбогатевшими земляками ("Топь", "Хозяин Реки"). Затрагивает он в дидактическом плане и моральные проблемы. В романе "Гром небесный", написанном от первого лица, проститутка рассказывает о том, как она была похищена из борделя добродушным человеком со странностями, который привез ее к себе домой и заставил жену обращаться с ней как с собственной дочерью. Падшая женщина открывает для себя деревню, природу, естественную жизнь, становится помощницей по хозяйству. В книге "Поездка отца" звучит та же тема, но "наоборот". Она дана через восприятие отца, "естественного" человека, который, приехав в город узнает, что дочь его проститутка. Провинциальная порядочность сентиментального папаши кажется в городе анахронизмом. Тип женщины-жены в двух последних романах идентичен: это преданное, забитое, униженное существо. Такой образ повторится затем во многих книгах Клавеля.

Роман "Малатаверна" посвящен трем сыновьям писателя. Его действующие лица — трое мальчишек, но не братьев, а просто приятелей. Они задумали сыграть "злую шутку" с живущей в безлюдном месте одинокой глухой старухой. Один из мальчиков, ученик слесаря, пытался предотвратить коварство друзей, но взрослые его не слушают. Это роман о детском одиночестве, заканчивающийся недоразумением, судебной ошибкой. В этом романе Бернар Клавель сумел использовать детективную интригу, свойственное ей напряжение.

Во всех перечисленных выше произведениях читатель знакомится с подробным описанием трудовой деятельности героев. Она вызывает симпатию и искреннее любопытство, так как некоторые виды описанных автором работ исчезли, перестали существовать в век автоматизации и компьютерной техники, а в каждом из подробно описанных занятий (слесаря, кондитера или паромщика) была своя романтика. Именно разговор о труде, звучавший в первых его произведениях, стал прологом к изложению в последующих его романах философии человеческой всетерпимости, которую одни трактуют как покорность заданному порядку вещей (мелкобуржуазный конформизм), другие — и для части романов такая трактовка кажется более убедительной — как мужество воспитанного трудом человеческого духа.

В 60-е годы Бернар Клавель пишет тетралогию "Великое терпение", где, чуть отстраняясь, изображает себя и своих близких. Первые две книги — "В чужом доме" (1962) и "Сердца живых" (1964) — поведали о юном Жюльене Дюбуа в период между 1937 и 1944 гг. Две другие ее части — "Тот, кто хотел увидеть море" (1963) и "Плоды зимы" (1968) — представили читателю деревенского булочника —отца Дюбуа и его жену, мать Жюльена, в трудные старческие годы незадолго до смерти.

Для Жюльена Дюбуа духовной и нравственной опорой на протяжении всей его жизни была семья, для кого-то старомодная и даже допотопная, но верная и прочная, издалека незримо поддерживающая героя, рождающая в нем силы, желание работать и жить. Он не стыдится и не чурается своих родителей. Наоборот, с годами растет его уважение к ласковой и тихой матери, к грубоватому и мрачному отцу.

На первых страницах романа "В чужом доме" мы видим юношу, почти мальчика, пришедшего в качестве ученика в дом кондитера. Хозяин ценит его присутствие в доме в основном потому, что Жюльен способен неожиданно красиво оформить витрину, вырезать фигуры из шоколада, работать молча, напряженно, без лишних разговоров. Поначалу Жюльен ничего не знает о своих правах. Но проходит время, он прозревает, и вот уже юноша готов участвовать в борьбе. Начавшиеся военные события ускоряют уход Жюльена в армию. Став свидетелем "странной войны", необычайной халатности офицеров, а порой их растерянности — они не понимают, что творит осевшее в Виши правительство,— Жюльен дезертирует и впервые лицом к лицу сталкивается со смертью, страшными лишениями. Никогда ему еще так не хотелось жить, как в те минуты, когда, казалось, он должен был погибнуть. Пережитое им сильное любовное чувство, отсутствие понимания со стороны девушки из иной среды подрывают его волю и погружают в состояние тяжелой депрессии. Жюльена ловят в горах как дезертира и в состоянии крайнего истощения сажают на гауптвахту до военно-полевого суда. Неизвестные друзья помогают ему восстановить силы и бежать... Он уходит в маки́.

В этих романах ценен поиск автором истины преодоления, умения превозмочь житейское, пробившись к вечным истинам жизни в самом высоком первичном, библейском ее понимании.

Роман "Плоды зимы", получивший Гонкуровскую премию 1968 г., представляет отца и мать Жюльена Дюбуа, ожидающих возвращения сына из армии. Старики понимают друг друга с полуслова, они привыкли к взаимному молчанию, к ворчливым словам. Кажется, их заботит только огород, тележка, оставшаяся на дорожке, неподрезанная виноградная лоза, но мысли их рядом с сыном, который, как они потом узнают, дезертировал из армии... Одним словом, это бесхитростно рассказанная история о жизни двух стариков, подвижническим трудом борющихся за свое существование. Книга лишена стилистического изящества. Слог ее прост, даже груб, как груба на ощупь плохо оструганная доска, но, несмотря на подробные описания двух

смертей, она не кажется тяжелой, мрачной. Автор как бы следовал завету Монтерлана, предлагавшего "влезть в души тех, кто при жизни не был болтлив". Отсюда эпиграф книги, слова учителя: "От невысказанных ими слов так тяжелы в гробах тела умерших". Бернар Клавель взял на себя труд говорить от имени тех, кто жил, молча перенося выпавшие на их долю испытания.

Клавель — поэт обыденного. Не считая себя прямым учеником Л. Н. Толстого, французский писатель признает, что ему свойственны нравственные и религиозные искания, роднящие его с толстовской проповедью непротивления злу насилием, чистоты и праведности труда на земле и вообще крестьянского патриархального бытия.

Важным произведением Клавеля в 70-е годы надо считать книгу "Молчание оружия" (1974). Она интересно и необычно для Клавеля построена. Действие ее обрывается на самой высокой трагической ноте. Солдата, воевавшего в Алжире и вернувшегося домой в отпуск по ранению, хотят заставить снова воевать, но он предпочитает покончить жизнь самоубийством. Встреча с родиной, с домом, в котором умерли его родители, мучительные воспоминания о совершенных на войне преступлениях (солдат не может привыкнуть на войне убивать) заставляют его бояться даже визита в жандармерию, чтобы отметить там отпускную. Он сторонится людей, постепенно дичает... К нему приходит священник, потом жандармы, которые пытаются войти в дом, но он начинает отстреливаться, потом убегает глухими тропами в лес. Действие разворачивается томительно медленно, как тянется время в южный полдень в горах. Тем острее и пронзительней звучит последний выстрел, оборвавший жизнь молодого человека с искалеченной душой. Он — как то дерево, которое нелегко сломать, срубить или выдрать с корнем из земли, если оно зацепилось за склон.

Во второй половине 70-х годов Бернар Клавель обратился к истории Франции, избрав материалом для своих книг смутное время междоусобных войн 30-х—40-х годов XVII в., эпоху кардинала Ришелье. Но и в исторических романах он остается верен самому себе, сохраняя интерес к судьбе маленького человека. Людовик XIV, Анна Австрийская, кардинал Ришелье, гвардейцы, мушкетеры, ставшие героями романтических и авантюрных книг, ни разу не возникают на страницах его романов, как будто их вовсе не существует. Мы видим лишь страдающих от непрерывных войн, разорения и болезней ремесленников, крестьян, солдат и верим в правдивость изображения.

Пенталогия "Столпы небесные" — большое эпическое полотно. Действие всех романов цикла, кроме двух последних ("Мария Добрый Хлеб" и "Странствующие подмастерья в Новом Свете"), разворачивается во Франш Конте в период Тридцатилетней войны. В книге об этой войне историк В. М. Алексеев пишет: "Всего на территории Империи население сократилось с шестнадцати миллионов человек приблизительно до шести. В сражениях погибло не менее 350 тысяч, остальные стали жертвами голода и эпидемий... Густо населенные раньше области покрылись дремучими зарослями, волки стаями бродили по опустевшим улицам"[3].

Речь идет об империи Габсбургов. Пользуясь ее ослаблением, Людовик XIII, точнее — реальный исполнитель его власти кардинал Ришелье с помощью наемников — немцев, шведов, швейцарцев — решили присоединить Франш-Конте. Война была ужасной, только за время осады Доля было уничтожено 250 деревень. Наемники жгли, грабили, убивали, насиловали во имя укрепления абсолютной власти августейшего монарха.

Интерес Бернара Клавеля к Франш-Конте вполне понятен, он там родился, много ездил и бродил по тем местам, о которых пишет. Ему воочию

хотелось представить себе события далекого прошлого. Вот что сам автор пишет о замысле лучшего из романов цикла "Волчья пора" (1976):

"После того как я долгие годы прожил вдалеке от Франш-Конте, мне довелось поехать в Сален, чтобы написать очерк. То был серый и холодный зимний день, и я провел его, вдыхая запах прошлого в подземельях селеварен и на узких улочках. Вечером я пошел к одному каменщику, влюбленному в древние стены, который доверил мне несколько документов истории своего города. В ту же ночь в гостиничном номере, ледяном и полутемном, я принялся их читать и наткнулся на строки, говорившие о 1639 годе, о французском нашествии, чуме и судьбе людей, направляемых в "Беленские бараки", где им предстояло ухаживать за больными и зачастую вместе с ними умереть.

Не могу передать, что произошло со мной в эти две-три минуты, но твердо знаю, что я буквально перенесся туда, в ту чудовищную зиму, когда северный ветер нес страх, смерть, волчий вой. Еще и сегодня, вспоминая эту мрачную комнату, я ощущаю на самом деле, что побывал в другом времени, прожил несколько мгновений триста лет тому назад...

Когда я работал, меня терзал страх, мучил голод, мне было очень худо. Ведь в этом XVII веке я столкнулся с теми же страданиями, которые видел в средневековых лазаретах Индии. Словом, мне не пришлось почти ничего выдумывать..."[4].

Герой романа — ремесленник Матье Гюйон. Оторванный от мирного труда, потеряв всех своих близких, он претерпевает тяжкие муки, работая могильщиком. Оставшись в живых там, где, казалось, спасения не было, он все же гибнет, вырвавшись оттуда, обвиненный в шпионаже. Изоляция героя в городе, охваченном чумой, напоминает один из самых известных романов XX в. — книгу "Чума" Альбера Камю. Вспышка чумы и в том, и в другом произведении поставила людей перед злом, которое коснулось лично каждого. Отношение к страданиям "других" становится пробным камнем для всех без исключения персонажей. Можно было бежать и защищаться в одиночку, но можно было помогать страждущим и униженным, противостоять эпидемии ценой собственной жизни. И Камю и Клавель представляют нам тех, кто противостоит "чуме". В рамках философии экзистенциализма это "несогласие с эпидемией" означало решение проблемы ответственности вопреки уверенности в абсурдности бытия. Существенное различие между концепцией А. Камю и постижением мира Б. Клавелем заключается в ощущении персонажами первого неподлинности бытия, в отвращении к самому процессу существования и, напротив, в большой терпимости, даже радости жизни героев второго. Оба автора как выход из "ловушек" сознания предлагают растворение в могучей природе. Но alter ego Альбера Камю — рефлектирующий горожанин-интеллектуал, тогда как у Бернара Клавеля это провинциальный отшельник, упрямец-анахорет, которому кажется, что он все постиг, отвернувшись от политических интриг и столичной суеты. Клавель ближе, чем Альбер Камю, подходит к христианской этике, к утверждению буквально понятой религиозной морали. Вспомним поучения отца Буасси, глаза которого "как чистый родник": "Страдания должны стать для тебя дороже удовольствий... Не бойся смерти, думай о ней, глядя на свет, струящийся с небес... Смерть — это справедливость". Клавель не пытается двинуться дальше, заглянуть за религиозные заповеди, он не создает теории, подобной философии А. Камю, "нового парадоксального индивидуалиста", считавшего раму нравственных позиций важнее истории, религий и социальных процессов.

В книге Б. Клавеля преобладает не атмосфера средневекового готического обора, не его мистическая тишина и запах догорающих свечей, а запах пота и крови, натуралистические картины войны, болезней, смертей. Из ада на

земле может быть только один выход к уже открытым истинам Святого писания. Клавель использует евангельские образы для разговора о великом терпении народа и о значительности своего героя Матье, работавшего когда-то солеваром. Поневоле начинаешь думать о нем и о людях, ему подобных, как о "соли земли" ("Вы соль земли. Если соль потеряет силу, чем сделаешь ее соленой?"), но одновременно эти люди, и только они для писателя "свет мира" ("Вы свет мира. Не может укрыться город, стоящий наверху горы"). Расположенные наверху чумные бараки автор очевидно уподобляет Голгофе, на которую в рассказанной им истории поднялись простые смертные, "сделав это во имя ближних своих, во имя людей".

Во втором романе цикла "Столпы небесные", "Свет озера" (1977), Бернар Клавель знакомит нас с доктором Блонделем, искренним пацифистом и наивным христианином, организовавшим своего рода коммуну для спасения детей, оставшихся без родителей. В третьем — "Воительница" (1978) — с молодой женщиной Ортанс, урожденной франшконтинкой, предпринявшей попытку создания народной армии, попытку, которая заканчивается гибелью всех, кого ей удалось объединить вокруг себя. В четвертом и пятом романах "Мария Добрый Хлеб" (1980) и "Странствующие подмастерья в Новом Свете" (1980) один из уже известных нам героев, плотник Бизонтен по прозвищу Добродетель, отправляется в Канаду, заключив контракт с католической миссионерской организацией для строительства церковных зданий в Новом Свете. Он гибнет вместе со своей возлюбленной в пучине океана.

Попав в начале 80-х годов на Север Канады, о котором давно мечтал, Бернар Клавель рассказывает о людях этого края. В центре внимания опять — бедная крестьянская семья Робийяры, один из членов которой, Рауль Робийяр, траппер, североамериканский охотник, увлекает родственников на строительство трансконтинентальной железной дороги, в Квебек. Приехавшие сюда первыми будут иметь возможность начать жизнь сначала, люди сами построят себе города, заживут наконец счастливо. Робийяры поселяются там, где железная дорога должна пересечь реку Гаррикана. Албан, отец семейства, мечтает о возделывании плодородной земли, Катрин, его жена,— открыть когда-нибудь собственный магазин. Брат Катрины Рауль остается верным лесам, по которым он привык бродить с ружьем, встречаясь с такими же, как он, трапперами и индейцами, которые живут в здешних краях. Есть свои мечты и у других членов семейства. "Гаррикана" (1983) — первый том большого цикла "Северное царство", в котором помимо Робийяров мы видим рабочих на строительстве, дровосеков, инженера, священника. Роман напоминает своего рода "вестерн", только внимание писателя здесь сосредоточено не на авантюрной стороне интриги, а на обстоятельном рассказе о храбрых, великодушных и мужественных людях и Великой Необыкновенной северной природе. Говоря о последней, автор патетичен, порою напыщен, но иначе, с его точки зрения, нельзя передать величественную красоту этого края, при одном взгляде на который перехватывает дыхание от грандиозности божьего творения: "Попав первый раз на север Канады, зимой 1977—1978 гг., я еще не знал, какое место займут во мне эти края. Бывает так, что твои самые глубоко запрятанные мечты исполняются, когда ты меньше всего этого ждешь. Чуть-чуть не хватает до минус сорока, ветер полирует небо необычайной чистоты. Я никогда не забуду своего первого впечатления от встречи с этой природой, ни цвета воздуха, ни его звонкости, ни взгляда той, кто меня сопровождал, кто впервые мне рассказал об этих краях. Начало долгих трудов над "Северным царством" связано с воспоминаниями о лучших минутах моей жизни, о тех редких минутах, которые означают повороты в судьбе и вручают от нее ключи".

Пантеизм Клавеля напоминает преклонение перед магией природы Жана Жионо, которого писатель не перестает называть своим учителем. Как и у

Жана Жионо, его персонажи представляют собой как бы "эманацию" пейзажа, его зримое отражение. Их характеры не могут быть иначе, как цельными, их быт и миросозерцание в нынешнем меняющемся мире наиболее устойчивы. И хотя они тоже подвержены скорби роковых бед человеческого существования, они выносливее и значительней, чем забывшие о постоянном риске при встрече с природой горожане.

Во втором романе серии ("Золото земли", 1984) Клавель поведал о мире авантюристов-золотоискателей, среди которых неуютно чувствовали бы себя дети Марии Добрый Хлеб, не по себе среди них и отпрыскам Робийяров. Клавель спускается со своими героями в рудники, работает и киркой, и лопатой, вдыхает чесночный запах динамита, заложенного перед взрывом в новую штольню, превозмогает свой страх тишины в отдаленных галереях золотоносных жил, веселится с девицами в кабачке. Но и здесь природа тоже занимает у него одно из первых мест. В момент создания этого романа он отметит: "Наверное, я был рожден для того, чтобы здешние реки впадали мне в сердце, чтобы деревья напитали меня своими соками, а небо осветило душу".

Параллельно с произведениями, составляющими "Северное царство" (кроме названных это "Помилуй, господи", 1985, "Амарок", 1987), Бернар Клавель пишет небольшие повести и рассказы тоже на темы Севера: "Ирокезка" (1979), "Человек из Лабрадора" (1982). В них видно, как глубоко была спрятана в сознании писателя тема дальних странствий. В наиболее выразительном произведении "Человек из Лабрадора" мы узнаем историю одного сумасшедшего, приехавшего в Лион, чтобы сколотить компанию желающих навсегда уехать в Лабрадор и начать там новую жизнь. Провинциальные мелкие буржуа, желающие преуспеть, тайные мечты о риске, о несбыточных далеких путешествиях, всеобщая нерешительность — вот та атмосфера, в которой разворачивается действие. В финале всех участников истории постигает разочарование: человек из Лабрадора оказался безумцем и к тому же скончался у всех на глазах, поскользнувшись на каменной лестнице.

Не совсем удачно был выбран Клавелем эпиграф для этой повести: "Сколько волка ни корми, он все в лес смотрит". Русскую пословицу писатель выдает за слова Тургенева и вкладывает в них несколько иной смысл. Автор хотел подчеркнуть неукротимость человека, его нежелание быть прирученным, способность дерзать и шагнуть в мир мечты, как бы призрачна она ни была. Волки часто появляются на страницах книг Клавеля, символизируя то состояние природы, которое нельзя назвать враждебным, но оно не подвластно человеку. Серые хищники, по его мнению, так же хороши сегодня, как водопады или горные выси.

Бернар Клавель знает и изучает нрав животных, их инстинкты и тайную жизнь. В серию "Северное царство" входит замечательный роман "Амарок" (1987), главным героем которого становится собака. По лесу, а потом по тундре бегут запряженные собаками упряжки. Знакомый по роману "Гаррикана" траппер Рауль Робийяр пытается уйти от преследующей его полиции. И ни за что бы ему не оторваться от нее, если бы не сильная, выносливая, преданная своему хозяину собака Амарок. Благодаря дружбе с животным Рауль побеждает многие вставшие перед ним преграды. Скрепляющей линией романа становится само движение, бег по заснеженной земле в сторону моря. Финал книги — весна, грандиозная ломка льдов на море, долгий период шума и света. В "Амароке" мало действия, но книга насыщена поэтическими картинами природы, именно они составляют смысл и суть романа.

Из писателя, нашедшего своего героя в провинции, в замкнутой жизни маленьких людей, Бернар Клавель превратился в автора, пытающегося ухватить пульс, дыхание самой земли. Не отвлекаясь от социальных проблем, он сосредоточивается на различных эпохах, отдаленных исторических периодах. Проблемы городских жителей, столичная суета совсем не занимают его. Константы человеческого бытия он находит с помощью людей неприметных, высвечивая их внутреннюю сущность. Можно с уверенностью сказать, что он один из немногих авторов, создающих образы сильных людей в последние десятилетия. Рассказы о доброте человеческой пропагандируют евангельские истины, и в этом смысле Клавель безусловный апологет всего самого разумного и достойного, что живет еще на нашей земле.

ЖАН-ПЬЕР ШАБРОЛЬ

"Мы ждем вашу следующую книгу, чтобы подарить ее нашей дочери..." — строка письма одного из читателей Шаброля (род. 1925) в известной мере определяет место его творчества в духовной жизни Франции. На литературной карте Франции его книги — "территория нравственности"[1], как назвал их критик Филипп Сенар. Шаброль занят поисками проявлений подлинности жизни, ее естественности и целостности в противовес релятивизму и разладу, вносимому бездушной цивилизацией. Герои его книг — "средние" люди с присущими им вполне понятными человеческими слабостями, но по мере развития романного действия Шаброль отшелушивает все случайное и наносное в характерах своих персонажей, обнажая сердцевину человеческой личности, крепкое здоровое ядро, не поврежденное многочисленными компромиссами, к которым склоняет человека неумолимая логика жизни. Интуитивное доверие читателей оправданно, так как чтение Шаброля — помимо увлекательности — целительное чтение, спасающее в нашем зыбком мире "все то, что еще может быть спасено"[2], если воспользоваться выражением А. Камю.

Бóльшую часть своей жизни Ж.-П. Шаброль провел в Севеннах (горном массиве южной провинции Лангедок), среди крестьян и шахтеров. Его отец был сельским учителем в Шамбориго. "Мне легко писать о народе,— говорит Шаброль,— и я люблю это. Я говорю о том, что вижу, что трогает меня. Я счастлив, но я не выбирал. Я плохо знаю салоны, высший свет, у них свои писатели"[3].

Учеба в лицее была прервана войной. Шаброль уходит в партизаны, воюет в Севеннах, потом присоединяется к частям регулярной французской армии и заканчивает войну в Германии. После окончания войны он приезжает в Париж, учится в Сорбонне и рисует для газет. Начав как художник, вскоре он становится журналистом, сотрудничает в коммунистической и демократической прессе, работает в кино, на телевидении и радио. В 60-е годы Шаброль решает вернуться на родину, в Севенны, и целиком посвятить себя литературе. К этому времени Шаброль — уже сложившийся писатель, автор нескольких романов, лауреат двух литературных премий.

Из пяти романов, написанных в 50-е годы, три повествуют о событиях недавней войны, в основе их лежит личный опыт пережитого автором. Бесспорно автобиографичен роман "Последний патрон" (1953), первая часть которого — "Красный бурнус Бурназеля" — проекция юности самого Шаброля. Место и время действия — севеннская деревушка в годы оккупации, а потом леса и поля Вьетнама; Кристиан Бессеж отправляется туда, горя желанием защитить величие и честь Франции, исполнить свой долг офицера. Но там, вынужденный принимать участие в карательных операциях, убивать безоружных людей, Кристиан осознает, что сам стал палачом и оккупантом,

"гладиатором, убивающим, чтобы потом быть убитым". "Грязная война" отнимает у него лучших друзей, Мишеля и Жанно, с которыми совсем недавно Кристиан воевал в рядах Сопротивления. И Кристиан, после смерти Жанно — последней капли, переполнившей чашу его смирения,— снимает с себя офицерские погоны и самовольно покидает театр военных действий. Шаброль, в то время член Коммунистической партии Франции, опубликовал свой роман в разгар войны в Индокитае и Алжире, продолжавшейся еще девять лет. Это была, по словам критика газеты "Юманите" Режи Бержерона, "нужная книга"[4], разоблачающая жестокость и несправедливость колониальной войны, но одновременно реабилитирующая французскую молодежь, оказавшуюся в плену трагического противоречия между юношеской жаждой героизма, служения родине и реальностью "грязной войны". Роман был тепло встречен читателями и критикой, его несовершенства скрадывались зарядом искренности и боли, которую он нес в себе.



Жан-Пьер Шаброль

С точки зрения эволюции Шаброля как писателя роман интересен тем, что сюжетообразующий стержень его — вступление юноши во "взрослую" жизнь, а по существу, падение с высоты романтических иллюзий юности в кромешный ад войны (будь то вторая мировая или религиозные войны XVII—XVIII вв., Парижская коммуна или вызванная социальными антагонизмами война "всех против всех" в современном капиталистическом обществе) — стал матрицей для остальных его романов, в том числе и исторических. Десять лет спустя Шаброль напишет: "Моя первая книга была посвящена тысячам Кристианов, заблудших энтузиастов"; макизар ли, камизар ли, на Монте Синто или на берегах "желтого Дуная", в танке или в прошедшем санобработку борделе, передо мной, хочу я этого или нет, всегда стоит все тот же Кристиан, и я умею рассказывать только о его падении, более или менее плавном, с небес своего детства"[5].

Автобиографические черты имеет и следующий роман о войне и Сопротивлении "Лишний" (1958), воссоздающий один из эпизодов партизанской войны в Севеннах. Шаброль рассказывает драматическую историю освобождения партизанским отрядом из гитлеровской тюрьмы 11 патриотов, осужденных на смерть, которые должны уйти в маки́ вместе с партизанами. Однако после штурма тюрьмы выяснилось, что освобождены 12 человек, и никто не знает о том, откуда взялся лишний, кто он, этот замкнутый, нескладный крестьянин с бритым черепом, оттопыренными ушами и рыбьими глазами. Руководители партизанского отряда оказываются перед сложной дилеммой: если они сохранят жизнь "лишнему" и возьмут его с собой, не окажется ли он предателем, но, с другой стороны, убивать его не за что. Спор поднимается до вечных проблем и выходит в сферы экзистенциальные: может ли цель оправдывать средства,

может ли человек распоряжаться жизнью другого человека, лишать его права на жизнь? Надо сказать, что для Шаброля это не отвлеченный, а в высшей степени актуальный спор, который он сам ведет с коммунистами: дело в том, что в 1956 г. он вышел из Коммунистической партии — "на цыпочках", по его собственному выражению,— не делая из расставания шума, но убежденно: позиция французской компартии, даже после разоблачения ошибок и преступлений сталинского режима, осталась "сталинской" и догматической. И все упреки, которые он мог сделать "своей" партии (Шаброль до сих пор называет компартию "своей"[6]), он вложил в уста Тома́ — героя "Лишнего", "неверующего Фомы",— поставившего под сомнение действия коммунистов во время войны.

Жан, признавший перед смертью правоту Тома́, оказывается не просто черствым догматиком, а глубоко трагической личностью. В извечном экзистенциальном споре, что предпочтительнее: роль жертвы или роль палача,— Шаброль, не углубляясь в онтологический анализ, безоговорочно встает на сторону жертвы. В романе Шаброля мы не найдем изображения внутренней жизни героев, их сложных духовных метаний, переживаний — все это остается за кадром повествования, герои говорят и действуют, а не размышляют. Сюжетные решения традиционны, вписываются в контекст классической французской литературы, и потому все то, что недоговаривает Шаброль, читатель без труда восполняет собственным читательским опытом, опираясь на достижения классического реализма, продолжая диспут о правомерности и границах террора, который звучал и в "93 годе" Гюго, и в романе А. Франса "Боги жаждут", и даже в гомеровской "Илиаде". Отталкиваясь от литературной традиции, Шаброль создает художественное целостное произведение, осуществляя своим творчеством связь времен.

Роль палача, несущая по видимости некоторое преимущество по сравнению с ролью жертвы, приводит человека к нравственной гибели — об этом последний роман Шаброля на военную тему "Дети Марса" (1959), действие которого происходит "на желтом Дунае" в Германии весной 1945 г.: молодой французский солдат по прозвищу Поэт не может простить себе, что совершил насилие в оккупированном немецком городке.

"Военными" эти романы Шаброля можно назвать лишь условно. В большей степени его и здесь интересует метафизический конфликт человека с обстоятельствами.

Косвенным образом Шаброль будет напоминать о войне и в дальнейшем, вкрапливая эпизоды, относящиеся к этому времени, в свои последующие романы, неутомимо проводя исторические параллели (например, между антифашистским Сопротивлением и Сопротивлением гугенотов, между Иродом, Людовиком XIV, потопившим в крови восстание камизаров, и Гитлером и т.п.). Таким образом, можно сказать, что тема прошедшей войны латентно присутствует во всех его романах и легко проявляется при пристальном чтении.

Надо сказать, что период 50-х годов необычайно плодотворен в творчестве Шаброля, так как именно в это время складывается круг тем и проблем, разрабатываемых им на протяжении всех последующих лет. Неоценимое значение имеют в этом смысле два других романа 50-х годов: "Гиблая слобода" (1955) и "Цветок терновника"[7] (1957), причем именно в последнем романе берут истоки все составляющие "феномена Шаброля", так ярко проявившегося в наиболее известном его романе "Божьи безумцы" (1961).

Роман "Гиблая слобода", опиравшийся на традицию Золя, получивший Популистскую премию 1956 г., не обойден вниманием критики.

Пафос романа "Гиблая слобода" в призыве к доброте, к уважению человеческого достоинства. Умение донести его до читателя — несомненная заслуга Шаброля. Однако любовь слепа, и, несмотря на проскальзывающую

порой авторскую иронию, Шаброль в известном смысле "идет за народом", считая, что все лучшее в нем уже "проросло" и он вступил в пору своей зрелости ("Ты не вчера родился, если у тебя за спиной двадцать веков совершеннолетия")[8].

Если же рассматривать роман Шаброля в современном ему литературном контексте, когда французская литература от увлечения экзистенциализмом (Ж.-П. Сартр: "Ад — это другие") медленно, но верно продвигалась к "новому роману", упразднявшему постановку вопроса о солидарности, то заявление Шаброля: "Лучшее в нас — это другие" — оказывается полновесным аргументом в литературном диалоге.

Тема жизни рабочего класса и крестьянства, условий существования французского народа остается в центре внимания автора до самого последнего времени, однако ход рассуждений и тон повествования становятся иными, "трогательность" оборачивается горечью. Переходным этапом в этом смысле можно считать трилогию "Бунтари"[9] (1965—1968), в которой писатель дает широкую панораму общественной и народной жизни в 30-е годы, вплоть до победы Народного фронта. «"Жерминаль" 30-х годов. За Гюго пришел Золя, после Золя — многие другие, и вот, наконец, Шаброль"[10] — такова оценка трилогии литературоведом Андре Бийи. "Шаброль вошел в литературу, не выходя из жизни. И это дает его творчеству несравненную полноту, плотность и сочность»[11],— пишет в связи с выходом трилогии критик Иван Одуар. Шаброль создает "социальную жесту", представляя в романах трилогии срез действительности 30-х годов. Место действия: Севенны — центр "естественной" жизни шахтеров и крестьян и Париж — центр политической жизни. События выстроены в романах трилогии в строго хронологическом порядке: забастовки на шахтах Алеса, соперничество партий, приход нацистов к власти, дело Ставиского, попытка переворота в феврале 1934 г., создание Народного фронта и его победа, начало гражданской войны в Испании. Обилие сюжетных линий, драм идей и чувств создает своего рода "броуновское" движение в трилогии. Сложная композиция помогла Шабролю дать максимально широкую ретроспективу общественно-политической жизни, не упрощая ее. Человек действует в трилогии как часть коллективной силы, не теряя при этом своей индивидуальности. В свете этой сложности дается и иное освещение проблем народной жизни по сравнению с романом "Гиблая слобода". Цвет трилогии красный в отличие от белого цвета "Гиблой слободы". В это время Шаброль самым серьезным образом вникает во все перипетии борьбы французского народа за свои права, много ездит по стране, посещает шахты и заводы, в прессе появляются его репортажи, в которых главным становится утверждение взгляда на людей труда как лучших, наиболее достойных представителей нации, обладающих цельностью характера, силой духа.

Тем острее ощущается писателем разрыв между огромными духовными возможностями трудящегося человека и их реальным воплощением.

Дальнейшая историческая эволюция Шаброля показывает, насколько "своим" считает писатель дело защиты интересов людей труда. Как к живительному источнику припадает он к народной культуре, находящейся на грани исчезновения. Об этом его книги "Отчаяние Севенн" (1972) и "Каминарем" (1978, в соавторстве с К. Марти). "Дикой природы — мечты горожанина — больше не существует даже в горах, каждый кустик кому-то принадлежит, кому-то служит, в крайнем случае — государству. Раньше в Севеннах добывали уголь. Крестьяне стали шахтерами, создали новую цивилизацию, новую расу. Потом шахты закрыли (немецкий уголь стоил дешевле), и жители Севенн разъезжаются в поисках работы: ведь работа — это жизнь"[12]. Некогда цветущий край обречен на вымирание. Ностальгическая книга-воспоминание "Отчаяние Севенн" — своего рода документ эпохи:

в ней собраны рассказы матери писателя и других деревенских стариков. Все плохое стерлось из памяти, осталось только глубокое сожаление о невозвратно ушедших временах. Новая "электрическая" "цивилизация способна завоевать весь мир, но она не выдумает ни собственных храмов, ни могил"[13] (А. Мальро),— говорится в эпиграфе к одной из глав. Возвращение к истокам, поиски идеала в единении человека и природы и связанные с этим поиски "корней" становятся характерной приметой литературы 70-х годов. В определенной мере вызваны они "майской революцией" 68 года в качестве альтернативы общественного развития. Достаточно вспомнить, какой большой резонанс имел "экологический романтизм" Жана Карьера ("Ястреб из Майе", 1977), Жана Жубера ("Человек среди песков", 1976, "Красные сабо", 1979), "этнографическая проза" — П.-Ж. Элиаса ("Конь моей гордости", 1975), А. Сильвера ("Туану. Крик овернского ребенка", 1980), М. Рагона ("Акцент моей матери", 1980), А. Майе ("Матушка Пелагея", 1979). На страницах газеты "Юманите" в 70-е годы была открыта специальная рубрика, публиковавшая очерки известных писателей о своей "малой родине". Все это свидетельствует о стремлении писателей найти нравственную опору в приближении к миру природы, к земле, вскормившей их, к этическим ценностям, утверждаемым народным образом жизни. Книгой-документом является и повесть "Каминарем", ведущим началом которой также становится "репортажность", публицистичность. В ней рассказывается об имевшей место летом 1975 г. забастовке виноградарей Окситании, мирных крестьян, вынужденных взяться за оружие, чтобы защитить свои права... Герои "Каминарем" так же "натуральны", как и бергамские крестьяне, снявшиеся в фильме "Дерево для башмаков" Ольми. "Каминарем" значит в переводе с окситанского "пойдем вместе". Как драгоценные жемчужины вкрапливает Шаброль в свое повествование окситанские слова. Его устами говорит Лангедок. Для Шаброля в высшей степени характерно бережное отношение к диалектной речи, желание сохранить ее, закрепить письменно как достижение и результат развития народной культуры. Название книги недвусмысленно определяет позицию автора, его желание поддержать народ в его борьбе.

В 80-е годы политическая и общественная активность Шаброля — "альбатроса левой", если воспользоваться его собственным выражением,— еще более усилилась, выплеснувшись на страницы большой прессы. Он протестует против массовых увольнений шахтеров, против закрытия шахт, разоблачает махинации их владельцев, составляет в соавторстве с Р. Лаффоном и Э. Маффр-Божэ окситанский манифест "Моя страна задушена", направленный против "Европы трестов", с требованием региональной автономии.

Крайним выражением протеста Шаброля против цивилизации можно считать роман "Лошади ее любили" (1972).

Этот роман, нетрадиционный по форме, состоит из двух частей, каждая из которых представляет собой диалог. Первый диалог — автора с двумя рабочими, вспоминающими свою молодость. Центральным эпизодом их воспоминаний становится рассказ о любви исчезнувшего их товарища Лебро и Леа, дочери хозяйки постоялого двора, на котором они жили, когда работали в Компании электричества. Леа была "дурочкой". И когда ее мать и тетка заметили, что она тянется к Лебро, то заперли ее. Лебро уводит ее из дома, и больше их никто не видел.

Вторая часть книги представляет собой диалог автора с Лебро, случайно встреченным им во время путешествия по экваториальной Африке. Лебро живет там под другой фамилией и занимается торговлей лесом. Он стал богатым человеком. Пригласив в гости земляка, Лебро рассказывает ему о своем желании побывать в Севеннах, и постепенно, по отдельным деталям, автор догадывается, что перед ним Лебро. Рядом с Леа, говорит Лебро, та,

что наш больной мир с бессознательным цинизмом называет "порядочной девушкой", показалась бы маленьким чудовищем: "Для Леа все было всерьез... Она не знала, что есть вещи, над которыми можно смеяться, слова, которые можно говорить, не веря в них, клятвы, которым не нужно доверять. Как объяснить тебе это? Она была нецивилизованной... И за это я и люблю ее". Авторская концепция нравственности и чистоты в этом романе выражена в наиболее законченной форме. Высшая форма нравственности для автора — бессознательная "природная" чистота ребенка, чистота Леа. Становясь взрослым, человек теряет свою чистоту, отказывается от нее во имя мудрости, которая есть не что иное, как готовность к компромиссам. Обретение мудрости, предлагаемое человеку "взрослой" жизнью,— главное искушение цивилизации, за которое человек платит лучшим, что есть у него. Невозможно быть одновременно мудрым ("sage") и чистым ("pur").

По сути, Шаброль говорит о том, что цивилизация в ее настоящем виде зашла в эволюционный тупик. Плод познания оказался горьким: "Один мой друг, признанный гений века, много раз говорил мне, что письменность, книгопечатание, обучение грамоте и, кроме того, обязательное бесплатное образование следует отнести к самым большим бедствиям в истории человечества"[14].

Эти парадоксальные рассуждения проецируются в романе на современную неблагополучную экологическую ситуацию. Шаброль пишет об экологическом кризисе в самом широком смысле, имея в виду не только экологию природы, но и экологию человека, экологию культуры: "Севенны — мертвая страна. Можно сколько угодно говорить о ее возрождении, о развитии новых отраслей промышленности, туризма и других забав для простофиль, но невольно впадаешь при этом в тон, принятый на похоронах. На последних полуразвалившихся хуторах, поросших колючим кустарником, последние старики последнего поколения умирают при всеобщем безразличии. Может ли край возродиться? Нет. Другой край родится, но это уже будут не Севенны <...>. Парижане, скупающие хутора, не знают даже, что мертвецы многих поколений зарыты в глубине огорода <...>[15]. Теперь фрукты потеряли вкус, люди — головы, деревни — сердце... последние бунтари вымерли"[16].

Задача Шаброля — возродить человека, доказать, что человек не должен исчезнуть, как рисунок на морском песке. И в поисках корней Шаброль обращается к истории Франции — страны богатых гуманистических и героических традиций.

"Героическая" тема возникает очень рано, впервые она появляется в конце 50-х годов в романе "Цветок терновника". Но свое настоящее воплощение она обретает в исторических романах "Божьи безумцы" (1961), «Пушка "Братство"» (1970) и "Козел отпущения" (1975).

Истоком "героической" темы в романе "Цветок терновника" была "корсиканская" тема. Маленькая Корсика, веками противостоящая континенту, сумела сохранить свою уникальность, древние обычаи, национальные традиции, особый язык. В изображении Корсики Шаброль опирается на литературную традицию, восходящую, в частности, к новелле Проспера Мериме. Работая "в образе", созданном Мериме, Шаброль описывает патриархальные нравы Финукьетты, рассказывает об "операте" — древнем обычае крестьянской взаимопомощи и солидарности, сохранившемся со времен античности и средневековья.

К новелле Мериме отсылает нас имя одного из героев: Орсо-Леоне ("Медведь-Лев"). Есть и прямая ссылка. Коломбой называет Долинду парижский друг Лорана Бернар. Дикий и гордый, свободолюбивый и великодушный характер корсиканцев, о котором пишут Мериме и Шаброль, является прообразом "героического" характера — камизаров, коммунаров и гугенотов.

Роман "Божьи безумцы", посвященный восстанию лангедокских крестьян-протестантов, остался в истории литературы "романом, не получившим Гонкуровскую премию 1961 года" (был выдвинут и собрал немало голосов). На долю этого романа выпал наибольший успех. После его выхода в свет заговорили о "феномене Шаброля". В основе книги — один из заключительных этапов религиозных войн во Франции, длившихся на протяжении двух веков. Книга представлена как рукопись, найденная в разрушенном кледе[17]. Автором ее является юный протестант Самюэль Шабру[18], родившийся в 1685 г.— году отмены Нантского эдикта 1598 г., дарованного французским гугенотам их "добрым королем" и бывшим братом по вере Генрихом IV.

Время действия Нантского эдикта, разрешившего свободу вероисповедания,— "золотой век" французских гугенотов между двумя эпохами репрессий и гонений: эпохой Карла IX и эпохой Людовика XIV, отменившего Нантский эдикт, тем самым развязавшего одну из самых кровавых гражданских войн в истории Франции. Кульминацией этой гражданской войны на религиозной почве стало восстание севеннских крестьян — "камизаров" (от "camiso" — рубашка: восстание носило характер партизанской войны, и во время ночных атак крестьяне надевали поверх одежды белые рубашки, чтобы узнавать друг друга).

Автор рукописи-хроники описывает все этапы этого восстания, начавшегося в 1702 г. и продолжавшегося два года. Два года войны, объявленной маленьким севеннским народом регулярным войскам. Силы были неравными. Монархия призвала на борьбу с крестьянами трех маршалов, тринадцать бригадных генералов, 25 тысяч солдат. Камизары победили. По поводу этого противостояния знаменитый французский историк XIX в. Мишле воскликнул: "Ничего подобного не было во всей мировой истории!"[19]. Героизм сражавшихся крестьян-гугенотов вошел в легенду. Свобода совести, за которую они сражались, была завоевана народом только в 1789 г., когда в Декларации прав человека и гражданина она была признана как неотъемлемое право каждого. На вопрос о том, какова связь этого исторического романа с предыдущими книгами Шаброля, автор ответил: "Поднять на смех палачей, остановить руку, разящую невинную или виновную жертву, поколебать уверенность того, кто убивает"[20]. Описанные в романе горящие села, храмы и замки, колесования, четвертования, пытки мучеников за веру не могут не вызвать ужаса и отвращения к войне. Но прежде всего возникает восхищение мужеством и силой духа тех, на кого обрушились все эти несчастья. Роман становится гимном человеку, неисчерпаемой силе его духа.

Самюэль Шабру начал вести хронику, как бы вняв голосу божьему, призвавшему его "запечатлеть на бумаге короткую свою жизнь и записи свои сохранить в тайне"[21]. Его невеста Финетта знает о существовании рукописи и тайника. Время от времени она доверяет бумаге свои мысли, которыми не осмеливается поделиться с Самюэлем, и тоже прячет листки в тайник. Тем самым читателю предоставляется возможность узнать и другую точку зрения на изображаемые события. Кроме того, рукопись сопровождается документальными комментариями, что позволяет внимательному читателю узнать и третью точку зрения.

Самюэль Шабру приступает к своему повествованию в тот момент, когда протестанты от смирения перешли к мщению, начав войну против своих притеснителей. Протестантов того времени называли "бабочками": они так легко шли на костер, как ночные бабочки слетаются к пламени свечи. У них не было пастырей, те были изгнаны за пределы Франции, и они читали Библию самостоятельно, постоянно черпая из нее духовную силу. Для чтения они уединялись в горах, ибо занятие это каралось смертью. Народ Севенн чувствовал себя как дома в Книге, где речь шла о простых и хорошо знакомых вещах: оливковом дереве, ягненке, чистой воде, винограднике,



Ж.-П.Шаброль за рабочим столом

пище насущной, пастыре... Как заметил Мишле, они "не цитировали Библию, а заново переживали ее"[22]. Шаброль упоминает в эпиграфе к роману своего деда-пастуха, который никогда не расставался с Библией и находил в ней ответы на все вопросы. Севеннские крестьяне жили интенсивной духовной жизнью, положившей начало богатой культурной традиции.

Роман написан языком, укорененным в этой культурной традиции и проникнутым библейскими реминисценциями и особого рода поэзией: "Старинный язык и синтаксис мы почтительно сохранили, когда устаревшее слово или оборот речи казались нам любопытными и красивыми"[23]. Язык, речь — материальный носитель культуры прошлого, и это хорошо понимает Шаброль, долгое время сам говоривший на севеннском диалекте.

Действующие лица романа — пастухи, крестьяне, деревенские ремесленники — трудовой люд. В рядах сражающихся за веру камизаров нет представителей знати. Дворянство и духовенство выступают лишь в роли карателей. Сами же камизары так молоды, что во время атак на драгунов и королевские войска рисуют себе углем усы. Испытывая нехватку патронов, они переплавляют в пули золотую и серебряную церковную утварь и заряжают ими свои ружья, при каждом выстреле обрушивая на врага столько золота и серебра, сколько они не заработали бы за всю свою жизнь.

Основная сюжетная линия, связанная с историей любви Самюэля и Финетты, типологически следует уже известной нам модели (ср. Лебро и Леа в "Лошади ее любили", Лоран и Долинда в "Цветке терновника"). Финетта — более цельная натура, воплощение голоса природы, чистоты и нравственности. Именно она выражает позицию автора: "Нанесешь удар — душу свою погубишь; стерпишь удар — вознесешь ее к богу, ибо меч разящий всегда ранит и господа"[24]. Под нажимом старших Самюэль отказывается от Финетты и берет в жены ее сестру Катрин, следуя не голосу "чистоты", а голосу "мудрости" и сознавая, что платит за эту мудрость самым лучшим, что есть у него.

Известный писатель Пьер Мак-Орлан назвал этот роман Шаброля поэмой, "прекрасной поэмой, которую надо читать медленно, потому что это великая Книга Природы, спасающей человека от трагедий великих оргий"[25]. Он сравнил роман с "Тилем Уленшпигелем" Шарля де Костера.

Следующий исторический роман — «Пушка "Братство"»,— рассказывающий о Парижской коммуне, также представлен в виде дневника — участника и свидетеля событий. В этом дневнике тоже несколько точек зрения, но документы и исторические свидетельства уже введены в саму ткань повествования, а автор рукописи Флоран, перечитывая написанное в период между двух мировых войн, делает дополнительные замечания и пометки, отражающие более поздний взгляд на события его юности. Писатель выводит на сцену реальных деятелей Коммуны: писателя Жюля Валлеса, идеолога анархизма Огюста Бланки, художника Курбе, коммунаров Франкеля, Шардона, Ферре, Домбровского и других. Но подлинным героем романа становится восставший народ Парижа, "народные безумцы" сродни камизарам, с не меньшим мужеством защищающие свои права, свои идеалы. На этом фоне разворачивается сюжетная линия любви героя к Марте, олицетворяющей для него Революцию. Именно по ее инициативе отливается из пожертвованных рабочими бронзовых су пушка "Братство". По поводу пушки разгорается спор между стариком революционером по прозвищу Предок и Флораном, спор, продолжающий спор Жана и Тома́ (роман "Лишний"). "Оружие — зло,— говорит Предок.— Но если оно у тебя в руках, а на тебя напали волки, оно покажется тебе хорошим". "Но все люди братья.— И палачи? — Палачи? жертвы? люди одни и те же, но ситуации разные".

Однако пушка, стреляющая самодельной картечью, в решающий момент боя дает осечку под хохот версальцев. Она оказалась "мирной": "Их пушки причиняют зло. А наши вызывают смех. <...> Их пушки и наша — два мира лицом к лицу". Пушка "Братство", после разгрома Коммуны подаренная Тьером Бисмарку, выстрелила в 1918 г.— спартаковцы отлили из нее пули. Важнейший мотив романа — преемственность народного "бунтарства", готовность защитить свои права, если нужно, с оружием в руках, поднятым по необходимости, а не из кровожадности.

Третий исторический роман — "Козел отпущения" — воссоздает эпоху начала религиозных войн. На этот раз автор использует необычный прием, принятый скорее в научной фантастике, поэтому, как замечает А. Стиль, "можно подумать, что перед вами не роман Шаброля, а роман Мерля"[26].

Историческое повествование предваряется "психодрамой": действие разворачивается в недалеком будущем в "мастерской человечьих воскрешений" (эпиграф взят из поэмы Маяковского "Про это"), специальная группа ученых "оживляет" поэта-гугенота Агриппу д'Обинье, больную совесть короля Генриха IV. Актер Кламёрт вживается в его образ и от его лица рассказывает о боевой юности поэта.

Много испытаний, жестокости, несправедливости выпало на долю вдохновенного поэта-подвижника, подписавшего первое издание своих "Трагических поэм" (1616) инициалами GBDD — библейского козла отпущения, берущего на себя грехи других. Пламенный гугенот предстает в романе глубоко трагической личностью. Вновь зло оборачивается против творящего его. Проблема насилия, палачей и жертв — снова в центре внимания автора.

Шаброль вошел в послевоенную французскую литературу как наследник гуманистических традиций классического реализма, воспринявший демократические идеалы Гюго и Золя.

Подводя итоги, уточним некоторые особенности художественного метода Шаброля. Решение вопроса о художественном методе писателя представляется не столь простым, как это может показаться на первый взгляд. Связь с творчеством Золя, конечно, очевидна. Ее можно проследить на разных уровнях его произведений. Называя Шаброля реалистом, необходимо иметь в виду поправку на усвоение им прежде всего традиции Золя, поэтому реализм его часто называют "жестоким"[27]. Для Шаброля характерны многие мотивы, разрабатываемые именно писателями-натуралистами: мотив обусловленности

поведения человека обстоятельствами, понимание нравственности как в известной степени биологического, природного феномена, мотив вины, вызванной отступлением от законов природы и тем самым от нравственности; мотив зависимости от анонима (Компания, капитал, цивилизация).

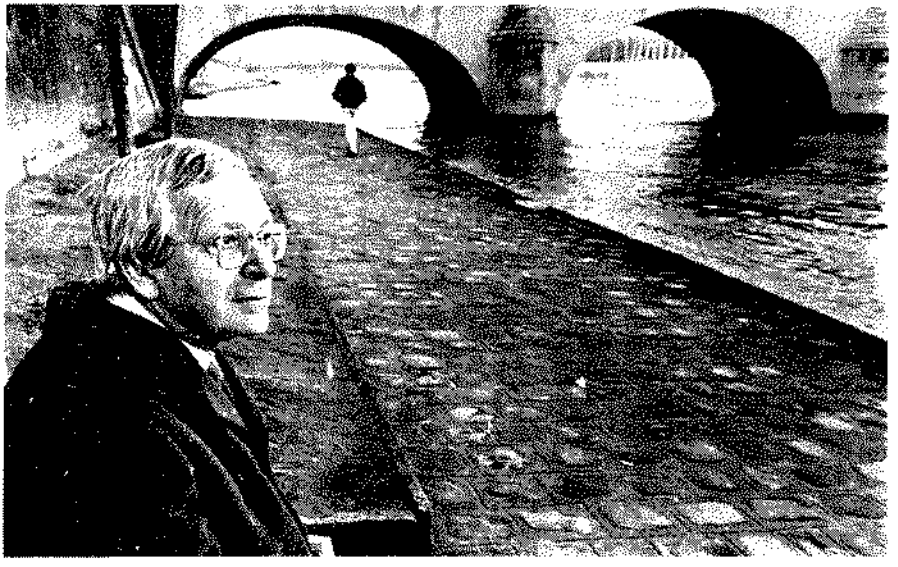
Для романов Шаброля тоже характерна повторяемость сюжетов, цикличность, выражающая вечный круговорот жизни, уравнивание в правах живой и неживой природы и как следствие — слабое развитие психологизма, отсутствие детализации внутренней жизни героя. "Натуралистическая" сетка как будто легко накладывается на романы Шаброля, но введение исторической перспективы, исторические и литературные ассоциации создают в целом совсем иной романный климат. Пример Шаброля подтверждает тезис об усложненности современного реализма, о формировании множества "гибридных" явлений, иллюстрирующих уже не тот или иной метод в "чистом виде", а многоцветную панораму современного романа.

РОЖЕ ГРЕНЬЕ

Называя Камю, Сартра, Арагона властителями умов первого послевоенного поколения, мы не всегда решаемся выделять среди представителей следующего литературного периода деятелей культуры, ими сформированных. Тем не менее взаимосвязь порой достаточно отчетлива. Роже Гренье (род. 1919) — прямой преемник Альбера Камю, решавший многие экзистенциальные вопросы в ином эстетическом ключе, поскольку впитал уже и опыт "театра абсурда", и опыт "нового романа". Именно Альбер Камю, которому попалась на глаза первая публикация журналиста Гренье в одном из подпольных изданий 1943 г., сразу пригласил его сотрудничать в "Комба" — "в своем роде уникальной в истории прессы,— по словам самого Гренье,— газете, которая защищала не политику, а мораль"[1]. По рекомендации Камю пришел Гренье работать в издательство "Галлимар", которому верен уже более сорока лет: в руководимой там Альбером Камю документальной серии "Надежда" вышла и первая книга Гренье. Дружба длилась всю жизнь и была подтверждена книгой-альбомом "Альбер Камю", выпущенной в 1982 г. в серии "Плеяда", где интереснейший иконографический материал сопровождает оригинальная аналитическая биография, а также монографией "Альбер Камю, солнце и тень" (1987), написанной Роже Гренье. Можно сказать, что именно сближение с Альбером Камю привело Гренье в литературу. Отвечая на вопросы корреспондентов, Роже Гренье, родившийся в Нормандии (г. Кан), говорил, что в детстве о карьере писателя не помышлял и семейная обстановка к тому не располагала; родители имели магазин оптики, мать мечтала для сына о дипломе агронома, мальчик же хотел стать учителем, чтобы, как пояснял он сам, иметь право топить в классе печь пожарче и не мерзнуть... Когда началась война, юный Гренье учился на филологическом факультете в Бордо и работал воспитателем в одном из лицеев[2]. После разгрома Франции Гренье оказался в Клермон-Ферране, одном из центров подпольной деятельности интеллигенции. Это и предопределило его дальнейшую ориентацию.

Репортажи, которые он писал после войны для "Комба" и "Обсерватер", переносили читателя в "горячие точки" планеты — Греция, Латинская Америка, Африканский континент,— а присутствие в качестве корреспондента на ряде судебных процессов тех лет в разных странах подсказало идею документальной книги "В роли подсудимого" (1948) — ее-то Альбер Камю и взял для своей серии "Надежда" наряду с произведениями Рене Шара, Карла Ясперса, Симоны Вейль и др.

Название серии расшифровывалось как преодоление нигилизма, чтобы не только "составить инвентарии зла", но "найти лечение", "выйти из смертельных противоречий, в которых мы живем". Книга Роже Гренье, знакомившая с документами и механизмом ведения ряда политических и уголов-



Роже Гренье

ных процессов (в том числе московских процессов 1938 г.), была заострена против презумпции виновности, защищала человеческую личность, доказывала неадекватность двух значений, заключенных во французском слове "justice" — справедливость и правосудие.

С этой первой книги и ведет свое начало осмысление писателем философских категорий экзистенциализма.

Роман Гренье, вышедший девять лет спустя,— "Ловушки" (1957) воплощает многие моменты экзистенциалистского мировосприятия, но в отличие от большинства произведений Камю или Сартра (и некоторых книг самого Гренье) накрепко привязан к конкретным историческим обстоятельствам — потрясениям военных лет. Вместе с тем идея противостояния человека своему уделу (повторяющееся лексическое сочетание "la condition humaine") в известном смысле определяет стиль повествования, а отношение к истории постоянно вычленяется из рассказываемой "истории" и становится, по существу, той главной темой, которую развивает автор. В этом смысле "Ловушки" сопоставимы со "Странной игрой" Роже Вайяна, где экзистенциальные проблемы тоже выявлены ярче конкретно-социальных.

Гренье прочерчивает за линиями судеб своих героев (рассказчика-фотографа, помогавшего в годы немецкой оккупации Франции переправлять патриотов в Испанию; красавицы еврейки Констанс Клоц, не подчинившейся предназначенному исходу и превратившей для себя сопротивление, а потом войну в Греции и Корее в своеобразную романтическую сказку; сентиментального чудака Прюльера, прожившего 20 августа 1944 г.— день Освобождения Парижа — так, как он хотел бы жить всегда — "вместе с другими", в атмосфере общего радостного энтузиазма) извечные законы человеческого существования. Если акцентировать политические аспекты романа, надо подчеркнуть безусловное неприятие автором фашизма, сочувствие движению Сопротивления, ироническое отношение к роли союзников в освобождении столицы Франции, недоверие к слухам о зверствах коммунистов в Греции и т.п. Но эти аспекты, выявляющие идейную ориентацию писателя (в основном стабильную в последующие десятилетия) не высвечивают глубины философского смысла романа.

Ключом к онтологической ситуации, воссоздаваемой в "Ловушках", в известной мере является более поздняя статья Роже Гренье, опубликованная на страницах "Нового журнала по психоанализу"[3]. Посвящена она проблеме ожидания в жизни человека от рождения к смерти. Вспоминая, как трактовалось ожидание у Достоевского, Чехова, Камю, отметив, что в наше время поведение человечества подсознательно определяется ожиданием атомной катастрофы (употреблен термин, характерный для Мальро,— limbes de l'état militaire), Роже Гренье сосредоточил свое внимание прежде всего на метафизическом сопоставлении постоянного ожидания человеком чего-то невозможного (l'attente de rien; l'attente de l'attente) с неожиданностью прихода смерти, в то время как "она-то единственное, чего надо ждать с полной уверенностью". Непрерывность ожидания создает ситуацию, при которой любое желание может исполниться только "завтра", но "завтра" никогда не наступит, поскольку оно тут же превратится в "сегодня". Подробно проанализировав философскую притчу Джозефа Конрада "Завтра" (To-morrow), где отец вдруг прогоняет долгожданного сына ("мой придет завтра!"), Роже Гренье очерчивает границы "извечного завтра" (lendemain éternel), рамками которого скована человечество. Ожидание — синоним бездействия. От такого ожидания-прозябания решительно отказывается Констанс Клоц, героиня "Ловушек". "Война — счастливый шанс для людей, подобных мне. Это свобода... Увлекательное приключение, прервавшее серую будничность". "Да, война уже дала тебе все, что ты требуешь от жизни,— игру случая, победу над обыденностью",— не без горечи отвечает молодой женщине рассказчик. Подобное восприятие войны характерно и для других героев книги. Итальянец Нандо, участник Сопротивления, не раз подвергавшийся смертельной опасности, признается: "Никогда я не чувствовал себя таким свободным, как будучи вынужденным скрываться" (libre/traqué). "Я люблю войну просто так,— поясняет Нандо,— люблю войну, в которой не убивают..."

На страницах книги возникают параллели с Парижской коммуной и Октябрьской революцией. Идеалом — почти недостижимым — предстают "люди, исполненные революционной веры, неспособные желать смерти даже врагу. Готовые умереть за коммунизм, но не убивать". Однако "невинный возраст Революции" кончается очень быстро, подобно детству, и романтики-революционеры "все прекрасное забирают себе, оставляя в наследство грядущим поколениям процессы тридцать седьмого года, обман, громкие фразы, обернувшиеся ложью или вывернутые наизнанку".

Рассказчик сохраняет скептическую трезвость суждений и пытается, наряду с другими участвуя во всех рискованных операциях против оккупантов, умерить восторг своих друзей, передать им свои опасения: каждая ли выпущенная пуля сражает именно виновного? много ли подлинной гражданственности в гражданской войне? не отравлена ли ядом всякая утвердившаяся в обществе власть? сколь праведны цели коллективного действия? не воспеваем ли мы убийство, воспевая героизм, подвиг?

Рассказчик, называющий себя "любителем, способным играть в Коммуну не более одной-двух недель", близок героям Сартра, в частности Матье Деларю из "Дорог свободы". Для него главное — утвердить свое личное достоинство человека, оставаться свободным, оценивая взглядом постороннего и наивные восторги одних, и черный скепсис других. Однако внутренняя полемика с Сартром позднее оформится в прямую реплику одного из персонажей романа "Фолия": "Рай — это другие".

Далее Роже Гренье пойдет как бы по узкой тропе, отделяющей состояние "solidaire" ("солидарный") от состояния "solitaire" ("одинокий") (вспомним финал новеллы Альбера Камю "Иона").

По мере становления Гренье-романиста отстраненность от конкретных событий усиливается. Почти во всех его романах действие происходит в провинциальном городе: провинция как противоположность столице описана в "Киноромане" (премия Фемина 1972), "Семейной мелодии" (1979), "Черном Пьерро" (1986)[4]. Судьбы героев даются на фоне истории. Осью психологического конфликта очень часто является взаимонепонимание между людьми разных социальных уровней. Но этот психологический рисунок выткан по канве глобальных метафизических вопросов: ради чего живет человек? как сохранить свое "я", если все подталкивает к его деформации? чем отвечать на зло? значим ли результат или важнее само намерение? и т.п.

В романе "Зимний дворец" (1965) героиня всю жизнь мечтала о славе вокальной солистки, но вынуждена играть на пианино в заштатном кафе; была готова на самоотречение ради тепла семейного очага, но в старости ей не остается ничего иного, как греться воспоминаниями о многочисленных случайных адюльтерах. Вся ее жизнь укладывается в пространство между двумя состояниями — "еще нет" и "уже нет". Если любая жизнь — только тире между датами рождения и смерти, то неудавшаяся жизнь — тире между двумя иллюзиями: юная Лидия была уверена, что дарование откроет перед ней горизонты успеха и счастья; потом она считала, что при других обстоятельствах ее жизнь сложилась бы совсем иначе. Но автор все время заставляет читателя сомневаться — а существовала ли возможность иного пути? Он задается вопросами: не преследуют ли нас иллюзии? чем предопределяется нереализованность мечты — внешними условиями, внутренней беспомощностью или абсурдностью бытия вообще?

Ни в одной из своих книг автор не дает ответа на этот вопрос, хотя в разных произведениях финал подводит читателя то к одному выводу, то к другому, то к третьему.

В романах "Перед войной" (1971), "Тебе суждено покинуть Флоренцию" (1983) и "Черный Пьерро" (1986) звучит мотив извечной борьбы добра и зла, но здесь зло (в отличие от романа "Зимний дворец") не абстрактное понятие, а воплощено в конкретных людях (медик-шарлатан Ибост в "Перед войной", циник-богач Шарль Мерлин в "Черном Пьерро"; авантюрист Прадос в "Тебе суждено покинуть Флоренцию"). Но автора совсем не увлекает процесс "разоблачения". В отличие от писателей-реалистов XIX в. он не тратит сил на доказательства жадности, эгоизма или вероломства. Зло и люди, творящие его, существуют — это следует принять как данность. Проблема для Роже Гренье состоит в другом — как строить с такими людьми отношения? Ведь "зло" не так-то легко вычленить из человеческих связей и уж тем более удалить его "хирургическим" путем. В реальной жизни все тесно переплетено.

Все центральные герои этих трех книг выбирают долю Сизифа, понимая, что, сколько бы камень ни скатывался, его надо нести к вершине; сколько бы тебя ни предавали, ты не имеешь права ответить предательством. Журналист Адриен Лаплас, приняв на себя заботу о жене Прадоса, в конце концов остается ухаживать за двумя могилками, храня добрую память о жене Прадоса, об его отце и даже о нем самом, хотя родные погибли по вине этого странного сына и мужа. Герой "Черного Пьерро", всегда отодвигаемый в сторону женщинами и друзьями во время "пира", пока они при славе и силе, спешит им на помощь во время "чумы", когда они скатываются в пропасть отчаяния. Презирать ли ему себя за такую уступчивость или же творить в мире чудовищного зла добро по мере своих возможностей — это и есть удел человеческий?

Все эти вопросы заострены до символа в книге Роже Гренье "Озеро в Отее" (1988). Каждая из четырех составляющих его повестей ("Нормандия",

"Говорю сам с собой", "Поэт и женщины", "Озеро в Отее") демонстрирует, что вся жизнь соткана из иллюзий и лжи.

В романах Гренье индивидуальные судьбы героев типизируют некие общие законы человеческих отношений. В новеллах[5] (Гренье-новеллист особенно часто вызывает восхищение своих собратьев-критиков как во Франции, так и за океаном) писатель обращен скорее к индивидуальностям, отыскивая каждый раз особые, конкретные примеры противостояния злу или, напротив, капитуляции перед ним.

"Пограничной" между романическим и новеллистическим жанрами является книга "Зеркало вод" (1975), получившая Премию новеллы. Первая из составляющих книгу повестей — "Круиз",— создающая объективный мир изнутри, очень характерна для Гренье. Ирен, девушка из благополучной, обеспеченной семьи, чей внутренний мир безмятежен, приходит в соприкосновение с другим. Но эта "встреча" рисуется автором не как открытие социальных контрастов, а как постепенное вживание в психологию другого человека. Ирен полюбила Хосе и, помогая своему любимому, знакомится с людьми, совершенно непохожими на всех, кого она знала раньше. С филигранным мастерством психолога автор раскрывает процесс постепенного смещения критериев, обретение нового взгляда на жизнь, иного мировосприятия и тем самым рождения нового человеческого характера.

Интересно, что Гренье-новеллист, сосредоточенный на психологии индивидуума, в большей мере, чем Гренье-романист, проясняет и объективные причины, определяющие ту или иную позицию героя, то или иное поведение. Добряк Ларье стал бандитом, потому что с детских лет не чувствовал себя равным среди товарищей, по бедности был вынужден носить девчоночьи туфли, довольствоваться скудными завтраками и терпеть насмешки сверстников ("Туфельки Жизель"). Хорошенькая провинциалка быстро совращена столицей, потому что от нее все именно этого ждали ("Увядшая блондинка"). Талантливый журналист опускается на дно алкоголизма, поскольку он ждет от своей профессии большего, нежели его коллеги по перу,— не просто сенсаций и крупных гонораров, но глубокого понимания людей, с которыми его сводит работа ("Игры").

Во всех этих случаях метафизические проблемы подаются сквозь призму индивидуальных судеб. Собственно говоря, "масса", "коллектив" никогда Гренье не интересовали. Суждение писателя о сходстве площади, заполненной народом, с банкой икры, где все как бы "взаимозаменимы", его уверенность, что "каждая икринка", "каждый из присутствующих", наверное, "по-своему интересен, имеет свою историю, что-то особенное, у него своя индивидуальная жизнь, своя судьба" ("Невеста"), которая и должна привлечь внимание, многое проясняет в образной структуре его произведений.

Очень часто его новелла — фрагмент, не нуждающийся ни в завязке, ни в финале,— отблеск впечатлений или размышлений автора, для которого знакомство или встреча — не более чем повод высказать заветную мысль. Порой "история" все же обладает завершенностью (смерть старика, испытывавшего радость от редких прогулок по Парижу с сестрой своей бывшей жены; отъезды директора лицея к любовнице под предлогом участия в служебных инспекциях; арест клерка немецкой полицией за то, что он оттягивал оформление заказа, чтобы еще разок увидеть красавицу фабрикантшу[6], и т.п.). Однако для новелл Гренье более характерно отсутствие события, сюжета. Это либо ни к чему не обязывающий разговор со случайным попутчиком в поезде или самолете; либо час, проведенный, как обычно, в гостях у соседа; либо очередная увольнительная для солдат, торопящихся в дом терпимости; либо выступление бродячих артистов, загримированных под Ангела и Дьявола[7], и т.п.

При любом из авторских решений (придерживается ли он сюжета или обходится без него) ему важна нота (порой мелодия), почти независимая от воссоздаваемых реалий. Внутренний смысл большинства этих текстов — разрыв между ожидаемым и происходящим, невозможность осуществить мечту.

Реальность и мечта совпасть не могут. Более того: реальность не совпадает не только с тем, что будет, но и с тем, что было. Воспоминание — это уже искажение, смещение. Состарившуюся голливудскую актрису расспрашивают о днях успеха, а ей словно бы и нечего вспомнить — все видится в совсем ином, тусклом свете. Как рассказать о "том, что было, но чего больше нет"? ("Мирей"). Причина несовпадений и отчужденности порой не объяснима. Героиня "Невесты Фрагонара", утратив на долгие годы дар речи, чувствует, что из-за этого ее стали бояться односельчане, и она стала бояться их. Но вот стараниями врачей речь ей возвращена, тем не менее страх и одиночество остаются. Следствие не связано с причиной, а коренится глубже — в несовершенстве общества, вселенной, самой человеческой природы.

Свою близость к экзистенциализму Роже Гренье много раз декларировал и не раз корректировал. У Гренье, как и в экзистенциалистской прозе в целом, счастливых героев нет, это всегда неудачники, люди, внутренне надломленные, даже тогда, когда они сами несут горе другим. Чаще, однако, они ничем не заслужили тех ужасов, которые на них обрушиваются, и считают, что к ним несправедлива судьба. "Впрочем,— замечает Гренье,— судьба никогда не бывает справедливой". Слово "посторонний" (étranger) является лейтмотивом многих ситуаций.

Появляется у Гренье и мотив чумы (новелла "Дезертиры", сб. "В редакции газеты") — в весьма неожиданном ракурсе. Степень самопожертвования героя здесь такая же, как у доктора Рьё, но благородство цели весьма сомнительно. Он, желая помочь своему малолетнему сыну, соглашается привить себе микроб и отправиться служить во франкистскую армию, чтобы эпидемия обеспечила победу, которая не дается военным путем. Подобно герою Сартра ("Стена"), герой Гренье, согласившись на смерть, неожиданно для себя остается в живых. Прозвучавший вопрос: "А почему никто не подумал, что чума непременно перекинется также на армию защитников Республики?" — обнажает абсурдность иллюзии, будто люди способны управлять событиями. Если помнить, что Гренье представляет собой литературное поколение, уже впитавшее опыт Сартра, Камю, Мальро, то мы вправе заключить, что его творчество знаменует собой новый этап художественного осмысления категорий экзистенциалистской философии. Если "новый роман" и "театр абсурда" в известной мере углубили представление о бессмысленности мира, приглушив мысль о необходимости свершать "actes gratuits", то прямые преемники писателей-экзистенциалистов (Роже Гренье здесь не одинок) корректировали основные экзистенциалистские идеи с другим акцентом.

Роже Гренье, настойчиво вкладывает в понятие абсурда бытия элемент героического стоицизма. Например, просматривая программки созданного Камю в Алжире "Театра Труда" (Théâtre du Travail), Гренье останавливает внимание на "столь характерной для Камю фразе: "Абсурдность — это особая форма величия, присущая только людям"[8]. Чуть ниже он уточняет, что, "создавая философию абсурда, Камю, несмотря на это, стремился строить здание морали"[9], он цитирует из "Записных книжек" и писем Камю следующие ремарки: "Глупцы, вы думаете, будто отрицание — это отказ от действия: на самом же деле это выбор"; "Есть абсурдные мифы, нет и не может быть абсурдной мысли"[10] и т.п.

Так или иначе, акцентируя внимание на том, что наиболее близко лично ему, Гренье постоянно напоминает, что его система взглядов складывалась в пределах "солнечной системы", центр которой — Альбер Камю.

Что же касается эстетической программы, то здесь Гренье с самого начала пошел своим путем, не приняв свойственную экзистенциалистской прозе и драме тезисность, жесткость оппозиций.

Важные для Гренье размышления над эстетической программой включены им в текст романа "Фолия" (1980). В центре его и тут "посторонний", которого как бы несет волна обстоятельств, щедро расцвеченная на сей раз блестками авантюрного повествования (светские приемы, адюльтеры, пули, выпущенные из револьвера женой-мстительницей, и т.п.). Все это дано в ключе пародии, главным героем романа остается само Искусство. Алексис Валле, "посторонний", пытается передать на полотне особое состояние — на грани меж торжеством рассудка и властью иррационального, меж радостью общения с "другими" и неизбежностью одиночества.

"Фолия" (или: "Folia d'Espagne" — инструментальные пьесы под этим названием писали Доменико Скарлатти, Арканджело Корелли и другие композиторы XVII—XVIII вв.) — танец, исполняемый без партнера. Это символ человеческого существования. Чтобы включиться в танец, нужны зрители и даже другие танцующие, но каждый из них танцует в одиночестве, сам по себе. В обществе, куда Алексис был втянут (роскошь виллы миллионера Шарля Тремюла, гипноз славы бывших звезд футбола и мюзик-холла, странности Женевьевы, жены Тремюла, ищущей перед каждым новым приступом депрессии любовника, и т.п.), меньше всего склонны к размышлениям. Любая отвлеченная реплика вызывает удивление: "Он что, философствует?" Однако именно тот, кто действительно склонен воспринимать все происходящее со стороны, из философического "далека" — художник Алексис Валле,— даже не пытается делиться своими наблюдениями — все равно он остался бы непонятым. Внутренний монолог или краски на холсте — вот его речь.

Картины Валле, описанные в романе, помогают понять тот эстетический идеал, к которому стремится сам Роже Гренье. Ни дерзкой абстрактности, ни прилежной фигуративности. "Всякий раз, когда он замышлял картину, Алексиса раздирали два противоречивых чувства: стремление к мелодической пластике, с одной стороны, и необходимость сохранять четкую композицию — с другой; возможно, он достигнет идеала и создаст произведения, которые будут музыкальными, как песня, и явят собой победу живописи над конкретной реальностью". Однажды, вынужденный выполнить по заказу портрет реального человека, Валле с удивлением и страхом заметил, что его представление о личности заказчика выдают мазки кисти: получилось лицо подлеца. И хотя такое проникновение "по ту сторону" фигуративности Роже Гренье тоже считает достойным уделом искусства, еще больше его влекут к себе состояния, в чем-то адекватные тропизмам "нового романа". Он ждет от картины, чтобы она передала "предвестие дождя" или исчезновение только что существовавших вещей, их медленное "испарение" с полотна. ("Предметы, нас покидающие" — названа серия своеобразных натюрмортов Валле.) В сочетании линий и красок должно сохраниться что-то от реальности — хотя бы впечатление от виденного, пережитого. Так, завороженный изображением огненного дракона на старинной вазе, Валле берется за композицию из черно-красных перистых разводов, чтобы передать на полотне свое представление о безумии Женевьевы. Картина тоже получает название "Фолия".

Роман этот интересен прежде всего как своеобразный эстетический манифест, реплика в споре новаторов и традиционалистов 60—80-х годов.

Творческая манера Роже Гренье удивительным образом соединила в себе наследие французской, русской, американской традиций, хотя каждая из этих традиций наложилась на стилевую основу, сформировавшуюся у Гренье довольно рано, задолго до глубокого знакомства с писателями, которых он почитает своими учителями[11].

Роже Гренье предпочитает строить повествование на полутонах и осевых, мировоззренческих метафорах. Такой метафорой является, например, в одном из произведений неразрывная связь Ангела с Дьяволом, а в другом — черный костюм Пьерро рядом с неестественно белыми прогулочными гондолами, что осмысляется как вывернутость наизнанку основных представлений о мире, невозможность оценить то или иное явление, следуя привычным категориям. Многие произведения Гренье расположены где-то между сюжетным повествованием (в котором главное все равно не цепочка эпизодов, а метафорический подтекст) и тем, что французская критика давно уже называет просто "текст" — без очерченного характера, без "события", где все дробится на отдельные психологические "пятна", подобно цветовым точкам на картинах пуантилистов, и где, только охватив книгу в целом, можно увидеть то, ради чего она создавалась.

Утонченность прозы Гренье усиливается благодаря частому использованию музыкальных мотивов. Звучание музыки (Бетховена, Шуберта, Бизе, Скарлатти, Шумана, Дебюсси, Форе) то создает фон для душевных переживаний (в этой функции почти никогда не используются Гренье пейзажные зарисовки и очень редко портретные или бытовые детали[12]), то введено в сюжет, связано со становлением героя и потом крушением его надежд.

Когда Гренье сравнивал свои художественные задачи с прустовскими (отмечая, что его интересует та же среда и то же историческое время, что и Пруста), он настаивал на своей склонности к большей недосказанности, на желании выхватить фрагмент, без попытки обязательно вписать его в общую, почти "эпическую" картину, какая возникает "В поисках утраченного времени". Он называет себя "историком без истории", т.е. наблюдателем, который фиксирует увиденное, рассказывает о нем, но не стремится придать ему сюжетную завершенность. Тем самым само слово "история" читается у Гренье двояко — то как законченный, самодостаточный эпизод, то как символ содержательности, осмысленности человеческого существования. Отсюда совмещенность выводов: с одной стороны, "страшно, когда нечего рассказывать"; с другой — надо уметь вести повествование и тогда, когда оно лишено событийности, когда "ничего — как у Чехова — не меняется". Своеобразна и роль рассказчика в прозе Гренье. Им становится то один, то другой герой (причем автобиографичность предельно скрыта, сглажена), весьма редко (но зато внезапно, приковывая внимание читателя) прямо прорывается авторское "я": "я словно вижу, как она откидывает со лба легкую волну волос..." "Дисгармония" такого вторжения еще сильнее оттеняет зыбкость основного потока повествования, которое как бы неизвестно кем "подсмотрено", адекватно ли увидено, понято, воспринято, передано. В романе "Тебе суждено покинуть Флоренцию" разворачивается "роман в романе", рассказчик-журналист переделывает готовый текст по ходу перемен в судьбах героев и в процессе трансформации своего собственного отношения к ним.

Достоевский привлекает Гренье простотой и двойственностью интонации[13], хотя манере Гренье совершенно не свойственно то неистовство страсти, каким были движимы герои Достоевского. У него все проще (хотя бы потому, что будничнее) и еще более двойственно, поскольку характеры не очерчены с той обстоятельностью, которая есть у Достоевского. Близость к Чехову несомненно более убедительна[14]: незавершенность финалов, ювелирная психологическая утонченность (перепады настроений, рождение нео-

сознанных импульсов-тропизмов, сложная, изменчивая, опосредованная связь между социальным положением и "самочувствием" героя, отказ от выражения авторской позиции и т.п.). В любой из книг Чехова, как пишет Гренье, "все течет, ничего не меняется"[15] и главным персонажем является Время. В этой же перспективе иногда трактует свои произведения Гренье, рассуждая (чаще голосом героев, передоверяя им свои мысли) и о субъективном восприятии времени, и о серьезных различиях эпох (до первой мировой войны, между двух войн, после Освобождения) при их слишком неприятном родстве, словно история идет по кругу, возвращаясь к тем же самым проблемам.

Когда Роже Гренье взялся за предисловие к книге рассказов Скотта Фицджеральда, то, предвосхищая удивление читателя,— чем мог американский новеллист привлечь писателя совсем иной творческой манеры? — Роже Гренье выразил восхищение тем, что Скотт Фицджеральд владеет стилем, которому не требуется сюжет, а если сюжет разворачивается, то главным всегда остается ощущение, что человек повсюду посторонний (étranger), исключен из общества себе подобных. Анализируя новеллы Фицджеральда, Гренье употребляет термин "тропизм", считая, что именно верностью "тропизму фронтира", подтекстом отчуждения (введена параллель с "Замком Кафки".— *Т. Б.*) от благополучного общества он и интересен прежде всего.

Жизнь человека, заключает Гренье вслед за американским писателем, всегда либо поражение, либо пиррова победа.

Творчество Фицджеральда прочитано Роже Гренье под своим, явно смещенным углом зрения, но "натяжки" как раз и открывают пристрастия самого Гренье.

Совмещение таких разных традиций в границах одной творческой судьбы могло бы породить эклектичность. С повествовательной манерой Гренье этого не происходит. Синтезирующая роль его мировосприятия (сформировавшегося уже достаточно давно и не претерпевшего каких-либо резких изменений в течение десятилетий) столь сильна, что это предопределило эстетическую целостность как его отдельных произведений, так и всего творчества.

МАРГЕРИТ ДЮРАС

Маргерит Дюрас (род. 1914) — фигура по-своему уникальная. Вот уже почти полвека работает она в литературе, постоянно меняясь и в то же время оставаясь всегда собой, приближаясь к тому или иному течению, но никогда не сливаясь с ним. Ее произведения с трудом поддаются классификации, что не означает, что их вообще невозможно вписать в литературный контекст.

Сама Дюрас подробно рассказывала, как она работает: "Когда я пишу, я испытываю ощущение того, что нахожусь в состоянии крайней несосредоточенности и совершенно не владею собой, я словно сито, а голова у меня продырявлена. Я не могу объяснить, что я пишу таким образом, потому что в том, что я написала, есть вещи, которые я не могу узнать. Следовательно, они пришли ко мне извне, и, значит, когда я пишу, я пишу не одна.

То, что приходит в письмо, это, бесспорно, попросту говоря, масса пережитого, если, конечно, можно сказать "попросту говоря"... Но эта масса пережитого, непроинвентаризированная, неосмысленная, находится в состоянии первородного беспорядка. Мы одержимы пережитым. Не надо этому противиться"[1].

В этом признании раскрыто одно из существенных черт творческой манеры писательницы: сочетание новой практики письма, которая рассматривает текст как самодостаточную семантическую ценность, не нуждающуюся во внеположенном объекте, и роли, которую играет в творческом процессе "пережитое" (le vecu), жизненный опыт писательницы.

Маргерит Дюрас (наст. фамилия Донадьё) родилась в семье учителей, поехавших в колонии на заработки. В 1918 г. Дюрас потеряла отца, а мать, оставшись одна с тремя детьми, сменила не одно место, не покидая, впрочем, Индокитая, где вела жизнь тяжкую и не вылезала из нужды. Детство Дюрас прошло среди местного населения, с которым у семьи было больше связей, нежели с белыми, она своими глазами видела жизнь колоний, и на взгляды и убеждения будущей писательницы это оказало самое непосредственное воздействие.

Завершив среднее образование в Сайгоне, в 1932 г. Дюрас едет во Францию, получает степень бакалавра философии и поступает в университет. Мать непременно хотела видеть Маргерит математиком, но осуществлению ее мечты помешало литературное призвание, которое именно в это время проявилось у Дюрас уже достаточно определенно. В Париже Дюрас застает война. Эти годы, особенно последний период войны, подробно описаны в книге "Боль" (1985), являющейся дневником Дюрас: здесь и работа в ячейке Сопротивления, руководимой Ф. Миттераном, арест гестаповцами и отправка в концлагерь мужа писательницы, а также рассказ о его почти что чудесном спасении и возвращении на родину. Во время войны



Маргерит Дюрас

началась и собственно писательская деятельность Дюрас. В 1941 г. она принесла в "Галлимар" рукопись своего первого романа "Бесстыжие" (1943), в 1944 г. опубликовала второй роман — "Спокойная жизнь". В первые послевоенные годы Дюрас разделила общий энтузиазм, царивший в среде левой интеллигенции: она принимала участие в работе объединения критиков, возглавлявшегося Пьером Дэксом, и вступила в Коммунистическую партию. Активная деятельность в ФКП, впрочем, была недолгой — Дюрас и в этом оказалась фигурой достаточно типичной: в начале 50-х годов она и ее ближайшие друзья были исключены из партии. В одном из интервью последних лет Дюрас назвала себя "борцом левых сил, не принадлежащим ни к какой партии" и провозгласила сомнение главной движущей силой эпохи, "освободившейся от ошибок коммунизма"[2].

С выходом в 1950 г. романа "Дамба на берегу Тихого океана" к Дюрас приходит известность, и писательница становится одной из наиболее заметных фигур в развитии современной французской литературы: о ней спорят, ее принимают или отвергают, но она всегда вызывает интерес. Дюрас пишет романы, пьесы, сценарии, постоянно вырабатывая некий синтетический жанр, сама ставит фильмы; в последнее десятилетие она опубликовала несколько книг-диалогов с известными критиками, в которых многое рассказала о себе.

Наиболее интересный и зрелый роман ранней Дюрас — "Дамба на берегу Тихого океана". В нем своеобразие ее манеры, ее осмысления пережитого заявляет о себе достаточно властно. Жизнь учительницы-француженки и двоих детей в Индокитае, покупка участка земли, ежегодно затапливаемого океаном, попытки бороться со стихией, полное обнищание и упадок, когда становится ясно, что попытки эти тщетны,— вот событийная основа романа, в которой легко узнаются эпизоды из жизни семьи Донадьё. Но этот событийный пласт — только основа, на которой возводится здание романа, имеющего мало общего с реалистической автобиографией. И хотя ряд критиков склонен видеть в "Дамбе" образец "традиционного повествования со всеведущим автором, позволяющим себе отступления по поводу своих героев

или описываемых предметов"[3], примечательность романа не столько в следовании реалистической повествовательной традиции, сколько в разрыве с ней.

Постоянно исходя из реально виденного и пережитого, автор все время стремится вырваться из границ реалистического изображения: отказывается искать причинно-следственные связи между событиями, не стремится выстраивать логически объяснимые причины поведения своих героев и отношений между ними; пейзажи из вполне достоверных с легкостью превращаются в символические обобщения, равно как и персонажи, в которых угадываются черты реальных людей, прежде всего матери и брата Дюрас, приобретают черты мифологических героев.

Центральная фигура — Мать. Дюрас писала не портрет своей матери, а создавала образ-обобщение (недаром в романе у нее даже нет имени, и называется она Мать), образ женщины непреклонной и отважной, способной не только принимать смелые решения, но и бросить вызов судьбе. Ее решение о строительстве дамбы, ее способность вовлечь в это дело местных жителей говорят о натуре незаурядной, неистовой, которая хочет померяться силами со стихией. И даже потерпев полный крах, она не сломалась, она с достоинством носит свое рубище и отправляет полное праведного гнева обличительное письмо обманувшим ее чиновникам из колониальной администрации.

Безумие Матери является как бы продолжением тех ее качеств, которыми восхищается Дюрас,— ее упорства, непреклонности, желания подчинить себе людей и обстоятельства,— их оборотной стороной. Ведь всю ее жизнь можно при желании рассматривать как безумие, приносящее только несчастье ее ближним. Это основная противоречивость образа сопровождается большим количеством мелких противоречий в поступках Матери, ее взглядах (твердые представления о долге, нравственности легко уживаются с цинизмом в отношении к г-ну Жо, безукоризненная честность с желанием во что бы то ни стало выманить у него бриллиант и т.д.).

Образ Матери можно проанализировать и в психоаналитическом ключе, основываясь на отношениях Дюрас и реальной г-жи Донадьё; это постоянно делается в современной критике, исследующей с пристальным вниманием и отношения брата и сестры, в той или иной форме присутствующих в романах писательницы, начиная со "Спокойной жизни", кончая "Летним дождем" (1989).

Роман предлагает интересный материал и для анализа политических взглядов Дюрас, ее отношения к национально-освободительному движению в Индокитае и — шире — к задачам коммунистического движения. В этом плане "Дамба" трактовалась по-разному, что, по-видимому, вызвано разночтениями смысла главных образов романа.

В 1958 г. писательница публикует роман "Moderato cantabile", в котором изменения, наметившиеся в ее манере в книгах 50-х годов ("Моряк из Гибралтара", 1952; "Лошадки Тарквинии", 1953; "Сквер", 1955), аккумулируясь, приводят к возникновению нового типа повествования, характеризующего современную Дюрас. "Moderato cantabile" — один из наиболее знаменитых ее романов, вызвавший огромное количество статей и рецензий и явившийся своеобразной моделью романов Дюрас, написанных в 60-е годы.

Отправная точка развития действия романа — если можно говорить о действии, ибо в нем почти ничего не происходит, а все лишь "проживается" в подсознании или воображении — факт из разряда "происшествия". Молодой мужчина убивает свою возлюбленную и оказывается в руках полиции.

Зрелище убитой женщины и мужчины, осыпающего поцелуями бездыханное тело, производит на героиню романа впечатление шоковое и завораживающее. Она не может от него оторваться и затем в течение пяти дней подряд возвращается в маленькое кафе, где произошло убийство. И там, в

этом кафе, разыгрывается собственная трагедия Анны Дебаред. Но ее трагедия и ее страсть — тусклое отражение первой и только с помощью зловещей "подсветки" приобретает какие-то очертания.

При всей его кажущейся конкретности, прозрачности, четкой композиции и предельной лаконичности изобразительных средств, в романе Дюрас — все нечетко, неявно. Он требует от читателя активнейшего соучастия, ибо ему брошены лишь намеки, по которым он должен предложить свою версию прочтения и понимания рассказанного. Впрочем, говорить о рассказе применительно к "Moderato cantabile" можно лишь условно: роман составляют пять центральных диалогов (которые и диалогами, строго говоря, назвать трудно, ибо каждый из собеседников произносит свой текст, почти не отвечая другому или отвечая иносказательно) и пропорционально незначительная повествовательная часть; он больше всего напоминает сценарий, уже перенесенный на экран; имеет, как писал Пикон о "Moderato cantabile", "восхитительную структуру отсутствующего рассказа"[4]. Но рассказ все-таки существует.

Анна Дебаред — жена состоятельного промышленника, живущая в роскошной вилле, окруженной парком, в небольшом портовом городе,— томится тоской и задыхается от одиночества, непонятности, собственной ненужности. Единственная отрада — сын, единственное, что может вырвать из вялого течения повседневности,— страсть. Но Анна Дебаред — не Эмма Бовари, и "Moderato cantabile" — не роман об адюльтере и тем более не роман о жизни, загубленной провинциальной буржуазной средой. Клод Руа в свое время не без остроумия заметил, что книга Дюрас — это история Эммы Бовари, переписанная Белой Бартоком. Убийство в кафе приоткрыло Анне мир роковых страстей, где любовь доведена до своей крайности, до предела и завершается единственно возможным — смертью. Впрочем, применительно к книгам Дюрас правильнее говорить не о любви, а именно о страсти — о ее медленном и напряженном нарастании и непременно трагической развязке, в которой один из протагонистов должен быть уничтожен.

История собственных отношений Анны и ее собеседника в кафе проигрывается на фоне происшедшего, в котором все неясно, все тайна. Додумывая, предлагая свои версии таинственной истории, они сочиняют собственную, в которой все самые, казалось бы, незначительные детали освещаются этим кровавым светом и становятся значимыми. Говоря о чужих людях, они вкладывают в их поступки, слова и решения свои мысли и желания и в воображении проделывают путь, пройденный ими. Вот почему во время их последней встречи между героями происходит такой диалог: "Я хотел бы, чтобы вы были мертвы",— говорит Шовен. "Это уже произошло",— говорит Анна Дебаред. И Дюрас добавляет: "Она повернулась лицом к закату, пройдя через группу людей, столпившихся у стойки, вся в потоке красного света, который знаменовал окончание этого дня".

В "Moderato cantabile" видно, какой путь проделала Дюрас за эти годы. Романная материя заметно "облегчена": сюжетная канва произведения максимально упрощается, сокращается число персонажей, пространственное и временное поля сужаются, почти освобожденное от событий, время наполняется мыслями и чувствами персонажей, и его течение становится почти физически ощутимым. Передаче течения времени Дюрас придает особое значение: у собеседников его очень мало, Анна должна вернуться засветло домой — и "призывы" Шовена: говорите же, говорите, у нас осталось десять... пять минут, передавая движение времени, создают особое напряжение там, где, казалось бы, ничего не происходит: персонажи, а вместе с ними и читатель все время находятся в состоянии ожидания. Они ждут, что-то должно произойти. И это состояние ожидания — одна из постоянных величин, которые неизменно присутствуют в романах Дюрас. При этом сама

реализация ожидания не имеет значения, не в этом главное. Главное в том, чтобы добиться воздействия на читателя, нагнетая чувство напряженности.

Сразу после "Moderato" Дюрас пишет несколько вещей, тесно связанных с этой центральной книгой структурной организацией материала. Я имею в виду двуплановость, когда история "воображаемая", домысливаемая определяет характер и направление действия и дает необходимое наполнение истории "реальной", без чего она просто не может осуществиться. Игра взаимоотражающих зеркал всегда привлекала Дюрас. Уже в "Дамбе" она рассказывала о рождающейся страсти Жозефа, описывая любовную сцену в фильме, который вместе смотрят Жозеф и его будущая возлюбленная.

На взаимодополнении и перекличке двух разных, но, оказывается, столь сходных любовных историй построено развитие сюжета в сценарии "Хиросима, любовь моя" (1960). При этом связь двух пластов у Дюрас всегда играет не только структурную, но и смысловую роль, только их целостное восприятие дает возможность понять значение каждого. И если в "Moderato" речь идет о разных людях, но сходных коллизиях, то в "Хиросиме" женская фигура та же, но эпизоды отстоят друг от друга во времени. Значение каждого высвечивается с помощью другого: только поняв прошлое, оказывается возможным правильно воспринять настоящее, и наоборот, только в свете настоящего прошлое обретает свой истинный смысл.

В романе "Летом, в половине одиннадцатого вечера" (1960) импульс, дающий толчок развитию действия, напоминает "Moderato". Вынужденные остановиться на ночлег в маленьком испанском городке французские автотуристы узнают, что здесь только что совершилось кровавое преступление: местный житель убил свою молодую жену и своего друга, застав их вместе во время любовного свидания. Итак, снова убийство, и снова на почве любви; супруги — Мария и Пьер — будут принимать живейшее участие в происходящем. Кровавая трагедия на любовной почве оказывается фоном, на котором завершается история одной любви и рождается другая. Но гибель этой любви, измену мужа, начало его отношений с ее приятельницей Клер Мария воспринимает как-то отстраненно, смотрит на все словно издалека, лишь пристрастно фиксируя малейшие признаки начинающегося сближения, и с нетерпением ждет кульминации, не только не препятствуя развитию событий, но, пожалуй, убыстряя его. Это спокойствие объясняется не столько характером героини, вовсе не склонной к пассивному приятию происходящего, сколько взглядами Дюрас на любовь как фатальную силу, ни от кого и ни от чего не зависящую.

Своеобразие обыгрывания этих параллельных историй по сравнению с "Moderato" в том, что Дюрас делает их и пересекающимися: она протягивает связь от Марии к убийце — Родриго Паэстра, и в романе завязывается третий сюжетный узел. Томясь от бессонницы в переполненном отеле, Мария с тоской смотрит в окно и замечает на крыше фигуру притаившегося человека, в котором она угадывает скрывающегося преступника. Понимая, что утро неминуемо принесет ему смерть, ибо городок наводнен полицией, она загорается неодолимым желанием спасти его. Безумная мысль словно встряхивает дотоле вялую, апатичную Марию. Отчаянный план ее осуществляется.

Паэстра привлекает Марию не потому, что в ней рождается чувство сострадания, и не потому, что удел ближнего волнует ее больше, чем собственная судьба,— ее влечет к нему какая-то необъяснимая сила потому, что он облачен "в преступный саван" своей страсти, толкнувшей его на убийство. Двойное убийство, совершенное им, окружает его некоей аурой, делающей его особенно привлекательным в глазах Марии. Для нее Паэстра — "осязаемое чудо, черный цветок, выросший этой ночью в смятенье любви". Магический свет, исходящий от Паэстры, озаряет Марию надеждой,

ей кажется, что она вступает в новый этап своей жизни, начинает "вдыхать новый воздух", она ощущает в себе какое-то особое горение, "вспышку любви, у которой нет объекта". Самоубийство Паэстры тушит это пламя, оставляя в душе Марии чувство горечи и готовности подчиниться неизбежному.

Течение времени становится центральным объектом внимания Дюрас в романе "Послеполуденный отдых г-на Андемаса" (1962). Многие ведущие темы ее творчества присутствуют и здесь, но они убраны с поверхности, спрятаны в тексте, чтобы не заслонять основного. В этом романе ничего не происходит. Старый человек сидит в кресле подле недавно купленного им дома и ждет архитектора по имени Мишель Арк, с которым он должен договориться о постройке террасы. Он ждет. Тема ожидания становится здесь центральной. Как это чаще всего бывает у Дюрас, время, охватывающее действие романа, сжато до предела: здесь оно измеряется двумя часами (кто-то из исследователей даже подсчитал, что действие длится столько времени, сколько нужно для прочтения романа), пространство ограничено размерами площадки перед домом, число действующих лиц доведено до минимума — их трое, не считая собаки.

События, о которых идет речь в "Послеполуденном отдыхе", возникают только в отраженном свете — в разговорах и мыслях персонажей — г-на Андемаса и г-жи Арк, в жизни которых они играют очень важную, имеющую серьезные последствия роль. Ибо речь идет о внезапном влечении Валерии, дочери г-на Андемаса, и Мишеля Арка, влечении, которое переживается обоими собеседниками как катастрофа, ибо каждый из них теряет самое дорогое из того, что у него есть в жизни: она мужа, он — дочь. Примечательно, что ни Валерия, ни Мишель Арк в романе так и не появляются, их любовь существует только в диалогах, более того, в них она как бы "выкристаллизовывается", проясняется, в то время как сами влюбленные, самозабвенно танцующие на деревенской площади, не отдают себе отчета в своих чувствах.

В этом романе, который некоторые критики считают лучшим не только в творчестве Дюрас, но и в современной французской литературе в целом[5], писательница предельно лаконична, особенно скупа в изобразительных средствах. Она пользуется, как всегда, двумя-тремя повторяющимися деталями, главным образом для того, чтобы напомнить о беге времени (движущаяся тень от бука, который выполняет функции стрелки на солнечных часах, рефрен песни, то и дело доносящийся с площади), и впускает внешний мир в текст, только проведя его через восприятие персонажей.

В повествовательной технике Дюрас 50-х—начала 60-х годов отчетливо ощущается тяготение к драматургичности: небольшое количество персонажей, стремление к классицистским единствам времени и места, главенствующая роль диалога. Ее романы легко инсценируются, что доказала сама писательница, превратив "Сквер" в одноименную пьесу[6]. Позже она превращает в пьесы и сценарии и другие свои романы (напр., "Дамба" становится "Кино Эдем", "Вице-консул" — "Индиа-сонг"), а из пьесы "Виадуки Сены и Уазы" (1960) делает роман "Английская возлюбленная" (1967). Возможно, что толчком к началу драматургической работы был полученный Дюрас заказ написать сценарий к фильму, который предполагал снимать в 1958 г. Ален Рене — "Хиросима, любовь моя". Тогда Дюрас согласилась лишь из соображений финансовых. С середины 60-х годов ее пьесы начинают ставить на парижской сцене. Среди пьес Дюрас есть чисто экспериментальные — это "Yes, может быть" и "Язык Шага", где писательница играет с языком, пробуя создать для театра язык разговорный, не имеющий ничего общего с академическим. Эта пьеса заставила некоторых критиков вспомнить об опытах

Раймона Кено, хотя следование примеру Беккета в ней кажется более очевидным.

Но в еще большей степени, чем к театру, Дюрас-художник тяготеет к кинематографу. Его изобразительные средства близки приемам выразительности, создаваемым Дюрас, она переносит свои лучшие романы на экран, и часто экранные версии углубляют и проясняют романную первооснову. Кино играет принципиально важную роль в ее творчестве, и лишь ее ироническим лукавством можно объяснить слова, некогда сказанные Дюрас: "Я делаю фильмы лишь для того, чтобы как-то занять себя. Если бы у меня хватило сил не делать ничего, я бы не делала ничего. Но так как у меня нет сил не заниматься ничем, я делаю фильмы. И ни по какой другой причине"[7].

В 1964 г. Дюрас публикует роман "Зачарованная Лол В. Стейн", к которому тематически примыкают роман "Любовь" (1971) и его кинематографическая версия "Женщина с Ганга" (1973), а также отчасти и роман "Вице-консул" (1965) и его инсценировка "Индиа-сонг" (1973). (Слово *инсценировка* употреблено здесь условно: сама писательница определяет "Индиа-сонг" как "текст-театр", охотно пользуясь этим определением и в ряде других случаев.) Общность действующих лиц и некоторых сюжетных мотивов позволяет критикам объединить эти произведения в цикл о Лол В. Стейн и рассматривать их как единое целое. В этом есть свой резон: произведения словно высвечивают одно другое (в сценариях подчас явно высказано то, что в романах спрятано вглубь), без знания "Зачарованной Лол" "Любовь" понять в высшей степени трудно; но по манере они отличаются, те черты прозы Дюрас, которые характерны для романа "Любовь", в "Лол" еще не являются определяющими. Роман "Вице-консул" представляет самостоятельный интерес и требует отдельного рассмотрения, тем более что в нем манера поздней Дюрас как бы находится в процессе становления и поэтому легче поддается объяснению.

Тенденция к недоговоренности, стремление скрыть за явным что-то подразумевающееся, о существовании которого можно догадываться лишь по отдельным деталям, да и то если вчитываться пристально, отсутствие внешнего действия и интриги — все те черты, которые присутствовали в романах Дюрас и раньше, в "Зачарованной Лол" стали определяющими. У некоторой части критики это вызвало раздражение, ощущение того, что читателя просто дразнят, играя в непонятность (например, Р. М. Альберес "Роман сегодняшнего дня"), у другой, увлеченной психоанализом, — непомерный восторг перед способностью писательницы воспроизвести одну из разновидностей безумия. Примечательно, что среди тех, кто высоко оценил роман, оказался и Ж. Лакан, отметивший в Дюрас редкую для непрофессионала способность понять и передать психологию душевно больного человека.

"Случай" Лол — это своего рода утрата собственной личности, своего "я" на почве пережитого потрясения. Девятнадцатилетняя Лол Валерия Стейн в течение нескольких минут теряет своего жениха Михаэля Ричардсона. Теряет в самой мирной и благополучной обстановке, на ежегодном балу в казино курортного городка, где неожиданно появляется жена французского консула в Калькутте — Анна-Мария Стреттер. Ричардсон приглашает ее танцевать (танец как метафора физической близости партнеров постоянно фигурирует в романах Дюрас), они не расстаются в течение всего вечера, под утро Ричардсон покидает казино, следуя за Анной-Марией и не взглянув на свою невесту. Она же как зачарованная смотрит на эту внезапно вспыхнувшую страсть, не испытывая при этом никаких чувств. Отсутствие — вот главная черта, характеризующая героиню[8].

Если прошлое нельзя изменить, его можно постараться понять; а поняв, смириться с ним. Болезнь Лол в том и состоит, что она с маниакальным упорством хочет воссоздать не столько в памяти, сколько в воображении —

и бал, и все, что последовало непосредственно за ним между Ричардсоном и А.-М. Стреттер. Именно поэтому она снова едет в Т. Бич, где состоялся тот роковой бал, и входит в казино. Именно поэтому она берет себе в провожатые Жака Голда, который должен заместить в ее сознании образ Ричардсона, именно поэтому она настаивает на продолжении его связи со своей приятельницей Татьяной, хотя Жак и влюблен в нее, Лол. Она присутствует при их свиданиях, спрятавшись под окном гостиничного номера, потому что хочет увидеть, *как* происходило первое любовное свидание Ричардсона и Анны-Марии.

И если в сцене бала Лол была "замещена" Анной-Марией, теперь, во время свиданий Жака и Татьяны, призванных в больном и мятущемся сознании Лол стать на место тех персонажей, сама она пытается поставить себя на место воображаемой соперницы. Дюрас с большим знанием дела и не меньшим искусством суггестивности воссоздает фантазмы героини. Интерес к явлению, изученному и описанному в психоаналитической литературе (да и сам термин возник именно в ней), Дюрас проявляла давно. При желании и известной натяжке сцены-воспоминания из "Хиросимы" или сцену убийства в "Moderato" тоже можно отнести к разряду фантазмов. Но там шла речь о сознании здоровом, здесь — о больном. Впрочем, Дюрас любит находиться там, где граница между здоровым и больным сознанием едва различима, и описывать такие состояния души, которые ясными и спокойными назвать трудно[9].

В романе "Любовь" (1971) событийная линия, намеченная в "Зачарованной Лол", доводится до завершения. Это как бы ее заключительный эпизод. Впрочем, обо всем этом можно говорить только условно, ибо лишь знание написанного Дюрас до этой книги может помочь читателю увидеть в безумной женщине Лол, а в мужчине — Ричардсона. Лол совершенно больна, ни о каком исцелении не может быть и речи, она бросила дом, скитается в окрестностях родного города под неусыпным наблюдением такого же безумца. Ричардсон, который вернулся из Индии после смерти Анны-Марии Стреттер, остается подле Лол, погружаясь в мир безумия, воссоздание которого становится главной задачей Дюрас. Как заметила одна из исследовательниц, "роман о безумной героине сменила поэма о безумии"[10].

Ирреальный мир, описываемый Дюрас, обладает некоторыми, уже знакомыми по прежним ее романам приметами: бескрайний песчаный пляж, зажатый между морем и городом, тут же устье огромной реки и где-то вдали еле различимый индустриальный пейзаж. Место, рисуемое Дюрас с помощью постоянно повторяемых деталей, не просто пустынно, но несет на себе следы разрушения: на берегу различимы остатки разбомбленного казино, гниет труп мертвой собаки. Пейзаж рождает ощущение тоски и безысходности. Бесконечное время измеряется чередой приливов и отливов, движением волн, сменой дня и ночи, размеренным шагом безумного, который то удаляется, то приближается.

Три персонажа зажаты на узкой полоске суши между морем, которое почти всегда враждебно человеку у Дюрас, и городом — непроницаемым, негостеприимным. То, что происходит между ними, в какой-то мере продолжает начатое героиней предыдущего романа постижение и "приручение" прошлого. Здесь это "освоение прошлого" дает положительный результат, ибо полное забвение всего, полное отрешение от всех связей с прошлым, которое осуществила не только Лол, но и Ричардсон, может быть воспринято и как освобождение от него.

Ощущение необычности, странности, которое рождают ситуация, место, действующие лица, усугубляется и своеобразием стиля Дюрас. Фраза ее как никогда сжата и эллиптична. Текст от автора обрывист, похож на ремарки, весь написан в настоящем времени. Диалоги могут быть названы таковыми

лишь условно: они полны загадок и недоговоренностей и столь же непрозрачны, как и отношения персонажей. Весь текст разбит на отдельные отрывки-абзацы, последовательность которых весьма относительна, а смысл каждого из них порой трудно уловим.

Так осуществляется попытка воспроизведения мира, еще недостаточно хорошо освоенного литературой, осуществляется с помощью нового понимания языка, являющегося не столько инструментом мысли, сколько субъектом высказывания, который ведет за собой автора.

Работая над сценарием "Женщина с Ганга" (1975), в основе которого лежит роман "Любовь", М. Дюрас многое высветила, прояснила, облегчив понимание романа. Даже мрачно-загадочный пейзаж в фильме оказался любимым писательницей Трувилем, где она бывает постоянно и который она описала в статьях, собранных в книге "Лето 80" (1980). Но даже в фильме Дюрас стремилась к минимуму связей с конкретным и признавалась, что ценит трувильский пейзаж за то, что видит в нем нечто символическое[11].

После "Зачарованной Лол" Дюрас написала "Вице-консула" (1965), роман, косвенно относящийся к циклу о Лол В. Стейн и связанный с ним двумя общими персонажами. У "Вице-консула" тоже есть свой кинематографический двойник — "Индия-сонг" (текст/театр, 1973; фильм — 1975), в котором судьба главных персонажей получает завершение. Наряду с "Moderato cantabile", "Вице-консул" — один из ключевых романов писательницы.

Действие романа происходит в городе, о котором сказано, что он расположен на берегу Ганга и является столицей Индии, имя города — Калькутта. Уже из этого становится ясным, что Индия Дюрас — страна совершенно условная, образ ее соткан из множества впечатлений молодости и имеет в романе прежде всего символическое значение. Персонажи без конца говорят о погоде, о духоте, о невозможности приспособиться к убийственному климату Индии, о невыносимости жизни в ней. Индия охарактеризована в романе как "бездна безразличия, в которой тонет все". Калькутта Дюрас — это город роскошных вилл, изысканнейшего отеля "Принц Уэлльский", клубов, теннисных кортов и салонов, где собирается международная элита, но это и город прокаженных, умирающих от голода детей, нищих, толпами собирающихся во дворе французского посольства, где им выбрасывают объедки после приемов. В этом контрасте следует видеть не столько социальный пафос романа, сколько стремление писательницы подчеркнуть иллюзорность роскоши и великолепия, на фоне которых происходит основное действие, реализовать метафору ада, который воплощен в образе Калькутты.

Первое, что обращает на себя внимание в этом романе,— наличие в нем двух историй, которые поначалу никак не связаны между собой. В первой из них повествуется о молоденькой девушке-камбоджийке, которую мать выгнала из дому, потому что узнала о ее беременности. В течение десятилетних скитаний она добрела до Калькутты, родив за это время не одного ребенка (первого она продала) и потеряв не только человеческий облик, но разум и речь.

Во второй — рассказывается о жизни европейской элиты в Калькутте, о кружке, в котором царит жена французского посла в Индии Анна-Мария Стреттер, и о вице-консуле Лахора, в этот кружок не принятом.

В первом рассказе протяженность действия десять лет, во втором — три дня.

Эта бинарность повествования сюжетно "оправдывается" тем, что о камбоджийской нищенке рассказывается в романе, который пишет молодой англичанин Петер Морган. Таким образом, перед нами роман в романе, но связь между ними очень сложна: это не подчинительная, но и не сочинительная связь[12], ибо история нищей — это своего рода "проявитель", "подсветка" тех процессов, которые происходят в "основном" рассказе, а ее

героиня из сочинения Петера Моргана переходит в основное действие: появляется во дворе посольства, когда там кормят, отправляется вслед за европейцами на остров в устье Ганга, ее странным образом притягивает Анна-Мария. Жан Пьеро, автор основательной монографии о Дюрас, считает, например, что это Лол В. Стейн, впавшая в полное безумие и безотчетно следующая по пятам за той, кто разбил ее жизнь[13].

Центральной фигурой "основного" рассказа является вице-консул Лахора, француз Жан-Марк Х., фамилия которого обозначена лишь начальной буквой. Этот человек тоже безумен, но безумен на свой лад. В нем нет ничего от простоты и наивности крестьянки, обретшей покой взамен разума. Именно обостренное самосознание, именно невозможность думать и поступать как все делают из него белую ворону, обрекают на одиночество и полную неспособность установить какие-то связи и отношения с себе подобными. Облик его загадочен и вызывает жгучее любопытство калькуттской элиты. Известно, что, будучи вице-консулом в Лахоре, он совершил какие-то неблаговидные поступки, лишился поста и приехал в столицу за новым назначением. Какие поступки — неизвестно, а это лишь порождает слухи и подогревает любопытство окружающих. Лишь позже в романе будет сказано, что в Лахоре он стрелял в прокаженных, стрелял в собственное отражение в зеркалах и кричал по ночам. Впрочем, с уверенностью этого не может утверждать никто. Несомненно одно: он не такой как все — и этого достаточно для того, чтобы не быть принятым в калькуттском "свете". В ряде эпизодов Дюрас плетет сложнейшую словесную ткань, куда вплетаются различные нити разговоров, реплики, которыми обмениваются Анна-Мария, вице-консул, посол, Шарль Россет и анонимные приглашенные. По технике исполнения сцена приема в посольстве заставляет вспомнить "Золотые плоды" Натали Саррот.

Вице-консул своим существованием нарушает хрупкое равновесие и спокойствие, царящие в этом обществе, он по-своему реагирует на невыносимую жизнь в Индии, протестует на свой лад против голода, болезней, нищеты, которые остальным представляются столь же неизбежными, как духота и муссоны, и которые становятся, как и погода, предметом светских бесед. Его изгнание из посольского особняка и парка после приема — прямая метафора его дальнейшей судьбы: Анна-Мария сделает все, чтобы его отослали как можно дальше от Калькутты. Прототипом А.-М. Стреттер была жена чиновника из колониальной администрации, поразившая совсем юную Маргерит Донадье не только своей внешностью, которую унаследовала героиня "Вице-консула", но и своей репутацией безукоризненной матери семейства, от любви к которой покончил с собой какой-то юноша. "В течение долгого времени,— говорит Дюрас,— она олицетворяла для меня две власти — власть смерти и власть повседневности. Она воспитывала детей, была женой генерального администратора, играла в теннис, устраивала приемы, совершала прогулки и т.д. А кроме того, она таила в себе эту власть смерти — она обладала способностью сеять смерть, провоцировать ее"[14].

В этой двойственности своей героини Дюрас видит глубинную природу женщины, само существо женственности. Поэтому Анна-Мария для нее — Женщина по преимуществу, поэтому она говорит о ней: "Ей тысяча лет, Анне-Марии Стреттер, она жила тысячу лет. Эта женская суверенность проистекает именно отсюда. Мужчины достигают ее в редких случаях"[15].

Склонность к изображению двойственности всего сущего, столь типичная для дюрасовского видения мира, воплотилась в "Вице-консуле" и в двуплановой структуре, впервые реализованной ею с помощью приема романа в романе, и в структуре образов, окруженных, как правило, аурой таинственности.

Наделяя свою героиню очарованием отрешенности, сама Дюрас в высшей степени далека от утверждаемого ею идеала и в конце 60-х годов создает произведения, в которых со всей страстью, энергией и темпераментом говорит о проблемах политических и социальных, как бы отодвигая в сторону все, что касается только жизни души.

Этот поворот в творчестве писательницы связан, бесспорно, с тем, как реагировала она на майские события 68-го года, с тем, что она разделяла уверенность гошистски (от слова gauche — левый) настроенной интеллигенции в необходимости разрушения государственных и социальных структур, перестройки нравственных основ и принципов, на которые опирались эти структуры. В это время она возлагала большие надежды на левое феминистское движение и при всем своем неприятии официальных коммунистических идей не переставала думать о подлинном коммунизме, который сможет положить конец всем формам отчуждения человека.

В конце 60-х—70-е годы создаются произведения, в которых гошистские взгляды Дюрас выражены с очевидной прямотой. Это романы "Разрушать,— говорит она" (1969), "Абан, Сабана, Давид" (1970), сценарии фильмов "Натали Гранже" (1973), "Бакстер, Вера Бакстер" (1976), "Грузовик" (1977). В этих произведениях Анне-Марии Стреттер поистине делать нечего. И если в романе "Разрушать" и сценарии "Вера Бакстер" речь идет о сфере интимных отношений между людьми, то во втором романе и сценарии "Грузовик" вопросы политические явно оказываются в центре. Вполне в духе времени Дюрас считает, что революция социальная неотделима от сексуальной, и заставляет носительницу всеобщего разрушения Алису начать с расшатывания устоявшихся отношений между супругами ("Разрушать,— говорит она"). Очень типично для настроений гошистской интеллигенции тех лет и стремление Дюрас включить в число объектов, подлежащих разрушению, самое романную форму, которую, впрочем, она начала реформировать еще раньше, и попытка уничтожить в себе писателя, во всяком случае писателя традиционного. Отказ от общепринятых компонентов повествования сочетается и с отказом от жанровой определенности: это должна быть книга, "которую можно было бы и читать, и играть, из которой можно было бы сделать фильм"[16].

"Абан, Сабана, Давид" — роман чисто политический, он очень проигрывает в художественном отношении по сравнению с произведениями 60-х годов. Дюрас становится здесь схематичной, ее иносказания излишне прямолинейны, а символы подчас намеренно затемнены. Основной пафос этой книги, в 1971 г. превращенной в фильм "Солнце — оно желтое", разоблачение коммунистической идеологии, которая к этому времени, по ее убеждению, потерпела катастрофическое поражение и выродилась в идеологию подавления и угнетения. Дюрас размышляет о чешских событиях, лагерях и каторжных работах, куда государство отправляет неугодных. Линия разоблачения коммунистической идеологии продолжена и в сценарии "Грузовик", где Дюрас ополчается на коммунистическую партию, превращающую своих членов в бездумных исполнителей ее воли, которая сводит цели политической борьбы лишь к материальным требованиям и душит в зародыше свободную мысль. Лучшим доказательством неспособности компартии к обновлению явилась для Дюрас, как и для всей левой интеллигенции, позиция, занятая ФКП по отношению к майским событиям 68-го года. В этот период для Дюрас характерно полное разочарование в возможностях грядущего, она ждет апокалипсиса и уже не верит ни в идеальный коммунизм, ни в иные утопии. Сцены всеобщего разрушения, вселенской катастрофы, к которой призывает персонаж "Грузовика", становятся постоянными в ее произведениях (пожары в городе — в романе "Любовь"). Героиня "Грузовика", выражающая взгляды самой писательницы и являющаяся ре-

дким примером положительного персонажа у Дюрас, не случайно характеризуется как "деклассированная", т.е. свободная от всякой привязанности к какому-либо классу; она лишена всяких иллюзий, но это "веселое отчаяние".

Публикации последних лет составлены из написанного ранее и собранного теперь в книги (статьи, записи автобиографического характера, мемуары — "Лето 80", 1980; "Зеленые глаза", 1980; "Аутсайд", 1981; "Боль", 1985). Среди опубликованного за последние годы есть и совершенно новые вещи (например, сценарий "Корабль Ночь" и сопровождающие его два текста "Цезаря" и "Следы рук", 1979; повесть "Агата", 1981), есть и драматургические обработки собственных произведений или известных произведений мировой литературы (новелл Генри Джеймса, "Игры любви и смерти" А. Стриндберга или чеховской "Чайки"), которые составили третий том ее драматических сочинений (1984).

Среди этих произведений, наряду с малозначительными, есть и такие, которые вместе с ее наиболее известными романами оказываются принципиально важными для понимания взглядов Дюрас. В первую очередь это относится к повести "Агата", где писательница обращается к теме инцеста и вновь обосновывает свою концепцию любви. Проблеме любви посвящен и триптих "Корабль Ночь", сочинение в высшей степени концептуальное, но в не меньшей степени поэтическое и даже лирическое, что было несколько неожиданным после жестко рассудочных произведений начала 70-х. Тематически к ним примыкает текст "Болезнь смерти" (1982), жанр которого определить довольно трудно: это рассуждение на тему "Что такое любовь?" или, скорее, размышления о сексуальных отношениях между мужчиной и женщиной, увиденных глазами мужчины. Вызвав многочисленные споры, эта книга Дюрас привлекла внимание ее давнего друга Мориса Бланшо, детально проанализировавшего концепцию писательницы в одной из своих работ[17].

Среди произведений последнего десятилетия, пожалуй, наиболее широкий резонанс получил роман "Любовник" (1984), принесший писательнице Гонкуровскую премию. Произведение во многом автобиографическое (хотя у Дюрас порой трудно провести границу между действительно имевшим место и вымышленным), оно явно перекликается с романом "Дамба на берегу Тихого океана". Детство в Индокитае, нищенское существование семьи, образ матери и отношения между детьми — весь автобиографический пласт сближает оба романа. В центре "Любовника" — связь пятнадцатилетней девочки, ученицы колледжа в Сайгоне, и двадцатисемилетнего наследника богатой китайской семьи, связь, которая длилась полтора года и все перипетии которой прослежены и описаны романисткой очень тщательно и подробно. Многое в этой истории напоминает отношения Сюзанны и г-на Жо ("Дамба"), хотя скорее это сходство внешнее, сходство отдельных деталей, а не самих отношений. Описывая историю скандальную, ибо в ней попирались нормы общепринятой морали и отвергались многие социальные предрассудки, Дюрас не столько стремилась шокировать общественное мнение, сколько хотела проследить историю становления личности и судьбы, размышляя попутно о том, что такое прошлое человека и что такое течение времени.

Более понятный и доступный, чем многое из написанного Дюрас ранее, роман "Любовник" получил широкое признание и, скорректировав ее репутацию автора трудного, элитарного, явился важной вехой в утверждении ее славы.

Ощущение внутренней независимости, которое было присуще Дюрас с молодости, с годами и с возрастающей известностью лишь крепло. Она оставалась и остается сама собой, не боясь сказать правду и о себе, и о

других. С одинаковой непринужденностью она беседует с президентом республики, вспоминая о вместе пережитом в военные годы, и со школьником, высказывающим свое мнение о первом советском спутнике[18]. Сама она считает главной чертой своего характера полную искренность и говорит, что она всегда с левыми и всегда свободна[19].

ПОЭЗИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Поэтов, которые воплотили своим творчеством поиски 70—80-х годов, с легкой руки одного из критиков окрестили "huitards"[1] — так сказать, дети 68-го года, бунтари, не приемлющие общество потребления, но избежавшие вируса левачества, люди, для которых события 1968 г. были уже опытом. Многое они в нем — как и полагается младшим — не принимали, но многое впитали независимо от своего желания, по генному коду. Конечно, в имени "huitards" слышится и слово "гусары" ("hussards") — аллюзия на группу голубых гусар, так решительно разорвавших в 40-е годы с традициями ангажированной литературы. Двойственное содержание слова "huitards" подтверждено поэтической практикой тех, кто представлял собой поэзию 70—80-х,— Жака Рубо, Бернара Ноэля, Бернара Варгафтига, Жака Реда, Жана Риста, Доминика Гранмона и др. Все они занимали вполне определенную политическую позицию, поддерживая объединение левых сил, участвуя в различных акциях в защиту мира против социального неравенства и апартеида. Теми же координатами определялась деятельность влиятельных журналов, в основном посвятивших себя задаче приближения французской поэзии к читателю,— журналов "Аксьон поэтик", "Сюд", "Поэзи", "Exit", "Поэзи I", "Поэзи презант", "Промесс", "Корюс" и др.

Пожалуй, у каждого из поэтов, начавших творчество в 70-е годы или в это время развернувших все грани своего дарования, мы найдем отдельные строки, прямо выражающие их политическое кредо (например, "Банк крови" Жака Рубо — обличение франкизма). Но суть поэзии представителей последних десятилетий отнюдь не в социальной определенности. Напротив, входя в их мир, как бы попадаешь во вселенную, где не слышно боя часов исторического времени. Человек наедине с собой, человек, обязанный сам, без опоры на коллективную правоту, без иллюзий, будто вот-вот наступит "поющее завтра" и восторжествует "свобода, равенство и братство", обязанный сам пройти достойно жизненный путь, не изменяя своему достоинству. Пьер Гамарра, открывая одну из поэтических подборок для советского читателя, предвосхищает недоумение того, кто привык к поэзии, не прерывающей диалог с сегодняшним днем. "Порой внимание молодых поэтов сосредоточено скорее на словах, чем на идеях,— они бросаются в море слов очертя голову, иногда прячутся за них. И все-таки их поэзия переполнена идеями"[2].

Здесь отстраненность от общественных реалий совсем иного свойства, нежели у "гусар". Она совмещается с иным видением природы человека (поэты 70—80-х годов стремятся укрепить понятие так называемого "традиционного гуманизма"), с новой лирической атмосферой.

Если сравнить общую тональность поэзии 60-х и поэзии 70—80-х годов, чувствуется иной регистр. Нервная напряженность, граничащая с отчаянием,

ощущение непоправимой враждебности мира вошли в русло если не спокойствия, то некоей "sérénité" ("просветленности"). Это отражается в общем лексическом строе, выборе глаголов, эпитетов и т.д.[3]

Из горького опыта познания мира ничто не отброшено, все так или иначе присутствует в поэтическом слове, но в свободе поэтического выражения видна познанная необходимость жить в этом мире, здесь и сейчас, стараясь сделать его теплее и человечнее. Английский исследователь, фиксируя симптомы "поворота к восьмидесятым годам", одним из них считает как бы заново приобретенное убеждение поэтов, что "поэзия должна помогать жить"[4]. Бернар Ноэль передал надежду, что творчество не бесполезно, еще скромнее:

Каждое крыло
Стежок
На шраме неба
Каждое
Слово
Необходимо
Ране языка
Уста немые
Уста открылись.

Внимание к материи языка, сосредоточенность на слове, всех его оттенках и глубинах свойственное, как отмечалось выше, и поэзии и прозе 60-х годов[5], поэзия не только сохранила в 70—80-е годы, но и упорно хотела это осмыслить. Поэты последовательно вели "диалог с языком", искали "язык языка", предлагая читателю тексты, ставящие вопрос о пересмотре роли и смысла поэтической речи. Хотя поэзия меньше, пожалуй, чем роман 80-х годов, подвергала сомнению плодотворность экстремально-экспериментальных поисков, в течение этих десятилетий — от конца 60-х к концу 80-х — наметилось движение к более коммуникативным формам.

Это обозначилось даже в творчестве такого признанного экспериментатора, как Ив Бонфуа. Специальный номер журнала "Критик" 1994 г., посвященный творчеству Бонфуа, отметил в "его поэзии самого последнего времени известное возвращение к нарративности", а в сборнике Бонфуа "Снега начало и финал" (1991) нашли «прозрачность, столь отличную от концентрированной напряженности книги "О движении и неподвижности Дувы"»[6].

Критик Филипп Делаво считал, что в это время родилась "новая лирическая поэзия, отличная от поэзии предшествующих лет"[7]. По его наблюдениям, "после фрагментарной, лакунарной речи (термин этот lacunaire — от "лакуна" — довольно прочно вошел в теоретический обиход), которая вела к крайним границам претензию познания невозможного, не достигая ничего, кроме демонстрации обломков реальности, сегодня, кажется, вступает в свои права слово более скромное, новая песня, ограниченная жесткими теоретическими экзерсисами, но не стесняющаяся назвать себя таковой — звучание душевных струн, языка простого, но осознающего свои возможности — свою хрупкость и свое величие, тайна которого в стремлении выразить глубинную суть человека, искания, которым нет конца..."[8] Эти наблюдения требуют, однако, корректировки. Дело в том, что "новый реализм", зафиксировав подавление человека Вещью (аналогия с реакцией французского романа 50—60-х годов помогает осознать точки соприкосновения между поэтическим и "прозаическим" текстом), чуравшийся "экзерсисов", мощной струей вошел во французскую поэзию уже 60-х годов ("Судовой журнал", 1961, "Документы", 1966, Франка Веная; сборники Бернара Дельвая, Жака Годо, Ги Белле и др.).

Это течение развивалось параллельно изощренным теоретическим поискам таких поэтов, как Жак Рубо, Жан-Пьер Фай и другие. Приблизительно в середине 60-х годов сразу несколько ведущих литературных журналов заговорили о "новой поэтической волне". Наиболее точно "угадал" творческий потенциал тех, кто представит поэзию следующих лет, еженедельник "Леттр франсез". Луи Арагон и Эльза Триоле, которые всегда доброжелательно поддерживали молодых поэтов, советовали обратить взгляд к именам Жака Рубо, Жана Риста, Бернара Варгафтига, Лионеля Рея, Доминика Гранмона, связывая с ними будущее французского поэтического слова.

"Новая волна" вовсе не была единой. Напротив, жаркие споры разгорались между поэтами, выступавшими на страницах журналов "Ревю де ля поэзи", "Корюс", "Тель кель", "ТХТ" (т.е. "Текст"), "Диграф", "Аксьон поэтик" и т.д. Но поэтическая интуиция не изменила Арагону: он акцентировал не различие, а общность, подтвержденную следующим десятилетием. Поэтому, если вернуться к суждению Пьера Делаво, можно сказать, что в 70-е годы "новый лиризм" соединил экспериментаторство и "новый реализм", который, теряя блестки сырой, "натуральной" импрессионистичности, все свободнее пользовался экспериментальными находками. Что касается второго течения, то оно, как бы пресытившись "экзерсисами", полным голосом повело мелодию вечных, "традиционных" тем, сбивая с толку критиков, успевших "доказать" читателю, что в подобной поэзии "темы" и не должно быть, а самое непонятное — всегда самое поэтичное.

Неверно было бы считать, что различия вообще сгладились. Сгладились между "течениями" и ярче выявились между творческими индивидуальностями, каждая из которых весьма своеобразно соединяла опыт "нового реализма" и эксперимента.

Меньше других ощущал искусственность повышенного внимания к форме стиха Жак Рубо. Сборники "Эпсилон" (1967), "Тридцать один в кубе" (1973) предлагали либо следовать правилам японской игры "го" (т.е. соединять фрагменты в порядке соответствующих "ходов" по черным и белым квадратам), либо попытаться прочесть японскую танку как одну строку. С 1973 по 1981 г. Рубо не выпустил ни одной собственно поэтической книги, но зато увлеченно и своеобразно начал осваивать различные национальные традиции.

В книгах "Сон" (1981) и "Нечто страшное" (1986), бесспорно, изменился творческий почерк Рубо.

Слегка иронизируя над "дендизмом" формы, с которой Жак Рубо "играет с риском потерять себя", знаток его творчества Робер Давре видит в книгах 80-х годов движение "к наивности" и к "лирической традиции": "формалистичность и глубина песни[9] ведут здесь борьбу, но сохраняется единство, благодаря которому форма как преграда, которую надо преодолеть, помогает песне взмыть высоко вверх"[10].

Не менее Жака Рубо озабочен проблемами формальной подачи поэтической мысли Жан Риста (род. 1943). Он с самого начала пренебрег опытом авангардистской поэзии Франции (сюрреализма, например), а решил экспериментировать на основе просодии XVIII столетия, играя на архаизме сюжетов и описательно-развернутых названий своих книг — "О государственном перевороте в литературе с примерами из Библии и древних авторов" (1970); "Блудный сын, а также Ложе Никола Буало и Жюль Верна"[11] (1974); "Ода, чтобы ускорить приход весны" (1978); "Вход в бухту и захват города Рио-де-Жанейро" (1980). Строфы вычурны, барочны, эпитеты сверхизысканны. "Мечты почивают на ложе цветов боярышника", "экстаз молнии разъединяет потоки огня", кружатся "зеркала вечного присутствия", "роза одета в пену утренних лепестков" и т.п. Арагон писал об "отваге барочности" Жана Риста и называл его "Стефаном Малларме наших дней"[12]. Но Риста не

стремится к многоступенчатым ассоциациям и особой темноте поэтического слога. Шаг, который кажется ему решающим в достижении динамизма поэтической мысли — традиционный "enjambement", применяемый, однако, не к поэтической фразе, а к слову. Сломаны на переносе любые слова, даже если части их не составляют отдельной смысловой единицы — "pen-Che", "bor-Der", "ve-Tement", "sol-Eil", "de-Meure", "u-Ne", "l'é-Cho" и т.п. Жан Риста — не единственный из современных поэтов, кто играет таким переносом, но для Риста тут определенный ключ новаторства.

О мой садовник дождь несущий в медной лей-
Ке что мне делать на земле и чем оста-
Ток дней заполнить вы любили розы и

По вечерам в траву роняли ворох ле-
Пестков как платье чтобы под утро кутать плеч
Чи в пену облаков и рдяный отблеск дня.

(Перевод Н. Стрижевской)

Гимн любовной неге построен на сочетании архаичной лирической лексики с необычной строфикой и ассонансами, падающими иногда на осколки слов. Так хочет пробиться поэт к новому восприятию вечной темы, делая ее, как и Жак Рубо, в известном смысле центром своего творчества.

В той смелости, с какой поэты хранят верность этой основной — во все века для поэзии — любовной интонации, тоже нельзя не увидеть согласие с национальной традицией. К тому же именно в этом русле естественнее всего происходит общее изменение интонации: от нервозности, от ощущения одиночества, бесприютности в нынешнем мире к теплу взаимопонимания.

Такое движение обнаруживается с большой наглядностью в книгах Бернара Варгафтига (род. 1934), тоже поэта-экспериментатора, заставляющего читателя идти за его поэтической мыслью не "зачарованно", а с волевым усилием, когда постижение сложности приносит радость. Варгафтиг не боится сохранить рифму или некое ее подобие, но беспощадно ломает последовательность слов в поэтической фразе.

Je suis où tu bouge
Haleine à ta bouche
Présente ou bruit Est-ce nous
Mouvante dans mes bras venue
Une même roue
Comme d'un puits d'où la fraicheur remue

Три лексико-грамматические структуры связаны в тугой узел:

Je suis haleine à ta bouche ou bruit

Я твое дыхание или шорох

Tu bouge présente mouvante dans mes bras
venue comme d'un puits d'où la fraicheur remue

Живая, трепетная в моих руках, ты словно вышла из
родника, рождающего свежесть

Est-ce nous une même roue

Мы как единый круг

Сложность — в совмещенности трех "сообщений", поданных не последовательно, а сразу, словно каждое разбито предварительно на части, а на странице — комбинация этих частей.

Начал Бернар Варгафтиг свой творческий путь сборником "Повсюду дома" (1965), провозгласив, что будет строить "свой рассказ" "из осязаемых вещей":

Стол повседневная работа
И беспорядок и безденежье и вдруг письмо
И полчаса перед открытием бюро по найму.

(Перевод А. Парина)

Но эта близость к "новому реализму", к поэзии Даниэля Бига, Франка Веная, Патриса Дельбура, Бернара Дельвая и других, была преодолена очень скоро. Словно наперекор этому заявлению, из поэзии Варгафтига (книги "Канун зрелости", 1967; "Уторы", 1975; "Описание элегии", 1975; "Слава и свора", 1977) почти сразу ушли все "осязаемые", а тем более привычные вещи. Поэт их собственно перестал называть, ограничиваясь родовыми понятиями: "стекло" вместо витрин, прозрачных стен кафе, больничных окон; "реальность — электрическая тряпка" вместо огней реклам, мельтешения фар, перемигивания светофоров. Все вокруг настолько стерто, безлико, что кажется бессмысленным обозначать детали. Достаточно отчужденно-обобщенного — "вещь": "вещи бьются друг о друга", "вещи цепляются за нас и окостеневают", "невозможность наполнить вещи". Столь же отчуждена от человека речь. И опять вместо конкретных реплик, обрывков разговоров, фраз, услышанных от близкого человека или просто случайно на улице,— холодное, безлико-обобщенное "Слово", "Речь", "Язык": "слова уклончивы и неподвижны", "язык весь перештопан", речь "искромсана без ножниц", а мы как "линия страха между вещью и словом". Слова даже опаснее, агрессивнее вещей, они "скользят", "кишат", "сталкиваются друг с другом", "обрывают свои корни" и сама

Смерть — порожденье слов
. . . . . .
Слова умеют увеличивать
Число смертей.

Сквозь преграды, поставленные между людьми, сквозь преграды, вырастающие на пути к пониманию,— пролагает поэт свой путь: именно потому, что Слово отчуждено, он обязан говорить.

Времен противоборство
Наклон и угол слова

Вилы облипли
Птицы охрипли

Пучки неровных нитей
Вплоть до нутра зеркал

Поскольку смерть
Бросает слово мне

Теперь я не дерзну молчать

(Перевод А. Парина)

Вопреки холоду поэт "прорастает" человечностью, соучастием к бедам других.

Вот где на собственную смерть я так похож
Где меж ее корней я жду и стыну
Там свет лишенный цвета спит на ложе
Там как опилки рассыпают время
И отшлифованные фразы
Я знаю
Что языка без будущего нет
Напрасно я кричал о том что знаю
Я знаю все разгром без результатов
Что ласками в которых проку нет
Я прорастаю
Как прорастают травами руины.

(Перевод А. Парина)

Самое убедительное доказательство возможности перебороть всеобщий холод — любовь мужчины и женщины. Наверное, поэтому столь значима в современной поэзии лирическая интимная тема. В книгах Варгафтига 80-х годов ("Свистящий свет", 1986) она размыкает фатальный круг отчужденности, заметно меняя общую тональность стиха. (Пример, подтверждающий вывод, относящийся и к более общим закономерностям эволюции поэзии этого десятилетия.)

Метафоры интимной близости ("рот обнаженный", "груди водопадом", "разверстая нога", "пылающий овраг желанья", "вслепую твои бедра воют сквозь меня" и т.д.) выводят к метафорам, открывающим мир, уже более понятный и теплый,— "скачок травы и склон крутой И лодка, горизонт И ветерок над полем", "струящееся лето". "Луг, дышащий быстрой тенью твоих ног", "волны похожие на язык собаки", "птицы, стрелой достигшие вершин", "щедрость солнца арки улица" впервые "идут на контакт" с лирическим героем, посылая импульсы тепла и выстраданной радости.

Если эволюция прозы 70—80-х годов дает основания говорить о возвращении сюжета и героя, то в поэзии заметно возвращение к мотивам пейзажа, но вводимого не как многокрасочная картина, а едва намеченного, скупого, резко укрупняющего деталь, становящуюся центром философского размышления.

Это характерно в известной мере для двух сближающихся в 80-е годы линий. Если Жак Рубо, Жан Риста, Бернар Варгафтиг шли к этому новому для себя познанию глубины выхваченной из жизни детали от границ фрагментарной, "лакунарной" речи, отстранявшей всякую изобразительность, то их сверстники, такие поэты, как Ив Бруссар, Доминик Гранмон, Анри Делюи, Эммануэль Окар, совершали как бы встречное движение. От простых, прямо с натуры (порой импрессионистических по комбинации, но хранящих прямую связь с увиденным) картин или кадров реальности — к уменьшению количества деталей, к разрастанию каждой из них, так что она приковывает все внимание и делает излишними остальные. Тут можно было бы воспользоваться для пояснения этого процесса термином Клода Мориака "agrandissement", если бы не возрастала у поэтов одновременно и сила аллегорического смысла, приводимого в действие такой деталью (что как раз противоречит эстетическим принципам Клода Мориака или Алена Роб-Грийе раннего периода).

Различие между книгами Окара (род. 1940) "Элегия номер 5" (1978) и "Город или островок" (1981) поразительно. В первой — пространное, не страшащееся многословия описание того, что окружает поэта, введение

обрывков воспоминаний, запавших в память разговоров и т.п. Как некая эстетическая программа звучит строка

Мы движемся среди того что называемо
Того что мы теперь умеем называть.

В "Городе или островке" — напротив, предельная лапидарность, ярко высвечена одна-единственная точка из ряда "того, что называемо", и она должна казаться читателю достаточной, чтобы стать опорой философского размышления, скрытого в подтексте.

В русле движения от прямого и ясного восприятия мира к проникновению в тайны "алогичного" (таково название книги 1981 г.) должна быть рассмотрена и эволюция Шарля Добжинского (род. 1929), которого переоценка иллюзий о "коммунистическом завтра" не заставила замолчать, напротив, дала новый импульс отчаянной страсти познать вселенную, сжимающую личность в тисках абсурда, когда

Вся жизнь в игре
на шахматной доске
следит за рокировкою времен
хоть значим каждый ход
но мат уже предсказан.

Такое же направление движения можно наблюдать в поэзии Доминика Гранмона (род. 1941). Рядом с именами Рубо и Риста имя Гранмона было названо Арагоном как имя своего преемника на поэтическом поприще. Почти одновременно вышел автобиографический роман Гранмона "Весна" (1966) и первая книга стихов — "Цвета времени" (1966). После значительного перерыва, пока Гранмон набирал силу как переводчик (он мастер поэтического перевода с испанского, греческого, чешского), появилось еще несколько книг ("Воспоминания о настоящем", 1975; "Чистые страницы", 1976, премия Вайяна-Кутюрье; "Дома", 1978; "Псевдонимы", 1979; "Здесь", 1983, премия Макса Жакоба; "Спектакль не состоится", 1986; "Песнь номер три на террасе усопших", 1987).

Поначалу Доминика Гранмона вполне обоснованно соотносили с линией "нового реализма", "городского реализма" (цикл "Парижские бульвары" был одним из примеров), так как в его книгах действительно теснили друг друга как будто "сырые" впечатления от реальности, одна деталь цеплялась за другую, бесконечная единая фраза, переходя со страницы на страницу, разматывалась привольно, как нить из клубка, голос (словно новоявленного акына технократической эры) фиксировал все, что попадает в поле зрения.

На Внешних бульварах тень начинающаяся
с конца тень бледного солнца странствующего
по оцинкованным крышам движение дня
в головоломке огней в громе
надземки в водовороте
лиц в приоткрытых дверях
в запахе новой искусственной кожи и чемоданов
красного дерева с металлическими краями
в линию выставленных или несомых
в руках

пыль облака деревья В этом нет тайны
певицы в баре "Звезда Парфенона"

И все нереально Еле доносятся звуки
шагов по асфальту
мимо идущих Сирена полицейской машины
и неотложки Над лужами света
плывут ослепительные вокзалы

(Кн. "Чистые страницы". Перевод Г. Плисецкого)

Когда Доминик Гранмон выпустил "Путевой дневник неподвижного наблюдателя" (1983), он сам как бы заявил, что собирается менять поэтическую манеру,— не "шагать" по бульварам и улицам, нанизывая кольца мимолетных впечатлений, а, остановившись, всмотреться. И даже если книга останется "дневником", вобравшим опыт пережитого, слову, образу автор хочет придать некую стабильность, завершенность. Поэтому уже графически книги 80-х годов иные: краткое, в несколько строк стихотворение в прозе, пространство чистого листа, просторные поля страницы, усиливающие эхо того, что произнесено (напечатано), освобожденное от избыточности описаний, столь характерных для первых книг. Соответственно меняется и наполненность образа, слова.

Дерево посаженное слишком близко к вещам бывает еще
неподвижнее чем они

("Здесь")

Хлебные руки винные губы над миром крыша

(Там же)

Если взгляд не идет к корням задержанный останками сгнивших костей если дорожка прочерченная луной по морю замыкается лужей в такие дни ноги твои жуют асфальт как черную нугу а сердце откатывается в сторону словно пустая бутылка

("Песнь номер три")

Покидая поле описательности, Доминик Гранмон все чаще и чаще предпочитает импрессионистическим вариациям целостность философского образа.

Ты понял мир не может быть единым но каждый шаг твой раскалывает чье-то одиночество и открывает сады таившиеся в сумраке океан тебя благословляющий и завтра поющее без слов но как легко поутру принять за чудище машину

("Песнь номер три")

Первые книги Гранмона эмоционально скорее нейтральны, авторское отношение к разматывающейся цепочке деталей скрыто. Гранмон 80-х годов стремится вложить в поэтическую строку свое понимание мира.

Некоторые закономерности эволюции поэзии, характерные для Гранмона, подтверждены и творчеством Ива Бруссара (род. 1937), Анри Делюи (род. 1931), Франсиса Комба (род. 1950). Если присмотреться к изменениям поэтической структуры их стиха от первых книг к последующим, наблюдается укрупнение детали, центр тяжести перенесен на аллегорический смысл. Таков язык цикад и угасание роз у Анри Делюи.

Одни лишь цикады умеют молчать
Они сливаются с тишиной как расстрелянные.
До той минуты когда уже больше не в силах терпеть
Принимаются снова вить свою фразу

И ветер кружится И немного пониже
Застревает средн кипарисов
Густеет туман удобряя траву
Лепестки опавшие с розовых зябких кустов
Покрыли все то что осталось от роз

(Из кн. "Двадцать четыре часа любви в июле или в августе". Перевод М. Ваксмахера)

Таков "знак" снега у Ива Бруссара:

Приветствую тебя я
Первый снег
Упавший на плечо

Сегодня
я
Повсюду и нигде

Подпольщикам
Надежды
Я предлагаю
Все что обжигает

(Из кн. "Речь тишины", 1988)

Такое введение деталей пейзажа в поэтическую речь осознается как новое соотношение между знаком и значением.

В час фиолетовых сумерек
Никто не поймет
То ли дождь внимателен
К знакам
То ли сам он
Есть знак

(Сб. Бруссара "Сердцевина чертежа", 1985)

Поэтической форме такое стремление одним "природным" штрихом выразить сокровенную, затрагивающую суть бытия мысль принесло лаконизм афоризма. Многие стихотворения Бруссара, Делюи, Окара, Гранмона состоят из трех-четырех строк. Не случайны поэтому посвящения Рене Шару или эпиграфы, взятые из его произведений,— преемственность обозначена прямо.

Каждое из таких стихотворений окружено пространством полного чистого листа, порой имеет еще и пробелы (blancs) между словами, что требует пауз и осознания весомости каждого слова даже при чтении про себя. Расположению строк и слов на странице поэты 70—80-х годов придают не меньшее значение, чем десятилетием раньше, но экстремизм увлечения "скорее типографскими, чем поэтическими" находками (как писала критика, например, о книге Ж.-П. Фая "Сложенные цвета" 1965 г.) остался в прошлом. Никто уже не предлагает разгадывать ребусы, но опыт умения составлять такие ребусы сказывается в свободном владении словами, таланте, перемещая их по странице, отдаляя или сближая, уловить какой-то новый оттенок смысла.

Таким образом, несколько упрощая, можно сказать, что для Жака Рубо, Жана Риста, Бернара Варгафтига характерно движение от замкнутых форм

усложненной выразительности к синтезу выразительного и изобразительного начал.

Доминик Гранмон, Ив Бруссар, Эмманюэль Окар, Анри Делюи шли от простоты изобразительного ряда к глубинам метафорического языка.

Наибольшей художественной цельности синтез достиг, пожалуй, в творчестве Бернара Ноэля — лауреата двух авторитетнейших поэтических премий Франции — Антонена Арто и Гийома Аполлинера. Бернара Ноэля последовательно соотносили то с "городским реализмом", то с экспериментальными школами, а к 80-м годам заговорили о "третьей манере".

Вступая в сферу философских абстракций, Бернар Ноэль склонен к усложненности поэтической речи (сб. "Глаза-химеры", 1955; "Фрагменты тела", 1958; "Лики безмолвия", 1967; "Кожа и слова", 1972). Философской насыщенностью отмечены и эссеистические книги Ноэля — "Белая месса" (1970), «Тринадцать ипостасей "я"» (1975), "Чтение Мориса Бланшо" (1973).

Большое значение автор "Фрагментов тела" придает пробелам в строке, сосредоточивая внимание на изломе стихотворения, побуждая читать дополнительно правую и левую часть строфы еще и отдельно.

Мягкий снег Нежный снег Снег опять
кожа медленными хлопьями пушистыми летит
Плоть сквозь ребра хлопьями медлительно летит
воздвигают в центре тела к вертикальности порыв
медленной проходят чередой
время тешится со мной любовною игрой
в бесконечности смакую я
что "вне"?
"теперь"?

И сквозь плоть
И вот
Позвонки
Предки
Это
и объятия
Но где
Где

("Фрагменты тела". Перевод М. Ваксмахера)

Постепенно потребность такого "излома" утратила свою обязательность, выделялись лишь самые весомые, ключевые единицы.

Дальнейшая поэтическая эволюция ("Стихи I", 1983, "Цезура времен", 1983) обнаружила увлечение не столько "типографской", сколько звуковой виртуозностью.

Но еще больше, чем звуковая ассоциативность, поражали завершенность и философская глубина поэтических миниатюр, которым отдавал предпочтение Бернар Ноэль 80-х годов. В них отчетлив мотив взгляда, а тем самым понимания мира, интерпретации его законов. Интересно развит он в цикле "Наружность духа" ("Le dehors mental"), который был напечатан как вступление к каталогу выставки современных художников.

Что есть взгляд?
Пространство прозрачность которого позволяет
любому предмету предстать как он есть
Но "как оно есть" ничто не предстанет ведь взгляд
берет начало в глазах за глазами голова
Пространство взгляда — то что видим Но видим мы
читая мир глаз встречается с предметом
вобравши ум

("Стихи-I")

В этой же перспективе понимания мира (а не изменения, трансформации его) видится Бернару Ноэлю феномен революции. Это понятие врывается в сложную вселенную поэзии Бернара Ноэля неожиданно и вместе с тем закономерно, если принять, что революция — феномен не только социально-конкретный, но и философский, нравственно-этический, ставящий человека перед громадой вселенских вопросов, которые могли не тревожить его раньше.

А революция
сегодня и всегда
открытие
А значит
революция —
взгляд

Она
снаружи
и она внутри

Она свершилась
Если видишь ты

("Стихи-I")

В творчестве Бернара Ноэля последнего времени просматривается традиция Элюара, и, так же как у Элюара военных и послевоенных лет, в ней почти нет места сложной, требующей особой расшифровки метафоре. В этом смысле эволюция Бернара Ноэля как бы подтверждает вывод, на котором упорно настаивает молодое поколение поэтов: нынешнее поэтическое слово — антипод сюрреализму 20-х годов. После бурных споров, которые не одно десятилетие велись вокруг сюрреализма, после взвешенных литературоведческих исследований, рассмотревших все аспекты наследия сюрреализма и воздействия его на мировую поэзию, "антисюрреалистический" бунт молодых кажется неожиданным. Чем же неприемлем для поэтов 80-х сюрреализм?

"Мое поколение,— поясняет Анри Делюи,— должно было порвать с идеологией сюрреализма, явной или скрытой, сюрреализма с его странной интерпретацией формальной стороны стиха, с его отношением к языку как к орудию мятежа, с его эстетикой словесного буйства и концепцией поэта как знаменосца, с его поэтикой безудержного нагромождения образов и смехотворным провозглашением общественной значимости самого процесса письма, эстетикой сплошной метафоризации реальности <...> Поэзии как излияния чувств, как словаря, который специализировался на распределении эмоций, как склонности к разбуженному сновидению, как очарования легкой фантастичности, как просодии, похожей на бараний копчик с рифмой на заду..." этой "поэзии больше не существует"[13]. Делюи предлагает «строить стих, ограничивая риторическую роль языка с помощью простоты в использовании внутренних языковых отношений и связей, с помощью отказа от "излишеств"». Младший коллега Анри Делюи по журналу "Аксьон поэтик" Оливье Кадио (род. 1956) отказывается "считать поэзией поэтичность", "терять на метафоры время", ему кажется неотложной задачей "стих спасти от поэтов"[14].

В этом бунте различимы, по крайней мере, два уровня. Первый — нежелание расширительно толковать "общественную" роль поэзии. Здесь бунт направлен не только (не столько?) против сюрреализма (который действительно собирался преобразовать не просто Слово, но самое жизнь,

мораль, отношения между людьми), сколько против "утилитарного" подхода к поэзии. Если бы Анри Делюи развернул свою мысль, он должен был бы оспорить и манифесты мировой революционной поэзии XX в., верившей в могущество своего слова, и экстремистских литературных групп 60-х годов, утверждавших, будто решительное изменение речи — это и есть подлинная революция.

Второй уровень бунта — прощание с метафорическим языком. На этом пути молодые поэты и впрямь выступают антагонистами сюрреалистов, врагами многоступенчатой метафоры, сложных ассоциативных связей. Даже Жан Риста, плененный чем угодно, только не "простотой" поэтической речи, тоже бросает обвинения в адрес метафорического языка.

Болтливый победитель сними перчатки и опасайся
Поэтической гильотины на кух-
Не где правят метафоры я набросаю тебе столько слов
Что ты прилипнешь к ним сдавая свою
Зеленеющую деревянную шпагу.

Обстоятельно пытается объяснить "нынешнюю реакцию против поэтики провидцев и сюрреалистов"[15] критик Шарль-Артюр Акетт в книге "Французская поэзия на повороте к 80-м годам". Но эти пояснения оставляют в стороне то обстоятельство, что подобную реакцию нужно рассматривать и как протест против явления, более близкого по времени,— формалистического экстремизма литературы 60-х.

Ни осмеяние общественной функции "поэта-мессии", ни отказ от метафоры не стоит принимать абсолютно всерьез. В стихах, "распрощавшихся" с метафорой, мы встретим и "круглую жару", и "прилипшие к платанам слова", и "летний студень улиц", и "ветер, сжатый в кулак", и "глину света", и "платье катастрофы", и "железный парус" над языком-лодкой... Но направление поисков подобными манифестами намечено, и эволюция многих поэтов от 60-х годов к 80-м подтверждает, что поэзия жаждет быть понятой, хочет иметь аудиторию. Забота о читательской аудитории и резонанс стихов — тоже своего рода знамение времени. Начать хотя бы с того, что журналы "Сюд", "Аксьон поэтик", "Дикраф" во многом взяли на себя просветительские функции. Так, редколлегией "Аксьон поэтик" были выпущены специальные номера, открывшие французскому читателю новейшую поэзию Испании и Ирана, Португалии и Вьетнама, США и Чили, Польши и Венгрии, ГДР и Чехословакии. К проблемам советской литературы журнал тоже обращался многократно, издав и специальный номер, целиком отданный советской поэзии. Благодаря пристрастию редколлегии "Аксьон поэтик" к теории были подготовлены обстоятельные материалы, затрагивающие спорные вопросы ЛЕФа и социалистического реализма, футуризма и психоанализа, структурализма и литературного авангарда. Непривычно, пожалуй, и подчеркнутое внимание журналов "Сюд", "Аксьон поэтик" и многих других к традициям, истокам, фольклорным мотивам, национальной специфике (номера о литературе барокко, поэзии трубадуров). Параллель с эволюцией интересов, например, Жака Рубо не может не навести на мысль об общих закономерностях в поэтическом развитии этого периода.

Если лет двадцать назад чтение стихов перед публикой казалось во Франции чем-то противоестественным и наши французские коллеги всегда акцентировали отсутствие подобной традиции у себя в стране, восхищаясь "лужниковскими" бурями 60-х годов в СССР, то к сегодняшнему дню положение изменилось. Проводятся регулярные, с хорошо продуманной программой поэтические чтения и в Центре культуры Жоржа Помпиду, и в театре Шайо, и в недавно созданном Доме Поэзии, реализуются то там, то

тут эксперименты типа "Настенная поэзия", "Поэзия во весь рост" (щиты и афиши на станциях метро и т.п.). "Во Франции 50 000 поэтов",— сообщил как-то журнал "Нувель литерер". За этой цифрой — бурление разных вкусов, программ, предложений. Но вместе с тем — как и на каждом этапе развития — линии общности, некие константы, определяемые предшествующим историческим и эстетическим опытом.

ЖАК РУБО

"Чтобы написать очерк о творчестве Жака Рубо,— уверен Робер Сабатье,— надо собрать целый коллектив, в который вошли бы математики, философы, историки, искусствоведы, медиевисты, востоковеды, специалисты по стиховедению, семиотике и по технике игры"[1]. Это суждение дает представление о диапазонах эстетической системы Жака Рубо и — в определенной мере — о том особом месте, которое занимает он среди современников.

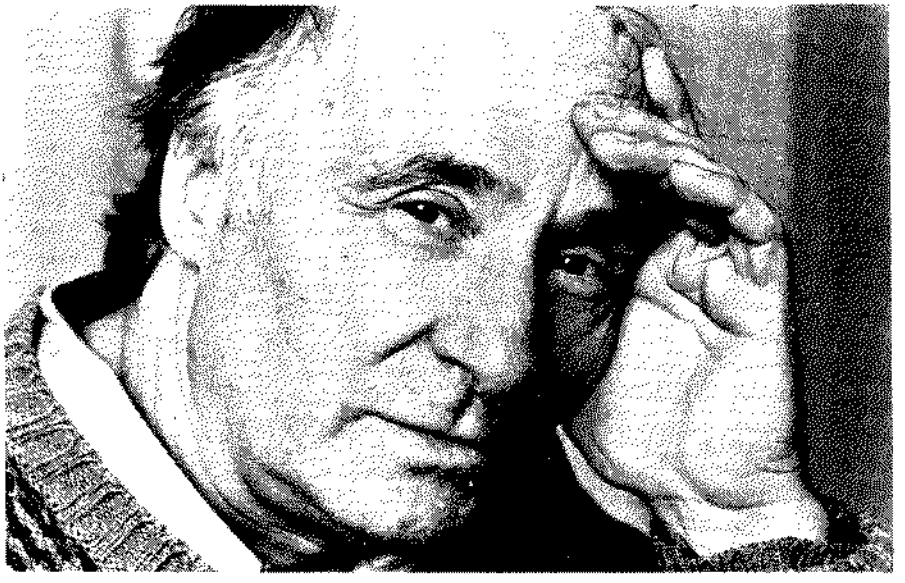
Путь Жака Рубо (род. 1932) был триумфальным с самого начала. В двадцать лет — уже поэтическая книга ("Вечернее путешествие", 1952), публикации — одна за другой — в "Леттр франсез", "Эроп", "Нувель критик", "Аксьон поэтик"; цитирование его стихов — наравне с классиками — в книге Арагона "Дневник национальной поэзии" (1954). Внимание Арагона к его судьбе и определило, конечно, легкость вхождения в литературную жизнь. Надежды оправдались, но подлинная слава пришла к Рубо уже после того, как молодой поэт вышел из-под тени арагоновского авторитета. Ранние стихи действительно написаны в лучших традициях Арагона-лирика: исповедальный голос, любовная страсть, укорененность лирического "я" в общественных проблемах. По диапазону звучания они ближе "Неоконченному роману", а не книгам "Нож в сердце" или "Глаза Эльзы". Порой стихи Рубо могли восприниматься как продолжение к стихам Арагона. Вот момент решающей встречи любящих:

Ты подняла меня, как камешек на пляже,
Бессмысленный предмет — к чему, никто не скажет,
Как водоросль на морском прибое,
Который, изломав, земле вернуло море,
Как за окном туман, что просит о приюте,
Как беспорядок в утренней каюте...
. . . . . .
Как бесконечный сон в тяжелом мраке тюрем,
Смятенье птицы, бьющейся о стены,
След от кольца на пальце в день измены...

(Арагон. "Неоконченный роман". Перевод М. Алигер)

Вот момент расставания несколько лет спустя:

Tu m'a oublié de tes yeux oui de tes yeux
Tu m'a oublié de ta voix rouge et rauque
Tu m'a oublié de tes nuits de ton vert



Жак Рубо

Comme une fumée sous la capsule des cieux
Tu m'a oublié de tes mains de tes cheveux
Comme une pièce de monnaie oui comme un mot
Comme des herbes à la paupière de l'eau
Tu m'a oublié dans la déroute des jeux
. . . . . .
Tu m'a oublié de ta chaude bouche sombre.

Меня забыли твои глаза твои глаза
Меня забыл твой голос пурпурный и низкий
Меня забыли ночь твоя и зелень
Словно я только дым под капсулой небес
Меня забыли твои руки твои волосы
Забыли как монетку как случайное слово
Как мертвую траву на глади озера
Забыла ты меня в беспамятстве игры
. . . . . .
Забыл меня твой рот — гордый и горячий[1].

(Жак Рубо, "Покинутый")

В 1965 г. Арагон, вдохновленный успехом многотысячных поэтических вечеров в СССР и триумфальным выступлением советских поэтов в городах Франции, организует поэтические чтения в театре Рекамье. Стихи Жака Рубо — один из ключевых номеров программы. Не пройдет, однако, и двух лет, как выпущенная Рубо книга "Эпсилон" (1967) покажет, что ученик Арагона сделал резкий поворот и устремился в русло поэзии, которую читать перед большой аудиторией невозможно. Новизна поэтической манеры была столь ошеломляющей, что жюри "Фенеон" впервые в своей практике не стало делить премию "Поэзия" меж несколькими претендентами, присудив ее в 1968 г. Жаку Рубо. На обложке книги греческая буква "эпсилон" или математический знак принадлежности (означающий: "а" является частью

"А"). Книга состояла из сонетов (полных, неполных, усеченных), отмеченных то черным, то белым кружком. Это своеобразные фишки японской игры го[2], и читать сонеты следовало в последовательности ходов, соответствующих правилам этой игры. Неизвестно, нашелся ли хоть один читатель, выдержавший это требование. Наиболее авторитетные поклонники новой манеры Рубо признавались, что предпочли читать книгу как обычно — от первой страницы до последней[3].

Сам Рубо, однако, настаивал на игровой основе композиции своей книги, напоминая, что этому он научился у группы УЛИПО (Ouvroir de la Litterature potentielle), активным участником которой он был, и у автора "Ста тысяч миллиардов стихотворений" Рэмона Кено.

Составляя собственную биосправку для оригинального Словаря современной французской литературы, подготовленного Жеромом Гарсеном, Рубо назвал себя "композитором", только владеющим не нотами, а математическими формулами и буквами. Принципом своего творчества он считает установку на "contrainte" — принуждение, иначе говоря, некое правило, которому должна подчиниться художественная речь. "Письмо по правилам, являющееся методом УЛИПО, поставлено мною на службу Поэзии в качестве композиционной основы"[4]. Думается, однако, что иной принцип монтажа (целых сонетов, а не отдельных строк, как в опытах УЛИПО) вел и совсем к иным результатам. Вместо случайных комбинаций, шокировавших абсурдностью, вполне завершенные — хотя и сложные по метафорике — строфы:

я зол и мрачен в золе и прахе
в мои литавры грохочет время
влачу в пустыне аскезы бремя
мой лик вопит утверждая страхи

себя терзаю я предан странным
стезям студеным где встречи редки
и редки пятна ягод на ветке
куста моего под ветром пряным

я тот которого кто-то режет
лезвием солнечного топора
я тот над которым пламя и скрежет
но скорбь хранит меня как нора

душит меня ночная гниль
кожу сдирает дневная гниль.

(Перевод А. Парина)

Ряд строф "Эпсилона" темен, не поддается расшифровке, но поэт не стесняется и ясных образных рядов в лирических фрагментах, четко выделяющих рифмованные окончания, что для современной французской поэзии давно стало анахронизмом.

Я человек без детства
родившийся от угрызений совести и тумана
в голове моей пляшут цифры
и бледнею я как полдень лета
на хребте песчаной дюны
Я человек молчания
серого смятый законами времени
смертельное море открывает объятия

и спешу я плыть подгоняемый ветром
навстречу своей незначительности

сестра моя смерть трудная сестра
ты ждешь меня на ложе моря
забудьте нас пусть будет так
я хохот пустыни

Я бесполезные уста[5].

Рубо, математик по образованию, преподававший в университете математику и стиховедение, даже в названия своих книг и их разделов вводит математические знаки, но почти всегда раскрывает их метафорическое значение, функционирующее уже в сфере поэзии. Так, эпсилон — знак принадлежности миру: человек (= поэт) связан с другими каждой минутой своего существования, каждой клеточкой плоти, каждой своей мечтой, каждым кошмаром. И поэтому ничуть не изменяет авторского замысла заглавие этого сборника, "переведенное" поэтом Жаном Марсенаком: он предлагает называть книгу не "Эпсилон", а "Принадлежность" ("Appartenance")[6].

Математические игры продолжены Рубо в книге "Тридцать один в кубе" (1973). Пятистрочную японскую танку[7] Рубо растягивает в одну строку, сохраняя пробелы после того количества слогов, которое теоретически соответствует расположению их в танке (т.е. 5, 7, 5, 7, 7 слогов). Каждая строка книги Рубо имеет 31 слог, каждое стихотворение — 31 строку, стихотворений в книге — 31, отсюда ее название — "Тридцать один в кубе". Но этот закон, скрупулезно выдержанный автором, приходит в известное противоречие с силой лирического потока, с лирической напряженностью исповеди, главное в которой нераздельность двух полярных чувств — головокружительное счастье любви и в тот же миг — пронзительный страх смерти, неизбежного расставания. "Самое опасное при чтении,— считает Робер Сабатье,— сосредоточиться на правилах и отвлечься от движения текста <...> Потому что в своем тяготении к всеохватному синтезу, к новому Жак Рубо все-таки не подавляет свою внутреннюю природу, ностальгию, устремленную к радости"[8]. Искусственность построения связана с тем, как писал один из рецензентов, что "читающий должен соблюдать двойной метод чтения — глазом фиксировать пробелы (blancs), а внутренним слухом соединять все группы в единую фразу..."[9] Думается, что именно сочетание в поэзии Рубо двух — в известной мере враждующих — начал (мощный напор лирического чувства, выраженного яркими метафорическими рядами — с одной стороны; холодная рациональность — с другой) помогло Жаку Рубо пробудить интерес к своей "второй манере" сразу на двух крайних полюсах критической мысли — и тех, для кого поэзия — лирическая исповедь, и тех, кто ценил в ней прежде всего новизну формального эксперимента. Присужденная Жаку Рубо в 1976 г. премия Вайяна-Кутюрье за все творчество — знак широкого признания.

В эти же годы Жак Рубо становится и авторитетным теоретиком поэзии, входит в редколлегии литературных журналов "Аксьон поэтик", "Шанж", "Поэтик", "Поэзи". Опираясь на свой опыт профессора стиховедения, Жак Рубо выступает на страницах этих изданий с целой серией работ, анализирующих просодию французского стиха, движение его законов — например, "Ритм, форма и формализм" (1974), "Заметки о современной просодии" (1976), "Старость Александра: опыт анализа состояния французского стиха" (1978), "Молчаливая математика в глубинах языка: поэзия" (1979) и др.

Следующая авторская поэтическая книга — "Сон и Слово о поэзии" — появилась только в 1981 г. Ей предшествует долгий период накопления, познания истоков современной поэзии и вообще культуры, период сознательной — хотя и парадоксальной — учебы у предшественников. В 1977 и 1978 гг. вышли две книги, подготовленные Жаком Рубо в соавторстве с Флоранс Делэ,— своеобразная интерпретация легенды о чаще святого Грааля; в 1977 г. Рубо выпустил книгу "Автобиография, глава десятая", в 1980 г.— "Трубадуры. Двуязычная антология".

Эта активность, безусловно, диктовалась теми задачами, которые стремился решить Рубо-поэт. Книги о Граале, переложение сюжетов куртуазного цикла, легенд, стимулировали размышления о композиции, структуре: Рубо уверен, что каждый из сюжетов полностью исчерпан, но необычное соединение их порождает чудо открытия. "Автобиография" — спонтанный и одновременно тщательно выверенный анализ процесса восприятия традиции поэзии первой половины XX в. новыми поколениями. Эпиграф "Слова поэтов — это и есть моя жизнь" подчеркивает значимость традиции, естественность ее вхождения в "чужое" творчество. С текстами своих любимых поэтов — Аполлинера, Сандрара, Элюара, Арагона, Тзара, Десноса, Бретона, Арто, Реверди, Ивана Голля — Жак Рубо обращается очень вольно: то цитирует полностью, то переплетает точную цитацию с собственными строчками, то использует лишь тот или иной мотив для вариаций "на тему". И здесь опять Рубо увлекает больше построение чего-то нового из "старых" деталей, принцип монтажа, структурных связей. "Ведь все, что поэт может сказать в стихотворении, много раз до него сказано и с помощью того же материала — языка <...> Все дело в методе соединения кирпичей, а кирпичи — достояние общее"[10].

Желание постичь тайну традиции, уяснить причины притяжения и отталкивания вело Рубо все дальше в глубь веков. Собранная и прокомментированная им двуязычная антология поэзии трубадуров — труд, требовавший, конечно, полной самоотдачи и погружения в поэзию XII—XIII вв. Поэтический язык трубадуров представляет собой —, по убеждению Рубо, некую целостность, независимо от национальной специфики, целостность, имеющую свою систему координат (Рубо детально анализирует, в каких отношениях друг к другу находятся в куртуазной поэзии такие понятия-образы, как любовь, желание, страдание, доблесть, щедрость, мера и т.п.). Жак Рубо ценит эту целостность и как условие доступности поэзии, ее естественного восприятия за границами сословий и стран. "Язык этот,— констатирует он,— сегодня утрачен". "Любовь" в поэтике трубадуров осмысляется Жаком Рубо не только как преклонение перед прекрасной дамой, но и как особое доверие Слову, Языку, Речи. В этом смысле основа поэзии трубадуров оказывается близка его собственной поэзии, где культ Женщины и культ Слова дополняют друг друга. Очень важными для Рубо-поэта становятся и размышления Рубо-переводчика о метрике и системе рифм куртуазной поэзии. Подчеркивая, что развитие нынешней поэзии уводит ее далеко от созвучий рифм и метрических повторений, Рубо обстоятельно аргументирует структурообразующую роль этих элементов в куртуазной лирике, где "метрическая просодия маркирует поэтическую строку" и сообщает выразительность изобразительному ряду. Осмысляя эволюцию поэтики, Жак Рубо находит, что постепенно повторение равного количества слогов было вытеснено повторением образов, метафор, что создает тоже метрическую систему, только особого свойства. Функция подобных повторений в поэзии самого Жака Рубо очень развита и, вчитываясь в его исследование метрики трубадуров, понимаешь, что эти повторения не случайны, а выстраиваются по аналогии с повторениями в куртуазной лирике. Расширительно толкует Рубо и термин "mezura": сдержанность, мера, отстраненность позиции поэта

по отношению к возлюбленной и слушателю, но одновременно власть поэта над стихом, способность с помощью музыки и стиха "обратить в песнь необузданную мощь языка, пытающегося говорить о любви"[11]. Здесь Рубо снова близок к тому, чтобы наметить схождения между поэтикой трубадуров и своей собственной поэтикой.

Идея повторения, осмысленная как ось поэтической речи, была использована и в книге "Рэнга" (1971), где принцип жанра японской поэзии — рэнга — сочетается с европейской песенной традицией рефренов: поэтическая мысль развивается на четырех языках (французском, итальянском, испанском, английском), не прерываясь, не замедляя себя простым "переводом", но обогащаясь оттенками смысла в результате передачи тех или иных понятий, реалий на разных языках, в разных языковых системах. Вместе с Рубо участие в подготовке этой книги приняли Эдоардо Сангвинети, Чарльз Томлинсон, Октавио Пас, подчеркнувший во Введении к книге единство современной поэзии с той же убежденностью, с какой Рубо настаивал на единстве поэзии трубадуров.

"Работа в русле поэзии,— уверен Рубо,— а шире в русле математики и литературы — предполагает предварительный выбор модели, формы, а также размышление о выбранных моделях и формах"[12]. "Учеба" состояла не только в исследовании истоков национальной традиции, но и в овладении опытом других народов. Рубо — неутомимый и ревностный переводчик, представлявший читателям журналов "Шанж", "Аксьон поэтик", "Поэзи" стихи, родившиеся в Англии, США, Польше, Испании, Латинской Америке, в племенах американских индейцев и т.п. (В книге Рубо 1981 г. "Сон" есть целые разделы "из ирландской поэзии", "из индейской поэзии", предлагающие своеобразные вариации "на тему" с пояснением национального своеобразия поэтического языка). Диапазон его интереса поистине безграничен и всякий раз Рубо выступает как переводчик особого свойства — разымающий переводимый текст на структурные элементы, осмысляющий их место в общей системе поэтической речи, моделирующий оптимальные варианты адекватной передачи.

Поясняя, как же он сам расценивает столь неожиданное для "математического поэта" обращение к литературоведческому исследованию разных традиций, Рубо назвал это попыткой выйти из порочного круга, когда необходимо избавиться от традиций и невозможно от них избавиться.

Свой анализ движения стиха Рубо называет формальным (formel), но не формалистическим (formaliste). Рубо пытается определить, что есть поэзия сейчас, когда она далеко ушла от верности классической просодии, но все-таки должна избежать превращения в прозу. Различие, считает он, должно обозначаться на типографском уровне: отказ от прописных букв, деление строки пробелами, которые сохраняют намек на прежнюю строфу, и т.п.

Период учебы Рубо у предшественников совпал с оживлением в литературе вообще интереса к истории, традициям, при выявившейся усталости от "чистых" экспериментов. В поэзии, как и в романе, обозначился определенный перелом, тяга к преодолению темноты, к контакту с читателем, слушателем. Снова возрождалась традиция поэтических чтений, вечеров. Рубо принимает в этой деятельности очень активное участие, и приметы активности Рубо — пропагандиста поэзии ощутимы в двух поэтических книгах 80-х годов.

В книге "Сон и Слово о поэзии" (1981) Рубо проделывает опыт, отдаленно напоминающий опыты УЛИПО. Взяв несколько сочетаний и осевых слов-образов, он передвигает их, как фигуры на игровой доске, множа до бесконечности комбинации. Таковы "Партитура на тринадцати", "Лампа", "Стена", "Воздух", "Тишина" и т.п. В этюде "Лампа", воссоздающем борьбу солнца с

темнотой и электричеством, причудливое мерцание, смену световых состояний, автор перемещает с этой целью (постепенно, с конца четвертой строки к началу второй) всего одно слово — "медленно",— пытаясь проследить оттенки значений при этих многократных комбинациях.

Более выразительны вариации на "одну тему", воссоздающие некие философские "портреты" психологических состояний.

Тишина
это звуки
покрытые
ночью

Тишина
это звук
без финала
звук
осушенный
ночью

Любой
звук
обретает
финал
это и есть
тишина

Капля
вот-вот
упадет
Ты ждешь
ее падения
Есть чего
ждать

Капля
вот-вот
упадет
Ты веришь
она упадет
Есть во что
верить

Капля
падала
ты
вспоминаешь
Есть что
вспоминать.

Цикл о море и порте (раздел "Могила Петрарки") связывает путешествие с поиском человеком жизненной цели. Как правило, читателю явлена зыбкая, изменчивая картина, пейзаж, сама изменчивость которого — символ неостановимого движения — осознается в качестве цели. Сближение слов "цель" (le but), "порт" (le port) и "парус" (la voile) при настойчивости их повторения рождает мысль о выходе человеческой души на простор свободы, к дальним горизонтам деяний. Основной массив лексических единиц — элементы пейзажа: солнце, звезды, заря, снег, берег, ветер, реки, лед, лес, холм, цветы, туман, листва, лавр, и т.п. Внезапными и потому многозначными вкраплениями появляются слова "стиль", "рифма", "стихи", "заметки" (порой в значении нотной записи). И совсем как исключение — "жизнь",

"моя жизнь". Человеческая судьба метафорически воплощена в движении природных сил, а участие человека (поэта) — это его речь, те самые "стиль", "рифма", "стихи", что словно мостик связи меж человеческим и природным.

Стихотворная речь во "Сне", по сути, лишена абстрактных понятий, а вместе с тем философически насыщена, ее конкретность обманчива, "берег", "река", "капля" — это всё понятия, имеющие и дополнительный метафорический смысл, отсылающие к законам человеческой души. Такой "объективизм" своей поэзии Рубо связывает с опытом У. К. Уильямса, Э. Э. Каммингса.

Особенно интересны многовариантные сцепления слов-образов, связанных с мотивом творчества. Рифма то помогает с трудом рождающейся речи, то отдается мертвящим звоном в пустой строфе. Обобщенность слов-образов подтверждена полной свободой их сочетаний друг с другом. Но ощущения хаоса не возникает уже хотя бы потому, что речь поэта имеет константы. Вот почему оригинальное развитие темы, предложенное Жаком Рубо в сборнике "Сон и Слово о поэзии", лишь отдаленно, внешне напоминает опыты УЛИПО.

В разделах "подражаний" Рубо кажется еще свободнее и естественнее, чем при конструировании различных комбинаций. Он говорит как бы голосом другого, но его собственный при этом звучит вполне самобытно:

Вкушаю я вкушаю боль твоей любви
Засыпаю я засыпаю с болью твоей любви
Лежу на спине я лежу прижавшись к твоей любви
И повсюду куда б ни шел иду по боли твоей любви

К обобщению тяготеют и размышления о смысле творчества, сопоставление труда поэта и охотника.

Каждый занят трудом до усталости
мы не мешаем друг другу
каждому дорога́ его работа
каждому — ее радости.

Ежедневная наша работа
каждый рожден для своей
я готов для труда —
вести тьму к свету.

Страницы "Слова о поэзии" (нечто вроде обширного вступления к книге) определенно размыкают рамки "чистого" эксперимента. Рубо размышляет о возможности превращения "поэзии для глаза" в "поэзию для слуха", вспоминает свои выступления с чтением стихов, заставлявшие его почти всегда вносить изменения в написанное (а иногда напечатанное) стихотворение. Этот процесс Рубо называет "переводом на голос", вторичным рождением устной поэзии. На этом пути поэт имеет возможность избежать "пропасти абсолютно личного".

В поэтической книге "Нечто страшное" (1986) Рубо мотивирует бо́льшую степень изобразительности и прозрачности речи трагизмом смерти близкого человека (скончалась его жена) и воспоминаниями о счастливо прожитых годах. "Она у меня была фотографом, пусть и книга будет похожа на фотографию". Априорные "правила", которые воплощались — с большей или меньшей мерой художественной свободы — в предыдущих книгах, здесь опрокинуты. "Совсем прямо и просто пишет поэт о пережитой драме",—

свидетельствует старший коллега Рубо Ален Боске. Критик Бернадетта Бост считает, что в последней поэтической книге Рубо покинул "средний путь меж математикой и поэзией", отказался от любых комбинаций. По сути, в книге "Нечто страшное" получает простор тот мощный лирический поток, который был обуздан жесткими нормами "формальной композиции" в сборниках "Эпсилон" и "Тридцать один в кубе".

Между книгами нет противоречия, они дополняют друг друга, демонстрируя тот диапазон творческих возможностей, о котором с таким уважением писал Робер Сабатье.

В 1985 г. один из авторитетных французских литературоведов еще выражал сомнение: "Время покажет, станет ли поэзия Рубо пригодной для чтения или она останется на обочине вроде смехотворных опытов Изидора Изу"[13]. Сомнения, возможные в годы написания "Эпсилона" или "Тридцати одного в кубе", рассеяны книгами 80-х годов. Спонтанность и эрудиция, поэзия и наука привели к целостности, в которой поэзия побеждает.

Создавая "ученую" поэзию, стремясь к единству искусства слова и науки, Жак Рубо не разрушил лирическую целостность своей поэзии, сохранившей возможность обращаться к чувству читателя, который, не будучи искушенным в ее научных "основах", адекватно воспринимал исповедальную речь, воспринимал книги Рубо именно как *поэзию*, а не как синтез разных дисциплин, введенных в структуру стиха.

У Рубо-поэта намерение и результат оказывались как бы разнонаправленными (по замыслу именно "научная" оснащенность должна была придать поэзии полноту звучания, помогая ей преодолевать "устаревшую" спонтанность; на деле же контакт с поэтическим словом Рубо возникал, напротив, в русле спонтанности — почти необъяснимого наваждения звука, цвета, смены напряженно эмоциональных образов и т.п.). У Рубо-повествователя намерение и результат полностью совпали, породив блестящий синтез литературы и науки о литературе.

Некоторые критики ищут здесь причинно-следственную связь: не удовлетворенный функционированием "научной материи" в поэзии, Рубо обратился к прозе. Разочарование не играло тут никакой роли. И в 1987 г. на страницах журнала "Поэзи" Рубо повторял, что "радикальный анахронизм" поэзии можно преодолеть только новыми техническими, формальными решениями. "Поэзии нужен математический язык, он сейчас правит миром. Просто язык следует отдать в руки игрока, кустаря, переписчика"[14].

Обращение Рубо к сюжетному повествованию — примета дальнейшего расширения творческих диапазонов. Блестящий успех, выпавший на долю этих книг, продемонстрировал, что "научная материя" в прозаические жанры входит гораздо естественнее, чем в поэтические.

В 1985 г. Жак Рубо выпустил книгу "Прекрасная Гортензия", в 1987 г.— "Похищение Гортензии".

Книги связаны между собой парадоксально: вторая повесть кроме собственной "истории" содержит еще и рассказ о том, как создавалась первая повесть и как из нее вырастала вторая.

В "Прекрасной Гортензии"[15] главным действующим лицом можно считать пушистого красавца кота Александра Владимировича, чей "образ" явно навеян чтением "Мастера и Маргариты". Люди заняты своими заботами и уверены, будто делают то, что собирались, а Кот мягко направляет их действия, оставаясь на втором плане, но полностью определяя все, что происходит на первом.

Уже в первой книге "гортензианского цикла" возникает фантастическая страна Польдевия и появляются "принцы", тревожащие воображение молодых девушек городка, уже там происходят юмористические "нападения" на разные москательные лавки, вынуждающие полицейских открыть следствие.

В книге "Похищение Гортензии" собственно "сюжетом" тоже являются две "детективные" истории. Во-первых, таинственное убийство любимой собаки священника отца Синулса, церковного органиста; во-вторых, похищение Гортензии: девушка решила сбежать с одним принцем, а ее похищает другой, заклятый враг первого. При распутывании обе истории соединяются в одну: принц-злодей не только украл девушку у своего соперника, но и убил верного пса, который охранял дом отца Синулса, и, главное, находящийся в нем... компьютер. С этим охраняемым компьютером и входит в повесть один из мотивов комического абсурда. По сути, именно эти мотивы надо признать истинными "героями", "действующими лицами", пружинами повествования.

Конечно, читатель следит за интригой — за усилиями следователей Блоньяра и Арапеда; за любовными приключениями Гортензии, когда-то из-за своего каприза поссорившейся с принцем Горманским и вышедшей замуж за журналиста Жоржа Морнасье, а теперь — после новой встречи — решившейся на побег; за нравами публики маленького бара; за хитростями кота Александра Владимировича, который в этой книге поселяется у двух веселых сестер, перекрашивает шерстку, выбирает себе новое имя — Отелло (при написании Hotello — близко к Hortense, аналогия с шекспировской пьесой вроде бы не подразумевается) и поселяется в доме, где, как он знает, "есть вакансия кошки". Но прелесть повествования не в движении интриги, а в попутных иронических наблюдениях-обобщениях жизни современного человека. Высмеивается повальное увлечение компьютеризацией (даже органист составляет программу, чтобы орган играл в церкви в его отсутствие); высоколобые шовинистические теории (жених одной из героинь — "чистой арабо-британо-польдевской крови"); мода на фирменные знаки (у всех польдевских принцев на левой ягодице вместо "made in" спиралеобразный "портрет" улитки); увлечение психоанализом (отец Синулс разработал новую его методику — "Пиванализ",— по которой пациент, сидя за столом, говорит, а врач лежит на диване, потягивает пиво и дремлет); вмешательство в законы природы (изобретен ошейник, мешающий собакам лаять и вдруг — "неожиданное" следствие: вместо каждого несостоявшегося "гав" — укус); сексуальную символику и прочие атрибуты цивилизованного, но лишенного истинной культуры общества.

Особенно изобретателен автор, создавая пародию на укоренившийся в современной прозе жанр "романа в романе", привычку обсуждать законы романа по ходу действия самого романа. Автор, соединяя в самых комических комбинациях термины и понятия, рассуждает, что такое "герой", если он совсем не герой; что такое рваная композиция и как она рвется; что такое "портрет", если его рисуешь без красок; сердится на читателя, который, "следуя за автором", оставил открытой дверь, через которую легко может войти преступник, или обращает внимание не на те детали, которые важны автору.

Потом начинается юмористическая переписка автора с издателем и владельцем книжного магазина. Автор возмущен, что в магазине, оказывается, продается не только его книга; он удивлен, что, подписавшись на все "периодические французские и зарубежные издания, чтобы не пропустить рецензии на свое ПРОИЗВЕДЕНИЕ", и уже заваленный ими до потолка, получил только одну вырезку "на тему", да и та о разведении цветов сорта гортензия...

Юмористические монологи героев и Автора сопровождаются виртуозной игрой слов, осмыслением одинаковых звучаний или одинаковых написаний, введением неологизмов, переносом знаков препинания, разъятием слова на составные — отдельно значащие — части, выявлением забытых значений, которые вдруг в иных сочетаниях оказываются предельно содержательными.



"Похищение Гортензии" Жака Рубо. *Обложка, 1987*

В причудливую вязь текста вплетаются там и сям "абсурдные" эпизоды вроде того, как звонари, чтобы побыстрее отработать причитающуюся им плату, начали вместо двенадцати ударов выдавать по тридцать три...

Опыт рассказа о романе, который создается, повторен Рубо в книге "Великий лондонский пожар" (1989), представляющей развернутое, сложное по композиции эссе (с подзаголовком "Повествование со вставками и отступлениями"). Структура книги, расположение в ней материала абсолютно произвольны, хотя соблюдается строгость разграничений между главами (Рубо обозначает их как "ветви" — branches,— отсылая нас снова к средневековым chansons de gestes), "вставками", "отступлениями". В конце концов читатель узнает, что после трагической смерти жены рассказчик, чтобы противостоять безумию, начинает методично записывать все то, что он видит в данную минуту, что его окружает,— стол, к которому он подходит, тетрадь, которую берет, стопку бумаги, приготовленную для беловика, пишущую машинку, пейзаж за окном в утренних сумерках и т.п. Именно в эти, скрупулезно выписанные детали читатель и погружается с первых страниц книги, подглавки которой поначалу фиксируют только движения рассказчика: "Я встаю и беру чашку с кухонного стола... Я кладу на стол тетрадь... Я наполняю чашку теплой водой из-под крана... Я насыпаю на дно порошок растворимого кофе... Я несу чашку на стол, держа ее обеими руками..." Постепенно насыщенность сиюминутных деталей ослабевает, акцент переносится на воспоминания — о детстве, о путешествии в Испанию и Англию, о встречах с друзьями, о прогулках с женой. Все эти "жизненные" факты, как и сиюминутные наблюдения, вплетаются в размышления о романе, о творчестве, о соотношении реальности и воображения и т.п. Эти размышления и являются основной канвой книги.

Название создаваемого романа — "Великий лондонский пожар" — родилось внезапно, во сне, когда явился спящему образ рыжеволосой девушки на империале лондонского автобуса. И теперь автор идет по грани, которая отделяет яркое воспоминание о сне от смерти сна, наступающей после того, как ночное видение уже описано, занесено в тетрадь. Процесс превращения образа, потрясшего сознание, в образ романа автор сравнивает с процессом перевода. Создание художественного произведения — всегда перевод с одного "языка" на другой, в отличие от бытовой речи, "реальной речи, когда ни я, ни вы не заняты постоянным переводом". Рассказчик сообщает, что, обдумывая Замысел (слово везде с большой буквы — как особое, очень важное состояние романа, которое уже свидетельствует о его рождении, но не подкреплено ни одной строкой на белом листе), он пытался по очереди "примерить" к себе опыт Стерна, Троллопа, Томаса Мэлори, Генри Джеймса, Рэмона Кено, Владимира Набокова, Итало Звево и др., но понял, что это невозможно. Не подходит ему ни тот тип художественной речи, которая обещает "только правду", "ни модернизм, ни тем более постмодернизм", он ищет для своего повествования особую поэзию, чурающуюся традиционных

одежд поэтичности ("когда называют поэтичным закат солнца, меня тошнит"), но и не давшую себя взнуздать новейшим точным наукам ("Математика все-таки должна быть здесь подчинена поэзии").

Спор, возникающий на страницах книги то с Диккенсом, то с Мишелем Фуко, то с Жоржем Переком, профессионально емкие характеристики различных национальных типов поэтической речи, оформление некоторых наблюдений над процессом творчества или над закономерностями литературного процесса в отточенные максимы — все это делает книгу "Великий лондонский пожар" интересным документом нынешнего состояния эстетической мысли во Франции и помогает понять место творчества Жака Рубо в современной литературе.

Независимо от того, выступает ли Рубо как поэт, прозаик или эссеист, главное в его произведении всегда напряженный поиск формы художественной речи, вынесенный на суд читателя "лабораторный процесс", демонстрация строительных лесов, произносимый "вслух" внутренний монолог о сочетании, взаимодействии разных пластов культуры, функционировании Слова в жизненной практике.

Творчество Жака Рубо — яркое и характерное явление современной французской культуры, которая увлечена задачей интеграции точных наук в художественную речь, хочет преодолеть традиционную изобразительность, основанную на принципе "все как в жизни", предложить новые законы поэтической вселенной. Рубо свершает, по выражению знатока его творчества Робера Даврё, "опасное путешествие между речью склерозированной и речью распадающейся; это путешествие дает шанс подойти к подлинному обновлению"[16].

БЕРНАР НОЭЛЬ

Творчество Бернара Ноэля (род. 1930) имеет две точки притяжения — поэзию и публицистику, между этими полюсами оказался возможным и роман. Среди книг писателя разные по жанру произведения: сборники стихов, политические эссе, дневники путешествий, художественная критика, поэмы и любовные истории о жизни чувств, парящих на высоте стиха. Сам писатель говорит о себе, что он прежде всего поэт, да и читатель его прозы тотчас поймет, что имеет дело с поэтом: и публицистическая, и романическая его речь ритмичны и живы богатством образного слова.

Существует расхожее мнение, что сегодня читать стихи нельзя. Поэзия устарела. В эру потребления ценность представляют только рефрены шлягеров. Поэзия стала времяпрепровождением претенциозных дилетантов. Такие суждения — не редкость. Франция, Европа, мир переживают непоэтические времена. Но были ли когда-нибудь они поэтическими? Растворился в вечности "золотой век" поэзии, ушел в прошлое "серебряный". Наступило время новой риторики, новых попыток объясняться с читателем не только обыденной речью, но и высоким стилем. Изменился и предмет поэзии. На смену прекрасной даме, умиротворяющему пейзажу, вещному миру в ассоциативном восприятии пришла новая поэзия, поэзия мысли, поэзия недовоплотившейся идеи.

"Поэзия — это город",— пишет Клод Паран; "поэзия — это революция",— думает Жозе План де Португал; "поэзия — это неотправленное письмо",— говорит Ален Жуффруа; "поэзия — это новая красота",— полагает Аллен Гинзберг; "поэзия — это мысль, осознающая себя поэтически",— утверждает Жан-Пьер Фай; "поэзия — это бутылка, брошенная в море",— напоминает Никос Энгопопулос. Многоголосие стихотворцев утверждает, что поэзия не исчезла из современного мира и по-прежнему велика роль поэта. "Поэт — это рожденный из глины Лик Божий" (Сен-Жон Перс), "это медиум, носитель коммуникации" (Мишель Деги), "это бунтарь-легитимист" (Рене Шар), "это единственный живой" (Андре Шедид), "это распятый наш современник"[1],— заключает философ Юлия Кристева. Поэтическое действительно серьезно изменилось, у современных поэтов с ним может быть связано самое неожиданное. Так, у Бернара Ноэля поэтическое — это жизнь плоти.

"Я мыслю, значит, я существую",— сказал Декарт, указав на положение мысли в "я". Но "я" огромно, его хватает на конденсацию макрокосмоса и исследование самого себя, своего внутреннего потенциала. "Я мыслю, значит, я ощущаю, осязаю, чувственно реагирую",— мог бы заявить Бернар Ноэль, приступивший к выражению своего поэтического "я" с рассмотрения его "вместилища", с описания телесной оболочки изнутри, с познания ее ощущений, с установления ее предельности и механики движения, т.е.



Бернар Ноэль

попытки разобраться в сущности плоти. Если могут быть поэтичны алгебраическое уравнение и геометрическая фигура, то не исключена и поэзия любых состояний тела и внутренних пульсаций. "Я есть то, что я думаю",— утверждает поэт в первом сборнике своих стихов "Против смерти" (1954). Он вглядывается в себя в самом первичном значении этих слов. "Я извлекаю мысль из своей плоти: вот оно, мое тело, со всеми его углублениями и полостями, заполненное плотью с другими углублениями и полостями, в нем все живет и находится в беспрестанном движении, движении — к — смерти".

Вглядываясь в лабиринты мозга, извивы носовых пазух, в параллелизм ребер, причудливые соединения мышц, Бернар Ноэль с помощью непростых метафор рассказывает о человеке под кожным покровом. Однако отнюдь не о том, который знаком по картинкам анатомического атласа, а о том, другом, что пытается понять место рождения своих первичных ощущений. Эти последние еще Гольбах и Гельвеций называли самыми надежными источниками информации. Взгляд поэта можно уподобить самодвижущемуся микромеханизму, изобретенному однажды сразу несколькими писателями-фантастами: маленький обтекаемый аппарат лечит изнутри кровеносные сосуды, сшивает износившиеся ткани, проталкивает тромбы. При этом "я" поэта заключено в тесном объеме, формами напоминающем искусственное небесное тело-корабль, спутник, плывущий в микрокосме, где тайн не меньше, чем на небесах.

Сборник "Против смерти", а также следующий сборник Ноэля "Фрагменты тела" (1958) по жанру философская лирика. Поэт сталкивает субъект с вечностью и безмерным пространством; как многие его современники, он думает, что цивилизация, располагающая электронным микроскопом, готовящаяся к высадке на Марс, Венеру и Юпитер, уже покорившая Луну, должна познать и самого человека. При столкновении с воссозданными им "кардиограммами души" у читателя возникает некоторая оторопелость. Не стоит удивляться. Если Гейзенберг, Планк, Эйнштейн создали теории не вполне понятные и не волнующие разум обывателя, то и литература, познающая человека в новых измерениях, не может быть легко доступной:

"...слова всплывают на поверхности кожи и ложатся. Взгляд в оцепенении. Торс мой смонтирован из блоков, подвижных и неподвижных. За каждым жестом катится в груди цепь содроганий, как круги в пруду. А шея, непомерно растянувшись, уходит основанием в недра тела. Откуда-то оттуда, из желудка, пробилось дерево и прорвало гортань. Оно так сильно разрослось, что ветки лезут в ноздри. В затылке происходит замыкание, и нервы больше не проводят ток. Лоб нависает над серебристым озером; внезапно оно дробится, и капли рассыпаются в пространстве, как шарики ртути. Мне взламывают череп; в это время вдруг начинают удлиняться ноги: быстрей, быстрей, и вот уже они за облаками. Боль на одном конце, тьма на другом. А в центре в животе вращается пропеллер, выталкивая воздух. Гортань забита перьями. Я сплевываю кишки..."

("Фрагменты тела". Перевод И. Кузнецовой)

Человек еще не побывал в космосе, а Ноэль как будто описал некоторые из его ощущений в невесомости и длительном полете. Во всяком случае, потом было экспериментально установлено, что ноги у космонавта действительно удлиняются. Но это, понятно, не главное. Ассоциации могут быть иными, менее ясными или, наоборот, совсем примитивными. Поэзия Бернара Ноэля, кажущаяся с первого взгляда сложной, в равной мере нова и традиционна. Бернар Ноэль — глубокий знаток французских авторов 30—40-х годов (Пьера-Жана Жува, Жюля Сюпервьеля, Анри Мишо), но также поэзии тех, кого он считает непосредственными своими предшественниками — Жоржа Батая и поэта-сюрреалиста Рене Домаля. Писатели старшего поколения дали ему умение воспарить над землей, полностью отрешиться от обыденного, максимально абстрагироваться. Космический разбег, демонический мрак и холод, загадки бытия, закодированные где-то в надзвездных далях, освоены Ноэлем в своем времени. У Пьера-Жана Жува он заимствует символы очистительной силы: "Дыхание", "Вздох", "Ветер". Они превращаются у Ноэля в несколько приземленные образы, уходящие от романтико-символистской расшифровки в сторону фрейдистского истолкования, свойственного эстетике сюрреализма; все как будто стерто, ровно, безэмоционально, но чувственно и даже слегка эротично:

дыхание больше
чем имя
оно не имеет лица
разглядывающего
его во тьме
дыхание будет жить
и тогда
когда лицо
будет умирать.

Понравилась Ноэлю у Пьера-Жана Жува и попытка примирения радости плотского наслаждения с чистотой души. Но и на эту тему он рассуждает без патетики, свойственной поэзии предшествующих лет. Подрыв греховности чувственного и плотского ощущался во французской поэзии уже со времен Бодлера. В наши дни работа по разрушению прежде незыблемых монолитных истин продвинулась далеко вперед. Уже Рене Домаль и Жорж Батай повествуют о приключениях своего внутреннего "я" в манере не особенно напряженной эротической исповеди. Для Жоржа Батая эротизм был формой бунтарства. Студенты 60-х годов использовали в своей речи изобретенные им слова и выражения, многих молодых привлекала его агрессивная эротика, "выдающая в нем исходного пуританина" (Ж.-П. Сартр). Формируясь как поэт, Ноэль в начале своего творческого пути находился под

влиянием Жоржа Батая, в чем признавался сам, составляя в конце 60-х годов собрания его текстов для журнала "Докюман". "Фрагменты тела" Ноэля кажутся первым читателям-критикам поэтической версией "Внутреннего опыта" Жоржа Батая. Однако Бернар Ноэль идет дальше своего духовного учителя, он не только пишет драму своего "внутреннего опыта", рассказывая о том, что материально,— костях и коже, но также об идеальном — эмоциях без берегов, трудно угадываемых внутренним взглядом. "Родившийся из дыры. Построенный возле дыры. Я есмь организация пустоты. Мое "да" есть пустота моего имени. Я могу вывернуть себя, как перчатку". Выворачивая себя наизнанку, Ноэль одновременно выворачивает и читателя, который не может уйти от его слов, он охвачен стихами, подвешен и распят. Из Рене Домаля Ноэль взял весьма точно характеризующие его собственную поэзию строки в качестве эпиграфа к роману "Первые слова" (1973): "Создать школу, где учатся умирать,— это значит видеть смерть совсем обнаженной". И, хотя у Бернара Ноэля не было желания, как у Рене Домаля, создать школу типа поэтической группы конца 20-х годов "Гран Же" ("Большая игра"), он еще в начале своего творческого пути хотел "научиться писать так, как до него никто еще не писал"... Для этого, по его мнению, и нужно было, чтобы стояла перед глазами "обнаженная смерть". Смысл этого утверждения во всей своей сложности раскроется в прозе писателя, но предварительно можно сказать, что "обнаженная смерть" Ноэля примерно то же самое, что "слово на краю пропасти" у Жан-Поля Сартра, т.е. пограничная экстремальная ситуация, встреча сознания с небытием. Крайняя неопределенность предмета поэтического высказывания характерна для сборника поэта "Лики безмолвия" (1964). Попытаемся вообразить себе космический холод и тишину, которые хотят сконденсировать в слове, просто ли это? Соединяя восприятие абстрактных понятий (время, настоящее, знание) с их частичным интеллектуальным осмыслением, Бернар Ноэль творит новое, весьма сложное для понимания "молчащее слово" (Малларме). "Что значит имя,— цитирует он Вилье де Лиль Адана в эпиграфе к первой части поэмы.— Я, может быть, только слово. Я должен напрячься лишь для того, чтобы произнести себя. Остальное меня не волнует"[2]. Поздний французский романтик с его жестокостью и вниманием к безобразному привлекает Ноэля необычностью поворотов мысли, своей фантазией.

Все три части "Ликов безмолвия" развивают одну и ту же идею: теория отражения менее правдива, чем это принято считать. Индивидуальный чувственный опыт разрушает построения коллективной мысли, часто опирающейся на мифы-отмычки управления и подавления. Повествует автор об этом с помощью слов, напоминающих музыку авангарда, избегающую гармонического звучания. Атональность, отталкивая, заставляет прислушаться к себе. Синкопы, паузы являются частью нового музыкального языка. Слова на странице то сгущаются справа, то темнеют слева, то разбегаются равномерно, как ветви ели или крылья птицы. Каждый читатель сам должен истолковывать иероглифику такого "письма", Ноэль не спешит стать толмачом своего подсознания, хотя время от времени позволяет себе афористически ясные строки или образы: "настоящее — наш багаж", "пустыня — это начало", "пространство — желание", "усталость — связная мысли", "смотреть, приклеив нос к стене времен".

В одних стихах Ноэля мысли, хотя и ветвятся как корни нерва, все же поддаются "уплотнению" проницательным взглядом, и поэтому можно угадать "сверхзадачу" автора. В других — смутные движения сознания и подсознания стремятся как бы закружить "реципиента" в веселой, манипулирующей обрывками смысла игре, как, например, в поэме "Нераспевная песня" (1968), где идет игра рифмующимися словами "фетиш", "колено",

"кенгуру", "щека" или "цепь", "сирена", "футляр", "ночная бабочка", "неделя", "королева", "фонема" и т.п.

finales en ou
finales en ène
quelle douceur dans la glotte à glou
tandis que vont manitou genou la joue
sapajou coucou kangourou
auprès des miennes sirènes
tirant à la chaîne la gaine phalène
l'homogène suzeraine et la reine
qui gangrène ma semaine
quant est deglulit le dernier phonème

Любитель сюрреалистской поэзии вспомнит известные строки Анри Мишо, любившего игру со звуками своего и незнакомых ему языков, включая звукоподражание языку "лягушек", "улиц", "обжор" и т.п.

Et glo
et glu
il deglutit sa rue
gli et glo
et deglutit son pied
glu et gli
et s'englugliglorera.

(degluter — глотать, englouter — поглощать, engluer — намазывать клеем).

Темы смерти, любви, незащищенной плоти повторяются во всех поэтических сборниках писателя, среди которых углубленностью размышлений выделяется книга "Цезура времен" (1983). Сборник состоит, как выражается автор, из трех "песен" и двух "не-песен". В песнях много законченных, хотя и трудно связываемых воедино, образов. Они как прогалы в чаще слов: награждают за желание протиснуться сквозь них и вдруг охватывают лиризмом, теплотой.

Критики Бернара Ноэля полагают, что образы и размышления поэта в этой книге созвучны с "Cantos" Эзры Паунда, и это, наверное, так, потому что французский поэт, как и его американский коллега, пытался создать свою модель хаоса и герметизма.

"Не-песни" из "Цезуры времен" написаны ритмически красиво, поэт использует порою привычные рифмы. Содержание "не-песен" понятнее, чуть проще, чем "песен". "Не-песни" как бы нанизывают на одну нить то, что было разбросано в "песнях". Мотивы книги опять любовь, смерть, слияние души и тела:

у ангелов не больше кожи
чем у наших слов
их взгляд сливается
с моим
видящим тебя изнутри
а где я в тебе
спрашиваешь ты
и взгляд
отступает к голове
чтобы посмотреть вперед
и увидеть
как отступает их взгляд
в лоно воды

где рождается
мир
и мы
вновь
испытываем жажду

Как уже было отмечено, поэтическое у Ноэля — это страдания обнаженной плоти. Причем рассмотрены они асоциально, вне какой бы то ни было связи с привычным миром. С плоти сорвана не только одежда, но и главная ее оболочка — кожа; по замыслу автора, "оголенная" плоть не должна вызывать в читателе ни чувства стыда, ни чувства ужаса, он должен привыкнуть к себе, как к заполнившей пустоту генерации клеток. Биологические фантазии тоже не должны смущать натурализмом. Поэтический мир, созданный Ноэлем, депсихологизирован, статус "я" непривычно изменен. Погружение в самого себя столь интенсивно, происходит такая идентификация с телом, что все, что к нему не относится, осознается как несущественное, как "лишний мусор". Биологическое "ego" не скалькировано, а увидено изнутри взглядом, более мощным и интенсивным, чем лучи рентгена. Свой метод письма сам автор называет сюрреалистическим, указывая на своих проводников по царству тишины и безмолвия — на Андре Бретона и Жоржа Батая, но также и на их предшественников — Лотреамона, Малларме. В некоторых статьях — "Большая игра", «Двойная игра местоимения "ты"» (1976) — он основательно продумывает связь между теми, кого он выбрал как образец для подражания, в частности, между Бретоном и Батаем, уверяя, что последний гораздо ближе к главе сюрреалистического движения, чем ему это кажется. Все дело в конечном эффекте, который производят на нас их тексты: поэзия выплывает неожиданно там, где ее совсем не ждешь. В эссе "Шум языков" (1975) Бернар Ноэль утверждает, что "сообщение" в поэзии не главное, если оно и должно возникать, то только как "акростих". Значительно важнее ритм, из него надо исходить, "он должен стать позвоночником поэтической структуры". "Поэзия слишком долго пела, пришло ей время не петь, это и будет настоящим пением". В другой статье "Лето Язык Смерть" (1976) Ноэль определяет стихотворение как "восстановление момента равновесия, неподвижности", как челночный ход "ты" и "я". В своих статьях Бернар Ноэль так говорит с читателем, что тот готов уподобиться автору. Скорее всего сам того не желая, Ноэль попадает под влияние Гастона Башляра, введшего моду на теорию "идентификации", которая отвергает дистанцию между критиком и автором.

В мае 1969 г. Бернар Ноэль опубликовал под псевдонимом Юрбэн д'Орлак эротический роман "Замок тайной вечери". Прочтя эту книгу, старшие друзья-писатели отвернулись от него, решив, что помогали до сих пор не талантливому дебютанту, а будущему автору порнографических романов. У читающей публики, однако, книга имела большой успех. Почему? Очевидно, из-за необычайно смелого и широко развернутого эротического плана. При этом почти никто не заметил специально анонсированного автором ее политического аспекта.

Переиздание романа в 1971 г. стоило писателю судебного процесса за "нарушение морали". В его защиту на суде выступил Жан Фремон и Поль Очаковски-Лоран. Именно они нашли для него выдающегося адвоката (впоследствии министра юстиции), который в своей речи подчеркнул, что "Бернар Ноэль хороший писатель, а хороший писатель не может оскорбить нравы". Суд, однако, признал вину поэта в оскорблении морали и нанесении урона нравственности, Ноэль был наказан. Лишь в 1973 г., когда к власти

пришло правительство Жоржа Помпиду, пересмотревшее запреты на сексуальные сцены в искусстве, обвинение было снято.

Оправдательная речь адвоката, основанная на утверждении, что он "хороший писатель", вызвала у Бернара Ноэля бурю протеста. «"Хороший писатель, замечательный поэт", что это такое? Неужели слова "хороший писатель" значат только "безобидный писатель?"». В открытом письме поэту и критику Сержу Фошро он пишет: «Литературу преподают не потому, что она доставляет удовольствие, а потому, что она написана по-французски, потому что она преподносит нам быт и историю. И еще потому, что она полезна! Писатель — это цитата, избранный отрывок, рассказ, сюжет, экзерсис... Однако истинное удовольствие никогда не имело социальной ценности... Власть неумолима к растворению в удовольствии. Если я ощущаю в себе сексуальный голод, который власть и вечно рабское человеческое сознание хотят во мне погасить, должен ли я скрывать его в себе и оставаться безобидным или я должен рассказать о нем и стать "опасным"? Я бесповоротно решил стать "опасным"»[3].

Разговаривая языком нового времени, часто языком экзистенциалистов (Хайдеггера и Габриэля Марселя, Сартра и Камю) или новой критики, Бернар Ноэль, по сути, повторяет то, что было сказано в начале нашего века русскими религиозными мыслителями, питавшими французскую мысль. Так, Н. Бердяев писал в книге "Метафизика пола и любви" (1907): "Трагическая христианская вера умерла в человеческих сердцах, перестала определять ход европейской культуры, а христианские суеверия еще живут, отравляют нашу кровь нестерпимым дуализмом. Мы почти примирились с тем, что пол греховен, что радость половой любви нечистая радость, и мы спокойно продолжаем грешить, предаваться нечистым радостям и грязному сладострастию, так как нам-де, слабым людям, все равно не достигнуть идеала. Мы стыдимся половой любви, прячемся с ней, не признаемся в своих переживаниях. Поразительно, что антихристианское, антирелигиозное сознание нашего времени близко в иных отношениях в раздвоенности своей, в ложной аскетичности к средневековому христианству, хотя бесконечно далеко от Христа и лишено средневекового трагизма"[4]. Зачеркивая условной чертой современное христианство, Бердяев, а также Розанов утверждают, что плоть столь же трансцендентна, как и дух, и приходят к выводу, который является посылкой для последующих заключений французских религиозных экзистенциалистов, утверждающих с опорой на "плоть", что "бог существует". И в этом нет больших разногласий и очевидного противоречия. Философы, имевшие разные исторические и социальные задачи, согласно установили, что "человеческая личность включена в плоть". Отношение к своей плоти является, по мысли Габриэля Марселя, мерилом основных качеств личности, ибо существование во плоти — первая большая опасность для души. В "Замке тайной вечери" эротические образы и сексуальные картины выполнены без пошлости тех произведений, авторы которых заставляют как бы подглядывать в замочную скважину.

Бернар Ноэль не был единственным писателем, сорвавшим в начале 70-х годов покровы с осаждающих человека эротических видений. Пьер Гийота, Тони Дювер, Рауль Миль, Мюриэль Серф и многие другие тоже прибегали в эти годы к тому, что когда-то называлось порнографической символикой, а сегодня часто "приниженным изображением интимной близости". Правда, ни о каком принижении секса у этих авторов речи нет, есть просто близость, увиденная в "фас", открытыми глазами. Романы-"скандалы" перечисленных выше авторов стали своеобразным протестом против общества потребления с его аморальностью и цинизмом, делячеством и холодным равнодушием. Сфера удовольствия противоречит власти, любящей маску добропорядочности, снимает оковы с закомплексованного человека. Он начинает думать

шире о жизни и о себе, у него пробуждается философское миропонимание. "Все и тотчас же!" — было требованием ультрареволюционных гошистов. Бернар Ноэль не был гошистом, но всегда был и остается бунтарем, левым (заметим это специально!).

Интересно, что в те же годы, когда создавался "Замок тайной вечери", писатель подготовил к столетию исторической даты так называемый "Словарь Парижской коммуны", документальный двухтомник, в котором можно найти хронологию героических дней (дни и месяцы важнейших событий), тематический указатель предпосылок новой революции, перечень социальных групп, принимавших участие в создании новой власти. Ноэль рассказывает об интеллектуальной жизни Коммуны, о библиотеках, концертах, театрах, а также о писателях — Леоне Кладеле, Мендесе, Рембо, Валлесе, Золя, Дю Кане и многих других. Подробно перечисляет автор все газеты и газетные листки коммунаров (их было чуть менее ста). Таким образом, содержание словаря — люди, факты, чувства, идеи, быт Коммуны. Вся информация о них извлечена из книг, газет, исследований, романов самих участников героических дней. Все источники скрупулезно перечислены и исчерпывающе представлены на страницах "Словаря".

Следует отметить, что среди множества документальных книг о Парижской коммуне, вышедших в 70-е годы, "Словарь" Ноэля кажется самым точным и всесторонним. Ведь другие авторы, тоже обращавшиеся к документам Коммуны, часто "беллетризировали" их, претендуя на углубленное или расширенное толкование фактов. Часто они специально подчеркивали разное восприятие одних и тех же событий в политически неодинаково окрашенные исторические отрезки времени. Бернар Ноэль, наоборот, сохраняет в своем словаре прижизненное для коммунаров звучание событий и идей. По его признанию, это не всегда ему удается, но он честно хотел быть беспристрастным, не желающим ревизовать прошлое в свете сегодняшнего дня.

Обратим внимание на некоторые статьи "Словаря", на их особенную структуру. Карл Маркс представлен как ученый (философ, историк, революционер), но одновременно мы видим его как однолюба (преданного первой детской страсти), как верного друга, всегда готового прийти на помощь таланту, нуждающемуся в защите и поддержке.

О Поле Лафарге мы узнаем и то, что он вместе с Жюлем Гедом основал рабочую партию Франции, и то, что он был врачом, потерявшим троих своих детей и потому разочаровавшимся в медицине, и то, что он был зятем К. Маркса.

Автор-составитель словаря перечисляет основные написанные Лафаргом работы в области экономики, научного социализма, по женскому вопросу, но не забывает двумя выразительными строками описать кончину Поля и Лауры Лафарг, их похороны, на которых присутствовал В. И. Ленин. Сдержанно, но помня о бесстрашии и героизме солдат Революции представляет Бернар Ноэль Луизу Мишель, Домбровского, Эжена Вермерша, Вроблевского и многих других активных пропагандистов первых Советов. Ноэль не избегает разговора о "коммунизме", "анархизме", "бланкизме". Каждое из учений, каждую мысль и идею он подает в "Словаре" диалектически. Например, "коммунизм" в известном Манифесте Маркса 1848 г. не полностью соответствует коммунистической идее времен I Интернационала, когда социализм утопический превратился в "социализм научный", а в нашем времени коммунизм скомпрометировал себя идеей сталинизма и прогрессирующей бедностью.

Удивительная тщательность, подробность и скрупулезность писателя в публицистическом труде уступают место туманной неопределенности в его

романах, написанных в традициях школы "нового романа". Ничего не сообщая читателю о времени и месте действия, романы Ноэля вовлекают нас в бесконечную зеркальную игру отражений "ты" и "я". Если бы не обозначенный самим писателем жанр этих произведений, их можно было бы принять за большие поэмы в прозе.

В романе "Первые слова" (1973) Бернар Ноэль касается темы смерти как видимого финала тайны бытия. "Первые слова" могут читаться как история ревности (она увлеклась другим), но могут быть увидены и как воспоминание о "нем" (только что скончавшемся). Вспоминают две женщины-соперницы (жена и любовница? жена и мать? любовница и мать?). Изображение неясно, двоится и почти исчезает, оставляя видимым лишь то, что относится к смерти. Писательство лишь способ научиться видеть смерть во всей ее наготе, полагает Ноэль,— человек обычно загорается от контактов с тем, что стремится его погасить. Слова — это то, что остается после смерти, слова — свидетели процесса умирания. Литература — память, поэтому книги — это как бы своеобразные "муляжи". Хорошо бы, мечтает Бернар Ноэль, создать такое произведение, в котором слова означали бы не конечное, а переходное состояние человека, чтобы читатель остановил это "переходное состояние".

Размышления о смерти и творчестве, составляющие суть книги "Первые слова", конечно, отражаются на форме произведения. Внутренний монолог, обычный диалог, авторские реплики, "нетерпеливые" ремарки, синтагмы размышлений сливаются в единый, плавно текущий текст, состоящий из внешне коротких и простых фраз.

Следующий роман писателя — "19 октября 1977 года". Этот день был знаменателен для героя книги встречей с женщиной. Современный поэт, настаивающий на простоте интенции, предшествующей серьезному переживанию, предлагает читателю бессюжетный рассказ, где есть диалоги, мысли о любви, дружбе, прочитанных книгах, случайных встречах и, конечно, о смерти. Словом, в книге есть все то, из чего складывается человеческое бытие.

Своеобразие ее в том, что автор стремится "поймать" и описать все значимое для человека в зрительном ряду, в его контактах с людьми, что незаметно превращается в мысль или ощущение, точнее сказать, в ощущение на пороге мысли. Писатель пытается уловить подсознательное состояние и передать его точнее, чем это делали сюрреалисты. Цитируя написанный более полувека назад манифест А. Бретона, Бернар Ноэль подтверждает, что нет ничего скучнее и неестественнее описаний. Если память — каталог жизненных видений, то описание — всего лишь одна страница из него. Как бедно выглядят книги, только описывающие события, они не в состоянии отразить самое важное, самое существенное, что было заключено в одном дне, в одной минуте.

Связующим, основным звеном книги, однако, стало все же описание картины голландского художника Корнелиса Гарлемского "Купание Вирсавии". Это описание вряд ли способно представить нашему взору всю красоту и чувственность картины, обнаружить те элементы эротизма, которые она несет. Однако, используя эффект зеркал, игру отражений, метафор и метаметафор, писатель добивается пробуждения в читателе реакции, подобной зрительной: книга передает "сложность чувства любовного томления", ожидания, восхищения красотой.

"19 октября 1977 года" полно афоризмов, написанных ритмической прозой или белым стихом:

Память — это роман.

Роман — это настоящее прошедшее.

Я пишу для того, чтобы покончить с письмом,
а не для того, чтобы "производить романы"
("производить романы", как ужасно говорят сегодня потребители литературы)!

Между словами и вещами есть лестница без ступенек и перил или, может быть, воздушная прокладка, которую надо заметить, и я ее замечаю.

Я люблю голос А. Его голос похож на его книги.

Письмо — это ментальный магнитофон.

Любовь всегда взаимна.

Трудно сказать, чего больше в книге Ноэля — зримого, как у писателей традиционных, или интенционального, как у неороманистов. Поэт Бернар Ноэль ведет читателя от созерцания к мысли и обратно. С ним постоянно как будто совершаешь полет, обеспеченный точностью "приземления" избранных слов, их способностью компоноваться и прилипать друг к другу. В маленьком авторском предисловии к роману говорится, что писатель должен стремиться к оптическому видению, возможному для человека, глядящего на себя в трехстворчатое зеркало: "Видеть себя не только в фас, но и со спины и желательно сверху — вот истинный взгляд художника".

Перу Бернара Ноэля принадлежат также две книги о художниках, отражающие разные грани его внутреннего мира,— "Рене Магрит" (1976) и "Матисс" (1983). Больший интерес представляет книга "Рене Магрит", так как именно этот художник таит близкие Ноэлю секреты. Отступая от биографического принципа, писатель рассказывает о сложных поисках Магритом своей индивидуальности, комментирует его картины. В первую очередь Ноэля интересуют те произведения художника, в которых сделана попытка передать то самое "переходное состояние" (ощущение на пороге мысли), о котором Ноэль так выразительно рассказал в романе "Первые слова". В живописи мастера, полагает писатель, смысл не в непосредственно изображенном, а в мысли, которую мы имеем привычку связывать с воспринятым на слух высказыванием, странным образом "материализующимся". Это суждение Ноэля подтверждается словами самого Магрита: "Мысль всегда состоит из элементов видимого, того, что потом с помощью кисти легко читается". Противник абстрактной живописи, автор манифеста, ее осуждающего, Магрит — гиперреалист в изображении предметного мира. Для него тайной или загадкой становится банальность вещей. Попытаться разгадать самое простое можно, лишь "сопрягая несопрягаемое". На картине "Каникулы Гегеля" изображены зонтик и стакан, парящие в воздухе. «"Каникулы Гегеля" — решение вопроса о том, как нарисовать стакан воды рядом с гением"»,— сказал о своем полотне художник. Бернар Ноэль расшифровывает это замечание: "В стакане нет воды, но есть гений Магрита". Обобщенно характер риторики художника он определяет следующим образом: 1. Обязательное "физическое противоречие": тяжелый—легкий; одушевленный—ка-

менный; день—ночь. 2. Логическое "скольжение" (яйцо—птица; лист—дерево); 3. Наложение образов, вводящее в заблуждение (яблоко или букет цветов на лице; стакан и хлеб на спине человека). В какой-то мере это толкование можно считать попыткой самоопределения.

Представление о Бернаре Ноэле будет неполным, если не упомянуть и другие его эссе-исследования. Стараясь быть непредвзятым и объективным, писатель создал книгу о своей двухнедельной поездке в Советский Союз "Франция—СССР, туда и обратно" (1980). Писателю присуще умение схватывать действительность с беспристрастностью фотографа-репортера. Его честности доверяешь, так как он рисует картины, всегда содержащие материал для размышления. Подробность и дотошность Ноэля сродни тому пристальному взгляду, который был свойствен физиологическим этюдам Бальзака.

Стоит отметить, что книга Ноэля в начале 80-х годов показалась слишком "радужной" французскому читателю и слишком "смелой" советским ее рецензентам, и писатель подвергся нападкам и с той, и с другой стороны. "Смелость" Бернара Ноэля заключалась в том, что он буквально записал все официальные и неофициальные беседы, намекнул на привычку русских к "двойной жизни" и "двойному мышлению", нарисовал скудный быт русских интеллигентов, нехватку книг, контактов, развлечений, путешествий, зависимое положение от безымянных идеологов. "Радужность" этого публицистического высказывания была усмотрена французами в том, что он заметил, какие большие усилия прикладывает советская интеллигенция в своем стремлении быть в курсе западной и, в частности, французской литературы. Не прошло мимо его взгляда и то, что в СССР издается немалое количество книг, в том числе и переводы современной французской поэзии, в тиражах, превышающих количество экземпляров, изданных на родине. Не мог не отметить Бернар Ноэль интереса к французской культуре у таксиста, официанта, портье, переводчика и т.п. Удивило его большое число людей, собравшихся в зале ЦДЛ на поэтический вечер. "Франция—СССР, туда и обратно" кажется первой ласточкой растущего взаимопонимания французской и советской интеллигенции уже в новых условиях.

Чрезвычайно своеобразно исследование Ноэля «Портрет газеты "Монд"» (1988). Объемистое повествование привлекает интерес читателя к истории газеты. Писатель говорит о создании "Монд", приводит цифры, свидетельствующие о росте тиража издания, рассказывает о судьбах рабочих-линотипистов, шоферов, развозящих свежеотпечатанные номера, о жизни редакторов старшего и младшего поколений, литературных обозревателей, журналистов, директоров и финансовых руководителей. Проработав в "Монд" не одно десятилетие, Бернар Ноэль, кажется, знает об этом издании все, но он не преподносит свою осведомленность как историк, всегда стремящийся оторваться от реальности, а только как журналист, которого, по его собственному признанию, интересует не прошлое, а настоящее. В связи с этим он вынужден прежде всего констатировать, что печатная продукция не вызывает уже такого интереса, как, скажем, еще в 1979 или 1985 гг. Когда газета выходила на двенадцати полосах, ее читали целиком, с тех пор как она стала выходить на сорока восьми страницах, "она стала чем-то вроде супермаркета, в котором читатель с трудом находит нужный ему прилавок".

Еще относительно недавно журналисты работали пером или стучали на машинке, теперь перед ними дисплей, на котором без помарок возникает нужный текст. Как-то все стало просто, вроде бы нет никаких колебаний, один нажим клавиши — и перед тобой "tabula rasa". "Не является ли большая машина информации также грандиозной машиной забвений? Горя-

чие, волнующие факты потеснены новыми, еще более волнующими. Нас как будто все время подхлестывает наша собственная "игра"..."

В своем необычном многостраничном, похожем на роман эссе о "Монд" Бернар Ноэль не назвал ни единого имени журналиста, редактора или сотрудника. Но, не будучи конкретным, он все же сумел передать дух, атмосферу этого издания. Репортерский стиль, социологические выкладки, поэтические откровения своеобразно, но довольно стройно переплелись у него: в итоге писателя можно считать создателем нового жанра — "жанра эмоционального исследования".

Как можно было заметить, на протяжении всего своего творческого пути Бернар Ноэль не хотел быть защитником узких взглядов, концепции-догмы. Подчиняясь голосу интуиции, он делал ставку на свою чувственность и — как следствие — на достоверность воспроизведения всего, чем жив человек, от политики до секса, от темной бездны души до самых четких картин современности. В отличие от некоторых писателей, художников, кинорежиссеров, рисовавших в 70-е годы довольно разнузданные, по сравнению с прошлыми временами, сексуальные фантазии, Ноэль не смешивает вопросы тела и политики, аскетизм и фашизм, раблезианство и садизм. Самая "обнаженная" любовь у него не лишена нежности; он умереннее многих своих соотечественников, путающих сексуальные взрывы с общественными волнениями, восставшую плоть с затяжными забастовками. Политика не опускается у него на уровень подсознания, а воспринимается как совокупность человеческих связей, образующих реальную социальную структуру, способную творить мир. Бернар Ноэль щедр на метафоры и дотошен в описаниях, как внутреннего мира, так и внешнего. Ему кажется, что тщательность воспроизведения, конкретная чувственность помогают ему докопаться до смысла слов, дойти до сути вещей. В своей эссеистике, пристально высвечивающей избранную тему, он не отказывается от обычной логики и "поступательного" хода повествования. Писатель не всегда сразу прощупывает структуру избранного объекта исследования, но его обволакивающие дескрипции позволяют самому читателю отделить зерна от плевел. Высокопрофессиональный журналист и тонкий поэт, Бернар Ноэль — характерный представитель французской культуры 60—80-х годов.

ДРАМАТУРГИЯ

Ни один другой вид литературы, ни один иной вид искусства не испытали на себе столь мощного взрывного воздействия событий Мая 68-го года, как драматургия и театр. Во второй половине 60-х театр в своих поисках новых путей предвосхитил многое из того, что стало если не сутью, то формой молодежного бунта: отрицание традиционных ценностей старой цивилизации Запада, решительную ломку основ и канонов, непочтительное отношение ко всей предшествующей культуре как один из возможных способов выражения протеста тех, для кого противостояние слоев и классов сменилось конфронтацией поколений. Последовательно стремившийся расстаться с традиционным театральным помещением-коробкой, с сегрегативным делением театрального зала на партер и галерку, театр был уже давно готов к тому, чтобы вернуться к своей добуржуазной форме существования, к тому, чтобы выйти на улицу, играть на площадях и перекрестках, а не в специально предназначенных для этого зданиях, на подмостках, сколоченных наспех, а не на тщательно выверенной в своих размерах сцене. Совпадение эстетических и идеологических устремлений французского театра (имеется в виду, конечно, демократическое его крыло, ориентированное на широкие зрительские слои) с теми социальными, политическими и художественными постулатами, которые проповедовало и утверждало требовавшее решительных революционных преобразований молодежное движение, определило особую роль драматического искусства в утверждавшейся идее слияния вымысла и жизни, в реализации требования ангажированности художника (не только политической и идейной, но и эстетической). Один из самых распространенных лозунгов тех майских дней — "К власти приходит воображение!",— как и многие другие, был заимствован у актера, режиссера, поэта и вечного бунтаря Антонена Арто, скончавшегося в 1947 г. К середине 60-х интерес к творческому наследию Арто, и прежде всего к его книге "Театр и его двойник" (1937) и теории "театра жестокости", вытеснил в западном театре многие иные увлечения. Трагическая фигура самого Арто стала фигурой символической, зовущей на баррикады в прямом и переносном смысле этого слова. И если над реальными баррикадами в Латинском квартале в мае 68-го можно было увидеть почти рядом портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, Троцкого, Мао Цзэдуна и Антонена Арто, то на баррикадах театральных Арто был бесспорным лидером.

Лозунг "Театрализовать политику и политизировать театр!" имел весьма широкое хождение, но документальные свидетельства тех дней говорят и о том, что театрализовались вольно или невольно сами события. В 1968 г. вышла книга "Майские баррикады", состоящая из 128 фотографий, сделанных в мае четырьмя фотографами агентства "Гамма" и прокомментированных известным журналистом Филиппом Лабро. Конечно же в книге превали-

руют фотографии стычек и настоящих боев с полицией, перевернутых и горящих машин, баррикад и яростных митингов. Но рядом с этими фотографиями, дополняя их и контрастируя с ними, соседствуют фотографии студентов, собравшихся веселой толпой перед погруженной во мрак ночной Сорбонной со своим маленьким духовым оркестром, или молодежи, танцующей в хороводе 27 мая на стадионе Шарлети. Но поразительно, насколько студенты, готовящиеся, например, к схватке с блюстителями порядка перед зданием мэрии Парижа (о том, сколь жестоки и кровавы были эти столкновения свидетельствует множество фотографий в книге), выглядят карнавальными или опереточными персонажами: рты закрыты повязанными не без изящества шарфами и большими платками, на некоторых надеты нелепо выглядящие противогазы (а за этим вполне объяснимые меры предосторожности против слезоточивых газов), а на головах... каски кайзеровских времен, в руках щиты и мечи, явно добытые на складах театрального реквизита. Они будут драться на совесть, эти нелепо и забавно выглядящие ребята, но "гибель всерьез" неразрывно связана с элементами игры, тоже всерьез, но все-таки игры, авантюры, дух которой в какой-то степени передает театральность этого "утилитарного маскарада". Тут нет подмены, но театрализация политики, как и политизация театра оказались куда более существенным элементом расплывчатой программы лидеров молодежного движения, чем это может показаться на первый взгляд, становясь все более очевидным по мере вытеснения требований социальной революции французским вариантом культурной революции.

"Можно ли совершить культурную революцию, не совершив Революции? В Мае французские студенты хотели совершить культурную революцию, чего же не хватило им для успеха? Возможности совершить настоящую революцию, иначе говоря не культурную революцию, а ту, в основе которой лежит приход к власти путем ожесточенной классовой борьбы. Но это не значит, что идея культурной революции во Франции была просто чистым миражом. Наоборот: майское движение выражало стремление к радикальному пересмотру устоявшихся ценностей Университета и Общества, отношение к ним как к уже умершим. Очень важно и дальше заниматься этим пересмотром"[1]. Эти слова сказаны Жан-Полем Сартром в интервью английскому журналу "Нью Лефт Ревью" в январе 1970 г. Ценность этих выводов, сделанных Сартром почти через два года после событий весны 1968 г., несмотря на несколько менторский тон, заключается в том, что они — плод размышлений выдающегося философа и писателя, не только свидетеля, но и участника "майского движения". Но абсолютное большинство связанных с этим движением деятелей литературы и искусства, стоявших на крайне левых политических позициях и в 68-м, и в 70-м, продолжали проповедовать возможность культурной революции без решительных социальных преобразований. И одним из главных требований был настоятельный призыв решительно покончить с культурой прошлого, которая вся объявлялась буржуазной.

Внутренне готовый к наступившим переменам и действительно во многом их предвосхитивший французский театр сразу же, то есть уже в сезон 1968/1969 гг., дает несколько ярких примеров того, как увлеченно и самоотверженно ищет он пути отображения новой реальности и глобальных проблем существования, представляя в этих поисках необыкновенное разнообразие сценических форм. Естественно появление в этот период прямых откликов на происходящее в стране, как, например, "политическое ревю" Рэмона Жербаля "В Париже жарко, или Делай в мае что тебе нравится", в котором автор сумел создать сатирический образ обывателя, приспособившегося к жизни на самых разных ступенях социальной лестницы. Гневную и взволнованную хронику событий представляет в своей радиопьесе "Май

1968 г." Жан Тибодо. Но, может быть, состояние умов художественной интеллигенции и ее стремление разобраться в нахлынувших на страну переменах получило наиболее адекватное отражение в спектакле, показанном Роже Планшоном по своей собственной пьесе «Осмеяние и растерзание "Сида"». Рядом с документальным лаконизмом Тибодо и сатирическим фейерверком Жербаля спектакль-аллегория Планшона прозвучал не только как отклик на политические события, но и как размышления о роли искусства в этих событиях. Эта тема вообще весьма характерна для драматического искусства рубежа 60—70-х годов: первыми "послемайскими" спектаклями таких театров, как, например, "Театр дю Солей" или "Театр попюлер де ля Лоррен — ТПЛ", стали "Клоуны" и "Комедианты", то есть сюжеты, придуманные и реализованные самими актерами, в которых они стремились рассказать своим зрителям о том, что представляет из себя их профессия, далекая, казалось бы, от повседневных забот обыкновенных тружеников, но на самом деле такая же нелегкая.

Полное название спектакля, созданного Планшоном осенью 1968 г.,— "Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий, "Сида" Пьера Корнеля, сопровождающееся "жестокой" казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной культуры" — откровенно вызывающее, дает четкое представление о том, какое зрелище задумал автор. Планшон выбрал "классику из классики", действительно самую знаменитую национальную трагедию, и попытался с ее помощью, как с помощью лакмусовой бумажки, выявить различные взгляды на место и задачи современного театра. Уже прославившийся своими вольными интерпретациями известных произведений французской литературы и мировой классики (достаточно вспомнить версию "Трех мушкетеров" в постановке 1963 г.), Планшон отнесся без всякого пиетета к корнелевскому "Сиду", да и "Сид" как таковой в спектакле отсутствовал. Речь шла лишь о предполагаемой его постановке, и актеров, собравшихся играть трагедию Корнеля, окружали современные "персонажи", представлявшие собой разные слои французского общества: типичный "средний француз", чиновник или мелкий коммерсант, и домашняя хозяйка, чьи взгляды на жизнь и культуру формируются под влиянием дамских журналов типа "Эль" или "Мари-Клэр", и длинноволосые, небрежно одетые юноши со своими подругами, отрицающие не только мещанскую мораль и культуру, но и культуру и мораль вообще; и так далее и тому подобное. Все они, по замыслу постановщика, были призваны «проявить себя в связи с "Сидом"». Планшон стремился показать, насколько серьезно способен "француз 60-х" воспринимать классическое наследие, и как различные слои общества относятся к театру вообще и к классике в частности. Ему казалось важнее задать вопросы, чем предложить на них однозначные ответы. Он высмеивал и умиляющегося своим приобщением к "высокому искусству" обывателя, и ниспровергателей, отрицающих ценность классической культуры и объявляющих ее буржуазной. А ведь для многих французов "Сид" — это не только классическая трагедия, изучаемая в школе, но и сохранившийся в памяти поколения спектакль Жана Вилара 1951 г. с Жераром Филипом в заглавной роли.

Осталось непонятным, что хотел сказать своим «Растерзанием "Сида"» Роже Планшон: что тот виларовский "Сид" неизбежно устарел и что классика уже не нужна народному зрителю? что сам этот "народный зритель" совсем не таков, каким представляли его себе деятели театра первых послевоенных десятилетий? или, наоборот, хотел защитить классическое наследие, утвердить его непреходящую ценность? Ответы на эти вопросы и сам Планшон и многие его коллеги искали на протяжении всего десятилетия 70-х. Этот спектакль-диспут вобрал в себя и вопросы взаимоот-

ношения театра и действительности, и проблемы ломки старой и рождения новой культуры.

Необходимо отметить, что в этой новой театральной культуре резко падает роль слова и в связи с этим практически сводится на нет роль драматического автора. Появляется "вневербальный театр", опирающийся на жест, мимику, световые и звуковые эффекты; синтетический в своей основе, он пользуется словом лишь для обозначения "темы" представления, а нередко и как доказательством бессвязности языка, его беспомощности как средства общения. Та разрушительная работа, которую начал "театр абсурда", доводится до логического завершения. "Абсурдисты", ниспровергатели и могильщики традиционной драмы, оказываются последним во французском театре XX в. более или менее оформленным направлением, объединившим по общности основных признаков весьма разных авторов. На рубеже 60—70х годов театр отказывает им в новаторстве и решительно преодолевает их "устарелость", и они возвращаются на подмостки во второй половине 70-х уже как "классики XX в.". Явление само по себе поразительное: за кратчайший исторический период — четверть века — Беккет, Ионеско, Жене и другие успевают прожить несколько сценических жизней: изведав судьбу отверженных и гонимых, получив признание и данное им исследователями "громкое имя" абсурдистов и дожив до чести почитаться "классиками".

Оригинальность ситуации в драматическом искусстве Франции, да и не только Франции, на рубеже 60—70-х годов заключалась в том, что оно отвергало те предназначенные для сцены тексты, которые, казалось, по самой своей сути как нельзя лучше могли бы объяснить многое в происходящем. Но ни абсурдисты, ни тем более Брехт, который был объявлен "переваренным и усвоенным буржуазной культурой", не удовлетворяли требованиям радикально настроенных деятелей театра (правда, в начале 70-х появилось несколько интересных спектаклей по ранним, экспрессионистическим пьесам Брехта и по его поэзии). Весьма привлекательной показалась им драматическая форма, рождаемая в результате "коллективного творчества". Сам этот принцип очень наглядно представлен в авторской пьесе (то есть принадлежащей перу драматурга, а не коллектива) Армана Гатти "Тринадцать солнц с улицы Сен-Блэз", где сами персонажи сочиняют "сюжет"[2]. Пьеса Гатти буквально смоделировала черты "послемайской драматургии", и прежде всего сочетание в ней аллегоричности с конкретностью. Например, ТПЛ ("Театр популер де ля Лоррен") после "Комедиантов", в которых он рассказывал о себе, представил в июле 1969 г. пьесу-притчу "Блеск и нищета Минетт, доброй девушки из Лотарингии", написанную руководителем театра Жаком Кремером и Рене Годи. Занимательный, очень брехтианский сюжет пьесы: шайка гангстеров и попавшая в их руки молоденькая проститутка — аллегорическая форма, за которой, по мнению авторов, "народная публика без труда увидит поразительное сходство между гангстерскими шайками и металлургическими монополиями"[3].

Принцип сочетания притчевости с конкретностью "местных условий" был в немалой степени связан с попыткой вырваться из привычных рамок традиционного театра (притчевость абсурда потому кажется им неприемлемой, что допускает безгранично широкий спектр толкований, а конкретности реалий лишена), обратившись к формам добуржуазной культуры. Для многих деятелей французского театра это обращение в немалой степени сопровождалось увлечением переведенной в начале 70-х годов на французский язык книгой М.М.Бахтина "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса". Так, например, сочиненный методом "коллективного творчества" сюжет следующего спектакля ТПЛ "Возвращение Гролли" отталкивается от местной легенды о драконе Гролли и побеждающем его

рыцаре Клемане, ставшем лотарингским героем, и писался Жаком Кремером и его товарищами с учетом заранее придуманной театральной формы, в которой должны были быть воплощены многие принципы карнавальной традиции.

В начале 70-х появилась и специфическая ветвь театральных текстов, опирающихся на региональные мифы, притчи и легенды,— будь то Лангедок на юго-западе или Лотарингия на востоке, строившихся по принципу "многослойности", перемежающей историю и современность. Самым, может быть, характерным примером такого регионального театра является творчество Андре Бенедетто, черпавшего в 70-е годы сюжеты многих своих пьес (он же режиссер и ведущий актер Театра де Карм в Авиньоне) из окситанской истории и писавшего на окситанском языке, понятном лишь жителям провинции Лангедок, само название которой и означает "ланг д'ок", т. е. окситанский язык. Можно, конечно, усмотреть в этой особой ветви "регионального театра" воплощение все того же призыва к театрализации политики, так как почти каждый текст насыщен политическими проблемами или аллюзиями. Но в этих поисках новых путей доминирует интерес к корням и к такой амбивалентной форме, рожденной неизбывной страстью человека к игре и к перевоплощению, как карнавал. Элементы карнавальности есть и в самом знаменитом произведении драматического искусства той поры — спектакле Арианы Мнушкиной "1789".

Возникший в начале 60-х руководимый А. Мнушкиной "Театр дю Солей" успешно работал, ставя спектакли на основе завершенных литературных текстов. Успех принесла ему уже постановка "Мещан" Горького (1964), затем "Кухни" Уэскера (1967), "Капитана Фракасса" Леотара. Последней "предмайской" постановкой была шекспировская комедия "Сон в летнюю ночь" (февраль 1968 г.). Первый "послемайский" спектакль "Клоуны" (1969) — плод коллективных раздумий о судьбах людей, связанных с искусством перевоплощения, изгоев общества, равнодушного к ним и их не понимающего. Уже эта работа, где каждый сам придумывал свой персонаж и его судьбу, а затем все придуманное сводилось в спектакль, показала, что самое трудное в "коллективном творчестве" — это выработка той единой для будущей постановки основы, на которой уже каждый "вышивает свой узор". При бесспорном лидерстве Мнушкиной, доля участия каждого была велика, и начиналось это творческое участие именно на стадии написания текста. Любопытно, что и при этом подходе к созданию "драматического произведения" используются многие приемы, наработанные профессиональными драматургами. Так, в случае с текстом спектакля "1789" его создатели изучили огромное количество документов, связанных с Великой французской революцией, к тому же не только и не столько официальных исторических документов, но и дневников и воспоминаний частных лиц. В основу одной из сцен, например, был положен бесхитростный рассказ парижского часовщика о том, как он провел день 14 июля. Конечно, кардинальное отличие "коллективного творчества" от традиционных взаимоотношений автора и режиссера заключалось в том, что уже на стадии создания текста учитывалась обговоренная заранее форма, в которую он будет заключен на подмостках; текст писался с учетом той интерпретации, которую ему предстояло получить при постановке. В "1789", опираясь на хорошо всем известный сюжет, Мнушкина предложила, чтобы спектакль в основе своей был представлением, которое как бы устраивают в 1789 г. бродячие актеры, всегда готовые посмотреть со стороны на тех персонажей, которых они изображают. Отсюда вытекала и стилистика спектакля: утрированные жесты и грим, использование кукол, гротеск как основной элемент представления, и сам принцип подхода к изображаемым событиям, опиравшийся на социальную остроту видения, которая была, пусть стихийно, присуща народному теат-

ру — ирония и насмешка по отношению к сильным мира сего, сострадание к обездоленным и отверженным. Показательно, как изменился сам текст, а затем и спектакль, когда во второй части задуманной театром исторической фрески, в спектакле "1793", создатели отказались от идеи "театра в театре": они играли не своих собратьев, разыгрывавших в XVIII в. сцены из времен Великой французской революции, а исторических персонажей, участников тех событий. И в этом смещении акцентов существенно менялся и подход к роли текста и к принципу историзма, так как в этой работе "взгляд со стороны" принадлежал не современникам, не участникам событий, а сегодняшним актерам. Менялся и главный содержательный момент: если в "1789" рассказывалось о том, как Франция расставалась со своим прошлым, то "1793" был посвящен тому, как закладывались основы современного французского общественного уклада.

Потребность в обращении к проблемам сегодняшнего дня привела "Театр дю Солей" к спектаклю "Золотой век" (1975), в котором в формах комедии дель арте изображалась жизнь бедных слоев французского общества, и прежде всего рабочих-иммигрантов. Может быть, отсутствие исторической дистанции и откровенная скетчевость многих текстов с достаточной степенью очевидности выявили слабость литературной основы спектакля, что не могло не сказаться на всем представлении в целом. И уже в следующей своей постановке А. Мнушкина оставляет лишь отдельные элементы "коллективного творчества" и берет за основу роман Клауса Манна "Мефисто". Можно вполне обоснованно утверждать, что к концу 70-х годов сам принцип коллективного написания текстов сценария будущего спектакля оказывается исчерпанным, что большинство деятелей театра, столь решительно отделивших себя в конце 60-х годов от классического наследия, национального и мирового, уже с середины 70-х возвращаются к этому наследию не в последнюю очередь в поисках самих себя, своей связи с вечными темами и проблемами. Самые громкие, самые бесспорные удачи режиссеров "поствиларовского поколения" в 70—80-е годы связаны в первую очередь с постановками национальной классики и Шекспира. (Мнушкина не исключение: поставленные ею в стиле восточных театральных школ "Двенадцатая ночь" и "Ричард II", 1981, и "Генрих IV", 1983, наделали много шуму.) Наступившая пора возрастной и творческой зрелости художников естественно привела их к осознанию ценности и значительности того, что составляет непреходящее богатство человеческой культуры, прикасаясь к которому каждое поколение что-то черпает в нем для себя.

Но что же современная французская драматургия? Ведь традиционно сложившееся во Франции правило публикации драматического текста лишь после его постановки практически не оставляет драматургу, чьи произведения не поставлены, шанса быть узнанным и признанным. Как же существовать в ситуации, когда современный театр занят постоянными выяснениями своих взаимоотношений с классическим наследием или созданием собственных литературных текстов, имеющих скорее "прикладное", чем подлинно литературное значение? Естественно, что в этой ситуации наименее уязвимыми оказываются драматурги, пишущие для "театра Бульваров", авторы комедий и "хорошо сделанных пьес". Успешно мимикрируя, но оставаясь верным своей главной задаче — развлекать публику, "театр Бульваров" прошел через это десятилетие спокойно и уверенно, удачно сочетая комедию нравов с комедией положений, беспрестанно варьируя одни и те же темы. Комедии большинства пишущих для подобного театра авторов связаны со своим временем лишь приметами современного быта да иногда вкрапленными нюансами изменившихся поведенческих норм, особенно быстро обнаруживающих себя во взаимоотношениях старших и юных представителей одной семьи. Они отражают некое застывшее общество, коим они интересуются

именно постольку, поскольку в своей "застывшей прелести" оно дает неисчерпаемые возможности для высмеивания все тех же человеческих заблуждений и грешков, которые парадоксальным образом создают у зрителя ощущение некоторой стабильности в этом постоянно меняющемся и обескураживающем его мире.

Почти невозможно угадать, когда происходит действие этих пьес, до войны, после 45-го или в 80-е годы, разве что попадется в тексте упоминание о кредитной карточке или кнопочном телефоне, этих верных признаках нынешней цивилизации. Бессмысленно пересказывать содержание бульварных пьес или пытаться их анализировать, не повторяясь непрестанно. Андре Руссен, Марк-Жильбер Соважон, Жан Фабри, Жак Деваль или Марк Камолетти — эти имена практически постоянно присутствуют в 70—80-е годы на афише "театра Бульваров". Поразительным примером такой стабильности интереса публики может служить комедия Камолетти "Боинг-Боинг", отметившая в 1978 г. восемнадцатилетие беспрерывного "пребывания" на сцене. Сколько событий и перемен произошло во Франции за эти восемнадцать лет, но публике неизменно доставляла удовольствие возможность наблюдать за похождениями "современного Дон Жуана", которому "интервалы в расписании самолетов позволяют жить с тремя стюардессами", как представляет зрителям этот спектакль еженедельная программа "Пари-скоп". Может быть, для того чтобы понять природу успеха у публики подобных драматургических поделок, стоит обратиться к самим французам, этот театр посещающим и о нем пишущим. Например, Макс Фавалелли из "Пари-пресс": "Итак, я смеялся. О, я знаю, что в этом есть что-то постыдное! Когда смех клокотал у меня в горле, я мысленно убеждал себя: ведь здесь нет ни слова о социальных проблемах человеческого существования. Нет и намека на метафизические проблемы. И все это очень меня беспокоило. Я смеялся. Во искупление своей вины я прочту дома страницу Брехта. Но сознаюсь, я смеялся, прикрываясь программкой. Бесспорно, "Боинг-Боинг" — не из тех произведений, что потрясают мировую литературу. Эта комедия развлекает с помощью классических приемов, откровенно и просто"[4]. В дальнейшем "творчество Камолетти, осененное рекордным успехом "Боинг-Боинг", развивалось в том же русле: "Поужинаем в постели" (1980; "Узнав, что муж изменяет ей, молодая женщина решает отомстить за себя"), "Тот, кто блефует" (1985; "муж узнает, что жена изменяет ему") и так далее и тому подобное. Трудно не согласиться с Февалелли, что подобные "Боинг-Боинг" пьесы мировую литературу не потрясают; правомерно усомниться в том, что они вообще литературе принадлежат. Но в рамках "бульварного театра" существует плеяда авторов, коих по праву можно отнести к продолжателям мощной комедийной традиции в драматической литературе Франции. Вряд ли стоит утверждать, что пьесы Франсуазы Дорен или Лоле Беллон, например, переживут их создательниц, но это, без сомнения, добротная драматургия, в которой очевидны и литературный и театральный талант автора. Одним из бесспорных достоинств пьес Дорен и Беллон служит прекрасное знание законов сцены, что вообще характерно для подобной драматургии, но в этом случае еще подкреплено актерским прошлым обеих писательниц.

Франсуаза Дорен (род. 1928), которую иногда называют "Мольером в юбке", начинала как исполнительница песен и скетчей собственного сочинения, много лет работала на телевидении. К концу 80-х она — автор шести романов, наиболее известные из которых "Виржиния и Поль", "Пойди к папе, мама работает", "Односпальные кровати" (1980), "Юбка-брюки" (1984), и полутора десятка пьес, неизменно встречающих очень теплый прием у публики и привлекающих первоклассных актеров. Как драматург Дорен дебютировала уже в зрелом возрасте комедией "Как в театре" (1967),

На следующий год получила за вторую свою пьесу "Счет" (1968) престижную театральную премию Тристана Бернара (умерший в 1947 г. Т. Бернар на протяжении полувека был одним из весьма репрезентативных драматургов "бульварного театра"). Самыми популярными стали те ее произведения, в которых мастерство Дорен-комедиографа с наибольшей полнотой и сатирической заостренностью отразило ее пристально-насмешливый взгляд на современное общество. Это и "Грязный эгоист" (1970), и "Шлягер" (1976) — история преподавателя литературы, человека, гордящегося своими привязанностями к классическим ценностям, чей роман получает одобрение издательства лишь благодаря шумному успеху дурацкой песенки, сочиненной его сыном; и "Другой вальс" (1977) — о попытке создать своего рода Заповедник, в котором сохранялись бы нравы и психология довоенных времен, воспринятые идиллически в сравнении с жестокостью современного мира; и "Зараза" (1980) — о поисках современной деловой женщиной (вероятно, в образе Мари-Пьер, ведущей одной из телевизионных программ, многое списано с той Франсуазы Дорен, которая надолго связала когда-то свою судьбу с телевидением) выхода из тупиковых ситуаций повседневной жизни, обусловленных измотанностью и издерганностью людей современным бурным ритмом больших городов; и "Ярлык" (1983) — остроумный и яростный протест против наделения людей ярлыками, против их "классификации", не дающей проявиться индивидуальным человеческим качествам.

Франсуаза Дорен не только в совершенстве владеет мастерством создания комических ситуаций, неожиданных финалов, ироничным и живым диалогом, но и более критична, чем большинство авторов "бульварного театра", по отношению к современным нравам и причинам, их обуславливающим. В своих лучших пьесах она непременно обращает внимание зрителей на абсурдность и антигуманность реалий буржуазного образа жизни. Не углубляясь в социальные проблемы, Дорен не ограничивается, как многие ее собратья по перу, рамками адюльтерного сюжета или высмеиванием несовершенства нынешних общественных и личных связей между людьми. В таких пьесах, как, например, "Другой вальс" или "Зараза", она предлагает некий сказочно-утопический вариант того, как помочь человеку (при этом человеку, материально обеспеченному, чей социальный статус достаточно высок) выбраться из психологических и эмоциональных ловушек, в которые его постоянно загоняет общество потребления, как помочь ему защитить духовные ценности перед лицом все поглощающей "массовой культуры".

Отличает Дорен и уверенное использование завоеваний мирового театра, бесстрашие в обращении к таким трудным для сцены "театра Бульваров" и непривычным для его публики приемам, как "театр в театре" или "отражение в отражении"; один из ведущих современных французских театроведов Мишель Корвен написал, что Дорен нередко сочиняет свои пьесы, как Пиранделло, читавший Фейдо. Блистательный мастер комедийного жанра, она органично вплетает в него элементы театра иного жанрового круга и не скрывает при этом своей приверженности именно традиционной "хорошо сделанной пьесе". Своеобразным манифестом Дорен можно считать ее пьесу "Поворот" (1973), рассказывающую о том, как знаменитый драматург "театра Бульваров" решил писать авангардистские пьесы, но в результате увидел пустоту и надуманность разного рода новаций и остался верен столь милым его сердцу бульварным комедиям. Используя традиционный прием любовного треугольника, Дорен строит весь комический эффект пьесы на том, что его участники — противники не только в сфере любовной, но и творческой: один — знаменитый драматург бульварного театра, другой — театра авангардного. Столкновение творческих позиций героев, поданное на столь забавном фоне, позволяет драматургу вдоволь поиздеваться над противником, выведенным в предельно комическом виде. Дорен не скрывает своей

позиции неприятия "заумных поисков" современной авангардистской драмы и бесстрашно (не боясь обвинений в буржуазности и ретроградстве) защищает своим талантом и профессиональным мастерством традиционную комедию.

О том, сколь непросто складываются отношения различных тенденций в современном драматическом искусстве Франции, о том, что не только "Бульвар" является предметом постоянных нападок "серьезного" театра, но и этот последний оказывается объектом весьма агрессивной атаки со стороны своего оппонента, можно судить по такому, например, отклику на постановку "Поворота" Дорен. Театральный обозреватель "Орор" Жильбер Гиймино пишет с нескрываемым сарказмом: "Дерзкая Франсуаза Дорен рискует отныне быть заклейменной нашей марксиствующей и снобистской (что в общем-то одно и то же) интеллигенцией. Ведь она не проявила никакого почтения к торжественной скуке, глубочайшей пустоте, головокружительному ничтожеству, которые характерны для стольких произведений так называемого авангарда. Она осмелилась обратить святотатственный смех против знаменитой "некоммуникабельности людей", этой альфы и омеги современной сцены. И эта извращенная реакционерка, потворствующая самым низменным аппетитам общества потребления, далека от того, чтобы признать свое заблуждение, свои ошибки и униженно нести клеймо бульварного драматурга. Она позволяет себе предпочесть фантазию Саша Гитри и шуточки Фейдо неясным откровениям Маргерит Дюрас или Аррабаля. Это преступление, которое ей едва ли простят. Тем более что оно совершено легко и весело с помощью тех самых достойных осуждения приемов, которые и обеспечивают долгий успех"[5].

Противоречия и неприятие друг друга у драматургов Бульвара и тех, кто пишет свои пьесы, исходя из интеллектуального и художественного потенциала "драмы идей", в 70-е годы стали особенно острыми в силу того, что гражданственная и общественная значимость драматического искусства после Мая 68-го проявилась особенно отчетливо. Бульвар же остался Бульваром, и потому неизменна справедливость той оценки, которую ему дал еще в 1912 г. А.В.Луначарский, писавший в своей статье "Французская комедия наших дней" о неугасающем интересе французской комедии к теме брака, развода, адюльтера и т. п. "Вопросы эти так интересуют буржуазную публику, что им посвящаются вновь и вновь десятки как комедий, так и драм, до тошноты; слегка лишь различные вариации постановки и решения проблемы об отношении полов в чисто буржуазной, богатой, более или менее праздной семье. Эти комбинации из трех лиц: муж, жена, любовник; жена, муж, любовница — могут привести в отчаяние свежего человека — сюжет изжеван до невозможности и представляется прямо-таки загадочным его очарование над актерами и публикой. Пуста должна быть жизнь, чтобы эти мелкие конфликты, почти никогда не окрашенные действительным страданием, настоящим великодушием, подлинной страстью, могли оставаться центром общественного внимания!"[6] В оценке Луначарским "театра Бульваров", может быть, особенно поражает точность диагноза в том, что касается столь характерной для этих комедий "невсамделишности" чувств. Их авторы словно раз и навсегда следуют принципу подтасовки, подстановки и замены подлинных страстей театральными, действительных страданий — их имитацией. Даже у такого драматурга, как Франсуаза Дорен, неизменно присущая авторской манере ирония снимает остроту реальных проблем и коллизий.

Иная тональность у пьес Лоле Беллон (род. 1925), которые выгодно отличает от большинства произведений такого жанра тонкий психологизм, стремление передать богатую гамму оттенков человеческих чувств и характеров. Беллон пришла в драматургию после довольно длительной и успешной актерской карьеры. Вероятно, ей, как и Дорен, знавшей театр изнутри, захотелось создать тексты, которые бы соответствовали идеалам актрисы,

мечтающей о хорошей роли; может быть, поэтому в ее комедиях больше женских персонажей и они непременно центральные. Уже в первом своем произведении для театра, носящем несколько старомодное название "Дамы четвергов" (1976), восходящее к обычаю иметь "журфиксы", то есть фиксированные дни, по которым неизменно принимают в том или ином доме, Беллон заявила о себе как о мастере диалога, приковывающего зрительское внимание тем, что в нем, при отсутствии внешних событий и даже действия, раскрываются судьбы и характеры персонажей. Пожилые женщины, собирающиеся каждый четверг, чтобы скоротать время и поболтать, живут скорее прошлым, чем днем сегодняшним. Их жизнь столь узнаваема в малейших деталях и нюансах, столь трогателен, без слащавости, обращенный на них взгляд драматурга, что они становятся интересны в этой своей повседневной "незначительности". Пьеса была удостоена сразу двух премий: Генрика Ибсена и Тристана Бернара, а поставленный по ней спектакль получил приз "За лучшую французскую постановку сезона 1976/77" от взыскательного жюри театральных критиков. Второе произведение Беллон (также удостоенное одной из театральных премий, "Премии V" за 1979 г.) "Переодевание на виду у всех" (1978) принадлежит к распространенному в современной драматургии жанру пьес о театре, об актерах. Здесь прием "театр в театре", столь широко освоенный драматургами со времен Луиджи Пиранделло, не несет того философского значения, которое обнаружил в нем итальянский писатель и которое восходит к шекспировскому "Гамлету", а находится внутри своеобразной серии "рассказов театра о себе самом", имеющей различные задачи при общей установке введения зрителей в так влекущую их "закулисную жизнь". Например, во многих пьесах Ануя последних лет (таких, как, скажем, "Не будите мадам!", "Директор оперы", "Дорогой Антуан") актер предстает таким, каким он видится обывателю — капризным, избалованным успехом и всеобщим вниманием. Предназначенные для "театра Бульваров" подобные пьесы закрепляют бытующее представление об актерской богеме. Героев "Переодевания на виду у всех" объединяет их любовь к театру, но вызывает конфликты порой диаметрально противоположное отношение к нему как к творчеству, требующему не только мастерства, но и вдохновения, или как к работе, дающей средства на жизнь, не хуже, чем любая другая... Автор не спешит осудить тех, кто растрачивает себя по пустякам, лишь бы заработать побольше и обеспечить спокойную старость, а старается пробудить к ним сочувствие и восхищение теми, кто умеет преодолевать неудачи и огорчения ради великого чуда по имени Театр. Пьеса Беллон проникнута уважением к человеческим и профессиональным особенностям актера, окрашена добрым юмором и заставляет нас внимательно следить за происходящими на виду у всех переодеваниями и перевоплощениями, метаморфозами человеческих характеров.

Весьма любопытный поворот приобретает в пьесе Беллон "С открытым сердцем" тема взаимоотношений людей из разных социальных слоев современного демократического общества, претендующего на равенство всех своих граждан. Автора интересует прежде всего то, как проявляется на деле постоянно декларируемый левой интеллигенцией ее демократизм. Сводя вместе преуспевающую тележурналистку Женевьеву, увлеченно делающую передачи о великих людях культуры и искусства, и уборщицу Марсель, которую Женевьева пожалела и пригласила к себе домработницей, Беллон очень точно и со свойственной всем ее пьесам иронией показывает, как добрый поступок одной и ответная доброта другой, стремящейся стать в доме не служанкой, а наперсницей, разделяющей все тревоги и заботы хозяйки, приводят к тупиковому конфликту. Пьеса Беллон, помимо прочих, неизменно присущих этому автору достоинств, хороша еще и тем, что не дает однозначного ответа на вопрос "Кто виноват в разобщенности людей?". Обе

героини одновременно привлекательны и вызывают раздражение. И все же представляется, что автор предъявляет более высокие требования к Женевьеве, чье воспитание и взгляды должны были бы удержать ее от капитуляции перед трудностями нахождения общего языка с "человеком из народа". Но пьеса Беллон рассказывает о том, как самые добрые намерения разбиваются о прозу жизни. И попытка Женевьевы в финале оправдать себя цитатой из Гейне, говорившего: "Я люблю народ, но люблю его на расстоянии",— лишь слабое утешение, желание оправдать собственную несостоятельность.

Один из самых известных французских театральных и литературных критиков, Матье Галей, писал об этой пьесе Беллон: "Вот самая прекрасная пьеса года, самая жестокая в своей мягкости, самая точная в своей улыбке, самая черная в своих комических полутонах"[7]. Множество восторженных рецензий на постановку "С открытым сердцем" в театре "Стюдио де Шанзелизэ" (октябрь 1980 г.) заставили критиков внимательно отнестись к "феномену Лоле Беллон" (три пьесы — три бесспорных успеха) и признать, что она "изобрела новый театр, легкий, как Бульвар, глубокий, как Чехов"[8]. Своими последующими произведениями ("Такие нужные узы", 1984, или, например, "Уход", 1987) Беллон подтвердила справедливость такой оценки.

В значительно большей степени, чем Дорен или Беллон, чьи пьесы ставятся исключительно в "театрах Бульваров", права драматургии как самостоятельного вида литературы утверждаются в 70-е годы теми драматургами, которые продолжают в самой разной форме традицию "театра идей". Это прежде всего Мишель Винавер, Жан-Клод Грюмбер, Виктор Аим. Если имя Мишеля Винавера было хорошо известно во французском театре уже с середины 50-х годов, после постановки Роже Планшоном в 1956 г. первой его пьесы "Корейцы" (1955), то Грюмбер и Аим пришли в драматургию на рубеже 60—70-х годов. Именно с их именами связывают французские исследователи начавшееся в этот период движение за то, чтобы отстоять автономию текста и самого драматургического письма от слитности, полной и безраздельной, с театральным его воплощением. На протяжении всего XX в., с появлением и утверждением режиссерской профессии, существуют сторонники идеи незаконченности любого драматического произведения до того момента, пока оно не обретает сценическую форму. Но при этом не ставится под сомнение автономность этого текста, его право на самостоятельное, вне театра, существование в таком "незаконченном" виде. Получившая на рубеже 60—70-х годов широкое хождение идея "коллективного творчества" не только поставила эту автономию под сомнение, но практически свела роль текста к минимуму, подчинив его целиком и полностью режиссерскому видению будущего спектакля. Необходимо отметить, что попытка противостоять этой тенденции была предпринята во Франции сразу же. В самом начале 70-х прошла целая серия коллоквиумов и семинаров, посвященных новой национальной драматургии; начиная с 1976 г. во время Авиньонского фестиваля проходят мероприятия "Открытого театра", прокладывающего дорогу на сцену новым пьесам; с начала 80-х ежегодно проводится Фестиваль одноактной драматургии в Меце, многое делается Обществом авторов и драматургов для распространения современной драматической литературы. Но, естественно, главным свидетельством того, что она существует, является творчество самих драматургов, чьи произведения регулярно появляются на афишах театров.

Виктор Аим (род. 1935) — автор около двух десятков пьес, неизменно имеющих успех или вызывающих горячие споры, одна из самых любопытных фигур современного французского театра. Человек ярко выраженных левых взглядов, не остающийся равнодушным ни к каким проявлениям расизма или насилия, живо откликающийся на самые острые социальные и политические проблемы, в своем творчестве он никогда не прибегает к прямым обращени-

ям к читателям или зрителям с изложением своей позиции, старательно избегает дидактизма и морализаторства, но тем не менее с помощью литературных и театральных средств всегда дает возможность обнаружить эту позицию в том столкновении идей, которое повсюду подстерегает современного человека. Аим в высшей степени обладает чувством сопричастности ко всему, что в любом уголке земного шара делает кого-то несчастным. В отличие, скажем, от экзистенциалистской "драмы идей", в его пьесах "идея" растворена в повседневной жизни человека, но именно она эту жизнь определяет, именно она не позволяет человеку свести свою жизнь к повседневности и приносит ему больше всего трудностей и сложностей. Удивительное свойство и отличие Аима-драматурга и в том, что о самых серьезных и трагических вещах он говорит с юмором, иронией, насмешкой. Если, например, творчество Ануя можно разделить на периоды, когда он был автором "драм идей", а когда комедиографом, тяготеющим к облегченному "бульварному" варианту комедии, то Аим удивительным образом соединил обе эти тенденции. В одинаковой степени отринув морализаторство и "тяжелый юмор", он стремится к тому, чтобы смех в его произведениях был не самоцелью, а средством общения с публикой, возможностью говорить с ней о самых драматических проблемах человеческого существования, в круге которых оказывается вся жизнь человека от рождения до смерти. "Затрагиваемые им темы,— пишет критик Даниэль Дюма,— принадлежат сатирическому театру, который, от Аристофана до наших дней, пройдя через карнавальную дерзость, не щадит ни женщин, ни Власть. Никто не свят, даже Бог, потому что смех — это единственное, что может противостоять унижению отверженных"[9].

Комический дар и трагическое мироощущение, теснейшим образом связанные с национальным еврейским характером и с биографией Аима, который во время войны мальчиком скрывался от немцев в католическом коллеже в центральной части Франции, дают в его творчестве удивительный сплав осознания драматизма бытия и жизненной силы. Принадлежа к тем, кто считает, что в этом мире еще существуют ценности, которые стоит защищать, он никогда не скрывает своей позиции ни в пьесах, ни в жизни (он запретил постановку своих пьес в Чили в период диктатуры Пиночета и в Греции, когда там были у власти "черные полковники"), Аим проявляет не только завидное мужество, но и разделяет со своими современниками постоянное, порой необъяснимое чувство тревоги. Например, имеющая очевидный притчевый характер пьеса "Ванная" (1979) делится не на акты или сцены, а на три "тревоги" и одну "надежду". Аима мучает вопрос о том, можно ли заставить тревогу исчезнуть или хотя бы уменьшить ее, не избегая сложностей и трудностей человеческого существования, но повернувшись к ним лицом. И, может быть, юмор, даже в большей степени, чем дарованный человеку разум, способен вселить в него надежду. Один из персонажей его пьесы "Авраам и Самуил" говорит: "У всех богов одна и та же по своей сути программа: мир да любовь, любовь да мир; сбои начинаются на стадии ее реализации"[10]. Эта "стадия реализации" и становится предметом исследования драматургии Аима. Кажется, нет такого "жгучего вопроса", которого он бы не коснулся в своих произведениях. При определении их жанровых особенностей больше всего подходит введенное в начале 50-х Э. Ионеско новое жанровое образование: трагифарс. "Холодное оружие" (1967), "Авраам и Самуил" (1973), "Как поймать акулу" (1974), "Визит" (1975), "Служанка" (1975), "Исаак и повивальная бабка" (1982), "Настройте ваши скрипки" (1984), "Случайный вальс" (1986), "Знатный гость" (1988) и еще многие пьесы Аима составляют в целом своего рода энциклопедию современной жизни, в которой человек рассмотрен и в общественных, и в самых интимных связях и проявлениях. Чуждый натуралистической ветви совре-

менной драматургии, часто прибегая к метафоричности и условности, к образной насыщенности литературного стиля (Аим полагает, что литота является формой лингвистической трусости и нерешительности), драматург никогда не забывает о требованиях, предъявляемых к нему театром. О том, что его творчество находит понимание и у театральных деятелей и у публики, свидетельствуют многочисленные премии, среди которых и самые престижные — премия Ибсена, премия Люнье-По, премия Одиберти, премия V.

Многие творческие особенности Аима-драматурга нашли свое отражение в одной из самых знаменитых его пьес, "Авраам и Самуил". Она написана в начале 70-х и откликается на острейшую проблему мирового сообщества — антисемитизм — с точки зрения не столько расовых и национальных, сколько социальных проблем. Богач Авраам и находящийся у него в услужении бедняк Самуил, казалось бы, находятся в равной зависимости от оголтелого антисемитизма знатного хозяина замка, расположенного в их краях (эти земли — везде и нигде). Но для Самуила это равенство призрачно, и он говорит своему "патрону": "У тебя есть возможность показать ему, что ты не имеешь ничего общего с теми маленькими евреями, что набиваются в увозящую их повозку, и ты можешь, в конце концов, подсказать ему, чтобы он даровал тебе титул исключительного Еврея, полезного для нашего округа..."[11]. За этими словами персонажа пьесы конечно же стоит известный ее автору не понаслышке опыт еврейских гетто второй мировой войны. Объясняя свою позицию в ответ на выдвинутые против него обвинения в антисемитизме, Аим отстаивал объективность своего взгляда на проблему, приводя пример Израиля, где все политические и социальные проблемы не менее остры, чем в любом другом государстве. "Говорят, что евреи — это своего рода мафия, что они поддерживают друг друга, но я утверждаю, что расслоение происходит прежде всего по социальному признаку,— писал он.— В моей пьесе родители Авраама жили в замке, а родители Самуила в старой грязной лавчонке, и потому они — разные... Когда Авраам заявляет о своей принадлежности к той же расе, что и Самуил, и доказывает ему, что перед лицом хозяина замка они равны и их ждет общая повозка, Самуил ему отвечает: "Да, только ты можешь выпутаться, потому что предложишь поставлять ему эти повозки по более низкой цене. Так, во времена нацизма те, кто были бедны и не могли убежать в "свободную зону" или в Швейцарию, оказывались в гораздо более трудном положении, чем те, кто мог платить. Подлинная солидарность — это солидарность денег"[12]. Для Аима столкновение его героев отнюдь не привязано намертво к "еврейской проблеме": оно значительно шире и становится актуальным всякий раз, когда в том или ином конце земного шара начинаются массовые преследования людей, какими бы причинами они ни были вызваны.

Но даже в такой пьесе, как "Авраам и Самуил", где так отчетливо проступают яростные коллизии современного мира, драматург придает событиям комический поворот. Фарсовое начало связано в этом его произведении с темой травести: на протяжении почти всей пьесы Самуил убежден, что служит у вдовы средних лет, которая третирует его с чисто женским тщанием и въедливостью. Он думает, что хозяйка цепляется к нему и потому, что он еврей, и потому, что он ее раздражает как мужчина. Когда же "хозяйка" перестает притворяться и выясняется, что Авраам переодевался женщиной, чтобы лучше скрыть свою национальность и успешнее вести дела, то их отношения с Самуилом приобретают совершенно иной характер. Таков один из трагифарсов Аима, в котором трагическое и смешное не только соседствуют, но и прекрасно дополняют друг друга. Критик П.Тессон так определил специфические черты творческого портрета драматурга: на треть — клоун, на треть — поэт, на треть — "я сражаюсь за правое дело".

Если в драматургии Аима "еврейская тема" не является самодовлеющей и служит скорее той лакмусовой бумажкой, на которой наиболее отчетливо проступают болевые точки нашего времени, если его творчество отнюдь не сводимо к этой теме, а скрытые или явные отсылки к библейским сюжетам носят скорее универсальный характер, то драматургия Жана-Клода Грюмбера — это прежде всего история еврейского народа в Европе XX в. Вряд ли стоит удивляться, что подобная тема прочно обосновалась в литературе Франции: казалось бы, растворенный в мононациональном обществе, веками живущий на этой территории народ если и должен был чувствовать свою обособленность, то скорее всего как часть нации, исповедующая иную веру, чем абсолютное ее большинство. Но поиски идентичности, преодоление скрытой, а порой и выплескивающейся наружу враждебности свойственны французским евреям в не меньшей степени, чем их сородичам в других европейских странах. Обостренные в период гитлеровской оккупации, выявившей, как повсюду, двойственное отношение к евреям тех людей, кого не преследовали по расовому признаку, проблемы сосуществования разных народов с единой исторической судьбой внутри одной цивилизации и культуры вошли в генетическую память послевоенных поколений[13]. Для Грюмбера, родившегося в Париже за месяц до начала второй мировой войны, потерявшего в концлагере отца, проведшего все детство в вечном страхе, хотя и в "свободной зоне", это — его биография.

Если выстроить пьесы Грюмбера не по хронологии их написания, а в связи с последовательностью отраженных в них исторических периодов, то мы получим достаточно протяженный временной отрезок, от самого начала века до 40-х годов: "Возвращаясь с выставки" (1973) — Парижская выставка 1900 г.— последний символ благополучия и процветания, начало шовинистической эйфории, в которой уже проступали контуры грядущей мировой войны; "Дрейфус" (1974) — Польша 1939 г.; "Свободная зона" (1990) — свободная от оккупации южная часть Франции с правительством в Виши, возглавляемым маршалом Петеном; "Ателье" (1979) — трудная послевоенная жизнь в холодном и встающем после войны на ноги Париже. И на фоне всех этих исторических реалий — судьба незаметных маленьких евреев, живущих среди других людей такими же, как у них, горестями и заботами, радостями и удачами, но еще и своей особой жизнью внутренних изгоев, сохраняющих в самых трагических ситуациях чувство юмора и великое трудолюбие, дающее надежду выкарабкаться. Эти национальные черты особенно проступают в персонажах "Ателье", списанных с натуры: самая автобиографическая пьеса Грюмбера рассказывает о портняжной мастерской, такой же, в которой зарабатывала себе и детям на жизнь мать Грюмбера, в какой начинал свой трудовой путь он сам, уйдя потом оттуда в актеры. Грустная и лирическая комедия, "Ателье" получила Премию за лучшую пьесу сезона. Известный французский театровед Поль-Луи Миньон так написал о ней в своей книге "Театр в XX веке": "Что происходит? Почему внимание оказывается тотчас прикованным к происходящему? Трудно объяснить. В маленький мирок своего ателье Жан-Клод Грюмбер вводит как бы все общество в уменьшенном виде и уже не отпускает зрителя, постоянно меняя свою картину, углубляя портреты, не только изображая, но и внушая свое видение, иногда исполняя бравурную мелодию, не отрываясь от повседневной действительности, создавая контрапункт между юмором и эмоцией"[14]. Этот же контрапункт в еще большей мере возникает в "Дрейфусе" (Премия за лучшую пьесу сезона) благодаря контрасту между комичной неумелостью актеров-любителей, польских евреев, собравшихся играть спектакль о Дрейфусе и оказавшихся жертвами погрома, и трагическим отблеском начинающейся мировой войны. Трагизм усиливается от того, что мы знаем, какая судьба им уготована в этой войне.

К тому, чтобы рассказать об этой судьбе впрямую, Грюмбер шел очень долго и выбрал самый спокойный, как кажется, наименее трагический сюжет: еврейское семейство поселяется в глухой горной местности в "свободной зоне", как называли ту часть французской территории, которая до ноября 1942 г. оставалась неоккупированной. Но и здесь, оказывается, невозможно укрыться от людской ненависти. Приютивший Симона и его семью Мори никому их не выдаст, но кольцо преследований плотно сожмется вокруг них. И чтобы уцелеть, надо стать совсем крошечными и незаметными, как говорит Симон.

Трагическое ощущение катастрофы постоянно мучает Симона, еще не способного осознать до конца, что происходит с его соплеменниками. Его страшит и то, что ничего вокруг словно не меняется, улицы носят те же названия и на них открыты те же магазинчики, только на дверях бывших еврейских лавочек написано "Французский дом". Для семьи Симона все кончится благополучно, но уже при расставании старый Мори еще раз преподнесет ему урок доброты и человечности, не дав убить пленного немецкого солдата, которого он взял к себе "на постой" по поручению партизан. Обжигающая ненависть Симона, питаемая убеждением, что в этой войне окончательно попраны все законы человечности, наталкивается на стойкое сопротивление Мори, уверенного в том, что Освобождение и победный фейерверк должны помочь человеку обрести душевную щедрость, а не разжигать мстительные чувства. Эта "мораль" нелегко далась драматургу.

По свидетельству Грюмбера, десять лет, которые у него ушли на написание "Свободной зоны", были годами постоянной внутренней борьбы за то, чтобы пьеса получилась именно такой, какой получилась, чтобы "в ней было не все сказано до конца о преступлении, хаосе, несчастье и отчаянии. Чтобы осталась она неким гибридом, в котором перемешаны смех и слезы... Мне потребовалось десять лет, чтобы смириться с мыслью, что в ней именно так будет говориться об отмщении, неутоленном, потому что неутолимом"[15].

Не менее значительной, чем еврейская тема, тема расового неравенства, в творчестве Грюмбера становится тема неравенства социального. Именно с пьес на эту тему он начинал в 60-е годы: "Матье Легро" (1964), "Мишо" (1965), "Стычка" (1967). Они были поставлены вскоре после Майских событий 68-го года, так как привлекли театры не только актуальностью темы, но и столь ценным в тот период вторжением авангардистской стилистики в традиционные театральные формы. К этой синтетической форме драматург прибегает нередко: гротесковый образ доведенной до абсурда жестокости создает Грюмбер в одной из самых известных своих пьес "Аморф Оттенбургский" (1971), сатирически заостренной до памфлета возникает тема творческой несвободы в пьесе "Индеец в Вавилоне" (1985). Как мало кто из французских драматургов, Грюмбер охотно делает так называемые "адаптации" произведений иностранных авторов, что является во французском театре весьма специфической формой перевода и одновременно "переложения" на французский язык, требующей от "адаптатора" не только такта и внимания по отношению к автору, но и качеств профессионального драматурга. Наиболее известные "адаптации", сделанные Грюмбером, это "Три сестры" А.П.Чехова, "Смерть коммивояжера" Артура Миллера, "Кот в сапогах" по Людвигу Тику.

Самой крупной фигурой, бесспорно занимающей, по мнению большинства исследователей современного французского театра, ведущее положение в драматургии последних десятилетий, является Мишель Винавер. Он — единственный из современных драматургов, кто после "абсурдистов" удостоился издания полного собрания своих драматических произведений[16], он — один из очень немногих французских писателей, кого ставят за пределами Франции, в Германии, Бельгии, Швейцарии и других странах. Он связан не с

каким-то одним режиссером, как это нередко бывает с современными драматургами, но с целой плеядой ведущих деятелей послевоенного французского театра, среди которых столь блестящие имена, как Жорж Вильсон, Роже Планшон, Жан-Мари Серро, Антуан Витез, Жак Лассаль, Жан-Пьер Венсан, Ален Франсон. Мишель Винавер сказал как-то в интервью, что его известность определяется прежде всего тем, что его имя фигурирует в "куррикулюм витэ" знаменитых режиссеров, но скромно умолчал о том, почему эти режиссеры ставят именно его пьесы. Винавер щедро делится своими размышлениями о проблемах творчества, о взаимоотношениях литературы и сцены, о своих собственных взаимоотношениях со словом и с театром. Его книга "Заметки о театре" (1982) представляет собой в целом очень глубокое и серьезное исследование тайн и сложностей профессии, хотя и является по форме сборником статей, рецензий, интервью, написанных и опубликованных за три десятилетия, начиная с 1954 г. Тогда мало кому известный молодой человек напечатал в журнале "Театр популер" рецензию на спектакль "Гамлет", поставленный Габриэлем Монне в Аннеси, городе, где Мишель Винавер родился и прожил многие годы в доме, купленном в 20-е годы его дедом по матери, известным петербургским адвокатом Максимом Винавером, эмигрировавшим из России. Покровителем начинающего литератора в "Театр популер" стал Ролан Барт, другим его "крестным отцом" был Альбер Камю, способствовавший появлению на свет первого романа совсем юного автора "Латом", выпущенного издательством "Галлимар" в 1950 г. А ровно через год то же издательство публикует следующий его роман "Спорщик" (1951), получивший престижную премию "Фенеон". В дневнике Камю сохранилась запись, сделанная в эти годы: "Винавер. В конце концов, писатель в ответе перед обществом за то, что он делает. Но ему необходимо смириться с тем (и тут он должен быть очень скромным, очень нетребовательным), что ему не следует заранее, изначально знать о своей ответственности, что необходимо игнорировать, пока он пишет, условия своего обязательства — и рисковать"[17]. Камю очень точно предсказал суть отношений Винавера-писателя с тем миром, о котором он пишет, ту особенность отношений написанного им к миру реальных событий и актуальных проблем, которые на всем протяжении творческого пути Винавера-драматурга, начиная с первой его пьесы "Корейцы" (1956), всегда присутствуют в его творчестве.

Обращаясь во всех своих произведениях к сложным и трудным коллизиям современного мира, Винавер меньше всего склонен давать не только однозначные, но и просто определенные ответы на стоящие перед современным человеком проблемы. "Писание — это не снятие покровов, это — раскопки"[18],— сказал он в одном из своих интервью. А в другом, отвечая на вопрос о его политических взглядах, ответил: "Вот как раз их-то у меня и нет. Писать для меня значит не выражать свою позицию, а попытаться ее лучше увидеть и понять. Это значит "допрашивать" реальность, и прежде всего ту, что называют политической..."[19].

Реальность и вымысел как ключевая проблема творчества имеет у Винавера и еще один, глубоко личный, оттенок, определивший, однако, очень многое в его драматургии. Одновременно с появлением на литературном небосклоне молодого литератора Мишеля Винавера начал свою деятельность на ниве предпринимательства скромный молодой человек из интеллигентной семьи Мишель Гринберг. На протяжении четверти века он сделал блестящую карьеру от мелкого служащего до одного из руководителей крупной коммерческой фирмы, и лишь очень узкий круг близких ему людей знал, что этот преуспевающий "фирмач", взяв себе в качестве литературного псевдонима девичью фамилию матери, постепенно становится одним из самых известных французских драматургов. Раздвоение личности не могло быть безболезнен-

ным, хотя совершенно очевидно: реальная жизнь и служба мощно питали фантазию художника. Любопытно, что в 1973 г. Винавер написал "Самодопрос", в котором сам у себя взял интервью, отвечая на многие вопросы о творческих проблемах, но и отвечая на главный вопрос, который поставили перед ним его подросшие дети: вопрос о том, как ему удается совмещать в себе высокопоставленного служащего и писателя. Их интересовало не то, как после очень загруженного рабочего дня он находит силы для писания, а то, как он может совмещать в себе "коммерсанта" и художника, представителя Капитала и Порядка с творческой личностью ярко выраженной левой ориентации, по сути своей находящейся в оппозиции к Системе. Носящее явные следы бурного времени рубежа 60—70-х годов, жесткое и бескомпромиссное "самоинтервью" Винавера раскрывает еще одну грань его личности, строго себя судящей. На свой вопрос, как определить шутовское начало в художнике, Винавер отвечает: "Шут — это тот, чье поведение, будь оно взрывоопасным или спокойным, способно разнести на куски стереотипы и конформизм Системы и открыть еще не изведанные пути...", которые приведут к следующей Системе, еще более подавляющей людей? — задает свой очередной и последний в этом "Самодопросе" вопрос Мишель Винавер. И отвечает: "А это уже другая история. И да и нет. Музыка Моцарта породила настоящий конформизм. И тем не менее и сегодня она сохраняет свою освободительную мощь, и так будет долго"[20].

Находясь внутри Капитала и Системы все эти годы, Винавер внимательно вглядывался в то, как устроен и действует механизм подавления человеческой личности, приучил себя ни к чему не относиться как к данности, а все подвергать ревизии и сомнению. "Для меня каждый день — немножко и начало мира. И в то же время это пережевывание хуже всякой рвоты. Отсюда и ирония..."[21] Человек в сложных и трудных взаимоотношениях со своим временем и обществом оказывается неизменно в центре того причудливого мира, который возникает в его пьесах, реального и фантастического одновременно. Даже в таких "реалистических" пьесах, как, скажем, "Корейцы" или «Отель "Ифигения"» (написана в 1959 г., впервые поставлена во Франции в 1977-м), конкретные исторические события (война в Индокитае или путч 13 мая 1958 г. и приход к власти де Голля) служат лишь фоном, а не центром происходящих в пьесах событий. Не создавая политических пьес, Винавер создает сложный и многослойный мир, в котором жизнь и поступки его героев неизбежно оказываются зависимыми от общества и политики. Двойная жизнь, которую Винавер вел на протяжении нескольких десятилетий, в какой-то мере смоделировала его отношение к творчеству как к выражению своей собственной картины мира, никому не подчиненному и ни перед кем не ответственному. Только такая свобода самовыражения, как он полагает, способна позволить художнику играть роль детонатора в условиях Системы. Его подчиненность, "вписанность в Систему" в качестве предпринимателя подарила свободу творчества писателю, не нуждавшемуся в том, чтобы зарабатывать себе на жизнь литературным трудом. Эта двойственная ситуация, как остроумно заметила составительница сборника "Заметки о театре" Мишель Анри, явно "носит черты бурлеска: принятый не за того, кем он является на самом деле, он одновременно испытывает глубочайший дискомфорт и чувство подлинной защищенности"[22].

Логически естественным оказался и приход Винавера именно в драматургию. Отвечая на анкету журнала "Театр", он откровенно признался в постоянной потребности преодоления чувства одиночества, свойственного художнику: "Одна из причин заключается в том, что театр — может быть, наименее одинокое искусство. Это искусство, в котором постоянно происходит обмен между писателем, деятелями сцены и публикой. И это, в отличие от написания романа, очень стимулирует. Что касается меня, то я могу

сказать: этот взаимообмен стал мне просто жизненно необходим... Вероятно, потому, что я пишу о современном мире (действие всех моих пьес происходит сегодня) потому, что мне интересно в своих пьесах отразить различные аспекты актуальной повседневности. Все это рождает потребность в немедленных и сильных реакциях таких же, как я, людей на результаты моей работы!"[23]

Практически все пьесы Винавера, столь не похожие друг на друга, тем не менее написаны о жестоких, аморальных по самой своей сути законах современного капиталистического общества. Будь то гротесковая, откровенная в своей издевательской насмешке пьеса "За бортом" (1967—1969 гг., впервые поставлена Р.Планшоном в 1973 г.) — о конкурентной борьбе двух фирм по производству туалетной бумаги, небольшой французской и транснациональной мощной компании. Или полная истинного трагизма пьеса-притча "Рацион" (1981, пост. 1983), рисующая "момент истины", наступающий для деловых людей, попавших в заснеженные горы после авиационной катастрофы. Или "пьеса о любви" "Труды и дни" (1977, пост. 1980), в которой любовные отношения между героями тесно переплетены с их эмоциональными связями с предприятием, на котором они все работают, и с взаимоотношениями фирмы со своими клиентами. Или полная драматизма, но и скрытой авторской иронии история о том, как серия телевизионных интервью с молодой женщиной, умирающей от злокачественной опухоли, возникшей в результате ее страсти к загару, ставит под удар прекрасно отлаженную систему фирмы "Бронзекс", производящей знаменитый "солнечный крем Ми-Фа-Соль", и судьбу ее служащих,— "Наповал" (1979, пост. 1980). Или "Портрет женщины" (1984), рассказывающая о судебном процессе над студенткой-медичкой, убившей своего сокурсника, о процессе, который под пером Винавера превращается в нечто самодостаточное и разрастающееся до гиперболических размеров, но работающее вхолостую из-за пассивного, но упорного сопротивления героини, не желающей принимать участие в этой фантасмагории правосудия.

"Самой смешной, самой критичной и потому самой неслыханной картиной нашего времени" назвал Жан-Лу Ривьер, один из исследователей творчества Винавера, его комедию "Телевизионная передача" (1989, пост. 1990). История о том, как оказавшиеся безработными крепкие пятидесятилетние служащие выбраны для участия в телевизионной передаче, которая должна будет с их помощью рассказать о проблемах безработицы. Когда один из двоих кандидатов будет убит, то перед судьей встанет вопрос о том, кто и что послужило причиной его гибели, так как беспощадная борьба за выход в эфир между двумя "телевизионными хищницами", молодыми журналистками, как заразная болезнь, перекидывается и на кандидатов в герои репортажа, и они становятся соперниками, а затем и врагами. В связи с этой пьесой Ж.-Л.Ривьер написал, что Винавер пользуется тем же, что и Мольер, приемом, показывая, как люди способны смеяться над стариком или больным, над глупцом или рогоносцем. В предисловии к двухтомному изданию пьес Винавера Ривьер пишет о том, что страх лишиться работы становится сквозной и стержневой темой творчества драматурга. «"Потерять свое место" — это у Винавера то же самое, что "быть рогоносцем" — у Мольера. Это может быть неприятно, но можно ли это сделать темой творчества? Совершенно очевидно, что да»[24].

Самая горькая и самая лиричная пьеса Винавера на эту тему — "Поиски работы" (1971, пост. 1972). Автор очень дорожит этим своим произведением, считает его самой большой своей удачей. Построенная как своеобразный музыкальный квартет (в пьесе четыре персоны) с единой темой и множеством вариаций, со все убыстряющимся темпом, "Поиски работы" — драма, в которой каждый персонаж — это и обобщенный социальный тип, и конкрет-

ный человеческий характер. Трагедия человека, взращенного и сформированного капиталистической системой и ею же выброшенного за борт, усугубляется тем, что привычка ощущать себя составной частью этой системы не дает ему возможности решительно разорвать замкнувшийся вокруг него круг. Главный герой, Фаж, тем больнее и острее чувствует драматизм своего положения, что, помимо многолетней привычки быть "наверху", его подводит в новой для него ситуации безработного и чувство собственного достоинства, уверенность в своих профессиональных возможностях. Драматург очень точно показывает, как поиски работы, постоянное унижение меняют характер человека, как уходит почва у него из-под ног. В фантасмагорической сцене полусна, полубреда выплескивается наружу и накопившееся раздражение, и долго сдерживавшееся желание отомстить своим мучителям, и комплекс вины перед женой и дочерью, и чувство загнанности. Единственный раз на протяжении всей пьесы герой теряет контроль над собой, и эта сумбурная, иррациональная, на первый взгляд, сцена приоткрывает всю глубину трагизма, весь ужас ситуации, в которой человек бессилен что-либо изменить. Развивая главную тему по спирали, Винавер пишет "открытый финал": у Фажа есть три возможных пути — он принят на работу, он вновь трудится с прежней энергией и самоотдачей; он кончает жизнь самоубийством; поиски работы продолжаются, все нужно начинать сначала.

Винавер-драматург постоянно ищет новые повороты интересующих его тем, стремится заставить людей посмотреть на привычные ситуации и проблемы как бы новыми глазами; приверженность социальной теме побуждает его не столько варьировать сами ситуации, сколько менять ракурс их освещения. Показательно, что среди самых близких ему по духу художников он называет таких разных, как Чехов (его театр), Т.-С.Элиот (поэтические циклы), Росселини, Дюбюффе, Раушенберг, Бетховен (его последние камерные произведения). В связи с пьесами Винавера критики часто пишут о полифоничности, музыкальности его стиля, о глубоко спрятанном, но составляющем неотъемлемую часть многих его произведений лиризме, о скрупулезной и необыкновенно плодотворной его работе над "звучащим словом". Театральный обозреватель газеты "Монд" Мишель Курно, критик придирчивый и требовательный, сказал однажды, что пора перестать сетовать на отсутствие сегодня во Франции серьезной драматургии, раз в ней есть Мишель Винавер.

* * *

Воистину послевоенным (в полном смысле этого слова) поколением в драматургии стали авторы, пришедшие в нее в начале 70-х. Рожденные в первые послевоенные годы, генетически и психологически неся в себе память о пришедшейся на эпоху тяжких испытаний молодости своих родителей, они противопоставили "опыту старших", прежним представлениям об общепринятых ценностях и морали, убежденность в необходимости отказаться от этого наследства, своего рода страсть к ниспровержению и безудержный нигилизм. Май 68-го для них, двадцатилетних, стал горнилом, в котором выковывались характеры, корректировались представления о мире и своем месте в нем. Студенты факультетов философии и филологии, социологии и психологии, и тем более будущие актеры, они увидели в драматическом искусстве возможность вступить в диалог со своими современниками. Вероятно, именно это стремление к диалогу и определило увлечение драматургией, в которой они, конечно же, сразу занялись поисками и новых тем, и новых форм и жанров. Но все их усилия могли остаться втуне или, точнее, на листе бумаги, если бы время не вызвало к жизни совершенно новый вид

"общения" театра и драматургии, рожденный на волне пересмотра многих традиционных форм взаимоотношения текста и его сценического воплощения. Но прежде всего в основе нового "организма", названного его создателями "Театр увер" ("Открытый театр"), лежали два вопроса: есть ли новые имена в драматургии и как сделать возможной их встречу с публикой?

"Открытый театр" оказался удивительно органичным и жизнестойким явлением, решительным образом определив судьбу многих ведущих французских драматургов двух последних десятилетий XX в. Родившись на волне кардинальных изменений во многих сферах духовной жизни Франции после Мая 68-го, "Открытый театр" самим своим названием символизировал отсутствие в его программе каких бы то ни было ограничительных принципов. Закономерно, что с первым своим "действом" участники первой же акции "Открытого театра" попросились на Авиньонский фестиваль, остававшийся все годы своего существования под руководством Вилара олицетворением поисков новых путей в искусстве. Всегда мечтавший открывать новые имена в драматургии, Вилар предоставил другим возможность попробовать сделать то, что ему не удалось, в той мере, в какой он к этому стремился. И хотя среди первых представленных в Авиньоне "Открытым театром" авторов были открытый Виларом Арман Гатти и уже известный в театральных кругах Виктор Аим, имена остальных прозвучали практически впервые. Впервые же была предпринята и попытка объединить усилия драматургов, режиссеров и актеров для того, чтобы дать "вторую жизнь" драматическому тексту, то есть заставить его зазвучать и обрести театральную форму. "Открытый театр" предложил весьма динамичную и многогранную форму для продвижения текста к театру, вобравшую в себя опыт различных видов искусств.

Инициатор и создатель "Открытого театра" Люсьен Аттун — актер, режиссер, кинодокументалист, критик, сотрудничающий с такими известными во Франции изданиями, как "Эроп" и "Нувель литтерер", начиная с 1969 г. бессменный ведущий и автор передачи "Новый репертуар" на одной из самых популярных программ французского радио "Франс кюльтюр". Вместе с разделяющими его взгляды на взаимоотношения драматургии и театра режиссерами, прежде всего Жан-Пьером Венсаном, Марселем Марешалем, Бернаром Собелем, Аттун создает своего рода лабораторию, позволяющую действительно выявить наиболее интересные произведения и имена в драматургии.

То успешно работающий в рамках Авиньонского фестиваля, то исключаемый из его программы "Открытый театр" после десяти лет плодотворной деятельности получает постоянное помещение в Жарден д'Ивер в Париже и обосновывается там в 1981 г., а в 1987-м становится первым во Франции государственным Драматическим центром, статус которого определяется признанием заслуг "Открытого театра" в развитии национальной драматургии. Уникальный в своем роде организм, "Открытый театр" славен не только количеством "пропущенных" им через себя произведений и именами авторов, известных сегодня во Франции и за ее пределами, не только коллекцией пьес, выпускаемых издательством "Сток", но, может быть, прежде всего той разнообразной методикой продвижения драматического текста по различным ступеням восхождения на сценические подмостки, которая сложилась в результате поисков оптимальных для текста возможностей быть адекватно прочитанным (в прямом и переносном смыслах этого слова).

Подводя итог семнадцатилетней деятельности "Открытого театра", известный французский культуролог Дидье Мерёз писал в 1988 г., что главная цель этого удивительного образования заключается в том, чтобы предоставить каждому автору, кем бы он ни был, реальный шанс быть услышанным, позволить ему выдержать тот долгий путь, который вынужден он проходить,

прежде чем увидит свое произведение поставленным, и по возможности сократить этот путь; создать такую атмосферу взаимопонимания и доверия, которая позволила бы неофитам преодолеть неловкость и застенчивость, а уже признанных мастеров побудить к написанию новых произведений; помочь выходу пишущего из столь естественного для него состояния одиночества и ощущения собственной изолированности, обеспечивая ему условия для постоянного общения с режиссерами, актерами, "завлитами", ищущими новые драматические произведения. Короче, "...перекинуть мостик от письменного стола на сцену"[25].

Для достижения этой цели "Открытый театр" предложил новые формы: первое чтение автором вслух своего произведения на публике с последующим обсуждением прочитанного; "творческая ячейка", в которую собираются ради какого-то текста его автор и актеры, помогающие ему выявить игровую природу этого текста в процессе написания или сразу же после завершения первого варианта текста; чтение текста пьесы актерами, проработанное ими вместе с режиссерами; прикидка пьесы в театральном пространстве, которым в современных условиях оказываются нередко практически любые, совершенно для театра не приспособленные помещения.

Естественно, что "Открытый театр" не претендует на роль "кузницы талантов". Он постоянно стимулирует и поддерживает развитие национальной драматургии, так как происходившее в конце 60-х целенаправленное разрушение самих принципов авторского текста на сцене, утверждение примата коллективного творчества сказалось на французской драматургии, может быть, в большей степени, чем на какой-либо иной. Не случайно, что даже такие, уже нашедшие своих режиссеров драматурги, как Винавер, Аим или Грюмбер, нередко опробовали новые пьесы именно в "Открытом театре". Когда театр в первой половине 70-х вновь обратил свой взор на драматический текст, то вслед за классикой он увлекся англоязычной и немецкоязычной современной драматургией: наиболее репертуарными современными драматургами во французском театре второй половины 80-х — начала 90-х стали немец Хайнер Мюллер и австриец Томас Бернхард. И если бы не усилия "Открытого театра", то их конкурентами с "французской стороны" могли бы оказаться лишь Мольер, Мариво да авторы "театра Бульваров".

Самый бесспорный успех из всех драматургов, прошедших через "Открытый театр", выпал на долю Бернара-Мари Кольтеса, популярность которого во Франции (да и за ее пределами, прежде всего в германоязычных странах) столь велика, что его имя стало узнаваемым за аббревиатурой БМК, как когда-то ББ значило во всем мире упоминание Брижит Бардо. Бернар-Мари Кольтес (1948—1989), получив профессиональное театральное образование (он окончил Школу театрального искусства в Страсбурге, во втором, после Парижской Консерватории драматического искусства, высшем театральном учебном заведении Франции), уже в начале 70-х дебютировал как драматург, чьи экспериментальные пьесы "Огорчения" и "Марш", написанные в период с 1970 по 1972 гг., ставили любительские коллективы и небольшой профессиональный "Театр Пон Сен-Мартен" в Страсбурге. В 1972 г. на радио в программе "Франс-Кюльтюр" была осуществлена радиопостановка его пьесы "Наследство", сыгранная двумя замечательными актерами, Марией Казарес и Жаном Топаром. В программе "Офф"[26] Авиньонского фестиваля 1977 г. обратила на себя внимание его пьеса "Ночь перед лесами", которую поставили в тот же сезон несколько театров в разных городах Франции и которая получила в том же году премию Фринжа[27] на Эдинбургском фестивале. В 1980 г. "Открытый театр" публикует пьесу Кольтеса "Схватка негра и собак" (учитывая, что во французском языке "nègre" носит уничижительный оттенок, точнее было бы переводить название этой пьесы как "Схватка черномазого и собак"), за год до этого прошедшую здесь

читку. Доработанный автором текст получает свое сценическое воплощение в "Театре дез Амандье". Один из самых блестящих французских режиссеров того же, что и Кольтес, поколения, Патрис Шеро на протяжении 80-х ставит одну за другой его пьесы: "Западная набережная" (1984), "В одиночестве хлопковых полей" (1986) и "Возвращение в пустыню" (1988). Так в 80-е годы в драматическом искусстве Франции возрождается тандем драматург — режиссер, который был характерен для театра 30-х годов и оставил немало свидетельств плодотворности такого сотрудничества (конечно, прежде всего на память приходит творческое содружество Жироду и Жуве).

Драматургия Кольтеса представила новую вариацию темы одиночества и трагизма человеческого существования в абсурдном и жестоком мире, которая казалась уже исчерпанной до дна в абсурдистской драме, главным образом Сэмюэлем Беккетом. После повального увлечения ярко выраженной театральностью, маскарадностью и политизированностью она знаменовала собой возвращение интереса к отдельной личности в ее самых сложных и трудно преодолимых взаимоотношениях с действительностью. Герои Кольтеса — "униженные и оскорбленные", но не покорно воспринимающие свое унижение и отверженность, а озлобленные и ощетинившиеся против мира, который повернут к ним самой непривлекательной, самой отталкивающей своей стороной. Они сродни героям Аррабаля или Гатти, но в меньшей степени способны к бунту или сознательной борьбе. Жертвы несправедливости и насилия, они словно провоцируют этот мир жестокости своим постоянным ожиданием его выпада против себя, готовностью к страданию, нескрываемым ощущением потерянности и маргинальности. Весьма показательно "место действия" большинства пьес Кольтеса: это строительный объект ("Схватка..."), или мрачные закоулки нью-йоркского квартала Кэй-Уэст ("Западная набережная"), или складские помещения порта ("В одиночестве хлопковых полей"). Они представляют собой причудливую смесь созидательной деятельности человека и его разрушительных способностей. В очень разных по содержанию и стилю "Схватке черномазого и собак" и "Возвращении в пустыню" отчетливо выражена и одна из самых жгучих проблем, для Франции особенно: историческая вина колонизаторов перед порабощенными народами. Неистребимое и едва ли преодолимое для определенного круга людей чувство превосходства белого человека над "туземцем", который якобы должен быть всегда благодарен "высшей расе" за те уроки цивилизации, что она ему преподнесла, вступает в неизбежное столкновение с нарождающимся самосознанием бывших рабов.

Негр, приходящий на стройку за телом погибшего в тот же день брата ("Схватка..."), сталкивается не с физической, а с не менее болезненной для него психологической жестокостью белых, которые в свою очередь испытывают разрушительную силу собственной жестокости. Казалось бы, вполне благополучные директор строительства, его только что приехавшая молодая жена и инженер, спрятавший тело погибшего негра, обнаруживают в драматической ситуации хрупкость и нестабильность искусственно поддерживаемого душевного равновесия.

Персонажи Кольтеса много говорят, скорее произнося монологи, чем вступая в диалог друг с другом. И тем не менее необходимость для них присутствия "другого", чтобы выговориться и, следовательно, раскрыться и что-то понять в себе самом, очевидна. В связи с более поздней пьесой "В одиночестве хлопковых полей" эта очевидность была сформулирована критиками как своеобразное "моралите": лучше разговаривать со своим злейшим врагом, чем не разговаривать ни с кем. Вообще эта пьеса Кольтеса выявила с наибольшей полнотой многие особенности его творческого почерка.

Ставя "В одиночестве хлопковых полей", а затем, при возобновлении, играя одного из двух персонажей, Патрис Шеро говорил о том, что для него ощутима

в тексте Кольтеса связь с французскими философскими диалогами XVIII в. Особенности национальной традиции отношений со словом позволяют современному драматургу написать текст, который дает современному режиссеру возможность почувствовать его перекличку с текстами XVIII в. При этом речь не идет ни о какой внешней стилизации, ни о "заимствовании мотивов". Ничто в персонажах Кольтеса "В одиночестве хлопковых полей" не напоминает об их далеких "предках". Но то, что их роднит, глубоко спрятано за лежащей на поверхности агрессивностью и отталкивающей грубостью современной манеры общения: это, может быть и неосознанное, желание пробиться к другому даже сквозь дикие и беспощадные отношения, сложившиеся сегодня между людьми. Если в своей пьесе "За закрытой дверью" Ж.-П. Сартр сказал "Ад — это другие" и фраза эта стала одним из самых популярных афоризмов второй половины XX в., то в пьесах Кольтеса присутствие "другого", пусть даже враждебного существа — лучше, чем одиночество. Погружение в современную жизнь и очевидный метафизический характер предложенной Кольтесом ситуации позволили критике писать о присущей ему особой способности "мифологизации действительности".

У персонажей "В одиночестве хлопковых полей" (а их всего два) нет имен собственных, они названы автором Торговец и Клиент. Кольтес выбирает, может быть, самый вечный аспект человеческих отношений, обусловленных необходимостью вступать в контакт для того, чтобы купить или продать. Есть в пьесе и приметы времени, наложившие свой отпечаток на эти "вневременные отношения": английское слово "дилер", употребленное Кольтесом для обозначения Торговца, приобретает в 70-е годы во французском языке специфическое значение — не просто "торговец", а "торговец наркотиками". Не вынесенное открыто в текст, это специфическое объяснение напряженности и настороженности Торговца и Клиента придает особую остроту их диалогу, напоминающему дуэль. Ничто их не связывает; они случайно встретились в пустынном портовом ангаре, и Клиент упорно не желает откликаться на все попытки Торговца завязать какое-либо подобие контакта. Два потрепанных жизнью мужчины ведут разговор, будто сражаясь на рапирах,— выпад, укол, отступление на "свою территорию", снова выпад,— а оружием служит им слово. В этой пьесе Кольтес использует особую манеру письма, дающего эффект многослойности текста не на смысловом, а скорее на понятийном уровне, камуфлирующего смысл благодаря тому, что привычные и узнаваемые реалии и ситуации как бы намечены пунктирно, но в то же время возведены на абстрактную, абсурдно-нерасшифровываемую ступень. Патрис Шеро, ставя эту пьесу, утверждал, что для него в тексте Кольтеса традиции философских диалогов XVIII в. сопряжены с клоунскими репризами. Вероятно, справедливым было бы и утверждение преемственности этой пьесы по отношению к драматургии Беккета и особенно к принципу построения диалогов "В ожидании Годо". Многопластовый текст Кольтеса в равной (если не в большей) степени, чем текст Беккета, допускает множественность толкований при его перенесении на сцену, и в то же время он более ограничен "социальной принадлежностью" персонажей, закрепленными за ними "ролями".

В следующих двух пьесах Кольтес избирает иную манеру письма, делая реальную обусловленность поступков людей более убедительной, чем метафизические мотивации. "Возвращение в пустыню" представляет собой почти бытовую хронику взаимоотношений брата и сестры, которые встречаются после многолетней разлуки. Жесткость, даже жестокость авторского взгляда на "семейную хронику" из жизни французской провинции периода алжирской войны обусловлена неприятием слепой и чванливой убежденности обывателя в своем превосходстве, якобы дарованном ему уже самой принадлежностью к белой расе. Диалог-дуэль брата и сестры служит убедительной иллюстрацией

того, как сложно, а нередко и невозможно разбудить разум и историческую память человека, не желающего отказаться от своих кастовых представлений о мире и истории. В последней пьесе Кольтеса "Роберто Дзукко" вынесенное в заглавие имя собственное словно заявляет о желании драматурга сосредоточить действие вокруг конкретного лица, определенного человеческого типа. При этом героя не вымышленного, а взятого из реальной "хроники происшествий": в середине 80-х французская полиция охотилась за итальянцем Роберто Дзукко, который убивал французских полицейских. Кольтеса интересует не внешняя, сюжетная сторона поступков героя, а те процессы, что происходят во внутреннем мире этого человека, степень отчаяния и обреченности, столь предельная, что человек перестает отдавать себе отчет в последствиях своих поступков. Жизнь и смерть Роберто Дзукко не становятся понятнее к финалу пьесы, но автору прекрасно удается передать чувство загнанности и безысходности, владеющее персонажем, создать атмосферу постоянного напряжения и тревоги, рождающуюся не столько из содеянного Дзукко, сколько из произносимых им монологов. Сценическая судьба постановок этой пьесы Кольтеса, осуществленных уже после его смерти, показала, как хрупко и трудно удерживаемо то равновесие между отображением реальности и попытками проникновения в глубинные проблемы человеческого существования, которое драматург попытался установить. Кольтес ни в коей мере не оправдывает своего героя, но одно то, что убийца (не выдуманный, а реальный) может стать предметом исследования, а не безоговорочного осуждения, оказалось неприемлемым для тех, кто не способен абстрагированно воспринимать происходящее на театральных подмостках. Для такого типа "мифологизации действительности", который успешно внедрял в драматическую литературу Кольтес, оказались противопоказаны прямые выходы в эту действительность.

Пережив безудержное увлечение театра политикой на рубеже 60—70-х годов, драматурги поколения, о котором идет речь, не смогли или не захотели забыть про политику или социальные проблемы, но заговорили о них иначе. И если "исследования" Кольтеса в большей степени сосредоточены на результатах, чаще всего разрушительных, происходящих в обществе процессов, то, скажем, Мишеля Дейча (род. 1948) больше интересуют те механизмы, которые приводят в действие общественно-политическую машину. Как и в случае с Кольтесом, этот интерес глубоко скрыт в многослойности текста и в еще большей, чем у Кольтеса, причудливости сюжета, трудно формулируемого и, при всей насыщенности действием, развивающегося по своим внутренним законам.

Одна из самых интересных фигур в этом поколении драматургов — Мишель Дейч. В 1973 г. вместе с Мишелем Фуше и Жаном-Полем Венцелем он создал "Повседневный театр" — объединение в поддержку той драматургии, которая, как это и явствует из его названия, обращена к повседневной жизни. Вклад Дейча в эту ветвь французской драматургии достаточно весом: "Тренировка чемпиона перед забегом" (1973), "Воскресенье" (1974), "Развалины" (1974), "Хорошая жизнь" (1975). Все они были впервые опубликованы издательством "Сток" в коллекции "Открытого театра". В эти же годы он работает под руководством Жана-Пьера Венсана в Национальном театре Страсбурга, где выступает и в качестве автора инсценировок или вольных переложений классических произведений.

О том, что в творчестве Дейча наступил какой-то новый этап, что его увлечения философией и поэзией приобретают все более серьезный характер, свидетельствовало появление в "Открытом театре" в 1981 г. пьесы "Раздел". Указание на то, что действие "Раздела" происходит где-то на Западном побережье Соединенных Штатов,— единственная и едва различимая ниточка, связывающая сюжет с реальностью. Три женщины, одной из которых уготована роль рассказчицы, принадлежат к таинственной секте: встречаются они

накануне того дня, когда должен произойти церемониальный акт их приобщения к "тайне", когда они окажутся "хранительницами" секрета, то есть когда на их глазах произойдет ритуальное убийство. Дейч мастерски проводит своего рода эксперимент по изъятию "из обращения" каких бы то ни было связей с реальностью, по ее "дереализации", подменяет правду вымыслом и ложью. Женщины в равной мере разделяют некую ошибку, преступление, тайну, следуя логике почти детской безответственности и полного подчинения чужой воле. "Раздел" свидетельствовал о том, что Дейч не оставлял своего относящегося еще к началу 70-х годов увлечения поисками в языковой сфере, предпринятыми Роланом Бартом и Жаком Лаканом. К концу десятилетия он публикует два исследования с достаточно красноречивыми названиями "Нищета литературы" (1979) и "Ненависть к поэзии" (1979), в которых подводит итог той эволюции, коей отмечено движение реалистической литературы к осознанию невозможности верного отражения действительности с помощью слов. К этим своим размышлениям Дейч вернулся в связи с постановкой его пьесы "Фероэ, ночью..." (1989) известным режиссером Жоржем Лаводаном в ТНП. Вернулся, будучи уже признанным литератором, автором двух десятков пьес, поставленных во Франции, переведенных на многие языки, идущих в театрах США и Австралии, Германии, Испании и Нидерландов. Будучи автором пьес, написанных о сложнейших взаимоотношениях человека с миром и сущностных проблемах бытия, но не о повседневности: "Эль Сизизи" (1986), "Непосредственно перед Тамерланом" (1987).

"Фероэ, ночью..." — своеобразный опыт соединения социума и универсума в форме "театрального романа" или "романного театра", так как, по мнению Дейча, именно в театре, как не в одном другом виде искусства, литература реализует себя, потому что сегодня театр в большей степени, чем роман, способен выразить опыт человеческого существования, общественных связей человека, так как в силу своей природы он постоянно является предметом противостоящих друг другу суждений, публичных дискуссий. В интервью, которое Дейч дал Дидье Мерёзу в связи с постановкой "Фероэ, ночью..." в ТНП, встал вопрос о том, к какому направлению можно причислить эту пьесу. Назвав ее Неопознанным Летающим Театральным Объектом, Мерёз предложил автору отнести ее к "авангарду". "Можно было бы это сделать,— ответил Дейч,— если бы авангард означал что-то иное. Авангард — это эстетика дискотеки, шока, сенсации — как и в пластических искусствах; эстетика, способная лишь на то, чтобы обречь театр следовать послушно за своей эпохой, при этом претендуя на уничтожение всякой дистанции, любой границы между произведением и творцом, между произведением и зрителем. Наоборот, необходимо восстановить эту границу, вновь вернуться в этом к Брехту (периода "лерштюков"), установить свои собственные отношения с традицией и покончить со всеми этими глупостями, которые лишь кажутся похороненными, с такими, например, как "искусство — это жизнь". Но все это можно сделать, лишь вернувшись к разуму. На мой взгляд, самое выигрышное для театра положение — где-то между елизаветинцами и "лерштюками" Брехта... Разум не пасует. Он исследует. И для того, чтобы участвовать в публичных дискуссиях (а это и есть суть театра, не отвергающая его развлекательной роли), театр должен во что бы то ни стало сохранить критический взгляд. Он должен быть театром деконструкции. Риска. Оппозиции. Со времен Эсхила он никогда не был ничем иным. И сегодня мы призваны идти тем же путем"[28].

"Фероэ, ночью..." вызывает множество литературных реминисценций: в приключениях бродящего по свету Фероэ легко прочитываются "отсылки" к "Одиссее" или "Пер Гюнту". Как и его знаменитых предшественников, Фероэ ведет страсть к познанию, как и они, он оказывается жертвой этой страсти, но в отличие от них его жертвенность осознанная, так как он

соглашается стать одним из подопытных в экспериментах профессора Стенжера по изменению генетического кода человека. Встреча с Цирцеей, окруженной поросятами, которые некогда были людьми (хорошо известный западному зрителю сюжет пребывания Одиссея и его спутников у волшебницы Цирцеи), в пьесе Дейча заставляет Фероэ задуматься над сложностью взаимоотношений животного и человеческого начал, над хрупкостью границы между ними. В не меньшей степени ощутима связь "Фероэ, ночью..." с предшествующими литературными формами. Автор не скрывает "прототипа" избранной им драматической структуры — "Войцек" Бюхнера,— заявляя, что не случайно это состоящее как бы из разрозненных фрагментов произведение оказалось столь важным для современного театра, так многое в нем определило. Но разделенное на двадцать одну сцену-фрагмент произведение Дейча не только откровенно повторяет структуру романтической драмы Бюхнера, но в еще большей степени, чем та, тяготеет к сближению с романной формой. Это очевидно и в столь характерных для романов и повестей XVIII в. названиях каждой сцены-главки, раскрывающих в лапидарной форме их содержание, и в использовании чуть ли не всех возможных жанров и стилей письма: диалог, монолог, дневник, поэма, хоровая декламация, описание сновидений, широчайшее использование цитат из художественных произведений и философских трактатов. Этот причудливый и завораживающий мир слов растворяет в себе поступки и метания героя, так неистово стремящегося к обретению своей идентичности, превращает все происходящее в нечто ирреальное, постоянно меняющее свои очертания, расслаивающееся. Неизменным остается лишь не высказанный прямо вопрос о том, что губит человеческие жизни, ломает судьбы: случай, рок или сам человек? Но куда бы ни забрасывали Фероэ его странствия, они неизбежно приведут его в новейшую лабораторию, закамуфлированную в стенах старого мюзик-холла. В финальной, двадцать первой сцене мы присутствуем на маскараде, устроенном в честь открытия Музея Истории Мира, и празднично разодетые гости доктора Стенжера с любопытством взирают на выставленные в стеклянных витринах многократно увеличенные человеческие зародыши.

Сделка Фероэ со Стенжером — очевидное введение в пьесу фаустовской темы, но не ученый продает душу дьяволу, а человек отдает себя в руки ученого, чьи опыты подвергают сомнению понятия добра и зла, нравственные, этические нормы и могут быть в равной мере источником великой надежды и столь же великого страха перед деградацией рода человеческого. Человек конца XX в. более, чем какой-либо другой, имеет основания для подобного взгляда. И в этом, по мнению Дейча, заключено значительно большее приближение к реальности, чем в попытках непосредственной фиксации на уровне повседневных фактов и событий. Он полагает, что между "Театром повседневности" и "Фероэ, ночью..." с ним не произошло ничего, что свидетельствовало бы об эволюции. Просто сменилась точка зрения. Принадлежа к тем литераторам, которые много внимания уделяют психосоциофилософским штудиям, Дейч полагает, что "определенная часть литературы 60-х годов является не чем иным, как литературой базарного апокалипсиса. Все, от героя дискотеки до писателя, подвержены своего рода навязчивой идее удорожания жизни, ежевечернего конца света, что на самом-то деле свидетельствует лишь о неспособности отдать себе отчет в реальном положении вещей. Благодаря утверждению, что реализм более невозможен, что искусство не способно сказать еще что-либо о смысле происходящих в мире преобразований, так как все меняется с увеличивающейся скоростью, творцы придерживаются позиции, опирающейся, естественно, на "идеологию впечатлений" и доказывающей свою правоту лишь с помощью собственного экстремизма. И раз все обесценено, то ценна лишь воля. Мы уже знаем, к чему это приводит. Тогда появляется задача эстетизации себя самого как последней надежды"[29]. В связанных с

"Театром повседневности" пьесах середины 70-х годов Дейчу дороги те интуитивные прорывы к глубинному постижению действительности, которые и придавали поэтичность текстам, написанным под очевидным влиянием натуралистического постулата, требующего запечатлеть "срез жизни". Он не называет имен и не дает примеров подобных "прорывов", но, вероятно, он имел в виду прежде всего Жана-Поля Венцеля, писавшего вместе с Дейчем пьесу "Тренировка чемпиона перед забегом", вместе с ним создававшего "Повседневный театр".

Жан-Поль Венцель (род. 1947), как и Кольтес, как и Дейч, делал свои первые профессиональные шаги в Страсбурге, окончив актерское отделение Школы при Национальном театре. К созданию "Театра повседневности" его привело желание предоставить на сцене слово тем, кого на нее обычно не допускают. В 1975 г. он пишет пьесу "Марианна хочет выйти замуж" о скромном семействе из парижского предместья, и в том же году в рамках "Открытого театра" на Авиньонском фестивале оказывается представленной его пьеса "Далеко от Агонданжа", которую, вероятно, и имел прежде всего в виду Дейч, говоря о прорывах из обыденности. Поставленная во многих театрах, переведенная более чем на двадцать языков (в том числе и на русский), удостоенная престижной премии Критики за лучшую французскую премьеру в 1976 г., это непритязательная история жизни двух пенсионеров, доживающих свой век далеко от Агонданжа, где все осталось в прошлом: работа, любовь, знакомые, замужняя дочь. Очевидно, что их прошлая жизнь была небогата событиями, но достаточно благополучная нынешняя старость, в которой главным занятием для него становится возня в сарайчике, где он оборудовал слесарную мастерскую, а для нее — заботы по дому и выращивание цветов и овощей, постоянно возвращает Жоржа и Мари к прежним дням, окутывая их ностальгической дымкой. В пьесе воистину ничего не происходит, текст фиксирует незначительные, совершенно обыкновенные факты мерно текущей жизни, обыденные фразы передают давно устоявшиеся отношения старой супружеской пары. Но удивительным образом, нигде не впадая в сентиментальность и тем более умиление, Венцель создает атмосферу поэтичности и неодномерности даже такой "примитивной" жизни. И когда в финале совершенно внезапно умирает Мари, Жорж глубоко потрясен и обескуражен случившимся. Но пьеса кончается не его отчаянной телеграммой дочери, а авторской ремаркой, указывающей на то, что жизнь продолжается: "Жорж встает, зажигает камин, лампу-гондолу, свечи в подсвечнике... Ищет пленку и ставит ее на магнитофон. Мгновение спустя слышен голос Мари, поющей: "Танцовщица была креолкой" и т. д. Пока кружится лента, Жорж идет к плите и начинает жарить себе яичницу"[30]. В этих движениях убитого горем человека очевидна все та же механистичность поступков, которая выработалась годами однообразной и монотонной жизни. Но поразительным образом сквозь унылую обыденность проступает очарование жизни как таковой, ее самоценности.

Как и Дейч, Венцель не стремился замкнуться в рамках "Театра повседневности", понимаемого лишь как отображение обыденной жизни. Эта жизнь становится для него скорее предлогом для того, чтобы и в повседневности обнаруживать сущностные проблемы. Одной из них оказывается проблема поисков своего "я", которая проходит по-разному через несколько пьес Венцеля. Почти лишена внешнего действия пьеса "Колеблющиеся" (1978), герои которой живут очень интенсивной и напряженной внутренней жизнью. Пьер, тридцатипятилетний художник, стремится вобрать в себя как можно больше жизненных впечатлений и чувствований, чтобы максимально точно отразить в своей живописи реальность. Его жена, тридцатилетняя писательница Анн, погружена в себя. Ее попытки зафиксировать в буквах и словах историю их зашедшей в тупик любви малорезультативны.

Насыщена внешними событиями пьеса, написанная в соавторстве с Бернаром Блошем, "Фатерланд. Земля отцов" (1983). Ее герой осуществляет путешествие во времени и в пространстве, отправляясь уже зрелым, тридцатипятилетним человеком на поиски следов своего отца. В пьесе существуют два временных пласта: день сегодняшний, когда герой отправляется в путь, чтобы, узнав больше об отце, лучше понять самого себя; и прошлое, в котором отец героя вынужденно пускается в бега в очень сложной и трудной ситуации: немецкий солдат, влюбившийся в разгар войны во француженку, дезертировавший ради нее из армии, десять лет спустя неожиданно для семьи исчезает бесследно. Отыскивая следы жизни отца, странствуя тем же, что и он когда-то, маршрутом, герой воочию убеждается во взаимосвязанности отдельной судьбы и движения истории. Но в "одиссее" героя Венцеля эта взаимосвязь возникает не только как трагическое оправдание поступков человека, а и как возможность понять самого себя. В "Земле отцов" для авторов было существенно важно и попытаться выработать своего рода принцип перехода прозаической формы в драматическую. Сначала Венцель написал повесть от первого лица (не исключено, что это автобиографический сюжет), затем Блош облек ее в приемлемую для сцены "одежду", далее последовал месяц работы Венцеля с актерами над текстом, после чего и родился окончательный вариант пьесы. В "Земле отцов" Венцель закрепил тот нетрадиционный прием построения драматического произведения, который он вырабатывал в более ранних своих пьесах "методом от противного". Если, скажем, в "Далеко от Агонданжа" диалоги героев служили единственным свидетельством того, что в их жизни еще хоть что-то происходит, то в насыщенной событиями и внешними приметами перемен "Земле отцов" слово существует как беспристрастный фиксатор происходящего. Прием непересекающегося "диалога" Венцель опробовал в показанной на постоянном фестивале "Открытого театра" в Эриссоне в 1981 г. пьесе "Дублирование" (может быть переведено и как "Удвоения"), где "сюжет" был сведен к двум монологам — звучащим одновременно исповедям дочери и матери. То, как существовали параллельно эти два текста, было важнее, чем то, что в них говорилось.

Эксперименты со словом весьма характерны для авторов новой французской драматургии. В их увлечении звучащим словом, вероятно, сказывается реакция на тот зрелищный, визуальный, нередко вневербальный театр, который достаточно успешно доказывал на рубеже 60—70-х годов возможности театрального искусства обходиться без текста или сводить его роль в спектакле до минимума. Венцель, Дейч, Кольтес или Энцо Корманн, Мари Редонне или Франсуа-Луи Тилли, каждый по-своему, способствуют возвращению на сцену слова как одного из самых важных компонентов. Если в драматургии Тилли (род. 1948) очевидно успешное развитие сюжетных и эстетических находок "Театра повседневности", поэтики социальной драмы, в которой конфликт вырывается наружу лишь в финале, скрытый до поры до времени за вязью разговоров ("Мясные изделия", 1980, премия за лучшую пьесу года; "Спагетти по-болонски", 1982; "Грибы-лисички", 1985, премия за лучшую пьесу года), то, например, Мари Редонне (род. 1948), буквально ворвавшаяся во французскую литературу (за 1986—1987 гг. вышли в свет четыре написанных ею романа, сборники стихов и сказок), в своей пьесе "Тир и Лир" (1984) предлагает очень интересное сопряжение "Театра повседневности" с абсурдистской драматургией. Это история трагического одиночества старой супружеской четы, протекающая на наших глазах уже в последней своей стадии, разделенная вместо актов и сцен на "десять понедельников", по которым Маб и Мёб получают письма от сына Тира и от дочери Лир, очень напоминает многие "сюжеты" Беккета, любимого автора Редонне, и прежде всего его "Конец игры". Только у Редонне "Тир и Лир"

рассказывает о "конце жизни", обыденном, но оттого не менее трагическом. Уже название пьесы свидетельствует о некой словесной игре, так как по-французски "tir et lir" означает, с одной стороны, "копилка", с другой, на арго,— "желудок", а в сюжете существуют и тот и другой мотив: старики родители надеялись, что вложенное в детей окажется для них подспорьем на закате дней; в то же время речь постоянно идет о желудке прикованной к постели Маб. А герой второй пьесы Редонне "Моби Дик" (1987), как и Фероэ у Дейча или герой "Земли отцов" у Венцеля, отправляется в путь, полный опасности, но необходимый для познания самого себя; в пьесе есть не только очевидные отсылки к одноименному роману Г.Мелвилла, но и к библейскому сюжету о странствиях Ионы. Но, может быть, наиболее радикальные поиски новых возможностей слова в драматическом театре ведет Корманн.

Энцо Корманн (псевдоним Бернара Верне, род. 1954), получивший образование психолога и социолога, придя со своими пьесами в "Открытый театр" в начале 80-х годов, был быстро замечен режиссерами, охотно откликнувшимися на эксперименты со словом новой драматургии, прежде всего Филиппом Адриеном и Аленом Франсоном (его постановка в 1988 г. в ТНП пьесы "Тир и Лир" принесла успех и признание Мари Редонне как драматургу). Как никто другой, Корманн виртуозно владеет секретом рождения сюжета и персонажей из реплик, а не из поступков, из слов, а не из действий. Автор весьма плодовитый — наиболее известные из написанных им пьес "Кредо" и "Бродяга" (обе 1982), "Заговор" и "Стычки" (обе 1983), "Берлин, с тобой танцует смерть", "Сны Кафки" (1984), "Дворец Маскот", "Кровь и вода" (обе 1986). Корманн пользуется репутацией смелого и удачливого экспериментатора в области поисков нового драматического письма, нового стиля. Он необыкновенно интересно чередует в своих произведениях диалоги и монологи, пользуется психоанализом, стараясь "выудить" из подсознания своих персонажей те, часто неожиданные, мотивировки их поступков, которые более точно освещают реальность, чем сами эти поступки. Это столь характерное для целого художественного и философского направления в XX в. стремление "пробиться к реальности через подсознательное" в драматургии Корманна оказывается тем эффективнее, чем неожиданнее внешняя пассивность героев, отсутствие внешнего действия взрывается благодаря интенсивной внутренней их жизни. Иногда, как, скажем, в "Крови и воде", для внешнего оправдания появления подобных фантасмагорических видений существует достаточно причин в самом отправном моменте сюжета: встреча близких покойному людей в годовщину его смерти. В столь распространенном в литературе, в драматургии, в частности, сюжетном ходе для Корманна привлекательна прежде всего возможность показать сосредоточенность людей на себе самих, копание в собственных проблемах и переживаниях, к рассказу о которых практически и сводятся все реплики и монологи действующих лиц. Они не без упоения "перелистывают" и прошлое, которое предстает в их воспоминаниях как серия возможных вариантов, зыбких и в то же время каждый по-своему убедительных. Невозможно только с уверенностью сказать, какой же из них имел место на самом деле.

Внешне ничего не происходит и в пьесе "Стычки". Девять персонажей, четыре мужчины и пять женщин, слоняются по залу для танцев или беседуют у стойки бара на "светском приеме", где собрались утомившиеся полуночники, привычные к подобного рода "парти". Артист, художник, интеллектуал, писатель и их подружки так много говорят о своих желаниях, утопиях, зависти, отвращении, бессилии творческом, интеллектуальном, сексуальном, что кажется, будто сам воздух в доме, где они собрались, пропитан разочарованием и усталостью. "Действие" состоит из мелких встреч и прикосновений, стычек и вспышек гнева, словно снятых мгновенно

"полароидом", на пленке которого под резким освещением начинают проступать запечатленные картинки. Конечно, можно увидеть в этой пьесе Корманна попытку отобразить осознание поколением 60-х годов пустоты своего существования, для этого в тексте есть достаточно конкретных деталей. Но очевиднее универсальный, вневременной характер отношений людей определенного круга и определенного мировосприятия.

В еще большей степени привязанной к реальному периоду времени и реальным событиям кажется пьеса "Заговор". Ее герой — многоопытный боец ирландской освободительной армии (ИРА), героиня — порвавшая со своей семьей и средой молоденькая француженка, мечтающая о необыкновенных, неординарных чувствах и поступках. Но при всем том, что событийным фоном развитию любовных отношений этих двоих служит подготовка террористической акции против посольства Великобритании, автора куда больше занимают нюансы сложного и странного чувства, соединившего его героев. ИРА, теракт — некие знаки, фиксирующие, "какое нынче время на дворе", но не доминирующие в сюжете, как это было, скажем, в политическом театре рубежа 60—70-х годов. Метафоричный, иногда даже чрезмерный в своей поэтической насыщенности стиль Корманна отдан человеку как язык, способный выразить многоголосую гамму его чувств и переживаний, вывести наружу то, что спрятано в его подсознании.

В произведениях новой французской драматургии, связанной с именами авторов, рожденных уже после второй мировой войны, ощутим новый подход к проблеме взаимоотношений человека с историей. Кажется, что к концу XX в. театр исчерпал свой интерес к мировым потрясениям, пресытился изучением поведения людей в экстремальных ситуациях и пришел к человеку в его повседневном существовании. При этом нельзя сказать, что экзистенциальные мотивы уступили место бытовым. Но, пройдя через потрясения исторические, социальные и эстетические, искусство к концу столетия, вероятно, почувствовало, что все они преходящи и что после всех до того не изведанных и небывалых катастроф остается существовать человек. Может быть, именно драматургия абсурда, не дарившая никаких иллюзий и надежд, но продолжавшая "экспериментировать" с человеком, доказала его живучесть вопреки всему.

Широко вошедший в искусствоведческую литературу термин "постмодернизм" по отношению к явлениям художественной жизни двух последних десятилетий XX в. весьма заманчив, но едва ли точен. То, что происходит в эти годы в литературе и искусстве — тут тандем "театр и драматургия" дают оптимальный эффект в силу своей взаимозависимости,— скорее напоминает подчеркнутый отказ от изобретения какого бы то ни было нового "изма", которыми был так богат век. После того как все эти "измы" вступали в непримиримую борьбу друг с другом, после того как на протяжении нескольких столетий каждое новое направление самоутверждалось "на костях" предыдущего и строило позитивную часть своей программы на отрицании художественного опыта своего предшественника, художники конца XX в. убедились в том, что ничто так быстро не устаревает, как "модерн" (ведь во многих языках это слово означает "современный"), и ничто не превращается так быстро в арьергард, как авангард. И раскрепощенность, с которой они стали оперировать завоеваниями предшественников, свидетельствует об определенной степени эстетической свободы, а не о всеядности, о том, что "генетическая" память тех, кому выпало творить в конце XX столетия, позволяет им воспринимать себя наследниками всех традиций мировой культуры.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЭССЕИСТИКЕ

Жанр эссе принадлежит к числу "коренных" жанров французской литературы, где он впервые и возник под своим сегодняшним названием (в "Опытах" Монтеня). Традиция свободных, не подчиненных прямо той или иной научной доктрине или политической тенденции писательских рассуждений на темы культуры, философии, морали сохранялась во Франции во все эпохи новой словесности — в "Характерах" Лабрюйера, в трактатах госпожи де Сталь, в эссеистических книгах Стендаля, в эстетических опытах Малларме. Эта традиция жива и в XX в., принимая различные формы — будь то непосредственно "ангажированная" писательская публицистика ("Над схваткой" Р. Роллана), философско-моралистические заметки ("Суждения" Алена), размышления об общественном призвании искусства и культуры ("Измена клириков" Ж. Бенда), оригинальные эстетические построения (статьи и записные книжки П. Валери, художественная критика А.Мальро). К эссеистической литературе примыкают и писательские дневники, которые в XX столетии зачастую публикуются еще при жизни автора (дневники А. Жида, Ж. Грина) и из интимных заметок "для себя" превращаются в прямое обращение к публике, подкрепленное творческим авторитетом писателя.

Будучи по определению вольной формой, эссе трудно поддается обобщенному описанию как жанр, и обыкновенно его образцы изучаются лишь с точки зрения их конкретного содержания, в рамках анализа общественных и художественных воззрений того или иного писателя. Можно, однако, заметить, что с 30—40-х годов во французской эссеистике, наряду с произведениями традиционного типа, появляются некоторые новые тенденции, обусловленные кризисом системы культурных дискурсов, расшатыванием перегородок между наукой, философией и изящной словесностью.

Авторы философской и политико-публицистической эссеистики начинают ощущать потребность опираться не на образ "великого французского писателя", а на какой-то иной, внелитературный авторитет. Показательно творчество Антуана де Сент-Экзюпери, по большей части представляющее собой философские эссе с более или менее отрывочной автобиографической канвой Моральные и философские идеи, высказываемые в "Планете людей" (1939 и "Военном летчике" (1942), зиждутся на его опыте пилота, на репутации заслуженной им в этой внехудожественной сфере. И даже в своей итоговой философско-эссеистической книге "Цитадель" (опубл. посмертно 1948), отказавшись полностью от "авиационной" тематики, Сент-Экзюпери все-таки обращается к читателю не от собственного лица, как достаточно известный и признанный литератор, а от имени некоего североафриканского вождя условной фигуры, облеченной авторитетом традиционной власти и государственной мудрости.

Сходное явление наблюдается и в книгах писателей, связанных с экзистенциальной философией. Исходя из идеи "новой метафизики", призванной трактовать не об устройстве мира, а о личном экзистенциальном опыте человека, они сближают литературу и философию. Это происходит как в собственно литературном (романном или драматическом) творчестве, так и в эссеистике, где авторитет Писателя — держателя истин, заключенных в "стиле", в ясном и изящном языке, уступает место авторитету профессионального философа; последний, однако, пишет не академические трактаты (вернее, не только их), а общедоступные "опыты".

Примеры таких книг — "Миф о Сизифе" (1942) и "Бунтующий человек" (1951) Альбера Камю или "Размышления о еврейском вопросе" (1946) и "Святой Генезий, лицедей и мученик" (1952) Жан-Поля Сартра.

Особую группу образуют писатели, близкие к литературному авангарду: у них жанр эссе стал действенным орудием для отрицания, критического преодоления самого понятия литературы. Некоторые из них (Жорж Батай, Морис Бланшо) наряду с эссе писали и романы, но это в полном смысле слова "антироманы", стремящиеся уничтожить самое возможность устойчивого конечного смысла и катартического разрешения конфликтов. Подобную художественную практику, выходящую за традиционные рамки литературы, они обосновывают в своих эссеистических книгах. Знаменитый критик и эссеист 50—70-х годов Ролан Барт, которого к идее разрушения литературы подвели эпохальные открытия современной семиотики, сформулировал лозунг замены "произведения" "текстом" и в ряде собственных сочинений дал образцы этой трудноопределимой творческой деятельности, которая хотя и сохраняет кое-какие признаки эссе (личностный характер высказываний, апелляция к литературным традициям, элементы дневниковой композиции), но в целом далеко выходит за его рамки, отнюдь не сливаясь ни с наукой, ни с беллетристикой.

Можно сказать, что жанр эссе — подобно жанру романа и во многом параллельно ему — в современной французской литературе послужил одной из главных лабораторий, где осуществлялись творческие эксперименты по "отмене" или же "преодолению" литературы. При этом эссе с необходимостью "преодолело" и само себя, превратившись у некоторых авторов в новую художественную форму, которой еще предстоит найти точное наименование.

ЖОРЖ БАТАЙ

"К какой рубрике отнести Жоржа Батая? Кто этот писатель — романист, поэт, экономист, философ, мистик? Ответ настолько затруднителен, что обычно о Батае предпочитают просто не упоминать в учебниках литературы; дело в том, что Батай всю жизнь писал тексты или, вернее, быть может, один и тот же текст"[1]. Действительно, творчество Жоржа Батая не просто отличается "жанровым разнообразием"; даже взятые по отдельности, его произведения неизбывно, мучительно многосоставны и неустойчивы по своему культурному статусу. В этих фрагментарных книгах (иные даже составлены из нескольких мало связанных, написанных в разное время частей) чередуется проза и поэзия, эротический бред и мистические озарения, академическая ученость и политическая тенденциозность. Даже когда они претендуют на систематическую разработку респектабельных научных проблем (политэкономических, культурологических, философских, искусствоведческих — есть нечто сомнительное уже в самой широте этого тематического разброса), в них все равно ощущается странная сбивчивость, затрудненность логики и языка, о которой выразительно писал один из первых критиков Батая — Жан-Поль Сартр: "Так строит доказательство оратор, ревнивец, адвокат, сумасшедший — но не математик"[2]. Паралогичность составляет самую суть творческого мышления Батая. Катастрофическая судьба традиционных форм письма, которые в его книгах так и трещат от раздирающих их непосильных напряжений, демонстрирует предельный случай эволюции, переживаемой в XX столетии литературой и культурой в целом.

Подобно тому как тексты Жоржа Батая трудно расклассифицировать по привычным жанровым рубрикам, самого писателя нельзя причислить к какому-либо из известных литературных направлений XX в. Интенсивно взаимодействуя с ними, он всю жизнь сохранял от них независимость.

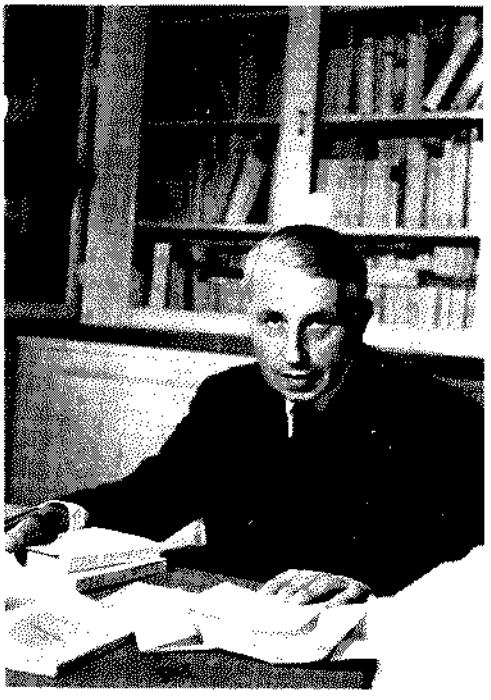
Жорж Батай (1897—1962) родился в городке Бийом близ Клермон-Феррана (департамент Пюи-де-Дом). В 1922 г., окончив парижскую Школу хартий, он поступил на службу в столичную Национальную библиотеку, где и проработал до 1942 г. Ко второй половине 20-х годов относятся его контакты с сюрреалистами (писателями М.Лейрисом, Р.Кено, художником А.Массоном), хотя в сюрреалистических изданиях он практически не участвовал. В 1929—1930 гг. Батай — один из руководителей научно-литературного журнала "Докюман", объединившего ряд "беглых" сюрреалистов, отвергших авторитарную власть лидера этой группы Андре Бретона. Вместе с ними Батай подписывает знаменитый антибретоновский памфлет "Труп" (1929); в свою очередь, Бретон не остался в долгу и в своем "Втором манифесте сюрреализма" (1930) дал крайне резкую отповедь Батаю, которого рассмат-

ривал, по-видимому, как опасного конкурента, собирающего вокруг себя всех перебежчиков из стана сюрреализма.

В отношениях Батая с Бретоном еще был момент примирения, когда в 1935 г. совместно с П.Элюаром, П.Клоссовским, Б.Пере и другими они создали антифашистскую группу интеллектуалов "Контратака", призванную оказывать поддержку Народному фронту; но группа, как и сам Народный фронт, просуществовала недолго, и два писателя вновь разошлись. Тем не менее Жорж Батай, никогда не принадлежавший формально к сюрреализму, навсегда сохранил ему своеобразную верность. Это сказалось в 40-х годах, когда на сцену вышло новое идейно-художественное течение, противопоставившее себя сюрреализму,— экзистенциализм. Его лидер Ж.-П.Сартр в 1943 г. посвятил Батаю уже цитировавшуюся выше большую статью "Новый мистик", за которой последовало их знакомство и интенсивный, полемичный диалог. Разрыв произошел в 1947 г., когда Батай в открытом письме, напечатанном газетой "Комба", отказался от предложенного ему сотрудничества в сартровском журнале "Тан модерн", причем поводом к такому шагу явилось не что иное, как публикация в этом журнале критической статьи Сартра о сюрреализме. Вплоть до своей смерти в 1962 г. Батай оставался "вольным стрелком" в литературной борьбе; он создал и до конца жизни возглавлял один из самых авторитетных французских журналов по проблемам литературы и культуры — "Критик". Хотя в эти годы он много печатался как писатель и критик, настоящая слава пришла к нему лишь посмертно: в 60-е годы Батая признали своим предтечей неоавангардисты, связанные с группой "Тель кель" (Р.Барт, Ф.Соллерс, Ю.Кристева), которые подняли на щит именно *нечистоту*, смешанный характер его письма, где разрушается, теряет себя как "изящная словесность", так и философская спекуляция. Группа "Тель кель" сознательно выдвинула задачу снять противоречие двух противоположностей, между которыми ориентирована творческая мысль Батая,— с одной стороны, это сюрреалистический активизм, стремящийся раскрепостить поэтическую, эротическую, политическую энергию человека, но основывающийся на скудной и доморощенной философской базе; с другой стороны, изощренное, но (во всяком случае, в пределах собственно философского дискурса) отрешенное от прямого действия философствование, за которое Батай порицал Сартра.

Среди истоков, питавших творчество Батая, следует назвать — наряду с философией Гегеля, Ницше, Хайдеггера, о которой он много писал,— также и два "нестандартных" элемента: этнографию и невроз.

Интерес к этнографии связывался у Батая как с его профессиональными занятиями историка-архивиста, так и с творческой программой сюрреализма. Сюрреализм, поставив себе откровенно мистическую (хотя и внерелигиозную) цель — воссоздание "сверхреальности",— не мог ограничиться ее рационально-сциентистским толкованием в духе ортодоксального фрейдизма и стремился к "ясновидению"; отсюда то внимание, какое некоторые участники сюрреалистического движения (А.Арто, М.Лейрис) уделяли архаическим культам и ритуалам, приобщающим человека к переживанию "иной" реальности. Также и Жорж Батай уже в 20—30-х годах много писал о религиях и искусстве американских индейцев, об индийской мифологии, о новейших археологических находках в Иране и т. д.; он серьезно изучал труды крупнейших французских исследователей первобытной культуры — М.Мосса и (позднее) К.Леви-Стросса. В 1937 г. вместе с М.Лейрисом, П.Клоссовским, Р.Кайуа и другими он основал "Коллеж сакральной социологии" — научно-литературное общество, занимавшееся "изучением социального бытия во всех тех его проявлениях, где активно заявляет о себе сакральное" (I, 492)[3]; имелось в виду изучать сакральное начало не только в архаических, но и в современных обществах, вплоть до антропологического



Жорж Батай

исследования текущих политических событий. Так, в 1938 г. Батай, Кайуа и Лейрис опубликовали декларацию по поводу мюнхенского соглашения стран Запада с Гитлером, объясняя эту капитуляцию духовной слабостью современного буржуазного общества, где десакрализация жизни делает людей "*лишенными судьбы*... абсолютно безоружными перед угрозой смерти" (I 540). Несколько ранее, в 1933—1934 гг., Батай напечатал большую статью "Психологическая структура фашизма", рассматривая фашистский тоталитаризм как альтернативу такой десакрализации — альтернативу психологически действенную, но ложную, так как культивируемая фашизмом сакральная энергия направляется в конечном счете лишь на обожествление "вождя нации", не давая человеку подлинной свободы[4].

С проблемой сакрального так или иначе связаны все произведения Батая-теоретика. В книге "Внутренний опыт" (1943)[5] формулируется концепция "атеологической" мистики; в трактате "Отверженная часть" (1949) Батай строит своеобразную систему политической экономии, в центре которой стоит понятие "траты" (впервые обоснованное еще в статье 1933 г. "Понятие траты"), то есть бесполезно-"жертвенного" расходования ресурсов, составляющего, по Батаю, важнейший элемент общественного бытия. Две последние его книги — "Эротизм" (1957) и "Слезы Эроса" (1961) — содержат теоретический и исторический анализ социальных запретов и их нарушений в сфере эротики[6].

Если данные этнографии служили Батаю преимущественно для теоретических и историко-культурных построений, то в художественном творчестве аналогичную роль играл психопатологический опыт. Темная, иррациональ-

ная сфера психики была близко знакома Батаю, и он не раз признавался, что пишет для того, чтобы не сойти с ума. В 1926—1927 гг. он прошел курс психоанализа, после чего, собственно, и началось его оригинальное творчество[7]. Продуктом психоанализа — или, если угодно, "автоматического письма" — явился его эротический роман "История глаза" (1928), вышедший полуподпольно под псевдонимом Лорд Ош[8]. В дальнейшем Батай выпустил еще две небольшие книжки смешанного повествовательно-эссеистического жанра и эротического содержания: "Мадам Эдварда" (1937, под псевдонимом Пьер Анжелик) и "Малыш" (1943, под псевдонимом Луи Трант, то есть Людовик Тридцатый, и с ложной датировкой издания "1934"). После войны он перестал пользоваться псевдонимами, а эротическая образность его произведений стала несколько менее шокирующей. В 40—50-е годы вышли лирико-эссеистическая книга "Ненависть к поэзии" (1947; в переиздании 1962 г. получила новое заглавие "Невозможное") и два более или менее "традиционных" романа — "Аббат С." (1950) и "Синь небес" (1957; написан, как указывает автор, в 1935 г.). Посмертно опубликован незавершенный романический текст "Divinus Deus", одной из частей которого должна была служить "Мадам Эдварда". Батаю принадлежит еще несколько небольших повествовательных текстов, не изданных при жизни, и небольших лирических сборников в стихах и прозе.

Среди теоретических книг Батая наибольшей известностью пользуется "Внутренний опыт", где достаточно полно разработана его концепция человека.

Объяснив уже на первых страницах, что "под *внутренним опытом* подразумевается то, что обычно называют *мистическим опытом*" (V, 15), Батай далее разворачивает апологию экстаза, позволяющего жить если не по ту сторону реальности, то, по крайней мере, "на пределе возможного". "Внутренний опыт" родствен таким феноменам, как мистический опыт йогов; но Батай оговаривает, что он "независим... от тех предположений, с которыми он связывается в воображении мистиков" (V, 110), то есть от веры в бога и в потусторонний мир. Проповедуемый Батаем духовный опыт — это мистика без бога.

Виды экстаза, по Батаю, различны. Своего рода нулевой уровень — это умиротворенно-грустное переживание природы: "Я вступал во владение каждым мокрым от дождя деревом и лишь нехотя оставлял его, чтобы перейти к следующему,— вспоминает писатель одно из таких переживаний, испытанное в дороге.— В тот миг мне казалось, что такое мечтательное наслаждение будет принадлежать мне вечно, что я всегда буду наделен способностью меланхолически наслаждаться вещами и вдыхать аромат их очарования" (V, 131). Сам Батай, однако, признает, что подобные моменты благостного саморастворения в вещественном мире эфемерны и редки. Как правило, к экстазу ведет более драматический путь, путь насильственного разрушения своей личности, отказа от ее цельности: "Нечто непомерно мощное с катастрофическим громом вырывается во все стороны; оно возникает из бесконечной невещественной пустоты и в тот же миг исчезает в ней в ослепительной вспышке взрыва. Образом такой неодолимой, всемогущей и уже обращенной в ничто силы может быть зеркало, которое разлетается вдребезги, сея смерть, в грохоте сталкивающихся поездов" (V, 88—89). Этот брутальный, в сюрреалистическом духе образ повторяется в другом месте книги: "Ты сможешь стать зеркалом раздирающей тебя реальности лишь при том условии, что *разобьешься* сам..." (V, 113).

Экстатическое саморазрушение личности, сравнимое с опьянением ("я учу... опьянению, а не философии" — V, 218), имеет влиятельную традицию во французской литературе: здесь и бодлеровское "Опьяняйтесь!", и знаме-

нитые слова Рембо о "систематическом расстройстве всех чувств". Однако Батай, вооруженный новейшими достижениями этнографии, восходит к более глубоким истокам — к архаическим ритуалам жертвоприношения. В сакрально-разрушительном, "растратном" акте жертвоприношения человек достигает абсолютной непосредственности существования, отменяет всякую заданность, предрешенность своей судьбы. Такую вредную "запрограммированность" человеческой жизни Батай обозначает взятым у Хайдеггера термином "проект". В обычной жизни индивид и общество в целом обманывают себя, подменяют непосредственную данность смерти и хаоса фиктивной целесообразностью и осмысленностью, вносимыми в мир их сознанием. Во "внутреннем опыте" такая благостная ложь осознанно, целенаправленно же опровергается: "Принцип внутреннего опыта — посредством проекта выйти из области проекта" (V, 60). Это подлинно беззаконный акт, отменяющий всякие ценностные, культурные опоры личности: "...внутренний опыт не знает ни цели, ни авторитета, которые бы его оправдывали" (V, 67). И в первую очередь упраздняются, разумеется, традиционные моральные понятия. "Плоскость морали — это плоскость проекта. Противоположностью проекта является жертвоприношение... Жертвоприношение имморально, поэзия имморальна" (V, 158). Переход от "жертвоприношения" к "поэзии" объясняется здесь тем, что последняя тоже есть одна из форм "внутреннего опыта". Если Андре Жид утверждал, что "нет произведения искусства без сотрудничества дьявола", то Жорж Батай (в предисловии к книге "Литература и Зло") формулирует ту же мысль более ответственно и выстраданно: «Литература — это главная суть всего, или же она вовсе ничто. В ней проявляется Зло, острая форма Зла, составляющего для нас, как я считаю, самодостаточную ценность. Но такое понимание не влечет за собой отказа от морали, оно требует особой "гиперморали"» (IX, 173).

Идея "гиперморали", восходящая к этике Ницше, не дает человеку индульгенции на совершение безнравственных поступков; она требует от него другого — *не закрывать глаза* на жестокость и вне-нравственность мира. В качестве одного из катализаторов "внутреннего опыта" Батай описывает фотографию жестокой китайской казни; зрелище кровавого жертвоприношения (в данном случае — в прямом, архаическом смысле слова), вид чудовищно изуродованного тела казнимого вызывают у автора "Внутреннего опыта" ощущение любви и красоты, причем в этом чувстве нет ни садистской жестокости, ни эстетской расслабленности — в известном смысле это "реалистическое" страстное переживание истины человеческого удела. "Перед лицом жестокого эксцесса, будь то жестокость людей или судьбы,— размышляет Батай,— нам свойственно возмущаться, малодушно кричать "не надо больше этого!", плакать, срывать свои чувства на каком-нибудь козле отпущения. Труднее — сказать себе: то, что исторгает из меня слезы и проклятия,— это моя жажда спать спокойно, моя злость от того, что меня потревожили. Всякий эксцесс — это внезапное знамение того, чем является мир в своей высшей истине" (V, 141). Требуя от человека постоянно и всерьез духовно соприкасаться с жестокостью, смертью, злом, Батай (здесь за ним также стоит авторитетная национальная традиция — Флобер, Бодлер, Лотреамон, Арто) указывает ему выход из мира обманчивых ценностей, из дурных условностей "проекта".

Однако еще Сартр в 1943 г. уличил Батая в неточном, искаженном употреблении хайдеггеровского термина. В экзистенциалистской традиции "проект" — это программа осмысления мира и свободного самопостроения личности, находящей таким образом путь от относительной истины "сущего" к абсолюту "бытия"; у Батая же данное понятие оценивается чисто негативно и фактически "отождествляется с паскалевским развлечением"[9], то есть с теми внешними превратностями земного существования, которые скрадывают

от человека его смертный удел. Этот спор из-за толкования философского термина весьма симптоматичен, ибо здесь узловая точка расхождений между Батаем и французскими экзистенциалистами. Описанный выше комплекс батаевских идей в общем укладывается в рамки философии и литературной практики Сартра: и идея "гиперморали", вырабатываемой человеком по ту сторону традиционных этических норм, и культ "жестокой правды", раскрывающей безжалостную суть человеческой жизни, и мистическое переживание вещественного мира (ср. знаменитый эпизод из сартровской "Тошноты", где герой в паническом экстазе ощущает *существование* материальных вещей). В одном пункте, однако, Батай идет дальше экзистенциалистов и оказывается их непримиримым противником — в отношении к "проекту", или, что то же самое, к *языку* как форме, в которой человек осмысливает свое существование, вносит в него непрерывность и целесообразность. Экзистенциалисты глубоко доверяют языку, культуре, у них это единственная точка опоры для свободного жизнестроительства личности; в восприятии Батая язык, культура, литература — опаснейшее наваждение, сквозь которое необходимо вновь и вновь прорываться к за-языковой истине "внутреннего опыта". Причем прорыв осуществляется с помощью самого же языка, с помощью рационального мышления: "Внутренний опыт управляется дискурсивным мышлением. Только сам разум в силах разрушить свое собственное творение, сокрушить созданное им. Безумие не дает эффекта..." (V, 60). Если Рембо, по мысли Батая, совершил "жертвоприношение литературы", вообще отказавшись от поэтического творчества, то сам Батай избирает окольный путь — пользуется языком для ниспровержения языка, пишет книги для того, чтобы "принести в жертву" свое писательство.

Столь необычная позиция по отношению к языку была по достоинству оценена лишь последователями Батая — теоретиками "контркультуры" 60-х годов. "...Язык дается нам здесь за миг до своего падения... Нужно не ускользнуть от логики, но довести ее до последнего предела — и она канет в потоке неведомого"[10],— пишет о Батае Филипп Соллерс. Как и сюрреалисты, Батай стремится выразить в слове невыразимое, сверхреальное, для чего не приспособлена наша речь: "Хоть слова и всасывают в себя почти всю нашу жизнь... в нас все же остается нечто немое, скрытое, неуловимое. В области слов, в области речи это "нечто" остается неуловимым" (V, 27). Но, в отличие от сюрреалистов, для выражения этой "сверхреальности" предлагается не идти на лобовое разрушение языка, а перехитрить, преодолеть его же собственными средствами ("посредством проекта выйти из области проекта", "только сам разум в силах разрушить свое собственное творение"). Дискурсивная логика языка объявляется "слугой" экстаза, а "слуга обязан вести себя так, чтобы о нем забывали" (V, 69); экстаз противопоставляется "знанию" — как нарушение рационального порядка, волевой прорыв, прокалывающий гладкую пелену "знания"[11].

Декларируя самониспровержение языка, Батай естественно приходит, как уже было сказано, и к отрицанию литературы, причем не только в теории, но и на практике. К его "Внутреннему опыту" трудно применим жанровый термин "эссе"; во всяком случае, он получает здесь принципиально иной смысл (это хорошо уловил Сартр, отметивший "мученический" характер батаевского эссеистического стиля)[12]. Чтобы убедиться в этом, сравним "Внутренний опыт" с книгой Альбера Камю "Миф о Сизифе", вышедшей всего годом раньше — в 1942 г.

Оба произведения имеют немало сходного. Близок круг философских источников (Кьеркегор, Достоевский, Ницше, Хайдеггер, Шестов)[13]; отчасти созвучен основной идейный пафос — указать человеку духовную позицию по ту сторону ненадежных истин культуры, причем оба автора понимают эту позицию не как устойчивое равновесие покоя, а как динамичное, нестабиль-

ное, пульсирующее самоощущение (экстаз у Батая, переживание абсурда — у Камю); наконец, обоим писателям присуща неакадемическая, "свободная" манера философствования. Однако именно в этом последнем сходстве проявляется и резкое различие, так как рамки и содержание стилистической "свободы" у Батая совсем не те, что у Камю.

"Миф о Сизифе" написан согласно правилам риторической словесности. Это сказывается в установке на классическую ясность языка, в стройной композиционной логике (по схеме "тезис — примеры"), в обилии, а главное, упорядоченности культурных отсылок (философы цитируются точно для пояснения той или иной мысли или же для изложения "истории вопроса"; литературные произведения анализируются детально, в порядке последовательного развития концепции). Прозрачность, рациональная осмысленность изложения парадоксальным образом уживается у Камю с пафосом не-осмысленности человеческого существования, о котором говорится в книге (типичная для французской эстетики тенденция к преодолению содержания формой, материи — стилем). "Миф о Сизифе" — настоящее *литературное эссе*; это текст открыто идеологический, он обосновывает определенную концепцию, однако отправной точкой ему служит позиция автора-*писателя*, владеющего навыками риторического письма и постоянно отсылающего читателя к фонду знаний, который составляет основу классической образованности[14]. В этом смысле совершенно естественно обнаружить в заключительной главке "Мифа о Сизифе" классически чистый образец риторического описания — "крупный план" мифологического героя, чьим именем названо это литературно-философское сочинение.

Принципиально иная картина — во "Внутреннем опыте" Батая. Эта книга практически не поддается последовательному пересказу, реферированию ("в первой главе...", "во второй главе..."). Составленная из множества фрагментов, разделенных на достаточно условные "главы", она своей хаотичностью напоминает не столько афористические книги Ницше (служившие, по-видимому, для Батая образцом, но резко отличные от его произведения своей четкой композицией), сколько непредсказуемую произвольность дневника; действительно, есть сведения, что книга сложилась именно из дневниковых записей конца 30-х — начала 40-х годов. Отсылки к "культурной памяти" столь же хаотичны и, как правило, не включены жестко в логическое построение текста. Язык книги труден для восприятия, в нем чудится то усложненность философской диалектики, то пифическая темнота поэтического текста, подобного, скажем, "Озарениям" Рембо (не случайно эта философская книга завершается серией коротких стихотворений). В тексте "Внутреннего опыта" непомерно часто, иногда по нескольку раз в одной фразе, повторяются слова со значением отрицания и разрушения: "неведомое", "невозможное", "разрыв", "крушение", "несчастье", "падение" и т. д. Этот шквал отрицаний, вообще характерный для батаевского письма, заставляет почти физически ощутить тяжкое усилие вырваться за рамки рационального, нащупать запредельную "сверхреальность". Такое письмо уже не может опираться на авторитет классического литературного слова, которое всегда ориентировалось на круг умопостигаемых идей. Эссеист, прибегающий к такому языку, перестает быть "литератором", его книга превращается в "эссе-мучение".

В своем художественном творчестве Батай также пытается воссоздать духовные приключения человека, ищущего экстаза, его попытки выйти за рамки рационального, встать по ту сторону морали. Болезненный эротизм, в котором воплощается такая установка (эротизм, по Батаю, есть одна из форм "невозможного", один из путей к "внутреннему опыту"), побуждает к сопоставлению с маркизом де Садом, который вызывал у Батая пристальный

интерес, проявившийся в целом ряде критических статей. У Сада Батай обнаруживает родственное себе стремление к мистическому самопреодолению личности как отдельного от мира субъекта ("уничтожению различия между субъектом и объектом" — IX, 249), причем средством для этого служит не просто разнузданный порок, но ясный рассудок, рациональное мышление, которое тем самым переходит в свою противоположность: "В своем тюремном одиночестве Сад впервые дал разумное выражение тем безотчетным стремлениям, на отрицании которых наше сознание выстроило все здание общества и весь образ человека" (IX, 253).

На практике, однако, батаевское письмо существенно отличается от садовского. Р.Барт, анализируя это отличие на примере "Истории глаза", усматривал его в том, что у Сада сюжет развивается как чистая комбинаторика персонажей (эротических тел), а у Батая — как цепь метафор, варьирующих ключевую эротизированную деталь; эти метафоры, собственно, вытесняют, отодвигают на второй план фигуры героев[15]. Отсюда нельзя, однако, делать вывод, что мир прозы Батая "дегуманизирован" (в ортега-и-гассетовском смысле слова). Различие между Садом и Батаем пролегает в иной плоскости: по сравнению с грандиозно эпическими фантазиями Сада эротический мир Батая узок, "лиричен"[16]. Почти все его произведения в прозе написаны от первого лица и "очеловечены" звучащим в них голосом главного героя — голосом стесненным, мучительно неустойчивым, то и дело срывающимся в своих попытках высказать "невозможное".

Отличительные черты этого героя — угнетенность и пассивность, отягощенность тоской и чувством греха. Он резко отличен и от торжествующих имморалистов Сада, и от ницшевского лучезарно-победительного сверхчеловека, и от лирических героев сюрреалистов — будь то Андре Бретон, эйфорически коллекционирующий встречаемые им повсюду знамения "сверхреальности", или же Антонен Арто, героически сражающийся с захлестывающим его безумием. Герой Батая не сопротивляется духовной катастрофе — он обреченно и даже сладострастно отдается ей, напоминая скорее некоторых героев Достоевского и Кафки.

"Зло по корысти — добро для злодея. Подлинное зло бескорыстно" (III, 37),— замечает Батай в одной из своих ранних книг. И действительно, его герои ищут зла ради зла, непотребства ради непотребства. В отличие от "корыстных" героев Сада, эгоистически стремящихся к наслаждению, они одержимы жаждой самоуничтожения, духовного самоубийства. Совершая непристойно-кощунственные надругательства над церковными обрядами (особенно откровенные в "Истории глаза" и "Аббате С."), они движимы не враждой к религии, как персонажи яростного антиклерикала Сада, а скорее обратным чувством — стремлением *самому* пережить культовые страсти, самому стать объектом жертвоприношения. Так воспринимают они и половую близость: "Сцена... напоминала закалывание свиньи или же положение во гроб некоего бога" (IV, 48). Эротика в мире Батая воспринимается как эквивалент смерти, слияние с вещами, приобщение человека к неосмысленному миру природы. "Нагота — это не что иное, как смерть, и самые нежные поцелуи оставляют во рту крысиный вкус" (III, 156). Уже упомянутая С.Сонтаг справедливо замечает: "...Батай яснее, чем кто-либо из известных мне писателей, понял, что порнография толкует в конечном счете не о сексе, а о смерти"[17].

В средоточии романного мира Батая пребывает неотразимая эротическая богиня, грозная в своем сакральном всемогуществе. В "Мадам Эдварде" это величественная блудница, восседающая перед героем в непристойной позе:

" — Зачем ты это делаешь?

— Ты же видишь,— сказала она,— я БОГ...

— Я с ума схожу...

— Нет, ты должен смотреть — смотри!" (III, 21).

Эта языческая богиня, любая встреча с которой переживается как священный кошмар (в "Сини небес" есть эпизод, где герой во сне видит свою возлюбленную в облике статуи Командора,— тема "Венеры Илльской" Мериме), символизирует, разумеется, образ Матери. В том же романе "Синь небес" герой признается, что переживал эротическое возбуждение, проводя ночь у гроба своей умершей матери (характерно и здесь сочетание любви со смертью), а в книге "Divinus Deus" прямо излагается история инцестуальной любви матери к сыну. Напротив того, фигура Отца практически отсутствует или же, как в "Истории глаза", представлена в крайне отталкивающем, жалком виде. Художественное творчество Батая — легкая добыча для психоаналитика, оперирующего классическими фрейдовскими схемами,— "эдипов комплекс" выражен здесь с какой-то простодушной, неуместной в изящной словесности неприкрытостью.

Пересказывать сюжеты батаевских книг — невозможно, и не столько из-за непристойных подробностей, сколько из-за того, что в пересказе содержание этих книг извращается, кажется нелепо-анекдотическим; они предстают собранием несуразных грубо-эротических историй, изобилующих отталкивающими (в частности, скатологическими) деталями; в действительности же они воспринимаются совсем иначе. Вкратце можно сказать, что два первых романа Батая — "История глаза" и "Синь небес" — написаны на один и тот же сюжет, заставляющий вспомнить "Фиесту" Хемингуэя: небольшая группа персонажей ведет развратную жизнь во Франции, а затем в поисках новых острых впечатлений перебирается в Испанию[18]. Что же касается двух последних романов — "Аббат С." и "Divinus Deus" (точнее, большой повествовательной части этой книги — "Моя мать", впервые опубликованной отдельно в 1966 г.),— то в них также разрабатывается один и тот же сюжет об "антивоспитании", воспитании-развращении главного героя закоренелой распутницей (остроту ситуации придает то, что в первом произведении развращаемым является католический священник, а во втором героя развращает его собственная мать). Однако наибольший интерес в романах Батая вызывает не то, что в них — якобы — происходит, а те механизмы, посредством которых происходящее утрачивает реальность, воспринимается на зыбкой грани жизни и бреда.

Во-первых, действие помещается в подчеркнуто условную обстановку. В "Истории глаза" это достигается *инфантильностью* художественного мира (героям-распутникам здесь всего по шестнадцать лет, и их разнузданным оргиям время от времени препятствуют родители), а в "испанской" части повествования — его литературной экзотичностью: хотя Батай, как уже сказано выше, сам бывал в Испании и присутствовал на описываемой им корриде, но изображается эта страна посредством штампов, соответствующих мечтаниям подростка, начитавшегося романтической литературы (бой быков, католическая набожность, богатый путешественник-англичанин...). В книге "Divinus Deus" условность мотивирована отступлением во времени — действие происходит в начале века (в воспоминаниях рассказчика), и обстановка "прекрасной эпохи" составляет экзотический фон для беспутств матери рассказчика и ее подруг-лесбиянок. В относительно "реалистических" книгах "Синь небес" и "Аббат С." условность атмосферы парадоксально сочетается с актуально-политическими мотивами: в первой из них рассказчик становится свидетелем вооруженного восстания в Барселоне в октябре 1934 г., во второй действие происходит во Франции при нацистской оккупации, и заглавный герой, участник Сопротивления, погибает в застенках гестапо. Но в "Сини небес" политические события, наблюдаемые рассказчиком со стороны, переживаются им "как составная часть кошмара" (III, 448), который им

владеет, а в "Аббате С." арест настигает героя подобно темной, непроясненной каре за грехи, совершенные им из-за роковой соблазнительницы.

Во-вторых, книги Батая насыщены сакральными и символическими сценами и деталями; не выходя за рамки физически возможного, не содержа в себе ничего прямо сверхъестественного, они вместе с тем не прикрыты завесой бытового психологического правдоподобия, как обычно практикуется в современной литературе. Так, в одной из первых сцен "Аббата С." все главные герои вдруг, без сколько-нибудь ясной житейской мотивировки — логика сна или бреда,— поднимаются на колокольню, где аббат, околдованный распутницей, совершает кощунственный обряд поклонения ее телу. Пренебрегая мотивировками, не пытаясь благопристойным образом обрамить символические сцены каким-либо приемлемым объяснением (это, собственно, и есть главный источник *непристойности* батаевских книг), автор тем самым утверждает приоритет иррациональных факторов над разумно объяснимыми побуждениями людей. Особенно явственно это в "Истории глаза", где, как показал Р.Барт, главной движущей силой сюжета служит развертывание "метафоры глаза": глаз, круглый белый предмет, оказывающий притягательное и одновременно отталкивающее воздействие на героев, принимает новые и новые воплощения, нередко связанные с садизмом (яйцо; блюдце с молоком; гениталии, вырезанные у убитого быка; глаз тореадора, вырванный ударом бычьего рога; и т. д.); этот белый, вылезающий из орбиты глаз не имеет конкретного смысла — он воплощает мистическую трансцендентность как таковую, которой заворожены герои и сам автор; как писал Мишель Фуко, он "обозначает тот момент, когда язык, достигнув своих крайних пределов, вырывается за собственные рамки, взрывает и радикально оспаривает сам себя"...[19] Символический, нереальный характер мира выражается у Батая также и многозначительно-игровой семантикой имен и названий. Например, заголовок "Аббат С." ("L'abbe C.") звучит как "L'abc" ("азбука"); герой "Сини небес", страдающий и ущербный человек, носит фамилию Троппман, принадлежавшую знаменитому убийце XIX в.; псевдоним "Лорд Ош" (Lord Auch), которым подписана "История глаза", означает — по прихотливой этимологии, которую разъясняет сам Батай в другой книге,— "господь бог, справляющий нужду" и т. д.

В-третьих, последовательно дробится, фрагментируется личность субъекта, воссоздаваемого в повествовании. Батай составляет свои романы из разнородных частей, не связанных друг с другом сюжетом, а нередко и личностью человека, говорящего "я". Так, в "Истории глаза" за основным повествованием следует своего рода послесловие, где рассказчик, сообщив, что изложенная выше история "частично вымышлена" (I, 73), тут же начинает рассказывать не менее бредовые эпизоды из своей якобы "реальной" жизни. Еще более изощренная композиционная структура создана в "Аббате С.", где накладываются друг на друга три повествователя: история аббата С. излагается от лица его брата-близнеца, по сюжету — двойника и соперника; к ней приложены фрагменты из дневника самого аббата, и все это обрамлено предисловием и послесловием анонимного "издателя", рассказывающего о своем знакомстве с братьями, а между тем по своему болезненному психическому складу абсолютно идентичного им обоим. Как справедливо замечает М.Фуко в уже цитировавшейся статье о Батае, подобные эффекты, наряду с перебивами временных планов, общей фрагментарностью письма, постоянными сменами жанра, системами псевдонимов (авторских двойников) и т. п., служат для "расчленения того субъекта, который говорит в философском языке"[20], то есть для расщепления субъекта рационального мышления как такового. С человеческой личностью у Батая происходит то же самое, что и с языком: она, по словам Ф.Соллерса, "дается за миг до своего падения"; в произведении остро ощущается человеческое присутствие

(в этом смысле нельзя говорить о дегуманизации), но это присутствие ежеминутно чревато катастрофой. Батаевская теория "внутреннего опыта" зиждется на систематическом разрушении рационального единства личности — в батаевской художественной прозе это разрушение осуществляется на практике, причем ему споспешествуют как личные усилия героя (герои Батая испытывают болезненное наслаждение от близости безумия, рассказчик "Сини небес" с жестоким упоением, по сути, преднамеренно разрушает себя алкоголем), так и формально-композиционная активность автора.

Итогом такого сложного процесса дереализации мира оказывается чувство, название которого лейтмотивом проходит через все произведения Батая и которое, собственно, и призвано быть эстетической реакцией на эти произведения,— чувство "тоски" (angoisse)[21]. Это болезненное стеснение, подобное тем, что переживаются при невротических расстройствах, обусловлено несравненно более фундаментальными причинами, чем конкретно-житейская опасность или неудовлетворенность. Батаевская "тоска" родственна, конечно, экзистенциальному "страху" или "тревоге" у Хайдеггера или Сартра, но ее парадоксальный статус не покрывается никакими философскими дефинициями. В философском дискурсе всякое понятие исследуется объективированно — полагается и анализируется, здесь же можно говорить только о напряженном, хотя и осознанном, переживании, в принципе не допускающем объектно-понятийного выражения. В художественном мире Батая читатель встречается с тем же, что и в мире его "эссеистических" книг,— с ценностным вакуумом, "черной дырой" в разумной осмысленности бытия. Такой зияющий провал в области рационально постижимого, по-видимому, по своей сути не поддается эстетическому завершению и катартическому преодолению, которое бы включило его в общий мировой порядок.

"Тоска" замещает у Жоржа Батая эстетическое переживание. Оттого вряд ли плодотворно искать для этого писателя какое-либо место в рамках литературы как традиционного института, предназначенного для эстетического осмысления жизненного опыта людей. Его книги скорее доказывают тот факт, что в культуре XX в. утверждается — наряду с литературой в ее традиционном смысле, а в известной степени, видимо, и вместо нее — некая новая форма словесного творчества, у которой имеется свой, иными средствами не постижимый и духовно необходимый предмет.

Сартр был недалек от истины, когда охарактеризовал Жоржа Батая как "Ивана Карамазова, спознавшегося с Андре Бретоном"[22]. Действительно, этот писатель, продолжив традицию художественного исследования "последних вопросов" человеческого существования, связанного с осознанием кризиса религиозной системы ценностей (что столь впечатляюще выразилось в книгах Достоевского и Ницше), сделал отсюда радикальные выводы, касающиеся самого статуса философского и художественного слова, и пошел в этом направлении дальше, чем французские сюрреалисты с их лобовыми, радикально-разрушительными решениями. Попытавшись с помощью слова выразить "невозможное" — что потребовало, в свою очередь, осознанной "ненависти к поэзии",— он поставил под вопрос завещанное веками устройство гуманитарной культуры Запада; стремясь испытать крайние пределы познаваемого, он заставляет по-новому осмыслить и границы литературы.

МОРИС БЛАНШО

Младший друг Жоржа Батая, Морис Бланшо (род. 1907) решал примерно ту же, что и он, культуропреобразовательную задачу, стремясь обосновать, как в теоретическом дискурсе, так и в художественном творчестве, новую экзистенциальную метафизику и теорию творчества, которые зиждились бы на принципах негативной диалектики, на энергии неустанного отрицания. Задача эта с необходимостью потребовала выхода за пределы литературы как культурного института, и Бланшо настойчиво, хотя и "скромно", без броского эпатажа, вырабатывает иную, не-литературную творческую практику, отказывается от эстетической завершенности текста и от катартического разрешения конфликта. В литературный процесс он вступил позднее Батая, уже в годы второй мировой войны, не пройдя через опыт левоавангардистского бунтарства, определивший творческую судьбу многих крупных писателей предыдущего поколения. Быть может, поэтому книги Батая и Бланшо, близкие по проблематике, заметно различаются "температурой" дискурса: если батаевскому письму свойственна взбудораженность, нервная перенапряженность, острое переживание разрыва с традицией, с культурой, с самой природой человека, то Бланшо, напротив, пишет сдержанно, с хладнокровным самоограничением. Его философские эссе не имеют ничего общего со сбивчивой, паралогической манерой эссеистики Батая — к самым тревожным и радикальным мировоззренческим выводам он приходит путем строгих, щеголевато логичных рассуждений, аккуратной полемики, тщательного текстуального анализа. Так же и в художественных произведениях, острота экзистенциальных проблем не влечет у него за собой (как у Батая, Сартра, Камю) демонстративного бунтарства, эффектной театрализации; Бланшо и здесь сохраняет сдержанность тона и отчужденность, отстраненность от предмета. Он не лирик (и никогда не работал в лирических жанрах), о нестерпимой боли он рассказывает вполголоса и, даже говоря "я", соблюдает эстетическую дистанцию по отношению к герою-рассказчику, придавая ему чрезвычайно абстрактный, анонимный облик. Личностная стертость героя, открытая условность и сконструированность художественного мира, где разворачиваются его камерные сюжеты,— все это свидетельствует о родстве прозы Бланшо с практикой "нового романа"; позднее же его творчество, стирающее грань между философским и художественным дискурсом, сближается уже с опытами "новейшего" романа 60-х годов, чья теоретическая программа создавалась в заинтересованном диалоге с построениями Бланшо-эссеиста.

Биографические сведения о Морисе Бланшо весьма скудны. В справочной литературе можно найти разве что даты его рождения да выхода основных книг. Есть упоминание о том, что в 30-х годах Бланшо был приверженцем правого политического деятеля и писателя Шарля Морраса, но в творчестве

его, в том числе и раннем, следы этого влияния незаметны. Литературную репутацию он составил себе после войны, главным образом как критик, систематически выступая со статьями в журнале "Нувель ревю франсез" и других изданиях; из этих статей сформировались сборники "Неверные шаги" (1943), "Обречено огню" (1949), "Лотреамон и Сад", (1949), "Пространство литературы" (1955), "Грядущая книга" (1959), "Бесконечный диалог" (1969), "Дружба" (1971). О его житейском, внетворческом быте известно и вовсе мало. Бланшо называют "человеком-невидимкой" из-за замкнутого образа жизни, который он ведет,— уже много лет он не появляется на людях, не встречается с журналистами. Известны, впрочем, несколько его политических выступлений левой или даже ультралевой направленности — в 1960 г., во время алжирского кризиса, в 1968 г., когда он горячо поддержал бунт парижских студентов.

Первым художественным произведением Бланшо (не считая двух новелл, составивших позднее, в 1951 г., сборник "Коловращение слов") стал роман "Темный Тома" (1941; вторая, сокращенная ред.— 1950), за которым последовали два других романа — "Аминадав" (1942) и "Всевышний" (1948). В дальнейшем художественное творчество Бланшо развивалось в жанре повести — "При смерти" (1948), "В желанный миг" (1951), "Тот, кто не был со мною" (1953), "Последний человек" (1957), "Ожидание забвение" (1962). Книги Бланшо 70—80-х годов в большинстве своем трудно поддаются жанровой классификации, они составлены из разнородных фрагментов: "Шаг по ту сторону" (1973), "Катастрофическое письмо" (1980) и др.

Хотя статьи Мориса Бланшо в подавляющем большинстве посвящены литературе (батаевский энциклопедизм ему не свойствен), они представляют собой не столько обычную литературную критику, сколько философскую эссеистику, где литературные факты изучаются лишь для того, чтобы приблизиться к сути литературы, творчества как такового. Поскольку же суть эта в конечном счете оказывается рационально не познаваемой, мистически запредельной, то понятие "критика" получает в применении к Бланшо кантовский смысл: пониманию подлежит не произведение литературы, даже не литература в целом, а наши возможности — или невозможность — их познать. "Ясность его размышлений о других писателях,— признает Поль де Ман,— обусловлена не их объяснительной силой; эта ясность не в том, что раздвигаются границы, отделяющие от нас некую темную, трудно постижимую область, но в том, что сам процесс понимания как бы приостанавливается... В общем, ясность эта как нельзя более темна"[1].

Как уже было сказано, философским методом Бланшо является негативная диалектика, иногда сопоставляемая с негативной диалектикой Т. Адорно. В любом акте культурного творчества Бланшо акцентирует момент отрицания, преодоления, "шага по ту сторону" существующих данностей. Литературное творчество рассматривается им не как созидательное гегелевское "снятие" действительности, а как драматический разрыв с нею, головокружительный прыжок в Ничто. Свои идеи он основывает как на философской традиции (работах Ницше, Хайдеггера или своего друга — французского философа Эммануэля Левинаса), так и на творчестве ряда европейских писателей последнего столетия, прежде всего Малларме и Кафки.

У Стефана Малларме Бланшо особенно выделяет высказанную в статье "Кризис стиха" мысль о поэтической дереализации мира, превращающей реальные вещи в бесплотные, не обладающие бытием чистые идеи. Такова вообще сущность языка — в противоположность мифологическим воззрениям, наименование вещей есть их уничтожение, и в этом смысле бунт против их божественного творца,— но только в литературе, в поэзии эта дерзкая внебытийность культуры доводится до очевидности, до осознанного пережи-

вания. "В слове мне дается то, что им обозначено, но прежде оно им уничтожается...— пишет Бланшо в статье "Литература и право на смерть".— В слове мне дается бытие, но дается лишенным бытия. Слово — это отсутствие, несуществование предмета, то, что остается от него, после того как он утратил свое бытие, то есть один лишь факт его небытия"[2]. Так происходит в акте номинации не просто с отдельными вещами, но и со всем миром, который в литературе утрачивает свою реальность: "Нереальность начинается вместе с целостностью. Воображаемое — это не какая-то своеобразная область, расположенная по ту сторону мира, это сам мир, только взятый как единое целое. Оттого-то его и нет в мире, что оно — сам мир, схваченный и понятый как целое при глобальном отрицании всех обретающихся в нем частных реальностей..."[3]. Сделав своей задачей подмену реальных вещей словами, литература не может остановиться, пока не изгонит бытие из всего мира, пока не добьется его тотального разрушения. В этом смысле "образцовым писателем" Бланшо считает маркиза де Сада, усматривая в его жестоких фантазиях могучий импульс творческого, диалектического отрицания — "всеразрушительный акт, в котором он обратил в ничто Бога и весь мир"[4].

Подобные идеи, разумеется, высказывались не только в литературе, но и собственно в философии. Сам Бланшо ссылается на соответствующее замечание в гегелевской "Феноменологии духа"; он мог бы сослаться и на довоенную монографию Сартра "Воображаемое", где доказывается, что в воображении мир представляется нам несуществующим[5]. Однако ему важен именно опыт поэта Малларме: пусть философские идеи выражены у него смутно и неаргументированно, зато сопровождаются выразительными словесными жестами, такими, как "речевое исчезновение" поэта, "уступающего инициативу словам" ("Кризис стиха"), или же метафизическое самоубийство героя "Игитура".

Идея "смерти автора", замещения его творческой воли безличным и спонтанным процессом самопорождения письма — сама по себе абстрактна и принадлежит области философской спекуляции; в таком качестве она легко усваивается различными теоретиками, становится расхожей истиной. Так, Мишель Фуко, комментируя философскую методологию Бланшо, констатирует как хорошо известный факт, что "суть языка — в видимом устранении того, кто говорит"[6]; а Ролан Барт в чуть более поздней статье, которая так и называется "Смерть автора", в качестве первооткрывателя данной идеи называет опять-таки Малларме, воспринятого, несомненно, через посредство работ Бланшо: "Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением,— что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность..."[7]. В подобной спокойно-философской интерпретации "исчезающий" автор рассматривается как обычный внешний объект, который просто-напросто утрачивает свои индивидуальные качества, личностную определенность, становится "человеком без свойств" (у Бланшо, кстати, есть специальная статья об этом романе Музиля); "исчезнуть" — значит перестать поддаваться характеристике. Однако сам Бланшо — и именно потому его размышления принадлежат столько же философии, сколь и литературе,— видит ситуацию "изнутри", с точки зрения самого "исчезающего" автора. Для него этот процесс глубоко драматичен, ибо речь идет поистине о "полной гибели всерьез" — об утрате собственного бытия, о смерти, переживаемой в каждом своем произведении. "Не могу выразить, какое несчастье охватывает человека, однажды заговорившего",— признается герой повести "При смерти". Чтобы совершить творческий поступок, необходимо пройти (по крайней мере, в духовном переживании) через смерть: "Смерть приводит к бытию — в этом надежда и в этом задача человека, ибо само небытие помогает созданию мира, небытие

становится творцом мира, будучи заключено в человеческом труде и постижении. Смерть приводит к бытию — в этом болезненная разорванность человека, источник его несчастного удела, ибо через человека смерть движется к бытию и через человека смысл утверждается на небытии; мы делаемся способны к пониманию, лишь отрешившись от своего существования, лишь сделав для себя смерть *возможной*, заразив понимаемое нами смертельным небытием..."[8]. В самих заголовках работ Бланшо настойчиво звучит этот мотив "смертоносности" письма, диалектического единства смерти и творчества; ср., например, название уже цитировавшейся статьи "Литература и право на смерть" или заглавие позднейшей книги "Катастрофическое письмо".

Бланшо, таким образом, по-своему подходит к характерно экзистенциалистской проблеме самоубийства, соотносимого с творчеством. По его мысли, самоубийство отличается от творческого акта не просто тем, что смерть наступает здесь реально, а не только в переживании. Анализируя историю Кириллова из "Бесов" Достоевского, он (в скрытой полемике с Камю, писавшим об этом герое в "Мифе о Сизифе") тонко критикует его попытку утвердить себя через "правильную", преднамеренную и добровольную смерть. "Слабость самоубийства,— объясняет Бланшо,— в том, что совершающий его все еще слишком силен, что он выказывает силу, подобающую лишь гражданину здешнего мира. Если кто убивает себя, значит, он еще мог жить; убивающий себя прикован к надежде — надежде со всем покончить; в этой надежде обличается его желание начать сызнова, даже в конце своем вновь обрести начало, открыть в нем для себя новый смысл, хотя, умирая, он и пытался сделать всякий смысл сомнительным"[9]. Самоубийца остается в области смысла; именно за это нежелание или неумение проникнуть в более глубокую, за-смысловую область, в подлинно потустороннюю бездну "другой", "невидимой" смерти, Достоевский, по мысли Бланшо, так сурово наказывает своего Кириллова, заставляя его чистый метафизический бунт фатально погрязнуть в низменных и преступных обстоятельствах *здешнего* мира: "Умирая, человек мыслит затеять возвышенный поединок с Богом, а в конечном счете сталкивается с Верховенским, куда более верно представляющим ту отнюдь не возвышенную силу, с которой ему приходится состязаться на уровне зверства"[10].

Если убивающий себя даже в своем отчаянном "шаге по ту сторону" все-таки остается на почве посюстороннего мира, с его смыслами и ценностями, то писатель, связанный со своим произведением теми же узами, что и самоубийца со смертью, идет дальше: он порывает с миром смыслов, вступая в особое "пространство литературы", в "другую ночь", где исчезают время и смысл, где не бывает целеустремленного движения, а возможны лишь "блуждания", подобные блужданиям Моисея по пустыне. Именно из пустыни, из метафизической пустоты исходит пророческое, а равно и литературное слово: "...это место без места, где можно лишь заключить союз с божеством и куда приходится вновь и вновь возвращаться, как к той точке оторванности и наготы, где берет свое начало праведная жизнь"[11]. Идея творческого "блуждания" (своеобразно продолжающая традицию "нечаянного" творчества, воплотившуюся, в частности, в автоматическом письме сюрреалистов) получает у Бланшо разнообразные мифологические выражения: это и странствия народа иудейского по пустыне, главный итог которых — не завоевание мира, а обретение Книги завета; это и сирены из греческих преданий, которые своим пением совращали мореплавателей с намеченного, предначертанного пути, увлекая "к пределам того пространства, где пение начнется по-настоящему"[12]; это, наконец, хаотично-упорные поиски пути к недостижимому и почти нереальному Замку, которые ведет землемер К. в романе Кафки. В этих поисках Кафка — еще один, по

убеждению Бланшо, "образцовый писатель" — воссоздает собственные творческие переживания: творческий субъект, чтобы сотворить новое, стремится в пустую и бесплодную область внесмыслового Ничто.

Что же все-таки находит творческий человек по ту сторону бытия, времени и смысла? Логически ответ на этот вопрос, казалось бы, невозможен: ведь Ничто, по определению, не имеет атрибутов, а значит, не может быть охарактеризовано. И все же один атрибут Бланшо парадоксальным образом у него обнаруживает: Ничто *звучит*, более того, *говорит*. Если представить себе, пишет он, что литература исчезла (а эта "смерть последнего писателя" — можно считать, торжество небытия), то в нашей жизни все же не наступит безмолвия: тишину будет нарушать странный шум, образуемый какой-то "ничейной", неопределимой речью: "...что-то говорит и говорит, словно говорящая пустота, легкий гул, настойчивый и равнодушный, по-видимому, для всех одинаковый, он ничего не скрывает и тем не менее обособляет каждого человека, отделяет его от других, от мира и от самого себя... Странность этой речи в том, что она как будто бы нечто говорит, тогда как на самом деле, быть может, не говорит вовсе ничего..."[13] Можно предположить, что этим образом обозначается нечто вроде хайдеггеровского "пустоговорения" — безличное, экзистенциально неответственное слово, окружающее человека в его повседневном существовании; в таком смысле было бы понятно, что "писатель — тот, кто принуждает к молчанию эту речь, а литературное произведение дает умеющему в него проникнуть убежище в месте, полном безмолвия, дает прочную защиту и высокую ограду от этой говорящей беспредельности, которая обращается к нам, уводя нас прочь от нас самих"[14]. Но писатель не просто внешне, насильственно заставляет умолкнуть языковой "гул" — так поступает скорее тоталитарное государство, надличностная власть, загоняющая слово в тупик немоты, где, как в концентрационном лагере, замолкает всякое повествование, "откуда не может разворачиваться никакая речь"[15]. Писатель делает свое дело без насилия, и не ради подавления, а ради творчества; он призван "войти в самое тесное сообщение с изначальным гулом. Лишь такой ценой он может заставить его умолкнуть, услышать его в этом молчании, а затем выразить в преображенном виде"[16].

Итак, отношение писателя к языку, в котором выражает себя мир, так же пронизано негативной диалектикой, как и его отношение к самому этому миру. Творческий акт не прибавляет, а убавляет от полноты "изначального гула" человеческой речи; своим произведением писатель отвоевывает у этого "гула" островок безмолвия. "Тишина, ты — лучшее из всего, что слышал" — этот парадокс русского поэта способен выразить сверхзадачу всей эстетики Бланшо. Но очень важно, что в финальной точке диалектического отрицания, которому писатель подвергает "ничейную" речь, он должен вернуться к ней на высшем уровне, на уровне "молчания". Небытие языка становится его инобытием; разрушаясь, он преображается, и выражение "ressassement eternel", которым Бланшо неоднократно обозначает долитературный "языковой гул" (этими словами он озаглавил и одну из своих книг), утрачивает пренебрежительно-бытовое значение "бесконечной болтовни" и обретает смысл действительно первозданного "коловращения слов", аналогичного ницшеанскому "вечному возвращению" событий.

В эстетике французского структурализма и постструктурализма эти идеи Бланшо, по природе своей скорее мистические, были перетолкованы в конкретно-практическом духе. Диалектическое отрицание языка было интерпретировано как разрушение однозначно устойчивого *смысла*: искусство призвано не выражать смысл, а, напротив, бороться с ним, пробиваться сквозь него к чисто формальной области "молчания", которое, однако, оборачивается эйфорическим "гулом языка" (название статьи Р.Барта

1975 г., где очень своеобразно трансформирована мысль Бланшо о "коловращении слов"). Но при этом сразу пришлось осознать и практические трудности воплощения подобной программы в реальном словесном творчестве. Тот же Барт еще в 1963 г., оценивая поэтику Бланшо, отмечал: "Не следует забывать, что к "не-смыслу" можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл — дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл — уже бесконечно сложнее, это поистине "искусство"; "уничтожать" же смысл — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно... У смысла может быть только *противоположный* смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл... "Нулевой степени" смысла не бывает — разве только в чаяниях автора, то есть в качестве ненадежной отсроченности смысла"[17]. "Приостанавливание", "отсрочивание" смысла оказывается единственно возможной стратегией борьбы с ним[18], и в борьбе этой не бывает окончательной победы, ибо в ней зафиксировался бы определенный — "победный" — смысл. Такую безнадежную, но необходимую борьбу со смыслом, с литературой ведет Бланшо в своем художественном творчестве: он мобилизует все те потенции литературной формы, которые позволяют, наполняя произведение мерцающими, неуловимыми значениями, избежать значения окончательного, загустевшего. В свое время Сартр сравнивал романы Бланшо с "причудливыми, точно рассчитанными машинами (их можно назвать "бесшумными", как пистолеты, беззвучно выпускающие пулю), где слова тщательно подобраны так, чтобы взаимно уничтожать друг друга; это напоминает сложные алгебраические выкладки, в результате которых должен получиться нуль"[19]. Быть может, еще более точным сравнением для них был бы лабиринт, за каждым поворотом которого чудится обманчиво ускользающий смысл, между тем как в глубине коридора сквозит опасная и влекущая пустота, которая сулит и грозит осуществлением гибельного предназначения культуры.

В эволюции художественного творчества Мориса Бланшо четко прослеживается тенденция к убыванию сюжетности, растворяющейся во все более зыбком художественном мире его книг.

В ранних произведениях Бланшо (30-х — первой половины 40-х годов) замкнутость и абсурдность воссозданного в них мира странно уживаются с внешней четкостью, рациональностью сюжетной конструкции; именно они этой своей двойственностью подсказали Сартру сравнение с алгебраическими выкладками, дающими нуль в итоге. Подобный дуализм — характерно кафкианский; правда, сам Бланшо утверждал, что познакомился с творчеством Кафки уже после того, как написал свой роман "Аминадав" (1942), однако родство этого романа с "Замком" бросается в глаза и тогда же было подробно проанализировано Сартром. Герой книги Бланшо (его зовут Тома, как и героя романа "Темный Тома",— так же и у Кафки протагонисты "Процесса" и "Замка" обозначены одним и тем же инициалом К.) бродит по лабиринту комнат какого-то большого дома, куда он вошел, повинуясь знаку, который ему как будто бы подали из окна; пытаясь понять смысл этого знака, он подвергается в доме странным испытаниям, проникает на заповедные верхние этажи здания (ср. недоступность Замка у Кафки), чтобы в конце концов, умирая, узнать, что никакого смысла в его "приглашении" не было, что знак был послан не ему, а сам он "сбился с пути". Подобно произведениям Кафки, роман Бланшо без труда прочитывается как метафизическая притча, говорящая о бесплодности поисков смысла в мире; сходную притчевую структуру можно обнаружить и в романе "Всевышний" (по своей тематике он отчасти перекликается с вышедшей за год до него "Чумой" Альбера Камю), и в "Темном Тома", герой которого в итоге трагического

любовного сюжета приходит к философскому выводу, резюмирующему антирационалистическую, антикартезианскую метафизику Бланшо: "Я мыслю, следовательно, не существую".

Бланшо, однако, вовсе не хотел, чтобы его книги толковались как притчи и символы. "Символическое прочтение,— писал он позднее,— это, пожалуй, наихудший способ читать литературный текст. Всякий раз, как нас смущает какое-нибудь слишком сильное слово, мы говорим: это символ"[20]. В литературном произведении, утверждает он, "все надо понимать буквально... мы все время находимся в непреложной власти смысла, так же как в непреложной власти голода, физической боли и своих телесных нужд..."[21] В книгах Бланшо интересен не столько отвлеченно-символический вывод, который можно из них извлечь, сколько оригинальное устройство художественного мира, где всегда остается канал для утечки смысла — некая черная дыра, подрывающая и поглощающая опоры любых рациональных построений.

Это явственно заметно уже в двух ранних новеллах "Идиллия" и "Последнее слово", написанных, согласно авторской датировке, в середине 30-х годов и объединенных в 1951 г. в маленький сборник "Коловращение слов". В обеих новеллах разрабатывается характерно кафкианский сюжет о столкновении человека с непроницаемо-загадочной, необоримой и вместе с тем парадоксально нетвердой, лишенной жизненных сил властью (ср., например, внешнюю нелепость и "уступчивость" суда в "Процессе" Кафки). Внутренняя неустойчивость власти, не способной более освящать своим авторитетом незыблемость смыслов, которыми человек наделяет действительность, как раз и служит той "черной дырой", что высасывает всякую — пусть даже жестокую, бесчеловечную — осмысленность из художественного мира новелл.

Герой "Идиллии" — чужестранец, по прибытии в некий город помещенный в "приют", наподобие карантина или же лагеря для интернированных. С ним и его товарищами обращаются дружелюбно (охотно беседуют по душам, отпускают в "увольнение" в город) и вместе с тем безжалостно (заставляют выполнять тяжелую и бессмысленную работу, за нарушения дисциплины насмерть засекают плетьми), а главное, оставляют в полном неведении об их судьбе и о том, ради чего их держат взаперти. Иррациональность обстановки достигает предела в болезненном внимании, которое все, скрывая это, обращают на семейную жизнь директора приюта: он, по глухим слухам, сильно не ладит со своей молодой женой. Тайна эта так и остается непроясненной, зато для героя новеллы именно брачные узы становятся роковыми: вознамерившись было жениться (это позволило бы ему "натурализоваться" в городе и покинуть наконец приют), он в последний момент уклоняется от этого, за что сердобольный директор подвергает его мучительному и смертельному наказанию плетьми.

Новеллу вполне можно понять как аллегорию судьбы иммигрантов[22], она предвосхитила, как признавал сам Бланшо в позднейшем послесловии, и ужасную реальность нацистских концлагерей с их лицемерной "заботой" о заключенных. Можно, как это также делал сам автор, придать ей и более широкий смысл метафизической параболы об экзистенциальной "заброшенности" человека в чуждом и враждебном ему мире. Но с точки зрения той творческой задачи, которую ставит перед собой Бланшо, более существенно отметить происходящее или, по крайней мере, намеченное в ней саморазрушение власти (ср. новеллу Кафки "В исправительной колонии"), теряющей свою ценностную незыблемость и дискредитируемой в самых своих корнях. Власть не рушится физически, она именно теряет ценностную опору; семейные нелады директора оттого и составляют предмет табу, что они иррациональной червоточиной подрывают самые основы бытия лицемерно благоустроенного города.

В новелле "Последнее слово" тема ценностного крушения власти разрабатывается еще более откровенно, с едва ли не избыточным богатством образов, какое возможно лишь в фантазме, в сновидении. В начале ее герой обнаруживает внезапное исчезновение "пароля", на котором зиждилась вся жизнь в его городе; затем упраздняется городская библиотека ("отныне каждый будет читать, как ему вздумается"), школьники в классе подвергают поношению священную статую, и наконец герой новеллы гибнет вместе со всем городом в апокалипсическом пожаре и наводнении под развалинами рухнувшей башни. В этом фантастическом и герметическом рассказе низвергается прежде всего культура, язык как основа всякой власти: на протяжении всей новеллы персонажи гадают, какое же слово останется последним в этой катастрофе,— и таковыми оказываются лишь невнятные служебные слова вроде "пока", "бывает", "не". Лейтмотив разрушения речи в сочетании с хаотическим мельканием фигур и эпизодов (поэтика сновидения) создает эффект утечки смысла: смысл никак не может затвердеть в этом мальстреме тотального разрушения, которым обращается вынесенное в заголовок сборника "коловращение слов".

Однако, как бы ни старался автор встроить в семантическую структуру своих повествовательных произведений некий "механизм самоликвидации", уже сюжетная организация текста как таковая неизбежно приводит к появлению некоторого конечного, завершающего смысла. Мы можем не приписывать "Идиллии" или "Аминадаву" какого-либо абстрактного символического значения, но мы непременно ощущаем, хотя бы неосознанно, что в этих текстах присутствует одна и та же архетипическая структура, заключающая в себе весьма обобщенный, но все же вполне определенный культурный смысл,— схема инициации, обряда посвящения, проникновения в заповедную тайну. Даже если инициация оказалась неудачной, этот отрицательный результат художественного опыта не отменяет структурной значимости самих "условий эксперимента". Так же и тотальное истребление цивилизации, происходящее в "Последнем слове", при всей своей внешней хаотичности хорошо укладывается в эсхатологическую логику мифов о конце света. Во всех подобных сюжетах имеет место одно и то же эстетическое явление: гибель героя (или, в апокалипсическом сюжете, целого мира) переживается как трагическая искупительная жертва, усмиряющая разрушительные силы хаоса. Явление это есть не что иное, как *катарсис*, суть которого в том, что через кризис ценностных основ вновь утверждается осмысленность мира. Такая внутренне смыслоутверждающая тенденция, присутствующая в сюжетах кафкианского типа, стала, по-видимому, стеснять Мориса Бланшо, и в своих книгах конца 40-х и 50-х годов он предпринимает настойчивые усилия к изживанию, внутреннему разрушению сюжетности.

Как уже говорилось выше, в эти годы он переходит от романов к более сжатым по объему повестям (характерно и появление в это же время сокращенной редакции раннего романа "Темный Тома"); их художественный мир делается более камерным, интимным, практически исчезает кафкианская тема безличной и угрожающей Власти, зато на первое место выступает любовная тема, связанная с метафизической проблемой смерти. Начиная еще с "Темного Тома", писатель создает вариации на тему мифа об Орфее, теряющем и пытающемся воскресить свою возлюбленную. Воскрешение, как и в мифе, оказывается призрачным и эфемерным, зато смерть описывается с тягостно-напряженным вниманием, ибо она, по закону негативной диалектики, никогда не бывает смертью единичного человека, но распространяется на все мироздание. "Когда кто-то умирает,— поясняет исследователь Бланшо Ф.Коллен,— исчезает не только он сам, но и весь мир, от которого он отвратил свой ослепший взор и который, навеки изъятый из этого взора, колеблется в своих основах"[23].

Поэт и критик Бернар Ноэль признавался, что от описания агонии в повести "При смерти" ему делалось дурно, настолько физически ощутимо передано там наступление смерти[24]. Между тем ощутимость эта — метафизического, а не натуралистического порядка. Тот же Б.Ноэль отмечает двусмысленность заголовка повести — "L'arret de mort" буквально означает "смертный приговор" и "остановку смерти"[25], и именно такая "приостановленная" смерть изображается писателем; в эстетическом плане эта отсрочка умирания соответствует отсрочке смыслообразования.

Действие повести "При смерти" разворачивается — случай исключительно редкий в творчестве Бланшо — не в каком-то условном мире, а в точных пространственно-временных координатах, в Париже смутных лет Мюнхенского соглашения и второй мировой войны. Рассказчик-литератор имеет шансы быть отождествленным с самим автором: он, например, упоминает о своих занятиях Кафкой, о знакомстве с сестрой австрийского писателя... Но подчеркнуто "реальные", если не "автобиографические", рамки, которыми обставлены события повести, нужны лишь затем, чтобы эффектно прорвать и сломать их.

Первая часть повести — рассказ о смерти неизлечимо больной подруги рассказчика, который поспел к ее смертному одру лишь в последний момент, когда, казалось, все уже было кончено. Но от страстного призыва своего возлюбленного (прямая отсылка к мифу об Орфее и Эвридике или — чтобы не ходить так далеко — к французской сказке о спящей красавице) бездыханная женщина вдруг оживает, пробуждается и еще целые сутки чувствует себя едва ли не выздоравливающей, после чего агония наступает вновь и завершается уже бесповоротным концом.

Во второй части повествовательный горизонт, казалось бы, несколько расширяется: рассказчик излагает, хотя и довольно сбивчиво, свои отношения с несколькими другими женщинами, относящиеся к чуть более позднему времени и никак не связанные с историей, рассказанной вначале. На самом деле все, однако, сводится к тому же: сердцевину каждого нового сюжета составляет повторяющийся с неотвязностью кошмара эпизод — вполне фантазматический по своей структуре,— где героиня (или, наоборот, герой), повинуясь бессознательному импульсу, входит в темную комнату, в которой спит второй участник событий. Ночное вторжение в чужой сон/смерть точно соответствует сцене из первой части, где рассказчик входит в комнату своей только что умершей возлюбленной. Благодаря сходству структур одинаковым оказывается и смысл этих визитов: главная героиня второй части совершает символический жест, заказывает скульптору снять маску своего лица и рук, как будто бы она была уже мертвой. Объятый ужасом при этом известии, рассказчик понимает, что он — живой мертвец, носитель смерти, что он может отсрочить, "остановить" "смертный приговор", вынесенный его любимым, но он же этот приговор и исполняет; именно потому женщина, умершая в первой части повести, в последней своей агонии указывала на него со словами: "А вот, смотрите, и смерть"[26]. В последних строках повести, опущенных при последующих ее переизданиях, рассказчик рисует себя (возможно, в безумном бреду) в виде фантастической фигуры наподобие мэтьюриновского Мельмота, тщетно надеющегося передать кому-нибудь другому свое смертоносное бессмертие: "Тот, кто захотел бы стереть все это в моей душе в обмен на кончину, которой я напрасно ищу, стал бы, в свою очередь, отправной точкой моей собственной истории и оказался бы в моей власти"[27].

Не случайно, однако, эти финальные строки были изъяты автором из окончательного текста повести. Они не просто вносят излишнюю ясность в ее сюжет, они еще и служат формированию, эстетическому завершению этого сюжета. Между тем мифологическая бездна, разверзающаяся среди "реали-

стических" парижских декораций, не должна иметь никакого, даже легендарного, смыслового дна. Поэтому вся сюжетная структура "При смерти" строится так, чтобы максимально размыть ее связность и последовательность. В ход идет прием, типичный для мифопоэтических текстов,— редупликация, варьирование и повторное отыгрывание одних и тех же схем и эпизодов. Все женские персонажи, несмотря на внешние биографические различия между ними, функционально равнозначны и сливаются в одну смутную фантазматическую фигуру. Бесконечный кошмар сюжета усиливается благодаря постоянным оговоркам рассказчика, который "не может рассказать обо всем", невнятно намекает на какие-то другие обстоятельства, на другие случавшиеся с ним истории, в которых опять-таки чудятся все те же мотивы и структуры... В итоге вместо линейного повествования перед нами лабиринтообразное пространство бесконечных взаимоотражений, и эта дурная бесконечность подобий производит более сильное и более тягостное впечатление, нежели житейский трагизм тех или иных частных происшествий, о которых повествуется в "При смерти".

В повести "Последний человек" (название, разумеется, перекликается с заголовком ранней новеллы "Последнее слово") сюжет построен еще более экстравагантно. Среди ее героев тоже есть "живой мертвец", изображенный как будто бы со стороны. Но именно "как будто бы" — потому что фигура его обрисована намеренно уклончиво, с помощью искусно двусмысленных характеристик, не говорящих ничего утвердительного. Лишенный четкого внешнего облика, лишенный характера, которому нечем выказать себя в статичном, бездейственном сюжете, этот "последний человек"[28] выглядит бесплотным и зыбким отражением рассказчика повести, внешней проекцией его собственной личности. Их окружает подчеркнуто неопределенная, безвещественная среда — некое закрытое учреждение типа санатория, где живут и умирают люди, страдающие какой-то болезнью (туберкулезом?); среди них сам рассказчик и его возлюбленная, на которых "последний человек" (также пациент) оказывает непостижимое влияние. В конце концов подруга рассказчика умирает, о чем сказано нарочито вскользь, придаточным предложением: "Когда она умерла...",— и после этого дело принимает совсем необычный оборот. Исчезают все персонажи, кроме повествующего "я", исчезает всякий, даже условный внешний мир, и всю вторую часть повести занимает монолог героя-рассказчика, произносимый им уже *после своей собственной смерти*. Если бы не атеизм Мориса Бланшо, то этот монолог можно было бы, пользуясь понятиями богословия, определить как речи страждущей души в чистилище, мучительно преодолевающей, изживающей свое земное "я", пытающейся забыть о нем и слиться с безличным вселенским сонмом душ ("Мы"). Однако в повести нет никакой религиозности; адресатом загробного монолога является некая всемирная "мысль", о которой говорится с интимной болью как о потерянной возлюбленной (метафора "мысль — женщина" неоднократно встречается в тексте повести "При смерти"). Беспокойно-томительные отношения влюбленной пары, в первой части отягощенные призраком подступающей смерти, во второй части словно окончательно перешли черту земного бытия и продолжаются уже за этой чертой; смерть, воплощенная поначалу в фигуре "последнего человека", деперсонифицировалась и распространилась на весь мир.

Мрачный колорит этой и других повестей Бланшо не должен удивлять — мы уже видели, что идея смерти играет основополагающую роль в мировоззрении писателя. Так и в "Последнем человеке" смерть поставлена в метафизический контекст — это не конкретный реальный недуг, даже не мифическая фигура вестника загробного царства (слишком расплывчата эта фигура в повести), а безличная стихия небытия, постепенно захватывающая всех и вся. Воссоздать эту энтропическую стихию можно лишь при условии

атрофии сюжетной структуры; персонажи не совершают поступков, не соприкасаются с оказывающей какое-либо сопротивление материальной средой, да и сами плохо различаются между собой, незаметно перетекая один в другого (иногда Бланшо даже намеренно путает обозначающие их местоимения, так что по структуре фразы нелегко бывает понять, относится ли местоимение в косвенном падеже lui к "нему" или к "ней"). Сюжетность, вообще говоря, возможна и в развеществленном мире; главным и единственным событием повести мог бы стать как раз совершающийся на рубеже ее первой и второй частей "шаг по ту сторону", переход героев из жизни в смерть. С этой точки зрения заключительный монолог рассказчика знаменовал бы его прорыв к высшей истине человеческого существования; такая вспышка сознания у роковой черты часто изображалась в произведениях французских экзистенциалистов — например, в заключительных сценах "Тошноты" Сартра, "Постороннего" Камю, ряда пьес тех же авторов. Но Бланшо в своей повести 1957 г. следует скорее принципам "нового романа" или "театра абсурда", где такой экзистенциальный прыжок героя невозможен. Оттого загробная весть в "Последнем человеке" торжественно-невнятна и обращена не к смертным собратьям, оставшимся по сю сторону черты, а к расплывчато-неопределенной потусторонней Мысли. Стремясь любой ценой предотвратить фиксирование художественного смысла (а без фиксированного смысла невозможна и никакая "весть", "послание"), Бланшо вынужден совершить нечто невиданное в литературе — сделать так, чтобы даже смерть главного героя произведения не становилась художественным событием.

И все-таки до тех пор, пока в повестях типа "При смерти" или "Последнего человека" сохранялась пусть зыбкая, но все же единая фигура главного героя, она таила в себе и зачаток сюжетности. Не удовлетворенный этим, Бланшо в произведениях своей позднейшей, "третьей манеры" окончательно отказывается от протагониста, от сквозного голоса, который звучал бы от начала до конца текста. Он начинает строить свои тексты как фрагментарный диалог множества анонимных голосов.

Начало положила в 1962 г. повесть "Ожидание забвение", представляющая собой почти сплошь диалог — правда, двух постоянных, относительно определенных персонажей. Позднее, в эссеистической книге под характерным названием "Бесконечный диалог", монологический дискурс (критические статьи, по большей части публиковавшиеся ранее отдельно) стал чередоваться с полуфилософским, полухудожественным диалогом, заполняющим пространство между этими эссе. Но окончательно такая форма образовалась в книгах "Шаг по ту сторону" и "Катастрофическое письмо", где два разных дискурса не просто чередуются, но еще и оба представлены *фрагментами*.

О функции фрагментарной композиции достаточно ясно сказано в самом тексте книги "Шаг по ту сторону". Фрагментарность — требование "письма", понятого в духе группы "Тель кель"; она призвана изгнать из текста какое-либо устойчивое, упорядоченное содержание, которое всегда скрывается под упорядоченным речевым выражением. "Письмо согласно принципу фрагментарности уничтожает различие поверхности и глубины, реального и возможного, верха и низа, явного и скрытого... Писать на уровне непрерывного гула — значит сознательно подвергаться воздействию пустоты, обозначающей себя лишь чем-то излишним и неуместным, не находящим себе места в пространстве мыслей, слов и книг"[29]. "Избавь меня от слишком долгих речей" — этот призыв, дважды повторенный на протяжении книги, декларирует отказ от всякой систематичности, будь то даже систематичность афоризмов, коротких максим, цикла лирических миниатюр. Ценность фрагмента — именно в его несводимости к системе. И хотя фрагменты, составляющие тот же "Шаг по ту сторону", восходят к постоянной проблематике

"систематичных" статей Бланшо,— более того, только при учете этих статей, только на их фоне они и могут быть в должной мере поняты (ср., например, сказанное выше о понятии "гула", которое фигурирует в только что процитированном фрагменте),— но это собрание фрагментов уже невозможно адекватно "реферировать", сводить к логически стройным конструкциям. Пройдя через разрушительный механизм негативной диалектики, культура, которая прежде фокусировалась у Бланшо в глубоких и емких обобщающих построениях, рассыпается в множестве зеркальных осколков — не потому, что автору стало не по силам держать в руках цельное зеркало, а потому, что он поставил себе новую задачу: сделать свой текст подобным непредвиденной игре отражений, калейдоскопически мелькающих при перебирании осколков. Эта игровая задача — в то же время и творческая, и потому вполне закономерно соединение в тексте с теоретическими размышлениями также и фрагментов художественного дискурса — отдельных фраз, стихотворных строчек, коротких диалогов.

Последние особенно любопытны тем, что в книге они бывают двух видов — как монологическими (в бахтинском смысле), восходящими к вековой традиции философского диалога, так и собственно художественными. Различие между ними, обозначенное разными шрифтами, прямо связано с экзистенциальной позицией, которую занимает Морис Бланшо перед лицом жизни и смерти, истории и культуры.

Приведем один лишь пример из "Шага по ту сторону". Вслед за коротким "философским" фрагментом, объясняющим, что слово — всегда непринятый дар, что оно всегда "пропадает впустую", оставаясь чем-то внешним и чуждым для того, кому оно адресовано,— идет столь же короткий обмен репликами, где невидимый собеседник возражает: "Однако же вы это говорите со всей уверенностью, какую дают абстрактные, властно-покорные слова.— Но все впустую, впустую.— И даже это все еще сказано слишком уверенно.— И это тоже"[30]. В этой перепалке каждая новая реплика охватывает предыдущую не как отвлеченный, вневременной смысл, что характерно для монологического, научно-философского диспута, а как целостное высказывание, происходящее здесь и сейчас ("вот эти слова вы сказали так-то"). Произнесенное собеседником слово не "критикуется" в каких-то отдельных аспектах, а преодолевается в своей целостности характерным негативно-творческим жестом; разрушается, пропадает "впустую" непосредственное содержание предыдущего высказывания, а заодно и личность того, кто высказывался; каждая новая реплика произносится уже новым субъектом, возникшим из "речевого исчезновения" субъекта предыдущего. Если в "традиционной", нефрагментарной художественной прозе Бланшо господствовала гнетущая атмосфера всеразрушающей, хотя и творящей, смерти, то здесь она рассеивается в лучах возвышенной интеллектуальной игры. Вместе с ней растворяется и трагический экзистенциальный герой, уступая место множеству "чьих-то" перекликающихся голосов, которые свободно перемежаются в пространстве фрагментарного текста.

Будучи признанным авторитетом в критике, философии, теории культуры, Бланшо-писатель у себя на родине скорее недооценен. Его произведения считаются (не без оснований) "темными" и пользуются высокой репутацией лишь в узкой элитарной среде. Между тем исторически они необычайно показательны, своей эволюцией отражая общее развитие авангардной французской литературы последних пятидесяти лет.

Ранний Бланшо-кафкианец — несомненный "попутчик" литературного экзистенциализма (не в "ангажированном", а в "абсурдистском" его варианте), участник и исследователь драматических "поисков утраченного смысла". В своих позднейших повестях он движется параллельно исканиям нероманистов, отказываясь от внешней сюжетности, делая героем своей прозы абст-

рактного "человека без свойств", помещенного в призрачный и бесплотный художественный мир, наконец, обнажая конструктивную деятельность автора, формирующего судьбу героев на виду у читателя. Поздний же Бланшо, автор фрагментарных книг,— прямой соратник неоавангардистов из группы "Тель кель", окончательно подрывающий принцип моносубъектности художественного текста и выходящий за рамки традиционной литературы в область особой комбинаторно-игровой деятельности, которая свободно смешивает разные типы слова, не отягощенного более ответственностью за цельность человеческой судьбы.

Бланшо, как и Жорж Батай, демонстрирует неслучайность, *литературную* обусловленность возникновения этой альтернативной формы словесного творчества; но он же демонстрирует и высокую сопротивляемость литературы, ее способность к самозащите, к усвоению и обузданию разрушительно-бунтарских тенденций, рождающихся в ее лоне. Интеллектуальная зоркость, сила философской саморефлексии позволяет писателю осознать этот конфликт не как экстремальный случай, экзотическую причуду "модернизма", а как фундаментальное противоречие культуры, которое приходится глубоко переживать (а не просто наблюдать со стороны) всякому, кто всерьез вступает в ее пространство.

РОЛАН БАРТ

1

Ролан Барт (1915—1980) добился мировой славы в 60-е годы как один из блестящей плеяды французских гуманитариев структуралистского (позднее — и постструктуралистского) направления. Очень трудно, однако, определить его место в рамках этой плеяды, его "специализацию". Если Клод Леви-Стросс — этнограф и антрополог, Мишель Фуко — историк культуры, Жак Лакан — психоаналитик, Жак Деррида — философ (впрочем, последняя характеристика уже страдает упрощенностью), то применительно к Барту можно употребить разве что расплывчатое понятие "критик" в самом широком его значении: критик литературный, художественный, социальный... Не менее подвижным и неоднозначным был и социальный статус Барта, колебавшийся в пределах от газетного очеркиста до солидного профессора. Сказанное им однажды о "неклассифицируемости" Жоржа Батая вполне относится и к нему самому.

Анализируя собственное творчество на посвященном ему самому коллоквиуме в Серизи-ла-Салль (1977), Барт заявлял, что "в начале всего — Страх"[1] — страх Образа, приписываемого человеку обществом и порабощающего своего "обладателя". "Человек видится мне больным Образами, страдающим от своего Образа"[2]. Понятие "образ" здесь отсылает к психоанализу Лакана, определившего "воображаемое" как совокупность чужих представлений о человеке, спроецированных внутрь его души ("то, что, как я считаю, думает обо мне другой"[3],— поясняет сам Барт). Вся деятельность Барта как раз и направлена на то, чтобы ускользнуть от власти Образа, "обыграть" его, не дать сформироваться стереотипу собственной личности.

Осмысляя свою позицию по отношению к той или иной области культуры, где ему приходилось работать, Барт любил пользоваться условным наклонением. Например, говоря (в книге "Критика и истина") о постулируемой им "науке о литературе", он добавляет: "Если подобная наука однажды возникнет..."[4] Сходная оговорка — в статье 1973 г. о Филиппе Соллерсе: "Если бы я был теоретиком литературы..."[5] Иной "образ" Барт примеривает на себя в предисловии к книге "Сад, Фурье, Лойола": "Если бы я был писателем, притом уже покойным..."[6] И даже такая, несколько комичная, оговорка в книге "Удовольствие от текста": "Если бы мы были неравнодушны к неологизмам, то могли бы определить теорию текста как *гифологию* (*гифос* означает "ткань" и "паутина")" (Избр. работы, 515)[7]. Каждый дискурс, каждую культурную роль Барт рассматривает именно как роль, играемую "понарошку", как одну из своих масок, на которую — по излюбленной своей метафоре — сам же указывает пальцем.

Намеренная жанровая нечеткость, колебания между "научным" и "художественным" творчеством способствовали успеху Барта у широкой публики,

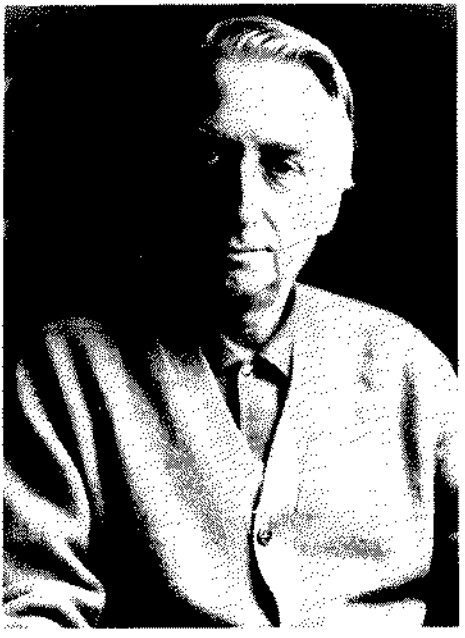
ощущавшей в нем скорее "литератора", чем ученого-специалиста; но это же подчас и вредило его репутации в академических кругах (известно, например, сдержанное и даже критическое отношение к Барту некоторых ведущих теоретиков московско-тартуской семиотической школы). При истолковании и оценке его творчества это вызывало и вызывает психологически естественное стремление "выпрямить" его, свести к какой-то одной ипостаси; чаще всего преимущество отдается рациональной, строго научной стороне Барта. Так, в нашей стране Барт долгие годы рассматривался, при всех возможных оговорках, именно как ученый — семиолог, литературовед. Такую однобокую направленность имели и все публикации его сочинений на русском языке, начиная с теоретического трактата "Основы семиологии", напечатанного в 1975 г. в дискуссионно-методологическом сборнике «Структурализм: "за" и "против"». По забавному совпадению, именно эту работу, впервые познакомившую русского читателя с творчеством Барта, сам автор, как теперь известно, первоначально вообще не хотел печатать даже по-французски — из-за ее чрезмерно "научной" системности...[8]

Научно-теоретический аспект бартовской мысли рассматривается и практически во всех критических трудах, которые посвящались ей в отечественной науке. *Система* научных идей Барта описана в них достаточно подробно[9]; здесь уместнее будет обратиться к иной его ипостаси — паралогической, не укладывающейся в рамки систем и классификаций, ориентированной на процесс, а не на результат культурного творчества; иными словами, наш предмет — Ролан Барт — *писатель*.

Его активное литературное творчество началось при обстоятельствах, которые экзистенциальная философия определяет как "пограничную ситуацию",— перед лицом неминуемой, хотя и относительно отдаленной, смертельной угрозы.

Родившись в Шербуре в 1915 г., еще в раннем детстве лишившись отца (тот служил офицером флота и в 1916 г. погиб в морском бою), Ролан Барт был воспитан матерью, которую он нежно любил и всего на год с небольшим пережил. В 1935—1939 гг. он учился в Сорбонне, изучая классическую филологию, позднее защитил диплом по проблемам греческой трагедии. Но еще в 1934 г. он впервые начал харкать кровью, а в 1941-м новый приступ туберкулеза заставил его несколько лет провести в горных санаториях для студентов во Франции и Швейцарии. Жизнь в горах, в замкнутом интеллигентском мирке, под гнетом почти неизлечимой в те годы болезни, в историческом соседстве с мировой войной,— жизнь, которую сам Барт как-то сравнил с историей Ганса Касторпа из "Волшебной горы" Томаса Манна,— все это несомненно сильно повлияло на юношу и дало ему толчок для обращения от узкоакадемических античных штудий к размышлениям о современной культуре и о проблемах знаковой деятельности в целом[10]; в санаторских журналах появились его первые статьи о современных писателях. С ним, можно сказать, случилось то же, что и с Жоржем Батаем: переход от отвлеченных научных занятий к актуальному, собственно литературному творчеству состоялся благодаря экзистенциальной встряске (курс психоаналитического лечения у Батая, пребывание "на горе" — у Барта).

Дальнейшая биография Барта может быть изложена в немногих словах. Благодаря появлению новых лечебных средств он в 1946—1947 гг. вылечился от туберкулеза, несколько лет преподавал литературу за границей — в Бухарестском и Александрийском университетах, в 50-е годы работал в Национальном центре научных исследований, а в 60-х — в Высшей школе практических знаний. Наконец, в 1976 г. он занял специально для него учрежденную кафедру "литературной семиологии" в Коллеж де Франс. В этом послужном списке стоит отметить лишь одно обстоятельство: на протяжении всей своей творческой жизни Барт стоял в стороне от системы



Ролан Барт

университетского образования, где традиционно сосредоточено изучение литературы во Франции; ему случалось сотрудничать лишь в малопрестижных зарубежных университетах и только к концу творческого пути — в одном из главных учебных заведений Франции, но также не принадлежащем к университетской системе. Этим отчасти объяснялись напряженные отношения между ним и "университетским" литературоведением, особенно обострившиеся в первой половине 60-х годов.

Жизнь Барта оборвалась внезапно и трагически: в феврале 1980 г., выходя из Коллеж де Франс, он был сбит автомобилем и месяц спустя скончался.

2

На авансцену культурной жизни Барт выступил в первые послевоенные годы, начав регулярно публиковать критические статьи в леводемократической периодике (первоначально — в газете "Комба"). Эту неутомимую журналистскую деятельность он продолжал всю жизнь. Уже первая небольшая книга, составленная из газетных статей,— "Нулевая степень письма" (1953) — принесла ему известность. За нею последовал ряд других книг, отражающих характерное колебательное движение: Барт то отдалялся от художественной литературы как предмета своих размышлений, то вновь возвращался к ней. "Нулевая степень письма" практически полностью посвящена изящной словесности; но уже следующая большая работа Барта — очерк об историке Жюле Мишле ("Мишле сам о себе", 1954), за которым последовал сборник небольших эссе о семиотике массовой культуры и повседневного быта "Мифологии" (1957). В первой половине 60-х годов Барт, ставший одним из лидеров структурализма, опять возвращается к

литературной критике: в 1963-м выходит книга "О Расине", в 1964-м — сборник "Критические очерки", наконец, в 1966-м — полемико-методологический трактат "Критика и истина". Следующая его книга вновь далека от литературы — это основательный ученый труд о семиотике модной одежды, вернее, журналов мод ("Система моды", 1967). В 1970-м — новый возврат к художественной словесности: в книге "S/Z" детально, фраза за фразой анализируется текст новеллы Бальзака "Сарразин". Затем следуют два сочинения, относящиеся к общей культурологии: в сборнике "Сад, Фурье, Лойола" (1971) три нарочито несхожих автора объединены как "логофеты", создатели и кодификаторы новых языков (садизма, утопии, мистики), а "Империя знаков" (1970) представляет собой восхищенный очерк японской цивилизации. Очередное, уже постструктуралистское возвращение к литературе ознаменовано выходом в 1972 г. "Новых критических очерков", в 1973-м — теоретических фрагментов "Удовольствие от текста", а в 1975м — книги-самоанализа "Ролан Барт о Ролане Барте". Новый "прыжок в сторону" Барт совершил в 1977 г., выпустив "Фрагменты любовного дискурса" — самую "кассовую" свою книгу, получившую, благодаря своей тематике, огромный 100-тысячный тираж... В небольших книгах конца 70-х годов "Лекция" (1978) и "Соллерс-писатель" (1979) Барт опять вращается в кругу литературных проблем; но в начале 1980-го выходит "Камера люцида", имеющая подзаголовок "Заметка о фотографии" и опять-таки уводящая прочь от исследования литературных текстов. Этой книге суждено было стать последним прижизненным изданием Барта; составленные посмертно сборники его произведений также отличаются разнообразием предметов и дискурсов — "Зернистость голоса" (1981, сб. интервью), "L'Obvie et l'obtus"[11] (1982, статьи об аудиовизуальных искусствах), "Гул языка" (1984, статьи о литературе и семиотике культуры), "Семиологическое приключение" (1984, работы по теоретическим проблемам семиотики), наконец, "Происшествия" (1987, заметки дневникового характера). Разумеется, многие книги Барта писались параллельно одна другой, а сборники статей формировались из текстов, создававшихся на протяжении многих лет, и это, конечно, нарушает стройность "колебательной" схемы, но и в отсутствие жесткого хронологического ритма чередований ясно, что художественная литература всегда служила для Барта исходной точкой опоры, от которой он вновь и вновь отталкивается для изучения иных отраслей культуры. С этим соотносится и его знаменитое определение семиотики — общей науки о знаках — как всего лишь частной дисциплины по отношению к лингвистике: все неязыковые знаки, по мнению Барта, обретают свой смысл, лишь будучи пропущены через языковое сознание, связаны со структурой естественного языка. Так и литература, творческая деятельность с языком, образует основу всякой иной культурной деятельности. Один из учеников Барта, выступая на коллоквиуме в Серизи 1977 г., вспоминал свое удивление тем, что бартовская "семиология" состояла в "умении удачно и систематично говорить обо всем — о вещах пустых, легковесных, пошлых, незначительных"[12]; можно заметить, что таким умением определяется не столько научная семиотика, сколько художественная литература.

Уже в "Нулевой степени письма" вполне оформились две главные идейные и образные темы, столкновением которых обусловлена вся внутренняя динамика бартовского творчества. Эти темы — *отчуждение* и *утопия*.

Понятие отчуждения сложилось, как известно, еще в гегельянско-марксистской традиции, но именно в середине XX в. оно вышло на первый план художественной и литературно-критической рефлексии; во Франции особенную роль в постановке проблемы сыграл Ж.-П.Сартр, и именно в таком смысле следует понимать позднейшее признание Ролана Барта, что в первые годы после войны он был "сартрианцем и марксистом"[13].

Проблематика "Нулевой степени письма" непосредственно связана с идеями знаменитой работы Сартра "Что такое литература?" (1947) — прежде всего с идеей "ангажированности" любого писателя, его неизбежной вовлеченности в борьбу, идущую в расколотом обществе. Понятие "письма", как его определяет Барт в своей ранней книге, вполне соотносимо с понятием ангажированности: критик выделяет в языковой деятельности особого рода знаки, придающие этой деятельности (вообще говоря, не только письменной, но и устной) социально-идеологическую, ценностную окраску. Существуют, например, различные — противоборствующие — типы политического письма, различные варианты письма литературного, в которых литература, как правило, пытается скрыть свою ангажированность, скрыться под маской чистого художества. Письмо, по раннему Барту,— это просто материальная, языковая, знаковая форма, которую принимает ангажированность пишущего.

Главное расхождение между Сартром и молодым "сартрианцем" Бартом обнаруживается в оценочном отношении к описываемой ими ситуации. Там, где Сартр утверждает осознанно ангажированное литературное письмо как раскрепощающую, духовно освобождающую деятельность, позволяющую человеку преодолеть свою социальную отчужденность ("...с каждым сказанным словом я чуть глубже вовлекаюсь в мир и одновременно чуть больше вырываюсь из него, поскольку преодолеваю его в своем стремлении к будущему"[14]),— там Барт видит безысходную порабощенность писателя оковами чуждого ему по своим социально-ценностным установкам языка, который как раз и оказывается сильнейшим инструментом социального отчуждения личности: "...История вкладывает ему в руки богато украшенный, хотя и компрометирующий инструмент — письмо, унаследованное от прошедшей и уже чужой для него Истории, письмо, за которое он не несет никакой ответственности, но которым, однако, только и может пользоваться. Так рождается трагедия письма..."[15] Заключительная глава "Нулевой степени письма", "Утопия языка", из которой взята эта цитата, в первоначальной газетной публикации так и называлась "Трагическое чувство письма", и Филипп Роже, автор одной из наиболее серьезных исследовательских работ о Барте[16], делает оправданный вывод, что уже в "Нулевой степени письма" обнаруживаются зародыши той тотальной критики языка-"фашиста", которую Барт развернул в работах 70-х годов[17].

В той же заключительной главе, как явствует из ее окончательного названия, впервые заявили о себе поиски "утопического" состояния языка, свободного от проклятия социальной отчужденности. Надежду на такое избавление языка Барт усматривает (в других главах "Нулевой степени письма") в авангардном литературном творчестве. Так, современная поэзия, разрушая "горизонтальные", реляционные связи языка, заставляет слова, взятые в "энциклопедической" полноте своих значений, "вертикально" отсылать прямо к реальности, минуя понятийный план содержания языка, который вечно грозит заузить и обкорнать их многосмысленность; в прозе же молодой Барт обнаруживает многообещающие попытки нейтрального, "нулевого", никак ценностно не окрашенного письма ("белого", "бесцветного") — например, в "Постороннем" Камю. Позднее такие образцы виделись ему то в изгоняющем всякие переносные смыслы "вещизме" А.Роб-Грийе, то в "самопроизводящем" романе Ф.Соллерса...

Понятие "письма" имело в творчестве Барта драматическую, головокружительную судьбу. Введенное в книге 1953 г. для обозначения навязанной извне, отчуждающей ангажированности (языкового "образа" писателя в указанном выше смысле), оно и в последующие годы употреблялось, хотя и редко, в том же значении языкового "субкода"[18]. Кажется, в последний раз это произошло в классической работе Барта-структуралиста "Введение в

структурный анализ повествовательного текста" (1966), где письмо рассматривается как элемент высшего, завершающего уровня организации повествования: "...его роль состоит не в том, чтобы "передать" рассказ, но в том, чтобы его афишировать"[19], то есть снабдить текст опознавательными знаками его социальной функции, предписывающими читать его именно в таком, а не ином ценностном регистре. Однако уже в следующем году, в статье под программным названием "От науки к литературе" (имелось в виду развитие, которое предстояло совершить структуральному методу исследования текстов), "письмо" вырывается за рамки любых структур, возвышается над любыми кодами и субкодами языка и становится равнозначным "интегральному", всеобъемлющему и в силу этого неотчужденному и неотчуждающему языковому творчеству: "...только письмо способно сокрушить утверждаемые наукой теологические представления, отвергнуть террор отеческого авторитета, что несут в себе сомнительные "истины" содержательных посылок и умозаключений, открыть для исследования все пространство языка, со всеми его нарушениями логики, смешениями кодов, их взаимопереходами, диалогом, взаимным пародированием..." (Избр. работы, 381). Письмо, которое у раннего Барта было орудием отчуждения, как бы "перебежало" на сторону языковой утопии, приняв новый, фактически противоположный смысл[20]; теперь этим термином обозначается эйфорическая деятельность по ту сторону стесняющих социальных реальностей. Теперь "письму" если и противостоит логически какое-то иное понятие, то это уже не "язык" и "стиль", как было в "Нулевой степени письма", но, в соответствии с идеями Жака Деррида (его книга "О грамматологии" вышла как раз в 1967 г.), "речь" — необязательно устная, но отличающаяся от "письма" (необязательно начертательного) отсутствием "отсроченности", незавершенности смысла. "Речь — это не только то, что реально произносится, но и то, что поддается транскрипции (или, вернее, транслитерации) из устного высказывания и вполне может быть напечатано или размножено на ротаторе; связанная с телом, с личностью, с желанием обладать, она служит тем голосом, которым заявляет о себе всякое требование... Письмо же — это в полном смысле "то, что следует изобрести", головокружительный разрыв с прежней символической системой, полностью преображающий целый пласт языка"[21],— комментирует сам Барт в одной из статей 1968 г.

Для Барта 40—50-х годов, "сартрианца и марксиста", противник воплощен в господствующем классе буржуазии, заполнившем всю культурную жизнь общества неявными стереотипами своей идеологии. Особенно важна ее неявность, "анонимность": будучи скрыта и растворена в "культуре", она обретает поистине всезахватывающее влияние. "Вся Франция погружена в эту анонимную идеологию; наша пресса, кино, театр, бульварная литература, наши церемониалы, правосудие, дипломатия, светские разговоры, погода, уголовные дела, рассматриваемые в суде, волнующие перспективы женитьбы, кухня, о которой мы мечтаем, одежда, которую мы носим,— все в нашей обыденной жизни связано с тем представлением об отношениях между человеком и миром, которые буржуазия *вырабатывает для себя и для нас*" (Избр. работы, 108—109),— пишет Барт в "Мифологиях". На рекламной манжетке этой книги напечатаны в виде эпиграфа слова Брехта: "В правиле выявляйте обман",— и имя немецкого драматурга, неустанного аналитика и разоблачителя отчужденного сознания и "анонимной" буржуазной идеологии, возникает здесь совершенно закономерно. Познакомившись с творчеством Брехта во время знаменитых парижских гастролей "Берлинер ансамбля" в 1954 г., Барт в последующие годы стал горячим пропагандистом брехтовского театра, размышляя о нем в своих многочисленных статьях для левого театрального журнала "Театр популер". Впрочем, уже в них, помимо собственно социальной критики, заметна и другая идея, объяснявшая восхи-

щение критика Брехтом и все яснее звучавшая в его позднейших текстах. "...Брехтовский театр... это не критический, не героический театр, это театр сознания, а вернее, зарождающегося сознания"[22],— писал Барт в 1960 г. по поводу пьесы Брехта "Мать". Мысль о "зарождающемся сознании" он подробнее разъясняет тремя годами позже, в интервью журналу "Тель кель": "...связывая свой театр с известной политической идеей, Брехт как бы оставляет смысл заявленным, но незавершенным... В конце каждой из пьес Брехта подразумевается обращенный к зрителю призыв: "Ищите выход" — во имя разгадки, вести к которой должна материальная форма спектакля; театр Брехта — *осознание несознательности*, зрительный зал должен осознать несознательность, царящую на сцене... Сделанное Брехтом может служить образцом в силу того, что он действует смелее других: он подходит вплотную к *определенному* (в общем и целом — марксистскому) смыслу, но как только этот смысл начинает "густеть", затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя в форме вопроса: отсюда особенность изображаемого в его театре исторического времени — это время *кануна*" (Избр. работы, 278—279).

Таким образом, уже в сравнительно ранних своих высказываниях Барт ощущает отчуждающую силу не только в конкретных идеологических смыслах, что контрабандой протаскивает в повседневную духовную пищу людей буржуазная идеология, но и *во всяком смысле вообще* — постольку, поскольку тот является "загустевшим", "затвердевшим", однозначно устойчивым. Соответственно и "утопия языка" получает у Барта в 1975 г. новое образное выражение — это "гул" или "шелест" языка, "утопия музыки смысла": "...язык обращается в гул и всецело вверяется означающему, не выходя в то же время за рамки осмысленности: смысл маячит в отдалении нераздельным, непроницаемым и неизреченным миражем, образуя задний план, "фон" звукового пейзажа" (Избр. работы, 543). Смысл, по Барту, ни в коем случае не должен быть грубо изгнан из "утопического" текста; осуществляемая операция гораздо более деликатна — смысл должен потерять четкость, превратиться в "мираж". Вместо результата смыслообразующей деятельности "утопический" текст являет нам только ее процесс, процесс неуловимо текучего становления смысла, который никогда не достигает состояния "позитивного означаемого".

Постепенно раскрывая заключенные в ней потенции, бартовская культурология, как в критической, так и в утопической своей составляющей, стала выходить за рамки "в общем и целом марксистского" сознания. По словам А.Роб-Грийе, Барт "отошел от марксизма, как всегда, мало-помалу, без шума, на цыпочках"[23]. Сам Барт не усматривал, однако, в таком отходе никакого отступничества — по его мнению, его ангажированность лишь приняла более глобальный, более фундаментальный характер. В 1974 г. он говорил об этом так: "...в моем понимании ставки в игре значительно выросли: ныне семиология призвана выступать не только против спокойной совести мелких буржуа, как во времена "Мифологий", но против всей символико-семантической системы нашей цивилизации; мало изменить содержание знаков, надо прежде всего стремиться *расщепить* самое систему знаков, выйдя за пределы западной традиции, как я заявлял об этом в своем тексте о Японии"[24].

От критики буржуазной цивилизации Барт обращается, таким образом, к критике цивилизации *европейской* и пытается найти ей альтернативу в культурных моделях других регионов; закономерно поэтому упоминание в данном контексте Японии, которой посвящена книга Барта "Империя знаков" (1970).

3

"Путевые заметки" Барта о поездке в Японию образуют один из поворотных пунктов в его творческой эволюции; с этим моментом он связывал свое "вступление в область романического"[25], то есть переход "от науки к литературе". Эта книга показывает важные особенности творческого поведения Барта перед лицом ненадежных, а подчас и прямо враждебных культурных знаков.

"Империя знаков" — первая книга критика, где открыто, в качестве главного персонажа фигурирует личность самого автора. Барт, например, пишет об удовольствии, которое доставляет ему звучащая вокруг непонятная речь: "Гудящая масса чужого языка образует восхитительную защитную оболочку, окутывает иностранца (если, конечно, он не во враждебной стране) звуковой пеленой, не допускающей до его ушей все те отчуждающие воздействия, что содержатся в родном языке... А потому — какой покой для иностранца! Здесь я предохранен от глупости, от вульгарности, от тщеславия, от светскости, от национальности, от нормальности"[26]. Нетрудно уловить в этом эйфорическом описании звучной и, *вообще говоря, осмысленной*, но вместе с тем ускользающей от точного смысла речи прообраз "гула языка", о котором пишет Барт в процитированном выше позднейшем тексте (который, кстати, содержит и прямую отсылку к японским впечатлениям); то есть "утопия языка" обретает вполне реальное, земное воплощение в традиционной восточной культуре, давая и самому автору утопически счастливое место в своих рамках.

И дело здесь не только в субъективных переживаниях иноземного путешественника, оказавшегося в чужой стране "без языка". Многочисленные наблюдения позволяют Барту охарактеризовать японское общество как "империю знаков", но сугубо парадоксальную — "знаки пусты, и в обряде нет бога"[27]. Например, Токио, подобно европейскому городу, растет вокруг исторического центра, но центр его... пуст — его образует наглухо огороженный, не доступный ни для каких посещений дворец императора; в традиционном японском жилище нет ни кровати, ни кресла — нет стабильного места для человеческого тела, которое служило бы функциональным центром помещения; японская поэзия хокку не дает ни определения, ни описания предмета, а лишь голое обозначение его при отсутствии какого-либо понятийного смысла (Барт сравнивает писание таких стихов с тщательным фотографированием — только в аппарате нет пленки)... Символ японской знаковой культуры — необычайно изощренная, роскошная упаковка, в которой может скрываться самый незначительный предмет, фактически ничто: таковы и японские знаки, в которых пышное богатство означающего развертывается благодаря ничтожности означаемого.

Содержащее против содержимого, означающее против означаемого, форма против содержания — таков постоянный выбор, делаемый Бартом во всем своем творчестве. Культура восточных народов привлекает его именно тем, что в ней нет скрытого смысла, она вся на поверхности; такова пища в японской кухне[28], где блюдо готовится, составляется прямо на виду у клиента и где "в съедобном веществе нет никакой драгоценной сердцевины, скрытой силы, жизненной тайны..."[29]. Также и культура Китая, согласно Барту, "разрушает образование понятий, тем, названий" и тем самым сопротивляется страсти западного человека во всем доискиваться до тайного смысла: "Нам хочется, чтобы существовали вещи непроницаемые, дабы мы могли в них проникать; идеологический атавизм делает нас дешифровщиками, субъектами герменевтики; своей интеллектуальной задачей мы все время полагаем выявление смысла"[30]. "Поверхностная", принципиально нескрытная восточная культура служит для Барта объектом эстетического созерца-

ния, которое по своей духовной плодотворности ничуть не уступает проникновению в "суть вещей". "...Одна из главных идей эстета: поверхность столь же выразительна, как и глубина"[31],— комментирует Сьюзен Сонтаг, автор блестящего эссе о "формализме" и "эстетизме" Барта.

Сам Барт достаточно охотно признавал себя "формалистом", но при этом делал существенные оговорки. Во-первых, он еще в ранних своих работах настойчиво писал об "ответственности форм", их социальной ангажированности, то есть содержательности (отсюда и выросла его ранняя теория "письма"). Во-вторых, в поздний период, став непримиримым борцом против всякого устойчивого смысла, он столь же настойчиво повторял, что смысл не должен грубо изгоняться, просто исключаться из рассмотрения. Формализм, по Барту,— не голое отрицание, но диалектический процесс: "Формализм, о котором я думаю, заключается не в том, чтобы "забывать", "отбрасывать" или "умалять" содержание ("человека"), а лишь в том, чтобы *не останавливаться* на пороге содержания... содержание-то как раз и интересует формалиста, ибо он неустанно стремится всякий раз оттеснить его еще дальше (до тех пор, пока не утратит смысл само понятие исходной точки), вновь и вновь сдвигая его игрой сменяющих друг друга форм"[32]. Формалист Барт ведет увлекательную игру со смыслом, что-то вроде танца у костра, который исполняется максимально близко к огню, но так, чтобы не обжечься его пламенем.

Быть может, именно этого элемента творческого и/или игрового процесса в какой-то мере и недостает той эйфорической картине японской культуры, что нарисована в "Империи знаков". Искусно владея приемами уклонения от смысла, культура эта, как и вообще все традиционные культуры, все-таки слишком статична. Возможно, именно поэтому в 1975 г., в уже цитировавшейся маленькой брошюрке "Ну как Китай?", Барт попытался подыскать иной вариант дальневосточной культуры, сочетающей "пустоту знаков" с динамичной политизированностью: "...Китай — *мирная* страна. Что такое мир... как не этот утопический для нас край, где упразднена война смыслов? Смысл там аннулирован, устранен всюду, где за ним охотимся мы, западные люди; зато он встает во всеоружии, четкий и агрессивный, как раз там, куда мы гнушаемся его помещать,— в политике"[33].

С 60-х годов Барт являлся теоретическим "отцом" группы "Тель кель", а потому его высказывания о Китае, да и самое поездку в эту страну, следует соотносить с тем безоглядным маоизмом, что исповедовался в те годы лидером группы Филиппом Соллерсом. На таком фоне позиция Барта выглядит весьма сдержанной. Признавая неизбежность "войны смыслов", политизации языка, он вместе с тем одобрительно замечает, что в Китае эта война как бы заключена в рамки узкого, собственно политического полигона, не захватывая, как в европейской цивилизации, повседневно-бытовых дискурсов. Китай, по его мысли, отрицает европейско-буржуазную традицию не столько на путях лихорадочного революционного активизма, сколько на путях деликатного, почти неуловимого "снятия" семиотической напряженности, отказа от невротической одержимости скрытыми, тайными смыслами, приводящей к помешательству (или, по-французски, "отчуждению") культуры.

Напротив того, в Европе Барт наблюдает всечасную и непримиримую "войну смыслов", пронизывающую все слои языковой деятельности — от собственно политической или литературной риторики до незамысловатого объявления на воротах "Осторожно, злая собака". Характерны заглавия ряда его статей 70-х годов: "Разделение языков", "Война языков". В жизни "расколотой" культуры господствуют силовые отношения между дискурсами, или социолектами (понятие, близкое к понятию "письма" у *раннего* Барта). Сильный дискурс Барт определяет как "систему, способную функциониро-

вать в любых условиях, сохраняя свою энергию вопреки ничтожности реальных носителей языка; системная сила марксистского, психоаналитического или христианского дискурса ни в коей мере не страдает от глупости отдельных марксистов, психоаналитиков или христиан" (Избр. работы, 537—538). Подобные дискурсы, черпающие свою мощь в жесткой системной организации, Барт обозначает также взятым у Ницше термином "фикции"; и им в полной мере свойственна ницшевская "воля к власти" — они способны терроризировать общество, навязывая свой специфический смысл обычным словам и фразам языка, а тем самым и предметам, о которых говорят.

Одним из таких "сильных" социолектов (вернее, целой группой борющихся между собой дискурсов) является, между прочим, дискурс литературной критики. Эта неизбежная авторитарность критического "метаязыка" любопытно проявилась в ходе знаменитой полемики Барта с Раймоном Пикаром.

Профессор Пикар, признанный знаток Жана Расина, в своем памфлете "Новая критика или новый обман?" (1965) обрушился на Барта как на одного из лидеров "новой критики" во Франции, разнеся буквально в пух и прах его книгу "О Расине". В свою очередь, Барт ответил Пикару "антикритикой" — небольшой книжкой "Критика и истина" (1966). Если резкий тон этой полемической баталии можно объяснить социально-корпоративными интересами (традиционно-позитивистская "университетская критика" столкнулась с дерзкими пришельцами со стороны, попытавшимися подорвать ее научную и методологическую монополию), то содержание ее все же глубже, затрагивает принципиальные проблемы эпистемологии гуманитарного знания.

Пикар, не обнаружив в бартовской работе о Расине сколько-нибудь значительных историко-литературных ошибок, незнания или искажения фактов, сосредоточил зато свою критику на технике его умозаключений. Он изобличает своего оппонента во множестве логически не оправданных выводов, в систематической неточности словоупотребления, в натянутости и недоказуемости обобщений. Книга Барта, по его словам,— "набор паралогизмов", она "пренебрегает элементарными правилами научного и даже просто членораздельного мышления"[34].

К примеру, в трагедии Расина "Британик" Нерон, влюбленный в Юнию, говорит ей:

...если бы не мог
Я дух перевести порой у ваших ног.

Барт, поясняя эти слова Нерона, пишет, что "этот задыхающийся человек отчаянно, словно утопающий, старается обрести *дыхание*"[35]. Пикар же, возмущенно отвергая подобное толкование, отсылает к словарям классического французского языка XVII в., где глагол respirer (перевести дух) имеет не прямое значение ("отдышаться"), а лишь переносное ("отдохнуть"). В другом случае, по поводу признания того же Нерона, мстительно представляющего себе страдания своего соперника в любви:

Его мучения воображать мне сладко,—

Барт дает следующий комментарий: "Нерон, чей Эрос является всецело воображаемым, беспрестанно конструирует одну и ту же сцену, происходящую между ним и Юнией, где он является одновременно актером и зрителем..."[36] Пикар же и здесь усматривает грубую натяжку: если Нерон "воображает" свою любовную месть, это еще не значит, что сами его любовные переживания являются "воображаемыми"...

Подобных "произвольных" толкований действительно можно найти немало в бартовских разборах Расина, и не только Расина, и по этому поводу Барт специально объясняется в своем ответе Пикару ("Критика и истина"). Отвергая педантское требование "сохранять за словами их собственное значение"[37], он возражает, что в таком случае слова лишаются своей образной внутренней формы: "В конце концов слова полностью утрачивают свою референциальную ценность, за ними остается одна только товарная стоимость: они служат лишь целям обмена, как в заурядней шей торговой сделке, а вовсе не целям суггестии" (Избр. работы, 328). В самом деле, "респираторное" значение глагола respirer — это всего-навсего буквальный его смысл, затемняемый в классическом условно-переносном словоупотреблении... При желании можно без труда доказать с фактами в руках и правомерность вывода о "воображаемом", претворенном в образы Эросе расиновского Нерона[38]; и все же Барт не настаивает на таких фактических подтверждениях, понимая, что источник убедительности его заключений — в другом.

Решающим аргументом становится "сила" используемого Бартом в книге "О Расине" психоаналитического дискурса. Говоря о "воображаемом" Эросе Нерона, Барт конечно же имел в виду упоминавшееся выше специальное значение этого понятия, которое было введено Ж.Лаканом (соответственно терминологический, психоаналитический смысл содержится и в слове "сцена" из бартовской характеристики Нерона). Психоанализ позволяет критику расслышать в гладких и абстрактных классических стихах Расина "голос тела", и именно потому убедительно звучит актуализация физиологической семантики в выражениях типа "перевести дух". Таким образом, Р.Пикар напрасно упрекал Барта в насильственном "вчитывании" в расиновский текст таких смыслов, которых там якобы вовсе нет, но он верно ощутил другое: скрытые смыслы текста раскрываются лишь при встречном воздействии критика, вооруженного "сильным дискурсом" и постулирующего, *именующего* эти смыслы волевым усилием. "Открывая" произведение всей полноте потенциальных "суггестивных" смыслов, неокритический "метаязык" в то же время властно выбирает из этого многообразия именно такой, а не иной конкретный смысл, то есть фактически совершает акт языкового отчуждения! По-своему он ничуть не менее авторитарен, чем традиционный дискурс позитивистского литературоведения с его буквализмом,— просто отбор смыслов они осуществляют по-разному.

Любопытно, что тем самым получает парадоксальное оправдание и уничижительное слово imposture (обман, самозванство), которым Пикар в заглавии своего памфлета "припечатал" всю "новую критику". По свидетельству А.Роб-Грийе, это словечко задело Барта за живое: "Ролана Барта... в последний период его жизни словно преследовала мысль, что он всего лишь самозванец, что он пишет обо всем на свете, от марксизма до лингвистики, ничего как следует не зная... его явно все более беспокоило, что на свете, вероятно, существуют — как он подозревал — настоящие специалисты по семнадцатому веку, настоящие профессора, настоящие семиологи"[39]. Действительно, Барт склонен был принимать на свой счет пикаровское словцо, хотя и не реагировал на него столь нервно. На коллоквиуме 1977 г. он открыто признавался в этом: "Часто я ощущаю себя самозванцем, при том что в свое время был написан целый памфлет (направленный против ряда людей, в том числе и меня), в заглавии которого говорилось о "самозванстве". Думается, автор и сам не знал, как удачно выразился. Я чувствую себя в роли самозванца всякий раз, когда в чужом восприятии отражаюсь в виде человека, который внушает почтение (qui en impose)"[40]. Барт обыгрывает здесь полисемию французского глагола imposer, родственного существительному imposture. Между тем в столь дорогих Барту этимологических разыска-

ниях[41] можно пойти и дальше. Французский глагол imposer может означать не только "навязывать" и "обманывать", но и, в известных контекстах, "наименовывать" (imposer un nom — нарекать имя младенцу при крещении). "Навязывая" обществу свой образ "человека, который внушает почтение", "самозванец" Барт фактически реализует и металингвистическое значение глагола — "налагает" на предметы и тексты новый смысл, заново формирует их с помощью своего "сильного дискурса"[42].

Возвращаясь в последний раз к памфлету Р.Пикара, отметим еще, что в "силовом" отношении Барта к литературному тексту, когда последний ставится в зависимость от внеположной к нему ценностной системы, Пикар усмотрел пренебрежение "новой критики" "спецификой литературы"[43], ибо литературное произведение "новые критики" изучают "как набор знаков, значение которых не в нем самом"[44]. Такая критика, заключает он, "хочет считаться *структуралистской*; однако же речь в ней идет не о литературных структурах (они в ней разрушаются или же игнорируются), а о структурах психических, социологических, метафизических и т. д."[45].

Это замечание, на которое Барт ничего не возразил в своей печатной отповеди Пикару, фактически противопоставляет неокритиков-структуралистов их методологическим предшественникам — участникам русского ОПОЯЗ-а (хотя сам Пикар вряд ли их знал), провозглашавшим своей задачей именно изучение специфики литературы, "литературности" (Р.Якобсон), которая отличает художественный текст как таковой от содержащихся в нем разного рода внехудожественных субстратов — биографического, идеологического и т. д. Таким образом, пикаровская "критика Барта справа" оказалась неожиданно проницательной в методологическом плане; во всяком случае, сам Барт, хотя и вряд ли под влиянием этой критики, в дальнейшем стал приходить к мысли о том, что, применяя к художественному тексту "сильные дискурсы", навязывая ему тот или иной понятийный метаязык, мы невольно способствуем его отчуждению. Поэтому его работы 70-х годов о литературе озадачили многих решительным отказом от всякой системности, от всякого метаязыка, возвышающего критика над текстом.

Принципиальным поворотом на этом пути явилась книга "S/Z" (1970), где Барт как бы намеренно смешивает карты, отвергая любую стройную многоуровневую систему художественных структур. Здесь же делается и важное различие между текстами "для чтения" и "для письма": "Есть, с одной стороны, то, что возможно писать, с другой — то, чего писать невозможно; то, что остается в пределах писательской практики, и то, что за эти пределы вышло; какие тексты я согласился бы писать (переписывать), испытывать к ним влечение, выдвигать их в качестве силы в том мире, где я живу?"[46] Здесь бартовская оппозиция еще имеет форму классификации текстов, притом в значительной мере по историческому признаку: "тексты для чтения", которые сегодня уже невозможно творчески "переписать",— это в основном произведения классической литературы, к которым только и остается применять "силовые" методы интерпретации. Но спустя три года, в статье "От произведения к тексту", Барт уже уточняет свою мысль, противопоставляя друг другу не внешние знаковые объекты, а внутренние начала, которые могут сосуществовать в одном объекте: "... "нечто от текста" может содержаться и в весьма древнем произведении..." (Избр. работы, 414); а в другой статье того же 1973 г. он вообще делает акцент не на устройстве самого текста, а на позиции критика, постулируя особого рода "любовную критику", которая читала бы текст "не лицом к лицу с книгой, как будто это некий консервированный продукт, который созерцают и потребляют в отсутствие всякого субъекта, но *из-за плеча* того, кто пишет, как будто мы сами пишем ее одновременно с ним"[47].

Призывая критика встать по одну сторону текста с автором, имитировать его, автора, творческую деятельность, Барт фактически заявляет о своем отказе от собственно критического дискурса и переходе если не к традиционному литературному творчеству, то, во всяком случае, к некоему утопически слитному типу языковой деятельности (это, собственно, и есть "интегральное письмо" в позднебартовском значении термина), где разделение дискурсов исчезает, диалектически снимается.

4

В середине 70-х годов отнесение Барта к числу "писателей", а не "ученых" сделалось общим местом во французской критике. Сам он несколько желчно говорил об этом на коллоквиуме 1977 г.: "...в прессе идет целая кампания, чтобы сделать из меня писателя; формулируется это так: ну да, Барт — писатель, да это же давно всем известно..."[48] И несколько раньше, на том же коллоквиуме: "Такой вопрос очень часто повторяется в интервью: не собираетесь ли вы написать роман? Вы теперь все более приближаетесь к романическим формам, в ваших сочинениях открыто возникает романическая тема, так когда же вы напишете роман? Ну же, сделайте решительный шаг (выражение, которое, как указывал Жид, употребляется в смысле "первый раз сходить в бордель" или "пойти к первому причастию"). Когда же вы сделаете этот шаг? Когда же вы напишете роман?"[49]

Действительно, Барт в эти годы предпринимает активные попытки, как на практике, так и в теории, встроить свое творчество в структуру художественного дискурса. Его книга-самоописание "Ролан Барт о Ролане Барте" открывается словами, написанными на форзаце: "Все это должно рассматриваться как слова романного персонажа"; "Фрагменты любовного дискурса" также задуманы как попытка непосредственно передать, хотя и в своеобразной систематизированной форме, самовосприятие и самовыражение влюбленного, играющего здесь как бы роль "героя-рассказчика": "Итак, к нам обращается и говорит влюбленный..."[50] Однако Барт упорно делает существенную оговорку по поводу своего "романического" творчества: это именно "романическое", а не роман как таковой. "Вероятно, мне никогда не написать "романа", то есть истории, где были бы персонажи и время; но такое лишение (ведь это, должно быть, очень приятно — писать роман) я переживаю довольно легко — очевидно, потому, что мои сочинения и так уже полны романического (романическое — это роман за вычетом персонажей)..."[51] — признавался он в 1973 г.

Понятие "романического", имеющее аналоги и в других видах искусства, например в кино[52], очевидным образом связано с вечным стремлением Барта избежать "загустевания" смысла, противопоставив раз навсегда оформленному результату знаковой деятельности ее неокончательный, незавершенный процесс, вносящий в мир "осмысленность" (du sens), а не какой-то определенный смысл (un sens)". С другой стороны, "романическое", смыкаясь с "письмом" и "текстом", позволяет устранить "разделение языков", сплавить разнородные и подчас несовместимые дискурсы в единое, хотя и внутренне множественное, целое, где каждый "сильный дискурс" звучит как бы понарошку: "...я могу, например, пользоваться языком психоанализа во всем его богатстве и объеме и в то же время in petto расценивать его как язык романа" (Избр. работы, 539).

От общеэстетических установок Барта самое время теперь обратиться к конкретным художественным формам, в которых понятие "романического" реализуется в его собственной практике. Важнейшей, фундаментальной такой формой (свойственной и поздним книгам всегда находившегося в поле

его заинтересованного внимания Мориса Бланшо) является *фрагментарность*.

О своей любви к фрагментам Барт в 70-е годы говорил неоднократно и охотно; впрочем, элементы фрагментарного письма заметны уже и в ранних его книгах — в "Мифологиях", составленных из кратких газетных очерков, или в книге о Мишле, где коротенькие авторские главки перемежаются обширными отрывками из сочинений самого историка. Он как бы перенес в окончательный текст своих произведений структуру своих черновых набросков, которые писал не сплошным текстом, а маленькими отрывками на отдельных карточках (о чем он также часто рассказывал репортерам, а в книге "Ролан Барт о Ролане Барте" даже поместил фотокопии нескольких таких карточек)[53]. Фрагментарность, объясняет Барт, "подчинена идее ритма"[54]; она позволяет удовлетворить его страсть к сочинению "зачинов и концовок" ("сочиняя много фрагментов, можно умножить это наслаждение")[55]. Вообще, с формально-конструктивной стороны "романическое", по Барту, отличается от "романа" именно отсутствием сплошного, непрерывного текста, а также сквозных фигур персонажей ("я, может, и написал бы роман, когда бы придумал для него имена персонажей"[56]). Дело в том, что в сплошном, например повествовательном, тексте, как установил Барт еще в статье "Риторика образа" (1964), единство синтагматической структуры служит прикрытием для неявных, протаскиваемых контрабандой и рассеянных по всему тексту идеологических смыслов: "...система коннотативного сообщения "натурализуется" именно с помощью синтагмы денотативного сообщения" (Избр. работы, 318). Фрагментарное письмо — своеобразная гигиена творческого духа, позволяющая быть честным с самим собой и с читателем, ничего не внушать последнему исподволь; тем самым оно служит противоядием от социального отчуждения слова.

Однако фрагменты все же требуется каким-то образом составлять вместе, и проблема фрагментарной композиции как раз и предстает той решающей художественной проблемой, где сказывается вся специфика бартовского творчества.

Филипп Роже, рассматривающий эту проблему в своей книге о Барте, проницательно указывает, что наиболее "естественный" и соблазнительный путь ее решения (если, конечно, исключить расстановку фрагментов в порядке внутреннего развития мысли — тогда ведь вообще ни к чему прерывистое построение, и фрагменты можно было бы слить в сплошное изложение) заключался в создании *дневниковых* текстов. О жанре дневника в конце жизни серьезно размышлял сам Барт[57], признаваясь, что не раз начинал его вести, но всякий раз бросал. В этом жанре у него имелся авторитетный предшественник — Андре Жид, сыгравший очень существенную роль в его созревании как писателя. "В одной из первых его статей (1942 года) говорилось о "Дневнике" Жида..." — пишет Барт о самом себе в третьем лице, а затем перечисляет целый ряд сходных черт, позволявших ему "узнавать" себя в Жиде: "...человек, скрещивавший в себе по диагонали Эльзас и Гасконь (как сам он — Нормандию и Лангедок), протестант, склонный к "словесности" и игравший на фортепиано, не считая всего остального..."[58]

Почему же тем не менее Барт так и не построил ни одну из своих книг в форме дневника? Ф.Роже усматривает главную причину в том, что факт публикации "писательского дневника" автоматически означал бы для Барта претензию на роль "французского писателя", властелина дум своих сограждан — наподобие того же А.Жида; а Барт не раз, начиная еще с "Мифологий", издевался над такого рода "фантазмом писателя", считая подобный "образ" исторически изжившим себя, а в обращении к нему видя нарциссическое самолюбование. Не оспаривая правомерность такого объяснения,

можно, однако, выдвинуть и другое, теснее связанное непосредственно с эстетикой творческого акта.

В книге "Критика и истина" Барт вскользь, мимоходом напоминает мысль Мориса Бланшо о том, что для писателя ведение дневника — это "мучительный способ отсрочить неминуемое одиночество, на которое обрекает письмо" (Избр. работы, 350). Если обратиться к тексту статьи Бланшо "Сущностное одиночество", которая имеется здесь в виду, то окажется, что "отсроченное одиночество" зиждется на неприкосновенности *времени*: действительно, главным атрибутом дневника как жанра является обязательная — пусть даже условная и нежесткая — привязка текста к течению реально-календарного времени. "Обращение к дневнику,— пишет Бланшо,— говорит о том, что пишущий не желает порывать с благоприличным блаженством доподлинных, достоверно сменяющих друг друга дней. Дневник позволяет укоренить процесс письма во времени, в скромных буднях, оснащенных и защищенных датами... Дневник показывает, что пишущий фактически уже не принадлежит истории, но все же не хочет вовсе утратить время..."[59] Литературное творчество как таковое разворачивается, по Бланшо, в "зачаровывающем царстве вневременности"[60], тогда как дневник представляет собой промежуточную, компромиссную форму деятельности, когда автор цепляется за реально-биографическое время, чтобы не сорваться в головокружительную ахроничность чистого письма.

Для Ролана Барта, в рамках его парадигмы "отчуждение — утопия" литературное творчество рассматривается не столько как испытание смерти, самоубийственное приключение духа, как у Бланшо, сколько, напротив, как наслаждение актом свободного письма[61]. И тем не менее размышления Бланшо о дневниковой литературе помогают понять нечто важное также и в творчестве Барта.

В своих мечтах о бесконечной множественности и неэксклюзивности "утопического" текста[62] Барт воспринимал время как препятствие к осуществлению утопии. Линейная одномерность и необратимость времени вносят в жизнь и творчество человека злокачественное начало синтагматики, заменяя изобильную полноту семиотического пространства скудостью единичного знакового ряда. Недаром для характеристики своего чаемого "текста" Барт пользуется не временным, а именно пространственным образом, говоря о "*пространственной многолинейности* (pluralité stéréographique) означающих, из которых он соткан" (Избр. работы, 417). Обратившись же, в книге "Камера люцида", непосредственно к проблеме времени, он связывает его со смертью. Фотографический снимок, рассуждает Барт, заключает в себе констатацию простого и глубокого факта: "это было",— удостоверяя и реальность изображенного события, предмета, человека, и его принадлежность к невозвратимому прошлому, к области смерти. "Возникнув в эпоху упадка религиозной обрядности, фотография может быть соотнесена со вторжением в наше современное общество асимволической, внерелигиозной, внеобрядовой Смерти; с нею мы как бы погружаемся в буквальность Смерти"[63]. С фотоснимка на нас взирает Смерть — таков теоретический вывод, к которому приходит Барт в своей книге, появившейся в печати всего за несколько недель до его собственной гибели...

С этой точки зрения легче понять и те немногие, сравнительно небольшие и, в общем, не самые значительные из бартовских текстов, которые все же выдержаны в дневниковом духе; кое-что из них печаталось в специальной авторской рубрике еженедельника "Нувель обсерватер" в 1978 г. (публикация не имела успеха и вскоре прекратилась), кое-что вошло в посмертные сборники Барта — "Гул языка" и "Происшествия". Эти тексты носят отчетливо "фотографический" характер: в них мало авторских рассуждений и психологических наблюдений над собой, зато огромное место занимают

"мгновенные снимки" случайно увиденных "происшествий", фрагментов реальности — иногда живописных, иногда курьезных, но чаще всего просто "ничего не значащих", добросовестно фиксируемых рассеянно-внимательным взглядом-"объективом". И вот именно такие, казалось бы, максимально свободные по своей установке, не скованные никакими "литературными" рамками тексты оказываются сильнее других произведений Барта отягощены тоскливым переживанием времени и смерти. Особенно это заметно в двух небольших дневниковых циклах — один из них, связанный с болезнью матери автора (последовавшая чуть позже ее смерть занимает исключительно важное место и в "теоретической" по заданию книге "Камера люцида"), опубликован в составе статьи Барта о жанре дневника (вошла в сб. "Гул языка"), а другой, озаглавленный "Парижские вечера" (вариант названия — "Пустые вечера"), напечатан в посмертной книге "Происшествия".

"Парижские вечера", где день за днем описывается вечернее времяпрепровождение автора на протяжении нескольких недель его последнего, 1979 года, его поездки и прогулки по Парижу, встречи с друзьями, открываются картиной разрушительной, энтропической работы времени: автор попадает в запущенный, полузаброшенный городской квартал и сразу же поражается его *киногеничности* (очень показательна эта отсылка к кинофототехнике): "Надо бы заснять это и включить в какой-нибудь фильм; я немного замечтался, воображая технику, которая позволила бы мне тут же, сразу заснять эту сцену (сверхсовершенную камеру, которая умещалась бы в пуговице моей рубашки)"[64]. Заканчиваются же они горестным осознанием такой же разрушительной работы времени, совершаемой над самим автором, которого возраст лишает "бескорыстных", не оплаченных деньгами любовных связей: "Теперь на мою долю остаются одни лишь жиголо. (Но как же тогда быть во время прогулок? Я все время замечаю молодых людей, которые сразу вызывают во мне желание, желание полюбить их...)"[65]. В прижизненных публикациях Барт никогда не афишировал свой гомосексуализм (еще одно свое сходство с Андре Жидом), хотя не раз отстаивал особый культурный смысл перверсии как таковой: ее "нетранзитивность", неподчиненность целям деторождения сопоставляется с "нетранзитивностью", бес-цельностью подлинно свободного "письма". В "Парижских вечерах", однако, не найти ни бунтарства против общественных нравов, ни радости любовных переживаний, а главным образом звучит чувство фрустрации, двойной отчужденности — и от "нормального" гетеросексуального общества, и от самих предметов своего вожделения, заманчиво мелькающих в поле зрения, но не дающихся в полное, счастливое обладание. Переживание, разумеется, общечеловеческое, свойственное отнюдь не одним гомосексуалистам; но его болезненная актуализация в череде "пустых вечеров" обусловлена, думается, не в последнюю очередь самим жанром дневника, который, подчиняя писателя неумолимому ходу реального времени, заставляет его переживать уже не социально-историческое, а экзистенциальное отчуждение личности.

Дневниковому способу организации фрагментарного текста Барт в 70-е годы противопоставил иной композиционный принцип — принцип *словаря*.

В этот период он не раз размышлял о феномене буквы, взятой как таковая, освобожденной от своей привычной языковой функции — служить для обозначения и различения слов. В 1973 г. он выпускает, например, большое предисловие к альбому русского художника-эмигранта Эрте (Романа Тыртова), специально выделяя в его творчестве декоративные алфавиты; в них художник "из каждой нашей западноевропейской буквы делает идеограмму, то есть самодовлеющий графизм; он изгоняет прочь слово — кому пришло бы в голову писать какое-нибудь слово литерами Эрте?"[66] В другой, написанной тремя годами ранее статье он поясняет ту же мысль подробнее:

"Из букв составляют слова? Да, конечно, но еще и кое-что другое. Что же другое? — Азбуки. Алфавит — это автономная система... это знаковая синтагма, синтагма вне смысла, но не вне знака"[67]. Алфавитное расположение букв во многом отвечает тем требованиям, какие Барт предъявлял "утопическому" тексту: в нем отсутствует обобщающий логический смысл, и вместе с тем этот смысл не устранен бесповоротно, не подменен демонстративной и агрессивной "заумью" — сохраняется как бы призрак смысла, порождаемый жестким, традиционно устойчивым порядком элементов.

Развернутым, как бы богато прокомментированным и проиллюстрированным вариантом алфавита является, по существу, всякий словарь — и этот феномен культуры также привлекал к себе повышенное внимание Барта. В сравнительно малоизвестной, не входившей в авторские сборники статье — предисловии к энциклопедическому словарю Ашетт — он высказывает мысль о том, что словарь, "при всей своей положительности и даже упрощенности — если учитывать все переплетение фактов, понятий и субстанций, из которых состоит мир,— молчаливо затрагивает (нет ничего менее болтливого, чем словарь) самые серьезные, самые жгучие, быть может даже самые головокружительные проблемы, какие только приходилось познавать и обсуждать человеческому уму"[68]. Действительно, принципиально неисчерпаем лексический фонд любого языка, который в принципе должен быть отражен в словаре. Бесконечен процесс словарной дефиниции, когда определение одного слова с необходимостью требует определить значения других слов, служащих для истолкования первого, и начинается лавинообразный, неостановимый процесс, захватывающий без разбора как собственно слова, так и вещи, ими обозначаемые. Наконец, читая словарь, мы все время отвлекаемся от своих практических потребностей, от нужного нам конкретного слова и мечтательно просматриваем другие, соседние статьи, разглядываем картинки, карты и схемы (в энциклопедическом словаре) — перед нами в своеобразном, *условно упорядоченном* состоянии встает мир во всей своей полноте; чем не прообраз Текста?

В "Империи знаков", как уже говорилось выше, Барт размышляет о парадоксальном жанре японской поэзии — трехстишиях хокку, которые, "ничего не описывая и не определяя... сводятся к простому и чистому обозначению вещей. "Это так, это то самое",— говорит хокку. Или даже еще точнее: "Такое!"..."[69] Бесконечно умножающиеся, отражающиеся друг в друге, исключающие всякий "конечный смысл", всякую целенаправленность, эти стихи в совокупности образуют подвижную, не имеющую центра систему. "...Наиболее точным образом таких отражений без толчка и упора, такой игры отблесков без исходного источника света был бы для нас образ словаря, в котором слово может быть определено лишь с помощью других слов"[70]. Словарь, таким образом, соотносится у Барта с поэтическим творчеством; он отрицает временную, линейно-синтагматическую структуру обычного текста (словарь не приспособлен для чтения насквозь, от корки до корки), а по своему отношению к предметам реальности сближается с "вертикальными", свободными от коннотации словами авангардной поэзии — явлением, интересовавшим критика еще в "Нулевой степени письма". Подтверждается, таким образом, мысль Ф.Роже о "спиралеобразном" развитии Барта, который в позднем творчестве вновь, на новом уровне, возвращается к мотивам и проблемам своих ранних сочинений[71].

Фрагментарные книги Барта 70-х годов — "Удовольствие от текста", "Ролан Барт о Ролане Барте", "Фрагменты любовного дискурса" — строятся именно по словарному принципу. В предисловии к последней из них автор объясняет, что для освобождения переживаний влюбленного от искажающего влияния литературных стереотипов "любовной истории" "необходимо было избрать *абсолютно незначащий* порядок расположения. Поэтому ряд дис-

курсивных фигур (не выстроить их в ряд было нельзя, ибо книга по самому своему статусу обречена на последовательное изложение) подчинен у нас двойному принципу произвольности — произвольности наименования и произвольности алфавита"[72]. В "словарных" книгах фрагменты обозначаются более или менее адекватно выражающим их суть словом и располагаются в алфавитном порядке этих слов, который подчас осложнен еще и дополнительными композиционными приемами. Так, в "Удовольствии от текста" заглавные слова проставлены не в начале самих фрагментов, а лишь в оглавлении книги, которое, по сути, равнозначно ее предметному указателю (в русском переводе они утрачены вовсе); а в книге "Ролан Барт о Ролане Барте" алфавитный порядок кое-где намеренно нарушается введением "сверхсистемных" фрагментов, которые подрывают расчисленность композиции, внося в нее произвольно-игровое начало творящего хаоса. Словарная структура, как и всякая иная, грозит закоснеть, стать устойчивой и, следовательно, *осмысленной*; потому-то Барт предусмотрительно и встраивает в нее "механизм саморазрушения". Его творческая борьба с "загустеванием" смысла не знает предела.

5

Неутомимо убегая от своего "образа", Ролан Барт чрезвычайно быстро эволюционировал; по сути, ни одна его новая книга не похожа на предыдущую. Объясняя это в журнальном интервью 1963 г., он еще пытался подыскать научное объяснение изменчивости своего критического метода: язык описания того или иного писателя, объясняет он, должен соответствовать специфике самого описываемого явления: "Нужно всегда выбирать *самую емкую критику*, то есть ту, которая вбирает в себя как можно больше из своего объекта" (Избр. работы, 290). Однако уже на коллоквиуме 1977 г. он признавался, что дело не только в этом: "Скажем так, я не могу повторять свои методы в смысле процедуры анализа, так что для каждой новой работы приходится изобретать свою новую процедуру"[73]. Итак, даже бартовские методы литературной критики, наиболее научнообъективная часть созданного им, на поверку оказываются методами "одноразового использования"; что же говорить о такой субъективной составляющей, как формы художественного или квазихудожественного построения?

Очевидно, правы те исследователи, которые считают, что внезапная смерть настигла Барта на пороге очередного обновления, очередной "смены кожи". Труднее определить, в каком же именно облике предстал бы Барт в 80-е годы. Сьюзен Сонтаг, например, полагает, что закономерным итогом его внутреннего движения должен был стать "духовный идеал деперсонализации"[74], полного исчезновения авторской личности; и действительно, в поздних текстах Барта можно встретить мечтания о состоянии полной психической "праздности", "когда уже не приходится более говорить "я"[75]. Филипп Роже, со своей стороны, дает иной прогноз: в конце 70-х Барт преодолел свой навязчивый страх перед "образом", научился творчески обуздывать образность (например, в работе о фотографии) и, таким образом, вырвался на вольную дорогу "новой романической поэтики"[76], которая могла бы привести его к созданию уже не фрагментов, а цельного "произведения"; и действительно, последняя прижизненная книга Барта "Камера люцида" заметно отличается от предшествующих, хотя бы отказом от уже ставшей привычной фрагментарности. Но, скорее всего, Барт в своей реальной эволюции опять опроверг бы любые критические предсказания, сумел бы опять уклониться от любой указанной роли — социальной, идеологической, жанровой,— навязываемой ему обществом. К нему в полной мере примени-

ма знаменитая автоэпитафия Григория Сковороды: "Мир ловил меня, но не поймал".

Не претендуя на итоговую формулу, которая однозначно определила бы место Ролана Барта в духовном развитии XX в., можно, по крайней мере, указать на два историко-культурных полюса, между которыми располагается его лирическая деятельность. С одной стороны, ощущение полноты культуры, ее сверхнасыщенности смыслами, возможности вовлекать ее в творческую игру "текста" ставит Барта в один ряд с представителями новейшего постмодернизма — такими, например, как его друг и преемник на кафедре Коллеж де Франс Умберто Эко (сближающийся с ним еще и своим двойственным статусом семиолога/писателя). С другой стороны, Барту всегда, на протяжении всей творческой жизни был присущ критический, социально-разоблачительный пафос по отношению к языку и культуре в целом; в этом он всегда оставался человеком "эры подозрений", одним из "левых интеллектуалов" послевоенного периода. Его беспрестанные колебания между трагическим чувством отчужденности культуры и упованиями на ее утопическое счастливое преображение отражают двойственность и, в известной мере, эволюцию всей литературы и гуманитарной мысли Запада за последние полвека. Барт был одним из тех, кто сумел выразить эту культурную парадигму с необыкновенным богатством и глубиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

*

Французская литература в контексте современной культуры

1 *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 17.
2 См.: *Foucault, M.* Les Mots et Les Choses. P., 1981, p. 398.
3 *Robert M.* Roman des origines et les origines du roman. P., 1972, p. 25.
4 *Vercier B., Lecarme J., Bersani J.* La littérature en France depuis 1968. P., 1982, p. 293.
5 Ibid.
6 *Robert M.* Kafka. P., 1960, p. 37.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Литература 40—50-х годов

ПРОЗА

Введение

1 "Europe", 1968, octobre, p.161.
2 *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille (P., 1972).
3 "Литературная газета", 1955, 3 марта.
4 "Литературная газета", 1959, 21 мая.
5 "Lettres françaises", 1962, 3—9 mai.
6 "Humanité", 1969, 15 octobre.
7 "Arts", 1962, 28 novembre — 4 decembre.

Альбер Камю

1 *Barthes R.* Le dégré zéro de l'écriture. P., 1953, p. 12, 67.

Жан-Поль Сартр

1 *Мандельштам О.* Литературная Москва. Рождение фабулы // "Россия", 1922, № 3, с. 26.
2 Форма этих метаморфоз почти целиком заимствуется Сартром из отягощенного сексуальными символами реквизита сюрреализма, однако в подобные метаморфозы ранний экзистенциализм вкладывает особый смысл, который мы тщетно будем искать у сюрреализма с его методом автоматического письма. Впрочем, нельзя отрицать общности в желании самой метаморфозы, в неудовлетворенности привычной, буржуазной "видимостью" мира, что дает возможность, характеризуя отношения сюрреализма с экзистенциализмом, говорить с целым рядом оговорок об известной преемственности. Эта преемственность нашла определенное отражение в творчестве писателей и критиков, которые от сюрреализма перешли к экзистенциалистской форме мышления, хотя в экзистенциализме их можно скорее назвать вольными стрелками, нежели ортодоксальными идеологами. Мы имеем в виду, в частности, Ж.Батая и М.Бланшо.
3 *Сартр Жан-Поль.* Слова. М., 1966, с. 171—172.
4 В книге "Что такое литература?" (1948) Сартр писал: "Функция писателя состоит в том, чтобы все называть своими именами. Если слова больны, то именно нам (то есть писателям.— *В.Е.*) нужно их лечить. Вместо этого многие живут за счет болезни... Нет ничего более злосчастного, чем литературная практика, которая, по-моему, именуется поэтической прозой и которая пользуется словами для создания гармонических туманностей, перекликающихся между собой и наполненных смутным смыслом в противоречие ясному значению" (*Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? P., 1948, p. 27).
5 *Sartre J.-P.* Situations I. Essais critiques. P., 1964, p. 37.

---

* По всей книге если автор поэтического перевода не указан, перевод принадлежит автору соответствующей главы.

[6] Анализ драматургии Ж.-П.Сартра см. в обзорной главе о драматургии 40—50-х годов.
[7] Достоевский написал однажды: "Если бога нет — все позволено", и это является для экзистенциализма отправной точкой.

Андре Мальро

[1] См.: *Великовский С.* Наперекор судьбе // Великовский С. В поисках утраченного смысла. М., 1979, с. 65. С.И.Великовскому принадлежит первая в СССР обстоятельная характеристика творчества Мальро.
[2] *Picon G.* André Malraux. P., 1945; *Picon G.* Malraux par lui-même. P., 1953; *Picon G.* Malraux. P., 1976; *Boisdeffre P.* André Malraux. P., 1966; *Lacouture J.* André Malraux. Une vie dans le siècle. 1973; Malraux. Etre et dire. Sous la direction de Martin de Courcel. 1976. См. также: *Шкунаева И.Д.* Современная французская литература. М., 1961, с. 116—130; *Зонина Л.* Тропы времени. М., 1984, с. 23—39. *Андреев Л.Г.* У роковой черты // Мальро А. Зеркало лимба. Художественная публицистика. М., 1989, с. 5—23. Коммент. В.Г.Филатовой и Е.П.Кушкина; *Кушкин Е.П.* Андре Мальро. Проблемы изучения // Вестник ЛГУ. История, язык, литература, 1985, № 9, с. 52—59.
[3] Цит. по: *Picon G.* Malraux. P., 1976, p. 11.
[4] *Malraux C.* Le bruit de nos pas. P., 1966, p. 40; См. также: *Valdegans A.* La jeunesse littéraire d'André Malraux. P., 1964.
[5] *Мальро А.* Искушение Запада // Мальро А. Зеркало лимба. М., 1989, с. 25, 38—39; Е.П.Кушкин замечает, что "arbitraire" Мальро через 13 лет возникает как ключевое экзистенциалистское понятие: у Сартра, (contingence) в "Тошноте" и у Камю в "Мифе о Сизифе" (irrationel) // Вестник ЛГУ, 1986, сер. 2, вып. 2, с. 38.
[6] См.: *Palewski G.* Malraux et de Gaulle // Malraux. Etre et dire. Textes réunies par Martin de Courcel. P., 1976, p. 92—107.
[7] *Malraux A.* Romans. P., 1976, p. 206—207, 311.
[8] Ibid, p. 155.
[9] Ibid, p. 177—178.
[10] *Мальро А.* Надежда. М., 1939 (сокр. пер.), с. 25.
[11] *Sartre J.-P.* Situations // Panorama des idées contemporaines, P., 1968, p. 454.
[12] *Malraux A.* Romans, p. 157.
[13] Цит. по: *Picon G.* Malraux, p. 32.
[14] Boisdeffre P. André Malraux, p. 17.
[15] См.: История французской литературы. М., 1964, т. IV, с. 228.
[16] *Кушкин Е.П.* Андре Мальро. Проблемы изучения // Вестник ЛГУ, 1985, № 9.
[17] *Мотылева Т.Л.* Роман — свободная форма. М., 1982, с. 7.
[18] Цит. по: *Финкельштейн И.Л.* Хемингуэй-романист. Горький, 1974, с. 130.
[19] *Мальро А.* Зеркало лимба, с. 67.
[20] *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. в 6 т. М., 1964, т. 2, с. 327.
[21] Там же, с. 348.
[22] Об этом, например, см.: *Гурина Т.Л.* Авторская позиция в романе А.Мальро "Удел человеческий" // Формы раскрытия авторского сознания. Воронеж, 1986, с. 82—91.
[23] *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. Цит. изд., т. 2, с. 157.
[24] *Мальро А.* Зеркало лимба, с. 72.
[25] *Picon G.* Malraux, p. 14.
[26] *Мальро А.* Антимемуары // Мальро А. Зеркало лимба, с. 165—166.
[27] *Эпштейн М.Н.* На перекрестке образа и понятия. Эссеизм в культуре Нового времени // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988, с. 165—166.
[28] *Malraux A.* La corde et les souris. P., 1976, p. 7.
[29] См.: *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла, с. 130—134.
[30] *Шерванидзе В.В.* Неоконченный роман А.Мальро "Орешники Альтенбурга" // Вестник МГУ, сер.10. Филол.науки, 1974, № 2, с. 75—86.
[31] *Malraux A.* Postface // Malraux A. Romans, p. 157.
[32] *Мальро А.* Зеркало лимба, с. 257.
[33] *Malraux A.* L'héritage de toute l'histoire // Panorama des idées contemporaines. P., 1968, p. 413—415.
[34] *Fitch B.* Les deux univers d'André Malraux // Archives des lettres modernes, 1964, № 52, p. 55.
[35] См. об этом в кн.: *Эйзенштейн С.* Эссе об эссеисте // Избр. произв. т. 5, с. 404—407.
[36] *Mauriac F.* Journal. P., 1939, t. 2, p. 93.
[37] См.: "Humanité", 1976, 24 novembre.

Луи Арагон

1 *Блок А.А.* Собр. соч. в 12 т. М.; Л.: Сов. писатель, 1936, т. IX, с. 73.
2 *Адамович А.* За происходящим непреходящее // "Литературное обозрение", 1986, № 1, с. 3.
3 Ср. "F.Wisner avait ramené la voiture" и "F.Wisner a ramené la voiture"; "Il faisait encore nuit" и "Il fait encore nuit".
4 *Aragon L.* Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. Genève: Skira, 1969, p. 58.
5 *Aragon.* Entretiens avec F.Crémieux. P., Gallimard, 1964. P. 141.
6 *Aragon L.* La Fin du "Monde réel" // Aragon L., Triolet E. Oeuvres romanesques croisées. P.: Laffont, 1967, t. XXVI, p. 315.
7 *Арагон.* Поэзия. М., 1980, с. 150.
8 *Aragon L.* J'abats mon jeu. P., 1959, p. 135.
9 Об (Aube) по-французски значит Заря, Зибелин (Zibeline) — Соболь, Фужер (Fougère) — Папоротник.
10 *Aragon L.* Je n'ai jamais appris à écrire, p. 120.
11 *Моруа А.* Новая книга Арагона // Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. М.: Прогресс, 1977, с. 248.
12 *Aragon L.* La fin du "Monde réel" // Aragon L., Triolet E. Oeuvres romanesques croisées, t. XXVI, p. 318.
13 *Абраам П.* Реализм и дух соперничества // Писатели Франции о литературе. М., 1978, с. 383.
14 *Моруа А.* Новая книга Арагона // Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни, с. 250.
15 Московский коллоквиум состоялся в сентябре 1987 г. в рамках Международной книжной ярмарки.
16 *Саррот Н.* Эра подозрения // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978, с. 316.
17 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Гос. изд-во худож. литературы, 1937, т. 55, с. 71.
18 Entretien avec Aragon par Baby Y. // "Le Monde", 1974, 29 mars, p. 18.
19 *Aragon L.* Le créer // "Lettres françaises", 1971, 13—19 janvier, p. 3.
20 *Арагон Л.* Огонь Прометея. М.: Прогресс, 1987, с. 287.

21
Allez-vous-en vous n'aurez pas de moi
Le plus petit espoir.
Ailleurs cherchez celui
Qui mente et dites lui merci
d'avoir menti sa menthe...

22
Je n'aurai pas
Je n'aurais par eu le temps
de dire enfin ce que je sais
ce que je sais enfin...

23 *Великовский С.И.* Рец. // "Вопр. литературы", 1988, № 6, с. 31.

Луи-Фердинанд Селин

1 *Brenner Jacques.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 145.
2 Ответ на эти вопросы Мари-Кристин Беллоста стремилась найти, работая над книгой "Селин, или Искусство противоречий" (Marie-Christine Bellosta. Céline ou L'art de la contradiction. P., 1990).
3 *Vercier B., Lecarme J., Bersani J.* La Littérature en France depuis 1968. P., 1982, p. 15.
4 *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. М., 1934. Предисловие.
5 Первый съезд советских писателей. Стеногр. отчет. М., 1990, с. 11.

Анри де Монтерлан

1 Discours, prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M.Claude Levi-Strauss. P., 1974, p. 14—15.
2 В этот день в каталонском монастыре Монсеррат, в чьей общине состоял писатель, празднуется рождение Солнца; по гороскопу оно как раз переходит в созвездие Тельца.
3 В название вынесена цитата из Библии: "Горе тебе, земля, когда царь твой отрок" (Екклесиаст, 9, 16).
4 Усилившийся в 60-е гг. во Франции интерес писателей к материальному воплощению текста, к книге как художественному объекту вызвал сходные и гораздо более смелые эксперименты М.Бютора, Ж.Рикарду, С.Дубровского, Р.Кено и др.
5 Сходный сюжет возникает и в новеллах А.Барбюса: французским солдатам гораздо легче разговаривать с немецкими пленными, не зная языка, чем с людьми из общества, не представляющими, что такое война.
6 В греческой мифологии Смерть и Сон — братья.
7 Эти представления сохраняются и в трактате Стендаля "О любви" (1822).
8 После трагических событий мюнхенской Олимпиады 1972 г. писатель перед смертью вновь решил опубликовать ее, завершив ею роман "Любим ли мы тех, кого мы любим?". А в 1940 г. писатель спорил с ней в статье "Мир во время войны".
9 В слове этом звучит и термин корриды — "dominio ", власть над быком, и латинский корень Dominus (Господь).
10 Вспомним образы вампира, набрасывающегося на героя в самом начале "Сна", новой Франции, которая должна родиться в потоке крови ("Июньское солнцестояние"), подобно тому, как появился на свет в потоке крови сам Монтерлан.
11 Почти все заглавия произведений Монтерлана носят обобщающий символический характер, но в пьесах "Ничей сын" и "Мертвая королева" названия предсказывают, предопределяют развязку. В них уже заложена идея неотвратимости Рока — принцип построения произведения для доказательства определенного тезиса. Изменив в 1971 г. название пьесы "Дон-Жуан" на "Смерть поджидает клиентов", Монтерлан сделал ее похожей на драматическую пословицу.

Роже Нимье

1 *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 86.

Роже Вайян

1 *Vailland R.* Lettres à sa famille. P., 1972, p. 277.
2 Цит. по: "Femmes françaises", 1955, 8 janvier.
3 *Vailland R.* Lettres à sa famille, p. 284.
4 Ibid., p. 306.
5 "Военный корреспондент Верховного командования Экспедиционного корпуса союзных армий Роже Вайян" — так было обозначено авторство на титульном листе двух очерковых книг, родившихся из боевого опыта: "Битва за Эльзас. Ноябрь—декабрь 1944" (La Bataille d'Alsace., P., 1945) и "Последняя битва армии генерала де Латтра" (La dernière bataille de l'armée de Lattre. P., 1945).
6 Каракалла (186—217) — римский император, разбивший войска германцев и расширивший границы империи по течению Дуная. Все конспиративные имена — Марат, Каракалла, Родриг (Сид Кампеадор) вызывают ассоциацию с известными героями истории Европы.
7 "Если бы в мои намерения входило создать картину Сопротивления, этот роман был бы неточным и неполным, так как я не вывожу на сцену ни макизаров, ни саботажников на заводах, которые принадлежат к самым чистым и бескорыстным героям Сопротивления".
8 Маршруты Вайяна прошли по ряду стран Европы и "третьего мира" (книги очерков Choses vues en Egypte., 1952; Boroboudour. Voyage à Bali, Java et autres îles, 1951.). С интересом открывал он для себя мир Восточной Европы, оставив дневниковые записи о посещении СССР, Чехословакии, ГДР, Польши.
9 В русском переводе "Пьеретта Амабль".
10 Первой попыткой можно считать роман-репортаж Р.Вайяна "Визирова" (La Visirova), печатавшийся в "Пари суар" в 1933 г. и вышедший отдельной книгой в 1986 г.
11 Lacios par lui-même. Images et textes présentés par Roger Vailland. P., 1953.
12 *Vailland R.* Choix de textes. P., 1973, p. 114.

13 *Sartre J.-P.* L'Age de raison. P., 1945, p. 195.
14 "Nouvel observateur", 1964, 27 octobre.
15 *Vailland R.* Les Ecrits intimes. P., 1968, p. 549, 551.
16 "Nouvel observateur", 1964, 27 octobre. Выступления Вайяна-публициста собраны в двух кн.: Chronique des années folles à la Libération. P., 1984; Chronique d'Hiroshima à Goldfinger. 1945—1965. P., 1984.
17 См. об этом подробнее мою статью "Переведено с языка романа" // "Искусство кино", 1974, № 9. Р. Вайян написал киносценарий по "Опасным связям" Шодерло де Лакло и "Милому другу" Мопассана. Изучение структуры театрального действия предпринято им в теоретическом исследовании "Опыт драмы" (L'expérience du drame, 1953) и пьесах "Господин Жан", "Элоиза и Абеляр".

Пьер Гаскар

1 "Nouvelles littéraires", 1963, № 1858.
2 *Gascar P.* Les Bêtes, suivi de Le Temps des morts. P., 1953, p. 272. (В подлиннике: "En marge de la guerre, en marge des massacres, en marge de l'Europe").
3 Le pouvoir incantatoire. Propos de Pierre Gascar recueillis et commentés par H.Nyssen // "Synthèses", 1967, № 256—257.
4 См.: "Synthèses", 1967, N 256—257, p. 89.
5 *Gascar P.* Gérard de Nerval et son temps. Essai. P., 1981.
6 См. его работу "Vertiges du présent" (P., 1963), в которой анализируется эта проблема.
7 *Gascar P.* Les Charmes, P., 1965, p. 277, 92.
8 *Gascar P.* Les Sources, P., 1975, p. 22.
9 *Gascar P.* Les Secrets de Maître Bernard: Bernard Palissy et son temps. P., 1980.
10 "Europe", 1968, octobre.
11 "Synthèses", 1967, № 256—257, p. 93.
12 *Gascar P.* Buffon. P., 1983; *Gascar P.* Humboldt l'explorateur. P., 1985.

Борис Виан

1 *Vercier B., Lecarme J., Bersani J.* La littérature en France depuis 1968. P., 1982, p. 184.
2 *Косиков Г.* О прозе Бориса Виана // Виан Борис. Пена дней. М.: Худож. литература, 1983, с. 8—9.

Католическая традиция во французской литературе XX века

1 *Claudel P.* Théâtre. P., 1965, t. 2, p. 1410.
2 *Бернанос Ж.* Под солнцем Сатаны. М., 1978, с. 87.
3 *Rod E.* Les Trois coeurs. Préface. P., 1890.
4 *Mauriac F.* Oeuvres romanesques et théâtrales complètes, t. 3. P., 1981.
5 *Sartre J.-P.* M. François Mauriac et la liberté // Sartre J.-P. Situations. I. P., 1947, p. 46.
6 Ibid, p. 56.
7 Ibid, p. 36.
8 В воспроизведении этой многомерности бытия видел отличие католического романиста от обыкновенного Шарль Дюбос. См.: *Du Bos, Charles.* François Mauriac et les problèmes du roman catholique. P., 1933.
9 Интересный анализ этой проблемы дается в книге З.И.Кирнозе "Французский роман XX века". Горький, 1977.
10 *Petit J.* Julien Green. P., 1972.
11 Теме гибели в Революции общества, держащегося на божеских законах, трагической необходимости выбора между христианской моралью и буржуазным аморализмом, основанном не на благе, а на выгоде, посвящена драма П. Клоделя "Заложник" (1911).
12 Эссе "Роман" в кн.: *Мориак Ф.* Дорога в никуда. М., 1989, с. 520.
13 *Mauriac F.* Oeuvres. P., 1978, t. 1, p. 466.
14 *Мориак Ф.* Дорога в никуда. М., 1989, с. 44—45.
15 *Mauriac F.* Oeuvres. P., 1981, t. 3, p. 119.

16 Histoire générale des réligions. P., 1960, t. 2, p. 127.
17 *Claudel P.* Théâtre. P., 1965—1967, t. 1—2.
18 Виолена символически соотносится с Жанной д'Арк, героиней драматической оратории Клоделя "Жанна на костре" (1939) и с Синь де Куфонтен, героиней "Заложника", жертвующей собой для освобождения папы римского.
19 *Mauriac F.* Oeuvres, t. 1, p. 487.
20 Ibid., p. 490.
21 *Mauriac F.* Oeuvres, t. 3, p. 98.
22 *Mauriac F.* Oeuvres, t. 1, p. 488.
23 Цит. по: *Bessède R.* La Crise de la conscience catholique. P., 1975, p. 188.
24 *Mauriac F.* Oeuvres, t. 1, p. 491.
25 *Бернанос Ж.* Цит. соч., с. 398.
26 Там же, с. 410.
27 Ностальгия по истинной аристократии, восхищение ею отчетливо звучат в творчестве Барбе д'Оревильи, Клоделя, Монтерлана.
28 Тема притягательности бедности очень сильна у Жюльена Грина; замок как царство смерти появляется в романах "Ясновидящий", "Дурное место".
29 *Бернанос Ж.* Цит. соч., с. 19.
30 Там же, с. 257.
31 Там же, с. 373.
32 Подробный анализ их содержания и исторического контекста см в кн.: *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней. М., 1980.
33 *Green J.* Oeuvres complètes. P., 1973, t. 3, p. 987, 955.

ПОЭЗИЯ

Введение

1 *Guyard M.-R.* Le vocabulaire politique de Paul Eluard. P., 1974.
2 Так назвал Элюар книгу Избранного за 1917—1952 гг., которую он подготовил, но не увидел напечатанной.
3 См. о нем в главе о поэзии 60-х годов, а также в кн. История французской литературы, т. IV. М., 1963.
4 *Emmanuel P.* L'ouvrier de la onzième heure. P., 1954, p. 267. Заглавие книги — "Работник одиннадцатого часа" — отсылает к двадцатой главе Евангелия от Матфея. (Притча о работниках в винограднике.)
5 *Emmanuel P.* Poésie, raison ardente. P., 1948, p. 205—213.
6 *Barthes R.* La rature // Cayrol J. Les corps étrangers. P., 1964.
7 Цит. по: *Sabatier R.* Métamorphoses et modernité. P., 1988, p. 87.
8 *Великовский С. И.* В скрещенье лучей. М., 1987, с. 353.
9 *L'Herne.* René Char. P., 1971, p. 17.
10 *Blanchot M.* René Char et la pensée du neutre // "ARC", 1963. N spéc. René Char.
11 *Barelli J.* L'écriture de René Char. P., 1973, p. 41.
12 *Char R.* Fenêtres dormantes et la porte sur le toit. P., 1979, p. 46.
13 См. о ней в главе о поэзии 60-х годов.
14 *Hyde Greet A.* Prévert's word games. Los Angeles, 1968.
15 *Vian B.* En avant la zizigue. P., 1966, p. 10.
16 Знаменательно признание Элюара, выразившего желание "пользоваться словами, которые встречаются в газетах и песнях".
17 "Запрещаю подбирать музыку к моим стихам",— уточнял В. Гюго при издании своих книг.
18 *Seghers P.* Douze chansons mises en musique par Léonce Marquant. P., 1969.
19 *Breton A.* Perspective cavalière. P., 1970, p. 228.
20 *Audoin Ph.* André Breton. P., 1950, p. 225.
21 *Garnier P.* Spatialisme et la poésie concrète. P., 1968, p. 26.
22 *Garnier P. Selichi Niikuni.* Poèmes franco-japonais. P., 1963.

Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма

1 История французской литературы. М., 1959, т. 3; М., 1963, т. 4.
2 *Подгаецкая И.Ю.* Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967; *Великовский С.И.* Сюрреализм // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972, т. 7; он же: В скрещенье лучей. М., 1987. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972; *Куликова И.С.* Сюрреализм в искусстве. М., 1970; *Большаков В.* Сюрреализм, его традиции и преемники // "Вопросы литературы", 1972, № 2.
3 *Breton A.* Oeuvres complètes. Éd. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Ph. Bernier, E.-A.Hubert et J.Pierre. P.: Bibliothèque de la Pléiade, 1986, 1992. vol. 1—2.
4 *Breton A.* Perspective cavalière. P., 1970. p. 240.
5 Ibid., p. 241.
6 Ibid., p. 224—225.
7 Ibid., p. 12.
8 Ibid., p. 10—11.
9 Ibid., p. 11.
10 Ibid.
11 См. резюме (précis) кн.: *Béhar H., Carassou M.* Le Surréalisme. Textes et débats. P., 1984.
12 Dictionnaire général du surréalisme de René Passeron. P., 1982; *José P.* L'Univers surréaliste. P., 1983.
13 Эти книги снабжены библиографией. См. также помимо работ, часто упоминаемых в тексте: *Abastado Cl.* Le surréalisme. P., 1975; *Audoin Ph.* Les Surréalistes. P., 1973; он же: Breton. P., 1971; *Béhar H., Carassou M.* Le Surréalisme. Textes et débats. P., 1984; *Bonnet M.* Les critiques de notre temps et Breton. P., 1974; *Butor M.* Herold. P., 1959; *Carrouge M.* André Breton et les données fondamentales du surréalisme. P., 1950; *Crastre V.* André Breton. Trilogie surréaliste. P., 1971; *Durozoi G., Lecherbonnier B.* André Breton, l'écriture surréaliste. P., 1974; "Europe" № spécial. Surréalisme, novembre—décembre 1968; "Europe" № spécial André Breton. 1991, mars; *Legrand G.* Breton. P., 1977; *Mauriac Cl.* André Breton. P., 1949, 1970; *Raymond M.* De Baudelaire au surréalisme. P., 1952; Recherches sur le surréalisme. Université d'Amsterdam. Revue bibliographique. 1981 et seq; Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922—1969). Présenté par J.Pierre. Своего рода "автопортретом" Андре Бретона является составленная им "Антология черного юмора" (Anthologie de l'humour noir; окончено в 1940 г. запрещено петеновской цензурой).
14 "Арканум" по-латыни "тайное"; это, в частности, наименование 17-й карты "звезда" в старинной игре "таро", или "тарок", в предназначенной для гадания колоде из 72 карт; цифра 17 также соответствует 10-й букве семитических клинописных алфавитов, воспроизводящей знак "язык во рту", то есть "неизреченное слово поэзии". Литературно можно перевести: "Несказанная звезда 17". Есть ли здесь намек на Октябрь неясно. Цифра "17" для француза может быть столь же говорящей, как "93".
15 Важные дополнительные материалы были помещены в специальном номере "Nouvelle Revue française", 1967, № 172.
16 См.: "Иностранная литература", 1990, № 9, с. 168—170.
17 Les Vases communicants. P., 1981, p. 82.
18 Ibid., p. 84, 87.
19 Сам Бретон ссылался в своих радиобеседах о сюрреализме (конец беседы XII) на тот же отрывок, что и мы (*Breton A.* Entretiens. 1913—1952. P.: Gallimard, 1969, p. 172).
20 Les Vases communicants, p. 103—104.
21 Ibid., p. 137, 136.
22 *Breton A.* Entretiens. 1913—1952. P., 1969, p. 207—208.
23 *Breton A.* L'Amour fou. P., 1937. Далее страницы этого издания указаны в тексте.
24 Ср.: *Steinwachs G.* Mythologie des Surrealismus, oder die Rückverwadlung von Kulture in Natur. Neuwied; Berlin, 1971.
25 Подробную хронику личной жизни Бретона см. в ст.: *Pastoureau H.* André Breton, les femmes et l'amour ("Europe", 1991, mars, p. 81—94).
26 Подсолнух имеет по-французски и литературное греческое название: гелиант. Турнсоль может означать буквально: "верти солнце". Др. примеры сюрреалистических толкований см. например: *Eigeldinger M.* André Breton et l'expérience de la liberté. La mythologie du papillon // Eigeldinger M. Poésie et métamorphoses. Neûchatel, 1973, p. 183 et seq; *Curnier P.* André Breton. L'Amour fou: Tournesol // Curnier P. Pages commentées d'auteurs contemporains. P., 1965, t. 2 et seq; *Caws M.A.* Surréalisme and litterary imagination. Breton et Bachelard. The Hague; P., 1966.
27 *Breton A.* Entretiens 1913—1952. P., 1969, p. 195.
28 См.: *Lamy S.* André Breton: l'hermétisme et poésie dans "Arcane 17". Montréal, 1977.
29 *Breton A.* Arcane 17. P., 1971, p. 13—14.

30 Ibid., p. 44, 15—16.
31 То есть маркиз де Сад (*ред.*).
32 *Breton A.* Arcane 17. p. 50, 53, 66—68.
33 Ibid., p. 85—87.
34 Ibid., p. 77.
35 Ibid., p. 113—115.
36 Ibid., p. 118. «Nulle époque... Nulle, en effet, n'a réussi à grandir d'avantage, à porter plus haut le contenu du mot "Résistance"».
37 Ibid., p. 122.
38 Ibid., p. 133—139.
39 Ibid., p. 87—90.
40 Ibid., p. 118.
41 *Breton A.* Manifestes du surréalisme. P.: Gallimard, 1987. p. 152.
42 *Breton A.* Entretiens 1913—1952. P., 1969, p. 212.
43 Ibid., p. 216.

Рене Шар

1 Здесь и далее переводы из Шара даются по кн.: Страницы европейской поэзии. XX век. Пер. Мориса Баксмахера. М., 1976.
2 *Dupin J.* // Exposition René Char. P., 1971, p. 16.
3 Подробнее см в кн: *Балашова Т. В.* Французская поэзия XX века. М., 1982 (гл. "Границы герметизма в творчестве Рене Шара").
4 *Char R.* La nuit talismanique. P., 1972, p. 14.
5 *Char R.* Eloge d'une Soupçonnée. P., 1988, p. 14.
6 Ibid, p. 9.
7 Exposition René Char. P., 1971, p. 8.
8 Со строчной, без кавычек в оригинале.
9 *Dupin J.* // Exposition René Char, p. 17.
10 *Blin G.* // *Char R.* Commune présence. P., 1978, p. XIV.
11 Ibid, p. XVIII.
12 Ibid, p. XIV.
13 Ibid.
14 *Roy C.* Soleil de Char // "Nouvel observateur", 1988, 26 février—3 mars.

Анри Мишо

1 Здесь и далее переводы из Мишо даются по кн.: Из современной французской поэзии. Кено. Мишо. Тардье. Шар. М., 1973.
2 *Michaux H.* Emergences—Ressurgences. P., 1972, p. 13.
3 *Marchand J.-J.* "Arche". 1981. № 7.
4 *Michaux H.* Emergences—Résurgences, p. 9.
5 "Arche". 1981. № 7.
6 Passages et langages de Michaux. P., 1987, p. 180.
7 Цит. по: *Bellour R.* Henri Michaux. P., 1986, p. 24.
8 Цит. по: *Bertelé R.* Henri Michaux. P., 1946, p. 67.
9 Ibid, p. 75.

Жак Превер

1 *Queneau R.* Bâtons, chiffres et lettres. P., 1965, p. 247.
2 По данным анкет 70-х годов Превер — самый читаемый в молодежной среде поэт. См.: *Laster A.* Prévert. Analyse critique. P., 1972.
3 "Nouvelles littéraires", 1967, 23 février.
4 Цит. по: *Nadeau M.* Histoire du surréalisme. P., 1954, p. 301.
5 *Artaud A.* Oeuvres complètes. P., 1971, vol. 8, p. 268.
6 "Nouvelles littéraires", 1967, 23 février.
7 Сценарий Превера по роману Пьера Мак-Орлана.
8 Цит. по: *Seghers P.* La Résistance et ses poètes. P., 1974, p. 75.
9 См. об этом: *Sadoul G.* Le cinéma français. P., 1962; *Bazin A.* Le cinéma de l'occupation et de la résistance, 1975.

10 Советский исследователь Л.Г.Дуларидзе, напоминая, что современники считали Превера "лучшим сценаристом Франции" (а в 1976 г. Преверу была присуждена Большая Национальная премия кино), писал о его способности "сочетать несочетаемое: картезианское мышление и поэзию". (См.: *Превер Ж.* Дети райка. Киносценарии. М.: Искусство, 1986, с. 5, 34).
11 "Nouvelles littéraires", 1977, 14—21 avril.
12 *Вакс махер М.Н., Великовский, С.И.* Современная французская поэзия // История французской литературы, т. IV, с. 523.
13 "Nouvelles littéraires", 1967, 23 février.
14 *Божович В.* Поэзия зрительных образов // "Вопросы литературы", 1978, № 5.
15 *Балашов Н.И.* Блэз Сандрар и поэтический реализм XX века // Блэз Сандрар. По всему миру и вглубь мира. М., 1974, с. 144.
16 *Андреев Л.Г.* Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977, с. 244. *Вакс махер М.Н.* Французская литература наших дней. М., 1967 (гл. "Сатира и лирика Жака Превера").
17 "Ночное солнце" (Soleil de nuit, 1980) и "Пятое время года" (Cinquième saison, 1984), подготовленные литературоведом Арно Ластером и вдовой Превера Жаниной Превер, вбирают тексты разных жанров и разного времени.
18 "Express", 1977, 18—24 avril, № 1345.
19 *Bergens A.* Jacques Prévert. P., 1969, p. 6.
20 "Poésie murale". P., 1973.
21 *Rousselot J.* Panorama critique des nouveaux poètes français. P., 1953, p. 77.

Пьер Эммануэль

1 *Emmanuel P.* Evangéliaire. P., 1961, p. 22.
2 *Emmanuel P.* Le Je universel dans l'oeuvre d'Eluard. P., 1948, p. 18.
3 *Emmanuel P.* Versant de l'âge. P., 1958, p. 24.
4 *Emmanuel P.* Poésie, art moribond? // "La Table", 1965, № 205, p. 23.
5 *Emmanuel P.* Discours de remerciement et de réception à l'Académie française. P., 1969, p. 8.
6 Игра созвучиями: la Chair promise вместо la Terre promise (земля обетованная).
7 Редчайшее исключение — стихотворение 116 книги "Другой", где сделана попытка стилизовать ироническую эротическую поэзию К.Маро.
8 *Emmanuel P.* Duel. P., 1979, p. III. Ср. в другой книге: "Католицизм стал религией, обожествившей плотское соитие — это начало начал, таинственный аналог всякого дальнейшего человеческого деяния, ибо прежде всего оно было аналогом сотворения Слова" (*Emmanuel P.* L'ouvrier de la onzième heure. P., 1953, p. 233).
9 *Emmanuel P.* Ligne de faîte. P., 1966, p. 23.
10 Ibid, p. 21.
11 *Bosquet A.* Pierre Emmanuel. P., 1969, p. 83.
12 *Emmanuel P.* Baudelaire. P., 1967, p. 51.
13 Образ колокольни как "перста, указывающего на небо", имеет за собой большую литературную традицию. Мелькнув впервые в одном из эссе С.Т.Колриджа, он через посредство У.Вордсворта и одного из третьеразрядных французских романистов проник во французскую литературу, где и получил вторую жизнь благодаря построенному на нем стихотворению Т.Готье "Стих Вордсворта" (1832). Эммануэль, скорее всего, заимствовал его из статьи Ш.Бодлера "Салон 1859 года", где, в свою очередь, процитирована строка из Готье. Но в общем контексте эммануэлевской лирики, несомненно, актуализирован еще и архетипический — фаллический — смысл мотива колокольни; он-то и позволяет поэту переключить благочестивый образ Вордсворта или Готье в богоборческий регистр.
14 *Emmanuel P.* Ligne de faîte, p. 31.
15 *Emmanuel P.* L'ouvrier de la onzième heure, p. 34.
16 Сами рассуждения об "имени розы" также отсылают к старинной, возникшей еще в средние века топике (недавно вновь ожившей в названии известного романа У.Эко). В новой литературе она встречается в "Ромео и Джульетте" Шекспира ("Что значит имя? Роза пахнет розой..."), в поэзии Рене Гиля, Поля Клоделя и т.д.
17 *Emmanuel P.* Poésie raison ardente. P., 1948, p. 88.
18 *Emmanuel P.* Ligne de faîte, p. 22.
19 Особенно изощренна она в книге "София": разделы этой книги соответствуют частям католического храма — абсидам, хорам, куполу, нефу и т.д. Все они, кроме раздела "Неф", посвящены пересказу библейских легенд.
20 *Emmanuel P.* Ligne de faîte, p. 12.
21 *Emmanuel P.* Poésie raison ardente, p. 14.

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР

Введение

1 *Girard M.* Guide illustré de la littérature française moderne. P., 1949, p. 279.
2 "Comoedia", 1943, 24 avril.
3 "Carrefour", 1944 9 septembre.
4 Цит. по: *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. P., 1973, p. 235.
5 "La Gerbe", 1943, 17 juin.
6 "Le Petit Parisien", 1943, 5 juin.
7 "Lettres françaises", 1944, № 12.
8 "Горит ли Париж?" — так будет называться снятый два десятилетия спустя фильм об этих героических днях. Его создатель Рене Клеман вынесет в название своей картины фразу, которую адресовало высшее немецкое командование военному коменданту города.
9 Цит. по: *Lebesque M.* Camus par lui-même. P., 1963, p. 60.
10 См., например: *Бачелис Т.* Интеллектуальные драмы Сартра // Современная зарубежная драма. М., 1962; *Великовский С.* Путь Сартра-драматурга // Ж.-П. Сартр. Пьесы. М., 1967; *Великовский С.* В поисках утраченного смысла. М., 1979.
11 Цит. по: *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations, p. 56.
12 Ibid., p. 57.
13 Ibid., p. 58—59.
14 "La Rue", 1947, № 12.
15 Цит. по: *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations, p. 33—34.
16 Ibid., p. 36.
17 *Великовский С.* В поисках утраченного смысла, с. 137.
18 "La Rue", 1947, № 12.
19 *Simon A.* Dictionnaire du théâtre français contemporain. P., 1970, p. 68.
20 Цит. по: *de Luppé R.* Jean Anouilh. P., 1959, p. 110.
21 *Anouilh J.* Nouvelles pièces noires. P., 1958, p. 373.
22 Ibid., p. 365.
23 Ibid., p. 371.
24 *Simon P.-H.* Théâtre et Destin. P., 1959, p. 196.
25 *Anouilh J.* Nouvelles pièces noires, p. 367.
26 *Зонина Л.* Жан Ануй в кн.: Современная зарубежная драма. М., 1962, с. 255.
27 *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего, с. 197.
28 *Vilar J.* Le théâtre, service public. P., 1975, p. 40—41.
29 Не забудем, что к этому времени Ж. Филип сыграл уже Калигулу А. Камю, сыграл с успехом, правда, для достаточно узкого круга зрителей.
30 "L'Opéra", 1951, 21—27 novembre.
31 "Lettres françaises", 1951, 22 novembre.
32 15 раз был сыгран "Дон Жуан" труппой Мольера, затем до 1847 г. шел в чудовищной переделке Тома Корнеля, искажавшей сам дух произведения. За сто лет (с 1847 по 1947) эта пьеса была сыграна всего 135 раз. Первым нарушив стереотип донжуанизма в своей постановке 1947 г., Луи Жуве бесспорно проложил дорогу виларовскому спектаклю, но сам успеха не имел, по мнению критики, опередив свое время. В ТНП "Дон Жуан" прошел 233 раза.
33 Цит. по кн.: *Roy Cl.* Jean Vilar. P., 1968, p. 161—162.
34 Цит. по кн.: *Boisdeffre P.* Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. P., 1962, p. 162.
35 *Зингерман Б. И.* Жан Вилар и другие. М., 1964, с. 49.

Жан Жене

1 См.: *Magnan J.-M.* Essai sur Jean Genet. P., 1966, p. 30 seq.
2 Вторая дата в скобках обозначает первую легальную публикацию произведения, а первая — год его создания согласно сведениям Марка Барбеза — издателя журнала "Арбалет", а впоследствии и издателя ряда книг Ж. Жене (см.: *Genet J.* Lettres à Olga et Marc Barbézat. Décines, 1988, p. 245).
3 Здесь и далее ссылки в скобках (с указанием тома и страницы) даются на собрание сочинений Жене в 5 т. (изд-во "Галлимар", 1952—1979). Первый том этого издания, как уже сказано выше, целиком занимает монография Сартра "Святой Генезий...".
4 См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 112—126.

[5] См.: *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976.
[6] См.: *Esslin M.* Théâtre de l'absurde. P., 1977, p. 195—228.
[7] *Genet J.* Un captif amoureux. P., 1986, p. 323.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
Литература 60-х годов

Общая панорама

[1] См., например: *Андреев Л. Г.* Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.
[2] *Brée G.* La Littérature française. Le XX siècle. 1920—1970. P., 1978.
[3] *Butor M.* Essais sur le roman. P., 1969, p. 161.
[4] *Brée G.* Op. cit., p. 39.
[5] *Де Голль Ш.* Военные мемуары. М., 1957, т. 1, с. 29.
[6] Данные приводятся по кн.: *Смирнов В. П.* Новейшая история Франции. 1918—1975. М., 1979, с. 319—320.
[7] Данные приводятся по кн.: *Belloin G.* Culture, personalité et société. P., 1973, p. 7.
[8] *Viansson-Ponté P.* Bilan de la V-e République. Les politiques. P., 1967, p. 11.
[9] *Бунин И. М.* Буржуазия в современном французском обществе. М., 1978, с. 100—101.
[10] *Дилигенский Г. Г.* Рабочий на капиталистическом предприятии. Исслед. по социальной психологии французского рабочего класса. М., 1969, с. 341—342.
[11] См.: *Мамардашвили М. К.* Интеллигенция в современном обществе // Ленинизм и некоторые проблемы рабочего движения. М., 1968; *Великовский С. И.* Бастующая интеллигенция // "Иностранная литература", 1971, № 7; он же. "Левый взрыв" и культура". // Идеологическая борьба и современная культура. М., 1972.
[12] Цит. по: "Nouvelle critique", 1973, № 63, p. 21.
[13] Среди многочисленных работ, содержащих критику гошистских взглядов на роль интеллигенции и культуры в общественной жизни, назову книгу Р. Леруа "Культура в настоящее время", в которой позиция ФКП по отношению к интеллигенции и концепциям культуры того периода изложена с наибольшей полнотой (*Leroy R.* La Culture au présent, P., 1972).
[14] См. об этом: *Casanova A., Prévot Cl., Metzger J.* Les intellectuels et les luttes de classe. P., 1970.
[15] *Зонина Л.* Распутья // "Вопросы литературы", 1981, № 9, с. 94. Если Р. Дебре стал для французов чем-то вроде Че Гевары в миниатюре, то у самого Дебре появились "дублеры". Один из них — бельгиец Конрад Детрез, партизан, публицист, романист, рассказавший о своей судьбе в яростном и жестоком романе "Сожженная трава" (*Detrez C.* L'Herbe à bruler. P., 1978).
[16] "Nouvel observateur", 1967, № 160.
[17] В советской науке французский структурализм также изучен достаточно внимательно. Среди обобщающих работ см.: *Грецкий М. Н.* Французский структурализм. М., 1971; *Сахарова Т. А.* От философии существования к структурализму. М., 1974.
[18] *Сахарова Т. А.* От философии существования к структурализму. М., 1974, с. 219.
[19] Сциентистские концепции культуры анализируются в кн. "Искусство и точные науки" (М., 1979).
[20] *Greimas A. J.* Du Sens. P., 1970, p. 36—37.
[21] *Сэв Л.* О структурализме. Заметки об одной из сторон идеологической жизни Франции // "Проблемы мира и социализма", 1971, № 6, с. 79, 81.
[22] *Brée G.* Op. cit., p. 45.
[23] *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 17.
[24] Понятие "критика" употребляется здесь в широком смысле, принятом в европейских языках.
[25] Les Chemins actuels de la critique. Ensemble dirigé par G. Poulet. P., 1967, 1968.
[26] Linguistigue et littérature // "Nouvelle critique", 1968, novembre.
[27] *Dufrenne M.* Esthétique et philosophie. P., 1967, p. 173.

ПРОЗА

Введение

1 *Goldmann L.* Pour une sociologie du roman. 2-me éd. P., 1965, p. 298.
2 Ibid, c. 324.
3 О концепциях Л. Гольдмана советские исследователи писали много. Среди работ 80-х гг. назову кн.: *Балашова Т. В.* Активность реализма. М., 1982.
4 *Sartre J.-P.* Préface // *Sarraute N.* Portrait d'un inconnu. P., 1948, p. 8.
5 *Simon C.* Discours de Stockholm. P., 1986, p. 26, 29, 31.
6 *Albérès R.-M.* Littérature, horizon 2000. P., 1974, p. 16.
7 См. об этом: "France nouvelle", 1967, 31 mai, № 1128, p. 21.
8 Sollers Ph: Le réflexe de réduction // Théorie d'ensemble. P., 1968, p. 392.
9 "France nouvelle", 1967, № 1128, p. 21.
10 Que peut la littérature? P., 1965.
11 Звуковое воспроизведение текста, который в переводе означает: "Это вопрос привычки. Просто мы не привыкли, вот и все. Стоит привыкнуть, все встанет на свое место. И если это вызывает смех, тем лучше" (*Queneau R.* Bâtons, chiffres et lettres. P., 1965, p. 22).
12 *Гегель.* Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 275.
13 *Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B.* La Littérature en France de 1945 à 1968. P., 1974, p. 307.
14 Эту точку зрения с наибольшей категоричностью выдвинул П. де Буадефр, выступая на коллоквиуме в Страсбурге, посвященном проблеме романа. См.: *Boisdeffre P.* Le renouvellement du roman français par l'autobiographie // Positions et oppositions sur le roman contemporain. P., 1971.
15 Positions et oppositions sur le roman contemporain, p. 7.
16 Ibid, c. 12.

Веркор

1 *Vercors.* A quoi je sers // "Nouvelle critique", 1960, octobre.
2 *Vercors.* Plus ou moins homme. P., 1950, p. 354.
3 *Vercors.* La Bataille de silence. P., 1967, p. 171.
4 Известна точка зрения И. Эренбурга, предполагавшего, что повесть написана кем-то из окружения О. Абеца и является провокацией. См.: *Эренбург И.* Лирика провокатора. Профашистский роман Веркора "Молчание моря" // "Война и рабочий класс", 1944, № 1.
5 *Веркор.* Молчание моря // Веркор. Молчание моря и другие рассказы. Пер. Н. Столяровой и П. Ипполитовой. М., 1959, с. 41.
6 *Vercors.* Les Armes de la nuit. P., 1946, p. 95.
7 Ibid., c. 24.
8 Ibid., c. 26.
9 Ibid., p. 27.
10 Ibid., p. 113.
11 Ibid., p. 123.
12 Опубликовано в кн.: *Vercors.* Plus ou moins homme. P., 1950.
13 См. об этом: *Vercors.* Questions sur la vie à MM. les biologistes. P., 1973; *Vercors.* Ce que je crois. P., 1975.
14 *Vercors.* Pour prendre congé ou le concours de Blois. P., 1957, p. 9.
15 *Веркор.* Люди или животные. Пер. Г. Сафроновой и Р. Закарьян., М., 1957, с. 219.
16 См. об этом главу Н. И. Балашова "Эстетика Канта" в кн.: История немецкой литературы. М., 1963, т. 2.
17 *Vercors.* Plus ou moins homme, p. 53. Об отношении Веркора к экзистенциализму см. также: Ce que je crois, p. 77—79.
18 *Vercors.* Colères. P., 1956, p. 209.
19 Ibid., p. 244.
20 *Konstantinovic R.D.* Vercors, écrivain et dessinateur. P., 1969.
21 *Монтень.* Опыты. М., 1979, кн. 1—2, с. 297—298.
22 *Vercors.* Sur ce rivage. P., 1958, vol. I, p. 149.
23 Ibid., p. 155.
24 *Vercors, Wörmser-Migot O.* Assez mentir. P., 1979.
25 *Vercors.* Sylva. P., 1961, p. 245.

26 *Vercors*. Le Radeau de la Méduse. P., 1969, p. 19.
27 *Vercors*. Comme un frère. P., 1973, p. 13.
28 *Монтень М.* Опыты, кн. 1—2, с. 294.
29 *Vercors*. Cents ans d'histoire de France, t. I: L'Apogée (1862—1932) Moi, Aristide Briand: Essais d'autoportrait. P., 1981; t. II: L'Après Briand (1932—1942). Les Occasions perdues, ou l'étrange déclin. P., 1982; t. III: Briand l'oublié (1942—1962). Les Nouveaux jours: Esquisse d'une Europe. P., 1984.
30 *Vercors*. Cent ans d'histoire de France. P., 1982, t. II, p. 7.
31 Ibid., p. 8.
32 *Vercors*. Anne Boleyn. Les 40 ans qui ont fait l'Anglettere: Essais l'histoire partiale. P., 1985.
33 *Vercors*. Ce que je crois. P., 1975, p. 67.
34 *Vercors*. Questions sur la vie à MM. les biologistes, p. 60.
35 *Vercors*. Pour prendre congé. P., 1957, p. 81.
36 Ibid., p. 299.
37 Ibid., p. 87.
38 *Vercors*. Plus ou moins homme, p. 302.
39 Ibid., p. 303.

Робер Мерль

1 "Nouvelles littéraires", 1976, № 2523, p. 4.
2 "Nouvelles littéraires", 1980, № 2765, p. 27.
3 *Merle R.* Théâtre. T. 1: Sisyphe et la mort. Flaminco. Les Souderling. P., 1950; t. 2: Nouveau Sisyphe. Justice à Miramar. L'Assemblée des femmes. P., 1957.
4 *Aragon L.* La lumière de Stendhal. P., 1954, p. 145.
5 "Cahiers du Sud", 1962, № 367, p. 460.
6 *Мерль Р.* От автора // Мерль Р. Разумное животное. Пер. Н. Разговорова, Л. Токарева. М., 1969, с. 8.
7 *Merle R.* Le Jour ne se lève pas pour nous. Avant-propos. P., 1986, p. 9.
8 *Мерль Р.* За стеклом. Пер. Л. Зониной. М., 1972, с. 32.
9 *Амбарцумов Е.* Как разбивается стекло и почему был написан этот роман // *Мерль Р.* За стеклом. М., 1972; *Шубкин В.* Читая Робера Мерля (рецензия с социологическими реминисценциями) // "Новый мир", 1974, № 3.
10 *Кагарлицкий Ю.* Что такое фантастика? М., 1974, с. 308.
11 См., например: *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней. М., 1980; *Рягузова Г. М.* Современный французский роман-"предупреждение". Киев, 1984.
12 *Merle R.* Les règles d'or de la politique fiction // "Monde", 1967, 11 octobre.
13 *Fernandez D.* // "Express", 1976, № 1301, p. 74; *Poirot-Delpeche B.* // "Le Monde", 1976, 26 mars, p. 13.
14 *Merle R.* Un entretien avec J.L.Ezine // "Nouvelles littéraires", 1976, № 2523, p. 4.
15 "Nouvelles littéraires", 1980, № 2765, p. 27.
16 "За рубежом", 1987, № 29, с. 22.
17 *Merle R.* Fortune de France. P., 1977, p. 9.
18 "Monde", 1982, 11 juin, p. 21.
19 "Monde", 1976, 26 mars, p. 13.

Эрве Базен

1 "Литературная газета", 1985, 6 февраля, с. 15.
2 В русском переводе — Психимора.
3 "Monde", 1971, 8 janvier, с. 16.
4 *Moustier P.* Hervé Bazin. P., 1973, с. 87.
5 Ibid., с. 78.
6 *Балашова Т. В.* Эрве Базен и пути психологического французского романа. М., 1987, с. 109.
7 "Nouvelles littéraires", 1957, № 1538.
8 "Monde", 1971, 8 janvier, с. 16.
9 "Иностранная литература", 1977, № 3, с. 171.
10 "Humanité", 1987, 1 décembre, p. 26.

"НОВЫЙ РОМАН"

1 *Ricardou J.* Le Nouveau roman. P., 1973, p. 10—11.
2 *Goldmann L.* Pour une sociologie du roman. P., 1963.
3 *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 9—41.
4 См.: *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избр. работы. М., 1989, с. 392—400; *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. М., 1987, с. 22, 28.
5 *Alter J.* L'Enquête policière dans le nouveau roman: "La Mise en scène" de Claude Ollier // "Revue des lettres modernes", 1964, № 1, p. 83—104; *Janvier L.* Une parole exigeante: Le Nouveau roman. P., 1964; *Baqué F.* Le Nouveau roman. P. — Montréal, 1977.
6 *Matthews J.H.* Michel Butor: L'Alchimie et le roman // "Revue des lettres modernes", 1964, № 1, p. 51—66.
7 Nouveau roman: hier, aujourd'hui. P., 1972, t. 1, p. 415.

Ален Роб-Грийе

1 Брюс Морриссет, один из наиболее авторитетных исследователей творчества Роб-Грийе, отмечает сюжетные переклички с романами Ж. Сименона и Г. Грина (см.: *Morrissette B.* Les romans de Robbe-Grillet. 2-me ed. P., 1971), но сам Роб-Грийе утверждает, что очень не любит цикл о Мегре за претензии на психологичность.
2 Мы отнюдь не утверждаем, что Роб-Грийе знал и намеренно использовал, скажем, роман бельгийского писателя С. Стимана "Убийца живет в доме № 21" (1939), хотя совпадения кажутся весьма любопытными. Важно другое — "новый роман", активно ориентированный на предшествующую литературную традицию (как в большой степени и детективный жанр, где читатель должен знать правила игры), сам порождает своих литературных предков.
3 Еще в 20-е годы Д. Сайерс писала о сходстве детектива и античной трагедии. Сам Роб-Грийе любит применять к своим творениям теорию катарсиса.
4 Во всяком случае, детства Роб-Грийе, настаивающего в мемуарах и интервью на автобиографическом характере романа.
5 В этом случае писатель опирается на анализ современных мифов, данный Р. Бартом в книге "Мифологии" (1957).
6 *Spenser M.* Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor // Robbe-Grillet: Colloque de Cérisy. P., 1976, t. 1, p. 65—86.
7 *Goldman L.* Pour une sociologie du roman. P., 1963.
8 Весьма характерны два прочтения романа в двух посвященных ему монографиях, вышедших в одном и том же издательстве "Ашетт" с интервалом в год: А. Миссиодло дает шозистскую бытовую трактовку, рисует подробные планы дома и плантации, фиксирует перемещения героя, складывает разрозненные элементы повествования в единый сюжет (см.: *Missiollo H.* "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet. P, 1972), а Ж.-П. Видаль уже интерпретирует роман в духе последующих, игровых текстов (см.: *Vidal J.-P.* "La Jalousie" de Robbe-Grillet. P., 1973).
9 *Ricardou J.* Terrorisme, théorie // Robbe-Grillet: Colloque de Cérisy. P., 1976, t. 1, p. 10—34.
10 Сходные эсхатологические мотивы звучат во французской прозе тех лет: Р. В. Пий "Обличитель" (1974), Д. Декуэн "Адский Джон" (1977).
11 *Ricardou J.* Pour une théorie de nouveau roman. P., 1971.
12 Эта сказка Ш. Перро оказала заметное влияние на творения маркиза де Сада, готический роман.

Натали Саррот

1 *Sarraute N.* L'Ere de soupçon: Essais sur le roman. P., 1956, p. 57.
2 *Raffy S.* Sarraute romancière. N.Y., 1988, p. 25.
3 *Sarraute N.* Portrait d'un inconnu. P., 1977, p. 207.
4 *Micha R.* Nathalie Sarraute. P., 1966.
5 *Magny O. de.* Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure // Sarraute N. Portrait d'un inconnu. P., 1964.
6 *Rykner A.* Le Théâtre du nouveau roman. Sarraute — Pinget — Duras. P., 1988.
7 Звуковой ряд здесь активно дополняет доминировавший прежде музыкальный — как в "Ревности" Роб-Грийе.
8 *Tisson-Braun M.* Nathalie Sarraute ou La Recherche de l'authenticité. P., 1971.
9 *Benmoussa S.* Nathalie Sarraute: qui êtes-vous? Lyon, 1987.
10 *Raffy S.* Op. cit., p. 238—241.

Мишель Бютор

1 *Quéréel P.* "La Modification" de Butor. P., 1973.
2 *Van Rossum-Guyon F.* Critique du roman. P., 1970. См. также дискуссии на коллоквиуме в Серизи, посвященном творчеству Бютора // Butor: Colloque de Cérisy. P., 1974.
3 *Butor M.* Travaux d'approche. P., 1972, p. 8.
4 На коллоквиуме 1973 г. в Серизи дом в "Миланском проезде" сравнивался с пансионом госпожи Воке в "Отце Горио"; сам Бютор предложил удлинить ряд, включив роман Золя "Накипь". Думается, стоит вернуться в более раннюю эпоху — "Хромой бес" Лесажа создал во французской литературе устойчивую традицию: строить произведение на центральной, объединяющей эпизоды фигуре инфернального, невидимого соглядатая (от "Софы" Кребийона и "Нескромных сокровищ" Дидро до "Ревности" Роб-Грийе).
5 *Charbonnier G.* Entretiens avec Michel Butor. P., 1967, p. 47—48.
6 Ср. название романа Ф. Мориака "Черные ангелы" (1936).
7 Соединение мотивов сокола, тайной организации, преступления заставляет вспомнить о "Мальтийском соколе" Д. Хэммета.
8 *Charbonnier G.* Op. cit., p. 92—94.
9 См. в частности: *Raillard G.* Butor. P., 1968.
10 *Ricardou J.* Problèmes du nouveau roman. P., 1967.
11 Напомним, что аналогичные мотивы и сюжеты лежат в основе первых романов Роб-Грийе. Думается, что "Распределение времени" послужило одним из важных источников романа У. Эко "Имя розы". Добавим только, что героиню Бютора зовут Роза.
12 *Quéréel P.* Op. cit. p. 85.
13 Michel Butor (éd. F. Aubral). P. 1973 (coll. "Poètes d'aujourd'hui").
14 Victor Hugo romancier // Butor M. Répertoire II. P., 1964, p. 240.
15 *Charbonnier G.* Op. cit., p. 123.
16 Michel Butor (éd. F. Aubral), p. 176.
17 *Butor M.* Les Sept femmes de Gilbert le Mauvais. P., 1972.
18 В современном искусстве этот термин обозначает движущийся скульптурный объект, меняющий свою форму.
19 В ней, в частности, вышло эссе Ж. Рудо, описывающее и дописывающее книги Бютора по художественным принципам, предложенным самим автором. // *Roudaut J.* Michel Butor ou Le livre futur. Propositions. P., 1964.
20 *Santschi M.* Voyage avec Michel Butor. Lausanne, 1982, p. 149.
21 Заглавие отсылает к книгам Дж. Джойса, Дилана Томаса. Обезьяна в алхимии — символ Творца, художника, подражающего природе.
22 *Gorceix B.* Littérature et alchimie: Marguerite Yourcenar et Michel Butor // Sprache, Literature, Kulture. Romanistische Beitrage. Bern; Francfurt, 1974, S. 159—170.
23 Разумеется, можно предложить и психоаналитическую трактовку этих архетипов: ведь М. Бютор — ученик Г. Башляра.
24 *Charbonnier G.* Op. cit., p. 123—124.
25 *Butor M.* Hérold. P., 1964; *Butor M., Sicard M.* Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Macchéroni. P., 1983; *Butor M.* L'Oeil de Prague; *Kolar J.* La Prague de Kafka. P., 1986.

Клод Симон

1 *Симон К.* Дороги Фландрии. М.: Худож. литература, 1983.
2 В сб.: Стилистические проблемы французской литературы. Л., 1974, с. 26—27.
3 Пунктуация оригинала.
4 Клод Симон играет здесь на созвучии, "la saumure" (фр.) — рассол и Saumur (Сомюр) — город, где находится Высшее кавалерийское училище, из которого вышел де Рейшак, умирающий с гордо поднятой и совершенно бесполезной в современной войне шашкой.
5 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 36.
6 «Каждый писатель вынужден выработать свой язык, как каждый скрипач вынужден выработать для себя "звук"» (Пруст в письме к г-же Эмиль Стросс). См. также А. Матисс: "Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык", и дальше, говоря о знаках, выработанных Клодом Лорреном и Никола Пуссеном: "У этих художников был собственный язык. С тех пор он стал языком изученным, и мне нужно найти свои знаки, соответствующие характеру моего воображения" (*Арагон Л.* Анри Матисс: роман. М., 1978, т. I, с. 103).
7 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 32.

[8] Цит. по: Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. М., 1974, с. 54.
[9] *Пастернак Б.* Заметки к переводам шекспировских трагедий // "Литературная Москва". М., 1956, с. 795.
[10] *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч. М., 1966, т. 4, с. 324.
[11] Организация текста, как говорит К. Симон, продиктована "веленьями", которые, "хотя я сам и различаю их смутно, вытекают из жизни, мною прожитой, общества, среды <...> исторических событий, к которым я был причастен, так же как из моего воспитания и т.д.".
[12] Строфу "Морского кладбища" Поля Валери, навеянную этой апорией, Клод Симон ставит эпиграфом к "Фарсальской битве" и неоднократно возвращается к этому образу "недвижного движенья".
[13] В русском переводе эквивалент не столько даже причастие настоящего времени, сколько деепричастие несовершенного вида.

Филипп Соллерс

[1] Состав группы (и соответственно редколлегии журнала) многократно менялся: в 1967 г. из нее вышел Ж.-П. Фай, затем Ж. Рикарду.
[2] См. об этом беседу с Соллерсом и другими членами группы в редакции еженедельника "Франс нувель" ("France nouvelle", 1967, 31 mai).
[3] Знаменательно признание, сделанное Соллерсом по этому поводу: "Но осуществить это очень трудно, потому что французский язык, колонизированный классицизмом, с трудом поддается операциям подобного рода" ("Monde", 1974, 29 novembre).
[4] *Barthes R.* Sollers écrivain. P., 1979, p. 21.
[5] Они проанализированы автором главы в статье "Неоформалистические тенденции в современной французской критике ("Группа "Тель кель")" в кн.: "Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг. М., 1972. (*Примеч. ред.*)
[6] "Soir", Bruxelles, 1985, 14 mars.
[7] "Lire", 1985, fevrier, № 112.

ПОЭЗИЯ

Введение

[1] *Sabatier R.* Métamorphoses et Modernité P., 1988, p. 34.
[2] Ibid., p. 667.
[3] Ibid., p. 396
[4] "Monde", 1977, 7 janvier.
[5] "Exit", 1976, № 10/11.
[6] Ibid.
[7] La Littérature potentielle. P., 1973, p. 37—38.

Жан-Клод Ренар

[1] "Sud", 1988, № 77, p. 23.
[2] *Renard J.-Cl.* Notes sur la poésie. P., 1970.
[3] Ibid., p. 54.
[4] Ibid., p. 50.
[5] Ibid., p. 34.
[6] Ibid., p. 33.
[7] "Sud", 1988, № 77.
[8] См.: *Балашова Т. В.* Французская поэзия XX века. М., 1982, с. 216.
[9] "Les Pharaones", La voix des poètes, 1971, № 43, p. 30—31.
[10] "Sud", 1988, № 77, p. 109.
[11] Перечислим самые значительные из них: поэма "Жуан" (1945), "Песни в честь утраченных стран" (1947), "Открытое море" (1950), "Превращение мира" (1951, 1963), "Небылицы" (1952), "Господи, вот человек" (1955), "Единой лозой" (1959), "Заклинание вод" (1961), "Заклинание времени" (1962), "Земля священная" (1966), "Уголья и река" (1969), "Бог

ночи" (1973), "Свет безмолвия" (1978), "12 сказаний" (1980), "Тайной полны все острова" (1984), а также книги эссэ "Заметки о вере" (1973), "Другое слово" (1988), "Когда поэзия становится молитвой" (1987). Ж.-К. Ренар удостоен многих литературных премий — Франсиса Жамма, Большой католической литературной премии, Сент-Бева, Золотого орла, премий Макса Жакоба и Гийома Аполлинера. За совокупность его литературных произведений в 1988 г. ему была присуждена Большая поэтическая премия Французской Академии.

12 Интересным могло бы быть с этой точки зрения сопоставление творчества Андре Френо и Ренара. О Френо см.: *Великовский С. И.* В поисках утраченного смысла. М., 1979, с. 264—275; *Великовский С. И.* В скрещенье лучей. М., 1987, с. 353—363.

13 Цит. по: *Alter A.* Jean-Claude Renard. P., 1966, p. 89.

14 *Балашова Т. В.* Французская поэзия XX века. М., 1982, с. 268—269.

15 Надо сказать, что впервые этот образ возникает на страницах "Земли священной":

> Дальше ли сияет сохранившее вкус плодов вещество,
> Которое позволяет соединиться углям и реке
> Так, чтоб ни один из них не пострадал от этого
> союза?

16 См. сб. "Новые голоса" (М., 1981).

17 *Renard J.C.* Notes sur la poésie, c. 90.

Ив Бонфуа

1 *Brindeau S.* La poésie contemporaine de la langue française depuis 1945. P., 1973, p. 198.

2 *Ваксмахер М.*, Великовский С. Современная поэзия // История французской литературы, т. IV. М., 1963. с. 498.

3 *Vigny A. de.* Poèmes. P., 1982, p. 328.

4 *Левик В.* Избр. переводы в 2 т. М., 1977, т. 1, с. 333.

5 *Bonnefoy Y.* La poésie et l'Université. Fribourg, 1984, p. 15.

6 *Bonnefoy Y.* L'improbable. P., 1959, p. 25.

7 *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. (Философия трагедии). СПб., 1903, с. 76.

8 *Киссель М.* Кьеркегор и Гегель в их отношении к христианству. // Материалы конф. "Духовное наследие Серена Кьеркегора". М., 1990.

9 *Bonnefoy Y.* La Poésie et l'Université, p. 15.

10 *Башляр Г.* Поэтика пространства // "Вопросы философии", 1987, № 5, с. 119.

11 *Bonnefoy Y.* La poésie et l'Université, p. 10.

12 *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986, с. 319.

13 *Bonnefoy Y.* La poésie et l'Université, p. 15.

14 Ibid., p. 16.

15 *Bonnefoy Y.* L'improbable, p. 138.

16 Ibid., p. 151.

17 Ibid., p. 144.

18 *Башляр Г.* Цит. соч., с. 118.

19 *Шестов Л.* Цит. соч., с. 115—116.

20 *Bonnefoy Y.* La poésie et l'Université, p. 28.

21 Ibid., p. 29.

22 Ibid., p. 28.

23 Ibid., p. 19, 20.

24 *Большаков В. П.* Парадоксы безличного творчества // "Вопросы философии", 1989, № 10, с. 144.

25 *Butler Ch.* Joyce and the Displaced Author. // Modernism. James Joyce. Latest Studies, London, 1982, p. 70.

26 *Bonnefoy Y.* La poésie et l'Université, p. 19.

27 Ibid., p. 14.

Мишель Деги

1 "Бойницы" (1959), "Фрагмент кадастра" (1960), "Стихи полуострова" (1962), "Желоба" (1964), "Сказать да" (1966), "Акты" (1966), "Формы" (1969), "Стихотворения 1960—1970" (1973), "Сдвоенный сборник и Made in USA" (1978), "Давать, давая" (1981), "Надгробия" (1985), "Стихотворения 1970—1980" (1986).

2 *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986, с. 292.
3 *Deguy M.* La poésie n'est pas seule. P., 1969, p. 16.
4 *Deguy M.* Figurations. P., 1969, p. 138.
5 Ibid., p. 139.
6 *Ржевская И. Ф.* Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985, с. 141.
7 *Deguy M.* Le monde de Thomas Mann. P., 1962, p. 114.
8 Ibid., p. 16.
9 *Heidegger M.* Platons Lehre von der Wahrheit. Berlin, 1947, S. 61.
10 *Дюбуа Ж.* и др. Общая риторика. М., 1986, с. 168.
11 *Leuwers D.* Michel comme Deguy. // "Sud". Marseille, 1988, № 78/79, p. 9.
12 См.: *Балашов Н. И.* Сен-Жон Перс // История французской литературы, т. IV. М., 1963, с. 174—185; *Балашова Т. В.* Французская поэзия XX в. М., 1982, с. 230—242.
13 См.: *Лосев А. Ф.* Античная литература. М., 1973, с. 174—178.
14 *Lagarde A., Michard L.* XX siècle. Les grands auteurs français. P., 1973, p. 545.

ДРАМАТУРГИЯ

Введение

1 *Simon A.* Dictionnaire du théâtre français contemporain P., 1970, p. 102.
2 *Dort B.* Théâtre réel. P., 1971, p. 11.
3 *Брехт Б.* Собр. соч. М., 1965, т. 5/1, с. 201.
4 *Ionesco E.* Notes et contre-notes. P., 1962, p. VII. Эта книга представляет собой весьма любопытный документ, свидетельствующий о многих жарких схватках на ниве театра. При всем ее глубоко личном характере и своеобразии достаточно эгоцентричной личности ее автора, она отразила позицию и того большинства "антидраматургов", которые в отличие от Ионеско выражали свои взгляды лишь своим творчеством.
5 Ibid., p. 9.
6 *Ionesco E.* Théâtre. P., 1964, vol. 2, p. 43.
7 *Ionesco E.* Notes et contre-notes, p. 109.
8 *Sénart Ph.* Eugène Ionesco. P., 1964, p. 91.
9 Если в экзистенциалистской драматургии со свободой выбора была связана для героя возможность не утратить свое человеческое достоинство, то сама ситуация абсурдности мира очерчивала жесткие границы этой свободы. Антитеатр сузил эти границы до удушающей петли.
10 *Albérès R.-M.* L'aventure intellectuelle du XX siècle P., 1959, p. 342.
11 См. об этом в разделе "Драматургия", написанном Т. И. Бачелис в т. IV Истории французской литературы (М., 1963, с. 535—536, 547).
12 *Marissel A.* Samuel Beckett. P., 1963, p. 91.
13 *Beckett S.* En attendant Godot. P., 1952, p. 88.
14 Написана в 1947 г., поставлена в 1952 г.
15 Написана в 1949 г., поставлена в 1950 г.
16 *Ionesco E.* Notes et contre-notes, p. 222.
17 *Serreau G.* Histoire du nouveau théâtre. P., 1966, p. 140.
18 *Boisdeffre P. de.* Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. P., 1962, p. 701.
19 См.: История французской литературы, т. IV, с. 502—503.
20 *Arrabal F.* Théâtre. P., 1961, p. 27.
21 Ibid., p. 28.
22 Ibid., p. 39.
23 Ibid., p. 46.
24 Совпадение мотивов этих "детских" пьес Аррабаля с фильмом Луиса Буньюэля "Забытые", снятым им в 1950 году в Мексике, поразительно. Трудно сказать, испытал ли Аррабаль прямое влияние своего великого соотечественника, или эти образы им обоим навеяны воспоминаниями об Испании.
25 "Temps modernes", 1968, mars.
26 "Figaro littéraire", 1964, 7—13 mai.

Жан Ануй

1 Монографическое исследование творчества Ануя предпринято в нашей стране Л. А. Зониной в послесловии к двухтомнику пьес Ануя (М.: "Искусство", 1969); значительное место уделила его творчеству 30—50-х годов Т. И. Бачелис в написанных ею разделах о драматургии в 4-м томе "Истории французской литературы".
2 Цит. по кн.: Le Théâtre. P., 1976, p. 49.
3 *Ануй Ж.* Пьесы. М.: Искусство, 1969, т. 2, с. 621.
4 См. об этом в главе о драматургии части первой "Литература 40 — 50-х годов".
5 Le Théâtre en France. P., 1989, t. 2, p. 413.
6 См. подробнее об этой пьесе в послесловии Л. Зониной к двухтомнику пьес Ануя (Ануй Жан. Пьесы. М., 1969, т. 1—2).
7 "L'Avant-scène. Théâtre", 1987, № 818, p. 42.
8 Цит. по: "L'Avant-scène. Théâtre", 1979, № 650, p. 8.
9 Ibid., p. 34.
10 Послесловие Л. Зониной к двухтомнику пьес Ануя (т. 2, с. 600).
11 Там же.
12 *Anouilh J.* Pièces baroques. P., 1974, p. 100.
13 Ibid., p. 133.

Эжен Ионеско

1 *Corvin M.* Le Théâtre nouveau en France. P., 1963.
2 Румынский исследователь Г. Михай утверждает, что обнаружил в местном архиве запись о рождении Э. Ионеско от 13 ноября 1909 г. ("Romania Literară", 1969, № 28). Расхождение в 13 дней объясняется просто-напросто разницей между старым и новым стилем, принятым в Румынии в 1924 г., но вот трехлетний разрыв...
3 "Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло", как утверждал Маяковский (*Маяковский В.* Театр и кино. М., 1954, т. 2, с. 139).
4 Естественно, эти положения характерны не только для Ионеско, но и для других драматургов "театра абсурда", а также для неоромантистов 50-х гг.
5 "Combat", 1955, 17 février.
6 *Esslin M.* Théâtre de l'absurde. P., 1977, p.190.
7 Как детективы — но не классические английские, а послевоенные американские и французские "черные романы", держащиеся на тревожном ожидании неотвратимо надвигающейся смерти, на прямом (практически без участия сыщика) противоборстве жертвы и преступника (от лица одного из них и ведется повествование) — сделаны "Урок", "Амедей", "Бескорыстный убийца", "Макбетт". Мотив ареста, полицейской слежки (как в "Жертвах долга" — воплощении власти всевидящего тоталитарного государства) возникает в "Человеке с чемоданами", где главный герой, писатель, вечный эмигрант, тщетно ищет пропавшую рукопись.
8 Уравнивание времени действия и времени представления заставляет вспомнить аналогичный прием в фильме Аньес Варда "Клео от 5 до 7" (1961), также построенный на ожидании смертного приговора.
9 Образ человека, который не может писать, отчаянно борется со словом, очень характерен для "нового театра" (см. пьесы Ж. Вотье).
10 О споре Ионеско с Брехтом см. вводную главу к данному разделу.
11 Совершенно так же читали разговорник "Спутник моряков" герои "Кондуита и Швамбрании" Л. Кассиля.
12 На принципе контраста построены многие титры немых кинокомедий. Ю. Н. Тынянов и другие опоязовцы считали его единственно продуктивным, полагая, что "реалистическое" озвучивание убьет специфику кино как искусства.
13 Этот постулат чрезвычайно важен для современной науки. Ср. такие различные его трансформации, как концепция М. М. Бахтина о том, что каждое слово вступает в диалог со всеми его предшествующими и последующими употреблениями, а произведение — с другими в большом времени литературы; описанный Х. Л. Борхесом и принятый на вооружение неоромантистской критикой прием прочтения классических книг через сегодняшний идеологический и художественный опыт; разработанный французским литературоведением принцип изучения текстов через историю их чтения.
14 *Ionesco E.* Notes et contre-notes. P., 1966, p. 190 (статья "В конце концов я за классицизм", 1956).

15 Все совпадающие элементы тщательно исследованы Р. Фриксом (*Frickx R.* Ionesco. P.; Bruxelle, 1974, p. 114—115).
16 И симптомы и происхождение болезни (источники вируса — обезьяны, люди — переносчики) поразительно напоминают СПИД.
17 Отказ от языка — логичный итог установки на его разрушение (ср. "Сцены без слов" С. Беккета). Ионеско сам писал либретто балетов ("Юноша на выданье", пост. 1965, опубл. 1966, "Учиться ходить", опубл. 1966), в балет превратился "Урок" (пост. 1963).
18 Исследованию мифологии Ионеско посвящены эссе Сен Тоби (*Saint Tobi.* Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu. P., 1973), две диссертации, защищенные в США, многочисленные статьи, главы в монографиях и т.д. Ее разрабатывали и профессиональные фольклористы — вплоть до М. Элиаде.
19 Ср. аналогичный мотив в пьесе Беккета "Конец игры" (1957).

Сэмюэль Беккет

1 Цит. по: *Bair D.* Samuel Beckett. L., 1978, p. 93.
2 *Beckett S.* I Can't Go on. I'll Go on., N.Y., 1976, p. 110—111.
3 Ibid., p. 125—126.
4 *Beckett S.* Proust and Three Dialogues. L., 1965, p. 75.
5 Цит. по: *Bair D.* Op. cit., p. 229.
6 Ibid., p. 243.
7 *Beckett Samuel.* The Critical Heritage: Ed. by L.Graver and R.Federman. London and Boston, 1979, p. 47.
8 Цит. по: *Bair D.* Op. cit., p. 281—282.
9 *Beckett S.* Molloy. Paris, 1971, p. 108.
10 *Beckett Samuel.* The Critical Heritage, p. 53.
11 Ibid., p. 57, 58.
12 "Columbia Forum", 1961, v. 4, № 3, p. 23.
13 *Bair D.* Op. cit., p. 19.
14 *Beckett Samuel.* The Critical Heritage, p. 139, 140.
15 Ibid., p. 148, 149.
16 *Валери П.* Об искусстве. М., 1976, с. 250.

Арман Гатти

1 Телепередача "Театр сегодня" (16 июня 1967 г.). Цит. по кн.: Gazlan et Pays, Gatti aujourd'hui. P., 1970, p. 165.
2 "Lettres françaises", 1967, 15 juin.
3 Ibid.
4 Цит. по кн.: Gazlan et Pays. Gatti aujourd'hui, p. 152—153.
5 Ibid.
6 Телепередача "Демоны и чудеса" (29 мая 1965 г.). Цит. по кн.: Gazlan et Pays. Gatti aujourd'hui, p. 152.
7 "Image et Son", 1970, mai, № 239.
8 Bulletin du TEP, 1968, mars.
9 "Nouvelles littéraires", 1968, 7 mars.
10 Для обозначения партизанской войны, особенно в городских условиях, французы с конца 60-х годов, связывая это понятие и с именем Че Гевары, стали пользоваться произносимым на французский манер испанским словом guerilla.
11 Андре Мальро в период президентства генерала де Голля был министром культуры (1959—1969).
12 "Bulletin du Grenier de Toulouse", 1967, février.
13 "La Nef", 1967, № 20, p. 72.
14 "Travail théâtral", 1971, № 3, p. 20.
15 "Travail théâtral", 1973, № 10, p. 137.
16 *Gatti A.* Le tribu des Carcanas en guerre contre quoi? P., 1975.
17 "Humanité", 1974, 18 juillet, p. 7.
18 *Gatti A.* La tribu des Carcanas en guerre contre quoi? P., 1975, p., 148.
19 "Travail théâtral", 1973, № 10, p. 137.

20 Эксперимент подробно описан Делькампом в специальном номере "Театральных тетрадей Лувена" ("Cahiers-théâtre Louvin", 1976, № 26—29).
21 *Gatti A.* Théâtre. P., 1962, Préface, p. 8.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
Литература 70—80-х ГОДОВ

Общая панорама

1 *Sartre J.-P.* Situations X, 1975, p. 184.
2 Цит по: Délivrance. P., 1977, p. 18—19.
3 "Monde", 1968, 4 mai.
4 "Nouvelle revue française", 1969, № 93, p. 10.
5 *Cohen F.* Socialismes, P. 1986.
6 "Humanité", 1976, 16 décembre.
7 См., например, специальный номер журнала "Нувель критик", посвященный психологии художественного творчества ("Ecrire", 1978).
8 La société française 1914—1970 à travers la littérature. P., 1972, p. 245.
9 Ibid.
10 Неизмеримо представительнее выбор в XX в. Нобелевских лауреатов — Андре Жид (1947), Ф. Мориак (1952), А. Камю (1957), Сен-Жон Перс (1960), Ж.-П. Сартр (1964), С. Беккет (1969), Клод Симон (1986).
11 В декабре 1976 г. газета "Монд" известила о завтраке Жискар д'Эстена с писателями. Среди принявших приглашение были и Филипп Соллерс, и Ролан Барт.
12 *Revel J.F.* La Connaissance inutile, 1988 (премия Шатобриана), p. 23.
13 *Combes P.* La littérature et le mouvement de mai 68. P., 1984, p. 249.
14 *Cau J.* Le pape est mort. P., 1968, p. 67.
15 Строка Аполлинера в переводе М. П. Кудинова.
16 Цит. по: "Magazine littéraire", 1976, № 112—113, p. 11.
17 *Conchon G.* Lettre aux radicaux de la littérature non figurative // "Figaro littéraire", 1970, 20—26 avril. Речь идет о приключенческом романе "Мотылек" (1969), написанном Анри Шарьером, человеком, осужденным за убийство.
18 *Combes P.* Op. cit., p. 140.
19 Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. М., 1982, с. 18.

ПРОЗА

Введение

1 *Lyotard J.-F.* Retour au post-moderne. P., 1985. На русском языке его «Заметку о смыслах "пост"» см. в журн. "Иностранная литература", 1994, № 1.
2 *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 445.
3 Précis de littérature française du XX siècle sous la direction de Jacques Robichez. P., 1985, p. 294.
4 *Андре Р.* Вчера и сегодня // "Иностранная литература", 1988, № 9, с. 216.
5 Littérature. Textes et documents. XX siècle. Collection dirigée par Henri Mitterand. P., 1989, p. 584.
6 *Ricardou J.* Le Nouveau roman. P., 1973, p. 101.
7 См. его доклад "Эскиз теории генераторов" на конференции по проблемам современного романа в 1970 г. (Positions et oppositions sur le roman contemporain. Paris-Strasbourg, 1971).
8 *Ricardou J.* La révolution textuelle // "Esprit", 1974, décembre.
9 Nouveau roman: hier, aujourd'hui. P., 1972, p. 29, 50—51, 34, 26.
10 *Зонина Л.* Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60—70-е годы). М., 1984, с. 72. Утверждение самой Н. Саррот, будто ее произведения несоциальны, не столько противоречит этому наблюдению, сколько убеждает, что социальность литературы Н. Саррот понимает по-своему, ограничивая диапазон тематики (Золотые плоды одиночества? Беседа Ф. Медведева с Натали Саррот // "Книжное обозрение", 1990, 5 янв.).
11 *Зонина Л.* Цит. соч., с. 67.

12 Сопоставление романного и эссеистского текста возможно хотя бы потому, что стиль К. Симона остается удивительно целостным для каждого этапа творческой биографии.
13 Le nouveau roman: hier, aujourd'hui, p. 26.
14 *Зонина Л.* Цит. соч., с. 212.
15 Там же.
16 Надо отдать должное Жермене Бре и Эдуарду Моро-Сиру, которые глубинное обновление романного жанра 50—70-х годов связывают с книгами Арагона и Жионо. (См.: Littérature Française, 1984, vol. 9, p. 196—199).
17 "Europe", 1968, octobre, p. 162.
18 *Brochier J.-J.* Alain Robbe-Grillet. P., 1985, p. 16.
19 Беседа Ж.-Л. Эзина с Натали Саррот // *Esine J.-L.* Les écrivains sur la selette. P., 1981, p. 39.
20 *Vercier B., Lecarme J., Bersani J.* La littérature en France depuis 1968. P., 1982, p. 228.
21 Цит. по: *Garcin J.* Le Dictionnaire. P., 1988, p. 392.
22 *Esine J.-L.* Op. cit., p. 36.
23 Ibid., p. 26.
24 Ibid., p. 22.
25 Ibid.
26 Précis de littérature, p. 341.
27 *Bonnefoy C.* Dictionnaire de littérature française contemporaine. P., 1977, p. 254.
28 Исследователь Анри Буйе пишет: "Клоссовский выстраивает свое творчество вдали от моды, успеха и даже читателей. Но, как и книги Батая, книги Клоссовского гипнотизируют любителей литературы особого типа" (Précis de littérature, p. 393—394).
29 *Garcin G.* Dictionnaire. P., 1988, p. 337.
30 Цит. по: *Vercier B. Lecarme J. Bersani J.* La littérature en France depuis 1968. P., 1982, p. 110.
31 *Garcin G.* Op. cit., p. 336.
32 *Bonnefoy C.* Op. cit., p. 254.
33 Ibid., p. 84.
34 Ibid.
35 *Vercier B.* Op. cit., p. 189.
36 Ibid.
37 Из письма Сильви Жермен автору главы.
38 *Vannier G.* XX siècle. v. II, 1945—1988. P., 1988. p. 14.
39 Повышению авторитета "традиционного романа" способствовало, по свидетельству французской критики, и появление переводов А. И. Солженицына, оказавших, как считают, воздействие не только нравственное, но и эстетическое (см.: *Vercier B.* Op. cit., p. 13—14).
40 Подробнее см. об этом в кн.: *Наркирьер Ф.* С. Французский роман наших дней. М., 1980.
41 События самых последних лет, возможно, изменят отношение и к концепции "социализма по-французски".
42 *Blot J.* Marguerite Yourcenar. P., 1971, p. 160.
43 В эпиграф вынесены слова Борхеса: "Все, что происходит с человеком — со дня появления на свет до кончины,— им самим предопределено; всякая случайная встреча — свидание; любое горе — наказание; успех — всегда победа, к которой тайно стремишься".
44 Теперь французская критика оперирует чаще термином littérature de réenracinement (литература, возвращающаяся к своим корням), подчеркивая экзистенциальный смысл этого обновления.
45 *Vercier B.* Op. cit., p. 233.
46 Авторы книги "Литература. Век XX." видят разрыв (rupture) между феминизмом 50-х годов и феминизмом 70-х. См.: Littérature. XX siècle. P., 1989, p. 720.
47 См.: *Tourteau J.-J.* D'Arcène Lupin à San Antonio. P., 1977.
48 К 1985 г. выпустил 108 книг, тиражом 65 млн экз.
49 Цит. по: *Шрайбер Э. Л.* Жорж Сименон. Жизнь и творчество. Л., 1983, с. 3.
50 Précis de littérature française du XX siècle, p. 305.
51 "Le Point", 1979, 7 juillet.

Маргерит Юрсенар

1 "Express", 1980, 15 mars.
2 Об этом же, кстати, свидетельствует избрание во Французскую Академию второй женщины — Жаклин де Ромийи, профессора-эллиниста, автора книг о Фукидиде, Эсхилле, Еврипиде.
3 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts. P., 1980, p. 85—86, 296—307. *Yourcenar Marguerite:* Entretiens avec Matthieu Galey. P., 1980.
4 Ibid., p. 89.

5 См. например: *Blot J.* Marguerite Yourcenar. P, 1978, p. 14. Противоположной точки зрения придерживается автор последней и самой обстоятельной биографии Юрсенар Ж. Савиньо: см. *Savigneau J.* Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie. P., 1990.

6 *Yourcenar M.* Le labyrinthe du monde: vol. 1 — Souvenirs pieux. Monaco, 1973; vol. 2 — Archives du Nord. P.: Gallimard, 1977; vol. 3 — Quoi? — L'Eternité. P.: Gallimard, 1988. Название "Лабиринт мира" восходит к книге религиозного философа и педагога Я. А. Коменского, переведенной на французский отцом Юрсенар в 1906 г. 2-й том — "Северные архивы" — переведен на русский язык: см.: *Юрсенар М.* Северные архивы. М.: Прогресс-Литера, 1992.

7—8 *Roudant J.* Une autobiographie impersonelle // "La Nouvelle revue française", 1978, № 31, p. 71—81; *Horn P.L.* Marguerite Yourcenar. Boston, 1985, p. 67; *Nadeau V.* Du Labyrinthe du monde au dédale intérieur // Etudes littéraires. Quebec, 1979, vol. 12, p. 79—92.

9 *Yourcenar M.* Archives du nord. P., 1977, p. 318.

10 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts, p. 44.

11 *Yourcenar M.* Quoi? — L'Eternité. P., 1988, p. 227.

12 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts, p. 30.

13 Ibid., p. 57.

14 *Rosbo P.* Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar. P., 1980, p. 63.

15 *Yourcenar M.* Alexis ou le traité du vain combat. P., 1971, p. 14.

16 Ibid., p. 119.

17 Ibid., préface, p. 18.

18 *Blot J.* Marguerite Yourcenar. P., 1978, p. 147.

19 *Farrell C.F. and E.R.* Marguerite Yourcenar in counterpoint. Latham, 1983, p. 93.

20 *Yourcenar M.* Anna, soror... P., 1981, Postface, p. 142.

21 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts, p. 73.

22 Ibid., p. 74.

23 *Jacquemin G.* Marguerite Yourcenar. Qui suis je? Lyon, 1985, p. 149.

24 В законченном виде эта мысль дана в финале фильма "Иисус Христос — суперзвезда", когда после предательства Иуды в кадре вдруг появляется ползущий на зрителя танк, проносится истребитель. Военная техника — следствие моральной деградации человечества, отразившейся и в смертном грехе Иуды.

25 *Farrell C.F. and E.R.* Op. cit., p. 56—62.

26 *Юрсенар М.* Воспоминания Адриана. Философский камень. М.: Радуга, 1984, с. 32.

27 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts, p. 139.

28 *Yourcenar M.* Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien // Mémoires d'Hadrien. P, 1974, p. 330.

29 *Yourcenar M.* Les yeux ouverts, p. 307.

30 Marguerite Yourcenar. Discours de réception à l'Académie royale belge. P, 1971, p. 15—16.

31 *Lovichi J.* Note sur les Mémoires d'Hadrien ou de la verité historique dans des ouvrages de fiction // Marguerite Yourcenar. SUD. Revue littéraire, 1984, № 55, p. 10—11.

32 *Yourcenar M.* Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien. P., 1974, p. 336.

33 *Юрсенар М.* Воспоминания Адриана. Философский камень, с. 145.

34 Там же, с. 143.

35 *Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М.* Литература и мифы // Энциклопедия "Мифы народов мира". М., 1982, т. 2, с. 60.

36 *Юрсенар М.* Философский камень. М.: Радуга, 1984, с. 207.

37 Там же, с. 401.

38 Эта проблема детально разработана в исчерпывающей книге: *Spencer-Noël G.* Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Oeuvre au noir. P, 1981.

39 *Юрсенар М.* Воспоминания Адриана. Философский камень, с. 306.

40 Ключевой термин Юнга, как указывают комментаторы, допускает несколько трактовок: Heilungsvorgang — процесс исцеления (физического выздоровления), обретение целостности, святость, спасение. См.: *Юнг К. Г.* Введение в религиозно-психологическую проблематику алхимии // *Юнг К. Г.* Архетип и символ. Коммент. В. Бакусева. М.: Ренессанс, 1991, с. 295.

41 *Юрсенар М.* Воспоминания Адриана. Философский камень, с. 309.

42 Там же, с. 401.

43 Там же, с. 352.

44 *Аверинцев С. С.* Адам Кадмон // Энциклопедия "Мифы народов мира", т. I, с. 433.

45 Ср. сон одного из пациентов Р. Боснака о водяном кролике, сидящем в металлической чаше с водой. Кролик дает себя погладить сновидцу, если открывается мир детских воспоминаний (ср. также кролик из "Алисы в стране чудес"). Р. Боснак, следуя концепции Юнга, толкует этот сон как стадию отбеливания: к концу занятия чаша-потир светлеет. См.: *Боснак Р.* В мире сновидений. М.: Древо жизни, 1991, с. 68—80, 84—87.

46 *Spencer-Noël G.* Zenon ou le thème de l'alchimie dans l'Oeuvre au noir. P., 1981, p. 149.

47 *Yourcenar M.* Interview with A.Gismarn // "Michigan Quarterly Review", 1992, vol. XXXI, winter, № 1, p. 101.

48 Ibid., p. 102.
49 *Юрсенар М.* Воспоминания Адриана. Философский камень, с. 309.

Жан-Мари-Гюстав Леклезио

1 *Bonnefoy C., Cartano T., Oster D.* Dictionnaire de littérature française contemporaine. P., 1977, p. 200.
2 В новелле "Лихорадка" подобным же образом начинающаяся болезнь, температура осознается как состояние потери самого себя и отсюда вывод: "Вот что такое поселиться в женщине — это затеряться в мире, еще более безумном, чем болезнь" (сб. "Лихорадка", с. 57).
3 См., напр.: Précis de litterature francaise du XX siècle. P., 1985, p. 363.
4 "Чудовищное движение нашей цивилизации,— говорил Леклезио журналисту,— порождает поистине чудеса... люди живут средь чудес, абсолютно не интересуясь при этом ни тайной предметов, ни их красотой" (*Lhoste Pierre.* Conversations avec J.M.G. Le Clézio. P., 1971, p. 66).
5 Наибольшей напряженности воссоздание социальных контрастов общества достигло в новеллистической книге "Круг и другие происшествия" (1982), где в центре — изгои общества и несчастье каждого мотивировано конкретными условиями, событиями жизни. "О тех, кто не мог выбрать другой судьбы" — так была озаглавлена рецензия на "Круг" в "Quinzaine littéraire" (1982, 16—31 mai).
6 *Le Clézio J.-M.-G.* Plus qu'un choix esthétique // "Quinzaine littéraire", 1985, 16—31 mars.
7 Там же.
8 "Quinzaine littéraire", 1982, 16—31 mai.
9 *Lhoste Pierre.* Op. cit., p. 75—76.
10 *Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B.* La littérature en France de 1945 à 1968 P., 1982, p. 625.
11 См. об этом: *Waelti-Walters J.* Icare ou l'évasion impossible: Etude psycho-mythique de l'oeuvre de J.-M.-G. Le Clézio. P., 1981.
12 *Bonnefoy C.* Op. cit., p. 202.
13 "Humanité", 1978, 4 mai.
14 О романтических контрастах пишет и Л.А.Зонина. См.: *Зонина Л.* Тропы времени: Заметки об исканиях французских романистов. М., 1984.
15 Подробнее см. об этом в кн.: *Балашова Т.В.* Эрве Базен и пути французского психологического романа. М., 1987.
16 *Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B.* La littérature en France de 1945 à 1968. P., 1982.
17 *Bonnefoy C.* Op. cit., p. 201.
18 См.: *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P., 1978, p. 531; *Bonnefoy C.* Op. cit., p. 200.
19 "Cahiers du communisme", 1983, février, p. 109.

Патрик Модиано

1 "Nouvelles littéraires", 1981, № 2774, p. 28.
2 "Nouvelles littéraires", 1975, № 2501, p. 3.
3 *Зонина Л.* Распутья // "Вопросы литературы", 1981, № 9, с. 108.
4 "Monde", 1972, 11 novembre, p. 13.
5 "Elle", 1969, 8 décembre, p. 139. Кстати нельзя не заметить, что вопреки распространенному мнению о нелюбви Модиано к саморекламе, он давал и дает массу интервью, в которых охотно толкует свое творчество.
6 "Nouvelles littéraires", 1975, № 2501, p. 3.
7 "Бульварное кольцо" цитируется по советскому изданию 1982 г.
8 "Nouvelles littéraires", 1975, № 2501, p. 3.
9 Ibid.
10 Это название реальной римской улицы, известной не только тем, что на ней находится здание ЦК ИКП, но и тем, что по ней проходила граница гетто. В соответствии с французской традицией Модиано перевел итальянское название, что вслед за ним сделал и русский переводчик романа, а в результате оно потеряло не только окраску достоверности, но и значащий подтекст. Примечательно, что имя этой улицы встречается в "Семейной хронике".
11 Как это напоминает начало другого романа: "Я никто. Просто светлый силуэт... на террасе кафе" ("Улица Темных Лавок". Пер. М.Зониной. М., 1987, с. 13).
12 "Le Point", 1983, 31 janvier, p. 63.

13 На улице Лористона помещалось французское гестапо. Название этой улицы появляется уже в "Площади Звезды".
14 "Le Point", 1988, 17 janvier, № 799, p. 72.
15 "La Croix", 1969, 9—10 novembre, p. 8.
16 "Le Point", 1983, 3 janvier, p. 64.
17 Ibid.
18 Ibid.
19 В советской критике также высказывались подобные суждения. См., напр., мою статью в книге "Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе" (М., 1982).
20 *Пруст М.* По направлению к Свану. Пер. Н. Любимова. М., 1973, с. 39.
21 *Bersani J.* Patrick Modiano, agent double // "Nouvelle revue française", 1977, № 298, p. 84.
22 "Nouvelles littéraires", 1975, № 2501, p. 3.
23 "Nouvelles littéraires", 1981, № 2774, p. 28.
24 "Nouvelle revue française", 1977, № 298, p. 78.
25 "Monde", 1973, 24 mai, p. 24.

Мишель Турнье

1 *Tournier M.* Le Vol du vampire. P., 1982, p. 10.
2 Ibid., p. 14.
3 *Tournier M.* Le vent Paraclet. P., 1977, p. 158.
4 Ibid., p. 174—175.
5 Ibid., p. 184.
6 "Magazine littéraire", 1986, № 226, p. 22.
7 *Tournier M.* Le vent Paraclet, p. 190.
8 Ibid., p. 187.
9 Ibid., p. 222.
10 *Tournier M.* Vendredi ou les Limbes de Pacifique. P., 1967, p. 39.
11 *Tournier M.* Le roi des Aulnes. P., 1970, p. 28.
12 *Токарев Л.* В плену мифов. Обзор творчества Мишеля Турнье // "Современная художественная литература за рубежом". М., 1986, № 6, с. 91.
13 "Magazine littéraire", 1986, № 226, p. 24.
14 Греческий корень "фор" дошел до нас в словах "эйфория", "светофор" и т.д.
15 *Tournier M.* Le vent Paraclet, p. 122.
16 Ibid., p. 251.
17 *Tournier M.* Le vol du vampire, p. 222.
18 *Tournier M.* Des clés et des serrures. P., 1978, p. 194.
19 *Tournier M.* Le vent Paraclet, p. 198.

Арман Лану

1 *Lanoux A.* Un moyen de connaissance // "Lettres françaises", 1958, 6—12 novembre, № 746, p. 8.
2 "Иностранная литература", 1966, № 12, с. 213.
3 *Лану А.* Песочные замки. М., 1982, с. 31.
4 Lanoux A. La Nef des fous. P., 1965, p. XIX.
5 "Lettres françaises", 1963, 18—24 juillet, № 987, p. 4.
6 Ibid.
7 *Лану А.* Когда море отступает. Пер. Н. Любимова. М., 1965, с. 260.
8 "Nouvelles littéraires", 1963, 11 juillet, № 1871, p. 2.
9 *Lanoux A.* Constantin Simonov ou les "Hommes véritables" // "Europe", 1980, № 609—610, p. 148.
10 "Lettres françaises", 1963, № 987, p. 4.
11 В 1959 г. роман был переиздан под заглавием "Золото и снег".
12 *Лану А.* Пчелиный пастырь. Перевод Е. и Н. Любимовых. М., 1980, с. 103, 240.
13 *Паркирьер Ф.* Человек, который шел за весной // Лану А. Пчелиный пастырь, с. 12.
14 Там же, с. 346.
15 Там же.
16 Там же.
17 *Лану А.* История одного романа // "Иностранная литература", 1978, № 2, с. 273.
18 *Sipriot P.* Armand Lanoux — poète-néoréaliste // "Figaro", 1983, 24 mars, p. 32.

Бернар Клавель

1 Цит. по: *Ragon M.* Bernard Clavel. P., 1976, p. 38—39.
2 *Clavel B.* Ecrit sur la neige. P., 1977, p. 38—39.
3 *Алексеев В. М.* Тридцатилетняя война. М., 1961, с. 50.
4 *Clavel B.* Ecrit sur la neige, 1977, p. 55—56.

Жан-Пьер Шаброль

1 *Senart Ph.* Les fous de Dieu // "Revue de Paris", 1962, № 4, с. 168.
2 *Camus A.* Actuelles. Chroniques 1944—1948. P., 1966, с. 175.
3 "Nouvelles littéraires", 1981, 24 décembre — 8 janvier, с. 18.
4 "Humanité", 1953, 23 octobre, с. 3.
5 *Chabrol J.-P.* La chatte rouge. P., 1963, p. 8.
6 Ср. подведение итогов этой полемики в его книге "Наше безумие" ("La Folie des miens". P., 1977).
7 Имя героини романа.
8 *Chabrol J.-P.* Le Bout-galeux. P., 1955, p. 61.
9 "Бунтари" ("Les Rebelles", 1965), "Нищенка" ("La Gueuse", 1966), "Погода разгулялась" ("L'Embellie", 1968).
10 "Livres de France", 1966, № 9, p. 25.
11 "France nouvelle", 1978, 16 octobre.
12 Ответ Шаброля на анкету "Качество жизни" // "France nouvelle", 1978, 18 septembre, с. 19.
13 *Chabrol J.-P.* Le Crève-Cevenne. P., 1972, p. 85.
14 *Chabrol J.-P.* Les chevaux l'aimaient. P., 1972, p. 198.
15 Имеется в виду обычай протестантов, сложившийся после отмены Нантского эдикта (1685), в связи с запрещением захоронения протестантов на католических кладбищах.
16 *Chabrol J.-P.* Les chevaux l'aimaient, p. 222—223.
17 Домик для сушки каштанов.
18 Старинное написание фамилии Шаброля (тем самым Шаброль делает автора рукописи своим далеким предком).
19 Цит. по: "Revue de Paris", 1962, № 4, p. 168.
20 "Lettres françaises", 1961, 31 août — 6 octobre, p. 3.
21 *Шаброль Ж.-П.* Божьи безумцы. М. 1963, с. 11.
22 Цит. по: "Revue de Paris", 1962, № 4, p. 168.
23 *Шаброль Ж.-П.* Божьи безумцы, с. 8.
24 Там же, с. 76.
25 "Lettres françaises", 1961, 29 novembre — 5 decembre, p. 1, 6.
26 "Humanité", 1975, 8 mai, p. 8.
27 *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней. М., 1980, с. 37.

Роже Гренье

1 Album-Camus. P., 1982, p. 143.
2 Этот период жизни нашел отражение в романе "Римская дорога" (1960).
3 "Nouvelle Revue de psychanalyse", 1986, automne, № XXXIV.
4 В "Римской дороге" (La voie romaine, 1960) появляется даже особое название для "этого замкнутого мирка, полного злости и зависти, в котором любое начинание обречено на провал" — "Пьонвиль" (*Pionville* от *pion* — наставник, воспитатель, надзиратель). (См. "Lecture pour tous", 1960, octobre, p. 80).
5 Ему принадлежат сборники новелл "Тишина" (1961, второе изд. 1980), "Дом на Праздничной площади" (1972), "В редакции газеты" (1977), "Невеста Фрагонара" (1982).
6 Новеллы "Невеста Фрагонара", "Академическая инспекция", "Призрак женщины" из сб. "Невеста Фрагонара".
7 Новеллы "Пересадка", "Пралине", "Воинская откровенность", "Письмо на алтаре", "Дьявол со своим ангелом".
8 Album-Camus, p. 49.
9 Ibid. p. 81.
10 Ibid., p. 107, 115.

11 Среди писателей, оказавших на него воздействие, Гренье называет Чехова, Флобера, Пруста, Достоевского, Хемингуэя, Мелвилла, Фицджеральда, Толстого, особо выделяя "Крейцерову сонату". Рецензенты отмечают в его манере чеховскую недосказанность и фицджеральдовскую занимательность при идущей от Пруста психологической нюансировке, характеризуя его как "самого американского из французских писателей" ("Humanité", 1977, 24 fevrier).
12 Даже "новый роман" кажется Гренье излишне внимательным к деталям (см.: *Rudnicki Adolf.* Le matin d'une coexistence. P., 1975, Préface de R.Grenier, p. IV).
13 *Dostoievski F.* Eternel mari. P., 1972. Préface de R.Grenier, p. 7.
14 "Есть много чеховского в прикосновении не столько к видимому, сколько к скрытому за ним, к тому, о чем можно лишь догадываться, к чему-то смутному и зыбкому в повседневном течении жизни. Открывая суть нашего существования, о которой не принято говорить, произведения Гренье предлагают тончайший рентгеновский снимок нашей эпохи" (*Bonnefoy C., Cartano T., Oster D.* Littérature française contemporaine. P., 1977 p. 168.
15 *Tchékov A.* La mouette. P., 1973. Préface de R.Grenier, p. 9.

Маргерит Дюрас

1 *Duras M., Porte M.* Les lieux de Marguerite Duras. P., 1977, p. 98—99.
2 "Nouvel observateur", 1990, mai, № 1333, p. 59.
3 *Skutta F.* Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras. Debrecen, 1981, p. 58—59.
4 *Picon G.* Moderato cantabile dans l'oeuvre de Marguerite Duras // Duras M. Moderato cantabile. P., 1962, p. 172.
5 См.: *Pierrot J.* Marguerite Duras. P., 1986, p. 143.
6 "Сквер" вместе с двумя другими пьесами "Леса и воды" и "Музыка" вошел в первый том Драматических сочинений Дюрас (1965). Второй том (1968) составили пьесы "Сюзанна Андлер" (из нее позже был сделан сценарий "Бакстер, Вера Бакстер"), "Целыми днями среди деревьев" (сценическая версия одноименного романа), "Yes, может быть", "Язык Шага", "Меня пришел повидать один человек".
7 *Duras M., Porte M.* Les lieux de Marguerite Duras, p. 11.
8 Эта черта Лол В.Стейн, определяющая и структуру романа, подробнейшим образом проанализирована в статье: *Didier Béatrice.* Thèmes et Structures de l'absence dans le "Ravissement de Lol V.Stein" // Ecrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras. Bruxelles, 1985, p. 63—83.
9 См. об этом: *Borgomano M.* Duras. Une lecture des fantasmes, 1985. Впрочем, в этой книге рассмотрение творчества Дюрас излишне односторонне и подчинено одной задаче: выявлению с помощью психоанализа навязчивых идей самой Дюрас.
10 *Tisson-Braun M.* Marguerite Duras. Amsterdam, 1985, p. 58.
11 См.: *Duras M., Porte M.* Les lieux de Marguerite Duras, p. 82.
12 Этому вопросу посвящен раздел в кн.: *Bal Mieke.* Narratologie. Les instants du recit. P., 1977.
13 *Pierrot J.* Op. cit., p. 231 et sq.
14 *Duras M., Porte M.* Op. cit., p. 65.
15 Ibid., p. 69.
16 Цит. по: *Pierrot J.* Op. cit., p. 276.
17 *Blanchot M.* La communauté inavouable. P., 1983.
18 *Duras M.* Outside. P., 1981.
19 "Nouvel observateur", 1990, mai, № 1333, p. 60.

ПОЭЗИЯ

Введение

1 Bernard Noël par Hervé Carn. (Poètes d'aujourd'hui), P, 1986, p. 12.
2 *Гамарра П.* Будущее поэтической Франции // "Литературная учеба", 1987, № 5, с. 179.
3 При необходимости можно было бы привести количественные параметры эмоционально разнозаряженных единиц текста, сопоставив книги, вышедшие в 60-е годы и в 70—80-е годы.
4 *Bromme P.* La voix lacunaire de la poésie française contemporaine // La poésie française au tournant des années 80. P., 1988, p. 23.
5 Сохраняя несколько архаичное для современной французской культуры деление на прозу и поэзию, авторы данного издания отдают себе отчет в том, что многие книги, имеющие подзаголовок "роман", могли бы анализироваться в разделе поэзии, и, напротив, ряд

сборников стихов — на тех страницах, где говорится об эволюции повествовательного языка вообще. Исследователь Анри Бенак предлагает принять такое определение стихотворения: "любое произведение, будящее поэтическое чувство" (*Benac H.* Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires. P., 1972, p. 154).

6 *Lançon D.* Tension et espoir dans la poétique récente d'Yves Bonnefoy // "Critique", 1994, janvier—février, p. 47.

7 La poésie française au tournant des années 80, p. 8.

8 Ibid.

9 Слово *chanson* употреблено, конечно, не в прямом значении, а в более широком — это коммуникативная поэзия, несущая "сообщение" и нуждающаяся в читателе или слушателе.

10 Jacques Roubaud par Robert Davreu (Poètes d'aujourd'hui) P., 1985, p. 45, 42.

11 Название "Le fil(s) perdu" может быть понято и как "Утерянная нить" и как "Блудный сын" вместо обычного по-французски "enfant prodigue".

12 Предисловие и послесловие Арагона к сборнику Риста "Утерянная нить".

13 "Иностранная литература", 1988, № 12, с. 143—144.

14 Там же, с. 143. Симптоматично появление в 1979 г. в Париже коллективного сборника с программным названием "La Haine de la poésie" ("Ненависть к поэзии").

15 La poésie française au tournant des années 80, p. 22.

Жак Рубо

1 *Sabatier R.* La poésie du vingtième siècle. III. Metamorphoses et Modernité. P., 1988, p. 669.

2 Жак Рубо участвовал и в составлении популярного пособия по этой игре: *Lusson P., Perec G., Roubaud J.* Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil de go. P., 1969.

3 См. напр.: Pieyre de Mandiargue. Les mots et le go // "Nouvel observateur", 1967, № 158.

4 *Garcin G.* Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine. P., 1988, p. 385.

5 В оригинале рифмуются в первой строфе строки вторая с четвертой, третья с пятой; во второй строфе первая с третьей и пятой, вторая с четвертой; в третьей строфе первая с третьей и пятой (вынесенной отдельно), вторая с четвертой.

6 *Marsenac J.* Jacques Roubaud. Un grand poète confirmé // "Humanité", 1967, 4 décembre.

7 Восхищение японской поэзией — не только ее ритмической организацией, но и системой образов — породило также книгу Рубо 1970 г. "Mono no aware" (фонетическая транскрипция выражения, означающего "чувства вещей"), где был предложен своеобразный "перевод" на современный строй чувств того особого состояния, которое обозначено словом aware ("спокойствие нежности и ностальгии" — Mono no aware, p. 7). Характерно и участие Рубо в работе над коллективным сборником "Renga" (1971), воспроизводившим структуру японского жанра рэнги.

8 *Sabatier R.* Op. cit., p. 671.

9 "Nouvel observateur", 1974, 7—13 janvier.

10 *Lartigue P.* Entretien avec Jacques Roubaud // "Humanité", 1977, 1 juillet.

11 *Roubaud J.* Les Troubadours. Anthologie bilingue. P., 1971. Introduction, p. 18.

12 Цит. по: *Garcin G.* Op. cit., p. 385.

13 Précis de littérature française du XX siècle. Sous la direction de Jacques Robichez. P., 1985, p. 386.

14 "Poésie", 1987, № 41.

15 Целесообразнее привести имя Hortense не во французской транскрипции Ортанс, а в, так сказать, "интернациональной": это позволит сохранить более точный смысл названия второй повести, отсылающей к "Похищению Европы", и предвосхитит введение мотивов, которыми играет автор.

16 Jacques Roubaud par Robert Davreu. Poètes d'aujourd'hui. P., 1985, p. 35.

Бернар Ноэль

1 Цит. по: A quoi bon? P., 1978, p. 174, 30, 118, 95, 74, 68, 84, 37, 47, 131.

2 *Noël B.* Poèmes I., P., 1983, p. 77.

3 Цит. по: *Carn H.* Bernard Noël. P., 1986, p. 198.

4 *Бердяев Н. А.* Метафизика пола и любви // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991, с. 235.

ДРАМАТУРГИЯ

1 Цит. по: "Nouvel observateur", 1970, 26 janvier.
2 См. об этом подробнее в разделе, посвященном творчеству А.Гатти.
3 "Nouvelle critique", 1970, № 32, p. 73.
4 "Paris-Presse", 1978, 17 novembre, p. 5.
5 "L'Aurore", 1973, 12 janvier.
6 *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. М., 1958, т. 2, с. 251—252.
7 "Nouvelles littéraires", 1980, 16 octobre.
8 *Tremois C.-M.* Le phénomène Loleh Bellon // "L'Avant-scène. Théâtre", 1981, № 681, p. 4.
9 "L'Avant-scène. Théâtre", 1988, № 836, p. 46.
10 Ibid., p. 48.
11 Ibid., p. 50.
12 Ibid., p. 44.
13 Тема "французской вины" перед евреями очень мощно прозвучала в кинематографе, особенно в фильмах К.Ледуша "Те и другие" (1981) и Л.Малля "До свидания, дети" (1989).
14 *Mignon P.-L.* Le théâtre au XX siècle. P., 1986, p. 215.
15 Ibid., p. 10.
16 *Vinaver M.* Théâtre complet. 2 v. ed. Actes Sud. P., 1986.
17 Цит. по кн.: *Vinaver M.* Ecrits sur le théâtre. Lausanne, 1982, p. II.
18 Ibid., p. 287.
19 Ibid., p. 303.
20 Ibid., p. 317.
21 Ibid., p. 316.
22 Ibid., p. 8.
23 См.: "Театр", 1985, № 48.
24 В кн.: *Vinaver M.* Théâtre complet, t. I, p. 21.
25 Théâtre ouvert à livre ouvert de 1971 à 1988. P., 1988, p. 12.
26—27 И "офф" в Авиньоне, и "фринж" на Эдинбургском фестивале — огромный пласт спектаклей вне официальной программы, показываемых на свой страх и риск их создателями.
28 "Paroles libres", 1989, май—июнь, с. 7 (интервью в программе к спектаклю ТНП "Feroe, la nuit...").
29 Ibid., p. 6.
30 *Венцель Жан-Поль.* Далеко от Агонданжа. М.: ВАПП, 1988, 26 с.

ЖАНР ЭССЕ

Жорж Батай

1 *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 415.
2 *Sartre J.-P.* Un nouveau mystique // Sartre J.-P. Critiques littéraires (Situations I), P., 1975, p. 177.
3 Здесь и далее указания тома и страницы в скобках отсылают к двенадцатитомному собранию сочинений Батая (изд-во "Галлимар", 1970—1988).
4 Отношения Батая с фашистской и, шире, тоталитарной идеологией составляют достаточно сложную проблему. В годы оккупации Батай не был коллаборационистом, тем не менее в критике можно встретить неодобрительные суждения о его интеллектуальном "флирте" с фашизмом. Действительно, Батай, сознавая ограниченность либерально-демократических взглядов на человека и общество, не боялся продумывать до конца альтернативные им концепции и не останавливался перед их явным антигуманизмом. Точно так же уже после второй мировой войны он вполне убежденно доказывал экономические преимущества сталинского Советского Союза перед буржуазным Западом, видя в социалистической экономике иную систему ценностей, альтернативную буржуазной идеологии накопления и тяготеющую к архаическим ритуальным механизмам "непроизводительной траты".
5 Составляет первую часть цикла "Сумма атеологии" (по контрасту с "Суммой теологии" Фомы Аквинского); другие его части — "Виновный" (1944), "О Ницше" (1945) и "Метод медитации" (1947).
6 К этому перечню следует прибавить две искусствоведческих книги — "Ласко, или Зарождение искусства" (1955) и "Мане" (1955).

7 Свой первый роман под названием "W.-C." Батай написал ранее, но уничтожил рукопись, так что первая публикация "настоящего" Батая состоялась именно после курса психоанализа. До тех пор он лишь изредка выступал в печати со статьями по нумизматике (которой занимался, работая в Кабинете медалей Национальной библиотеки); академическая ясность и бесцветность языка этих статей резко контрастируют с характерной сбивчивостью, недосказанностью его позднейших текстов.

8 Роман вышел в том же году, в той же типографии и в том же оформлении, что и другое эротическое сочинение под неудобным для перевода заглавием "Le con d'Irène", принадлежавшее Луи Арагону. Книга Батая была иллюстрирована литографиями другого известного сюрреалиста — Андре Массона.

9 *Sartre J.-P.* Op. cit., p. 205.

10 *Sollers Ph.* De grandes irrégularités de langage // "Critique", 1963, № 195—196, p. 801.

11 Эта батаевская идея получила широкую разработку в поздних сочинениях Р. Барта. Ср. различение "удовольствия" и "наслаждения" в его работе "Удовольствие от текста" (1973) или оппозицию "studium/punctum" (то есть буквально "знание/прокол") в книге о фотографии "Камера люцида" (1980).

12 См.: *Sartre J.-P.* Op. cit., p. 175.

13 В 1925 г. Жорж Батай принял участие в переводе на французский язык книги Льва Шестова "Добро и зло в учении Толстого и Ницше".

14 Впрочем, обилие собственно философских реминисценций показывает, что устойчивость чисто писательской позиции эссеиста подорвана уже у Камю, вынужденного апеллировать к внелитературному авторитету философии.

15 См.: *Barthes R.* La métaphore de l'oeil // "Critique", 1963, № 195—196, p. 770, 776—777.

16 Американская писательница Сьюзен Сонтаг, сама последовательница Ортеги-и-Гассета и, подобно Барту, теоретик "контркультуры", сравнила эротику Сада с "вагнеровской симфонией", а батаевскую — с "камерной музыкой" (*Sontag S.* The Pornographic Imagination // Sontag S. Styles of Radical Will. N.Y., 1969, p. 60, 62).

17 *Sontag S.* Op. cit., p. 60.

18 Жорж Батай высоко ценил Хемингуэя, известны его печатные отзывы о книгах американского писателя, посвященных Испании,— "Смерть после полудня" и "По ком звонит колокол". Установлено также, что Батай и Хемингуэй одновременно присутствовали на бое быков в Мадриде 7 мая 1922 г., когда на арене погиб тореадор Гранеро; этот эпизод излагается в "Истории глаза", и он же упоминается в романе Хемингуэя "По ком звонит колокол" (см.: *Hollier D.* Le rose et le noir. (La tombe de Bataille) // "Revue des sciences humaines", 1987, № 206, p. 102). В указанной статье прослежена также семантика сюжета о Дон Жуане в двух "испанских" романах Батая.

19 *Foucault M.* Préface à la transgression // "Critique", 1963, № 195—196, p. 765.

20 *Foucault M.* Op. cit., p. 761.

21 См. об этом: *Durançon J.* Georges Bataille. P., 1976, гл. 1.

22 *Sartre J.-P.* Op. cit., p. 187.

Морис Бланшо

1 "Critique", 1966, № 229, p. 547.

2 *Blanchot M.* La part du feu. P., 1949, p. 325.

3 *Blanchot M.* Ibid., p. 319—320.

4 *Blanchot M.* Lautréamont et Sade. P., 1973, p. 34.

5 См.: *Collin F.* Maurice Blanchot et la question de l'écriture. P., 1971, p. 168. Говоря о всезахватывающем характере небытия, Бланшо мог иметь в виду и теоретические рассуждения того же Сартра о литературной фантастике, высказанные в 1943 г. по поводу романа самого Бланшо "Аминадав": "Нельзя ограничить сферу фантастического: или его нет вовсе, или оно простирается на все мироздание..." (*Sartre J.-P.* Critiques littéraires (Situations I.) P., 1975, p. 150).

6 "Critique", 1966, № 229, p. 543.

7 *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 385.

8 *Blanchot M.* La part du feu, p. 345.

9 *Blanchot M.* L'espace littéraire. P., 1978, p. 126.

10 Ibid., p. 123.

11 *Blanchot M.* Le livre à venir. P., 1971, p. 119.

12 Ibid., p. 9.

13 Ibid., p. 319.

14 Ibid., p. 320.

15 *Blanchot M.* Le pas au-delà. P., 1973, p. 156.

16 *Blanchot M.* Le livre à venir, p. 322.
17 *Барт Р.* Цит. соч., с. 288—289.
18 Негативная диалектика Бланшо уже сопоставлялась с понятием différance, выдвинутым Жаком Деррида и означающим, как известно, одновременно и "различие" и "отсроченность" смысла. См.: *Collin F.* Op. cit., p. 220.
19 *Sartre J.-P.* Op. cit., p. 358.
20 *Blanchot M.* Le livre à venir, p. 125—126.
21 Ibid., p. 127.
22 Характерно, что директор приюта и его жена носят обычные французские имена — Пьер и Луиза, тогда как в именах их подопечных-чужестранцев звучат славянские, восточноевропейские корни: Александр Аким, Исайя Сиротк, Никола Павлон.
23 *Collin F.* Op. cit., p. 49.
24 См.: *Laporte R., Noël B.* Deux lectures de Maurice Blanchot. Montpellier, 1973, p. 22—24.
25 См.: Ibid., p. 41—42.
26 Ту же структуру выделял Альбер Камю, резюмируя в своей записной книжке содержание романа Бланшо "Темный Тома": "Анну влечет к Тома смерть, живущая в его душе... Тома понимает, что несет в себе смерть, и прозревает свое будущее" (*Камю А.* Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. М., 1990, с. 368).
27 Цит. по: *Laporte R., Noël B.* Op. cit., p. 43.
28 Как и остальные герои повести, он не имеет имени. Безымянность персонажей вообще нарастает в прозе Бланшо; в ранних романах и новеллах у героев обыкновенно были имена (часто условные, значащие), но уже в повести "При смерти" подруги рассказчика обозначаются только инициалами и лишь изредка — полным именем.
29 *Blanchot M.* Le pas au-delà, p. 72.
30 Ibid., p. 180—181.

Ролан Барт

1 Prétexte: Roland Barthes. P., 1978, p. 298.
2 Ibid., p. 305.
3 Ibid., p. 304.
4 *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 355. Далее ссылки на это издание даются в скобках непосредственно в тексте настоящей главы.
5 *Barthes R.* Sollers écrivain. P., 1979, p. 74.
6 *Barthes R.* Sade, Fourier, Loyola. P., 1971, p. 14.
7 На самом деле пристрастие Барта к терминам-неологизмам, особенно греческим, и вообще наукообразному "жаргону" всегда было притчей во языцех у его критиков. Два насмешливых журналиста даже написали целую книжку — пародийное учебное пособие для изучения языка "ролан-барт": *Burnier M.-A., Rambaud P.* Le Roland-Barthes sans peine. P., 1978.
8 См.: *Roger Ph.* Roland Barthes, roman. P., 1986, p. 77.
9 Наиболее обстоятельный ее анализ можно найти в следующих работах: *Ржевская Н.Ф.* Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985, с. 202—219; *Косиков Г.К.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избр. работы, с. 3—45.
10 В 1965 г. Барту довелось вернуться к проблематике своих студенческих работ, поместив в энциклопедическом издании "История зрелищ" большую статью "Греческий театр". Основательная и добротная, статья эта обескураживает своей безличностью, отсутствием тех специфических интимных мотивов, что проступают во всех бартовских произведениях зрелого периода; она выглядит реликтом "пра-Барта", еще не успевшего найти себя.
11 Название с большим трудом поддается переводу. Следуя по стопам М.Ямпольского, давшего русские эквиваленты составляющим его двум терминам (см.: *Барт Р.* Третий смысл // Строение фильма. М., 1985, с. 176—188), его можно было бы передать как "Естественный и открытый [смысл]"; но при этом, конечно, теряется важный для автора анафорический повтор.
12 Prétexte: Roland Barthes, p. 203.
13 *Barthes R.* Réponses // "Tel quel", 1971, № 47, p. 92.
14 *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? P., 1980, p. 29.
15 *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983, с. 348.
16 Характерен ее заголовок "Ролан Барт, роман", построенный по образцу названия известной книги Арагона об Анри Матиссе ("Анри Матисс, роман") и заявляющий о решимости автора изучать творчество Барта именно с художественной точки зрения.
17 См.: *Roger Ph.* Roland Barthes, roman, p. 242 sq.
18 *Barthes R.* Le grain de la voix. P., 1981, p. 40.
19 Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987, с. 414.

[20] Процедура довольно типичная для Барта, который сам признавал, что любит обыгрывать многозначность слов, сохраняя в них "оба смысла, чтобы один как бы подмигивал другому и весь смысл слова заключался в этом подмигивании" (Roland Barthes par Roland Barthes. P., 1975, p. 76).

[21] *Barthes R.* Le bruissement de la langue. P., 1984, p. 180.

[22] Théâtre populaire, 1960, № 39, p. 136.

[23] *Robbe-Grillet A.* Le miroir qui revient. P., 1984, p. 68.

[24] *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P., 1984, p. 14.

[25] *Barthes R.* Le grain de la voix, p. 83.

[26] *Barthes R.* L'empire des signes. Genève, 1970, p. 18.

[27] Ibid., p. 148.

[28] Семиотика пищи — одна из излюбленных бартовских тем, начиная с "Мифологий" и кончая, например, предисловием к переизданию (1975) "Физиологии вкуса" французского гастронома XVIII в. Брийа-Саварена.

[29] *Barthes R.* L'empire des signes, p. 33.

[30] *Barthes R.* Alors, la Chine? P., 1975, без пагинации.

[31] *Sontag S.* L'écriture même. A propos de Barthes. P., 1982, p. 47.

[32] *Barthes R.* Le bruissement de la langue, p. 83.

[33] *Barthes R.* Alors, la Chine?, без пагинации.

[34] *Picard R.* Nouvelle critique ou nouvelle imposture? P., 1965, p. 59, 58.

[35] *Barthes R.* Sur Racine. P., 1979, p. 86.

[36] Ibid., p. 27—28.

[37] *Picard R.* Op. cit., p. 45.

[38] Только во втором акте "Британика" Нерон по крайней мере еще дважды, не считая уже приведенного места, говорит о преследующих его навязчивых образах любимого или, наоборот, пугающего человека: "Тот образ неземной я видел пред собою" (о Юнии), "В тревоге я себе ее воображаю..." (об Агриппине).

[39] *Robbe-Grillet A.* Op. cit., p. 62—63.

[40] Prétexte: Roland Barthes, p. 59.

[41] В книге "Ролан Барт о Ролане Барте" он так характеризует свой стиль (говоря о себе то в первом, то в третьем лице): "...в этимологизме его привлекает не истинный или изначальный смысл слова, но скорее достигаемый им эффект наложения смыслов: слово предстает своего рода палимпсестом; тогда мне кажется, что мои мысли возникают прямо из языка..." (Roland Barthes par Roland Barthes. P., 1975, p. 88).

[42] Сходным образом поступал Барт и со словами своего собственного дискурса. По точному замечанию Ф.Роже, бартовские термины — всегда более или менее неологизмы, каждый из них "назначен Бартом — как говорят о назначении чиновника — на тот или иной пост в дискурсе" // *Roger Ph.* Op. cit., p. 67.

[43] *Picard R.* Op. cit., p. 117.

[44] Ibid., p. 113.

[45] Ibid., p. 121.

[46] *Barthes R.* S/Z. P., 1976, p. 10.

[47] *Barthes R.* Sollers écrivain, p. 78—79.

[48] Prétexte: Roland Barthes, p. 414.

[49] Ibid., p. 251.

[50] *Barthes R.* Fragments d'un discours amoureux. P., 1977, p. 13.

[51] *Barthes R.* Le grain de la voix, p. 168—169.

[52] "Фильмическое отлично от фильма: одно от другого отстоит так, как романическое от романа (я могу писать нечто романическое, никогда не написав романа)" (*Барт Р.* Третий смысл // Строение фильма, М., 1985, с. 186).

[53] Любители литературных параллелей могут вспомнить "стихи на карточках", создаваемые современным русским поэтом-постмодернистом Л.Рубинштейном.

[54] Prétexte: Roland Barthes, p. 221.

[55] Ibid., p. 239; ср. о том же: *Barthes R.* Le grain de la voix, p. 174.

[56] Prétexte: Roland Barthes, p. 252.

[57] См.: *Barthes R.* Déliberation // Barthes R. Le bruissement de la langue, p. 399—413.

[58] Roland Barthes par Roland Barthes, p. 103.

[59] *Blanchot M.* L'espace littéraire. P., 1978, p. 21 (Idées). Сходные мысли излагаются и в другой статье Бланшо, специально посвященной "дневниковой" проблеме,— "Интимный дневник и повествование" (вошла в сб. "Le livre à venir").

[60] Ibid., p. 22.

[61] Ф.Роже еще имеет некоторые основания сближать с идеями Бланшо то "трагическое чувство письма", которое анализировал ранний Барт в "Нулевой степени письма" (см.: *Roger Ph.* Op.

cit., p. 247—248), да и то приходится сделать оговорку, что бартовский "трагизм" имеет здесь характер социальный, а не экзистенциальный — а стало быть, в принципе преодолимый.

62 "Как все великие эстеты, Барт мастерски владел искусством ничего не исключать",— пишет С.Сонтаг (*Sontag S.* Op. cit., p. 54).

63 *Barthes R.* La chambre claire. P., 1980, p. 144.

64 *Barthes R.* Incidents. P., 1987, p. 75.

65 Ibid., p. 116.

66 *Barthes R.* L'obvie et l'obtus. P., 1992, p. 112 (Points).

67 Ibid., p. 96.

68 *Barthes R.* Préface // Dictionnaire Hachette. P., 1980, p. VII.

69 *Barthes R.* L'empire des signes, p. 113.

70 Ibid., p. 106. Напомним, что хокку, по Барту, тоже "фотографичны", только это фотографирование без пленки в аппарате; утонченная культурная игра, позволяющая обмануть, обыграть ход времени.

71 В последней главе своей книги Ф.Роже специально останавливается на идее "вертикального" поэтического слова у раннего Барта, связывая ее с юношескими штудиями Барта в области слова мистического, непосредственно прорывающегося к субстанции божества; он, однако, не касается проблемы словаря как культурной парадигмы.

72 *Barthes R.* Fragments d'un discours amoureux, p. 11.

73 Prétexte: Roland Barthes, p. 83.

74 *Sontag S.* Op. cit., p. 62.

75 *Barthes R.* Le grain de la voix, p. 317.

76 *Roger Ph.* Op. cit., p. 223.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Шарль де Голль и Андре Мальро. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documents. XX siècle. Collection dirigée par H.Mitterand. P.: Nathan, 1989. 6

Жан-Поль Сартр в кафе. Рисунок Жоржа Фроманже. Воспроизводится по тому же изданию. 7

Правительство засучило рукава. Рисунок Жана Эйфеля, воспроизводящий состав первого послевоенного кабинета министров Франции (по книге: *Picon G.* Malraux par lui-même. P., Editions du Seuil, 1957). 28

Гонкуровская Академия, 1956, рисунок Бернара Бюффе (по книге: Histoire littéraire de la France. P., Editions sociales, vol. 11, 1979). 42

Симона де Бовуар. Автор рисунка неизвестен. Воспроизводится по книге: *Bieber Konrad.* Simone de Beauvoir. Boston, 1979. 48

Эльза Триоле. Рисунок Анри Матисса. 49

Альбер Камю. Фотография предоставлена издательством Gallimard для воспроизведения в этой книге*. 54

Жан-Поль Сартр. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 71

Жан-Поль Сартр. Скульптура работы Розелины Гране в сквере Национальной Библиотеки Франции. 75

Андре Мальро. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 88

Из иллюстраций С.Алексеева к "Орешникам Альтенбурга" А.Мальро. Воспроизводится по книге: *Picon G.* Malraux par lui-meme. P., 1957. 90

"Дьявол в роли знатока искусства". Рисунок Андре Мальро. Воспроизводится по той же книге. 96

Луи Арагон. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 104

Рукописная страница книги Арагона "Театр/роман", 1974. Воспроизводится по изд.: Aragon/Elsa Triolet. Recherches croisées № 4, 1992. Besanson, Faculté des lettres et sciences humaines. FONDS Elsa Triolet/Aragon CNRS. 111

Обложка одного из томов Собрания поэтических произведений Арагона. Надпись: "Сокровища поэзии — всем. Творчество монументальное и дерзкое". 114

Почтовая марка и конверт с портретом Арагона работы Анри Матисса, выпущенные в 1991 г. 117

Луи-Фердинанд Селин. Фотография воспроизводится по книге: *Vandromme Pol.* Céline. P., Editions Universitaires, 1963. 122

Луи-Фердинанд Селин. Рисунок Джена Поля. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. 130

Анри де Монтерлан. Рисунок Мак-Авуа. Воспроизводится по книге: *Sipriot Pierre.* Monterlant par lui-même. P., Editions du Seuil, 1953. 138

Роже Нимье. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 158

Роже Вайян. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. 169

Кадр из фильма Жюля Дассена по роману "Закон" Роже Вайяна. Воспроизводится по тому же изданию. 171

---

* Редакционная коллегия выражает благодарность издательствам Gallimard, Robert Laffont, Bernard Grasset, Albin Michel, Flammarion, Editions de minuit, Editions du Seuil, Editions Bernard Fallois, любезно предоставившим фотографии специально для воспроизведения в этой книге, а также М.А.Ариас-Вихиль, подбиравшей иллюстративный материал.

Из иллюстраций Жана-Поля Теодюля к "Закону" Роже Вайяна. Воспроизводится по тому же изданию. 175
Пьер Гаскар. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 178
Борис Виан. Автопортрет. 186
Франсуа Мориак. Автошарж. Воспроизводится по книге: *Наркирьер Ф.С.* Франсуа Мориак. М., 1983. 201
Поль Элюар. Рисунок Пабло Пикассо. 226
Из иллюстраций Валентины Гюго к сборнику П.Элюара "Феникс". Воспроизводится по изд.: Les plus beaux manuscrits des poètes français. P.: Bibliothèque Nationale, Robert Laffont, 1991. 227
Рукописная страница стихотворения Р.Кено "Путь тишины". Воспроизводится по тому же изданию. 237
Андре Бретон. Рисунок Альберто Джакометти. 244
Рене Шар. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 269
Анри Мишо. Фотография воспроизводится по изд.: Les plus beaux manuscrits des poètes français. P., 1991. 278
Алфавит. Рисунок Анри Мишо. Воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. 279
Рисунок Анри Мишо, названный им "Движения". Воспроизводится по книге: *Bowie Malkolm.* Henri Michaux. A study of his literary works. Oxford, Clarendon Press, 1973. 283
Жак Превер. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 289
Стихотворение Жака Превера "Красивая жизнь". Автограф. Воспроизводится по изд.: Les plus beaux manuscrits des poètes français. P., 1991. 292
Пьер Эммануэль. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. . 299
Премьера пьесы Альбера Камю "Калигула". Афиша. Воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. 315
Жан Жене. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 332
Жан Жене. Карикатура Даниэля Левина. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. 340
Из иллюстраций А.Шаваля к книге "Мой дружок Пьерро" Раймона Кено. Воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. . . . . 358, 359
Комикс по сюжету романа Р.Кено "Зази в метро". Художник Жак Карельман. Воспроизводится по тому же изданию. 360
Веркор. Фотография предоставлена издательством Bernard Grasset. 366
Робер Мерль. Фотография предоставлена издательством Bernard Fallois. 378
Эрве Базен. Фотография предоставлена издательством Bernard Grasset. 387
Ален Роб-Грийе в своей усадьбе. Фотография предоставлена издательством Editions de minuit. 398
Франсуа Мориак и его сын Клод Мориак. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. 402
Ален Роб-Грийе. Фотография воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. 409
Натали Саррот. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 422
Мишель Бютор. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 435
Клод Симон. Фотография предоставлена издательством Editions de minuit. . . . 449
Из иллюстраций к книге "Слепой Орион". Рисунок Клода Симона. Воспроизводится по книге: *Dallenbach L.* Claude Simon. P., Editions du Seuil, 1988. 453
Филипп Соллерс. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. . 458
Сен-Жон Перс. Рисунок Андре Маршана. Воспроизводится по изд.: Les plus beaux manuscrits des poètes français. P., 1991. 467

Рукописная страница книги Франсиса Понжа "Луг". Воспроизводится по книге: De la lettre au livre. Textes et manuscrits. Sémiotique des manuscrits littéraires. Collection publiée par Louis Hay. P., Editions du CNRS, 1989. . . . 469
Из иллюстраций Жака Эрольда к поэтической книге Франсиса Понжа "Солнце на орбите". Воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. . . . 470
Рукописная страница "Песни" Эжена Гильвика. Воспроизводится по книге: Guillevic par Jean Tortel. Poètes d'aujourd'hui. P., Editions Pierre Seghers, 1962. . . . 471
Жан-Клод Ренар. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. . 482
Ив Бонфуа. Фотография воспроизводится по изд.: La poésie contemporaine de langue française depuis 1945. Sous la direction de Serge Brindeau. P.: Editions Saint-Germain-des-Prés, 1973. . . . 495
Мишель Деги. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. . . . 503
Артюр Адамов с Бертольтом Брехтом. Воспроизводится по журналу "Nouvelle critique", 1973, août—septembre. N spécial Arthur Adamov. . . . 519
Жан Ануй с режиссером Андре Барсаком. Воспроизводится по книге: *Marsh E.Owen.* Jean Anouilh. New York, Russel, 1968. . . . 523
Жан Ануй. Фотография воспроизводится по книге: Robert de Luppé. Jean Anouilh. P.: Editions Universitaires, 1959. . . . 532
Эжен Ионеско. Фотография предоставлена издательством Gallimard. . . . 542
Сэмюэль Беккет. Фотография с афиши Авиньонского фестиваля. . . . 553
Сэмюэль Беккет. Автор рисунка неизвестен. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. . . . 558
Мадлен Рено в пьесе С.Беккета "О, счастливые дни!". Воспроизводится по тому же изданию. . . . 560
Арман Гатти. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. . . . 565
Еженедельник "Леттр франсез" от 15—21 мая 1968 г., посвященный "студенческой революции". . . . 577
Обложка книги Жан-Франсуа Ревеля "Бесполезные знания", 1988. . . . 580
Страничка черновика романа Жоржа Перека "Жизнь, способ употребления" с графиком перемещения действия во времени и пространстве. Воспроизводится по книге: De la lettre au livre. P., 1989. . . . 594
Даниэль Сальнав. Призрачная жизнь. Обложка книги, 1986. . . . 599
Рисунок Пиэйра де Мандиарга. Воспроизводится по изд.: Littérature. Textes et documentes. XX siècle. P., 1989. . . . 601
Гонкуровская Академия, 1988 г. Воспроизводится по изд.: Histoire littéraire de la France. V. 12. P., 1980. . . . 602
Обложка книги Андре Ремакля "Город собак", 1986. . . . 603
Рукописная страница книги Жюльена Грака "Заглавные буквы". Воспроизводится по книге: Julien Gracq par Ariel Dénis. Poètes d'aujourd'hui. P.: Editions Pierre Seghers, 1978. . . . 608
Роман Робера Андре "Бархатный сезон". Обложка, 1987. . . . 612
Жорж Сименон. Рисунок Бернара Бюффе. Воспроизводится по книге: *Шрайбер Э.Л.* Жорж Сименон. Л.: изд-во Ленинградского университета, 1983. 617
Обложка романа Режины Дефорж "Голубой велосипед", 1981. . . . 620
Маргерит Юрсенар. Фотография предоставлена издательством Gallimard. . . . 623
Жан-Мари-Гюстав Леклезио. Фотография предоставлена издательством Gallimard. . . . 643
Патрик Модиано. Фотография предоставлена издательством Gallimard. . . . 655
Мишель Турнье. Фотография предоставлена издательством Gallimard. . . . 667
Мишель Турнье. Рисунок Раймона Моретти. . . . 671
Арман Лану. Фотография воспроизводится по книге: *Наркирьер Ф.С.* Французский роман наших дней. М.: Наука, 1980. . . . 679
Бернар Клавель. Фотография предоставлена издательством Albin Michel. . . . 689

Жан-Пьер Шаброль. Фотография Жака Робера. Предоставлена издательством Gallimard. 699
Ж.-П.Шаброль за рабочим столом. Фотография Жака Робера. Предоставлена тем же издательством. 705
Роже Гренье. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 709
Маргерит Дюрас. Фотография предоставлена тем же издательством. 718
Жак Рубо. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. 744
Роман "Похищение Гортензии" Жака Рубо. Обложка, 1987 г. 753
Бернар Ноэль. Фотография предоставлена издательством Flammarion. 756
Жорж Батай. Фотография предоставлена издательством Gallimard. 801
Ролан Барт. Фотография предоставлена издательством Editions du Seuil. 825

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ*

АБАСТАДО, КЛОД — ABASTADO, CLAUDE 848
АБРААМ, ПЬЕР — ABRAHAM, PIERRE 109, 844
АВГУСТИН 54, 199, 437, 633
  Исповедь 633
АВЕЛИН, КЛОД — AVELINE, CLAUDE 30
АВЕРИНЦЕВ С.С. 864
АГРИППА НЕЙСТГЕЙМСКИЙ 638
АДАМОВ, АРТЮР — ADAMOV, ARTHUR 196, 326, 514, 515, 517, 518, 520, 521, 523, 541, 584
  Большой и малый маневр — La Grande et la petite manoeuvre 326
  Весна-71 — Printemps-71 520
  Все против всех — Tous contre tous 525
  Нашествие — L'Invasion 326, 520, 523
  Паоло-Паоли — Paolo-Paoli 521
  Пародия — La Parodie 326, 520
АДАМОВИЧ А.М. 844
АДОРНО, ТЕОДОР 811
АДРИАН, ПУБЛИЙ АЭЛИЙ 38, 623, 625, 632—637
АДРИЕН, ФИЛИПП — ADRIEN, PHILIPPE 795
АЖАР, ЭМИЛЬ — AJAR, EMILE — см. ГАРИ, РОМЕН
АЗНАВУР, ШАРЛЬ — AZNAVOUR CHARLES 239
АИМ, ВИКТОР — HAÏM, VICTOR 777—780, 786—788
  Авраам и Самуил — Abraham et Samuel 778, 779
  Ванная — La Baignoire 778
  Визит — La Visite 778
  Знатный гость — Le Grand invité 788
  Исаак и повивальная бабка — Isaac et la sage-femme 788
  Как поймать акулу? — Comment harponner le requin? 788
  Настройте ваши скрипки — Accordez vos violons 778
  Служанка — La Servante 778
  Случайный вальс — La Valse du hasard 778
  Холодное оружие — L'Arme blanche 778
АКЕТТ, ШАРЛЬ-АРТЮР — HACKETT, CHARLES-ARTHUR 741
АЛЕКСЕЕВ В.М. 693, 867
АЛЕН (ШАРТЬЕ, ЭМИЛЬ-ОГЮСТ) — ALAIN (CHARTIER, ÉMILE-AUGUSTE) 797
  Суждения — Propos 797
АЛЕН-ФУРНЬЕ, АНРИ — ALAIN-FOURNIER, HENRI 112, 682
  Большой Мольн — Le Grand Meaulnes 682
АЛИГЕР М.И. 107, 743
АЛЛЕГ, АНРИ — ALLEG, HENRI 345
  Допрос — La Question 345
АЛЬБЕРЕС, РЕНЕ МАРИЛЬ — ALBÉRES, RENÉ MARILL 356, 518, 682, 723, 853, 859
АЛЬТЕР, АНДРЕ — ALTER, ANDRÉ 484, 855
АЛЬТЮССЕР, ЛУИ — ALTHUSSER, LOUIS 581
АМБАРЦУМОВ Е.А. 854
АМЕТТ, ЖАК-ПЬЕР — AMETTE, JACQUES-PIERRE 613, 619
  Юность в нормандском городе — Jeunesse dans une ville normande 613
АМИО, ЖАК — AMYOT, JACQUES 134
АНДРЕ, РОБЕР — ANDRÉ, ROBERT 589, 597, 616, 862
  Бархатный сезон — A la belle saison 597
  Взгляд египтянки — Le Regard de l'égyptienne 597
  Дитя-зеркало — L'Enfant-miroir 597
  Незавершенное воспитание — L'Education inachevée 597
  Хитроумная страсть — Une Passion ingénue 597
АНДРЕЕВ Л.Г. 244, 460, 843, 848, 850, 852
АНДРЕЕВ Л.Н. 246
АНИСИМОВ И.И. 124

* На языке оригинала даны имена и названия книг только французских авторов. Из Примечаний имена выносились лишь выборочно.

АННА АВСТРИЙСКАЯ — ANNE D'AUTRICHE 693
АННУНЦИО, ГАБРИЕЛЕ Д' 625
АНСЕ, ЖАК — ANCET, JACQUES 484
АНТОНИОНИ, МИКЕЛАНДЖЕЛО 290
АНУЙ, ЖАН — ANOUILH JEAN 28,34, 154, 313, 317—319, 321—325, 531—541, 660, 776, 778, 851, 860
Антигона — Antigone 154, 313, 319, 321, 322, 532
Ардель, или Маргаритка — Ardèle, ou La Marguerite 324
Барочные пьесы — Pièces baroques 860
Бедняга Битос, или Обед голов — Pauvre Bitos, ou Le Dîner de tetes 533
Беккет, или Честь божья — Becket, ou L'Honneur de Dieu 533
Булочник, булочница и их подмастерье — Le Boulanger, la Boulangère et le petit mitron 535
Вальс тореадоров — La Valse des toréadors 324
Дикарка — La Sauvage 313, 322, 532—534
Директор оперы — Le Directeur de l'Opéra 538, 776
Дорогие птички — Chers zoiseaux 538
Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь — Cher Antoine, ou L'Amour raté 538—540, 776
Жаворонок — L'Alouette 317, 324, 325, 532, 535
Иезавель — Jézabel 322
Коломба — Colombe 324
Красные рыбки — Les Poissons rouges 535
Медея — Medée 321—324
Не будите мадам — Ne réveillez pas Madame 538, 776
Новые черные пьесы — Nouvelles pièces noires 321, 322, 324, 851
Орест — Oreste 322, 323
Оркестр — L'Orchestre 534
Орнифль, или Сквозняк — Ornifle, ou Le Courant d'air 532
Приглашение в замок — L'Invitation au château 324
Пупок — Le Nombril 534, 537
Репетиция, или Наказанная любовь — La Répétition, ou L'Amour puni 324
Розовые пьесы — Pièces roses 531
Ромео и Жанетта — Roméo et Jeannette 322
Скрипящие пьесы — Pièces grinçantes 537
Сумасброд, или Влюбленный реакционер — L'Hurluberlu, ou Le Réactionnaire amoureux 533, 536, 537
Ты был так мил в детстве — Tu étais si gentil quand tu étais petit 534
Штаны — La Culotte 537
Эвридика — Eurydice 313, 321, 322, 532
АПОЛЛИНЕР, ГИЙОМ — APOLLINAIRE GUILLAUME (WILHELM APOLLINARIS DE KOSTROWITSKY) 88, 238, 242, 245, 247, 250, 251, 264, 265, 269, 291, 293, 444, 474, 509, 739, 747, 852, 858
Каллиграммы — Les Calligrammes 444
Песни отвергнутого — La Chanson du Mal-aimé 291
АРАГОН, ЛУИ — ARAGON, LOUIS 4, 10, 11, 29, 30, 35, 48, 95, 103—120, 224, 225, 227—229, 233, 239, 240, 243, 244, 250—252, 254, 255, 259, 264, 276, 280, 299, 350, 354, 378, 379, 394, 457, 466, 467, 471, 475, 486, 495, 569, 576, 579, 582, 844, 854, 856, 863, 869, 871, 873
Анри Матисс, роман — Henri Matisse, roman 105, 115, 116, 856, 873
Базельские колокола — Les Cloches de Bâle 103
Бланш, или Забвение — Blanche, ou L'Oubli 105, 111, 112, 594
Богатые кварталы — Les Beaux quartiers 110
В подлиннике по-французски — En français dans le texte 228
Гибель всерьез — La Mise à mort 105, 107—112, 354, 594
Глаза и память — Les Yeux et la mémoire 117, 228
Глаза Эльзы — Les Yeux d'Elsa 117, 228, 743
Дневник национальной поэзии — Journal d'une poésie nationale 743
Защита бесконечности (Ирен) — La Défense de l'Infini (Le con d'Irène) 871
Комнаты — Les Chambres 105, 118
Коммунисты — Les Communistes 10, 48, 103, 378
Мои караваны — Mes caravanes 117, 228
Неоконченный роман — Le Roman inachevé 107, 118, 228, 229, 466, 743
Нож в сердце — Crève-coeur 228, 743
Одержимый Эльзой (Меджнун Эльзы) — Le Fou d'Elsa 105, 118, 229, 466, 467
Паноптикум — Le Musée Grevin 280
Перекрестное собрание романов — Oeuvres romanesques croisées 105, 844
Поэты — Les Poètes 229, 466, 467
Прощания — Les Adieux 105, 119
Свет Стендаля — La Lumière de Stendhal 854
Снова нож в сердце — Le Nouveau crève-coeur 117, 228

Страстная неделя — La Semaine Sainte 48, 49, 104, 105, 380, 610
Театр/Роман — Théâtre/Roman 105, 113—115, 594
Французская заря — La Diane Française 117
Хроника Bel canto — Chroniques du bel canto 30
Эльза — Elsa 467
Я открываю карты — J'abats mon jeu 107, 844
Я так и не научился писать — Je n'ai jamais appris à écrire, ou Les Incipit 103, 107, 844
АРГЕЗИ, ТУДОР 541
АРИСТОТЕЛЬ 544
АРИСТОФАН 624, 778
Птицы 624
Д'АРК, ЖАННА — D'ARC, JEANNE 532—534, 540, 847
АРЛАН, МАРСЕЛЬ — ARLAND, MARCEL 583, 650
АРП, ГАНС 250
АРРАБАЛЬ, ФЕРНАНДО — ARRABAL, FERNANDO 514, 525—529, 541, 584, 775, 788, 859
Великий церемониал — Le Grand Cérémonial 529
Велосипед приговоренного — La Bicyclette du condamné 526
Герника — Guernica 527
И надели кандалы на цветы — Et ils passèrent des menottes aux fleurs 530
Кладбище машин — Le Cimetière des voitures 528
Красная и черная заря — L'Aurore rouge et noire 530
Лабиринт — Le Labyrinthe 528
Пикник за городом — Pique-Nique en campagne 525—527
Сад наслаждений — Le Jardin des délices 529
Трехколесный грузовой велосипед — Le Tricycle 526, 528
Тысячелетняя война — La Guerre de mille ans 530
АРХИПЕНКО А. 88
АРТО, АНТОНЕН — ARTAUD, ANTONIN 290, 357, 458, 461, 521, 542, 739, 747, 767, 800, 803, 806
Театр и его двойник — Le Théâtre et son double 767
АТТУН, ЛЮСЬЕН — ATTOUN, LUCIEN 786
АХМАТОВА А.А. 24, 148
АШАР, МАРСЕЛЬ — ACHARD, MARCEL 532

БАБЛЕ, ДЕНИ — BABLET, DENIS 570
БАЗЕН, ЭРВЕ ЖАН — BAZIN, HERVÉ JEAN 40, 41, 293, 361—363, 386—393, 605, 606, 616, 620, 854
Азбука — ABCDaire 393
Во имя сына — Au nom du fils 40, 389
Во что я верю — Ce que je crois 392
Встань и иди — Lève-toi et marche 40, 389
Головой об стену — La Tête contre les murs 40, 388
День — Jour 387
Зеленый храм — L'Église verte 393
Змея в кулаке — Vipère au poing 40, 387, 388
И огонь пожирает огонь — Un feu dévore un autre feu 362, 392
Кого осмелюсь полюбить — Qui j'ose aimer 40, 620
Крик совы — Le Cri de la chouette 391, 392
Мадам Экс (Анатомия одного развода) — Madame Ex 362, 392, 620
Масло в огонь — L'Huile sur le feu 40
Ощиплем птицу — Plumons l'oiseau 389
Смерть лошадки — La Mort du petit cheval 40, 388, 389
Супружеская жизнь — Le Matrimoine 362, 389, 390, 392
Счастливцы с острова Отчаяния — Les Bienheureux de la Désolation 390
Шапку долой! — Chapeau bas! 389
БАКЕ, ФРАНСУАЗА — BAQUE FRANÇOISE 855
БАКУНИН М.А. 571
БАКУСЕВ В.М. 864
БАЛАШОВ Н.И. 850, 853, 859
БАЛАШОВА Т.В. 244, 486, 853, 854, 859
БАЛЬ, МАЙК — BAL, MIEKE 868
БАЛЬЗАК, ОНОРЕ ДЕ — BALZAC, HONORE DE 39, 47, 134, 356, 361, 362, 370, 421, 424, 428, 435, 463, 646, 678, 687, 765, 856
Евгения Гранде — Eugenie Grandet 424, 428
Отец Горио — Le Père Goriot 856
Человеческая комедия — La Comédie humaine 362
БАНВИЛЬ, ТЕОДОР ДЕ — BANVILLE, THEODORE DE 239
БАРБЕ Д'ОРЕВИЛЬИ, ЖЮЛЬ — BARBEY D'AUREVILLY, JULES DE 199—201, 205, 206, 847
Дьявольские повести — Les Diaboliques 200, 201, 205
БАРБЕЗА, МАРК — BARBEZAT, MARC 333, 851
БАРБУ, ИОН 541
БАРБЮС, АНРИ — BARBUSSE HENRI 34, 46, 53, 101, 142, 223, 245, 253, 683, 845

Огонь — Le Feu 101, 142
БАРДО, БРИЖИТ — BARDOT, BRIGITTE 787
БАРЕЛЛИ, ЖАК — BARELLI JACQUES 236, 847
БАРОШ, КРИСТИАНА — BAROCHE, CHRISTIANE 586, 596
Комнаты с видом на прошлое — Chambres, avec vue sur le passé 596
На последнем дыхании — Perdre le souffle 596
БАРРЕС, МОРИС — BARRÈS, MAURICE 83, 138, 625, 629
БАРРО, ЖАН-ЛУИ — BARRAULT JEAN-LOUIS 250, 312, 317, 326, 430, 520, 522, 524, 851
Воспоминания для будущего — Les Souvenir pour lendemain 851
БАРСАК, АНДРЕ — BARSACQ, ANDRÉ 313, 324
БАРТ, БРУНО — BARTH, BRUNO 584
Согбенные спины — Dos ronds 584
БАРТ, РОЛАН — BARTHES ROLAND 4, 13, 56, 57, 99, 231, 232, 329, 352, 404, 420, 457, 459, 460, 499, 515, 516, 593, 594, 782, 791, 798, 800, 806, 808, 812, 814, 815, 823—842, 847, 857, 870—873
Гул языка — Le Bruissement du langage 814, 826, 837, 838, 873
Естественный и открытый [смысл] — L'Obvie et l'Obtus 826
Зернистость голоса — Le Grain de la voix 826, 872, 874
Империя знаков — L'Empire des signes 826, 829, 830, 831, 839, 873
Камера люцида — La Chambre claire 826, 837, 838, 840, 871
Критика и истина — Critique et vérité 823, 832, 837
Критические очерки — Essais critiques 826
Лекция — Leçon 826
Мишле сам о себе — Michelet par lui-même 825, 836
Мифологии — Mythologies 825, 828, 829, 835, 836, 855, 873
Новые критические очерки — Nouveaux essais critiques 826
Нулевая степень письма — Le Degré zéro de l'écriture 825—828, 839, 842, 873
О Расине — Sur Racine 826, 837, 838
Происшествия — Incidents 826, 837, 838
Ролан Барт о Ролане Барте — Roland Barthes, par Roland Barthes 404, 826, 835, 836, 839, 873
Сад, Фурье, Лойола — Sade, Fourier, Loyola 823, 826, 876
Семиологическое приключение — L'Aventure sémiologique 826, 873
Система моды — Système de la mode 826
Соллерс-писатель — Sollers écrivain 826, 857, 872, 873
Так как же Китай? — Alors, la Chine? 830, 873
Удовольствие от текста — Le Plaisir du texte 823, 839, 840, 871
Фрагменты любовного дискурса — Fragments d'un discours amoureux 404, 826, 835, 873
S/Z 826, 834, 873
БАРТОК, БЕЛА 720
БАТАЙ, ЖОРЖ — BATAILLE, GEORGES 3, 22, 288, 357, 458, 559, 560, 600, 601, 757, 758, 760, 798—810, 822—824, 842, 870, 871
Аббат С.— L'Abbé C. 802, 806—808
Виновный — Le Coupable 870
Внутренний опыт — L'Expérience intérieure 758, 802—805
История глаза — Histoire de l'Oeil 802, 806—808
Ласко, или Зарождение искусства — Lascaux, ou La Naissance de l'Art 870
Литература и Зло — La Littérature et le Mal 600, 803
Мадам Эдварда — Madame Edwarda 600, 802, 806
Малыш — Le Petit 802
Мане — Manet 870
Метод медитации — Méthode de méditation 870
Ненависть к поэзии (Невозможное) — La Haine de la poésie (L'impossible) 802
О Ницше — Sur Nietzche 870
Отверженная часть — La Part maudite 801
Синь небес — Le Bleu du ciel 802, 807—809
Слезы Эроса — Les Larmes d'Eros 600, 801
Сумма атеологии — La Somme athéologique 870
Эротизм — L'Erotisme 801
Divinus Deus 802, 807
W.—C. 871
БАТАЙ, МИШЕЛЬ — BATAILLE, MICHEL 584
Дикий кот — Le Chat sauvage 584
БАТАЙ, НИКОЛА — BATAILLE, NICOLAS 326
БАТИ, ГАСТОН — BATY, GASTON 318, 325, 514
БАТЛЕР, ЧАРЛЬЗ 499, 858
БАХ, ИОГАНН СЕБАСТЬЯН 264, 674
БАХТИН М.М. 20, 24, 770, 821, 856, 860

Вопросы литературы и эстетики 856
Творчество Франсуа Рабле и проблемы народной культуры средневековья и Ренессанса 770
БАЧЕЛИС Т.П. 244, 851, 859, 860
БАШЛЯР, ГАСТОН — BACHELARD, GASTON 666, 760, 848, 856, 858
Поэтика пространства — La Poétique de l'espace 858
БЕДУЭН, ЖАН-ЛУИ — BEDOUIN JEAN-LOUIS 254
БЕАР, ГИ — BÉART, GUY 239
БЕЕР ЖАН ДЕ — BEER JEAN DE 137
БЕККЕТ, СЭМЮЭЛЬ — BECKETT SAMUEL 15, 34, 327, 394, 405, 438, 514, 517—521, 525, 541, 552—563, 565, 584, 723, 770, 788, 794, 859
Безымянный — L'Innommable 553, 557, 560
Больше замахов, чем ударов — More Pricks than Kicks 555
В ожидании Годо — En attendant Godot 34, 326, 344, 518—520, 552, 553, 560, 859, 861
Качи-Кач — Rockaby 561, 562
Комедия (Игра) — Comédie (Play) 562
Конец игры — Fin de partie 794, 861
Малон умирает — Malone meurt 557, 560
Моллой — Molloy 553, 557, 558, 560, 861
Мэрфи — Murphy 553, 556
Не я — Pas moi 562
Общение — Company 562
О, счастливые дни! — Oh, les beaux jours! 553, 561
Плохо увиденное, плохо сказанное — Mal vu, mal dit 562
Последняя лента — La Dernière bande 523, 562
Пруст — Proust 554, 861
Сцена без слов — Acte sans paroles 861
Театр I — Théâtre I 861
Уотт — Watt 557
БЕЛЛЕ, ГИ — BELLAY GUY 731
БЕЛЛЕ ЖОАКЕН, ДЮ — BELLAY JOACHIM DU 502
БЕЛЛОН, ЛОЛА — BELLON, LOLEH 773, 775—777, 870
Дамы четвергов — Les Dames du jeudi 776
Переодевание на виду у всех — Changement à vue 776
С открытым сердцем — Le Coeur sur la main 776, 777
Такие нежные узы — De si tendres liens 777
Уход — L'Éloignement 777
БЕЛЛОСТА, МАРИ-КРИСТИН — BELLOSTA, MARIE-CHRISTINE 121, 122, 844
БЕЛЛЬМЕР, ГАНС 262
БЕЛЫЙ АНДРЕЙ 70, 71
Петербург 70
БЕЛЬМОНДО ЖАН-ПОЛЬ — BELMONDO, JEAN-PAUL 457
БЕНАК, АНРИ — BENAC, HENRI 869
БЕНАМУ, МИШЕЛЬ — BENHAMOU, MICHEL 545 (см. Ионеско Э.)
БЕНДА, ЖЮЛЬЕН — BENDA, JULIEN 797
Измена клириков — La Trahison des clercs 797
БЕНЕДЕТТО, АНДРЕ — BÉNÉDETTO, ANDRÉ 771
БЕНЗЕ, МАРК — 242
БЕНМУССА, СИМОНА — BENMOUSSA, SIMONE 432, 855
БЕНУА А.Н. — 246
БЕРАНЖЕ, ПЬЕР-ЖАН ДЕ — BERANGER, PIERRE-JEAN DE 297
БЕРГАМИН, ХОСЕ — 91
БЕРДЯЕВ Н.И. 761, 870
Метафизика пола и любви 761, 870
БЕРЖАНС, АНДРЕ — BERGENS, ANDRÉ 850
БЕРНАНОС, ЖОРЖ — BERNANOS, GEORGES 8, 12, 23, 26, 27, 30, 138, 154, 162, 199—206, 212—220, 222, 437, 580, 846, 847
Дневник сельского священника — Journal d'un Curé de campagne 201, 204, 213—216
Новая история Мушетты — Nouvelle histoire de Mouchette 213, 215, 216
Под солнцем Сатаны — Sous le soleil de Satan 200, 203, 204, 213—216, 437, 846
БЕРНАР, ПОЛЬ — BERNARD, PAUL 173
БЕРНАР, ТРИСТАН — BERNARD, TRISTAN 774, 776
БЕРНХАРД, ТОМАС 787
БЕРСАНИ, ЖАК — BERSANI, JACQUES 578, 842, 844, 853, 863, 865, 866
БЕРТЕЛЕ, РЕНЕ — BERTELÉ RENÉ 849
БЕССЕД, РОБЕР — BESSÈDE, ROBERT 206, 847
БЕССОН, ПАТРИК — BESSON, PATRICK 585, 609, 610
Вы не видели мою золотую цепочку? — Vous n'auriez pas vu ma chaine en or? 609
Дара — Dara 609
Дом одинокого молодого человека — La Maison du jeune homme seul 609
Легкие огорчения любви — Les Petits maux d'amour 609

Письмо пропавшему другу — Lettre à un ami perdu 609
Статуя командора — La Statue du commandeur 609
Я знаю много историй — Je sais des histoires 609
БЕТХОВЕН, ЛЮДВИГ ВАН 445, 715, 785
БИГА, ДАНИЭЛЬ — BIGA, DANIEL 474, 476, 734
БИЗЕ, ЖОРЖ — BIZET, GEORGES 715
БИЙЕДУ, ФРАНСУА — BILLETDOUX, FRANÇOIS 541
БИЙИ, АНДРЕ — BILLY, ANDRE 701
БИНДГОФФ, ЭЛИЗА — BINDHOFF, ELISA 252, 254, 256
БИРО, АДАМ — BIRO, ADAM 848
БИСМАРК, ОТТО 706
БЛАНКИ, ЛУИ ОГЮСТ — BLANQUI, LOUIS AUGUSTE 706
БЛАНШО, МОРИС — BLANCHOT, MAURICE 4, 21, 22, 236, 468, 577, 798, 810—822, 836, 837, 842, 847, 868, 871, 872
Аминадав — Aminadab 811, 815, 817, 872
Бесконечный диалог — L'Entretien infini 811, 820
В желанный миг — Au moment voulu 811
Всевышний — Le Très-Haut 811
Грядущая книга — Le Livre à venir 811, 871-873
Дружба — L'Amitié 811
Катастрофическое письмо — L'Écriture du désastre 811, 813, 820
Коловращение слов — Le Ressassement éternel 811, 816
Лотреамон и Сад — Lautréamont et Sade 811, 871
Молчаливое согласие — La Communauté inavouable 868
Неверные шаги — Faux pas 811
Обречено огню — La Part du feu 811, 871, 872
Ожидание забвение — L'Attente l'oubli 811, 820
Последний человек — Le Dernier homme 811, 819, 820
При смерти — L'Arrêt de mort 811, 818—820
Пространство литературы — L'Espace littéraire 811, 871, 873
Темный Тома́ — Thomas l'Obscur 815, 817, 872
Тот, кто не был со мною — Celui qui ne m'accompagnait pas 811
Шаг по ту сторону — Le Pas au-delà 811, 820, 821, 871, 872
БЛЕЙК, УИЛЬЯМ 653
БЛЕН, ЖОРЖ — BLIN, GEORGES 849
БЛЕН, РОЖЕ — BLIN, ROGER 326
БЛЕСКИН, ЭЛЕН — BLESKINE HÉLÈNE 584
Левый уклон — Dérive gauche 584
БЛО, ЖАН — BLOT, JEAN 631, 863, 864
БЛОК, А.А. 103, 844
БЛОК, ЖАН-РИШАР — BLOCH JEAN-RICHARD 91
БЛОНДЕН, АНТУАН — BLONDIN, ANTOINE 157, 330
Обезьяна зимой — Un Singe en hiver 157
БЛУА, ЛЕОН — BLOY, LÉON 206
БЛЮМ, ЛЕОН — BLUM, LÉON 253
БОВУАР, СИМОНА ДЕ — BEAUVOIR, SIMONE DE 18, 23, 34—36, 41, 42, 139, 160, 315, 318, 319, 321, 345, 347, 349, 350, 357, 360, 390, 576, 583, 615
Великий поход — La Longue marche 349
Все люди смертны — Tous les hommes sont mortels 41
Все счета оплачены — Tout compte fait 583
Второй пол — Le Deuxième sexe 139, 615
Гостья — L'Invitée 41, 42
Лишние рты — Les Bouches inutiles 315, 318, 319
Мандарины — Les Mandarins 36, 41, 42, 360
Прелестные картинки — Les Belles images 347, 390
Сила вещей — La Force des choses 36
Чужая кровь — Le Sang des autres 41, 42
Джамиля Бупаша — Djamila Boupacha 345
БОДЛЕР, ШАРЛЬ — BAUDELAIRE, CHARLES 231, 247, 253, 261, 266, 283, 299, 424, 443, 481, 483, 498, 502, 593, 625, 757, 803, 848, 850, 858, 859
Цветы зла — Les Fleurs du mal 498
БОЖОВИЧ В.И. 850
БОЛЕЙН, АННА — 375
БОЛЬШАКОВ В.П. 244, 848, 858
БОНАРДИ, ПЬЕР — BONARDI, PIERRE 137
БОННЕ, МАРГЕРИТ — BONNET, MARGUERITE 848
БОНФУА, ЖЕНЕВЬЕВА — BONNEFOY, GENEVIÈVE 561
БОНФУА, ИВ — BONNEFOY, YVES 4, 233, 237, 276, 470, 494—502, 731, 858, 869
Анти-Платон — Anti-Platon 470, 494, 495
Артюр Рембо — Arthur Rimbaud 494
Беседы о поэзии — Entretiens sur la poésie 494

Вчера, царящее над пустыней — Hier regnant désert 470, 494
Гроздья Зевкиса — Les Raisins de Zeuxis 494
Заброшенный край — L'Arrière-pays 470
Истоки языка — L'Origine du langage 494
Могилы Равенны — Les Tombeaux de Ravenne 494
На великих каменных кругах — Sur de grands cercles de pierre 494
Надпись на камне — Pierre écrite 470, 494
Настенная живопись в готической архитектуре Франции — Peintures murales de la France gothique 494
Невероятное — L'Improbable 858
Обман у порога — Dans le leurre du seuil 494, 497, 500
О движении и неподвижности Дувы — Du mouvement et de l'immobilité de Douve 470, 494, 495, 731
Ордалия — L'Ordalie 494
Поэзия и университет — La Poésie et l'université 858
Революция Ночь — La Révolution la Nuit 494, 495
Рим 1630: границы раннего барокко — Rome 1630: l'horizon du premier baroque 494
Снега начало и финал — Début et fin de la neige 731
Там, где кончается земля — Par où la terre finit 494
Три заметки о цвете — Trois remarques sur la couleur 494
БОНФУА, КЛОД — BONNEFOY, CLAUDE 863, 865, 868
БОРДЬЕ, РОЖЕ — BORDIER, ROGER 611, 612
Большая жизнь — La Grande vie 612
Завтра лето — Demain l'été 612
Майская красавица — La Belle de mai 611, 612
Митинг — Meeting 612
Счастливые времена — Les Temps heureux 611
Хлеба — Les Blés 612
БОРОВИКОВА Л.И. 475
БОРХЕС, ХОРХЕ ЛУИС 24, 356, 400, 411, 419, 435, 436, 438, 441, 613, 626, 863, 860
БОСКЕ, АЛЕН — BOSQUET, ALAIN 233, 237, 304, 543, 586, 596, 613, 751, 850
Жестокие празднества — Les Fêtes cruelles 613
Ни войны, ни мира — Ni guerre ni paix 613
Человек для другого человека — Un homme pour un autre 596
БОССЮЭ, ЖАК БЕНИНЬ — BOSSUET, JACQUES BÉNIGNE 138, 549
Надгробные речи — Oraisons funèbres 549
БОСХ, ИЕРОНИМ 285, 529, 530, 636, 679
БОШ, ПОЛЬ ВАН ДЕ — BOCH, PAUL VAN DE 330
Дети абсурда — Les Enfants de l'absurde 330
БРАЗИЙЯК, РОБЕР — BRASILLACH, ROBERT 655
БРАК, ЖОРЖ — BRAQUE GEORGES 469
БРАССАНС, ЖОРЖ — BRASSENS, GEORGES 239
БРАУНЕР, ВИКТОР 254
БРЕ, ЖЕРМЕНА — BREE GERMAINE 345, 352, 852, 863
БРЕЙГЕЛЬ МУЖИЦКИЙ (БРЕЙГЕЛЬ-СТАРШИЙ, ПИТЕР) 529, 636, 679, 691
БРЕЙТМАН, МИШЕЛЬ — BREITMAN, MICHEL 390
БРЕЛЬ, ЖАК — BREL, JACQUES 239
БРЕНДО, СЕРЖ — BRINDEAU, SERGE 473, 858
БРЕННЕР, ЖАК — BRENNER, JACQUES 13, 121, 160, 352, 359, 842, 844, 845, 852, 862
БРЕТОН, АНДРЕ — BRETON, ANDRÉ 3, 50, 168, 240, 241, 243—267, 271, 285, 289, 435, 442, 576, 633, 655, 747, 760, 763, 799, 800, 806, 809, 848, 849
Антология черного юмора — Anthologie de l'humour noir 253, 848
Арканум 17 — Arcane 17 250—252, 264—266, 848, 849
Артикль la — Le La 241
Второй манифест сюрреализма — Le Second manifeste du surréalisme 481, 799
Выход на волю — La Clé des champs 240, 244, 252
Генеральные штаты — Les Etats généraux 241, 255
Знак восхождения — Signe ascendant 250, 253
Манифесты сюрреализма — Manifestes du surréalisme 849
Молодецкая перспектива — Perspective cavalière 240, 244, 252, 847, 848
Надя — Nadja 251, 257, 259
На месте преступления — Flagrant délit 240, 254
Неистовая любовь — L'Amour fou 250, 257, 259—263, 848
Ода Шарлю Фурье — Ode à Charles Fourier 241, 253, 256, 257

Политическая позиция сюрреализма — Position politique du surréalisme 848
Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма или нет — Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non 266
Растворимая рыба — Poisson soluble 259
Светильник в стенных часах — La Lampe dans l'horloge 240, 252
Седой револьвер — Le Révolver à cheveux blancs 252
Созвездия — Constellations 257
Сообщающиеся сосуды — Les Vases communicants 251, 257, 259, 848
Стихотворения (1948) — Poèmes (1948) 252, 253
Fata Morgana 241, 253
БРЕТОН, ЖАН — BRETON, JEAN 473
Ответом служит красота — La Beauté pour réponse 473
Плоть и солнце — Çhair et soleil 473
Тела в зените — L'Eté des corps 473
БРЕТОН, ОБА — BRETON, AUBE 251, 263
БРЕХТ, БЕРТОЛЬТ 23, 34, 292, 341, 514—518, 520, 521, 542, 544, 564, 565, 770, 791, 828, 829, 859, 860
Господин Пунтила и его слуга Матти 514
Добрый человек из Сезуана 515
Карьера Артуро Уи 514
Матушка Кураж 341, 514
Мать 829
Святая Иоанна скотобоен 515
Страх и нищета в третьем рейхе 515
Швейк во второй мировой войне 515
Трехгрошовая опера 514, 515
БРИАН, АРИСТИД — BRIAND, ARISTIDE 375, 854
БРУНО, ДЖОРДАНО 461, 553, 638
БРУССАР, ИВ — BROUSSARD, YVES 582, 735, 737—739
Речь тишины — Paroles de silence 738
Сердцевина чертежа — Milieu de l'épure 738
БРЮЭЗЬЕР, МОРИС — BRUÉZIERE, MAURICE 288
БУАДЕФР, ПЬЕР ДЕ — BOISDEFFRE, PIERRE DE 96, 523, 683, 843, 851, 853, 859
БУАЛО-НАРСЕЖАК (БУАЛО, ПЬЕР; НАРСЕЖАК ТОМА) — BOILEAU-NARCEJAC (BOILEAU, PIERRE; NARCEJAC, THOMAS) 401, 410, 618
Спящие воды — Les Eaux dormantes 618
Та, которой больше нет — Celle qui n'était plus 618
БУЙАН ДЕ ЛАКОТ, АНРИ ДЕ — BOUILLANE DE LACOSTE, HENRY DE 255
БУЙЕ, АНРИ — BOUILLIER HENRI 589, 863
БУЛАНЖЕ, ДАНИЭЛЬ — BOULANGER, DANIEL 619
Дитя-бродяга — L'Enfant de bohème 619
Игры на улицах города — Les Jeux du tour de ville 619
Кучер, погоняй — Fouette, cocher 619
БУЛГАКОВ М.А. 24, 194, 751
Мастер и Маргарита 24, 194, 751
БУЛЬ, ПЬЕР — BOULLE, PIERRE 374, 619
Абсурдные сказки — Contes de l'absurde 619
БУНИН И.М. 347
БУНЬЮЭЛЬ, ЛУИС 249, 250, 263, 859
БУРЕН, ЖАННА — BOURIN, JEANNE 621
Дамская опочивальня — La Chambre des dames 621
БУРЖЕ, ПОЛЬ — BOURGET, PAUL 32, 124, 159
БУХАРИН Н.И. 253
БУЦЦАТИ, ДИНО 23
Интересный случай 23
Татарская пустыня 23
БЮТОР, МИШЕЛЬ — BUTOR, MICHEL 15, 17, 106, 214, 249, 344, 345, 354, 357, 380, 394—396, 400—405, 412, 420, 430, 434—447, 576, 579, 583, 646, 667, 678, 845, 852, 856
Бумеранг — Boomerang 442, 444, 446
Где/Или — Où/Ou 442, 444
Гений местности — Le Génie du lieu 439, 442
Герольд — Herold 856
Диалог с 33 вариациями Людвига ван Бетховена на тему вальса Диабелли — Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli 444, 445, 447
Изменение — La Modification 17, 357, 395, 401, 435, 440, 441, 447, 856
Иллюстрации — Illustrations 420, 442, 443
Миланский проезд — Passage de Milan 401, 403, 435—441, 445, 446, 856
Мобиль. Этюд для одного изображения Соединенных Штатов — Mobile. Étude pour une représentation des Etats-Unis 442, 444
Нарочно — Exprès 442
Необыкновенная история. Эссе об одном сне Бодлера — Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire 442, 443, 445
Описание собора Св.Марка — Description de San Marco 442, 444, 447
Отплытие царицы Савской — L'Embarquement de la Reine de Saba 447

Плоть снов — Matière de rêves 442, 445—447
Портрет художника в виде юной обезьяны — Portrait de l'artiste jeune singe 442
Посылки — Envois 442, 446
Предвкусие — Avant goût 442
Промежуток — Intervalle 442, 447
Распределение времени — L'Emploi du temps 344, 401, 438—441
Роза ветров: 32 румба для Шарля Фурье — La Rose des vents, 32 rumbs pour Charles Fourier 403, 444—447
Семь жен Гильберта Плохого — Les Sept femmes de Gilbert le Mauvais 856
Сеть воздушных сообщений — Réseau aerien 405, 442—444
Слова в живописи — Les Mots dans la peinture 437
Ступени — Degrés 441
6 810 000 литров воды в секунду — 6 810 000 litres d'eau par seconde 442—444
БЮТОР, МИШЕЛЬ; СИКАР М. — BUTOR, MICHEL; SICARD M. 856
Проблемы современного искусства — Problèmes de l'art contemporain 856
БЮФФОН, ЖОРЖ ДЕ — BUFFON, GEORGES DE 447
БЮХНЕР, ГЕОРГ 792
Войцек 792

ВАГНЕР, РИХАРД 632
ВАДИМ, РОЖЕ — VADIM, ROGER 536
ВАЙЯН, РОЖЕ — VAILLAND, ROGER 10, 11, 14, 35, 46, 47, 127, 167—176, 361, 580, 709, 845, 846
Битва за Эльзас — La Bataille d'Alsace 845
Боробудур. Путешествие на Бали, Яву и другие острова — Boroboudour. Voyage à Bali, Java et autres îles 845
Визирова — La Visirova 845
Господин Жан — Monsieur Jean 175, 845
Дневник — Ecrits intimes 172, 176
Закон — La Loi 47, 173, 174, 361, 580
Одинокий молодой человек — Un jeune homme seul 171, 174
Опыт драмы — L'Expérience du drame 845
Письма родным — Lettres à sa famille 845
Полковник Фостер признает себя виновным — Le Colonel Foster plaidera coupable 171
Последняя битва армии генерала Де Латтра — La Dernière bataille de l'armée De Lattre 845
Празднество — La Fête 172—175
Простой человек в эпоху революции — Un homme du peuple sous la révolution 168 (совм. с Р.Маневи)
Пьеретта Амабль (Бомаск) — Beau Masque 47, 171—173, 845
Странная игра — Drôle de jeu 47, 168—170, 173, 174
Сюрреализм против революции — Le Surréalisme contre la révolution 10, 46
Твердая поступь, верный глаз — Bon pied bon oeil 170, 173
325 000 франков — 325 000 francs 47
Удары судьбы — Les Mauvais coups 170, 173
Форель — La Truite 172, 175
Что я видел в Египте — Choses vues en Egypte 845
Элоиза и Абеляр — Héloïse et Abélard 846
ВАЙЯН-КУТЮРЬЕ, ПОЛЬ — VAILLANT-COUTURIER, PAUL 245, 289
ВАЙНИНГЕР, ОТТО 627
Пол и характер 627
ВАКСМАХЕР М.Н. 115, 119, 226, 227, 244, 269—273, 738, 739, 849, 850, 858
ВАЛЕРИ, ПОЛЬ — VALÉRY, PAUL 26, 87, 89, 122, 126, 239, 278, 290, 302, 309, 404, 500, 502, 563, 668, 797, 857, 861
Кризис духа — La Crise de l'Esprit 278
ВАЛЛЕС, ЖЮЛЬ — VALLÈS, JULES 370, 706
ВАЛЬДЕГАН, АНДРЕ — VALDEGANS, ANDRE 843
ВАН ГОГ, ВИНЦЕНТ — VAN GOGH, VINCENT 247, 690
ВАНДРОМ, ПОЛ — VANDROMME, POL 683
ВАРГАС ЛЬОСА, МАРИО 106
ВАРГАФТИГ, БЕРНАР — VARGAFTIG, BERNARD 229, 446, 470, 477, 730, 732—735, 738
Канун зрелости — La Véraison 734
Описание элегии — Description d'une élégie 734
Повсюду — дома — Chez moi partout 734
Свистящий свет — Lumière qui siffle 735
Слава и свора — Eclat et meute 734
Уторы — Jables 734
ВАТТО, АНТУАН — WATTEAU, ANTOINE 264
ВАШЕ, ЖАК — VACHÉ, JACQUES 244, 247
ВЕБЕР, ЖАН-ПОЛЬ — WEBER, JEAN-PAUL 512
ВЕБСТЕР, ДЖОН 378
ВЕЖИНОВ, ПАВЕЛ 649
ВЕЙЛЬ, СИМОНА — WEIL, SIMONE 13, 707

Размышления о причинах свободы и социального угнетения — Réflections sur les causes de la liberté et de l'oppréssion sociale 13
ВЕЙНГАРТЕН, РОМЭН — WEINGARTEN, ROMAIN 541
ВЕЛАСКЕС, ДИЕГО РОДРИГЕС 88
ВЕЛИКОВСКИЙ С.И. 87, 119, 244, 321, 496, 843, 844, 847, 848, 850—852, 858
ВЕНАЙ, ФРАНК — VENAILLE, FRANK 473, 475—477, 731, 734
Судовой журнал — Journal de bord 731
Документы — Papiers d'identité 731
ВЕНСАН, ЖАН-ПЬЕР — VINCENT, JEAN-PIERRE 186, 790
ВЕНСАН ДЕ ПОЛЬ — VINCENT DE PAUL 156, 782
ВЕНЦЕЛЬ, ЖАН-ПОЛЬ — WENZEL, JEAN-PAUL 535, 790, 793—795, 870
Далеко от Агонданжа — Loin d'Hagondange 792, 794, 870
Дублирование — Doublages 794
Колеблющиеся — Les Incertains 793
Марианна хочет выйти замуж — Marianne attend le mariage 793
Фатерланд. Земля отцов — Vaterland. Le Pays de nos pères 535, 794, 795
ВЕРГИЛИЙ, МАРОН ПУБЛИЙ 456
Георгики 456
ВЕРКОР (БРЮЛЛЕР, ЖАН) — VERCORS (BRULLER, JEAN) 10, 11, 29, 30, 35, 44, 45, 99, 347, 349, 350, 354, 365—376, 390, 579, 591, 600, 605, 606, 610, 611, 614, 853, 854
Анна Болейн. 40 лет, которые создали Англию — Anne Boleyn. Les 40 ans qui ont fait l'Angleterre 375, 611, 854
Более или менее человек — Plus ou moins homme 369, 853, 854
Битва молчания — La Bataille du silence 853
Волчий капкан — Le Piège à loups 375, 614
Вопросы о жизни к Господам биологам — Questions sur la vie à M.M. les biologistes 853, 854
Во что я верю — Ce que je crois 369, 374, 375, 853, 854
Гневные — Colères 45, 371, 606, 853
Господин Пруст — Monsieurr Proustbe 371, 372, 600
Декабрьская свобода — La Liberté de décembre 371
Довольно лгать — Assez mentir (совм. с О.Вормсер-Миго) 373, 853
Квота, или Сторонники изобилия — Quota ou les Pléthoriens (совм. с П.С.Коронелем) 347
Кони времени — Les Chevaux du temps 375
Кругосветное плавание — Le Périple 371, 372
Люди или животные — Les Animaux dénaturés 44, 364, 369, 370, 373, 853
Могущество света — La Puissance du jour 44, 368
Молчание моря — Le Silence de la mer 29, 44, 365, 366, 853
Мятеж человека — La Sédition humaine 368, 369
На этом берегу — Sur ce rivage 371, 606, 853
Оружие мрака — Les Armes de la nuit 44, 178, 367, 368, 606, 853
Плот Медузы — Le Radeau de la Méduse 364, 373, 390, 606, 854
Подобно брату — Comme un frère 364, 373, 854
Путь к звезде — La Marche à l'étoile 366
Сильва — Sylva 44, 45, 354, 364, 373, 606, 853
Следы на песке. Америка. Китай. Франция — Les Pas dans le sable. L'Amérique. La Chine. La France 349
С прощальным приветом, или Состязание в Блуа — Pour prendre congé, ou Le concours de Blois 35, 375, 854
Сто лет истории Франции — Cent ans d'histoire de France 375, 854
ВЕРЛЕН, ПОЛЬ — VERLAINE, PAUL 206, 239, 247, 481, 499
ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ, ЯН 92
ВЕРМЕШ, ЭЖЕН — VERMERSCH, EUGÈNE 762
ВЕРСЬЕ, БРУНО — VERCIER, BRUNO 602, 842, 844, 853, 865
ВЕТРОВА Е. 294
ВИАЛАР, ПОЛЬ — VIALAR, PAUL 40, 362, 388, 620
Моя единственная любовь — Mon seul amour 620
Охота на людей — La Chasse aux hommes 40
Смерть — это и есть начало — La Mort est un commencement 40
Французская хроника XX века — Chronique française du XX siècle 40, 362, 388
ВИАН, БОРИС — VIAN, BORIS 3, 12, 16, 23, 50—52, 185—197, 237, 239, 240, 249, 293, 341, 344, 395, 403, 408, 541, 618, 619, 846, 847
Живодерня для всех — L'Équarissage pour tous 191, 341
Красная трава — L'Herbe rouge 51, 188, 194, 195

Осень в Пекине — L'Automne à Pékin 188, 194
Пена дней — L'Écume des jours 50, 51, 185, 187—197, 846
Полдник для генералов — Le Goûter des généraux 191, 341
Попрыгунчик и планктон — Vercoquin et le plancton 187
Сердцедер — L'Arrache-coeur 188, 190, 195, 196
Сто сонетов — Cent sonnets 186
Строители империи — Les Bâtisseurs d'Empire 187, 196
У всех мертвецов кожа одинакова — Les Morts ont tous la même peau 187
Я приду плюнуть на ваши могилы — J'irai cracher sur vos tombes 187, 189
ВИАНСОН-ПОНТЕ, ПЬЕР — VIANSSON-PONTÉ, PIERRE 346, 852
ВИДАЛЬ, ЖАН ПЬЕР — VIDAL, JEAN PIERRE 855
ВИДОК, ФРАНСУА ЭЖЕН — VIDOCQ, FRANÇOIS EUGÈNE 334
Мемуары — Mémoires 334
ВИЙОН, ФРАНСУА — VILLON, FRANÇOIS 239
ВИКО, ДЖАМБАТТИСТА 553
ВИЛАР, ЖАН — VILAR, JEAN 23, 34, 320, 326—330, 350, 514, 524, 564, 769, 786, 851
ВИЛЬЕ, ЖЕРАР ДЕ — VILLIERS, GERARD DE 585
ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН, ОГЮСТ — VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE 600, 758
ВИЛЬДРАК, ШАРЛЬ — VILDRAC, CHARLES 35
ВИЛЬСОН, ЖОРЖ — WILSON, GEORGES 515, 569, 782
ВИНАВЕР, МИШЕЛЬ — VINAVER, MICHEL 515, 541, 584, 777, 781—785, 787, 870
За бортом — Par-dessus bord 784
Заметки о театре — Ecrits sur le théâtre 782, 783, 870
Корейцы — Les Coréens 777, 782, 783
Латом — Lataume 782
Наповал — A la renverse 784
Отель "Ифигения" — Iphigénie Hôtel 783
Поиски работы — La Demande d'emploi 784, 785
Портрет женщины — Portrait d'une femme 784
Рацион — L'Ordinaire 784
Спорщик — L'Objecteur 782
Телевизионная передача — L'Émission de télévision 784
Труды и дни — Les Travaux et les jours 784
ВИНЬИ, АЛЬФРЕД ДЕ — VIGNY, ALFRED DE 481, 496, 858
Стихотворения — Poèmes 858
ВИТАЛИ, ЖОРЖ — VITALY, GEORGES 524
ВИТЕЗ, АНТУАН — VITEZ, ANTOINE 578, 584, 782
ВИТТОРИНИ, ЭЛИО 23, 372
Беседы на Сицилии 372
Люди и нелюди 372
ВИШНЕВСКИЙ В.В. 565
ВЛАМИНК, МОРИС ДЕ — VLAMINCK, MAURICE DE 135, 688
ВОЛОШИН М.А. 246
ВОЛЬТЕР, МАРИ-ФРАНСУА АРУЭ — VOLTAIRE, MARIE-FRANÇOIS AROUET 15, 44, 142, 370, 376, 403, 655
Кандид, или Оптимизм — Candide, ou L'Optimisme 370
ВОРДСВОРТ, УИЛЬЯМ 850
ВОРМСЕР-МИГО, ОЛЬГА — WORMSER-MIGOT, OLGA 373, 853 (см. Веркор)
ВОТРЕН, ЖАН — VAUTRIN, JEAN 618
ВОТЬЕ, ЖАН — VAUTHIER, JEAN 326, 522, 523, 541
Бададеск — Badadesques 522
Капитан Бада — Capitaine Bada 326, 522
Кровь — Le Sang 523
Мечтатель — Le Rêveur 523
Сражающийся персонаж — Personnage combattant 522, 523
Чудеса — Prodiges 523
ВРОБЛЕВСКИЙ, ВАЛЕРИЙ — WROBLEWSKI, WALERY 762
ВЮРМСЕР, АНДРЕ — WURMSER, ANDRÉ 32, 47
Человек приходит в мир — Un homme vient au monde 47
ВУЛФ, ВИРДЖИНИЯ 404, 627, 631
Волны 631
Орландо 627
Пресноводный 404

ГАБЕН, ЖАН — GABIN, JEAN 535, 536
ГАЛЕЙ, МАТЬЁ — GALEY, MATTHIEU 777, 863
ГАЛЛИМАР, ГАСТОН — GALLIMARD, GASTON 89
ГАЛЛО, МАКС — GALLO, MAX 603
Птица-прародительница — L'Oiseau des origines 603
ГАЛЛУА, КЛЭР — GALLOIS, CLAIRE 391
ГАМАРРА, ПЬЕР — GAMARRA, PIERRE 611, 613, 868
Окситанская кантилена — Cantilène occitane 613

Семьдесят два солнечных дня — 72 soleils 611
ГАМЗАТОВ Р.Г. 684
Мой Дагестан 684
ГАМИЛЬТОН, ДАВИД 420
ГАНДИ, МАХАТМА 626
Автобиография 626
ГАРДИ, ТОМАС 626
ГАРИ, РОМЭН / АЖАР, ЭМИЛЬ — GARY, ROMAIN / AJAR EMILE 20, 21, 45, 580, 584, 607—609, 620, 652
Белый пес — Chien blanc 584, 607, 620
Большой ласкун — Gros-câlin 607
Воздушные змеи — Les Cerfs-volant 607
Вся жизнь впереди — La Vie devant soi 20, 580, 607, 652
Европейское воспитание — Education européenne 45, 607
Корни неба — Racines du ciel 45, 607
Прощай, Гари Купер — Adieu, Gary Cooper 607, 620
Свет женственности — Clair de femme 620
ГАРНЬЕ, ПЬЕР — GARNIER, PIERRE 241, 242, 847
ГАРОДИ, РОЖЕ — GARAUDY, ROGER 10, 11, 31, 106
Литература могильщиков — Une littérature de fossoyeurs 10, 31
Реализм без берегов — D'un réalisme sans rivages 106
ГАРРАН, ГАБРИЭЛЬ — GARRAN, GABRIEL 569
ГАРСЕН, ЖЕРОМ — GARCIN, JÉRÔME 745, 863, 869
ГАРСИА, ВИКТОР — GARCIA, VICTOR 528
ГАРСИА ЛОРКА, ФЕДЕРИКО 23
ГАРСИА МАРКЕС, ГАБРИЭЛЬ 24, 106, 155
Сто лет одиночества 155
ГАСКАР, ПЬЕР — GASCAR, PIERRE 43, 44, 177—184, 361, 593, 685, 846
Бараны, начиненные взрывчаткой — Les Moutons de feu 180, 181
Беглец — Le Fugitif 44, 180, 181
Бюффон — Buffon 184, 846
Время мертвых — Le Temps des morts 43, 177, 179, 378, 846
Головокружения настоящего — Vertiges du présent 846
Гумбольдт, первооткрыватель — Humboldt, l'explorateur 184
Дьявол в Париже — Le Diable à Paris 184
Звери — Les Bêtes 179, 846
Зерно — Le Grain 44, 180, 182
Женщины — Les Femmes 180
Жерар де Нерваль и его время — Gérard de Nerval et son temps 181, 846
Имущество — Les Meubles 177
Истоки — Les Sources 182—184, 846
Коралловый риф — La Barre de corail 44, 180
Лучшие дни нашей жизни — Le Meilleur de la vie 181, 182
Между собаками и волками (В сумерки) — Entre chiens et loups 182
Множество солнц — Les Soleils 179, 182, 625
Сад священника — Un Jardin de curé 184
Секреты мэтра Бернара: Бернар Палисси и его время — Les Secrets de Maître Bernard: Bernard Palissy et son temps 183, 846
Уличная трава — L'Herbe des rues 44, 180, 361
Форт — Le Fortin 184
Чары — Les Charmes 181, 182, 846
ГАТТИ, АРМАН — GATTI, ARMAND 4, 350, 515, 541, 564—574, 577, 584, 770, 786, 788, 861, 870
В. как Вьетнам — V. comme Vietnam 350, 567, 574
Воображаемая жизнь мусорщика Огюста Г.— La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G. 567, 574
Жаба-буйвол — Le Crapaud-buffle 564, 566
Журавль — La Cigogne 568
Коллективная Роза — Rosa Collective 572, 573
Колонна Дуррути — La Colonne Durruti 570—572
Лабиринт — Le Labyrinthe 574
Маленький учебник городской герильи — Petit manuel de guerilla urbaine 569
Одинокий человек — Un homme seul 567
Почему домашние животные, или День медицинской сестры — La Journée d'une infirmière ou pourquoi les animaux domestiques 569
Против чего воюет племя Каркана — Le tribu des Carcanas en guerre contre quoi? 571, 572, 861
Публичная песня перед двумя электрическими стульями — Chant public devant deux chaises électriques 566, 567, 574
Страсти в лиловом, желтом и красном — Les Passions en violet, jaune et rouge 569, 577
Страсти по генералу Франко — Les passion du general Franco 567—570, 573
Тринадцать солнц — Les Treize soleils 567, 568, 570

Хроники временной планеты — Chroniques d'une planète publique 566
ГАУПТМАН, ГЕРХАРД 539
Перед заходом солнца 539
ГЕВАРА, ЧЕ 66, 348, 349, 448, 454, 569
ГЕГЕЛЬ, ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ ФРИДРИХ 244, 252, 260, 668, 764, 800, 812, 853, 858
Феноменология духа 812
Эстетика 853
ГЕД, ЖЮЛЬ — GUESDE, JULES 762
ГЕЙЗЕНБЕРГ, ВЕРНЕР 756
ГЕЙНЕ, ГЕНРИХ 777
ГЕЙСЛЕР, ЙИНДЖИХ 254
ГЕЛЬВЕЦИЙ, КЛОД АДРИАН — HELVÉTIUS, CLAUDE ADRIEN 756
ГЕЛЬДЕРЛИН, ФРИДРИХ 112, 269, 503
ГЕЛЬДЕРОД, МИШЕЛЬ ДЕ — GHELDERODE, MICHEL DE 549
ГЕНДЕЛЬ, ГЕОРГ ФРИДРИХ 264
ГЕНОН, РЕНЕ — GUÉNON, RENÉ 12
ГЕНРИХ III 384
ГЕНРИХ IV 384, 706
ГЕНРИХ VIII 345
ГЕРЦЕН А.И. *55*
ГЕССЕ, ГЕРМАН 23, 108, 435, 444, 625
Игра в бисер 444
ГЕТЕ, ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ 17, 89, 151, *550*
Фауст 17
ГИБЕР, ЭРВЕ — GUIBERT, HERVÉ 597, *598*
Гангстеры — Les Gangsters 597
Образ-призрак — L'Image-fantôme 597
Слепые — Des Aveugles 597
ГИЙЕ, РОБЕР — GUILLET, ROBERT 59
ГИЙЕРАГ, ГАБРИЭЛЬ ДЕ ЛАВЕРНЬ — GUILLERAGUES, GABRIEL DE LAVERGNE 148
Письма португальской монахини — Les Lettres portugaises 148
ГИЙМИНО, ЖИЛЬБЕР — GUYMINOT, GILBERT 775
ГИЙОТА, ПЬЕР — GUYOTAT, PIERRE 581, 589, 761
Эдем, Эдем, Эдем — Eden, Eden, Eden 589
ГИЙУ, ЛУИ — GUILLOUX, LOUIS 608
Игра терпения — Le Jeu de patience 608
Потерянный Коко — Coco perdu 608
Черная кровь — Le Sang noir 608
ГИЛЬ, РЕНЕ — GHIL, RENÉ 850
ГИЛЬВИК, ЭЖЕН — GUILLEVIC, EUGÈNE 225, 233, 236, 276, 294—296, 467, 469, 470, *570*
Вещи. Поверхность. Зарубки — Choses. Paroi. Encoches 469
Вместе — Avec 469
Город — Ville 469
Диалоги — Dialogues 469
Канал — Etier 469
Карнак — Carnac 469
Корни — Racines 469
Просеки — Trouées 469
Сфера — Sphère 469
Эвклидовское — Euclidiennes 469
ГИМАР, ПОЛЬ — GUIMARD, PAUL 390
Мгновения жизни — Les Choses de la vie 390
ГИНЗБЕРГ, АЛЛЕН 755
ГИНЗБУРГ Л.Я. 24, *855*
Крутой маршрут 24
ГИТЛЕР, АДОЛЬФ 53, 126, 151, 152, 161, 689, 700, 801
ГИТРИ, САША — GUITRY, SACHA 580, *775*
ГЛЮКСМАН, АНДРЕ — GLUCKSMANN, ANDRE 19
ГОГЕН, ПОЛЬ — GAUGUIN, PAUL 247, 690
ГОГОЛЬ Н.В. 585, 603
ГОДО, ЖОРЖ-ЛУИ — GODEAU, GEORGES-LOUIS 731
ГОДАР, ЖАН-ЛЮК — GODARD, JEAN-LUC 33, 249, 349, 350, 403, 405
ГОЙЯ, ФРАНСИСКО ХОСЕ ДЕ 88, 92, 285, 529, 691
ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ, И.Н. 244
ГОЛЛЬ, ИВАН — GOLL, YVAN 747
ГОЛЛЬ, ШАРЛЬ ДЕ — GAULLE, CHARLES DE 28, 29, 92, 101, 160, 163, 265, 344—347, 350, 406, 536, 576, 852
ГОЛОН, АНН И СЕРЖ — GOLON ANNE ET SERGE 585
ГОЛЬБАХ, ПОЛЬ АНРИ — HOLBACH, PAUL HENRI 756
ГОЛЬДМАН, ЛЮСЬЕН — GOLDMANN, LUCIEN 355, 398, 413, 853, *855*
За социологию романа — Pour une sociologie du roman 853, *855*
ГОЛЬДСМИТ, КЛАРА — см. МАЛЬРО, КЛАРА
ГОМЕР 249, 263, 439, 440, 700, 791
Илиада 700
Одиссея 439, 440, 791
ГОНКУРЫ, ЭДМОН И ЖЮЛЬ — GONCOURT, EDMOND ET JULES 40
ГОРСЕКС, БЕРНАР — GORCEIX, BERNARD 856
ГОРЬКИЙ А.М. 31, 47, 109, 126, 678, 771
Жизнь Клима Самгина 47, 109
Мещане 771
ГОРЬКИЙ, АРШИЛЛ (АДОЯН ВОЗДАНИК) 251, 254
ГОТЬЕ, ЖАН-ЖАК — GAUTHIER, JEAN-JACQUES 516
ГОТЬЕ, КСАВЬЕРА — GAUTHIER, XAVIÈRE 583

ГОТЬЕ, ТЕОФИЛЬ — GAUTIER, THÉOPHILE 337, 850
ГРАК, ЖЮЛЬЕН — GRACQ, JULIEN 50, 394, 580, 608, 609
Аргольский замок — Au Château d'Argol 50, 608
Заглавные буквы — Lettrines 608
Побережье Сирта — Le Rivage des Syrtes 50, 608
Сумеречная красота — Un beau ténébreux 50
ГРАНМОН, ДОМИНИК — GRANDMONT, DOMINIQUE 366, 582, 730, 732, 735—739
Весна — Printemps 736
Воспоминания о настоящем — Mémoires du présent 736
Дома́ — Immeubles 736
Здесь — Ici-bâs 736, 737
Парижские бульвары — Paris-Boulevard 736
Песнь номер три на террасе усопших — Chant III sur la terrasse des morts 736, 737
Псевдонимы — Pseudonymes 736
Путевой дневник неподвижного наблюдателя — Journal de marche d'un spectateur immobile 737
Спектакль не состоится — Le Spectacle n'aura pas lieu 736
Чистые страницы — Pages blanches 736, 737
Цвета времени — Couleurs du temps 736
ГРАСС, ГЮНТЕР 106, 672
Жестяной барабан 672
ГРЕЙМАС, АЛЬГИДРАС-ЖЮЛЬЕН — GREIMAS, ALGUIDRAS-JULIEN 351, 852
О смысле — Du sens 852
ЭЛЬ ГРЕКО (ДОМЕНИКОС ТЕОТОКОПУЛОС) 88
ГРЕНВИЛЛЬ, ПАТРИК — GRAINVILLE, PATRICK 601
Огненные деревья — Les Flamboyants 601
ГРЕМИЙОН, ЖАН — GRÉMILLON, JEAN 290
ГРЕНЬЕ, ЖАН — GRENIER, JEAN 54
ГРЕНЬЕ, РОЖЕ — GRENIER, ROGER 4, 607, 608, 610, 708—716, 867, 868
Альбер Камю, альбом — Album-Camus 708, 867, 868
Альбер Камю, солнце и тень — Albert Camus, soleil et ombre 708
В редакции газеты — La Salle de rédaction 867
В роли подсудимого — Le Rôle d'accusé 708
Дом на Праздничной площади — Une Maison, place des Fêtes 867
Зеркало вод — Le Miroir des eaux 607, 612
Зимний дворец — Le Palais d'hiver 607, 711
Кино-роман — Ciné-roman 711
Круиз — Croisière 712
Ловушки — Les Embuscades 711
Невеста Фрагонара — La Fiancée de Fragonard 713, 867
Озеро в Отее — La Mare d'Auteuil 711
Перед войной — Avant la guerre 711
Римская дорога — La Voie romaine 607, 867
Семейная мелодия — Un Air de famille 607, 711
Тебе суждено покинуть Флоренцию — Il te faudra quitter Florence 607, 711
Тишина — Le Silence 867
Фолия — Folia 607, 714
Черный Пьерро — Le Pierrot noir 607, 711
ГРЕЦКИЙ М.Н. 852
ГРИН, ГРЭМ 23
ГРИН, ЖЮЛЬЕН — GREEN, JULIEN 12, 87, 199—208, 210—212, 217—222, 362, 424, 584, 797, 847
Варуна — Varouna 203, 218, 219, 222
Выйти на рассвете — Partir avant le jour 362
Далекая земля — Terre lointaine 362
Другой — Si j'étais vous 201, 205, 212, 218, 219, 221, 222
Дурное место — Un Mauvais lieu 206, 217—222, 847
Злоумышленник — Le Malfaiteur 205, 208, 219—222
Каждый в своей ночи — Chaque homme dans sa nuit 200, 203—205, 208, 211, 219
Мойра — Moïra 201, 204, 206—208, 211, 218—222
Ночь — Minuit 203, 220—222
Обломки — Les Epaves 203, 205, 218, 220, 222
Остаток дней — Ce qui reste de jour 584
Тысяча открытых дорог — Mille chemins ouverts 362
Ясновидящий — Le Visionnaire 201, 205, 218—221, 847
ГРОЖАН, ЖАН — GROSJEAN, JEAN 229, 232, 233, 467
Земля Времен — Terre du Temps 233
ГРУ, БЕНУАТ И ФЛОРА — GROULT, BENOÎTE ET FLORA 391, 586, 615
Женский род множественного числа — Le Feminin pluriel 615
Такая как есть — Ainsi soit-elle 615

Три четверти жизни — Les Trois quarts du temps 615
Часть жизни — La Part des choses 615
ГРЮМБЕР, ЖАН-КЛОД — GRUMBERG, JEAN-CLAUDE 777, 780, 781, 787
Аморф Оттенбургский — Amorphe d'Ottenbourg 781
Ателье — Atelier 780
Возвращаясь с выставки — En revenant d'Expo 780
Дрейфус — Dreyfus 780
Индеец в Вавилоне — L'Indien dans la tour de Babel 781
Матье Легро — Mathieu Le Gros 781
Свободная зона — Zone libre 780, 781
ГУРДЖИЕВ С. 12
ГУССЕРЛЬ, ЭДМУНД 77, 668
ГЮГО, ВАЛЕНТИНА — HUGO, VALENTINE 251
ГЮГО, ВИКТОР — HUGO, VICTOR 39, 112, 142, 212, 231, 239, 265, 311, 370, 376, 481, 678, 690, 700, 701, 706, 847
Девяносто третий год — Quatre-vingt treize 370, 376, 700
ГЮИСМАНС, ЖОРИС-КАРЛ — HUYSMANS, JORIS-KARL 206, 266
ГЮЙЯР, МАРИУС-РЕНЕ — GUYARD, MARIUS-RENE 847

ДАБИ, ЭЖЕН — DABIT, EUGENE 123, 690
Гостиница "Север" — Hôtel du Nord 123
ДАВРЕ, РОБЕР — DAVREU, ROBERT 732, 754, 869
ДАЛИ, САЛЬВАДОР 245, 251, 255, 263, 626, 633
ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ 17, 441, 458, 550, 553, 555
Божественная комедия 17, 444, 555
ДАРД, ФРЕДЕРИК — DARD, FREDERIQUE (см. Сан-Антонио)
ДАСТЕ, ЖАН — DASTE, JEAN 325
ДВОРЕЦКИЙ, ИГНАТИЙ 325
ДЕБРЕ, РЕЖИС — DEBRAY, REGIS 349, 852
ДЕБЮССИ, АШИЛЬ КЛОД — DEBUSSY, ACHILLE CLAUDE 715
ДЕВАЛЬ, ЖАК — DEVAL, JACQUES 773
ДЕГА, ЭДГАР — DEGAS, EDGAR 630
ДЕГИ, МИШЕЛЬ — DEGUY, MICHEL 4, 466, 477, 479, 480, 494, 502—513, 582, 858, 859
Анабасис — Anabase 513
Акты — Actes 479, 858
Бойницы — Les Meurtrières 479, 502, 858
Давать давая — Donner donnant 859
Желоба — Biefs 479, 858
Комитет — Le Comité 502
Мир Томаса Манна — Le Monde de Thomas Mann 859
Надгробия — Gisants 505, 859
Поэзия не одна — La Poésie n'est pas seule 859
Рельефы — Reliefs 859
Сдвоенный сборник и Made in USA — Jumelages, suivi de Made in USA 859
Сказать да — Oui dire 479, 858
Стихи полуострова — Poèmes de la presqu'île 479, 858
Стихотворения 1960—1970 — Poèmes 1960—1970 858
Стихотворения 1970—1980 — Poèmes 1970—1980 858
Формы — Figurations 479, 858
Фрагмент кадастра — Fragments du cadastre 858
ДЕЙЧ, МИШЕЛЬ — DEUTSCH, MICHEL 790—795
Виши-фиксьон — Vichy-fiction 791
Воскресенье — Dimanche 790
Ненависть к поэзии — Haine de la poésie 791
Непосредственно перед Тамерланом — Juste devant Tamerlan 791
Нищета литературы — Misère de la littérature 791
Повседневный театр — Théâtre du quotidien (совм. с П.Венцель и М.Фуше) 790, 792, 793
Развалины — Ruines 790
Раздел — Partage 790
Тренировка чемпиона перед забегом — L'Entraînement du champion avant la course 790, 793
Фероэ, ночью... — Feroé, la nuit... 791, 792, 795
Хорошая жизнь — La Bonne vie 790
Эль Сизизи — El Sisisi 791
ДЕКАРТ, РЕНЕ — DESCARTES, RENÉ 247, 248, 553, 668, 755
ДЕ КИРИКО, ДЖОРДЖО 243, 245, 250, 251
ДЕКУЭН, ДИДЬЕ — DECOIN, DIDIER 855
Адский Джон — John l'Enfer 855
ДЕЛАВО, ФИЛИПП — DELAVEAU, PHILIPPE 731, 732
ДЕЛАКРУА, ЭЖЕН — DELACROIX, EUGÈNE 116, 247
ДЕЛЬБУР, ПАТРИС — DELBOURG, PATRICE 474—476, 734
ДЕЛЬВАЙ, БЕРНАР — DELVAILLE, BERNARD 474, 475, 731, 734
Беспорядок — Désordre 475
Блюзы — Blues 475
Разное — Faits divers 475
Ход жизни — Train de vie 475

ДЕЛЬВО, ПОЛЬ 241
ДЕЛЬКАМП, АРМАН — DELCAMPE, ARMAND 572, 862
ДЕЛЭ, ФЛОРАНС — DELAY, FLORENCE 747 (см. РУБО Ж.)
ДЕЛЮИ, АНРИ — DELUY, HENRI 735, 737—741
Двадцать четыре часа любви в июле и в августе — Vingt-quatre heures de l'amour en juillet ou en août 738
ДЕ МАН, ПОЛЬ — DE MAN, PAUL 811
ДЕМАРЕ, МАРИ-АНН 585, 617
ДЕНЕНКС, ДИДЬЕ —DAENINCKX, DIDIER 618
Убивают тех, кто помнит 618
ДЕНО, ПЬЕР — DHAINAUT, PIERRE 473
ДЕОН, МИШЕЛЬ — DEON, MICHEL 157, 609, 620
Дикие пони — Les Poneys sauvages 620
Муаровое такси — Un taxi mauve 620
Обманчивые надежды — Les Trompeuses espérances 157
ДЕПАРДЬЕ, ЖЕРАР — DEPARDIEU, GERARD 430
ДЕРРИДА, ЖАК — DERRIDA, JACQUES 256, 823, 828
О грамматологии — De la grammatologie 828
ДЕСНОС, РОБЕР — DESNOS, ROBERT 26, 239, 240, 296, 747
ДЕТРЕЗ, КОНРАД — DETREZ, CONRAD 852
Сожженная трава — L'herbe à brûler 852
ДЕФО, ДАНИЭЛЬ 380, 669, 671
ДЕФОРЖ, РЕЖИН — DEFORGES, REGINE 621
Голубой велосипед — La Bicyclette bleue 621
Дьявол все еще смеется — Le Diable en rit encore 621
Улица Анри Мартена, д. 101 — 101, Avenue Henri Martin 621
ДЖАКОМЕТТИ, АЛЬБЕРТО 251, 252, 261, 296, 469
ДЖЕЙМС, ГЕНРИ 728, 753, 631
Что знала Мейзи 631
ДЖОЙС, ДЖЕЙМС 22, 23, 33, 126, 192, 356, 421, 424, 462, 463, 553, 563, 627, 631, 856, 858
Улисс 22, 553
ДИДРО, ДЕНИ — DIDEROT, DÉNIS 109, 440, 856
Нескромные сокровища — Les Bijoux indiscrets 856
ДИДЬЕ, БЕАТРИСА — DIDIER, BEATRICE 442, 446
ДИККЕНС, ЧАРЛЬЗ 678, 754
ДИЛИГЕНСКИЙ Г.Г. 348, 852
ДИМИТРОВ, ГЕОРГИЙ 90
ДИОН КАССИЙ 633, 634
История Августов 633
ДОБЖИНСКИЙ, ШАРЛЬ — DOBZYNSKI, CHARLES 229, 736
Алогичное — Délogiques 736
ДОЙЛ, АРТУР КОНАН 214
ДОЛЕ, ЭТЬЕН — DOLET, ETIENNE 638
ДОМАЛЬ, РЕНЕ — DAUMAL, RENE 168, 757, 758
ДОМБРОВСКИЙ, ЯРОСЛАВ 706, 762
ДОМИНГЕС, ОСКАР 251
ДОМИЦИАН, ТИТ ФЛАВИЙ 634
ДОРЕН, ФРАНСУАЗА — DORIN, FRANÇOISE 615, 773, 774, 777
Вирджиния и Поль — Virginie et Paul 773
Грязный эгоист — Un sale égoïste 774
Другой вальс — L'Autre valse 774
Зараза — L'Intoxe 774
Как в театре — Comme au théâtre 773
Односпальные кровати — Les Lits à une place 773
Поворот — Le Tournant 774, 775
Пойди к папе, мама работает — Va voir papa, maman travaille 615, 773
Счет — La Facture 774
Шлягер — Le Tube 774
Юбка-брюки — Les Jupes-culottes 615, 773
Ярлык — L'Etiquette 774
ДОРЖЕЛЕС, РОЛАН — DORGELÈS, ROLAND 683, 686
Деревянные кресты — Les Croix de bois 686
ДОРТ, БЕРНАР — DORT, BERNARD 515, 516, 859
ДОС ПАССОС, ДЖОН 23, 41, 87, 95
ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. 53, 54, 63—66, 88, 96, 98, 126, 173, 201, 317, 424, 430, 585, 626, 710, 715, 804, 806, 809, 813, 843, 868
Бесы 63—65, 68, 173, 317, 813
Братья Карамазовы 65, 98, 626
Преступление и наказание 98
ДОТЕЛЬ, АНДРЕ — DHOTEL, ANDRÉ 348, 361, 582, 650
ДРАЙЗЕР, ТЕОДОР 253
ДРЕЙФУС, АЛЬФРЕД — DREYFUS, ALFRED 344, 680
ДРИЕ ЛА РОШЕЛЬ, ПЬЕР — DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE 19, 126, 160, 655, 656
ДРУА, МИШЕЛЬ — DROIT, MICHEL 583
Огонь во тьме — Les Feux du crépuscule 583
ДРЮОН, МОРИС — DRUON, MAURICE 39, 40, 360, 387, 583, 584

Конец людей — La Fin des hommes 39
Проклятые короли — Les Rois maudits 40, 360
Сильные мира сего — Les Grandes familles 387
ДУБРОВСКИЙ, СЕРЖ — DOUBROVSKY, SERGE 407, 583, 845
Сын/нити — Fils 407
ДУБЧЕК, АЛЕКСАНДР 447
ДУДИНЦЕВ В.Д. 24
Не хлебом единым 24
ДУРРУТИ, БУЭНАВЕНТУРА 570, 571
ДЭКС, ПЬЕР — DAIX, PIERRE 718
ДЮАМЕЛЬ, ЖОРЖ — DUHAMEL, GEORGES 30, 38, 101
Новости из темного царства — Nouvelles du sombre empire 39
Путешественники на борту "Надежды" — Les Voyageurs de l'Espérance 38
Терзания надежды — Tribulations de l'Espérance 30
ДЮАМЕЛЬ, МАРСЕЛЬ — DUHAMEL, MARCEL 289
ДЮБИЙЯР, РОЛАН — DUBILLARD, ROLLAND 541
ДЮБОС, ШАРЛЬ — DU BOS, CHARLES 204, 218, 846
ДЮБУА ЖАН — DUBOIS, JEAN 859
ДЮБЮФФЕ, ЖАН — DUBUFFET, JEAN 469, 785
ДЮВЕР, ТОНИ — DUVERT, TONY 761
ДЮВИНЬО, ЖАН — DUVIGNAUD, JEAN 541
ДЮКЛО, ЖАК — DUCLOS, JACQUES 171
ДЮЛЛЕН, ШАРЛЬ — DULLIN, CHARLES 313, 314, 318, 325
ДЮМА, АЛЕКСАНДР — DUMAS, ALEXANDRE 40, 157, 384, 769
Три мушкетера — Les Trois mousquetaires 769
ДЮМА, ДАНИЭЛЬ — DUMAS, DANIEL 778
ДЮМЮР, ГИ — DUMUR, GUY 404, 524
ДЮПЕН, ЖАК — DUPIN, JACQUES 274, 849
ДЮРАНСОН, ЖАН — DURANÇON, JEAN 841
ДЮРАС, МАРГЕРИТ — DURAS, MARGUERITE 4, 35, 394, 404, 405, 407, 577, 580, 582—584, 586, 616, 717—728, 775, 855, 868
Абан, Сабана, Давид — Aban, Sabana, David 727
Агата — Agatha 728
Английская возлюбленная — L'Amante anglaise 722
Аутсайд — Outside 728, 868
Бесстыжие — Les Imprudents 718
Болезнь смерти — La Maladie de la mort 728
Боль — La Douleur 717, 728
Вице-консул — Le Vice-consul 722, 723, 725, 726
Воды и леса — Les Eaux et les forêts 405
Дамба на берегу Тихого океана — Un Barrage contre le Pacifique 718, 721, 728, 407
Дни напролет среди деревьев — Des Journées entières dans les arbres 405
Зачарованная Лол В. Стейн — Le Ravissement de Lol V. Stein 723—725, 868
Зеленые глаза — Les Yeux verts 728
Корабль Ночь — Navire Night 728
Летний дождь — La Pluie d'été 719
Лето 1980 — L'Eté 1980 719
Летом, в половине одиннадцатого вечера — Dix heures et demie du soir en été 721
Лошадки Тарквинии — Les Petits chevaux de Tarquinia 719
Любовник — L'Amant 407, 580, 728
Любовь — L'Amour 723—725, 727
Модерато кантабиле — Moderato cantabile 401, 719—721, 724, 725, 868
Моряк из Гибралтара — Le Marin de Gibraltar 719
Музыка — La Musica 405, 868
Послеполуденный отдых г-на Андесмаса — L'Après-midi de monsieur Andesmas 722
Разговор с подружкой — Les Parleuses 583
Разрушать,— говорит она — Détruire, dit-elle 727
Сквер — Le Squaire 405, 719, 722
Спокойная жизнь — La Vie tranquille 718, 719
Язык Шага — Le Shaga 722, 868
Yes, может быть — Yes, peut-être 722, 868
ДЮРЕР, АЛЬБРЕХТ 636
ДЮРРЕНМАТТ, ФРИДРИХ 23
ДЮТУР, ЖАН — DUTOURD, JEAN 577, 583, 584, 620
Воспоминания Мери Ватсон — Mémoires de Mary Watson 620
Школа для дураков — L'École des jocrisses 583
ДЮФРЕН, МИКЕЛЬ — DUFRENNE, MIKEL 352, 852
ДЮШАН, МАРСЕЛЬ — DUCHAMP, MARCEL 245, 251

ЕВРИПИД 314, 863
Троянки 317

ЖАКМЕН, ЖОРЖ — JACQUEMIN, GEORGES 629, 864
ЖАКОБ, МАКС — JACOB, MAX 88, 858
Король Беотии — Le Roi de Béotie 88
ЖАММ, ФРАНСИС — JAMMES, FRANCIS 858
ЖАН, РАЙМОН — JEAN, RAYMOND 380, 584, 611, 616
Две весны — Les Deux printemps 584
Темный источник — La Fontaine obscure 611
ЖАНВЬЕ, ЛЮДОВИК — JANVIER, LUDOVIC 454, 855
Требовательное слово: Новый роман — Une parole exigeante: Le Nouveau roman 855
ЖАРРИ, АЛЬФРЕД — JARRY, ALFRED 192, 244, 247, 521, 542
ЖДАНОВ А.А. 10, 31, 549
ЖЕЛИНЕК, АНРИЕТТ — JÉLINEK, HENRIETTE 391
ЖЕНЕ, ЖАН — GENET, JEAN 3, 20, 326, 331—342, 505, 514, 526, 541, 627, 655, 770, 851, 852
Балкон — Le Balcon 333, 337, 339—341
Гелиогабал — Héliogabale 333
Дневник вора — Journal du voleur 332—335
Дон Жуан — Don Juan 333
Заклятый враг — L'Ennemi déclaré 333
Канатоходец — Le Funambule 336
Керель из Бреста — Querelle de Brest 332, 336
Негры — Les Nègres 333, 340—342
Нотр-Дам-де-Флер — Notre-Dame-des-Fleurs 332, 333
Она — Elle 333
Письма Ольге и Марку Барбеза — Lettres à Olga et Marc Barbezat 851
Пленник любви — Un Captif amoureux 333, 342, 852
Погребальная церемония — Pompes funèbres 332, 333, 335, 342
Служанки — Les Bonnes 326, 332, 337—339
Строгий надзор — Haute surveillance 326, 332, 333, 337—339
Чудо о розе — Miracle de la rose 332, 335, 336
Ширмы — Les Paravents 333, 341, 342
ЖЕНЕВУА, МОРИС — GENEVOIX, MAURICE 668
ЖЕНЕТТ, ЖЕРАР — GENETTE, GÉRARD 18, 479
ЖЕРБАЛЬ, РЭМОН (РАЙМОН) — GERBAL, RAYMOND 768, 769
В Париже жарко, или Делай в мае, что тебе захочется — Il fait chaud à Paris, ou Fais ce qui te plaît en Mai 768
ЖЕРИКО, ТЕОДОР — GÉRICAULT, THÉODORE 116
ЖЕРМЕН, СИЛЬВИ — GERMAIN, SYLVIE 605, 863
Дитя-медуза — L'Enfant-méduse 605
Дни гнева — Jours de colère 605
Ночная книга — Le Livre de nuit 605
Янтарная ночь — La Nuit d'ambre 605
ЖИД, АНДРЕ — GIDE, ANDRÉ 9, 10, 12, 26, 54, 87, 89, 90, 125, 126, 138, 278, 321, 327, 364, 424, 618, 625, 627, 653, 797, 803, 835, 836, 838, 862
Дневник — Journal 836
Имморалист — L'Immoraliste 627
Трактат о тщетном желании — Le Traité du vain désir 627
Фальшивомонетчики — Les Faux-Monnayeurs 364
Эдип — Oedipe 327
Яства земные — Les Nourritures terrestres 54
ЖИОНО, ЖАН — GIONO, JEAN 32, 49, 577, 689, 690, 695, 696, 863
Гусар на крыше — Le Hussard sur le toit 49
ЖИРАР, МАРСЕЛЬ — GIRARD, MARCEL 312, 851
ЖИРОДУ, ЖАН — GIRAUDOUX, JEAN 26, 116, 314, 315, 318, 319, 321, 322, 325, 517, 531, 532, 534, 580, 631, 660, 788
Амфитрион-38 — Amphitryon-38 631
Безумная из Шайо — La Folle de Chaillot 314, 315
Зигфрид — Siegfried 314
Зигфрид и лимузинец — Siegfried et le Limousin 314
Парижский экспромт — L'Impromptu de Paris 517
Троянской войны не будет — La Guerre de Troie n'aura pas lieu 314
Электра — Electre 314, 318, 322
ЖИССЕЛЬБРЕШТ, АНДРЕ — GISSELBRECHT, ANDRÉ 515
ЖОНЬЕР, КЛОД — JAUNIÈRE, CLAUDE 585, 614
ЖУБЕР, ЖАН — JOUBERT, JEAN 347, 586, 603, 610, 650, 702
Красные сабо — Les Sabots rouges 702
Учитель из Франции — L'Assistant français 596, 603
Человек среди песков — L'Homme de sable 348, 603, 702
ЖУВ, ПЬЕР-ЖАН — JOUVE, PIERRE-JEAN 224, 229, 231, 233, 280, 298, 301, 309, 466, 757
Вымыслы — Inventions 229
Диадема — Diadème 229
Кровавый пот — Sueur de sang 301

Парижская богоматерь — Vierge de Paris 229
Язык — Langue 229
ЖУВЕ, ЛУИ — JOUVET, LOUIS 314, 318, 325, 326, 332, 531, 788
ЖУФФРУА, АЛЕН — JOUFFROY, ALAIN 755
ЖЮЭН, ЮБЕР — JUIN, HUBERT 288

ЗАВАДОВСКАЯ С.Ю. 449
ЗАКАРЬЯН Р. 853
ЗВЕВО, ИТАЛО 753
ЗЕНОН ЭЛЕЙСКИЙ 455, 623, 636, 637
ЗИНГЕРМАН Б.И. 330, 851
ЗИНОВЬЕВ Г.Е. 253
ЗОЛЯ, ЭМИЛЬ — ZOLA, EMILE 40, 45, 46, 95, 116, 134, 212, 362, 376, 539, 678, 679, 683, 684, 687, 700, 701, 706, 762
Жерминаль — Germinal 701
Накипь — Pot-bouille 856
Наследники Рабурдена — Les Héritiers Rabourdin 539
Разгром — La Débacle 46
ЗОНИНА Л.А. 324, 349, 533, 538, 592, 593, 843, 851, 852, 854, 856, 860, 862, 863, 866

ИБСЕН, ГЕНРИК 550, 624, 776, 791
Пер Гюнт 791
ИВАН ГРОЗНЫЙ 246
ИВАНОВ В.В. 454
ИВАНОВ В.И. 265
ИЗУ, ИЗИДОР — ISOU ISIDORE 241, 751
ИОНЕСКО, ЭЖЕН — IONESCO, EUGÈNE 15, 34, 326, 344, 404, 405, 413, 419, 430, 514, 516—518, 520—523, 541—551, 565, 577, 584, 594, 619, 770, 778, 859—861
Автомобильный салон — Le Salon de l'automobile 546
Амедей, или Как от него избавиться — Amedée ou Comment s'en débarrasser 544, 547, 549, 550, 860
Белое и черное — Le Blanc et le noir 543
Бескорыстный убийца — Tueur sans gages 520, 548, 549, 551, 860
Бред вдвоем — Délire à deux 549, 550
Будущее в зародыше — L'Avenir est dans les oeufs 546, 547
Весна 1939 — Printemps 1939 543
Девица на выданье — La Fille à marier 546
Жажда и голод — La Soif et la faim 517, 545, 549, 550
Жак, или Подчинение — Jacques ou La Soumission 544, 547, 550
Жертвы долга — Victimes du devoir 520, 543, 547—549, 551, 860
Картина — Le Tableau 544, 546
Заметки и контрметки — Notes et Contre-notes 516, 542, 543, 859, 860
Король умирает — Le Roi se meurt 544, 548—550
Крохи из дневника — Journal en miettes 543
Лысая певица — La Cantatrice chauve 34, 326, 344, 521, 522, 542—546
Макбетт — Macbett 548, 860
Между жизнью и сном (Беседы с Клодом Бонфуа) — Entre la vie et rêve (Entretiens avec Claude Bonnefoy) 543
Небесный пешеход — Le Piéton de l'air 544, 546, 549, 550
Нет — Non 541, 542
Новый жилец — Le Nouveau locataire 430, 547, 549
Носорог — Le Rhinocéros 196, 520, 544, 548—551
Одинокий — Le Solitaire 405, 549
Открытия — Découvertes 543
Приветствия — Salutations 544, 546
Пробел — La Lacune 547
Противоядия — Antidotes 551, 584
Прошедшее настоящее, настоящее прошедшее — Présent passé, passé présent 543
Сцена на четверых — Scène à quatre 546
Путешествия к умершим — Voyages chez les morts 551
Смертоносные игрища — Jeux de massacre 550, 551
Стулья — Les chaises 326, 413, 520, 523, 546, 547, 549, 550
Трагическая и гротескная жизнь Виктора Гюго — Hugoliade 542
Упражнения в устной речи и французском произношении для американских студентов — Exercices de conversation et de diction francaises pour etudiants americains (совм. с М.Бенаму) 545
Урок — La Leçon 326, 520, 545—547, 860, 861
Учитель — Le Maître 546, 547
Элегии для мельчайших существ — Elégies pour êtres minuscules 542
Этот потрясающий бордель — Ce Formidable bordel 405, 430, 548, 549, 550
Человек под вопросом — Un Homme en question 551
Человек с чемоданами — L'Homme aux valises 551, 860
Экспромт Альмы, или Хамелеон пастуха — L'Impromptu de l'Alma

ou le Caméléon du berger 516, 517, 544, 545
ИППОЛИТОВА Н. 853

ЙЕЙТС, БАТЛЕР УИЛЬЯМ 625

КАБАНИС, ЖОЗЕ — CABANIS, JOSÉ 361, 363
Битва при Тулузе — La Bataille de Toulouse 361, 363
Счастье жизни — Le Bonheur du jour 363
КАВАФИС, КОНСТАНТИНОС 625
КАДИО, ОЛИВЬЕ — CADIOT, OLIVIER 740
КАДУ, РЕНЕ-ГИ — CADOU, RENÉ-GUY 233, 234, 473
КАЙУА, РОЖЕ — CAILLOIS, ROGER 800, 801
КАЙЯТ, АНДРЕ — CAYATTE, ANDRÉ 290
КАЗАНОВА, АНТУАН — CASANOVA, ANTOINE 852
КАЗАНОВА ДЕ СЕНГАЛЬТ, ДЖОВАННИ ДЖАКОМО — CASANOVA DE SEINGALT, GIOVANNI GIACOMO 156, 429, 529
КАЗАРЕС, МАРИЯ — CASARÈS, MARIA 326, 787
КАЗОТ, ЖАК — CAZOTTE, JACQUES 446
Влюбленный дьявол — Le Diable amoureux 446
КАЛЬВИНО, ИТАЛО 374
Раздвоенный виконт 374
КАМЕНЕВ Л.Б. 253
КАММИНГС, ЭДВАРД ЭСТЛИН 242, 750
КАМОЛЕТТИ, МАРК — CAMOLETTI, MARC 773
Боинг-Боинг — Boeing-Boeing 773
Поужинаем в постели — On dîne au lit 773
Тот, кто блефует — Le Bluffeur 773
КАМП, РОБЕР — CAMP, ROBERT 524, 537
КАМЮ, АЛЬБЕР — CAMUS, ALBERT 3, 9, 11, 22, 23, 29, 32, 34—36, 41, 42, 53—69, 73, 87, 94, 95, 125, 154, 159, 160, 163, 174, 188, 234, 271, 278, 316—319, 321—323, 344, 352, 370, 531, 532, 550, 580, 631, 644, 655, 694, 699, 708—710, 713, 714, 761, 782, 798, 804, 805, 810, 813, 815, 820, 827, 843, 851, 862, 867, 871, 872
Брачный пир — Noces 54, 95
Бунтующий человек — L'Homme révolté 32, 60, 66, 67, 344, 798
Записные книжки — Carnets 713
Изгнание и царство — L'Exil et le royaume 67
Калигула — Caligula 62, 154, 316, 317, 322, 323, 631
Миф о Сизифе — Le Mythe de Sisyphe 55, 56, 59, 62, 64—66, 798, 804, 805, 813, 843
Недоразумение — Le Malentendu 62, 63, 317
Осадное положение — L'État de siège 61—63, 317
Падение — La Chute 67—69
Письма к немецкому другу — Lettres à un ami allemand 58
Посторонний — L'Étranger 11, 22, 41, 42, 56—58, 62, 67, 68, 73, 95, 125, 644, 820, 827
Праведники — Les Justes 63, 314, 319
Счастливая смерть — La Mort heureuse 54, 56
Чума — La Peste 11, 41, 42, 58—62, 67—69, 179, 278, 314, 550, 694, 815
КАМЮ, ЖАН-ПЬЕР — CAMUS, JEAN-PIERRE 198
КАМЮ, РЕНО — CAMUS, RENAUD 598, 601
Буэна виста парк — Buena Vista Park 602
Обмен — Echanges 602
Переход — Passage 602
Поперек — Travers 602
Путешествие по Франции — Journal d'un voyage en France 602
КАН, МАКСИМ ДЮ — CAMP, MAXIME DU 762
КАН, СИМОНА — KAHN, SIMONE 251
КАНДИНСКИЙ, В.В. 462
КАНТ, ИММАНУИЛ 156, 249, 370, 853
Основоположения метафизики нравов 370
КАПОТЕ, ТРУМЕН 23
КАР, ГИ ДЕ — CARS, GUY DES 585, 617
КАГАРЛИЦКИЙ Ю.И. 381, 854
КАРАКАЛЛА, МАРК АВРЕЛИЙ АНТОНИЙ БАССАНИЙ 845
КАРДИНАЛЬ, МАРИ — CARDINAL, MARIE 391, 615, 616
Говорить по-другому — Autrement dit 615
Ключ у двери — La Clé sur la porte 391, 616
Слова, чтобы это сказать — Les Mots pour le dire 616
КАРКАНА, РАМОН 571
КАРЛ IX 704
КАРЛУЧЧИ, БРУНО — CARLUCCI, BRUNO 515
КАРНЕ, МАРСЕЛЬ — CARNÉ, MARCEL 290, 250
КАРПЕНТЬЕР, АЛЕХО 106

КАРЬЕР, ЖАН — CARRIERE, JEAN 580, 601, 702
Ястреб из Маё — L'Epervier des Maheux 580, 601, 702
КАССИЛЬ, Л.А. 860
Кондуит и Швамбрания 860
КАССУ, ЖАН — CASSOU, JEAN 30, 35
КАТАЕВ В.П. 392
КАФКА, ФРАНЦ 17, 22, 41, 77, 106, 144, 185, 218, 279, 283—285, 320, 356, 395, 404, 408, 415, 421, 424, 462, 463, 520, 542, 550, 559, 716, 806, 811, 813, 815, 816, 818
Замок 22, 77, 716, 815
Процесс 22, 145, 283, 815, 816
КАШЕН, МАРСЕЛЬ — CACHIN, MARCEL 163
КЕЙРОЛЬ, ЖАН — CAYROL, JEAN 12, 43, 44, 231—233, 583, 603, 604, 610, 613
Жизнь отвечает — La Vie répond 231
История дома — Histoire d'une maison 613
История леса — Histoire de la foret 232
История луга — Histoire d'une prairie 232, 603
История моря — Histoire de la mer 232, 603
История неба — Histoire du ciel 232
История пустыни — Histoire d'un désert 232, 603
На все времена — Pour tous les temps 231
Первые дни — Les Premiers jours 43
Поэзия-Дневник — Poésie-Journal 231, 232, 583
Поэмы ночи и тумана — Poèmes de la nuit et du brouillard 231
Слова — это тоже прибежище — Les mots sont aussi des demeures 232
Терновый венец христианина — La Couronne du Chrétien 231
Чтение — Lectures 232
Чужие тела — Les Corps étrangers 232
Я буду жить любовью других — Je vivrai l'amour des autres 43, 231
КЕЛЛИ, ГРЕЙВС 161
КЕНО, РЭМОН (РАЙМОН) — QUENEAU, RAYMOND 16, 22, 51, 57, 133, 188, 192, 237—240, 288, 289, 293, 332, 354, 357—361, 394, 400, 477, 478, 545, 609, 618, 619, 723, 745, 753, 799, 845, 849, 853
Водоочи — Les Ziaux 237
Воскресный день жизни — Le Dimanche de la vie 359
Голубые цветочки — Les Fleurs bleues 358
Далеко от Рюэля — Loin de Rueil 358
Деревенские прогулки — Battre la campagne 238, 478
Дуб и пес — Chêne et Chien 237
Если ты думаешь — Si tu t'imagines 238, 478
Зази в метро — Zazie dans le metro 51, 354, 358, 478
Палочки, цифры и буквы — Bâtons, chiffres et lettres 849, 853
Пес с мандолиной — Le Chien à la mandoline 478
Полет Икара — Le Vol d'Icare 358, 359
Прогулки по городу — Courir les rues 238, 478
Стилистические упражнения — Exercices de style 51, 400
Сто тысяч миллиардов стихотворений — Cent mille milliards de poèmes 478
КЕРЕЕЛЬ, ПАТРИС — QUEREEL, PATRICE 435, 440, 441, 856
КЕССЕЛЬ, ЖОЗЕФ — KESSEL, JOSEPH 345
КЕФЕЛЕК, ЯН — QUÉFFÉLEC, YANN 580, 600
Дикие свадьбы — Les Noces barbares 580, 600
КИПЛИНГ, ДЖОЗЕФ РЕДЬЯРД 446
Книга джунглей 446
КИРНОЗЕ З.И. 216, 846
КИССЕЛЬ М.А. 858
КЛАВЕЛЬ, БЕРНАР — CLAVEL, BERNARD 345, 362, 605, 606, 611, 613, 614, 688—697, 867
Амарок — Amarok 614, 696
Великое терпение — La Grande patience 362, 606, 613, 692
Воительница — La Femme de guerre 695
Волчья пора — La Saison des loups 694
В чужом доме — La Maison des autres 692
Гаррикана — Hurricane 614, 695, 696
Гром небесный — Le Tonnerre de Dieu 691
Золото земли — L'Or de la terre 614, 696
Избиение младенцев — Le Massacre des innocents 689
Ирокезка — L'Iroquoise 696
Испанец — L'Espagnol 691
Легенды гор и лесов — Légendes des montagnes et forêts 690
Легенды озер и рек — Légendes des lacs et rivières 690
Малатаверна — Malataverne 691
Мария-Добрый Хлеб — Marie Bon Pain 693, 694
Молчание оружия — Le Silence des armes 345, 606, 693

Пираты с реки Рона — Pirates du Rhône 691
Письмо человеку в белой фуражке — Lettre à un képi blanc 689
Плоды зимы — Les Fruits de l'hiver 689, 692
Поездка отца — Le Voyage du père 689, 691
Помилуй, господи — Miserere 696
Свет озера — La Lumière du lac 695
Северное царство — Le Royaume du Nord 614, 695, 696
Сердца живых — Le Coeur des vivants 692
Столпы небесные — Les Colonnes du ciel 611, 693, 695
Странствующие подмастерья в Новом Свете — Compagnons du Nouveau Monde 693, 694
Топь — La Bourelle 691
Тот, кто хотел увидеть море — Celui qui voulait voir la mer 692
Хозяин реки — Le Seigneur du fleuve 691
Человек из Лабрадора — L'Homme du Labrador 696
КЛАВЕЛЬ, МОРИС — CLAVEL, MAURICE 326, 327, 583, 584
Поджигальницы — Les Incendiaires 326
Сражения от Сопротивления к революции — Combats de la Résistance à la révolution 583
Урон и грохот — La Perte et le Fracas 584
Южная терраса — La Terrasse de midi 327
КЛАДЕЛЬ, ЛЕОН — CLADEL, LÉON 762
КЛАНСЬЕ, ЖОРЖ-ЭММАНЮЭЛЬ — CLANCIER, GEORGES-EMMANUEL 49
Черный хлеб — Le pain noir 49
КЛЕЕ, ПАУЛЬ 250, 251
КЛЕМАН, МАРИЛЕН — CLÉMENT, MARILÈNE 391
Ветер над домом — Le Vent sur la maison 391
КЛЕМАН, РЕНЕ — CLÉMENT, RENE 851
КЛОДЕЛЬ, ПОЛЬ — CLAUDEL, PAUL 12, 18, 26, 138, 154, 155, 198, 199, 205, 207, 208, 210, 213, 215, 229, 231, 233, 298, 309, 310, 312, 327, 332, 495, 518, 534, 550, 584, 846, 847, 850
Атласный башмачок — Le Soulier de satin 312
Благовещение — L'Annonce faite à Marie 207, 208, 210
Жанна на костре — Jeanne au bûcher 847
Заложник — L'Otage 213, 846, 847
Отдых седьмого дня — Le Repos du septième jour 208
Товий и Сара — L'Histoire de Tobie et de Sara 327
Юная дева Виолена — La Jeune fille Violaine 208
Corona Benignitatis Anni Dei 310
КЛОССОВСКИЙ, ПЬЕР — KLOSSOVSKI, PIERRE 263, 600, 800
Вздыхатель — Le Souffleur 600
Отсроченное призвание — La Vocation suspendue 600
Роберта сегодня вечером — Roberte, ce soir 600
Сад — мой ближний — Sade mon prochain 600
КЛОЦ, КЛОД (КОВЕН, ПАТРИК) — KLOTZ, CLAUDE (CAUVIN, PATRIK) 619
В объятиях ветра — Dans les Bras du vent 619
Новобранцы — Les Appelés 619
Слепая любовь — L'Amour aveugle 619
E = mc^2, милая E = mc^2, ma chère 619
КО, ЖАН — CAU, JEAN 583, 614, 862
Папа умер — Le Pape est mort 583, 862
Чрево быка — Les Entrailles du taureau 614
КОЗОВОЙ В. 278—284, 625, 631
КОКТО, ЖАН — COCTEAU, JEAN 157, 320, 321, 332, 473, 538
Антигона — Antigone 631
КОЛДУЭЛЛ, ЭРСКИН 23, 378
КОЛЕТТ, ГАБРИЭЛЬ СИДОНИ — COLETTE, GABRIELLE SIDONIE 668
КОЛЛЕН, ФРАНСУАЗА — COLLIN, FRANÇOISE 817, 871, 872
КОЛРИДЖ, САМЮЭЛ ТЕЙЛОР 850
КОЛУМБ, ХРИСТОФОР 247, 454
КОЛЬТЕС, БЕРНАР-МАРИ — KOLTÈS, BERNARD-MARIE 787—790, 794
В одиночестве хлопковых полей — Dans la solitude des champs de coton 788, 789
Возвращение в пустыню — Le Retour au désert 788, 789
Западная набережная — Quai ouest 788
Марш — La Marche 787
Наследство — L'Héritage 787
Ночь перед лесами — La Nuit juste avant les forêts 787
Огорчения — Les Amertumes 787
Роберто Дзукко — Roberto Zucco 790
Схватка негра и собак — Combat de nègre et de chiens 787, 788
КОЛЬЦОВ, М.Е. 109
КОМБ, ПАТРИК — COMBES, PATRICK 583, 586, 587, 862
КОМБ, ФРАНСИС — COMBES, FRANCIS 737
КОМЕНСКИЙ Я.А. 864

КОНРАД, ДЖОЗЕФ 710
Завтра 710
КОНСТАН, БЕНЖАМЕН — CONSTANT, BENJAMIN 201, 266, 421
КОНСТАНТИНОВИЧ, РАДИВОЖ — KONSTANTINOVIC, RADIVOJE 853
КОНШОН, ЖОРЖ — CONCHON, GEORGES 585
КОППЕ, ФРАНСУА — COPPÉE, FRANÇOIS 577
КОПО, ЖАК — COPEAU, JACQUES 325
КОПФЕРМАНН, ЭМИЛЬ — COPFERMANN, EMILE 515
КОРВЕН, МИШЕЛЬ — CORVIN, MICHEL 535, 541, 774, 860
КОРЕЛЛИ, АРКАНДЖЕЛО 714
КОРИНФСКИЙ, АНРИ 420
КОРМАНН, ЭНЦО — CORMANN, ENZO 794—796
Берлин, с тобой танцует смерть — Berlin, ton danseur est la mort 795
Бродяга — Le Rôdeur 795
Дворец Маскотт — Palais Mascotte 795
Заговор — Cabale 795, 796
Кредо — Credo 795
Кровь и вода — Sang et eau 795
Стычки — Noises 795
Сны Кафки — Rêves de Kafka 795
КОРНЕЛИС ГАРЛЕМСКИЙ 763
КОРНЕЛЬ, ПЬЕР — CORNEILLE, PIERRE 154, 327, 626, 769
Гораций — Horace 154
Сид — Le Cid 327, 328
КОРНЕЛЬ, ТОМА — CORNEILLE, THOMAS 851
КОРОЛЕНКО В.П. 243
КОРОНЕЛЬ, ПОЛЬ-СИЛЬВА — CORONEL, PAUL SILVA 347 (см. ВЕРКОР)
КОРТАСАР, ХУЛИО 106, 444, 604
КОСИКОВ Г.К. 846, 872
КОСТЕР, ШАРЛЬ ДЕ 705
Тиль Уленшпигель 705
КОТИ, РЕНЕ — COTY, RENÉ 344
КОЭН, ФРАНСИС — COHEN, FRANCIS 578, 862
Социализмы — Socialismes 578, 862
КРАЙЕНКУР, МИШЕЛЬ ДЕ — CRAYENCOUR, MICHEL DE 624, 625
КРАУСС, УРС 675
КРЕБИЙОН, ПРОСПЕР ЖОЛИО — CREBILLON, PROSPERT JOLIOT 199, 856
Софа — Le Divan 856
КРЕМЕР, ЖАК — KRAEMER, JACQUES 770, 771
Блеск и нищета Минетт... — La Misère et la Splendeur de Minette... 770
Возвращение Гролли — Le Retour de Groli 770
КРЕМЬЕ, ФРАНСИС — CRÉMIEUX, FRANCIS 105, 118
КРИСТЕВА, ЮЛИЯ — KRISTEVA, JULIA 13, 458, 499, 503, 597, 615, 755, 800
КРИСТИ, АГАТА 214, 382, 411
Убийство Роджера Экройда 411
КРУССИ, ГИ — CROUSSY, GUY 614
Хищник — Le Loup-cervier 614
КСЕНОФОНТ 467, 513
КУБЕРТЕН, ПЬЕР ДЕ — COUBERTIN, PIERRE DE 142
КУДИНОВ М.П. 291, 293, 309, 862
КУЗНЕЦОВА И.И. 757
КУЛИКОВА И.С. 244
КУНДЕРА, МИЛАН 19
КУРБЕ, ГЮСТАВ — COURBET, GUSTAVE 691, 706
КУРСЕЛЬ, МАРТИН ДЕ — COURCEL, MARTINE DE 843
КУШКИН Е.П. 97, 843
КЬЕРКЕГОР, СЕРЕН 54, 76, 496, 500, 557, 804, 858
КЭРРОЛЛ, ЛЬЮИС 546
КЮРНЬЕ, ПЬЕР — CURNIER, PIERRE 848
КЮРТЕЙ, ЖАН-ПОЛЬ — CURTAY, JEAN-PAUL 241
КЮРТИС, ЖАН-ЛУИ — CURTIS, JEAN-LOUIS 345, 347, 363, 584
Дикий лебедь — Le Cygne sauvage 345
Исчезнувший горизонт — L'Horizon dérobé 584
Молодожены — Un Jeune couple 347

ЛАБРЮЙЕР, ЖАН ДЕ — LA BRUYÈRE, JEAN DE 793, 797
Характеры — Les Caractères 797
ЛАБРО, ФИЛИПП — LABRO, PHILIPPE 767
Майские баррикады — Les Barricades de mai 767
ЛАВАЛЬ, ПЬЕР — LAVAL, PIERRE 129, 131
ЛАВОДАН, ЖОРЖ — LAVAUDANT, GEORGES 791
ЛАГЕРЛЁФ СЕЛЬМА 626
ЛАГУТ, ЖАН — LAGOUTTE, JEAN 541
ЛАКАН, ЖАК — LACAN, JACQUES 257, 352, 457, 581, 723, 791, 823, 833
ЛАКЛО, ШОДЕРЛО ДЕ — LACLOS, CHODERLOS DE 173, 199, 209, 845, 846
Опасные связи — Les Liaisons dangereuses 173, 846
ЛАКРЕТЕЛЬ, ЖАК ДЕ — LACRETELLE, JACQUES DE 38
ЛАКРУА, ЖАН — LACROIX, JEAN 12

ЛАКУТЮР, ЖАН — LACOUTURE, JEAN 843
ЛАМ, ВИЛЬФРЕДО 254
ЛАМАРТИН, АЛЬФОНС ДЕ — LAMARTINE, ALPHONSE DE 481
ЛАМБА, ЖАКЛИН — LAMBA, JACQUELINE 251, 254, 257, 259, 261
ЛАМИ, СЮЗАННА — LAMY, SUZANNE 848
ЛАНУ, АРМАН — LANOUX, ARMAND 45, 46, 378, 605, 606, 608, 611, 613, 678—687, 866, 867
Безумная Марго — Margot l'enragée 46, 679, 681
Госпожа Стейнель, или Подруга президента — Madame Steinheil ou La connaissance du Président 686, 687
Здравствуйте, господин Золя — Bonjour, monsieur Zola 45, 679
Когда море отступает — Quand la mer se retire 46, 681, 684, 866
Корабль дураков — Le Nef des fous 679, 682, 866
Красный петух — Le Coq rouge 611, 684
Майор Ватрен — Le Commandant Watrin 45, 46, 378, 679—681
Мопассан, милый друг — Maupassant le bel ami 684
Золото и снег — L'Or et la neige 685, 866
Песочные замки — Les Chateaux de sable 687, 866
Повелитель теней — Le Montreur d'ombres 687
Прощай жизнь, прощай любовь — Adieu la vie adieu l'amour 686
Пушки пляшут польку — La Polka des canons 611, 684
Пчелиный пастырь — Le Berger des abeilles 613, 679, 684—686, 866
Свидание в Брюгге — Le Rendez-vous de Bruges 46, 681
Убитая лодка — La "Canadienne" assassinée 679
Утренний класс — La Classe du matin 679
Ящерица в башенных часах — Le Lézard dans l'horloge 685
ЛАО-ЦЗЫ 483
ЛАПОРТ, РЕНЕ — LAPORTE, RENÉ 872
ЛАРБО, ВАЛЕРИ — LARBAUD, VALERY 22, 167, 290
ЛАРОШФУКО, ФРАНСУА ДЕ — LA ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS DE 21, 629
ЛАСЕНЕР, ПЬЕР ФРАНСУА — LACENAIRE, PIERRE FRANÇOIS 334, 336
ЛАССАЛЬ, ЖАК — LASSALLE, JACQUES 782
ЛАСТЕР, АРНО — LASTER, ARNAUD 849, 850
ЛА ТУР ДЮ ПЕН, ПАТРИС ДЕ — LA TOUR DU PIN, PATRICE DE 231, 233, 481
Вторая игра — Le Second jeu 231
Игры человека перед лицом Бога — Le Jeu de l'homme devant Dieu 231
Игры человека с другими — Le Jeu de l'homme devant les autres 231
Игры человека с самим собой — Le Jeu de l'homme en lui-même 231
Итог поэзии — Une Somme de poésie 231
Поиск радости — La Quête de Joie 231
ЛАУРИ, МАЛЬКОЛЬМ 23
У подножья вулкана 23
ЛАФАЙЕТТ, МАРИ МАДЛЕН ДЕ — LA FAYETTE, MARIE MADELEINE DE 201, 421
ЛАФАРГ, ПОЛЬ И ЛАУРА — LAFARGUE, PAUL ET LAURE 762
ЛАФОНТЕН, ЖАН ДЕ — LA FONTAINE, JEAN DE 447, 625
ЛАФФОН, РОБЕР — LAFFONT, ROBERT 580, 702
ЛЕБЕК, МОРВАН — LEBESQUE, MORVAN 515, 851
ЛЕБЛАН, МОРИС — LEBLANC, MAURICE 618, 411
ЛЕВЕР, ДАНИЭЛЬ — LEUWERS, DANIEL 859
ЛЕВИ, БЕРНАР-АНРИ — LÉVY, BERNARD-HENRI 19, 583
Варварство с человеческим лицом — La Barbarie à visage humain 583
Завещание Всевышнего — Le Testament de Dieu 583
Французская идеология — L'Idéologie française 583
ЛЕВИ, КАРЛО 23
ЛЕВИК В.В. 496, 858
ЛЕВИНАС, ЭММАНЮЭЛЬ — LEVINAS, EMMANUEL 811
ЛЕВИ-СТРОСС, КЛОД — LÉVI-STRAUSS, CLAUDE 14, 20, 139, 149, 254, 352, 412, 442, 579, 581, 622, 668, 800, 823, 845
ЛЕЖЕ, ФЕРНАН — LÉRER, FERNAND 88, 245, 296
ЛЕЙБНИЦ, ВИЛЬГЕЛЬМ ГОТФРИД 668
ЛЕЙРИС, МИШЕЛЬ — LEIRIS, MICHEL 314, 441, 576, 799—801
ЛЕКАРМ, ЖАК — LECARME, JACQUES 602, 842, 844, 853, 863, 865
ЛЕ КЕНТРЕК, ШАРЛЬ — LE QUINTREC, CHARLES 584
Город в лохмотьях — La Ville en loques 584

ЛЕКЛЕЗИО, ЖАН-МАРИ-ГЮСТАВ — LE CLEZIO, JEAN-MARIE-GUSTAVE 4, 21, 348, 354, 394, 580, 585, 595, 601, 602, 609, 642—653, 865
Война — La Guerre 643, 645, 646
Гиганты — Les Géants 647, 648, 652
Книга бегств — Le Livre des fuites 643, 644, 646, 652
Круг и другие происшествия — La Ronde et autres faits divers 865
Лихорадка — La Fièvre 354, 643, 865
Материя в экстазе — L'Extase matérielle 643
Мондо — Mondo 648
Незнакомое на земле — L'Inconnu sur la terre 648
Поиски клада — Les Chercheurs d'or 648, 650, 651
Потоп — Le Déluge 643, 644, 646, 651, 652
Протокол — Procès-verbal 643, 644, 646
Пустыня — Désert 648—652
Путешествия по ту сторону — Voyages de l'autre coté 648—652
Три святых города — Trois villes saintes 647
Hai 647
Terra amata 643
ЛЕКЛЕРК, АННИ — LECLERC, ANNIE 616
ЛЕКЛЕРК, ФЕЛИКС — LECLERC, FÉLIX 239
ЛЕЛУШ, КЛОД — LELOUCH, CLAUDE 380, 870
ЛЕ ЛИОНЕ, ФРАНСУА — LE LIONNAIS, FRANÇOIS 447
ЛЕМАРИНЕЛЬ, ЖАК — LE MARINEL, JACQUES 541
ЛЕМЕТР, МОРИС — LEMAÎTRE, MAURICE 241
Что такое леттризм? — Qu'est-ce que lettrisme? 241
ЛЕНИН В.И. 245, 247, 252, 253, 257, 762, 767
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ 690
ЛЕОТАР, ФИЛИПП — LEOTARD, PHILIPPE 771
Капитан Фракасс — Capitaine Fracasse 771
ЛЕ ПЕН, ЖАН-МАРИ — LE PEN, JEAN-MARIE 579
ЛЕРУА, РОЛАН — LEROY, ROLAND 852
ЛЕСАЖ, АЛЕН РЕНЕ — LESAGE, ALAIN RENÉ 436, 856
Хромой бес — Le Diable boiteux 436, 856
ЛЕ СИДАНЬЕ, ЖАН-МАРИ — LE SIDANIER, JEAN-MARIE 442
ЛЕСКЮР, ПЬЕР ДЕ — LESCURE, PIERRE DE 365
ЛЕФЕВР, АНРИ — LEFEBVRE, HENRI 35
ЛИБКНЕХТ, КАРЛ 573
ЛИНДОН, ЖЕРОМ — LINDON, JÉROME 394, 579, 581
ЛИОТАР, ЖАН-ФРАНСУА — LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 256, 588, 862
ЛОБАЧЕВСКИЙ Н.И. 409
ЛОВИШИ ЖАК — LOVICHI, JACQUES 631, 864
ЛОЙОЛА, ИГНАТИЙ 633, 823
ЛОНДОН, АРТУР 578
Признание 578
ЛОНДОН, ДЖЕК 690
Мартин Иден 690
Северные рассказы 690
ЛОРАН, ЖАК (СЕН-ЛОРАН, СЕСИЛЬ) — LAURENT, JACQUES (SAINT-LAURENT, CECIL) 20, 32, 33, 157, 159, 580, 584, 585, 609, 621
Глупости — Les Bêtises 159, 580, 621
Дама из буржуазии — La Bourgeoise 621
Душенька Каролина — Caroline chérie 159, 621
История эгоиста — Histoire égoiste 621
Коммунарда — La Communarde 621
Мориак под властью де Голля — Mauriac sous de Gaulle 160
Открытое письмо студентам — Lettre ouverte aux étudiants 584
Поль и Жан-Поль — Paul et Jean-Paul 32, 159
Роман романа — Roman du roman 159
Тихие тела — Les Corps tranquilles 159
ЛОРРЕН, КЛОД ЖЕЛЕ — LORRAIN, CLAUDE GELLÉE 447, 856
ЛОСЕВ А.Ф. 216, 859
ЛОСТ, ПЬЕР — LHOSTE, PIERRE 648, 856
ЛОТМАН Ю.М. 398, 445, 855, 864
ЛОТРЕАМОН (ИЗИДОР ДЮКАСС) — LAUTREAMONT (ISIDORE DUCASSE) 112, 240, 243, 247, 259, 458, 495, 593, 653, 760, 803
Песни Мальдорора — Les Chants de Maldoror 240
ЛОУРЕНС, ДЭВИД ГЕРБЕРТ 23, 126, 627
ЛУВЕ ДЕ КУВРЕ, ЖАН-БАТИСТ — LOUVET DE COUVRAY, JEAN-BAPTISTE 199
ЛУНАЧАРСКИЙ А.В. 775, 870
ЛУППОЛ И.К. 109
ЛЫСЕНКО Т.Д. 589
ЛЭНЕ, ПАСКАЛЬ — LAINÉ, PASCAL 580, 584, 585, 601, 611, 612, 618
Государева Жанна — Jeanne du bon plaisir 611, 612
Ирреволюция — L'Irrévolution 584, 601, 612, 618
Кружевница — La Dentellière 580, 618

Сударь, вы забыли свой труп — Monsieur, vous oubliez votre cadavre 618
Убийца-легенда — L'Assassin est une légende 618
ЛЮБИМОВ Н.М. 866
ЛЮБИМОВА Е.Н. 866
ЛЮДОВИК XIII 693
ЛЮДОВИК XIV 126, 693, 700, 704
ЛЮДОВИК XV 129
ЛЮКСЕМБУРГ, РОЗА 571—573

МАГАЛИ — MAGALI 617
МАГРИТ, РЕНЕ 251, 764
МАЙЕ, АНТОНИН — MAILLET, ANTONINE 702
Матушка Пелагея — Pélagie, la charrette 702
МАК-КАЛЛЕРС, КАРСОН 23
МАКИАВЕЛЛИ, НИККОЛО 689
МАК-ОРЛАН, ПЬЕР — MAC ORLAN, PIERRE 577, 705, 849
Набережная туманов — Quai des brumes 577
МАЛАПАРТЕ, КУРЦИО 681, 683
МАЛКИН, ЖОРЖ — MALKINE GEORGES 296
МАЛЛАРМЕ, СТЕФАН — MALLARMÉ, STEPHANE 33, 57, 424, 458, 481, 498, 502, 732, 758, 760, 798, 811, 812
МАЛЛЕ-ЖОРИС, ФРАНСУАЗ — MALLET-JORIS, FRANÇOISE 390, 616
Аллегра — Allegra 616
Бумажный домик — La Maison de papier 390, 616
За монастырской оградой — Le Rempart des Béguines 616
Когда подмигивает ангел — Le Clin d'oeil de l'ange 616
Печаль от любви и прочего — Un chagrin d'amour et d'ailleurs 616
МАЛЛЬ, ЛУИ — MALLE, LOUIS 654, 840
МАЛЬРО, АНДРЕ — MALRAUX, ANDRÉ 3, 7, 9, 10, 12, 13, 27, 31, 32, 35, 37, 41, 55, 87—102, 160, 233, 351, 362, 570, 577, 582, 613, 686, 691, 702, 710, 713, 797, 843, 861
Антимемуары — Antimémoires 41, 92, 94, 96, 99, 362, 613, 843
Бумажные луны — Lunes en papier 88
Веревка и мыши — La Corde et les souris 84
Вермер — Tout l'oeuvre peint de Vermeer de Delft 92
Воображаемый музей мировой скульптуры — Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale 92, 100
Годы презрения — Le Temps du mépris 93—97
Голоса безмолвия — Les Voix du silence 92, 101
Завоеватели — Les Conquérants 90, 93—97, 102
Зеркало лимба — Le Miroir des limbes 92, 100, 613, 843
Искушение Запада — La Tentation de l'Occident 89, 93, 97, 843
Королевство Фарфелю — Royaume Farfelu 90
Королевская дорога — La Voie royale 90, 93—97
Лазарь — Lazare 92, 99, 101
Леонардо да Винчи — Tout l'oeuvre peint de Leonard de Vinci 92
Метаморфозы богов — La Métamorphose des dieux 92
Надежда — L'Espoir 91, 93, 95—99, 102, 843
Обсидиановая голова — La Tête d'obsidienne 92
Орешники Альтенбурга — Les Noyers d'Altenburg 91, 93, 100, 843
Психология искусства — Psychologie de l'art 27, 92, 102
Сатурн. Эссе о Гойе — Saturne, essai sur Goya 92
Удел человеческий — La Condition humaine 90, 93—98, 102
МАЛЬРО, КЛАРА — MALRAUX, CLARA 88, 843
Наши 20 лет — Nos vingt ans 88
Отзвук наших шагов — Le Bruit de nos pas 843
МАМАРДАШВИЛИ М.К. 852
МАНДЕЛЬШТАМ О.Э. 24, 70, 71, 246, 275, 842
МАНЕ, ЭДУАРД — MANET, EDOUARD 247
МАНЕВИ, РАЙМОН — MANEVY, RAYMOND 168, 247 (см. Р.ВАЙЯН)
МАНН, КЛАУС 772
Мефисто 772
МАНН, ТОМАС 13, 23, 87, 108, 626, 824
Волшебная гора 824
МАНН Ю.В. 334, 852
МАНШЕТТ, ЖАН-ПАТРИК — MANCHETTE, JEAN-PATRICK 618
Дело "Густро" — L'Affaire N'Gustro 618
Нада — Nada 618
Синячок на западной стороне — Le Petit bleu de la côte ouest 608
МАНЬИ, ОЛИВЬЕ ДЕ — MAGNY, OLIVIER DE 429, 855
МАНЬО, ЖАН-МАРИ — MAGNAU, JEAN-MARIE 851
МАНЬЯН, ЖОРЖ — MAGNAN, GEORGES 378

Там, где больше трава не растет — Ou l'herbe ne pousse plus 378
МАО ЦЗЭДУН 689, 767
МАРАТ, ЖАН-ПОЛЬ — MARAT, JEAN-PAUL 845
МАРЕШАЛЬ, МАРСЕЛЬ — MARÉCHAL, MARCEL 786
МАРИВО, ПЬЕР КАРЛЕ ШАМБЛЕН ДЕ — MARIVAUX, PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN 535, 787
Игра любви и случая — Le Jeu de l'amour et du hasard 535
МАРИОН, ДЕНИ — MARION, DENIS 91
МАРИССЕЛЬ, АНДРЕ — MARISSEL, ANDRE 519, 859
МАРИТЕН, ЖАК — MARITAIN, JACQUES 12, 199, 204, 218
Ответственность художника — La Responsabilité de l'artiste 199
МАРК АВРЕЛИЙ, АНТОНИЙ 625, 633
Размышления 625
МАРКС, КАРЛ 31
МАРКУЗЕ, ГЕРБЕРТ — MARCUSE HERBERT 582
МАРО, КЛЕМАН — MAROT, CLÉMENT 850
МАРСЕЛЬ, ГАБРИЭЛЬ — MARCEL, GABRIEL 12, 87, 518, 656, 761
МАРСЕНАК, ЖАН — MARCENAC, JEAN 229, 746, 869
МАРСО, ФЕЛИСЬЕН — MARCEAU, FELICIEN 580, 620
Кризи — Creezy 580, 620
Разделенная страсть — Les Passions partagées 620
МАРТЕН, ИВ — MARTIN, YVES 474
МАРТЕН ДЮ ГАР, РОЖЕ — MARTIN DU GARD, ROGER 38, 47, 90, 95, 140, 370, 618
Воспоминания полковника Момора — Les Souvenirs du Colonel de Momort 38
Семья Тибо — Les Thibault 38, 47, 140
МАРТЕН-ШОФФЬЕ, ЛУИ — MARTIN-CHAUFFIÉ, LOUIS 30, 35
МАРШАЛЛ, ДЖОРДЖ КЭТЛЕТТ 29
МАРШАН, ЖАН-ЖОЗЕ — MARCHAND, JEAN-JOSE 285
МАССИНЬОН, ЛУИ — MASSIGNON, LOUIS 12
МАССИС, АНРИ — MASSIS, HENRI 89
Защита Запада — Défense de l'Occident 89
МАССОН, АНДРЕ — MASSON, ANDRÉ 251, 799, 871
МАССОН, ЛОИС — MASSON, LOŸS 30, 270
МАТИСС, АНРИ — MATISSE, HENRI 116, 117, 245, 247, 265, 856
МАТТА, РОБЕРТО 251, 254
МАХНО Н.И. 571
МАЯКОВСКИЙ В.В. 259, 706, 860
Про это 706
МЕЛВИЛЛ, ГЕРМАН 60, 441, 795, 868
Моби Дик 60, 441
МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. 864
МЕЛИК, РУБЕН — MELIK, ROUBEN 229
МЕНДЕС, КАТЮЛЬ — MENDÈS, CATULLE 762
МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. 625
МЕРЁЗ, ДИДЬЕ — MEREUZE, DIDIER 786, 791
МЕРИМЕ, ПРОСПЕР — MERIMÉE, PROSPER 384, 703, 807
Венера Илльская — La Vénus d'Ille 807
Коломба — Colomba 703
МЕРЛО-ПОНТИ, МОРИС — MERLEAU-PONTY, MAURICE 581
МЕРЛЬ, РОБЕР — MERLE, ROBERT 46, 178, 364, 368, 377—385, 584, 587, 601, 605, 611, 612, 615, 706, 854
Ахмед Бен Белла — Ahmed ben Bella 378
Женское общество — L'Assemblée des femmes 854
За стеклом — Derrière la vitre 378, 381, 584, 601, 612, 854
Идол — L'Idole 378
Мадрапур — Madrapour 378, 382, 383
Мальвиль — Malevil 378, 382—384
Монкада, первая битва Фиделя Кастро — Moncada, premier combat de Fidel Castro 378
На заре — La Pique du jour 378
Новый Сизиф — Nouveau Sisyphe 854
Оскар Уайльд — Oscar Wilde 377
Остров — L'Île 364, 378—380, 382
Охраняемые мужчины — Les Hommes protégés 378, 382, 615
Разумное животное — Un Animal doué de raison 364, 378, 380, 381, 854
Сизиф и смерть — Sisyphe et la mort 854
Смерть — мое ремесло — La Mort est mon métier 46, 178, 368, 378, 379
Солнце встает не для нас — Le Jour ne se lève pas pour nous 378, 383, 385
Суд над Мирамаром — Justice à Miramar 854
Судьба Франции — Fortune de France 378, 383—385, 611, 854
Уик-энд на берегу океана — Week-end à Zuydcoote 46, 377, 378
Фламинко — Flaminco 854
Les Souderling 854
МЕТЕРЛИНК, МОРИС 539, 550, 551, 625, 632
Синяя птица 551
Сокровище смиренных 625
Чудо св. Антония 539
МЕШТЕРХАЗИ, ЛАЙОШ 106

МИЛЛЕР, АРТУР 781
Смерть коммивояжера 781
МИЛЛЕР, ГЕНРИ 23, 336
МИЛЬ, РАУЛЬ — MILLE, RAOUL 761
МИНЦ З.Г. 864
МИНЬОН, ПОЛЬ-ЛУИ — MIGNON, PAUL-LOUIS 780, 870
МИСИМА, ЮКИО 626
МИРО, ЖОАН 251, 257, 296
МИССИОЛО, АНРИ — MISSIOLO, HENRI 855
МИТТЕРАН, АНРИ — MITTERAND, HENRI 862
МИТТЕРАН, ФРАНСУА — MITTERRAND, FRANÇOIS 349, 578, 581, 717
МИТЧЕЛЛ, МАРГАРЕТ 585
МИХАЙЛОВ А.Д. 244
МИША, РЕНЕ — MICHA, RENÉ 855
МИШЕЛЬ, ЛУИЗА — MICHEL, LOUISE 571, 762
МИШЛЕ, ЖЮЛЬ — MICHELET, JULES 705
МИШЛЕ, ЭДМОН — MICHELET, EDMOND 577
МИШО, АНРИ — MICHAUX, HENRI 225, 233, 277—287, 290, 298, 757, 849
Взбунтовавшаяся бесконечность — Infini turbulent 285
Внутренние дали — Lointain intérieur 282
Вызов — Affrontements 286, 287
Жалкое чудо — Misérable Miracle 282
Жизнь в щелях — La Vie dans les plis 282
Испытания, заклинания — Epreuves, Exorcismes 279, 285
Кем я был — Qui je fus 277
Лицом к тому, что прячется — Face à ce qui se dérobe 286
Мои владения — Mes proprietés 277
Некто Плюм — Un certain Plume 277, 284
Ночь шевелится — La Nuit remue 277
Перемещения, освобождения — Déplacements, Dégagements 286
Постижение посредством бездны — Connaissance par les gouffres 282, 286
Появления, повторения — Emergences-Resurgences 286, 849
Пространство внутри — L'Espace du dedans 282
Удивление — Par surprise 286
МНУШКИНА, АРИАНА — MNOUCHKINE, ARIANE 584, 771, 772
Золотой век — L'Âge d'or 771
Клоуны — Les Clowns 771
1789 771
1793 742
МОДИАНО, ПАТРИК — MODIANO, PATRICK 4, 21, 580, 585, 596, 598, 599, 601, 607, 654—665, 865, 866
Августовские воскресенья — Dimanches d'août 654, 661
Бульварное кольцо — Boulevards de ceinture 654, 658—661, 865
Грустная вилла — Villa triste 654, 658—660
Златокудрая кукла — Poupée Blonde 661
Лакомб Люсьен — Lacombe Lucien 654, 664
Молодость — Une jeunesse 654, 661
Ночной дозор — La Ronde de nuit 654, 656—658
Площадь Звезды — La Place de l'Étoile 654—656, 658, 866
Потерянный квартал — Quartier perdu 661, 662
Семейная хроника — Livret de famille 654, 660, 865
Смягчение приговора — Remise de peine 654, 661—663
Такие славные ребята — De si braves garçons 654
Улица Темных Лавок — Rue des Boutiques Obscures 580, 654, 658, 660, 661, 866
МОЛЬЕР, ЖАН-БАТИСТ ПОКЛЕН — MOLIÈRE, JEAN-BAPTISTE POQUELIN 138, 328—330, 515, 517, 533, 784, 787, 851
Версальский экспромт — L'Impromptu de Versailles 317
Дон-Жуан — Dom-Juan 328—330, 533, 851
МОНЕ, КЛОД — MONET, CLAUDE 676
МОННЕ, ГАБРИЭЛЬ — MONNET, GABRIEL 782
МОНО, ЖАК — MONOD, JACQUES 13
МОНО, РОЛАН — MONOD, ROLAND 564
МОНОРИ 584
МОНРО, МЕРИЛИН 448
МОНТЕНЬ, МИШЕЛЬ ЭЙКЕМ ДЕ — MONTAIGNE, MICHEL EYQUEM DE 21, 99, 102, 372, 443, 633, 638, 656, 797, 853, 854
Опыты — Essais 99, 372, 633, 797
МОНТЕРЛАН, АНРИ ДЕ — MONTHERLANT, HENRI DE 3, 55, 135—156, 199, 207, 327, 518, 689, 693, 845, 847
Бесполезное служение — Service inutile 145
Бестиарии — Les Bestiaires 140, 143, 144, 149, 152
Броселианда — Brocéliande 139, 148, 155

Город, царь которого отрок — La Ville dont le prince est un enfant 139, 140, 155
Гражданская война — La Guerre civile 155
Девушки — Les Jeunes filles 146, 148—152
Демон добра — Le Démon du bien 148, 150
Жалость к женщинам — Pitié pour les femmes 143, 148, 150, 151, 153
Завтра будет день — Demain il fera jour 154
Изгнание — Exil 140, 141, 156
Июньское солнцестояние — Solstice du juin 151, 152, 154, 845
Кардинал Испании — Le Cardinal d'Espagne 138, 144, 153, 155
Комар — Le Moustique 145
Любим ли мы тех, кого мы любим? — Mais aimons-nous ceux que nous aimons? 143, 156, 845
Малатеста — Malatesta 153, 156
Мертвая королева — La Reine morte 144, 146, 147, 153, 154, 845
Магистр ордена Сант-Яго — Le Maître de Santiago 152, 153, 155, 207, 208
Маленькая инфанта Кастилии — La petite infante de Castille 144, 145
Мальчики — Les Garçons 140, 155, 156
Непонятый — Un incompris 155
Ничей сын — Fils de personne 141, 153, 154, 845
Одинокий путник — это дьявол — Un voyageur solitaire est un diable 145
Олимпийцы — Les Olympiques 140, 142—145, 151
Пасифая — Pasiphaé 144, 152, 327
Песчаная роза — La Rose de sable 138—141, 145—148, 154, 155
Пор-Рояль — Port-Royal 149, 152, 154, 155, 208
Прокаженные — Les Lépreuses 148, 150, 151, 208
Сентябрьское равноденствие — L'Equinoxe de septembre 151
Смерть поджидает клиентов, или Дон Жуан — La Mort fait le trottoir, ou Don Juan 151, 845
Сон — Le Songe 140—144, 150, 151, 155
Те, кого заключают в объятия — Celles qu'on prend dans les bras 148, 151
Тексты времен оккупации — Textes sous occupation 152
Тринадцатый цезарь — Le Treizième César 155
Убийца мой начальник — Un assassin est mon maître 146—149
Утренняя смена — La Relève du matin 139, 141
У фонтанов страсти — Aux fontaines du désir 145, 151
Хаос и ночь — Le Chaos et la nuit 144, 148, 153, 156
Холостяки — Les Célibataires 146—150
Юность Альбана де Брикуля — La Jeunesse d'Alban de Bricoule 140
Mors et vita 146
МОНТЕСКЬЁ, ШАРЛЬ ДЕ — MONTESQUIEU, CHARLES DE 626
МОПАССАН, ГИ ДЕ — MAUPASSANT, GUY DE 32, 683, 687
МОР, ТОМАС 403
МОРАВИА, АЛЬБЕРТО 23
МОРАН, ПОЛЬ — MORAND, PAUL 157, 160, 166, 580, 649
Открыто ночью — Ouvert la nuit 160, 166
МОРЕН, ЭДГАР — MORIN, EDGAR 584
МОРИАК, КЛОД — MAURIAC, CLAUDE 33, 394, 401, 403—407, 576, 584, 735, 848
Андре Бретон — André Breton 848
Беседа — La Conversation 405
Каждая женщина — роковая — Toutes les femmes sont fatales 401
Маркиза вышла в пять часов — La Marquise sortit à cinq heures 403
Межзвездная любовь — Trans-Amour-Etoiles 403
Неистов надежды взлет — Et comme l'espérance est violente 584
Неподвижное время — Le Temps immobile 406
Современная алитература — L'Alittérature contemporaine 33, 404
МОРИАК, ФРАНСУА — MAURIAC, FRANÇOIS 4, 12, 14, 23, 27, 29—31, 35, 37, 39, 90, 95, 102, 138, 144, 154, 155, 160, 166, 198—215, 217—222, 303, 350, 362, 402, 406, 421, 424, 437, 518, 580, 618, 843, 846, 847, 856, 862
Агнец — L'Agneau 210
Асмодей — Asmodée 202, 437
Бес попутал — Passage du malin 437
Воспоминания о внутренней жизни — Mémoires intérieurs 362
Дневник — Journal 843
Дорога в никуда (Дороги к морю) — Les Chemins de la mer 144, 155, 203, 209, 212, 220, 846
Клубок змей — Le Noeud de vipères 201, 202, 210, 424
Конец ночи — La Fin de la nuit 200, 202—206, 209, 210
Мартышка — Le Sagouin 209—211
Матерь — Genitrix 209, 211

Новые воспоминания о внутренней жизни — Nouveaux mémoires intérieurs 392
Огненная река — Le Fleuve de feu 212
Поцелуй, дарованный прокаженному — Le Baiser au Lépreux 208—211, 213
Провинция — La Province 203
Пустыня любви — Le Désert de l'amour 209, 212
Роман — Le Roman 203, 846
Тереза Дескейру — Therèse Desqueyroux 155, 204, 209, 210
Фарисейка — La Pharisienne 199, 211
Черные ангелы — Les Anges noirs 201, 204, 207, 209—212, 856
МОРИСЕТТ, БРЮС — MORRISSETTE, BRUCE 411, 855
МОРО, ГЮСТАВ — MOREAU, GUSTAVE 258
МОРОЗОВ С.Т. 246
МОРРАС, ШАРЛЬ — MAURRAS CHARLES 810
МОРУА, АНДРЕ — MAUROIS, ANDRÉ 45, 108, 109, 223, 844
В поисках Марселя Пруста — A la recherche de Marcel Proust 45
Делия, или Жизнь Жорж Санд — Lélie, ou la Vie de Georges Sand 45
Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго — Olympio, ou la Vie de Victor Hugo 45
Прометей, или Жизнь Бальзака — Promethée, ou la Vie de Balzac 45
Три Дюма — Les Trois Dumas 45
МОСС, МАРСЕЛЬ — MAUSS, MARCEL 800
МОТЫЛЕВА Т.Л. 843
МОЦАРТ, ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ 446, 783
МУЗИЛЬ, РОБЕР 23, 87, 812
МУНЬЕ, ЭММАНЮЭЛЬ — MOUNIER, EMMANUEL 12, 27
Персонализм — Le Personnalisme 27
МУССОЛИНИ, БЕНИТО 628, 631, 689
МУСТЬЕ, ПЬЕР — MOUSTIER, PIERRE 854
МЭЛОРИ, ТОМАС 753
МЭТЬЮЗ, ДЖЕЙМС — MATTHEWS, JAMES 855
МЭТЬЮРИН, ЧАРЛЗ РОБЕРТ 818
Мельмот-Скиталец 818
МЮЗАР, СЮЗАННА — MUZARD, SUSANNE 251, 257
МЮЛЛЕР, ХЕЙНЕР 787
Квартет 787
МЮССЕ, АЛЬФРЕД ДЕ — MUSSET, ALFRED DE 536
Капризы Марианны — Les Caprices de Marianne 536
НАБОКОВ В.В. 23, 395, 408, 753
Лолита 23
Приглашение на казнь 407
НАВАРР, ИВ — NAVARRE, YVES 585, 605, 606
НАДО, МОРИС — NADEAU, MAURICE 8, 255, 559, 560, 577, 849
НАПОЛЕОН I — NAPOLEON I 13, 448, 689
НАРКИРЬЕР Ф.С. 685, 847, 854, 863, 866, 867
НЕЗВАЛ, ВИТЕЗСЛАВ 250, 293
НЕРВАЛЬ, ЖЕРАР ДЕ — NERVAL, GERARD DE 181, 239, 265, 303, 445, 447, 481
Путешествие на Восток — Voyage en Orient 447
НИДХАРДТ М. 636
НИЖИНСКИЙ В.Ф. 635
НИЗАН, ПОЛЬ — NIZAN, PAUL 10
НИКОЛАЙ II 63
НИМЬЕ, РОЖЕ — NIMIER, ROGER 3, 15, 32, 37, 133, 157—167, 249, 328, 330, 344, 582, 585, 845
Голубой гусар — Le Hussard bleu 32, 157, 159, 162, 163, 166
Грустные дети — Les Enfants tristes 157, 159, 166, 167
Дни чтения — Journées de lecture 166
Испанский гранд — Le Grand d'Espagne 160
История одной любви — Histoire d'un amour 166, 167
Шпаги — Les épées 162, 163
НИССЕН, ЮБЕР — NYSSEN, HUBERT 846
НИЦШЕ, ФРИДРИХ 11, 13, 21, 54, 63, 64, 88, 89, 93, 101, 210, 264, 496, 518, 625, 800, 803—805, 809, 810, 832
Генеалогия морали 93
НОВАЛИС (ФРИДРИХ ФОН ГАРДЕНБЕРГ) 265, 303
Гимны к ночи 265
НОСТРАДАМУС (МИШЕЛЬ ДЕ НОСТРДАМ) — NOSTRADAMUS (MICHEL DE NOSTRE-DAME) 638
НОЭЛЬ, БЕРНАР — NOËL, BERNARD 473, 476, 582, 730, 731, 739, 740, 755—766, 818, 868, 869, 872
Анри Матисс — Henri Matisse 764
Белая месса — Une Messe blanche 739
Глаза-химеры — Les Yeux chimères 739
19 октября 1977 года — Le 19 octobre 1977 763
Движение ума — L'Allure mentale 739
Замок тайной вечери — Le Château de Cène 760, 761, 762
Кожа и слова — La Peau et les mots 739
Лики безмолвия — La Face du silence 739, 758
Магрит — Magritte 764
Наружность духа — Le dehors mental 739

Нераспевная песня — Poème à déchanter 758
Первые слова — Les Premiers mots 758, 763, 764
Портрет газеты "Монд" — Portrait du "Monde" 765
Против смерти — Contre-mort 756
Словарь Парижской коммуны — Dictionnaire de la Commune 762
Стихи I — Poèmes I 739, 740
Тринадцать ипостасей "я" — Treize cases du Je 739
Фрагменты тела — Extraits du corps 739, 756—758
Франция—СССР — туда и обратно — France—URSS, aller-retour 756
Чтение Мориса Бланшо — Deux lectures de Maurice Blanchot 739
Цезура времен (Падение времен) — La Chute des temps 739, 759
НУРИССЬЕ, ФРАНСУА — NOURISSIER, FRANÇOIS 157, 363, 390, 605, 606, 609, 610, 613
Аллеманда — Allemande 613
Всеобщее беспокойство — Le Malaise général 363
Гибель — La Crève 606
Мелкий буржуа — Un petit bourgeois 363
Одна французская история — Une histoire française 363, 606
Хозяин дома — Le Maître de maison 363, 390

ОБАЛДИА, РЕНЕ ДЕ — OBALDIA, RENÉ DE 514
ОБИНЬЕ, АГРИППА ТЕОДОР ДЕ — AUBIGNÉ, THÉODORE AGRIPPA D' 612, 706
Трагические поэмы — Les Tragiques 706
ОБРАЛЬ, ФРАНСУА — AUBRAL, FRANÇOIS 442, 856
ОГАРЕВ Н.П. 55
ОДИБЕРТИ, ЖАК — AUDIBERTI, JACQUES 316, 318, 541
Ходит зло — Le Mal court 316
ОДУАР, ИВАН — AUDOUARD, IVAN 701
ОДУЭН, ФИЛИПП — AUDOIN, PHILIPPE 847, 848
ОЗЕРОВА И.Н. 474
ОКАР, ЭММАНЮЭЛЬ — HOCQUART, EMMANUEL 735, 738, 739
Город или островок — Une ville ou une petite île 735, 736
Элегия номер 5 — Élégie № 5 735
О'КЕЙСИ, ШОН 552
ОЛИВЬЕ-ЛАКАН, МАКС — OLIVIER-LACAN, MAX 611
Огни гнева — Les Feux de la colère 611
ОЛЛЬЕ, ДЕНИ — HOLLIER, DENIS 871
ОЛЛЬЕ, КЛОД — OLLIER, CLAUDE 394, 401, 403, 404, 855
Жизнь на Эпсилоне — La Vie sur Epsilon 403
Поддержание порядка — Le Maintien de l'ordre 401
Постановка — La Mise en scène 401, 855
ОМОН, МАРИ-ЛУИЗА — HAUMONT, MARIE-LOUISE 616
ОРМЕССОН, ЖАН ДЕ — ORMESSON, JEAN D' 581, 612, 622
По милости господней — Au plaisir de Dieu 612
Слава империи — La Gloire de l'Empire 612
ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, ХОСЕ 871
ОРУЭЛЛ, ДЖОРДЖ 23, 91, 407, 409, 548
Памяти Каталонии 407
1984 23
Ферма животных 23
ОСТЕР, ПЬЕР — OSTER, PIERRE 467
ОТАН-ЛАРА, КЛОД — AUTANT-LARA, CLAUDE 290
ОФИР, АНН — OPHIR, ANNE 616
Женские взгляды — Regards féminins 616
О'ХАРА, ДЖОН 23
ОЧАКОВСКИ-ЛОРАН, ПОЛЬ — OTCHAKOWSKY-LAURENS, PAUL 760

ПАВЕЗЕ, ЧЕЗАРЕ 23
ПАЛЕВСКИ, ГАСТОН — PALEWSKI, GASTON 843
ПАЛИССИ, БЕРНАР — PALISSY, BERNARD 183
ПАРАН, КЛОД — PARENT, CLAUDE 755
ПАРАЦЕЛЬС — PARACELSIUS 636, 638
ПАРЕ, АМБРУАЗ — PARÉ, AMBROISE 638
ПАРИН А.В. 734, 735, 745
ПАРИНО, АНДРЕ — PARINAUD, ANDRÉ 259, 266
ПАРМЕЛЕН, ЭЛЕН — PARMELIN, HÉLÈNE 584
В мрачных красках — La Manière noire 584
ПАС, ОКТАВИО 748
ПАСКАЛЬ, БЛЕЗ — PASCAL, BLAISE 21, 138, 223, 264, 553, 626, 629
Мысли — Les Pensées 223
Письма к провинциалу — Les Provinciales 223
ПАССРОН, РЕНЕ — PASSERON, RENÉ 848
ПАСТЕРНАК Б.Л. 24, 109, 110, 454, 857
Доктор Живаго 24
ПАУНД, ЭЗРА 759
Cantos 759
ПЕГИ, ШАРЛЬ — PÉGUY, CHARLES 298, 424, 533

Мистерии о милосердии Жанны д'Арк — Mystères de la charité de Jeanne d'Arc 533
ПЕНГО, БЕРНАР — PINGAUD, BERNARD 577
ПЕНЖЕ, РОБЕР — PINGET, ROBERT 355, 394, 395, 401, 403—405, 408, 436, 541, 855
Архитрюк — Architruc 405
Вокруг Мортена — Autour de Mortin 405
Гипотеза — L'Hypothèse 405
Грааль флибустьеров — Graal Flibuste 403
Дознание — L'Inquisitoire 395, 401
Мёртвое письмо — Lettre morte 405
От Фантуана до Агапы — Entre Fantoine et Agapa 408
Паралхимия — Paralchimie 403
Рукоятка — La Manivelle 405
Тут и там — Ici ou ailleur 405
ПЕРЕ, БЕНЖАМЕН — PÉRET, BENJAMIN 244, 800
ПЕРЕК, ЖОРЖ — PEREC, GEORGES 21, 22, 347, 363, 400, 582, 593, 754, 869
Вещи — Les Choses 400, 593
Виды пространства — Espèces d'espaces 593
Жизнь, способ употребления — La Vie mode d'emploi 593
Исчезновение — La Disparition 593
Темная лавка — La Boutique obscure 593
ПЕРОН, ЭВА 573
ПЕРРЕ, ЖАК — PERRET, JACQUES 619
Блошиный рынок — Le Marché aux puces 619
Волосы в супе — Cheveux sur la soupe 619
Палки в колеса — Bâtons dans les roues 619
ПЕРРО, ШАРЛЬ — PERRAULT, CHARLES 443, 446, 673, 855
Сказки — Contes 443, 446
ПЕРЮС, ЖАН — PERUS, JEAN 31
ПЕТЕН, ФИЛИПП — PETAIN PHILIPPE 129, 142, 158, 160, 780
ПЕТИ, ЖАК — PETIT, JACQUES 200, 203, 219, 846
ПЕТРАРКА, ФРАНЧЕСКО 749, 633
Книга писем о делах повседневных 633
ПЕТРЕСКУ, КАМИЛ 541
ПИВО, БЕРНАР — PIVOT, BERNARD 580
ПИЙ, РЕНЕ-ВИКТОР — PILHES, RENE-VICTOR 602, 855
Обличитель — L'Imprécateur 602, 855
Помпея — La Pompéi 602
ПИКАБИА, ФРАНСИС PICABIA, FRANCIS 243, 245, 251
ПИКАР, РАЙМОН — PICARD, RAYMOND 832—834
ПИКАССО, ПАБЛО 10, 88, 92, 101, 135, 236, 243, 245, 247, 251, 296, 469
ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА 640
ПИКОН, ГАЭТАН — PICON, GAËTAN 99,288, 294, 720, 843, 868
ПИНДАР 577
ПИРАНДЕЛЛО, ЛУИДЖИ 424, 534, 539, 774, 776
Шесть персонажей в поисках автора 539
ПИСКАТОР, ЭРВИН 565
ПИТОЕВ, ЖОРЖ — PITOEFF, GEORGES 318, 325
ПИШЕТТ, АНРИ — PICHETTE, HENRI 326, 329, 523—525
Апоэмы — Apoèmes 523
Богоявление — Les Epiphanies 326, 524, 525
Нюклеа — Nucléa 326, 329, 524
ПИЭЙР ДЕ МАНДИАРГ, АНДРЕ — PIEYRE DE MANDIARGUES, ANDRÉ 349, 394, 598—602
В гнусные годы — Dans les années sordides 600
Волчье солнце — Soleil des loups 600
Морская лилия — Le Lis de mer 600
Мотоцикл — La Motocyclette 600
На полях — La Marge 600
Под волной — Sous la lame 600
Ночной музей — Le Musée noir 600
Огонь костра — Feu de braise 600
ПЛАНК, МАКС 756
ПЛАНШОН, РОЖЕ — PLANCHON, ROGER 515, 551, 564, 584, 769, 777, 783, 784
Осмеяние и растерзание "Сида" — La Contestation et la mise en pièces du Cid 769
ПЛАТОН 102, 666, 675
Пир 675
ПЛАТОНОВ А.П. 24
ПЛЕЙНЕ, МАРСЕЛИН — PLEYNET, MARCELIN 458, 585
ПЛИСЕЦКИЙ Г.Б. 737
ПЛОТИН 54
ПО, ЭДГАР 404, 483, 604
ПОДГАЕЦКАЯ И.Ю. 244, 848
ПОЗНЕР, ВЛАДИМИР — POZNER, VLADIMIR 345, 613
ПОНЖ, ФРАНСИС — PONGE, FRANCIS 10, 225, 237, 276, 294—296, 357, 400, 458, 468, 469, 479, 583
Большой сборник — Le Grand recueil 468, 469
Двенадцать коротких зарисовок — Douzes petits écrits 468
Новый сборник — Nouveau recueil 468
Приняв сторону вещей — Le Parti pris des choses 400, 468
Проэмы — Proèmes 468

Фабрика луга — La Fabrique du pré 468
ПОНС, МОРИС — PONS, MAURICE 345
Ночной пассажир — Le Passager de la nuit 345
ПОЛАН, ЖАН — PAULHAN, JEAN 30
ПОЛО, МАРКО 441
ПОМПИДУ, ЖОРЖ — POMPIDOU, GEORGES 345, 577, 578, 584, 761
ПОНСОН ДЮ ТЕРРАЙ, ПЬЕР АЛЕКСИС — PONSON DU TERRAIL, PIERRE ALEXIS 668
ПОРТ, МИШЕЛЬ — PORTE, MICHEL 868
ПОРТУГАЛ, ЖОЗЕ ПЛАН ДЕ 756
ПОТАПОВА З.М. 244
ПОТЬЕ ЭЖЕН — POTIER, EUGÈNE 246
ПРЕВЕР, ЖАК — PRÉVERT, JACQUES 3, 35, 57, 237—240, 250, 288—297, 475, 535, 847, 849, 850
Большой весенний бал — Le Grand bal du printemps 293
Вещи и прочее — Choses et autres 238
Воображаемое — Imaginaires 295
Всякая всячина — Fatras 295
Деревья — Arbres 238, 295
Дождь и хорошая погода — La Pluie et le beau temps 238, 293
Зрелище — Spectacle 238, 293
Истории — Histoires 293
Ночное солнце — Soleil de nuit 850
Образы — Images 295
Пятое время года — Cinquième saison 850
Слова — Paroles 238, 288, 290
ПРЕВЕР, ЖАНИНА — PRÉVERT, JEANINE 850
ПРЕВО Д'ЭКЗИЛЬ, АНТУАН ФРАНСУА — PRÉVOST D'EXILES, ANTOINE FRANÇOIS 112, 173
Манон Леско — Manon Lescault 173
ПРОПП В.Я. 851
ПРУ, СЮЗАННА — PROU, SUSANNE 596, 619
Друзья господина Поля — Les Amis de Monsieur Paul 619
Терраса Бернардини — La Terrasse des Bernardini 596
ПРУСТ, МАРСЕЛЬ — PROUST, MARCEL 14—16, 33, 37, 57, 68, 92, 108, 121, 134, 160, 356, 363, 375, 394, 404, 421, 424, 443, 464, 500, 554, 607, 623, 625—627, 631, 656, 664, 684, 856, 866, 868
В поисках утраченного времени — A la recherche du temps perdu 607
Обретенное время — Le Temps retrouvé 68
По направлению к Свану — Du coté Swann 866
Против Сент-Бева — Contre Sainte-Beuve 623
ПУАРО-ДЕЛЬПЕШ, БЕРТРАН — POIROT-DELPECH, BERTRAND 21, 385, 613, 854
Легенда века — La Légende du siècle 613
ПУЛЕ, ЖОРЖ — POULET, GEORGES 236, 479, 852
ПУРРА, АНРИ — POURRAT, HENRI 668
ПУССЕН, НИКОЛА — POUSSIN, NICOLAS 12, 448, 856
ПУШКИН А.С. 400, 598, 609
Евгений Онегин 400
ПЬЕР, ЖОЗЕ — PIERRE, JOSÉ 848
ПЬЕРРО, ЖАН — PIERROT, JEAN 868

РАБЛЕ, ФРАНСУА — RABELAIS, FRANÇOIS 16, 20, 134, 192, 370, 403, 441, 443
РАГОН, МИШЕЛЬ — RAGON, MICHEL 702
Акцент моей матери — L'Accent de ma mère 702
РАДИГЕ, РЭМОН (РАЙМОН) — RADIGUET, RAYMOND 157, 166
Дьявол во плоти — Le Diable au corps 166
РАЗГОВОРОВ Н.В. 854
РАЙЯР, ЖОРЖ — RAILLARD, GEORGES 856
РАСИН, ЖАН — RACINE, JEAN 138, 202, 223, 407, 624, 625, 630, 655, 832, 873
Британик — Britannicus 832, 873
Федра — Phèdre 624, 630
РАУШЕНБЕРГ, РОБЕРТ 448, 785
РАФИ, САБИНА — RAFFY, SABINE 425, 855
РЕВЕЛЬ, ЖАН-ФРАНСУА — REVEL, JEAN-FRANÇOIS 582, 862
Бесполезные знания — La Connaissance inutile 582
РЕДА, ЖАК — RÉDA, JACQUES 474, 476, 730
РЕВЕРДИ, ПЬЕР — REVERDY, PIERRE 225, 233, 234, 240, 243—245, 251, 257, 259, 774
Зеленеющий лес — Bois vert 233
Навалом — En vrac 234
Нота вечности в настоящем — Note éternelle du Présent 233
Песок в движении — Sable mouvant 233
Свободное море — La Liberté des mers 233
РЕДОННЕ, МАРИ — REDONNET, MARIE 608, 794, 795
Моби Дик — Moby Dick 795
Роз-Мели-Роз — Rose Melie Rose 608
Тир и Лир — Tir et Lir 794, 795
РЕЖИ, КЛОД — REGY CLAUDE 430
РЕЙ, ЛИОНЕЛЬ — RAY, LIONEL 229, 732
РЕЙ, МЭН — 249, 262

РЕЙБАЗ, АНДРЕ — REYBAZ, ANDRÉ 522
РЕЙГАН, РОНАЛЬД 380
РЕЙСБРУК, ЯН ВАН 636
РЕМАКЛЬ, АНДРЕ — REMACLE ANDRÉ 603
Город собак — La Cité des chiens 603
РЕМАРК, ЭРИХ-МАРИЯ 683
РЕМБО, АРТЮР — RIMBAUD, ARTHUR 33, 88, 206, 243, 245—247, 252, 254, 260, 264—269, 275, 300, 424, 443, 481, 655, 658, 762, 803, 804
Озарения — Illuminations 260, 805
РЕМБРАНДТ ВАН РЕЙН 691
РЕМИ, ПЬЕР-ЖАН — REMY, PIERRE-JEAN 612
Ограбление летнего дворца — Le Sac du Palais d'été 612
РЕНАН, ЭРНЕСТ — RENAN, ERNEST 222
Жизнь Иисуса — Vie de Jésus 222
РЕНАР, ЖАН-КЛОД — RENARD, JEAN-CLAUDE 4, 229, 233, 467, 481—493, 502, 857, 858
Бог ночи — Le Dieu de Nuit 467, 490—492, 858
Господи, вот человек — Père, voici que l'homme 233, 857
12 сказаний — 12 dits 858
Другое слово — Une autre parole 858
Единой лозой — En une seule vigne 485, 857
Заклинание вод — Incantation des Eaux 467, 485, 857
Заклинание времени — Incantation du Temps 467, 857
Заметки о вере — Notes sur la foi 858
Заметки о поэзии — Notes sur la poésie 481, 482, 857, 858
Земля священная — La Terre du Sacre 467, 485, 488, 490, 857
Жуан — Juan 233, 481, 485, 857
Когда поэзия становится молитвой — Quand le poème devient prière 858
Летние рунические письмена — Dix Runes d'été 490
Небылицы — Fables 485, 857
Открытое море — Haute-mer 857
Песни в честь утраченных стран — Cantiques pour les pays perdus 233, 485, 857
Превращение мира — Métamorphose du Monde 233, 485, 857
Свет безмолвия — La Lumière du silence 486, 489—491, 858
Тайной полны все острова — Toutes les îles sont secrètes 481, 486, 489, 490, 492, 858
Уголья и река (Пламень и река)— La Braise et la Rivière 467, 488, 489, 857
РЕНАР, ЖЮЛЬ — RENARD, JULES 668
РЕНЕ, АЛЕН — RESNAIS, ALAIN 33, 350, 405, 415, 722
РЕНО, МАДЛЕН — RENAUD, MADELEINE 430
РЕНУАР, ЖАН — RENOIR, JEAN 290, 535
РЕНУАР, ПЬЕР ОГЮСТ — RENOIR, PIERRE AUGUSTE 12, 135
РЕПИН И.М. 246
РЕТОРЕ, ГИ — RETORÉ, GUY 515, 564, 567, 568
РЕЦ, ЖАН-ФРАНСУА ДЕ — RETZ, JEAN-FRANÇOIS DE 138, 199, 223
Мемуары — Mémoires 223
РЖЕВСКАЯ Н.Ф. 859, 866, 872
РИВЕРА, ДИЕГО 253
РИВУАЙР, КРИСТИНА ДЕ — RIVOYRE, CHRISTINE DE 584, 616
Агонизирующий цветок — Fleur d'agonie 584
РИВЬЕР, ЖАК — RIVIÈRE, JACQUES 89
РИВЬЕР, ЖАН-ЛУ — RIVIÈRE, JEAN-LOUP 89, 784
РИКАРДУ, ЖАН — RICARDOU, JEAN 394, 396, 404—406, 416, 417, 421, 439, 440, 454, 458, 471, 581, 586, 589—592, 595, 610, 845, 855—857
Взятие-проза Константинополя — La Prise-Prose de Constantinopole 396, 404, 589, 590
Канская обсерватория — L'Observatoire de Cannes 404
К теории нового романа — Pour une théorie du nouveau roman 404, 855
Маленькие революции (Революции строк) — Révolutions minuscules 405, 406, 589
Новые проблемы нового романа — Nouveaux problèmes du nouveau roman 404
Новый роман — Le Nouveau roman 404, 855
Общие места. Краткий путеводитель для путешествия по книге — Les Lieux-dits (petit guide d'un voyage dans le Livre) 404
Проблемы нового романа — Problèmes du nouveau roman 404, 856
Театр метаморфоз — Le Théâtre des métamorphoses 404
РИКЁР, ПОЛЬ — RICOEUR, PAUL 12
РИКНЕР, АРНО — RYKNER, ARNAUD 431, 855
РИЛЬКЕ, РАЙНЕР МАРИЯ 627
Дуинезские элегии 627
Записки Мальте Лауридса Бригге 627
РИСТА, ЖАН — RISTAT, JEAN 229, 730, 732, 733, 735, 736, 738, 741, 869
Блудный сын, а также Ложе Никола Буало и Жюля Верна — Le Fil(s) perdu,

suivi de Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne 732, 869
Вход в бухту и захват города Рио де Жанейро — L'Entrée dans la baie et la prise de la ville de Rio de Janeiro 732
О государственном перевороте в литературе с примерами из Библии и древних авторов — Du coup d'état en littérature, suivi d'exemples tirées de la Bible et des auteurs anciens 732
Ода, чтобы ускорить приход весны — Ode pour hâter la venue du printemps 732
РИУА, КАТРИН — RIHOIT, CATHERINE 616
РИФФО, МАДЛЕН — RIFFAUD, MADELEINE 345, 349
В маки Вьетконга — Dans les maquis "vietcong" 349
Если в этом повинен жасмин — Si j'en crois le jasmin 345
РИХТЕР С.Т. 108
РИШАР, ЖАН-ПЬЕР — RICHARD, JEAN-PIERRE 236
РИШЕЛЬЕ, ЛУИ ФРАНСУА ДЕ — RICHELIEU, LOUIS FRANÇOIS DE 622, 693
РОА БАСТОС, АУГУСТО 106
РОБ-ГРИЙЕ, АЛЕН — ROBBE-GRILLET, ALAIN 15—17, 33, 34, 52, 344, 349, 352, 354—356, 364, 380, 394—405, 407—421, 423, 424, 426, 429, 430, 434—441, 444, 446, 468, 469, 545, 579, 585, 589, 593, 595, 596, 620, 646, 678, 735, 827, 829, 833, 855, 856, 873
Анжелика, или Очарование — Angélique ou l'Enchantement 420
В лабиринте — Dans le labyrinthe 402, 412, 415, 441, 596
Возвращающее зеркало — Le Miroir qui revient 364, 419, 873
Воспоминания о Золотом треугольнике — Souvenirs du Triangle d'Or 419, 420
В прошлом году в Мариенбаде — L'Année dernière à Marienbad 402, 412, 415
Джин — Djin 403, 412, 416, 419, 545
Дом свиданий — La Maison de rendez-vous 412
За новый роман — Pour un nouveau roman 413
Мгновенные снимки — Instantanés 413
Проект революции в Нью-Йорке — Projet pour la révolution à New York 400, 405, 412, 415—417
Ревность — La Jalousie 369, 401, 402, 409, 411, 413—416, 423, 440, 855, 856
Резинки — Les Gommes 344, 402, 403, 408—414, 418, 419, 440
Романески — Les Romanesques 407, 408, 419, 446
Соглядатай — Le Voyeur 344, 396, 402, 411—415, 440
Топология города-призрака — Topologie d'une cité fantôme 403, 412, 417, 419, 420
Цареубийца — Un Régicide 403, 408, 409, 412, 419
РОБЕР, ЖАН-МАРИ — ROBERTS, JEAN-MARIE 603
Странные дела — Affaires étrangères 603
РОБЕР, МАРТА — ROBERT, MARTHE 18, 842
РОБИШЕ, ЖАК — ROBICHEZ, JACQUES 862
РОБЛЕС, ЭММАНЮЭЛЬ — ROBLÈS, EMMANUEL 605, 606, 610, 613
Бурный возраст — Saison violente 606
Везувий — Le Vésuve 606
Венеция зимой — Venise en hiver 606
В погоне за улиткой — La Chasse à la Licorne 606
Норма, или Бессрочная ссылка — Norma ou l'exil infini 606
Однажды весной в Италии — Un printemps d'Italie 606
Сирены — Les Sirènes 606
Это звалось зарей — Cela s'appelle l'aurore 606
РОД, ЭДУАРД — ROD, EDOUARD 201, 655, 846
РОДЕН, ОГЮСТ — RODIN, AUGUSTE 247
РОЖЕ, ФИЛИПП — ROGER, PHILIPPE 827, 836, 840, 873
РОЗАНОВ В.В. 761
РОЗНЕР, ЖАК — ROSNER, JACQUES 564
РОЛЛАН, РОМЕН — ROLLAND, ROMAIN 9, 26, 29, 34, 38, 53, 123, 151, 170, 245, 253, 376
РОМИЙИ, ЖАКЛИНА ДЕ — ROMILLY, JACQUELINE DE 863
РОМЕН, ЖЮЛЬ — ROMAINS, JULES 38, 39, 95, 580, 797
Люди доброй воли — Les Hommes de bonne volonté 39
Странная женщина — Une Femme singulière 39
Сын Жерфаньона — Le Fils de Jerphanion 39
РОНСАР, ПЬЕР ДЕ — RONSARD, PIERRE DE 502, 653
РОСБО, ПАТРИК ДЕ — ROSBO, PATRICK DE 864
РОССЕ, ФРАНСУА ДЕ — ROSSET, FRANÇOIS DE 205

Трагические истории нашего времени — Les Histoires tragiques de notre temps 205
РОССЕЛИНИ, РОБЕРТО 285
РОССУМ-ГИЙОН, ФРАНСУАЗА ВАН — ROSSUM-GUYON, FRANÇOISE VAN 406, 435, 856
РОШ, ДЕНИ — ROCHE, DENIS 295, 466, 472, 473
Не-письмо — Le Mécrit 473
Полные рассказы — Récits complets 472
Свобода или смерть — La Liberté ou la mort 472
Стократные идеи мисс Эланиз — Les Idées centésimales de Miss Elanize 472
РОШ, МОРИС — ROCHE, MAURICE 21
РОШФОР, КРИСТИАН — ROCHEFORT, CHRISTIANE 347, 615
Внуки века — Les Petits enfants du siècle 347
РУА, ЖЮЛЬ — ROY, JULES 375
Алжирская война — La Guerre d'Algérie 345
Кони солнца — Les Chevaux du soleil 345
РУА, КЛОД — ROY, CLAUDE 11, 35, 577, 720, 849, 851
РУАР, ЖАН-МАРИ — ROUART, JEAN-MARIE 613
Канун войны — Avant-guerre 613
РУБИНШТЕЙН, ЛЕВ 873
РУБО, ЖАК — ROUBAUD, JACQUES 4, 229, 276, 446, 502, 730, 732, 733, 735, 736, 738, 741, 743—748, 750, 751, 753, 869
Автобиография, параграф X — Autobiographie, chapitre dix 747
Великий лондонский пожар — Le Grand incendie de Londres 753, 754
Вечернее путешествие — Le Voyage du soir 743
Грааль-Театр — Graal-Théâtre (в соавт. с Ф.Делэ) 747
Нечто страшное — Quelque chose noire 732, 750, 751
Похищение Гортензии — L'Enlèvement d'Hortense 751, 752
Прекрасная Гортензия — La Belle Hortense 751
Рэнга — Renga 748, 869
Слова и игра го — Les Mots et le go 746
Сон и слово о поэзии — Dors, précédé de Dire la poésie 732, 747, 748, 750
Старость Александра — La Vieillesse d'Alexandre 746
Тридцать один в кубе — Trente et un au cube 732, 746, 751
Трубадуры. Двуязычная антология — Les Troubadours. Anthologie bilingue 747, 869
Эпсилон 732, 744—746, 751
Mono no aware 869
РУДО, ЖАН — ROUDAUT, JEAN 856
РУЖМОН, ДЕНИ ДЕ — ROUGEMONT, DENIS DE 22
РУЗВЕЛЬТ, ТЕОДОР 165
РУССЕН, АНДРЕ — ROUSSIN, ANDRÉ 532, 773
РУССЕЛО, ЖАН — ROUSSELOT, JEAN 297, 850
РУССО, ЖАН-ЖАК — ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 370, 424, 433, 445, 626, 656,
РЫКОВ А.И. 253
РЫКОВА Н.Я. 97, 244
РЯГУЗОВА Г.М. 854

САБАТЬЕ, РОБЕР — SABATIER, ROBERT 469, 473, 605, 606, 616, 743, 746, 847, 857, 869
Давид и Оливье — David et Olivier 606
Дети летом — Les Enfants en été 606
Дикие орешки — Les Noisettes sauvages 606
Метаморфозы и современность — Métamorphoses et modernité (Histoire de la poésie française v.6, livre 3) 857, 869
Тайные годы жизни мужчины — Les Années secrètes de la vie d'un homme 606
Три ментоловых леденца — Trois sucettes à la menthe 606
Шведские спички — Les Allumettes suédoises 606
САВАТЬЕ, ПОЛЬ — SAVATIER, PAUL 596
Фотограф — Le Photographe 596
САВИНЬО, ЖОЗИАН — SAVIGNEAU, JOSYANE 864
САВИЦКИ ЭЖЕН — SAVITZKI EUGÈNE 596
Лгать — Mentir 596
САГАН, ФРАНСУАЗА — SAGAN, FRANÇOISE 33, 52, 167, 330, 354, 360, 361, 620
Выбившись из сил — De guerre lasse 360, 620
Душехранитель — Le Garde du coeur 620
Здравствуй, грусть — Bonjour, tristesse 52, 167, 360
Любите ли вы Брамса? — Aimez-vous Brahms? 52, 354
Нежный взгляд — Les Yeux de soie 360
Немного солнца в холодной воде — Un peu de soleil dans l'eau froide 360
Неубранная постель — Le Lit défait 620

Сигнал о сдаче — La Chamade 360
Смутная улыбка — Un certain sourire 52
Через месяц, через год — Dans un mois, dans un an 52
САД, ДОНАСЬЕН АЛЬФОНС ФРАНСУА ДЕ — SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE 57, 198, 199, 209, 243, 261, 264, 419, 420, 458, 464, 805, 806, 812, 823, 849, 855, 871
Новая Жюстина — La Nouvelle Justine 261
САДУЛЬ, ЖОРЖ — SADOUL, GEORGES 849
Кино Франции — Le Cinéma Français 849
САЙЕРС, ДОРОТИ 855
САЛАКРУ, АРМАН — SALACROU, ARMAND 35, 320, 326, 536
Архипелаг Ленуар — L'Archipel Lenoir 539
Ночи гнева — Les Nuits de la colère 326
САЛЬНАВ, ДАНИЭЛЬ — SALLENAVE, DANIÈLE 594, 598, 616
Двери в городе Губио — Les Portes de Gubbio 597, 598
Призрачная жизнь — La Vie fantôme 598
Путешествие в Амстердам, или Правила беседы — Le Voyage d'Amsterdam ou Les Règles de la conversation 597
Холодная весна — Un Printemps froid 598
САН-АНТОНИО (ДАРД, ФРЕДЕРИК) — SAN-ANTONIO (DARD, FRÉDÉRIC) 133, 585, 586, 618
Вакханалия у матушки Татци — Bacchanales chez la mère Tatzi 618
Грузоподъемник — Le Standing 618
Купание в бетоне — Ça baigne dans le béton 618
Некоторым он нравится лысым — Certains l'aiment chauve 618
САНГВИНЕТТИ, ЭДОАРДО 748
САНД, ЖОРЖ — SAND, GEORGES 45
САНДРАР, БЛЭЗ — CENDRARE, BLAISE 238, 247, 258, 293, 474, 747, 850,
САНЧИ, МАДЛЕН — SANTSCHI, MADELEINE 442, 856
САРОЯН УИЛЬЯМ 23
САРРАЗЕН, МОРИС — SARRAZIN, MAURICE 564
САРРОТ, НАТАЛИ — SARRAUTE, NATHALIE 15, 16, 22, 33, 34, 113, 354, 355, 394—396, 398, 400—405, 407, 414, 421—438, 444, 446, 577, 579, 584, 589, 590—592, 595, 599, 609, 616, 648, 678, 726, 844, 853, 855, 862
Вы слышите их? — Vous les entendez? 400, 405, 424, 429, 431—433, 584, 591
Говорят глупцы — Disent les imbéciles 424, 425, 431, 444
Дар слова — L'Usage de la parole 424, 426, 431, 433
Детство — Enfance 407, 430, 432, 433, 446, 591, 592, 609
Золотые плоды — Les Fruits d'or 424, 429—431, 433, 444, 590, 726
Из-за безделицы — Pour un oui ou pour un non 431
Изьм, или Что называется пустое — Isma, ou Ce qui s'appelle rien 431
Ложь — Le Mensonge 405, 431
Мартеро — Martereau 424, 426—429, 433
Между жизнью и смертью — Entre la vie et la mort 424, 430, 431, 433
Молчание — Le Silence 405, 430, 431
Она там — Elle est là 431
Планетарий — Le Planétarium 400, 424—429, 433, 643
Портрет неизвестного — Portrait d'un inconnu 34, 355, 401, 421, 424, 426—429, 433, 853, 855
Тропизмы — Tropismes 354, 394, 422, 425—428
Ты себя не любишь — Tu ne t'aimes pas 424, 425, 431, 433, 590, 592, 609
Эра подозрения — L'Ère du soupson 33, 133, 401, 422, 426, 588, 844, 855
Это прекрасно — C'est beau 405, 431
САРРОТ, РАЙМОН — SARRAUTE, RAYMOND 422
САРТР, ЖАН-ПОЛЬ — SARTRE, JEAN-PAUL 3, 9—12, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 29, 31, 32, 34—37, 41, 42, 44, 52, 55, 59, 63, 68, 70—87, 95, 125, 127, 159, 162, 169, 170, 174, 186, 189, 191, 194—196, 202, 203, 220, 223, 224, 230, 234, 288, 295, 313, 314, 317—323, 326, 331, 332, 338, 339, 345, 348—350, 352, 355, 357, 360, 368, 370, 395, 400, 413, 414, 421, 426—428, 432, 446, 455, 468, 471, 531, 532, 547, 566, 576, 580, 582—584, 631, 644, 645, 655, 701, 708—710, 713, 757, 758, 761, 768, 789, 798—800, 803, 804, 809—811, 815, 820, 826, 827, 842, 843, 846, 850, 851, 853, 862, 870—873
Альтонские затворники — Les Séquestrés d'Altona 317, 368
Бытие и ничто — L'Être et le Néant 68, 70, 230, 288, 414
Воображаемое — L'Imaginaire 812
В семье не без урода — L'Idiot de la famille 41, 842
Грязные руки — Les Mains sales 63, 317
Дороги свободы — Les Chemins de la liberté 37, 41, 84, 170, 645, 710

Дьявол и Господь Бог — Le Diable et le Bon Dieu 223, 317
За закрытой дверью — Huis clos 317, 332, 789
Зрелый возраст — L'Âge de raison 41, 52, 84
Мертвые без погребения — Morts sans sépulture 317, 319, 326
Мухи — Les Mouches 223, 313, 317, 318, 322, 631
Некрассов — Nekrassov 317
Почтительная шлюха — La Putain respectueuse 317
Размышления о еврейском вопросе — Reflexions sur la question juive 798
Святой Генезий, комедиант и мученик — Saint Genet, comédien martyr 331, 798, 851
Ситуации — Situations 583, 842, 843, 846, 862, 870, 872
Слова — Les Mots 20, 432, 446, 842
Смерть с душе — La Mort dans l'âme 85
Стена — Le Mur 71, 73, 78—81, 83, 713
Тошнота — La Nausée 17, 41, 55, 71—78, 82, 125, 169, 645, 804, 820, 843
Что такое литература? — Qu'est-ce que la littérature? 26, 41, 84, 827, 842, 872
САФОНОВА Г. 853
САХАРОВ А.Д. 578
САХАРОВА Т.А. 350, 852
СВЕДЕНБОРГ, ЭММАНУЭЛЬ 265
СВИФТ, ДЖОНАТАН 378, 403
СЕВИНЬЕ, МАРИ ДЕ — SEVIGNÉ, MARIE DE 626
СЕГЕРС, ПЬЕР — SEGHERS, PIERRE 239, 847, 849
СЕЗАНН, ПОЛЬ — CÉZANNE, PAUL 116, 135, 236, 247, 263, 452
СЕЗЕР, ЭМЕ — CÉSAIRE, AIMÉ 569
СЕЛА, КАМИЛЬ ХОСЕ 257
СЕЛИН, ЛУИ-ФЕРДИНАНД — CELINE, LOUIS-FERDINAND 3, 6, 12, 19, 20, 41, 49—51, 57, 77, 121—136, 157, 161, 163, 167, 336, 505, 580, 599, 618, 656, 659, 683, 844
Жизнь и творчество Филиппа-Игнация Земмельвайса — La Vie et l'oeuvre de Philippe-Jgnace Semmelweis 122
От замка к замку — D'un château à l'autre 49, 129, 131
Путешествие на край ночи — Voyage au bout de la nuit 20, 123, 125, 126, 133, 135, 163, 656, 844
Резня из-за пустяков — Bagatelles pour un massacre 126, 127, 128
Ригодон — Rigodon 49, 131, 133
Север — Nord 49, 133
Смерть в кредит — Mort à crédit 125
Церковь — L'Eglise 77, 125
Школа трупов — L'École des cadavres 127, 128
Mea culpa 125
СЕМПРУН, ХОРХЕ — SEMPRUN, JORGE 471
СЕНАР, ФИЛИПП — SÉNART, PHILIPPE 517, 698, 859, 867
СЕНЕКА, ЛУЦИЙ АННЕЙ (МЛАДШИЙ) 633
Письма к Луцилию 633
СЕН-ЖОН ПЕРС — SAINT-JOHN PERSE 4, 229, 235, 239, 244, 264, 270, 274, 276, 290, 466, 467, 486, 513, 756, 862
Анабасис — Anabase 467, 513
Ветры — Vents 467
Изгнание — Exil 466
Ориентиры — Amers 466
Хроника — Chronique 466
СЕН-ЛОРАН, ИВ — SAINT-LAURENT, YVES 633
СЕН-ЛОРАН, СЕСИЛЬ — SAINT-LAURENT, CECIL (см. Лоран, Жак)
СЕН-ПОЛЬ, РУ — SAINT-POL, ROUX 264
СЕН-ПЬЕР, МИШЕЛЬ ДЕ — SAINT-PIERRE, MICHEL DE 216, 217, 577
Новые пастыри — Les Nouveaux prêtres 216
СЕН-СИМОН, КЛОД, АНРИ ДЕ — SAINT-SIMON, CLAUDE-HENRI DE 138
СЕН-СИМОН, ЛУИ ДЕ — SAINT-SIMON, LOUIS DE 625
СЕН ТОБИ — SAINT TOBI 861
СЕНТ-ИВ Д'АЛЬВЕДР — SAINT-YVES D'ALVEDRE
СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ, АНТУАН ДЕ — SAINT-EXUPERY, ANTOINE DE 26, 29, 45, 55, 67, 87, 689, 797
Военный летчик — Pilote de guerre 797
Планета людей — Terre des hommes 797
Цитадель — Citadelle 797
СЕРА, ЖОРЖ ПЬЕР — SEURAT, GEORGES PIERRE 125
СЕРВАНТЕС СААВЕДРА, МИГЕЛЬ ДЕ 16
СЕРРО, ЖАН-МАРИ — SERREAU, JEAN-MARIE 326, 523, 569, 782
СЕРРО, ЖЕНЕВЬЕВА — SERREAU, GENEVIÈVE 523, 541, 569, 859
СЕРФ, МЮРИЭЛЬ — CERF, MURIEL 761
СЕСБРОН, ЖИЛЬБЕР — CESBRON, GILBERT 216, 217, 577, 583
Во что я верю — Ce que je crois 583
Святые идут в ад — Les Saints vont en enfer 216
СИКАР, МИШЕЛЬ — SICARD, MICHEL (см. М.БЮТОР) 856
СИКИБУ, МУРАСАКИ 626, 629
Гэндзи Моногатари 626
СИКСУС, ЭЛЕН — CIXOUS, HÉLÈNE 586, 615, 616

Артикль ля — La 615
Внутри — Dedans 615, 616
Дыхание — Souffles 615
Книга Прометеи — Le Livre de Prométhéa 615
Нейтральное — Neûtre 615
Революция для Фаустов — Révolution pour plus d'un Faust 616
Третье тело — Le Troisième corps 615
СИЛЬВЕР, АНДРЕ — SILVAIRE, ANDRÉ 702
СИЛЬВЕСТР, АНН — SILVESTRE, ANNE 239
СИМЕНОН, ЖОРЖ — SIMENON, GEORGES 618, 855
Богач — Un Riche homme 618
Грязный снег — La Neige etait sale 618
Другие — Les Autres 618
Завещание Донадье — Le Testament Donadieu 618
Колокола Бисетра — Les Anneaux de Bicêtre 618
Мегре и господин Шарль — Maigret et Monsieur Charles 618
Старший из Фершо — L'Aîné des Ferchaux 618
Стеклянная клетка — La Cage de verre 618
СИМОН, АЛЬФРЕД — SIMON, ALFRED 322, 515, 851, 859
СИМОН, КЛОД — SIMON, CLAUDE 17, 354, 355, 394—405, 407, 421, 436, 438, 448—456, 579, 581, 585, 592, 596, 853, 856, 862
Георгики — Les Géorgiques 407, 456, 592
Дороги Фландрии — La Route des Flandres 407, 449—451, 856
История — Histoire 17, 450—456
Отель — Le Palace 407, 450, 455
Предметный урок — Leçon de choses 592, 456
Приглашение — L'Invitation 592, 407
Тела-проводники — Corps conducteurs 405, 448, 449, 454—456, 592
Трава — L'Herbe 449—453
Фарсальская битва — La Bataille de Pharsale 450, 451, 455, 592, 856
СИМОН, ПЬЕР-АНРИ — SIMON, PIERRE-HENRI 577, 851
СИМОНОВ К.М. 683, 866
СИПРИО, ПЬЕР — SIPRIOT, PIERRE 867
СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК, САВИНЬЕН ДЕ — CYRANO DE BERGERAC, SAVINIEN DE 338, 403
СКАРЛАТТИ, ДОМЕНИКО 714, 715
СКОВОРОДА, Г.С. 841
СКУТТА, ФРАНСИСКА — SKUTTA, FRANCISKA 868
СМИРНОВ В.П. 852
СНОУ, ЧАРЛЬЗ 618
СОБЕЛЬ, БЕРНАР — SOBEL, BERNARD 515, 787
СОВАЖОН, МАРК ЖИЛЬБЕР — SAUVAJON, MARC-GUILBERT 532, 773
СОКОЛЬНИКОВ Г.Я. 253
СОЛЖЕНИЦЫН А.И. 19, 24, 578
Архипелаг ГУЛАГ 19, 24
СОЛЛЕРС, ФИЛИПП — SOLLERS, PHILIPPE 23, 106, 348, 352, 354, 357, 364, 394, 401, 407, 457—465, 468, 471, 503, 589, 800, 804, 808, 823, 827, 831, 853, 857, 871
Аш — H 459, 462, 589
Драма — Drame 357, 401, 457, 459—461
Законы — Lois 459, 589
Женщины — Femmes 407, 459, 462—464
Парк — Le Parc 354, 459
Портрет игрока — Portrait du joueur 364, 407, 459, 462—464
Рай — Paradis 459
Странное одиночество — Une Curieuse solitude 457, 459
Числа — Nombres 357, 459, 460
СОЛОГУБ Ф.К. 267
СОНТАГ, СЬЮЗЕН — SONTAG, SUSANNE 806, 831, 840, 871, 873
СОФОКЛ 155, 402, 411, 419
Царь Эдип 155, 402, 411, 419
СПЕНСЕР-НОЭЛЬ, ЖЕНЕВЬЕВА — SPENSER-NOËL, GENEVIÈVE 640
СПИНОЗА БЕНЕДИКТ 461, 668, 699
Этика 669
СПИРА, ФРАНСУАЗА — SPIRA, FRANÇOISE 328
СТАВИСКИЙ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ — STAVISKY, SERGE ALEXANDRE 701
СТАЛИН И.В. 10, 104, 109, 253, 689, 767
СТАРОБИНСКИЙ, ЖАН — STAROBINSKY, JEAN 337, 597
Портрет художника в костюме акробата — Portrait de l'artiste en saltimbanque 337
СТЕЙНБЕК, ДЖОН ЭРНСТ 23, 67
СТЕЙНЕЛЬ, МАРГАРЕТ — STEINHEL, MARGUERITE 686
Мемуары 686
СТЕНДАЛЬ (АНРИ БЕЙЛЬ) — STENDHAL (HENRI BEYLE) 112, 157, 173, 176, 266, 370, 379, 448, 452, 512, 618, 678, 845, 854
Красное и черное — Le Rouge et le noir 452
О любви — De l'amour 845
Пармская обитель — La Chartreuse de Parme 452
СТЕРН, ЛОУРЕНС 753, 441

Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена 441
СТЕФАНОВ Ю.Н. 476
СТИВЕНСОН, РОБЕРТ ЛЬЮИС 374
Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда 374
СТИЛЬ, АНДРЕ — STIL, ANDRÉ 47, 48, 345, 606, 706
К социалистическому реализму — Vers le réalisme socialiste 47
Мы будем любить друг друга завтра — Nous nous aimerons demain 47, 345, 606
Обвал — Le Foudroyage 47, 345, 606
Первый удар — Le Premier coup 47
СТОЛЯРОВА Н. 853
СТРАТОН 634
СТРИЖЕВСКАЯ Н.И. 294, 476, 733
СТРИНДБЕРГ, ЮХАН АВГУСТ 264, 728
Игра любви и случая 728
СУИНБЕРН, АЛДЖЕРОН ЧАРЛЬЗ 625
СУПО, ФИЛИПП — SOUPAULT, PHILIPPE 134
СЭВ, ЛЮСЬЕН — SÈVE, LUCIEN 351, 852
СЭЛИНДЖЕР, ДЖЕРОМ ДЕЙВИД 23
СЮЗИНИ, МАРИ — SUSINI, MARIE 584
Такова была наша любовь — C'était cela notre amour 584
СЮПЕРВЬЕЛЬ, ЖЮЛЬ — SUPERVIELLE, JULES 229, 327, 757
Шехерезада — Schéhérazade 327

ТАГОР, РАБИНДРАНАТ 626
ТАЛЕЙРАН, ШАРЛЬ МОРИС ДЕ — TALLEYRAND, CHARLES MAURICE DE 127
ТАНГИ, ИВ — TANGUY, YVES 251, 289
ТАНГИ, РОЛЬ — TANGUY, ROL 228
ТАРДЬЁ, ЖАН — TARDIEU, JEAN 522
Гром без грозы — Tonnerre sans orage 522
Замочная скважина — La Serrure 522
Камерные пьесы — Théâtre de chambre 522
Мебель — Le Meuble 522
Ненужная вежливость — La Politesse inutile 522
Ничейный голос — Une voix sans personne 22
Окошечко кассы — Le Guichet 522
Освальд и Зиновия — Oswald et Zénaïde 522
Разговор-симфониетта — Conversation-simfoniette 522
Слова для другого — Un mot pour un autre 522
Соната и три господина — La Sonate et les trois monsieurs 522
Что значит говорить — Ce que parler veut dire 522
ТАРРАБ, ЖИЛЬБЕР — TARRAB, GILBERT 543
ТЕЙЯР ДЕ ШАРДЕН, ПЬЕР — THEILHARD DE CHARDIN, PIERRE 13, 27
Феномен человека — L'Apparition de l'homme 27
ТЕККЕРЕЙ, УИЛЬЯМ МЕЙКПИС 384
История Генри Эсмонда 384
ТЕЛЬМАН, ЭРНСТ 90
ТЕРРАССОН, ЖАН — TERRASSON, JEAN 446
Сет — Seth 446
ТЕРТЕРЯН И.А. 586
ТЗАРА, ТРИСТАН — TZARA, TRISTAN 271, 747
ТИБОДО, ЖАН — THIBAUDEAU, JEAN 768, 769
Май 1968 — Mai 1968 768
ТИК, ЛЮДВИГ 781
Кот в сапогах 781
ТИЛЛИ, ФРАНСУА-ЛУИ — TILLY, FRANÇOIS-LOUIS 794
Грибы лисички — Les Trompettes de la mort 794
Мясные изделия — Charcuterie fine 794
Спагетти по-болонски — Spaghetti Bolognese 794
ТИЛЬМАН, ПЬЕР — TILMAN, PIERRE 474—476
Больница. Не шуметь — Hôpital. Silence 474
ТИССОН-БРАУН, МИШЛИН — TISSON-BRAUN, MICHELINE 432, 855, 868
ТИТОВ Г.И. 52
ТОДОРОВ, ЦВЕТАН — TODOROV, TZVETAN 13
ТОКАРЕВ Л.Н. 854, 866
ТОЛСТОЙ Л.Н. 54, 103, 114, 142, 201, 246, 247, 363, 421, 424, 598, 618, 625, 626, 678, 693, 844, 868
Война и мир 103, 363, 424
Исповедь 54
Крейцерова соната 868
ТОМАС, ДИЛАН 556, 748, 856
ТОПАР, ЖАН — TOPAR, JEAN 787
ТОРЕЗ, МОРИС — THOREZ, MAURICE 11
ТОРО, ГЕНРИ ДЕЙВИД 469
ТОРТЕЛЬ, ЖАН — TORTEL, JEAN 586, 595, 596, 598
ТРАССАР, ЖАН-ЛУ — TRASSARD, JEAN-LOUP
Водосбор — L'Ancolie 596
Ручейки без имени и значения — Des cours d'eau peu considérables 595, 596
Шерстяные слова — Paroles de laine 596
ТРАЯН, МАРК УЛЬПИЙ 634

ТРЕНЕ, ШАРЛЬ — TRENET, CHARLES 239
ТРЕНТИНЬЯН, ЖАН-ЛУИ — TRINTIGNANT, JEAN-LOUIS 430
ТРИОЛЕ, ЭЛЬЗА — TRIOLET, ELSA 47, 48, 105, 112, 123, 191, 328, 569, 606, 732
Инспектор развалин — L'Inspecteur des ruines 47
Козни судьбы — Les Manigances 606
Луна-парк — Luna-Park 47, 48, 112
Монумент — Le Monument 48
Нейлоновый век — L'Âge de nylon 47
Огненный конь, или Человеческие намерения — Le Cheval roux ou Les Intentions humaines 47, 48
Розы в кредит — Roses à credit 47
Свидание чужеземцев — Le Rendez-vous des étrangers 47
ТРИСТАН, ФЛОРА — TRISTAN, FLORA 264
ТРИСТАН, ФРЕДЕРИК — TRISTAN, FRÉDÉRICK 580, 613
Заблудшие — Les Égarés 580, 613
ТРИФОНОВ Ю.В. 429
Обмен 429
ТРОЛЛОП, ТОМАС 753
ТРОЦКИЙ Л.Д. 90, 96, 253, 767
ТРУАЙЯ, АНРИ — TROYAT, HENRI 40, 360, 388
Свет праведников — La Lumière des justes 40
Сев и жатва — Les Semailles et les Moissons 388
Семья Эглетьер — Les Eygletière 40, 360
ТУАЙЕН (МАРИЯ ЧЕРМИНОВА) 251, 254
ТУЛУЗ-ЛОТРЕК, АНРИ МАРИ ДЕ — TOULOUSE-LAUTREC, HENRI MARIE DE 88
ТУРГЕНЕВ И.С. 696
ТУРНЬЕ, МИШЕЛЬ — TOURNIER, MICHEL 4, 21, 380, 580, 585, 598, 599, 666—677, 866
Ветер-утешитель — Le Vent Paraclet 667, 673, 866
Гаспар, Мельхиор и Балтазар — Gaspard, Melchior et Balthazar 667, 677
Глухарь — Le Coq de bruyère 672
Жиль и Жанна — Gilles et Jeanne 667, 673
Зарисовки со спины — Vues de dos 668
Золотая капля — La Goutte d'or 667, 672, 677
Ключи и замки — Des clés et des serrures 866
Лесной царь — Le Roi des Aulnes 580, 667, 671, 672, 674, 866
Метеоры — Les Météores 674, 675—677
Полет вампира — Le Vol du vampire 667, 866
Пятница, или Лимб Тихого океана — Vendredi ou les Limbes du Pacifique 667, 669—671, 674, 866
ТУРТО, ЖАН-ЖАК — TOURTEAU, JEAN-JACQUES 863
ТУССЕН, ЖАН-ФИЛИПП — TOUSSAINT, JEAN-PHILIPPE 597
Фотоаппарат — L'Appareil-photo 597
ТЫНЯНОВ Ю.Н. 545, 860
ТЬЕР, ЛУИ АДОЛЬФ — THIERS, LOUIS ADOLPHE 706
ТЮТЧЕВ Ф.И. 269

УАЙЛЬД, ОСКАР 211, 377, 627
Портрет Дориана Грея 211, 377
УИЛЬЯМС, УИЛЬЯМ КАРЛОС 750
УЧЕЛЛО, ПАОЛО 262
УЭЛЛС, ГЕРБЕРТ 253
УЭСКЕР, АРНОЛЬД — WESKER, ARNOLD 771
Кухня — La Cuisine 771

ФАБР Д'ОЛИВЕ, АНТУАН — FABRE D'OLIVET, ANTOINE 265
ФАБРИ, ЖАН — FABBRI, JEAN 773
ФАБЬЕН, ПЬЕР ЖОРЖ — FABIEN, PIERRE GEORGES 228
ФАВАЛЕЛЛИ, МАКС — FAVALELLI, MAX 773
ФАЙ, ЖАН-ПЬЕР — FAYE, JEAN-PIERRE 349, 458, 470—472, 503, 577, 582, 732, 738, 755, 857
Опрокинутая река — Fleuve renversé 471
Сложенные цвета — Couleurs pliées 471, 738
Стекла — Verres 471
Теория повествования — Théorie du récit 471
Шлюз — L'Écluse 472
Язык гуннов — Le Récit hunique 470
ФАРРЕЛЛ К. ФРЕДЕРИК 628, 630, 864
ФАРРЕЛЛ, ЭДИТ Р. 628, 630, 864
ФАСКЕЛЬ, СОЛАНЖ — FASQUELLE, SOLANGE 391
ФЕДОРОВ Н.Ф. 13, 337
ФЕЙДО, ЖОРЖ — FEYDEAU, GEORGES 774, 775
ФЕЙЕРБАХ, ЛЮДВИГ 246, 258
ФЕНЕЛОН (ФРАНСУА ДЕ САЛИНЬЯК) — FÉNELON (FRANÇOIS DE SALIGNAC) 138, 149
ФЕРНАНДЕЗ, ДОМИНИК — FERNANDEZ, DOMINIQUE 854
ФЕРРА, ЖАН — FERRAT, JEAN 239, 240
ФЕРРЕ, ЛЕО — FERRÉ, LÉO 239, 240
ФЕРРЕ, ТЕОФИЛЬ — FERRÉ, THÉOPHILE 706

ФИЛАТОВА В.Г. 843
ФИЛИП, ЖЕРАР — PHILIPPE, GÉRARD 316, 317, 326, 328, 329, 524, 536, 769, 851
ФИЛИПП, ШАРЛЬ-ЛУИ — PHILIPPE, CHARLES-LOUIS 690
ФИНКЕЛЬШТЕЙН Е.А. 843
ФИЦДЖЕРАЛЬД, ФРЕНСИС СКОТТ 167, 360, 716, 868
ФИШ, БРИАН — FITCHE, BRIAND 102, 843
ФЛЕТЧЕР, ДЖОН 555
ФЛЕТЬО, ПЬЕРЕТТ — FLEUTIAUX, PIERRETTE 604
  История картины — Histoire du tableau 604
  История летучей мыши — Histoire de la chauve-souris 604
  История пропасти и подзорной трубы — Histoire du gouffre et de la lunette 604
  Крепость — La Forteresse 604
  Метаморфозы королевы — Métamorphoses de la reine 604
ФЛОБЕР, ГЮСТАВ — FLAUBERT, GUSTAVE 6, 41, 57, 112, 134, 173, 205, 395, 404, 421, 424, 427, 443, 447, 545, 633, 677, 686, 803, 868
  Иродиада — Hérodias 677
  Лексикон прописных истин — Le Dictionnaire des idées reçues 427, 545
  Мадам Бовари — Madame Bovary 134, 633
ФЛОН, СЮЗАННА — FLON, SUZANNE 317
ФОЛКНЕР, УИЛЬЯМ 23, 67, 102, 108, 187, 317, 356, 455, 618
  Реквием для монахини 317
  Шум и ярость 23
ФОЛЛЕН, ЖАН — FOLLAIN, JEAN 469
ФОМА АКВИНСКИЙ 870
  Сумма теологии 870
ФОМБЕР, МОРИС — FOMBEURE, MAURICE 233, 473, 475
ФОР, ПОЛЬ — FORT, PAUL 239
ФОР, ФЕЛИКС — FAURE, FELIX 687
ФОРЕ, ГАБРИЭЛЬ — FAURÉ, GABRIEL 715
ФОШРО, СЕРЖ — FAUCHEREAU, SERGE 761
ФРАНК, БЕРНАР — FRANK, BERNARD 157, 609
ФРАНКЕЛЬ, ЛЕО — FRANKEL, LÉO 706
ФРАНКО, ФРАНСИСКО 144, 569, 573
ФРАНС, АНАТОЛЬ — FRANCE, ANATOLE 44, 124, 216, 366, 369, 370, 373, 376, 700
  Боги жаждут — Les Dieux ont soif 700
  Суждения господина Жерома де Куаньяра — Les Opinions de Jérome Coignard 370
ФРАНСОН, АЛЕН — FRANÇON, ALAIN 782, 795
ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ 369
ФРЕВИЛЬ, ЖАН — FRÉVILLE, JEAN 368, 429
  Коллаборационисты — Les Collabos 368
ФРЕЙЗЕР, ДЖЕМС ДЖОРДЖ 417, 425, 429
  Золотая ветвь 417
ФРЕЙД, ЗИГМУНД 13, 243—245, 248, 249, 252, 257, 260, 265, 301, 303, 427, 631, 655
  Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи 260
ФРЕМОН, ЖАН — FRÉMON, JEAN 760
ФРЕНО, АНДРЕ — FRENAUD, ANDRÉ 35, 233, 234, 469, 858
  Весь источник — Source entière 234
  Да не заблудится никто — Nul ne s'égare 234
  Крестьяне — Les Paysans 234
  Рая нет — Il n'y a pas de paradis 234
  Святой лик — La Sainte Face 234
  С тех пор Всегда Уже — Depuis Toujours Déjà 234
ФРИДМАН, ЖОРЖ — FRIEDMAN, GEORGES 30
ФРИК, ГРЕЙС 623, 632, 640
ФРИКС, РОБЕР — FRICX, ROBERT 861
ФРИШ, МАКС 23, 106
ФУКИДИД 863
ФУКО, МИШЕЛЬ — FOUCAULT, MICHEL 13, 352, 353, 581, 582, 754, 808, 812, 823, 842, 871
  Слова и Вещи — Les Mots et Les Choses 842
ФУРЬЕ, ШАРЛЬ — FOURIER, CHARLES 264, 403, 443—445, 823

ХАЙД ГРИТ, ЭНН 847
ХАЙДЕГГЕР, МАРТИН 54, 87, 557, 861, 800, 803, 804, 809, 810, 859
ХАЛИМИ, ЖИЗЕЛЬ — HALIMI, GISÈLE 345
ХЕМИНГУЭЙ, ЭРНЕСТ 23, 56, 67, 91, 95, 97, 108, 173, 187, 618, 682, 683, 807, 843, 868, 871
  По ком звонит колокол 23
  Прощай, оружие 682
  Фиеста 807
ХЕММЕТ, ДЭШЛ 856
  Мальтийский сокол 856
ХИНДУС, МИЛЬТОН 129
ХОЛОДЕНКО, МАРК — CHOLODENKO, MARC 474—476
ХОМСКИЙ, НОЭМ 470

ХРУЩЕВ Н.С. 10

ЧАПЛИН, ЧАРЛИ 99, *555*
ЧЕРНЯК И.Е. 422
ЧЕХОВ А.П. 362, 424, 436, 538, 539, 598, 710, 715, 716, 728, 777, 781, 785, 868
Вишневый сад 538, 539
Три сестры 538, 781
Чайка 726, 868

ЦВЕТАЕВА М.И. 24
ЦЕММЕЛЬВАЙС, ФИЛИПП-ИГНАЦИЙ 122

ШАБРОЛЬ, ЖАН-ПЬЕР — CHABROL, JEAN-PIERRE 47, 49, 605, 610—612, 698—707, 867
Божьи безумцы — Les Fous de Dieu 610, 700, 703, 704, 867
Бунтари — Les Rebelles 701, 867
Гиблая слобода — Le Bout-Galeux 47, 70, 867
Дети Марса — La Innocents de Mars 700
Лишний — Un Homme de trop 699, 700
Лошади ее любили — Les Chevaux l'aimaient 702, 705
Каминарем — Caminarem (совм. с К.МАРТИ) 701, 702
Козел отпущения — Le Bouc du désert 612, 703, 706
Красная кошка — La Chatte rouge 867
Моя страна задушена — Mon Pays escorjat (совм. с Р.ЛАФОНОМ и Э.МАФФР-БОЖЕ) 702
Наше безумие — La Folie des miens 867
Нищенка — La Gueuse 867
Отчаяние Севенн — Le Crève Cevenne 701, 867
Погода разгулялась — L'Embellie 867
Последний патрон — La Dernière cartouche 47, 698
Пушка "Братство" — Le Canon "Fraternité" 611, 703, 706
Цветок терновника — La Fleur d'épine 47, 700, 703, 705
ШАГАЛ, МАРК — CHAGALL, MARC 88, 92, 251, 529
ШАЙЮ, МИШЕЛЬ — CHAILLOU, MICHEL 586
ШАМСОН, АНДРЕ — CHAMSON, ANDRÉ 30, 611
Башня постоянства — La Tour de Constance 611
Бесстрашный и чернокожие разбойники 611
Камизар Кастане — Castanet ou le Camisard d'Aligoual 611
ШАМФОР, СЕБАСТЬЕН РОШ НИКОЛА — CHAMFORT, SÉBASTIEN ROCHE NICOLAS 629
ШАР, РЕНЕ — CHAR, RENÉ 225, 233, 235, 236, 240, 243, 250, 251, 264, 268—276, 287, 297, 488, 708, 738, 755, 847, 849
Библиотека в огне — Bibliothèque est en feu 235
Вестники утра — Les Matinaux 235, 236, 271
Возвращение к верховьям — Retour amont 235, 236, 271
Далеко от нашего праха — L'Inclémence lointaine 271
К судорожной безмятежности — A une sérénité crispée 271
Листки Гипноса — Feuillets d'Hypnos 235, 236, 271, 272
Необузданный молот — Le Marteau sans maître 235, 271
Ночь-талисман — La Nuit talismanique 274, 849
О поэзии — Sur la poésie 235, 274
Пахучие дуновения — Aromates chasseurs 235, 271
Поднят занавес под деревьями. Сезонный театр — Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier 276
Поиск основания и вершины — Recherche de la base et du sommet 235, 271
Распыленная поэма — Poème pulverisé 274, 275
Слово-архипелаг — La Parole en archipel 235, 271, 275
Тридцать три фрагмента — En trente trois morceaux 275
Уснувшие окна и люк на крышу — Fenêtres dormantes et porte sur le toit 235, 271, 847
Утраченная нагота — Le Nu perdu 235, 271
Хвала подозреваемой — Eloge d'une soupçonnée 849
Ярость и тайна — Fureur et mystère 271
ШАРБОННЬЕ, ЖОРЖ — CHARBONNIER, GEORGES 442, 856
ШАРДОН, ЖАК — CHARDONNE, JACQUES 160—162, 167
Любовь — это больше, чем любовь — L'Amour c'est beaucoup plus que l'amour 160
Письма к Роже Нимье — Lettres à Roger Nimier 161
ШАРДОН, ЖАН-БАТИСТ — CHARDON, JEAN-BAPTISTE 706
ШАРЛЬ-РУ, ЭДМОНДА — CHARLES-ROUX, EDMONDE 348, 613, 616

Забыть Палермо — Oublier Palerme 348
Она, Адриенна — Elle, Adrienne 613
ШАТОБРИАН, ФРАНСУА РЕНЕ ДЕ — CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENÉ DE 138, 443, 655, 668
Атала — Atala 443
ШАТОРЕЙНО, ЖОРЖ-ОЛИВЬЕ — CHATEAUREYNAUD, GEORGES-OLIVIER 613
Сад — Le Verger 613
ШЕАДЕ, ЖОРЖ — SCHÉHADÉ, GEORGES 326, 514, 524, 525
Вечер поговорок — La Soirée des proverbes 524
Господин Бобль — Monsieur Bob'le 326, 524
История Васко — Histoire de Vasco 524, 525
Путешествие — Le Voyage 524
Эмигрант из Брисбена — L'Emigré de Brisbane 524
ШЕДИД, АНДРЕ — CHEDID, ANDRÉE 755
ШЕКСПИР, УИЛЬЯМ 16, 112, 115, 222, 264, 322, 327, 424, 445, 497, 515, 525, 549, 625, 771, 772, 776, 850
Гамлет 327, 776
Генрих IV 772
Двенадцатая ночь 772
Зимняя сказка 497, 498
Король Лир 115
Макбет 525
Отелло 222
Ричард II 327, 772
Ромео и Джульетта 222, 322, 850
Сон в летнюю ночь 771
ШЕЛЛИ, ПЕРСИ БИШИ 635
ШЕРВАНИДЗЕ В.В 843
ШЕРО, ПАТРИС — CHEREAU, PATRICE 584, 788, 789
ШЕСЕКС, ШАРЛЬ — CHESSEX, CHARLES 601
Людоед — L'ogre 601
ШЕСТОВ Л.И. 54, 56, 76, 499, 804, 858, 871
Добро и зло в учении Толстого и Ницше 871
Достоевский и Ницше 858
ШЁНБЕРГ, АРНОЛЬД 462
ШИЛЛЕР, ФРИДРИХ 143
ШИРАХ, БАЛДУР ФОН 161
ШЛЮМБЕРЖЕ, ЖАН — SCHLUMBERGER, JEAN 89
ШОЛОХОВ М.А. 47
Тихий Дон 47
ШОПЕН, АНРИ — CHOPIN, HENRI 242
ШОПЕН, ФРЕДЕРИК 76
ШОПЕНГАУЭР, АРТУР 553
ШОУ, БЕРНАР 253
ШПЕНГЛЕР, ОСВАЛЬД 89, 101
Закат Европы 89
ШРАЙБЕР Э.Л. 863
ШУБЕРТ, ФРАНЦ 715
ШУБКИН В. 854
ШУМАН, РОБЕРТ 108, 715
ШЮСТЕР, ЖАН — SCHUSTER, JEAN 241, 576

ЩУКИН А.В. 246

ЭЖЕЛДИНЖЕР, МАРК — EIGELDINGER, MARC 848
ЭЗИН, ЖАН-ЛУИ — EZINE, JEAN-LOUIS 854, 863
ЭЙЗЕНШТЕЙН С.М. 98, 99, 454, 843, 857
ЭЙНШТЕЙН, АЛЬБЕРТ 756
ЭКЕ, СТЕФАН 157
ЭКО, УМБЕРТО 24, 435, 841, 850, 856
Имя Розы 24, 850, 856
Маятник Фуко 24
ЭЛИАДЕ, МИРЧА 541, 861
ЭЛИАС, ПЬЕР-ЖАКЕЗ — HELIAS, PIERRE-JAKEZ 614, 702
Конь моей гордости — Le Cheval d'orgueil 614, 702
ЭЛИОТ, ТОМАС СТЕРНЗ 23, 785
Смерть в соборе 23
ЭЛЮАР, ПОЛЬ — ELUARD, PAUL 4, 10, 26, 224—230, 233, 236, 239, 243, 244, 250—255, 259, 263, 264, 271, 274—276, 280, 287, 293, 299, 300, 311, 328, 466, 495, 512, 740, 747, 800, 847
Все выражать — Pouvoir tout dire 225
Греция роза моя — Grèce ma rose de raison 227
Естественное течение — Cours naturel 225
Желание продолжать — Le Dur désir de durer 225
Лик всеобщего мира — Visage de la paix 226
Непрерывная поэзия — Poésie ininterrompue 271
Память плоти — Corps mémorable 225
Политические стихотворения — Poèmes politiques 227
Прославления — Hommages 227
Стихи для всех — Poèmes pour tous 228
Урок морали — Une leçon de morale 227
Феникс — Le Phénix 225, 227
ЭЛЮАР, НЮШ — ELUARD, NUSCH 251
ЭММАНЮЭЛЬ, ПЬЕР — EMMANUEL, PIERRE 3, 10, 12, 26, 27, 30, 35, 225, 229—231, 233, 264, 280, 298—311, 583, 847, 850
Бодлер — Baudelaire 299, 304, 850
Вавилон — Babel 229, 230, 299, 301, 309

Всеобщее "я" у Поля Элюара — Le Je universel dans l'oeuvre d'Eluard 230, 299, 850
Второе рождение — La Nouvelle naissance 230, 299
Гробница Орфея — Tombeau d'Orphée 229, 299, 301, 303—305, 307, 308
День гнева — Jour de colère 229, 299
Другой — L'Autre 299, 303, 307, 310, 850
Евангельские мотивы — Evangéliaire 229, 299, 301, 306, 850
Иаков — Jacob 230, 299, 302, 305, 310
Контуры вершины — Ligne de faîte 850
Лик облако — Visage nuage 299, 307, 309, 310
Мир внутри нас — Le Monde est intérieur 230
Песни наперстка — Chansons du dé à coudre 299
Печаль, о родина моя — Tristesse o ma patrie 299, 308, 309
Поединок — Duel 299, 301—303, 850
Поэзия разум пылающий — Poésie raison ardente 847, 850
Работник одиннадцатого часа — L'Ouvrier de la onzième heure 847, 850
Свобода нас ведет — La Liberté guide nos pas 229
Содом — Sodome 299, 303, 308
София — Sophia 230, 299, 300, 302, 303, 310
Сражайся вместе со своими защитниками — Combats avec tes défenseurs 308
Una, или Смерть жизнь — Una ou La Mort la vie 230, 299, 304
У склона лет — Versant de l'Âge 229, 230, 299, 302, 305, 306, 310, 850
Элегии — Elégies 298
Cantos 229, 230
ЭМЕ, МАРСЕЛЬ — AYMÉ, MARCEL 157, 580, 582
ЭНГЕЛЬС, ФРИДРИХ 31, 246, 252, 257, 258, 767
ЭНГОПОПУЛОС, НИКОС 755
ЭНГР, ДОМИНИК — INGRES, DOMINIQUE 420
ЭНЦЕНСБЕРГЕР, ХАНС МАГНУС 295
ЭПШТЕЙН М.Н. 843
ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ 638
ЭРЕНБУРГ И.Г. 24, 91, 853
Оттепель 24
ЭРИА, ФИЛИПП — HÉRIAT, PHILIPPE 39, 40, 384
Золотые решетки — Les Grilles d'or 39
Семья Буссардель — Les Boussardel 39, 40, 387
ЭРНО, АННИ — ERNAUX, ANNIE 616, 391
Женщина-ледышка — La Femme-gelée 616
Место — La Place 616
ЭРНСТ, МАКС 250, 263
ЭРТЕ (РОМАН ТЫРТОВ) 838
ЭТЧЕРЕЛЛИ, КЛЕР — ETCHERELLI, CLAIRE 349, 615
ЭСКАРПИ, РОБЕР — ESCARPIT, ROBERT 547
ЭССЛИН, МАРТИН 543, 852, 860
ЭСХИЛ 102, 791, 863
Персы 102

ЮГНЕН, ЖАН-РЕНЕ — HUGUENIN, JEAN-RENÉ 33
ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ 248
ЮНГ, КАРЛ ГУСТАВ 301, 303, 398, 401, 631, 638, 864
Психология и алхимия 638
ЮРСЕНАР, МАРГЕРИТ (КРАЙЕНКУР, МАРГЕРИТ ДЕ) — YOURCENAR, MARGUERITE (CRAYENCOUR, MARGUERITE DE) 4, 38, 223, 445, 580, 610—612, 616, 622—640, 863—865, 856
Алексис, или Тщетное противоборство — Alexis ou Le Traité du vain combat 624, 626—629, 631, 633, 864
Анна, сестра... — Anna, soror... 628—630, 864
Благочестивые воспоминания — Souvenirs pieux 864
Боги не умерли — Les Dieux ne sont pas morts 626
Воспоминания Адриана — Mémoires d'Hadrien 38, 610, 611, 622, 624, 625, 628, 629, 634—638, 640, 864, 865
Восточные новеллы — Les Nouvelles orientales 627
Динарий мечты — Denier du rêve 623, 627—629, 631, 632
Лабиринт мира — Le Labyrinthe du monde 611, 623, 624, 864
Милостыни Алкиппы — Les Charités d'Alcippe 626
Новая Эвридика — La Nouvelle Eurydice 627
Огни — Feux 623, 627—631, 633, 635
Открытые глаза — Les Yeux ouverts 863, 864
Пиндар — Pindare 627
Последний выстрел — Le Coup de grâce 624, 627, 633
Сад химер — Le Jardin des chimères 626, 629
Северные архивы — Archives du Nord 625, 628, 864
Смерть в упряжке — La Mort conduit l'attelage 627

Сны и судьбы — Les Songes et les sorts 623, 627, 629, 631
Философский камень (Черная стадия) — L'Oeuvre au noir 223, 445, 610, 611, 622, 624, 625, 628, 629, 636—640, 864, 865
Что? Вечность — Quoi? L'Eternité 864

ЮРСТЕЛЬ, ЖАК 568, 569

ЯКУБОВИЧ-МЕЛЬШИН П.Ф. 261
ЯКОБСОН Р.Я. 579, 834
ЯМПОЛЬСКИЙ М.Б. 872
ЯСПЕРС, КАРЛ 76, 87, 708

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 3
Французская литература в контексте современной культуры (*В.В.Ерофеев*) 5

Часть первая
ЛИТЕРАТУРА 40—50-х ГОДОВ

Общая панорама *(Л.Г.Андреев)* 26
ПРОЗА
Введение *(Л.Г.Андреев)* 37
Альбер Камю *(В.В.Ерофеев)* 53
Жан-Поль Сартр *(В.В.Ерофеев)* 70
Андре Мальро *(З.И.Кирнозе)* 87
Луи Арагон *(Т.М.Любимова)* 103
Луи-Фердинанд Селин *(В.В.Ерофеев)* 121
Анри де Монтерлан *(А.Ф.Строев)* 137
Роже Нимье *(В.В.Ерофеев)* 157
Роже Вайян *(Т.В.Балашова)* 168
Пьер Гаскар *(Н.Ф.Ржевская)* 177
Борис Виан *(В.В.Ерофеев)* 185
Католическая традиция во французской литературе XX в. *(А.Ф.Строев)* 198
ПОЭЗИЯ
Введение *(Т.В.Балашова)* 224
Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма *(Н.И.Балашов)* 243
Рене Шар *(С.И.Великовский)* 268
Анри Мишо *(С.И.Великовский)* 277
Жак Превер *(Т.В.Балашова)* 288
Пьер Эммануэль *(С.Н.Зенкин)* 298
ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР
Введение *(Т.Б.Проскурникова)* 312
Жан Жене *(С.Н.Зенкин)* 331

Часть вторая
ЛИТЕРАТУРА 60-х ГОДОВ

Общая панорама *(Н.Ф.Ржевская)* 344
ПРОЗА
Введение *(Н.Ф.Ржевская)* 354
Веркор *(Н.Ф.Ржевская)* 365
Робер Мерль *(Н.Ф.Ржевская)* 377
Эрве Базен *(Ю.П.Уваров)* 386
"Новый роман" *(А.Ф.Строев)* 394
Ален Роб-Грийе *(А.Ф.Строев)* 408
Натали Саррот *(А.Ф.Строев)* 421

Мишель Бютор *(А.Ф.Строев)* 434
Клод Симон *(Л.А.Зонина)* 448
Филипп Соллерс *(Н.Ф.Ржевская)* 457
ПОЭЗИЯ
Введение *(Т.В.Балашова)* 466
Жан-Клод Ренар *(С.Г.Ломидзе)* 481
Ив Бонфуа *(С.А.Макуренкова)* 494
Мишель Деги *(С.А.Макуренкова)* 502
ДРАМАТУРГИЯ
Введение *(Т.Б.Проскурникова)* 514
Жан Ануй *(Т.Б.Проскурникова)* 531
Эжен Ионеско *(А.Ф.Строев)* 541
Сэмюэль Беккет *(М.М.Коренева)* 552
Арман Гатти *(Т.Б.Проскурникова)* 564

Часть третья
ЛИТЕРАТУРА 70—80-х ГОДОВ

Общая панорама *(Т.В.Балашова)* 576
ПРОЗА
Введение *(Т.В.Балашова)* 588
Маргерит Юрсенар *(О.Б.Вайнштейн)* 622
Ж.-М.-Г.Леклезио *(Т.В.Балашова)* 642
Патрик Модиано *(Н.Ф.Ржевская)* 654
Мишель Турнье *(Н.Ф.Ржевская)* 666
Арман Лану *(Н.Ф.Ржевская)* 678
Бернар Клавель *(О.В.Тимашова)* 688
Жан-Пьер Шаброль *(М.А.Ариас)* 698
Роже Гренье *(Т.В.Балашова)* 708
Маргерит Дюрас *(Н.Ф.Ржевская)* 717
ПОЭЗИЯ
Введение *(Т.В.Балашова)* 730
Жак Рубо *(Т.В.Балашова)* 743
Бернар Ноэль *(О.В.Тимашова)* 755
ДРАМАТУРГИЯ *(Т.Б.Проскурникова)* 767

ЖАНР ЭССЕ

Новые тенденции во французской эссеистике *(С.Н.Зенкин)* 797
Жорж Батай *(С.Н.Зенкин)* 799
Морис Бланшо *(С.Н.Зенкин)* 810
Ролан Барт *(С.Н.Зенкин)* 823
Примечания 842
Список иллюстраций 875
Указатель имен и названий *(Е.Д.Гальцова)* 879

Научное издание

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А.М.Горького РАН

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1945—1990

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре ИМЛИ им.Горького

ЛР № 04126 от 16.10.91

Формат 70x100 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Авт. л. 70 .00. Тираж 1000 экз.

Специализированное издательско-торговое предприятие "Наследие"
121069, Москва, ул. Поварская, д 25а

Отпечатано в Московской типографии № 2 ВО "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер.,6
Зак. 2355.