

СОВРЕМЕННАЯ

ЗАРУБЕЖНАЯ

ЛИТЕРАТУРА

Т. В. БАЛАШОВА

Ф  
РАНЦУЗСКИЙ  
РОМАН  
60<sup>Х</sup> ГОДОВ



СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

---

Т. БАЛАШОВА

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН  
60-х ГОДОВ  
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»

Москва 1965

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*Р. М. Самарин, Л. Г. Андреев,  
Я. Н. Засурский, Е. З. Цыбенко.*

---

## ДИСКУССИИ ВОКРУГ «АВАНГАРДА»

**К**аждая эпоха ставит перед искусством новые задачи. Лев Толстой, приступив к панораме Отечественной войны 1812 года, почувствовал смятение. «Литературный язык и литературные приемы романа казались мне столь несообразными с величественным, глубоким и всесторонним содержанием»,<sup>1</sup> — напишет он позднее.

События, равных которым еще не было в истории, герои, непохожие на своих предшественников, конфликты, превосходящие остротой все до сих пор известные, — беспрестанно меняется материал искусства, и в этом изменении источник его вечного обновления. В XX веке общественные стимулы к новаторству обозначились с предельной резкостью. Революционная ломка, перспективы, открытые победой Октября, невиданный дотоле созидательный пафос целых народов, трагико-героическое столкновение прогресса с фашизмом, научное освоение космоса, сближение континентов — искусству требовался новый голос, чтобы рассказать об этом, чтобы воссоздать характер героя нашего столетия.

Художники, связавшие с понятием «XX век» только трагическо-пессимистическое ощущение разлома эпохи, не разглядевшие героизма современников, стали пробо-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Собр. соч., 1937, т. 13, стр. 53—55.

Ва́ть силы в формалистических композициях, призванных выразить дисгармоничность окружающего мира. Они называли себя «новаторами», «авангардистами», «футуристами», «сюрреалистами», «дадаистами» — выбирая имена, которые передавали бы силу презрения к «устаревшему» реализму. Но реализм «устареть» не мог. Он развивался, обогащался, стремясь воссоздать все многообразие и противоречивость современной эпохи: бесчеловечность фашизма и красоту революции, подлость мещанства и самоотверженность героя-борца.

Дискуссиями о смысле новаторства отмечены все последние десятилетия. С конца 50-х годов они стали особенно бурными. Во французской печати прошел диспут о романе; открылась анкета «Что такое авангард»<sup>1</sup>. Сложилась школа «нового романа», предельно обнажившая конфликт между новаторством мнимым и истинным. Ленинградский симпозиум Европейского сообщества писателей о романе<sup>2</sup> сделал спор поистине международным.

Сражение идет вовсе не между «традиционалистами» и «новаторами», как утверждают яростные поборники «авангарда». В истории литературы новаторство никогда не враждовало с традицией. С трибуны ленинградского симпозиума К. Федин подтвердил этот закон. «Реалисты дорожат традицией... Но, признавая неизбежность видоизменений художественной формы в зависимости от фактов исторического процесса, они не втискивают материал новой действительности в старую одежду...»

Традиция определяет, по существу, национальное лицо той или иной литературы. Для специфики современного французского романа важна и бальзаковская традиция многостороннего изучения общества, и якобинский гнев Стендаля, и народные истоки реализма Барбюса, и психологизм Пруста.

«Понимание Стендалем своего времени учит нас понимать наше», — эти слова Арагона очень точно очертили смысл «традиции»: не копировать, не повторять, а учиться гениальному мастерству выражения своей эпохи.

Ни «традиция», ни «новаторство» не являются фетишем для прогрессивной эстетики.

<sup>1</sup> См. „Lettres françaises“, 1958, mars—juillet.

<sup>2</sup> См. материалы встречи в «Иностранной литературе» № 11 за 1963 г. и в «Литературной газете», август 1963 г.

Социалистический реализм действительно наследует великому реализму Бальзака и Стендаля, Флобера и Франса, Толстого и Чехова, развивая их традиции на основе народности и революционного гуманизма.

Этим традициям верны и мастера современного критического реализма. Но у реалистов XIX в. есть такие «последователи», которые форму традиционного романа используют для прославления капитализма, лишая свой «реализм» права называться реализмом.

Жюль Ромэн, автор цикла «Люди доброй воли», первые части которого привлекали попыткой широкого изображения общества, в последних книгах (роман «Сын Жерфаньона», 1956, новеллы «Портреты неизвестных», 1962) довольствуется благосклонным описанием светских салонов; почтенный мэтр проколониалистских литературных поделок Пьер Бенуа до самой смерти сплетал авантюрно-любовные сюжеты, славившие цивилизаторскую миссию «белых» (см. посмертное издание романа «Аретуза», 1963); ведущий сотрудник «Фигаро» Серж Груссар, отдыхая от политической деятельности, сочиняет вневременные популистские мелодрамы — о коварстве любви и ревности, о мелкой склоке вокруг наследства и низменности человеческой природы («Надежда», 1959; «Страсть мавра», 1960).

Знатки «туземной» тематики гонкуровский лауреат Ромен Гари («Небесные корни», 1957), Мишель Деон («Морковка и кнут», 1960), Ги де Кар («Африканская кровь», 1963) описывают экваториальную экзотику, чтобы убедить читателя в благоустности «скромного» существования южных племен.

Писатели, запятнавшие свою биографию коллаборационизмом, несмотря на все академические почести, сами чувствуют себя за бортом литературной жизни Франции. Поэтому, видно, и появилась недавно книга Поля Вандрома «Правые, свободные от схем» (1960), где автор пытается добиться общественной реабилитации для ярых антикоммунистов — Альфреда Фабр-Люса, Пьера Бутанга, Мишеля Бардеша и др., — советует «не смаковать злобы, порожденной гражданской войной 1940—1944 годов»<sup>1</sup>, «найти, наконец, верные акценты,... уничтожить условные различия между правыми и левыми»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> P. Vandromme. Droite buissonnière. P., 1960, p. 107.

<sup>2</sup> Там же, стр. 15.

Но такая «идилия» попросту невозможна. Совсем недавно журналистка Мадлена Шапсаль настойчиво просила Мишеля Бютора признать за правой литературой хотя бы «эстетическую ценность», Бютор твердо ответил: «Нет», раз «она ...отказывается осознать свою роль и свои отношения с эволюцией реальности»<sup>1</sup>. Кстати, книга интервью, собранных таким образом М. Шапсаль, — красноречивое свидетельство, с одной стороны, банкротства «правых», с другой — устремленности немалого числа французских художников к гражданственным идеалам. Обязанность художника вмешиваться в жизнь подтвердили Сартр, Симона де Бовуар, Бютор и даже Мориак, ответивший кратко, но внушительно: «Чистого литератора больше не существует. По крайней мере среди значительных»<sup>2</sup>.

По-разному понимается, конечно, и гражданственность, и долг, и, тем более, «идеал». Но все-таки моменты острых политических коллизий во Франции — Соппротивление, вьетнамская и алжирская войны, установление единовластной диктатуры, оасовский террор — определяют друзей и врагов.

«Можно не быть коммунистом, но нельзя быть антикоммунистом» — этот принцип выдвинули члены Европейского сообщества литераторов, собравшись первый раз во Флоренции.

Резко обнажилась и определилась ныне противоположность идейно-эстетических направлений. Внутри широкого, противоречивого, но антифашистского по истокам своим лагеря борьба принимает характер идейно-эстетической дискуссии. Напряжение ее, естественно, велико и в этом лагере. Слишком разные взгляды, принципы участвуют в многоголосом диалоге. Различий много даже среди художников-реалистов. Одни придерживаются жанра «традиционного» романа. Таковы социальные циклы М. Дрюона («Конец людей», 1948—1951), Ф. Эриа («Семья Буссардель», 1939—1957), Э. Базена («Семья Резо», 1948—1950), автобиографические повести Пьера Гаскара, романы Жан-Пьера Шаброля, Жоржа Коншо-на, повести Франсуазы Малле-Жори. Манера этих пи-

<sup>1</sup> M. Chapsal. Les écrivains en personne, P., 1960, p. 61. 1963, p. 9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 124.

сателей воскрешает — даже внешне — реализм XIX века: то же доверие к реалиям быта, та же завершенность образов, уравновешенность композиции, обстоятельность стиля.

Форма романа XIX века вовсе не исчерпала себя — вот почему художественные удачи возможны и на этом пути. Автор «Семьи Буссардель» Филипп Эриа заявил:

«Французский язык, каким пользовались на протяжении двух веков — с конца XVIII — начала XIX века, сохранил, кажется мне, неисчерпаемые источники гибкости, утонченности и силы воображения. И я позволю себе утверждать: те, что намерены дезорганизовать или откинуть эти богатства, обнаруживают скорее беспомощность во владении языком, нежели способность обновить его»<sup>1</sup>.

С Филиппом Эриа согласна Франсуаза Малле-Жори. «Будет ли мой новый роман «новым романом», — спрашивает она, — одной из тех книг, где нет ни сюжета, ни персонажей, ни знаков препинания? О! Если бы меня стесняла пунктуация, сюжет или персонажи — я откинула бы их прочь не размышляя. Но они, право же, не мешают мне. Я напишу роман с сюжетом и героями. Это, конечно, старое оружие, но оно еще может служить»<sup>2</sup>.

Другие писатели предпочитают путь более напряженных поисков. Сохраняя верность главному — гуманистическому духу искусства — многие художники-реалисты сильно «осовременили» форму повествования. Автор «Страстной недели» мастерски сближает, сталкивает далекие исторические эпохи; Андре Стиль старается предельно детализировать ход мысли, жизнь сознания; Эльза Триоле смело вводит фантастические миры будущего в повседневную реальность; Веркор создает психологический цикл «путешествия» сознания («Гнев», 1956; трилогия «На этом берегу», 1958—1960) и аллегорические повести о людях-животных («Люди или животные», 1952; «Сильва», 1961), стремясь проникнуть к истоку вопроса о том, где начинается человеческое в человеке; Робер Мерль соединяет серьезную историческую параболу с «примитивным» жанром романа приключений («Остров», 1962); Пьер Гамарра пишет музыкальную партитуру

<sup>1</sup> Ph. Hériat. Retour sur mes pas. P., 1959, p. 100.

<sup>2</sup> F. Mallet-Joris. Lettre à moi-même. P., 1963, p. 9.



«Пиренейской рапсодии» (1963) и фантастическую сказку «Соло» (1964); Поль Гимар предлагает любопытнейший эксперимент — роман о двух вероятных судьбах макизара («Ирония судьбы», 1959); испанский писатель Хорхе Семпрун дает жестокий документ памяти, обвиняющий «новый порядок» («Великое путешествие», 1963).

Такие эксперименты нужны искусству. Рассуждать, что лучше — «традиционный» или нетрадиционный» тип романа — пустое занятие. Предпочтение будет отдано яркому, острому произведению, а не «типу» романа. Новаторской назовем мы книгу, открывающую новую грань реальности или психологии человека XX века.

Около «новаторства», как и около «традиции», — увы! много посторонних. Бредовые галлюцинации романов С. Беккета («Как это»..., 1961), Ж. Дуассо («Изнанка», 1960), Ж. Одиберти («Гробницы закрываются плохо», 1963), Ле Клезю («Протокол», 1963) тоже бесстыдная мимикрия — только под новаторство, а не под традицию.

Роль главного разрушителя традиционных форм взял сегодня на себя «новый роман».

Существует водораздел между новаторством прокламируемым и настоящим, действительно влекущим искусство к дальним горизонтам. Грань эту (не всегда отчетливую) переступают порой и художники-реалисты. На последних произведениях Элен Пармелен («Бой быков», 1959, «Известный солдат», 1962, «Сегодня», 1963), Андре Кедроса («Засов», 1961) слишком сильна печать словесно-композиционной игры, затеняющей гуманистический пафос их поисков.

Особенно сложны пограничные явления. Романы Франсуазы Саган, например, («Здравствуй грусть», 1954; «Смутная улыбка», 1956; «Пройдет месяц, пройдет год», 1957; «Любите ли вы Брамса?», 1959; «Чудесные облака», 1961) внешне вполне традиционны и ее шумная слава не имеет никакого отношения к формальному изобретательству.

Творчество Мишеля Бютора, напротив, проникнуто настойчивыми поисками нового стиля, формалист в нем воюет с новатором. Отдавая щедрую дань многим заблуждениям школы «нового романа», Бютор нередко взрывает изнутри ее принципы.

Как бы ни были сложны пути новаторства, они не могут быть связаны с отрицанием общественной определенности характера, с нарочитой темнотой или принципиальным презрением к вечному предмету искусства — человеку. А ведь именно такую перспективу всерьез предлагают новейшие программы формализма. Теоретики «герметической» поэзии утверждают, что «понятный» образ не способен волновать: чтобы быть художественным, он должен де остаться неясным; манифесты «нового романа» предостерегают от социальной и даже нравственной оценки, которую всегда выносит здоровый человеческий разум явлениям окружающей жизни. Художественному характеру предложено исчезнуть, композиции — стать хаотичной, слову — превратиться в загадку.

Станет ли искусство, рожденное подобными советами, передовым, авангардным? Скорее, пожалуй, «авангардистским», т. е. кричащим о новаторстве, но эпигонски повторяющим декадентов начала века. Не ожидается ли таких «новаторов», если только они не решатся на «метаморфозу» Артюра Адамова, бросившего авангардистские эксперименты, чтобы присоединиться к борьбе за реалистический французский театр, бесславная участь эпигонов формализма?

«Моя метаморфоза» назвал свой манифест, призывающий «покинуть удушающие интерьеры, из микрокосмоса», Артюр Адамов.

Андре Стиль рассказал о «метаморфозе» настроений буржуазной критики: «Адамов принадлежал к «авангарду» французского театра и в какой-то степени пользовался таким же вниманием специальной печати, какая окружает сейчас имена Ионеско и Беккета. Но вот Адамов смело берется за новую тему и пишет волнующую пьесу о Парижской Коммуне. В городе Коммуны не находится театра, который захотел бы ее поставить...»<sup>1</sup>.

Реалистическая эстетика понимает под новаторскими явлениями серьезные и дерзновенные, потрясающие читателя не странным сочетанием слов, абзацев, а открытием чувств, предугаданных жизненных конфликтов.

---

<sup>1</sup> А. Стиль. Ветер истории и паруса культуры. «Известия» 1963, 29 июня.

Реалистический лагерь французского искусства многоцветен. Среди этого бурного потока заметно своими достижениями направление социалистического реализма, утверждающее ответственность человека перед историей — направление, которое трудно ограничить именами, потому что с каждым днем все шире круг литературных явлений, эстетически близких ему.

И по мере того, как терпит банкротство «антироман», сбиваясь, как правило, на убогий жанр пред-романа («блокнота, записной книжки писателя, намеревающегося создать книгу»<sup>1</sup>) или фантастическую повесть галлюцинаций с натурализмом — все многообразнее проявляется новаторство современного реалистического романа. Здесь мы не встретимся с удручающей унификацией форм, которую в формалистическом искусстве отмечают даже благосклонные к нему критики. Новаторство Эльзы Триоле идет другими путями, чем Пьера Гамарра, направление поисков Андре Стиля иное, нежели Веркора. Угол зрения на мир, индивидуальное восприятие действительности, особенная, *своя* озабоченность бесчисленными тревогами вселенной — определяют неповторимо различные аспекты новаторства. Это новаторство движимо мыслью, отношением к миру, которое всегда будет самобытно, оригинально, ново, если художника заставил взяться за перо или кисть увиденный, остро пережитый жизненный конфликт, а не жалкая претензия «изменить стиль».

Полностью разрешить сложную проблему традиций и новаторства на узком плацдарме данной книги, конечно, невозможно. Автор отобрал лишь несколько произведений самого последнего времени, предлагающих разные пути обновления формы романа. Круг анализируемых явлений мог бы быть, естественно, расширен. Но поскольку творчество Арагона, Триоле, Лану, Стиля, Веркора, Бютора самым непосредственным образом связано с литературными дискуссиями вокруг «авангарда» — закономерно, пожалуй, на этих именах конкретизировать общий разговор о традициях и новаторстве.

---

<sup>1</sup> Дж. Дебендетти. Выступление на ленинградской встрече европейских писателей. «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 208.

## «СТРАСТНАЯ НЕДЕЛЯ» И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСТОРИИ

**А**рагон (Aragon, род. в 1897 г.) начал творческую деятельность на рубеже 10—20-х годов. Его перу принадлежат десятки книг — поэтические сборники, романы, эссе, литературоведческие исследования. За послевоенное двадцатилетие писатель создал книги стихов «Новый нож в сердце» («Le Nouveau crève-cœur», 1948), «Мои караваны» («Mes caravanes», 1954), «Глаза и память» («Les Yeux et la mémoire», 1954), «Неоконченный роман» («Le Roman inachevé», 1956), «Эльза» («Elsa», 1959), «Поэты» («Les Poètes», 1960), «Одержимый Эльзой» («Le Fou d'Elsa», 1963); два тома публицистических очерков «Человек — коммунист» («L'Homme communiste», 1946—1953); литературоведческие труды «Хроника bel canto» («Chroniques du bel canto», 1947), «Гюго, поэт-реалист» («Hugo, poète-réaliste», 1952), «Свет Стендаля» («La Lumière de Stendhal», 1954), «Советские литературы» («Les Littératures soviétiques», 1955), «Я открываю карты» («J'abats mon jeu», 1959); «Историю СССР 1917—1960» для созданной в

соавторстве с Андре Моруа параллельной истории СССР и США («Histoire parallèle des États-Unis et de l'URSS de 1917 à 1960», 1962), два романа — «Коммунисты» («Les Communistes», 1949—1951), «Страстная неделя» («La Semaine Sainte», 1958).

«Коммунисты» относятся к циклу «Реальный мир», начатому еще в 30-е годы. «Страстная неделя» самостоятельна по отношению к романам цикла, хотя и связана с ними рядом философских проблем.

Отшумели, улеглись, наконец, длительные споры вокруг «Страстной недели» Арагона. Критики<sup>1</sup>, самоуверенно предположившие, будто автор ее решил отдохнуть от современности, спрятавшись за кулисы истории, примолкли. Пока их домыслам противоречил лишь сам роман, они надеялись еще оказаться провидцами. Но прогрессивное французское<sup>2</sup> и советское<sup>3</sup> литературоведение «прочли» этот актуальнейший роман о прошлом, устремленный в будущее, приняли и горячо поддержали его. Автор, зло высмеяв<sup>4</sup> неудачливых вещунов вроде Марселя Тьебо и Габриэля д'Обареда, твердо заявил, что считает «Страстную неделю» произведением социалистического реализма, а четыре года спустя положил на книжные стеллы еще один исторический труд — двухтомную

<sup>1</sup> M. Tiébault. Aragon, l'histoire et le roman. „Revue de Paris“, 1958, décembre; D. Fernandez. La Semaine Sainte. „Nouvelle Revue française“, 1959, janvier; A. Corregidor. La Semaine Sainte. „Express“, 1958, 18 décembre; G. d'Aubarède. Rencontre avec Aragon 58. „Nouvelles littéraires“, 1959, 15 janvier.

<sup>2</sup> M. Thorez. Problèmes de notre époque. „Humanité“, 1959, 22 avril; J. Fréville. La Semaine Sainte, l'histoire ressuscitée par un poète. „Humanité“, 1958, 13 novembre; Ch. Haroché. Histoire telle qu'elle est dans la vie. „France nouvelle“, 1958, 13—19 novembre; A. Wurmsier. Histoire, ce roman. „Lettres françaises“, 1958, 30 octobre — 5 novembre.

<sup>3</sup> Б. Песис. Люди в пути «Знамя», 1959, № 9; Я. Фрид. 1815 г. Франция на распутьи. «Новый мир», 1959, № ; Е. Евнина. Роман о прошлом, устремленный в будущее. В кн.: «Социалистический реализм в зарубежной литературе». М., 1960; А. Исбах, Луи Арагон, М., 1962, гл. «Страстная неделя»; Е. Трущенко. Послесловие к роману «Страстная неделя» (М., 1960).

<sup>4</sup> L'Auteur parle de son livre; Il faut appeler les choses par leur nom; Paroles à Saint-Denis (Aragon. J'abats mon jeu. P., 1959).

«Историю СССР. 1917—1960»<sup>1</sup>, книгу, которую уже никому не пришло в голову назвать «бегством».

Значение «Страстной недели» в современной идеологической борьбе определилось уже с полной очевидностью. Но еще осталась затененная роль этого этапного произведения середины нашего века в сегодняшней эстетической битве. Год рождения «Страстной недели» (1958) — год, когда начались особенно бурные дебаты об авангардизме и новаторстве.

Поиски писателей-реалистов столкнулись с претенциозными новшествами антиромана и антитеатра. «Страстная неделя» — произведение современное и по решению основных философских вопросов, и по художественной архитектонике, манере повествования. Именно поэтому роман стал крупным явлением современного реалистического искусства.

Каково же соотношение творческих поисков автора «Страстной недели» с новаторскими исканиями современного французского романа? На какие эстетические вопросы эпохи ответило произведение Арагона?

«Страстная неделя» подвергла сомнению прежде всего самый жанр исторического романа, который сложился в буржуазной французской литературе XIX века. Там при всех индивидуальных отличиях была сильна идея круговорота истории и мизерности человека. Даже в наиболее ярких своих явлениях — например, романизированных биографиях Андре Моруа — этот «исторический» роман оставлял за бортом народную стихию или рисовал ее силой слепой и губительной для исторического прогресса.

Творческое видение мира Арагона вообще тяготеет к широким эпохальным параллелям, к осмыслению исторического момента с тем, что ему предшествовало, и тем, что он мог породить. Издалека тянулись к «Страстной неделе» нити творческих замыслов.

Это, очевидно, и помогло Арагону произнести смелое, подлинно новаторское слово в жанре исторического романа.

Критик-коммунист Шарль Арош прямо противополо-

<sup>1</sup> Вместе с «Историей США», написанной Андре Моруа, и томом интервью с советскими и американскими учеными книги эти составили „Histoire parallèle des États-Unis et de l'URSS de 1917 à 1960“. Т. 1—4, Р., 1962.

ставил «Страстную неделю» псевдоисторическим «биографиям», назвал книгу Луи Арагона «историческим романом, проникновенно слившим науку романического повествования с марксистской исторической наукой... произведением, где понимание истории поднято на уровень глубокого понимания человека»<sup>1</sup>.

Подлинно исторический роман всегда философичен. Но «Страстная неделя» — книга философская по преимуществу, *историко-философский* роман, вобравший раздумья художника об историческом прогрессе, революционных движениях масс, сложности становления национального сознания. Биограф Арагона Пьер де Лескюр почувствовал отличие «Страстной недели» в «остром проявлении внутреннего взгляда»<sup>2</sup>, т. е. интенсивном философском подтексте.

В романе Арагон-коммунист выразил свое философское понимание мира таким, каким оно сложилось к 1958 г. Раздумья главного героя романа молодого художника Теодора Жерико о личной ответственности за все свершающееся в стране, о кумирах, падающих с пьедестала, о пленительной силе слова «мы» и могуществе народа проникнуты тревогами наших дней: смелым отказом от культа личности, спором с абсурдистской философией бытия, протестом против тирании профашистского толка.

Соединение жанра исторического и философского романа — важнейшее качество «Страстной недели».

Иллюзии Теодора Жерико имеют в этот период много общего с иллюзиями Фабрицио дель Донго из «Пармской обители» Стендаля. «Страстная неделя» снова воссоединяет стендалевскую традицию.

Фабрицио, как и Жерико, армия в какой-то момент духовного кризиса показалась привлекательной, он стремится на поле сражения под Ватерлоо, побуждаемый то ли любовью к императору, то ли непоседливым темпераментом. Жерико тоже приводит в гвардию скорее страсть к приключениям, нежели роялистские симпатии. Очень скоро оба — Фабрицио на поле боя, Жерико в рядах отступающего королевского эскорта — начинают ощущать себя чужаками. Только для Жерико это освобождение

<sup>1</sup> „France nouvelle“, 1958, 13—19 novembre.

<sup>2</sup> P. de Lescur e. Aragon romancier. P. 1960, p. 51.

от иллюзий явилось предвестником серьезнейшего процесса переоценки ценностей, раздумий о смысле истории. Эта тема в «Страстной неделе» становится постепенно главной, придавая роману характерные черты философского жанра.

На авансцене народ, «те, что ютились в убогих домишках у дороги, рано поутру спешили в поле и останавливались лишь на минуту, чтобы бросить взгляд на картины разгрома, а потом снова возвращались к лошадям, к боронам... одним словом народ той эпохи, давший жизнь народу наших дней, народ, чей образ, к сожалению, редко привлекал внимание романистов»<sup>1</sup>.

Арагон не абсолютизирует мощь народной массы, он предельно историчен и честен. Нация под пером Арагона — многолика, изменчива, вся в борении контрастов, Франция—это и непривыкшая думать толпа, что в торжественные дни кричит самозабвенно «Vive le Roi!», и затравленные нищетой, ко всему равнодушные крестьяне, и отчаянные мечтатели, движимые желанием обязательно сломать отвратительный порядок вещей. Родина — не только красивые ландшафты, живописные очертания городов, древние камни Парижа или Бетюна, но и однообразные равнины, окраины, погрязшие в весенней распутице, мелкий скучный дождик — унылый пейзаж, сопровождающий все события книги. Художнику Жерико дорого все, что связано с родиной, так же как для торфяника Элуа «родными были вот эти туманы и низкая пелена дыма, этот торфяной край, где люди обрягаются в лохмотья, где единственным лакомством было молоко тощей одышливой коровы»<sup>2</sup>. Народ многоцветен, причудлив, как сама природа. Когда неистовый республиканец Бернар произносил слово «народ», десятки картин возникали перед его взором: исконная пикардийская нищета, дома призрения, где изнемогающие от непосильного труда мужчины и женщины мрут, как мухи, попрошайки у сельских околиц, торфяники, плывущие вниз по Сомме на своих плоскодонках..., в городе странные секты, грызущиеся друг с другом...». А собрание заговорщиков, куда нечаянно попал Жерико, — сколько разноречивых

<sup>1</sup> A r a g o n. J'abats mon jeu. P., 1959, p. 73.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: Арагон. Страстная неделя. М., Изд-во иностранной литературы, 1960.



мнений, противоположных интересов, непримиримых взглядов! Сложен процесс пробуждения национального сознания. «На этом собрании, куда они пришли как свидетели, как наблюдатели, их ни в чем не убедят; для того чтобы их убедить в некоторых вещах, понадобилось целое столетие и три революции...»

Как хотелось бы писателю видеть этих бедняков сплоченными, сильными, но увы! — история требует терпения. В разочарование Бернара вливается капля горечи последующих поколений, а когда Теодору снится нож в руке бедняка Фирмена, автор, нарушая романтическую условность, вступает сам в разговор, чтобы поведать о собственных разочарованиях, об ошибках народа уже в нашем, двадцатом веке. «Разъединенный, расколотый народ, когда самые что ни на есть бедняки, не знающие куда податься, идут против собственных интересов. О, это отсутствие идейного единства! Сколько времени понадобилось, чтобы все в конце концов наладилось или как будто наладилось... Помнишь, какой охватил тебя восторг в день 27 сентября 1935 года на митинге, когда было принято решение о профсоюзном единстве?

И вот опять все нужно начинать сызнова. Здание построено было на песке, волна прибоя все смыла... Вы же понимаете, сон-то вижу я, а не кто-либо другой, сон, приснившийся мне в середине двадцатого века, когда одно разочарование следует за другим и столько пролито крови... Опять?... Сколько пролито крови! Товарищи мои, товарищи! И столько вполне очевидных истин вновь поставлено под вопрос. Люди ошибались и будут ошибаться. Опять будут терзать друг друга, убивать своих, собственную плоть. Где тут бьется сердце? Куда вонзить нож? Руку направляет ненависть, но также и стыд. Эх, я все смешал вместе, но сон-то все-таки вижу я — в самой середине двадцатого века, в стране, где народ расколот...»

Бедняки из Пуа не способны еще превратить войну в национально-освободительную, как смогли герои «Коммунистов». Однако автор показывает их готовность к самостоятельным действиям, к сознательному выбору.

По существу лишь благодаря поддержке масс так быстро продвигается к Парижу Наполеон и, страшась их ненависти, торопливо удирают Бурбоны.

В «Страстной неделе» народная стихия, как бы ни

Были противоречивы ее действия, питает духовные искания индивидуума. То не безмолствующая масса, покорно ожидающая сильную личность, но бурлящая сила, трудным путем идущая ко все более полному овладению событиями. Чтобы представить себе, сколь контрастным оказывается художественный рисунок при изменении этой основной для исторического романа интонации, — попробуем соотнести с эволюцией Жерико искания Анджело, итальянского карбонария из исторического романа Жана Жионо «Гусар на крыше» (1951).

Это один из лучших романов Жионо, наименее скванный физиологическим натурализмом и общественным равнодушием. Ситуация, в какую попадает герой Жионо, тоже воскрешает картины «смятения». 1838 год. Момент испытания на жизнестойкость, человеколюбие: в стране свирепствует холера — символический образ бедствия, как чума у Альбера Камю. Анджело, подобно Жерико, присматривается к жизни простолюдинов, раздумывает об их политических симпатиях и антипатиях, пытается постичь смысл их существования. Мысль Анджело политически даже острее, чем мысль Жерико: за плечами опыт карбонария. Однако лейтмотив исторического романа Жионо контрастен лейтмотиву «Страстной недели». Для Жерико простые люди — мерило гражданственности и патриотизма. Анджело лишь сам благороден, самоотвержен. Народ, увиденный его глазами, — равнодушная масса, ни о чем не помышляющая. «Моя любовь к народу смешна, — с горечью думает он. — Мне скажут: оставьте нас в покое. Истина в обнаженных плечах этой женщины, что подает вам кофе. Чего вам еще надо?»<sup>1</sup>. Так он и шествует по зараженной стране, всем помогающий, но никем не понятый, гордый, замкнутый, таинственный — провидец, возвышающийся над толпой.

У Арагона индивидуальное соотнесено с коллективным по иным эстетическим законам.

«Я», утверждаемое Арагоном, по замечанию Лескюра, «идет к вам навстречу. Благодаря ему вы проникаете в сущность «мы» тех других — мир наблюдающий и выражающий себя»<sup>2</sup>.

Философский подтекст произведения передает мечту

<sup>1</sup> G. Giono. Hussard sur le toit. P., 1951, p. 19.

<sup>2</sup> P. de Lescure. Aragon romancier, p. 168.

автора об индивидуальности сложной, но цельной, когда неповторимо личное оказывается ярким воплощением общенародного. Друг Теодора Робер Дьедонне считает, что с Теодором трудно ладить, потому что «он любит усложнять все на свете». Но ведь это прекрасная черта характера — требовательность к себе и другим, желание пойти дальше личного благородства, отыскать ту, почти незаметную линию, где «мое» становится «нашим».

Жанр исторического романа для реалистического искусства XX века — высота нелегкая. Взять ее под силу лишь художнику широких идейных и творческих горизонтов. Арагон прибавил к завоеваниям этого жанра произведение, смело заговорившее о смысле истории в целом. Впервые, пожалуй, в жанре исторического романа оказались так тесно слитыми философская напряженность с исторической масштабностью, «вечные» сомнения личности с конкретной общественной ситуацией.

В полемике с буржуазным историческим романом автор «Страстной недели» пошел во многом дальше своих предшественников, создателей исторического романа социалистического реализма.

Среди исторических романов социалистического реализма немало произведений, посвященных периоду относительной стабилизации общества, укреплению государственности, выявлению будничной противоречивости классового строя. Для другой линии исторического романа характерно внимание к общественным катаклизмам — восстаниям, войнам, государственным переворотам и т. д. Творческой индивидуальности Арагона ближе последняя. Его взор всегда был обращен к острейшим моментам жизни нации. «Базельские колокола», «Богатые кварталы» и «Пассажиры императора» завершались трагическими аккордами мировой войны. В «Коммунистах» — драматические месяцы капитуляции. В «Страстной неделе» опять избран час национального кризиса. «Бюллетень Нувель ревю франсез» писал о «Страстной неделе»: «Это изображение всего народа у поворота его судьбы, эпическая поэма об обществе, запечатленном в мгновение весьма характерной конвульсии»<sup>1</sup>. Король бежит, он, так же как генералы в 1940 году, отдает «приказ дезертировать», не решаясь принять открытый бой с Напо-

<sup>1</sup> „Bulletin de la N.R.F.“, 1958, novembre, p. 2.

леоном. Народ внезапно поставлен перед необходимостью самому решать свою судьбу. «Я сознательно поместил действие, — повторяет автор, — в рамки недели, типической сразу с точки зрения и ясности, и смятения (ясности развития событий, смятения умов)»<sup>1</sup>.

Арагона интересует прозрение не одного индивидуума, но множества, общенациональное смятение умов, предвещающее «ясность» для всех. С этим связано существеннейшее качество его исторического повествования — художественное равнодушие к историческим деятелям.

Во многих исторических романах социалистического реализма действие концентрируется вокруг исторической личности, сыгравшей важную роль в становлении государства. Исследователи этого жанра приходили даже к выводу, что «постановка значительного исторического героя в центр повествования — существенная черта советского исторического романа»<sup>2</sup>. Это качество, даже не подрывая самого существа народности, имело, очевидно, истоком гиперболизацию роли личности, вредившую советской исторической науке на определенном этапе ее развития.

Арагон ближе иной традиции исторического романа, связанной с именами Льва Толстого, Стендаля, Бальзака, Вальтера Скотта, а в советской литературе Шишкова, Навикова-Прибоя, Сергеева-Ценского. Направленность «Петра Первого» или «Ивана Грозного» для него как художника оказалась далекой.

Государственные деятели — даже относительно прогрессивные — остаются вне поля зрения писателя, во всяком случае никогда не занимают первого плана. Едва ли случайна косвенная полемика автора «Страстной недели» с концепцией исторического романа Генриха Манна — самой идеей прославления монарха, хотя бы даже «единственного короля, о котором народ сохранил добрую па-

<sup>1</sup> Арагон. *J'abats mon jeu*, p. 75.

<sup>2</sup> См.: Ю. А. Андреев. Советский исторический роман в 20—30-е годы. Автореферат кандидатской диссертации, Л., АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), стр. 19. См. также работы: С. М. Петров. Советский исторический роман. М., «Советский писатель», 1958; Л. П. Александрова. Особенности жанра русского исторического романа. Изд-во Львовского университета, 1960.

мать»<sup>1</sup>. Арагона больше влечет воссоздание рядовых судеб в водовороте истории.

Арагона потому, собственно, и привлекает момент перелома, кризиса, что тут *каждый* должен задуматься о судьбах родины. «Страстная неделя» протестует против пассивности так называемых «средних французов». Подлинно революционные преобразования — убежден Арагон — возможны лишь, если каждый осознает свою ответственность за ход истории, научится обо всем судить и действовать самостоятельно. Вот отчего влечет автора пора смятения, «арена унижений, место, где перерождаются души», май 1940 и март 1815. «Оба раза это был день, когда умирали боги, ... а высокие идеалы обернулись фарсом», момент, когда мы «все сразу, не стовариваясь, поняли, что судьба наша в наших собственных руках, ... перестали быть людьми, за которых решают другие, а им остается только повиноваться и идти, куда прикажут».

Заглавие романа обретает символическое значение. Кончается пост, пора смирения, наступает освобождение от всех «нельзя», цветение человеческих страстей, темпераментов, неисчерпаемых потенций души и тела. Последняя глава называется «Завтра пасха» — скоро, совсем скоро человек сбросит оковы запретов, сам решит, что можно и должно делать ему на земле. «Весь христианский мир уже в полночь отрешается от мучительного и долгого безмолвия, начавшегося с вечера страстного четверга. Колокола благовестят, жизнь начинается.

Я вложу новый смысл в древнюю легенду: не ангел господень сошел с небес, отчего сделалось великое землетрясение, отвалил камень и сидел на нем. Нет, тот, чей вид, как молния, а одежда отнюдь не бела, как снег, — это Человек, и пусть все, поднявшие меч, смотрят на него и трепещут! Человек воскрес, стерегущие его убежали, жизнь возобновляется, повседневная жизнь, в которой чудеса творятся без чьей-либо помощи...»

Вот эта философская интонация, бросающая читателя в пучину современных философских дискуссий, и определяет место исторического романа Арагона среди исторических романов XX века — полемику писателя

---

<sup>1</sup> Г. Манн. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 7, М., Госполитиздат, 1958, стр. 826.

с построениями буржуазных «исторических» хроник, и новое слово, сказанное им в жанре романа социалистического реализма.

Новаторство «Страстной недели» этим, однако, не ограничивается. Самим построением роман отвечает на вопрос, то и дело возникающий сегодня в литературных дискуссиях — о соотношении автора и героя, о праве автора на «присутствие» в собственном произведении. Художественное решение, предложенное Арагоном, конечно, очень своеобразно и уже поэтому не предрешает всех вероятных творческих путей; но в той дерзости, с какой ломает писатель обычные композиционные правила, роется глубинный смысл.

Отношение автора к повествованию, к судьбам героев, к течению истории предстает очень сложным. Художник как бы сталкивает далекие исторические эпохи, поселяет среди героев книги нашего современника, *alter ego* автора.

Конечно, каждый исторический роман имеет актуальный подтекст, но «Страстная неделя», благодаря необычным временным диапазонам, осуществляет это слияние истории с современностью новаторски, предельно сближая их, заставляя существовать на экране одновременно. Позор, позор — стучит в мозг Жерико, — «вы сами свершаете знамена. Вы разобщаете преданные сердца». А перед взором автора — картина другого отступления: тысяча девятьсот сороковой год, мужество рядовых подразделений на реке Маас, предательство генералов, тайно подписанный сговор... «Разве сердце француза способно на капитуляцию?» — горько восклицает автор вместе Жерико.

Теодор среди бунтовщиков Пуа — автор снова рябом, встревоженный, как и его герой, — но уже в 1919 г. — равной людей, которых он совсем до того не знал — шахтеров из Саарбрюккена.

В «Страстной неделе» из-за расширения временного диапазона значение публицистических отступлений своеобразно. Встречаясь с бурным потоком повествования, пересекая его, то сливаясь с ним, они создают ощущение особой полифоничности. В историческом повествовании художественный эффект такого вмешательства неизмеримо сильнее. Отдаленные эпохи говорят на разных языках, мыслят разными категориями и мгно-

венное переключение регистров заставляет читателя воспринимать изображаемое в каком-то новом измерении.

Когда итальянский писатель Джузеппе Томази ди Лампедуза пишет в «Леопарде» (историческом романе из времен гарибальдийских войн) о строго рассчитанном поведении красавицы Анжелики — «удачнейший прием, который по силе режиссерского замысла можно, пожалуй, сравнить с появлением детской коляски у Эйзенштейна», читатель внезапно резким движением вырван из потока событий, к которому он успел привыкнуть, выброшен из сферы романической условности.

У Арагона переходы от одной временной категории к другой, пожалуй, более плавны. Чувствуется рука зрелого мастера, преодолевшего искус сюрреалистического «эффекта».

Сближая по своей воле разные исторические эпохи, художник не нарушает их исторической конкретности и поэтому метафорические параллели здесь подчинены выявлению законов общественного прогресса, а не идее круговорота бытия.

Автор постоянно присутствует в произведении, но оставляет тем не менее своим героям свободу движения. Он осуществляет здесь принцип «стереоскопии», т. е. взгляд на героя с разных точек зрения, в разных ракурсах. Арагон снова идет по самому острiu споров. Ведь еще в 20-х годах и даже раньше родились теории «всезначного образа». У Андре Жида, например, образ терпел любое прочтение и не имел никакого. Калейдоскоп впечатлений стал законом развития и для «нового романа».

У Арагона образ многозначен, но не всезначен. Ракурсы видения — не произвольные, сугубо индивидуальные, а исторические, социальные. В романе всего одна неделя, но по существу в нем — два столетия. И иногда события, лежащие уже за хронологическими рамками романа и меняющие облик того или иного героя, несут на себе основную тяжесть. Некоторые критики недоумевали: «Ведь это произведение, где будущему отведено места больше, чем прошлому»<sup>1</sup>.

Но, решаясь на такую «дерзость», автор не отказывается от общественных критериев в оценке эпохи; он,

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Арагон. J'abats mon jeu, p. 46.

напротив, уточняет их, делает исторически конкретными. Линии, продолженные за границы «страстной недели», заставляют читателя иными глазами взглянуть на отчаянных революционеров вроде Фредерика Дежоржа, даже если они бросаются в авантюры, безнадежные в глазах истории», или наполеоновских генералов вроде Шарля-Никола Фавье, трагические метания которого шли от неприятия всего, что подавляет национальную свободу, будь то милитаристские авантюры Наполеона или возвращение Бурбонов с помощью чужих штыков, интервенция «порядка» в Испании или притеснение греков турками.

Автор утверждает право судить героя не только на основании изображенных в книге восьми дней, но и принимая во внимание «тот последний мазок, который будущее, это уже близкое к своему завершению будущее, наложит на его образ». Писатель жадно хочет знать, что будет с героем дальше, он неутомимо исследует индивидуальные судьбы, отыскивая большой обобщающий ответ.

Конечно, такая «стереоскопия» не имеет ничего общего с объективистской «всезначностью», модной сегодня у модернистов.

Полемически новаторским является в «Страстной неделе» и метод соотнесения главного героя с другими сюжетными линиями. Роман XX в. тяготеет, как известно, к многогеройности, определяемой в прогрессивном искусстве значением коллектива, массы.

Историческое повествование Арагона по всему построению антиэгоцентрично.

Даже Теодор, фигура композиционно центральная, не диктует законы повествованию. Автор постоянно дает чувствовать, что и Жерико — художник, которому предстоит скоро прославить французскую живопись, силен прежде всего слитностью со своим народом. Жерико нарочито «вводится» несколько раз словно новый персонаж («...Местные парижане, как например Теодор, ночевали у себя дома...»; «В помещении сублейтенантов можно было встретить ... также лейтенантов, которые были всего лишь мушкетерами. Например, Теодора»). В доме маленькой мечтательницы Денизы или кузнеца Мюллера Теодор появляется случайно, как один из вероятных постояльцев; Дениза, растроганная видом «насквозь про-



можших, еле волочащих ноги, вымаливающих приют» гвардейцев ... «повела к себе домой высокого парня, серого мушкетера, как он отрекомендовался, хотя отличить это сейчас было невозможно, а звали его Теодор». Горят ярким пламенем страсти в скромном обиталище Мюллера, здесь совсем не ждут гостей, но ... «кузницы замешкались и уже совсем решили за поздним временем не подкладывать больше в горн древесного угля, как вдруг при свете угасавшего пламени на пороге кузницы показался мушкетер. Он вел на поводу захромавшую лошадь»—так опять появляется Теодор со своим верным Триком.

Подобными сюжетными параллелями достигается особый эффект; снят малейший оттенок исключительности героя, отброшена всякая эгоцентричность композиции; новые сюжетные линии ведут начало не от главного героя, нет, они разворачиваются в романе свободно, самостоятельно, герой лишь случайно пересекает их и все время соотносится с иными судьбами.

Такая «антиэгоцентричность» повествования внешне соприкасается с некоторыми новейшими «теориями» об изменении типа романтического героя и композиции. Но истоки, цели и смысл подобной «эволюции» оказываются взаимоисключающими.

Школа «нового романа», например, гордится демократизмом, потому что любит «обычное», «неприметное», и хочет чтобы «фанфарные трубы истории не отвлекали от скромной мелодии каждого дня». Казалось бы тенденция к демократизации искусства очевидна. Но практика обнаруживает, что здесь «скромность» возникает из неверия в творческие потенции человека, из убеждения, что героев просто не бывает. Ален Роб-Грийе сформулировал исходный тезис достаточно ясно: «Сегодня мир меньше уверен в себе, скромнее, потому что отказался от идеи могущества личности»<sup>1</sup>.

Внимание Арагона к «рядовым» судьбам вызвано, напротив, уверенностью, что героем может быть всякий, что могущество личности не умирает, а возрастает с движением истории.

Полемичен в «Страстной неделе» и метод психологического раскрытия характера. По существу эволюцией образа Жерико приоткрыта область, лежащая на границе

<sup>1</sup> „France observateur“, 1957, 24 octobre.

мысли и чувства. Возникает не цепь логических выводов, а поток едва осознанных настроений, смутных наблюдений, исследуется та сфера взаимоотношений человеческого мозга с материальным миром, через которую проходят все впечатления, прежде чем станут ясной мыслью. Арагон смело касается самых сложных явлений человеческой психики — сон Армана Селеста де Дюфора, преследуемого воспоминаниями о погибшем друге, или кошмарные видения Жерико, ожидающего мести Фирмена. Забытые тяжелораненого Марк-Антуана д'Обиньи тоже выписано автором с максимальной скрупулезностью.

Мысли не подчинялись Марк-Антуану, бежали прочь, то и дело кидая его в пропасть небытия, но сквозь хаос фантастического он пробирается к ощущению бессмысленности этого столкновения, драки между своими, трагической абсурдности войны. Держась за нить бредовых ассоциаций, д'Обиньи упорно пытается выплыть к свету, ясности.

«О чем они говорят? Так хочется расслышать слова, чтобы слова были для меня словами и нанизывались бы как кольца на веревочку ... О-ох! веревочкой закручивают мне ногу, ох, больно! Саднит! Веревка сдирает кожу, врезалась в живое мясо ... Да нет ... нет никакой веревки, нет ноги и слов нет, просто гудит чей-то голос, ... мужской голос».

Много страниц подряд тянется этот тяжелый кошмарный бред, то прорезаемый всполохами мыслей, то снова влекущий в тьму неведомого. Но автор-друг рядом, готовый вовремя протянуть герою руку, а не оттолкнуть его злорадно назад — в пучину беспомощности. Художник внимательно следит за извилистой границей между сознанием и бредом, галлюцинацией и реальностью — как за пульсом больного близкие, ожидающие минуты кризиса. Равнодушные к этой границе грозило бы роману гибелью и к ней действительно ведут роман некоторые несоромности, попросту отождествляя бред с реальностью, реальность с бредом.

Один из героев Алена Роб-Грийе, раненый солдат, тоже бесконечно блуждает по лабиринтам<sup>1</sup> собственной памяти, выхватывая лихорадочным взглядом то тяжелую пыльную штору, то темную пелеринку мальчишки,

<sup>1</sup> A. Rob-Grillet, Dans le labyrinthe, P., 1959.

то крупные хлопья снега, то железную спинку больничной кровати ... В глубинах его «я» тоже рождается ощущение бессмысленности всего увиденного на фронте, но автор не дает герою думать, нарочито обрезает нити, которые могли бы тянуться от мелькающих бытовых деталей к мысли. Такая цель противоположна цели «Страстной недели». Вполне вероятно, что картины сна и бреда писались Арагоном во внутренней полемике с той трактовкой, какую они получают сегодня в модернистском искусстве.

Исследовать можно и ясную мысль, и импульсы подсознания. Весь вопрос в том, как? Автор специального труда «Ирреалистический роман» Шарль Морроу нехотя констатировал: «Чем в большей степени подсознательное оказывается объектом точного изучения, тем все более реалистической становится его картина»<sup>1</sup>.

Значит беда модернистского «ирреалистического» романа не в обращении к подсознанию, а в нежелании «изучать», в отказе видеть движение: от неосознанного импульса — к мысли, от мысли — к действию.

В одном из интервью, отвечая на вопрос, чем отличаются его поиски в области формы от поисков Алена Роб-Грийе, Арагон прямо противопоставил психологический натурализм реализму, когда художник, поднимаясь над бесстрастной регистрацией, отыскивает реально существующие, но глубоко скрытые связи явлений. «Вот здесь и вступает в силу, — добавил Арагон, — социалистический аспект моего реализма»<sup>2</sup>.

Так «Страстная неделя» прошла по самой огневой линии идейно-эстетических споров.

Здесь подняты актуальнейшие философские вопросы — об историческом прогрессе и роли личности, о богах, падающих с пьедестала и могуществе человека; здесь дерзко нарушены традиционные условности, сдвинуты исторические эпохи, обнажены новейшие романические принципы отношений автора и героя, героя и среды, объективного и субъективного, рационального и подсознательного.

Новаторство автора «Страстной недели» сложилось на ответственной стадии идейно-эстетического сраже-

<sup>1</sup> Ch. Morrow. Le roman irréaliste. Toulouse, 1941.

<sup>2</sup> Aragon livre ses secrets. „Arts“, 1960, 12—18 octobre.

ния. Этим произведением, выявившим перспективу исторического развития от «страстной недели» к нашим дням, одновременно открыта перспектива эстетическая: смелых новаторских поисков для все более многогранного реалистического воссоздания сложной и героической эпохи становления национального сознания.

---

---

---

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ ВАНДАЛИЗМА И ДОВЕРИЯ  
РОМАНЫ ЭЛЬЗЫ ТРИОЛЕ

Первые произведения Эльзы Триоле (Elsa Triolet) написаны на ее родном, русском языке: «На Гаити» (1925), «Земляничка» (1926), «Защитный цвет» (1928). С 1930 г. пишет по-французски. Ее перу принадлежат новеллистические сборники: «Здравствуй, Тереза» («Bonsoir, Thérèse», 1938), «Сожаления» (Mille regrets», 1942), «Тетради, зарытые под персиковым деревом» («Cahiers enterrés sous un pêcher», 1944), «За порчу сукна штраф 200 франков» (Le premier accroc coûte deux cents francs», 1945); повести: «Авиньонские любовники» («Les Amants d'Avignon», 1943), «Иветта» («Ivette», 1943); романы: «Конь белый» («Le Cheval blanc», 1943), «Никто меня не любит» («Personne ne m'aime», 1946), «Вооруженные призраки» («Les fantômes armés», 1947), «Инспектор развалин» («L'Inspecteur des ruines», 1948), «Конь рыжий, или Человеческие намерения» («Le cheval roux ou les intentions humaines», 1953), «Встреча чужеземцев» (Le rendez-vous des

étrangers», 1956), «Памятник» («Le Monument», 1957), «Козни» («Les Manigances», 1962), «Розы в кредит» («Les Roses à crédit», 1959), «Луна-парк» («Luna-parc», 1959), «Душа» («L'Âme», 1963). Последние три книги входят в цикл «Нейлоновый век» («L'Age de nylon»).

Для творчества Эльзы Триоле широкие исторические картины не характерны. У нее колебания времени, атмосферы эпох обретают окраску скорее морально-философскую. Поэтому и оттенки новаторства оказываются иными. Они определены чуткостью к нравственным задачам, которые ставит современная эпоха перед личностью.

Последние годы писательницу больше всего тревожит отчаянная схватка между близким «завтра» и нежелающим отступать прошлым. В XX веке этот контраст, действительно, отчетливее, чем когда бы то ни было. Наука приручает солнце — энергию будущего и создает атомные бомбы — орудие новейшего вандализма; человечество рождает энтузиастов подвига и изуверов, чьи поступки удивили бы даже обитателей джунглей. «Наше столетие, — пишет Эльза Триоле, — колеблется между камнем и нейлоном: прошлое не отступает, будущее увлекает — так оно ведется испокон веков.

Человечество делает открытия, изобретает, творит, но отстает от собственных достижений. Скачок вперед, сделанный XX веком, так велик, что разрыв между прошлым и будущим в сознании людей ощущается, может быть, сильнее и больше, чем в былые времена. Борьба между прошлым и будущим как в большом, так и в малом — душераздирающа, смертельна».

Название, выбранное писательницей для последнего цикла своих книг, — «Нейлоновый век» — намечает рубеж эпох. В нем и блеск модерна, напоминание о благах, отвоеванных людьми у природы, и ощущение фальши, показного изящества, которому нужно сопротивляться, если хочешь остаться человеком. За нейлоновым веком наступит «конец эры насилия»<sup>1</sup>.

Но пока ... Пока господствует век трагических столкновений между патетическим грядущим и достаточно ценным прошлым.

<sup>1</sup> Так назвал серию своих статей о полете человека в космос Луи Арагон.

Как же отразилось это ощущение нравственного разлома в творчестве Эльзы Триоле? Какие художественные контуры приняла тревога писательницы?

Талант Эльзы Триоле тяготеет к простоте выразительных средств. Ей чужды броские новации, усложненность формы. Но в отличие от писателей, творческая манера которых в определенной степени стабильна, обрела какую-то внутреннюю уравновешенность, творчество Триоле идет путями самыми неожиданными: каждая новая книга не только не повторяет, но как бы опровергает, оспаривает художественную форму предыдущей.

Своеобразным прологом к романам последних лет, романам о борьбе варварства с прогрессом, был уже фантастический роман 1953 года «Конь рыжий, или Человеческие намерения». Скрестились две возможные дороги грядущего — к миру высшей гармонии или миру апокалиптического ужаса. Горькую, страшную утопию о земле, испытавшей атомную войну рисует воображение писательницы. Повествование Триоле напоминает франковские утопии без присущей, однако, Франсу иронии. Утопия Триоле абсолютно серьезна и потому особенно трагична. Детально, как нечто уже свершившееся, описывает Триоле опустошения, произведенные вырвавшимся на свободу атомом. Предупреждение писательницы беспощадно, но не похоже на злое пророчество: одновременно в романе легкой дымкой возникает иное будущее — плод усилий человеческого человека: «Хотелось бы представить себе «светлое будущее», о котором мы говорим каждый день, за которое боремся. Мужчины и женщины шли на смерть ради «поющего завтра». Но знаем ли мы, как он будет петь, этот завтрашний день? ...Развитие собственно человеческих качеств — ума, сердечности, творческих способностей, всего, что отличает нас от животных и машин — вот оно будущее...». Среди дымящихся руин, на берегу отравленных морей, в ущельях мертвых гор чудом уцелевшие люди ведут разговор о будущем, которого не смогли построить. Можно сожалеть, что дискуссии эти излишне пространны, теряют иногда контакт с художественными обстоятельствами, породившими их, перерастают в самостоятельный, мало связанный с романом ораторский монолог, но самое соединение двух *вероятных* реальностей — качество новаторское. Параллельны-

ми планами — один крупный, детально выписанный, второй отдаленный, еле намеченный — предстают два мира. Разрушенная цивилизация сопоставляется не с той, которая ей предшествовала и теперь, в сравнении, кажется удивительно привлекательной; сопоставление идет в некоем третьем измерении — с тем «максимальным» будущим, к которому должен стремиться наш сегодняшний мир. Законы грядущей «эры доверия» по существу очень просты — уметь «сажать розы для других». Но эта простая истина должна стать нормой поведения уже сегодня. Таков философский итог спора о будущем в «Коне рыжем».

Спор этот продолжен циклом «Нейлоновый век».

«Розы в кредит» и «Луна-парк» — две женских судьбы.

Одна героиня — Мартина — берет от века все, что другие создали до нее. Она пленница варварских страстей, патологической любви к полированным поверхностям, блестящим предметам. Она принесла с собой в наш XX век привычки первобытных эпох. Розы, олицетворяющие бескорыстие человеческого человека, — чуждое, недопустимое ей «измерение» чувств.

Сверстница Мартины Донель, Бланш Отвилль, научилась отдавать, научилась жить ради того, чтобы прогресс не замер на нейлоне и холодильнике, чтобы в следующем веке человечество поднялось ступенькой выше. Бланш Отвилль — летчик-испытатель, у передового края современной науки. Она с тем же упрямством влечет человечество вперед, с каким Мартина — назад. Две судьбы, две нравственные позиции — и два очень непохожих по форме романа.

«Розы в кредит» написаны в спокойной традиционной манере. Обстоятельность описаний, укрупненность деталей вызывает в памяти романы Золя. Триоле даже акцентирует отдельные элементы натуралистического стиля письма — художественное решение, вполне оправданное для воссоздания той банальной, «вещной» реальности, которой упивается Мартина. В «Луна-парке» взят совсем иной, «зеркальный» способ изображения. Герои, чьи лица или письма видит читатель в книге, служат только зеркалом для главной, единственной героини, которая так и не появится на страницах. В этой «зеркальности» передачи есть что-то от романтической мечты,



неосуществленного идеала. Мартина вполне могла быть счастлива уже сегодня. (Финал романа произвел бы, возможно, впечатление даже более сильное, если бы писательница показала не смерть, а жалкое торжество Мартины среди поработивших ее предметов.) Бланш счастье пока недоступно. Хотя существуют и ракеты, и звездные карты, делающие мечты Бланш реальными, она слишком требовательна к жизни, чтобы не замечать нынешнего варварства. После демонстрации, жестоко прерванной инквизиторами в полицейских мундирах, Бланш потеряла покой. «Я представляю себе современный конгресс истязателей, специалистов по пыткам, съехавшихся для обмена опытом со всех концов земного шара. Наушники у каждого кресла и синхронный перевод выступлений на пять-шесть языков...» Вот оно, столкновение эпох, вот современный конфликт, терзающий воображение писательницы. Чтобы Бланш была счастлива, нужна другая эра, «эра доверия», Бланш обращается к нам от ее имени. Такая «переключенность героини» на волну будущего и предопределила, очевидно, опосредствованный метод ее изображения, а может быть, и неудачи этого метода. Бланш стоит все-таки «над» реальностью, устремлена в звездные пространства, откуда «выйдут нам навстречу существа мыслящие и великолепные, каковыми, увы, не являемся мы, выйдут, пробив в небесной лазури встречный туннель, и научат нас жить и быть счастливыми». Невольная отстраненность героини от своей эпохи делает соседство двух реальностей — настоящей и будущей — несколько искусственным. Между ними как бы оборваны нити, сломан соединительный мостик. Но смысл конфликта остается тем же: настоящее — узел противоречий между эрой вандализма и эрой доверия, стартовая площадка, с которой человечество может устремиться либо к гибели, либо к гармонии красоты.

Эльза Триоле как бы оценивает нашу действительность глазами потомков, прилагает к ней новые критерии. Это она и называет своим «историзмом», а для нее «гениальный роман во всякое время является романом историческим, изображает ли он прошлое, настоящее или будущее, ибо творец его, забегая вперед, уже видит изображаемое с птичьего полета истории...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Второй съезд советских писателей. М., 1955, стр. 331.

В книге Эльзы Триоле «Козни», не относящейся к циклу «Нейлоновый век» (1962), диапазоны конфликта предельно сужены. Писательница, словно по контрасту с «максималистскими» запросами Бланш Отвилль, рисует снова героиню очень земную, хотя интеллектуально гораздо более богатую, чем Мартина Донель. Клариссе Дюваль интересы Мартины показались бы убогими, но и Бланш для нее существо непостижимое. Художественная форма «Козней» в известном смысле полемична по отношению к «Луна-парку». Там героини не было, здесь нет по существу никого, кроме героини; там о Бланш Отвилль рассказано голосами других, здесь Кларисса сама рассказывает о себе. Воспоминания, внутренние монологи, раздумья — повествование, внешне напоминающее «поток сознания» в современном буржуазном романе. Но Эльза Триоле направляет его в определенное русло, к точно заданной цели, чтобы полнее выразить состояние травмированной жизнью героини. Тревожная атмосфера века и личные злоключения — потеря голоса, психический шок, полученный во время автомобильной катастрофы, нелепая смерть старого учителя, взрыв пластиковой бомбы у дверей дома — все это превратило Клариссу в клубок нервов. «Постепенно несчастный случай обрел в моих глазах масштабы метафизические. Не наш несчастный случай, а вообще, любой, закон случая: избежать его можно лишь случайно. Как в синереме я отчетливо вижу мчащиеся на меня поезда, конные упряжки, падающие самолеты. Я лежу над ними бездыханная. Смотрю на прохожих и представляю их окровавленными, с переломанными костями...»

Роман несет подзаголовок «Дневник эгоистки». Но эгоистична ли в обычном понимании слова Кларисса Дюваль? Она равнодушна к родственникам, занятым устройством личного благополучия, не испытывает благодарности к матери, которая таскает ее по модным курортам, знакомя со своими поклонниками; героине противны и шумные проклятия тетушки в адрес «дикарей» — алжирцев, и ее жалкое кокетство перед экс-женихом. Кларисса не умеет притворяться, и читатель, наверное, разделит ее недоумение — «как это не эгоисты умудряются всем угождать?». Действительно, нужно ли всем угождать? Не лучше ли поступить «как тебе подсказывает сердце?» И все-таки в Клариссе жив эгоизм, жив закон

прошлых веков, согласно которому человек бессилён перед обстоятельствами и потому должен лишь по мере сил избегать ударов судьбы. От Клариссы требуется очень немного — «устроить жизнь вопреки козням судьбы» и тем самым освободить от страха перед ней других. Но в этой капле — шаг к философии грядущих дней. На очень узком плацдарме снова столкнулись законы прошлого и будущего. «Эгоистка» Кларисса все-таки взбунтовалась: «Что стоит такая жизнь, как моя? Потерять ее в несчастном случае? Лучше уж в несчастье, избранном добровольно! Я хочу схитрить, устроить жизнь вопреки козням судьбы. Козням пластика ... Анонимные бандиты! Это еще унижительнее, чем смерть в автомобильной катастрофе». Финальный вопрос героини — «А можно завербоваться в антипластикеры?» — только экстравагантен. Она ни в чем не разобралась, ни на что не решилась, она оstarлена автором на перепутье, как и многие другие героини французского романа последних лет.

Конфликт «Козней» вызвал во Франции много споров. Может ли быть в центре романа социалистического реализма такая героиня, как Кларисса? Возможен ли финал, не приводящий персонажа ни к какому решению? Перекресток сомнений не раз становился объектом изображения в романе социалистического реализма. Но рецепты — какую меру сознательности дать герою — не имеют силы. Возможны очень разные типы конфликтов, лишь бы они оставались художественно-правдивыми.

Кстати, Эльза Триоле, приступая к «Козням», исходила, по ее собственным словам, вовсе не из априорной «половинчатости» поступков героини. Наоборот, ей важна была потенция решения, выбора даже в такой искорверканной душе, как душа Клариссы. «Мне как-то сказали, будто всеми моими героями руководит случай. Раньше я этого не замечала. И мне захотелось показать, что воля живого существа может вступить в борьбу со случаем, может помочь ему перешагнуть через козни судьбы, самому выковать судьбу»<sup>1</sup>.

В этой потенции выбора и заложен реалистический смысл повествования.

Взяв форму романа-исповеди, часто используемую художниками-декадентами для апологии эгоцентризма,

<sup>1</sup> „Revue de Paris“. 1962, juillet.

Эльза Триоле повела свое произведение в противоположном направлении. Писательница объяснила, почему считает «Козни» романом социалистического реализма: «Мой взгляд на мир «социалистический»..., а написанное тесно связано с реальностью»<sup>1</sup>.

Кларисса сильно отстала от многих своих современников, приближающих «эру доверия», но душевное потрясение, испытанное ею, отразило, как в капле, столь характерный для нашей эпохи момент борьбы добра и зла, исход которой определит пути грядущего.

Граница между веком каменным и нейлоновым подчеркнута и в «Душе» (1963). Ситуация читателю предложена довольно необычная: мирок механических игрушек и автоматов — словно островок будущего среди грозного моря Франции 1960 года, едва слышной отсюда, из-за толстых стен старинного особняка. К главной героине Натали, в прошлом пленнице гитлеровского концлагеря, раньше времени пришла старость. В свои сорок пять лет она — огромная, грузная женщина, весь день восседающая у мольберта. Натали готовит рекламы для изобретений своего мужа. Луиджи Петраччи, талантливый инженер, целиком поглощен Великим Автоматом, который, усовершенствуясь, сможет выполнять любые приказы человеческого мозга. Третье существо, самозабвенно отдавшееся миру механизмов, — десятилетний сосед Кристо.

Дом населен созданиями изощренного ума: алюминиевые танцовщицы, слон, выпускающий воду из хобота, зайчишка, торопливо ныряющий под зонтик, пожарник, взбирающийся по канату, кокетка, жеманно кривляющаяся перед зеркалом, неутомимый акробат и, наконец, огромная механическая панорама, подготовленная Кристо ко дню рождения Натали: неподвижная, изнутри светящаяся хозяйка дома, сам Луиджи Петраччи, склоненный у ее ног, Кристо с братом, взмахивающие, как ангелочки, крыльями, а в отдалении остальные члены семьи Кристо, алжирцы, полицейский и зловещий язычок пламени от пластиковой бомбы. Стена между миром, в котором почерпнул материал для фона картины маленький Кристо и детально выписанным запрограммированным мирком игрушек могла бы показаться искусственной, если бы покой Натали и Луиджи не нарушало

<sup>1</sup> „Humanité“, 1963, 12 juin.

семейство Луазелей. Здесь в полной мере раскрывается богатый дар художественного воображения Эльзы Триоле, тонкое чувство прекрасного.

Застенчивый, чуть неуклюжий Рене Луазель — убежденный коммунист, которому шлют анонимные письма голворезы из ОАС, его жена, суетливая, шумная Дениза Луазель, юная ветреница Мими и сыновья — «enfant terrible» Оливье, вундеркинд Кристо и пятилетний чудак — Малыш, чьи приключения описаны Триоле с редким пониманием детской психологии, — все это лица, пришедшие в книгу из жизни — сложной, шумной, смешной, грустной и красивой.

Кристо назвал свою картину «Душа», чтобы выразить благодарность Натали, с готовностью принимающей чужие беды. Но по существу большая человеческая душа бьется за стенами этого восхитительного музея игрушек. Она с «горсткой людей, устремленных вперед как стрелы, за которыми еле поспевает человечество».

Вот почему сама Натали, подойдя к порогу смерти, чувствует, что «принадлежит к каменному веку, что мир удаляется от нее».

Движение — это, конечно, технический прогресс, появление машин, почти равноправных человеку. Но миру, кроме механизмов, всегда нужна будет душа. Ведь бывает «прогресс, не воспринятый или воспринятый ложно... Есть те, что открывают принципы телевидения, и те, что созерцают на экране глуповатые образы».

«Душа — это то, что в нас страдает и радуется... Душа — отношение человека к миру, орган, реагирующий раньше мозга».

Умирает Натали, уезжает Кристо, и постаревший Луиджи Петраччи продает свою мастерскую.

Даже если медлит рука изобретателя, не может медлить его душа — ей всегда приходится торопиться навстречу горю и радости. Несчастливая, изуродованная нацистской каторгой Натали с горечью говорила, «что душу ей ампутировали, ... отрезали как руку и болит уже несуществующая душа — фантом».

Но в мире много цельных душ, которые встречают добро и зло со всей горячностью человека — хозяина вещей, творца машин, властелина вселенной. Они вдохновлены «лунным», а в общем нашим, земным романтизмом, о котором так много пишет последнее время Эльза Триоле.

те. Ни машина, ни робот не пугают автора «Души». «Ее уважение к человечеству слишком велико, чтобы предположить, что душа — просто деталь»<sup>1</sup>, — подчеркивает рецензент «Ревю де Пари» Филипп Сенор.

«В сознании каждого, — напоминает писательница, — должен присутствовать восторг от проникновения в межпланетное пространство и стыд за бракованные души».

Реализм Эльзы Триоле пробует формы самые разнообразные. Но писательница всегда помнит, что современное искусство, авангард... идет в ногу со своим временем,... соответствует современным нравам, вкусам, техническим возможностям<sup>2</sup>, обращается к современникам.

«Школа романиста» — не профессиональная лаборатория — а «весь мир»<sup>3</sup>.

Много раз на протяжении ее творческого пути романы Эльзы Триоле менялись по жанру, композиции, авторской интонации. Но всякий раз изменение диктовалось содержанием, конфликтом, характером общественно-нравственных интересов писательницы в каждой конкретной общественной ситуации.

Гражданское чувство «стыда и восторга», тревога за исход битвы между веком вандализма и веком доверия определяет сегодня пути творческих исканий Эльзы Триоле.

<sup>1</sup> „Revue de Paris“, 1963, № 8.

<sup>2</sup> „Nouvelle critique“, 1958, mai, p. 113.

<sup>3</sup> „Nouvelle critique“, 1959, avril, p. 80.

---

---

## ВОСПИТАНИЕ ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕ СТИЛЯ

**П**еру Андре Стиля (André Stile, род. в 1921 г.) принадлежат книги очерков «Слово, шахтер, товарищи» («Le Mot, mineur, camarades», 1949) и «Вы, женщины» («Les femmes que vous êtes», 1963); сборники новелл «Сена вышла в море» («La «Seine» a pris la mer», 1950); «Египетский хлеб» («Le Ble égyptien», 1956), «Боль» («La Douleur», 1961); трилогия «Первый удар» («Premier choc», в. 1—3, 1951—1953), романы «Мы будем любить друг друга завтра» («Nous nous aimerons demain», 1957), «Обвал» («Foudroyage», 1960), «Последний час» («Le dernier quart d'heure», 1963), «Пойдем танцевать, Виолина» («Viens danser, Violine», 1964), книга литературно-критических статей «За социалистический реализм» («Pour un réalisme socialiste», 1952). Новеллы и романы последнего времени писатель объединяет общим циклом «Поставлен вопрос о счастье».

С дискуссиями о путях развития французского романа непосредственно связаны и творческие поиски

Андре Стиля. Стремление писателя освоить в последние годы жанр психологической новеллы и романа само по себе характерно.

Имя Андре Стиля хорошо знакомо советскому читателю. Годы, проведенные писателем на шахтерском севере Франции, дали тон всему его творчеству. Стиль принадлежит к тем художникам, для которых тема рабочего класса является не одной из многих, но центральной, почти единственной. «Он — единственный французский писатель, — пишет Андре Вюрмсер, — героем книг которого всегда является этот многоликий, громоздкий, причиняющий массу неудобств персонаж — пролетариат...»<sup>1</sup>.

Галерея портретов, рожденных воображением А. Стиля за двадцать лет писательской деятельности<sup>2</sup>, многообразна, но не пестра. Она напоминает серию барельефов, выполненных по чугуну и стали: сохранен единый строгий колорит.

Его герои — по преимуществу люди тяжелых профессий — горняки, докеры, сталевары. Суровые будни, нищета, необходимость постоянно защищать право на труд и место под солнцем наложили на них свой отпечаток. Это люди неторопливые, немногословные, затаившие огромную нравственную силу.

Персонажи очерков, новелл и романов А. Стиля, написанных до начала алжирской войны, имеют одну общую черту — внутреннюю уравновешенность, какую-то особенную обстоятельность в движениях, словах, суждениях. Романы «Мы будем любить друг друга завтра», «Обвал» и «Последний час» обнаруживают, наоборот, нервную напряженность, смятение, переданные не только событиями судьбы героя, но и всем ходом повествования о них.

Алжирская драма потрясла французскую общественность, отметила особой печатью тревоги и протеста французскую литературу. Писатели Андре Стиля устремились к изображению трагической ситуации, выход из которой еще сложнее, чем отказ штамповать стабилизаторы для

---

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1964, № 4, стр. 51.

<sup>2</sup> Первый рассказ-очерк «Солнце, воздух, вода, мечты и отдых принимают участие в битве за уголь», включенный затем в сб. «Слово, шахтер, товарищи...», увидел свет в декабре 1945 г.



бомб (новелла «Стальной цветок») или даже решение потопить пушки («Первый удар»). В центре теперь герой, нравственно еще не сформировавшийся — такого легко собьет с ног любая жизненная драма, а тем более война, где его родина, его Франция выступает агрессором... Характер композиционного и стиливого новаторства А. Стиля определяется именно этой внутренней задачей — нарисовать первый шаг к «ясности».

Книги об алжирской войне — звенья задуманного писателем цикла «Поставлен вопрос о счастье».

Романом «Мы будем любить друг друга завтра» трудный «вопрос о счастье» решается через воссоздание психологического кризиса, момента сильнейшего духовного напряжения. Но кризис этот передан чередой внешних обыденных, «нормальных» для французской действительности событий.

По жанру роман в точном значении слова — психологический. Автор отказывается от событийной множественности, свойственной например «Первому удару». Герои, традиционные для манеры Стиля и объединяющие роман с новеллами «Египетского хлеба» или «Боли», — Шарлемань, Гаспар, Эме — здесь остаются в тени. На первом плане — мучительная эволюция искаленного сознания.

Кровавая кампания, развязанная французскими колонизаторами в Алжире, как всякая несправедливая война, стала трагедией и для Франции. «Младшие братья тех, кто пятнадцать лет назад сражался в маки против эсэсовцев, теперь, на алжирской земле оказались в противоположном лагере»<sup>1</sup>.

Стрелять, заглушая муки совести, убивать, чувствуя себя палачом, глядеть на испепеленные селения расширенными от ужаса глазами — «неужели это сделал я?» — есть от чего сойти с ума французу-новобранцу. Вот она реальная коллизия, куда более тяжкая, чем метафизическое отчаяние, воцарившееся, по утверждению теоретиков модернизма, над двадцатым веком.

«Часто говорят, — горестно роняет автор, — что эта война вырыла ров между французским и алжирским на-

---

<sup>1</sup> „Pensée“, 1958, mai—juin.

родом. Но еще — между солдатами и их земляками. И еще — ров в сердце каждого солдата»<sup>1</sup>.

Об этом и написана книга.

Начало, как всегда у Стиля, увлекательное.

— «Ты будешь моей, стоит мне захотеть!» — это хвастливый мальчишеский выкрик проносится эхом над первой частью романа. То своеобразная предыстория, светлый лирический рассказ о том, как Анни и Раймон полюбили друг друга. Все здесь безоблачно, приподнято, празднично. Полны до краев счастьем сердца влюбленных — радостно певуче повествование о зарождающемся чувстве.

От главы к главе, от эпизода к эпизоду лирическая тема все беспокойнее, взволнованней. Уже к концу первой части — канун отъезда Раймона — появляются (пока словно невзначай) тревожные интонации.

Последнее свидание на заветном острове. Мгновение он смотрит на нее так, словно для них не существует «завтра». Он этого не думает, но может быть, у них действительно больше нет «завтра». И поэтому он должен относиться к ней так, как если бы у них и впрямь не было «завтра».

Повторенное трижды, с каким-то упорством, глухое предзнаменование намечает переход от первой, мажорной, части романа ко второй — иной по колориту. Между ними белый чистый лист со скупой записью: «Война опущена, июнь 1955 — май 1956». Вот он ров, что пересек жизнь Раймона.

Снова вокзал, провожающие в роли встречающих. Но воздух напоен тревогой. Впрочем, никто пока не говорит об Алжире. Но Раймон «заторопился к выходу, как бы стремясь вокзальной дверью еще надежнее отгородиться от войны, все-таки одной преградой больше». На неосторожную реплику Анни: «Ты смеешься совсем как прежде» — угрюмо брошено: «Неужели? Там, где я был, мне не часто приходилось смеяться».

Юноша опять на родном заводе, в руках — штурвал послушного, как гигантское животное, крана. Дома заботливая мать, на дальней, знакомой с детства улице — нежная Анни. Все по-старому и совсем иначе. Дымок

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: А. Стиль. Мы будем любить друг друга завтра. М., Изд-во иностранной литературы, 1959.

от сигареты, приложенной к зажигалке, совсем такой же, как та, американская — вызывает тошноту; ласковый запах шоколада оживляет теперь только чувство отращения — в Алжир часто привозили залежавшиеся еще с вьетнамской авантюры прогорклые плитки в серебряных обертках. Достаточно бросить любопытный взгляд на мальчуганов, оставших от ватаги сверстников, чтобы нервно усмехнуться: совсем как мы с Фредо, когда посылали нас обыскивать их лачуги. А до чего же страшно смотреть, как свежую кролика...

Юноша упорно молчит, и родным позволительно только строить догадки. «Раймон! Сынок мой! Что с тобой? Что они с тобой сделали!» — восклицает истерзавшаяся мать. А умная Анни зорко следит, чтобы не встретился Раймон случайно с рабочими-алжирцами. Поведение юноши долго остается загадкой для близких.

Тревожная таинственность сохранена и для читателя. Начало второй части построено на описании лишь внешних проявлений драмы. Душевный надлом дает знать о себе на каждом шагу, но внутренний мир героя пока недоступен.

Зато последняя глава книги бросает читателя в омут кошмаров, терзающих Раймона. Здесь форма внутреннего монолога, которую широко использовали мастера прошлого века, получает ряд особенностей, характерных для психологического романа нашего столетия: стремление к максимально детализированной передаче хода мысли, внимание к подсознательным импульсам, тесное переплетение объективного и субъективного и т. д. По первому впечатлению это «поток сознания», тоже временами бессвязный, болезненно-напряженный. Но полемика с декадентской трактовкой психологии человека здесь достаточно отчетлива.

Сны и кошмары Раймона складываются из объективных картин, запечатлевших все, что легло тяжелым бременем на душу. Явь и сон воссоединяются, образуя сложный психологический узор. Раймон рассказывает себе и невидимому свидетелю — читателю, почему он прицелился в синюю блузу и как случилось, что некоторых его друзей, высадившихся на алжирской земле с твердой решимостью «ничего не делать», вдруг захватила жажда «мести». Раймон то на время обуздывает поток впечатлений, то снова истерзанный падает на дно кошмара. Но

и победитель и побежденный он не наслаждается хаосом, наоборот, старается разорвать паутину мучительных воспоминаний, найти «лекарство от тоски», по его выражению. Раймон болен, но жаждет выздоровления, всем существом своим ощущает рядом присутствие нормального мира нормальных людей, которые нужны ему как воздух. Вот эта нравственная атмосфера, исчезающая обычно в модернистском романе, дает эволюции героя перспективу. Чтобы вернуться «к другим», Раймон должен понять, оценить себя, восстановить все по порядку, связать возможно более крепкую цепь ассоциаций.

Мысль течет то смятенно, лихорадочно, то — подчиняясь усилию воли — спокойнее, строже. Истины, вызревающие по мере ее движения, так сложны, что от прозрачности первой части романа не остается и следа. Фраза тянется долго, непрерывно, словно не имея решимости остановиться, словно держась за ее медленно разматывающуюся нить можно добраться до ускользающей правды. Ценой огромного напряжения разума нашупан выход из лабиринта: говорить, рассказывать о преступлениях, которые колонизаторы хотели бы скрыть. Решение, как всегда в романах Стиля, очень конкретное. К героям последних романов Лану<sup>1</sup> (Авелю Леклерку, например, пробирающемуся так же, как Раймон, сквозь чистилище воспоминаний), истина приходит в значительно более общем, философском виде. Реальные возможности участия в антифашистском сражении открываются Леклерку позднее, за пределами книги. Автор «Стального цветка», «Первого удара», «Мы будем любить друг друга завтра» предпочитает ситуации, выводящие к конкретному поступку. Но вероятной при такой задаче прямолинейности А. Стиль старается избежать.

Финальная сцена: Раймон один на заветном острове, куда он все не решается привести Анни. Чуть-чуть улеглись смятенные чувства, чуть ровнее бьется сердце, чуть меньше муки в глазах — вот кажется и все, что удалось пока Раймону. Но это уже много. Еще несколько часов назад мысль о самоубийстве мелькнула в сознании спасительной развязкой, сейчас — побеждает иное: он нужен другим. «Жизнь продолжается... Впрочем, уже

---

<sup>1</sup> См. в данной книге главу «Сознание, раненное войной, и герой Армана Лану».

близится вечер. Если я запоздаю, дома будут беспокоиться».

Художник сознательно не предлагает законченного решения, оставив героя на первом шаге к ясности. «В центре моей книги, — пояснял он, — вызревающий вопрос... Автор приглашает читателя самому завершить книгу. Не только вообразить ее конец, но и действовать в жизни»<sup>1</sup>.

Финал подсказан ощущением читательской аудитории — сотен молодых французов, которых заставили играть роль колонизаторов. «Я не хотел, чтобы в книге предстали разрешенными вопросы, которые в жизни еще не решены, — повторяет автор, — истории, подобные раймоновской, для счастливого завершения требуют большего, чем нескольких страниц романа, — огромных усилий по разъяснению, убеждению, привлечению, постоянной и все более тесной связи с молодыми людьми, которые возвращаются к нам с войны морально-уничтоженными, парализованными, потрясенными, растерянными, — требуется гигантская работа по установлению взаимных контактов»<sup>2</sup>.

Раймон прошел по грани, отделяющей подвиг от преступления. Он легко мог, — предупреждает автор, — стать и палачом, и героем. Книга зафиксировала первый шаг в сторону от роковой черты, первый миг пробуждения активного гуманизма в податливом, как воск, сердце.

Внутренняя художественная задача, предопределившая пути новаторства — «показать то, что не стало еще ясной мыслью, точным действием, но неумолимо ведет к ним»<sup>3</sup>, — остается главной задачей и для следующего романа «Обвал».

Раймон прошел по водоразделу подвиг — преступление; Бернар, герой «Обвала», сошел с роковой черты.

Досрочно уйдя на военную службу и попав в Алжир, Бернар без колебаний выполняет приказы. А это значит, что он совершает опустошительные набеги на алжирские селения, истязает пленных. Однажды, потрясенный гибелью друга и патриотической речью командира («Вот один из виновников, один из врагов Франции, — кричал

<sup>1</sup> «Молодая гвардия», 1959, № 7, стр. 134.

<sup>2</sup> „France nouvelle“, 1957, 28 novembre.

<sup>3</sup> Там же.

тот, указуя перстом на связанного старика-алжирца, — один из тех бандитов, которые не останавливаются ни перед чем лишь бы помешать осуществлению нашей славной цивилизаторской миссии!... Сегодня он понесет заслуженное наказание. Кто хотел бы привести его в исполнение?), Бернар делает шаг вперед. Под покровом душной и темной южной ночи он вершит «правосудие», стыдом отдающееся в сердце.

Нет, не случайно товарищи зовут Бернара «вонючим добровольцем», а земляки бросают слова оскорбления его брату-шахтеру Альберу. Автор не собирается душевными терзаниями оправдывать преступления. Реалистическая концепция характера, господствующая в модернистском романе, чужда Андре Стилю.

Но Бернар Давэн молод. Он в том возрасте, когда человек только начинает вырабатывать свой собственный взгляд на жизнь. «Ведь привыкаешь очень быстро. Привыкнуть можно ко всему... Нормы поведения меняются на глазах... Есть сотни способов перестать быть человеком и столько же — оказаться жертвой»<sup>1</sup>.

Письма Бернара родным и его напряженные споры с самим собой открывают читателю мучительный процесс второго рождения. Поначалу он просто верит, что миссия французской армии в Алжире — «умиротворение», лишь изредка мелькает предположение: «Может быть, лучшее средство водворить мир — уйти? День ото дня сомнения все чаще обжигают мозг: «Кто там передо мной? Коммунист?... Неужели я выстрелил бы в своего отца?... Я не мог ответить на все вопросы. Но мой палец, лежавший на курке, отвечал. Плоть моя защищалась сама». Сознание дремлет, и руки по инерции реализуют доктрины колонизаторов. Вот шансы инстинкта и разума уравнены: «Альбер, тебе, брату своему, я могу сказать, что дошел до предела... Порой чувствую, что делаю одну подлость за другой; порой — все кажется вполне нормальным».

Угрызения совести, как «мелкий холодный пот, выступающий где-то глубоко внутри», постепенно торжествуют над животными импульсами самосохранения и слепого повиновения чужой воле. В юноше просыпается

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: А. Стиль. Обвал М., Изд-во иностранной литературы, 1960.

мужчина, который хочет иметь право честно смотреть в глаза друзьям и доверять самому себе. Таким Бернар приезжает на побывку домой. Казалось бы, конфликт исчерпан. Достаточно веского слова Альбера, укоризненного взгляда земляков — и Бернар останется в родном городе.

Но жизнь редко следует предначертанным путем, а роман Стиля полемичен по отношению к художественной схеме, упрощающей сложность реальных взаимоотношений между людьми. Бойкот молчания, которым встречают Бернара на родине, вызывает обратную реакцию: слишком дорогой ценой завоевал он «ясность», чтобы легко прийти с повинной.

Бернар начинает бравировать «исполнительностью» именно с того момента, как освободился от нее.

Еще месяц и Бернар, подобно сотням юных французов, падет на алжирской земле. Письмо его друга, адресованное Альберу, расскажет о последних, уже не оскверненных компромиссом, днях Бернара Давэна.

«Fouidgoyage» — не только разборка крепости (буквальный перевод заглавия), не только обвал, так часто сопровождающий ее. Это кризис сознания, миг, когда «все скользит подобно грунту, вдруг лишенному опоры», час, когда юноша становится мужчиной, обретая в трудном испытании ясность мысли и зрелость убеждений.

Алжирская трагедия, задевшая в первую очередь юных, соотнесена в «Обвале» с трагедией рабского труда ради барышей капитала. Альбер тоже должен сопротивляться, только не офицерам, а предпринимателям, покупающим его жизнь за гроши, Бунт Альбера — отказ выполнять за нищенскую плату работу, грозящую смертью.

Соединение таких конкретных, точно обозначенных коллизий очень характерно для творчества Андре Стиля.

Иной, но тоже очень конкретный поворот получает проблема воспитания характера в романе «Последний час». Последний час кровопролитной колониальной авантюры. Канун того дня, когда Алжир, провозгласив, наконец, независимость, начал искать свой собственный, национальный путь.

Последний час алжирской войны... во Франции. Потому что ведь воюют не только на африканском континенте, не только те, кто вместе с Раймоном и Бернаром

соглашались стрелять в алжирских патриотов, не только те, кто сомневается в справедливости борьбы другой нации за свободу, но каждый, кто несет — пусть в подсознании, пусть невольно, — вековые предрассудки «европейца» по отношению к темнокожим или, наоборот, слепое недоверие оскорбленного ко всей угнетающей нации. Чтобы мир воцарился навеки, нужно беспощадно выжечь плевеи рабства из человеческих сердец. «Последний час» — роман о воспитании интернационализма.

Местечко с кокетливым именем Попон-Финет — родина потомственных пролетариев. В такой среде смешно искать националистов, поборников французского колониального владычества. С молоком матери, с прогорклым дымом родного сталелитейного завода впитали Шарлемань Вале, Аме Сезэр, Марсель Менар, Марселина Биро, старик Иереми и юная Христиана, уже знакомые читателю по другим романам и новеллам, урок пролетарской солидарности, интернационального братства. Но были, видно, в этом молоке и дыме крупинцы яда, если отношения между французами и алжирцами — рабочими одного и того же завода — не вдруг становятся теплыми. Кажется, и ребяташки крепко сдружились, и женщины охотно помогают друг другу в бесчисленных житейских бедах, и мужчины уважают своих смуглых товарищей — отличных мастеров, которым приходится работать чернорабочими: кажется, и пожар тушили вместе, и полицейским вместе грубили, но нет же... таится еще что-то незримое, неуловимое, держит каждого на «своей» стороне. Черноглазый сынок Рамдама — первый ученик в школе. Радуются все, но откуда в радости еще и удивление: ведь надо же... сын Рамдама!... Почему Саид, разговаривая с братом, не пытается даже перевести гостю Шарлеманю смысл диалога, словно берет реванш, наслаждается преимуществом? С чего вдруг гаменам пришло в голову подразнить молодую смуглянку, устроить в ее присутствии конкурс на забористое словцо? А когда на Соланж Морель вспыхнуло платье и оказавшийся случайно у порога юный Мулуд должен был схватить ее, прижать к себе, чтобы погасить огонь, — какой инстинктивный страх отбросил девушку прочь? «Все поняли... Все поняли, что и Мулуд и Соланж, оба меньше пострадали бы, если бы в воздухе не было этой отравы: того, что говорят об алжирцах и женщинах. По-



тому-то замешкался на мгновение Мулуд. Потому-то кинулась в сторону Соланж. Драгоценная минута потеряна».

Старый мудрый Шарлемань Валле по травинке выпальвает из себя цепкое, как сорняк, чувство лжепревосходства. Такое же внутреннее очищение переживает и Саид, у которого девять лет назад мародеры-колонизаторы замучили до безумия красавицу-жену. Поначалу Саид холоден, подчеркнуто высокомерен, и Шарлемань едва не взрывается. «Я коммунист, один из старейших здесь. Молчал бы лучше! Твой Алжир! Да я для него сделал, может быть, столько, сколько тебе не сделать за всю жизнь! Ты еще в пленках был!»

«Да, — вздыхает промолчав Шарлемань. — Живем мы в мире, где каждый прячется», но произнеся последнее слово, он вдруг лукаво улыбнулся: на местном диалекте глаголы *сacher* (прятаться) и *chercher* (искать) звучат совсем одинаково: может, и впрямь человек чаще ищет, чем прячется? «Непонимание, недоверие, — в нем и наша вина. Хотя не я, не коммунисты виноваты... Но Франция одна. Она — это и мы. Нам предстоит исправить многое — ради чести Франции. Кому же исправлять чужие ошибки? Нам. Конечно, это несправедливо, но трудно чувствовать себя по-настоящему человеком, если боишься сказать «мы». Я не делал тебе зла, брат мой, но я полон желания искупить — сначала хотя бы щедростью сердца — и в союзе с твоим сердцем — обиды, причиненные тебе в моем доме».

Зимние будни борьбы за дружбу человека с человеком рано или поздно останутся позади — поющая весна отблагодарит за них. Так всегда бывает: «Месяц тянется, и вдруг минута меняет все. Время торопится, задыхается, вьется как в воронке. Тогда получают смысл, обретают ценность пролетевшие незамеченными часы, начинают звучать секунды, которые сами по себе ничего не значили». «Последний час» — роман о таких «серых» секундах, о таких каждодневных непримечательных встречах, о похожих друг на друга каплях, одна из которых переполнит все-таки чашу...

Неприметное здесь, пожалуй, даже излишне буднично, малое занимает еще меньше места, чем в жизни. К сожалению, и события, вовлекающие в свою орбиту

многих, волнующие всех (пожар в алжирском квартале, ночные пытки в одном из подвалов, погоня жандармов за Саидом по цехам завода) рисуются как случай, как крохотное звено, хотя иногда это уже узел в цепи, та секунда, когда время начинает торопиться. Порой хочется перевернуть бинокль, увидеть не издали, а крупным планом минуты, от которых зависит торжественный или траурный бой часов.

Но это были бы уже другие книги, другие художественные пути. Ведь направление творческих исканий А. Стиля во многом связано именно с раскрытием характера через будничное. Иногда такой путь выводит его к удивительным удачам — как в романе «Мы будем любить друг друга завтра», иногда, наоборот, острота коллизии почти снята однообразием каждодневности («Последний час»).

В следующем романе А. Стиля — «Пойдем танцевать, Виолина» (1963) — характер воспитывается исключительно на будничном. Только будничное имеет здесь гораздо больше оттенков радости. Человеческие судьбы складываются по-разному. Одним что ни год — несчастья, конфликты, высокие пороги. Другие словно родились в рубашке — трудности отступают, едва появившись. Впрочем, многое зависит от темперамента. Виолина, самая острая героиня Андре Стиля, растет без отца, в доме на счету каждая копейка, работа не из легких, да и парнишка ее суженый — бедняк из бедняков. Но у девчонки завидный характер — зачем грустить о том, чего нет, если есть так много! Мама, которой можно доверить все тайны, Мишель, лохматый сорванец с соседнего двора, забавный пушистый котенок, старый Жюль, всегда приветливо встречающий босоногую вострушку...

Герои предыдущих книг Андре Стиля шли по жизни с трудом, отвоевывая каждый шаг. Виолина бежит вперед с задорным смехом. Ей нравятся люди, «которые умеют рисковать, пробовать, чья душа всегда нараспашку, а голова высоко поднята». Тревоги матери, которая и «радуется как рабыня», или мучения новобранца Бернара Давэна (в новом романе он появляется как старший, взрослый) для Виолины — прошедший день. Она — уже из другого, завтрашнего поколения. Когда Елена Ренар, возглавившая борьбу работниц ткацкой фабрики, предлагает Виолине вступить в партию, девушка удивилась

лишь одному — разве кроме взглядов надо иметь еще и билет? Для Виолы новое, активно-гуманистическое отношение к людям, труду, жизни большого мира естественно, как дыхание. События ее жизни обычны, лишены потрясений и драм, если не считать завидных волнений счастливой юности.

Здесь автор хочет раскрыть за будничным уже не трагическое, а романтическое. Но художественный принцип остается тем же: канва событий и в «Последнем часе» и в «Виолы» подчеркнута ровна по оттенкам, без цветовых контрастов. С этой нарочитой будничностью писатель связывает свое понимание жизненных конфликтов и художественного характера, свое понимание новаторства. Не только моменты общественных катаклизмов, но каждый день, каждый час требует от человека сердечной теплоты и ответственности. Ежеминутно сдавая экзамен на достоинство, ставя перед собой «вопрос о счастье», человек и на общую трагедию, какой была, например, алжирская война, сумеет ответить актом гуманистической солидарности.

---

---

---

СОЗНАНИЕ, РАНЕННОЕ ВОЙНОЙ,  
И ГЕРОИ АРМАНА ЛАНУ

Перу Армана Лану (Armand Lanoux, род. в 1913 г.) принадлежат: сб. стихов «Сплетни» («Colporteur», премия Аполлинера 1953), «Сумасшедший фотограф» («Photographe délirant», 1958), «Гневный тюльпан» («La Tulipe orageuse», 1959); сб. новелл «Иододо» («Yododo», 1957); эссе «Здравствуйте, господин Золя» («Bonjour m. Zola», 1954), «Психология Парижа» («Psychologie de Paris», 1954), «Во что играют дети палача» («A quoi jouent les enfants du bourreau», 1959); романы «Погибшая канадка» («La Canadienne assassinée», 1943), «Ковчег безумцев» («La nef des fous», популистская премия, 1948), «Ящерицы в часах» («Les lézards dans l'horloge», Большая премия романа Общества литераторов за 1953), «Утренний класс» («La Classe du matin», 1949), «Нежный возраст» («Cet âge trop tendre», 1951), «Майор Ватрен» («Le Commandant Watrin», Премия Энтерайе, 1956), «Свидание в Брюгге» («Le rendez-vous de Brugges», 1958), «Когда море отступает» («Quand la mer se reti-

ге», Гонкуровская премия, 1963). Последние три книги образуют трилогию под общим названием «Безумная Гретта» («Margot, l'Enragée»).

Двадцатый век пересечен мировыми войнами, и человеческое сознание трагически отмечено ими. Атмосфера сегодняшнего мира еще пропитана воспоминаниями о войне — художники, естественно, ощущают это. Но ощущают по-разному. Декадентствующие писатели от такой трагической истины приходят к достаточно «оптимистическому» выводу: некогда заботиться о человечестве, нравственный кодекс испепелен, индивидуум свободен поступать, как ему вздумается. Так рождаются книги, утверждающие аморализм, себялюбие, «тошноту» (первые части «Дорог свободы» Сартра, романы Робера Сабатье, Жана Дуассо «исповеди» Сэмюэля Беккета, и т. д.).

По душе героев Армана Лану война тоже прошла тяжелыми гусеницами. Но этим героям не нравится грязь, куда затаптывают их циничные правители-коллаборационисты. Герои Лану находят мужество встать во весь рост, «остаться все-таки людьми»<sup>1</sup>.

Арман Лану — убежденный последователь реалистической традиции. Его книги о Золя и Мопассане<sup>2</sup>, критические статьи и заметки полны восхищения перед многовековой культурой Франции. Среди нигилистических призывов «пересмотреть классиков», «умертвить героя», «уничтожить сюжет» голос Армана Лану звучит ясно и непреклонно: «Роман — это Гюго, Бальзак, это Диккенс и Золя, это Стендаль, соединивший анализ с синтезом. И это Толстой и Горький...»<sup>3</sup>.

В отличие от многих своих собратьев, «стыдящихся» допустить идею в роман, «А. Лану — вот удивительно! — не боится идей»<sup>4</sup>, увлечен именно движением мысли. И в процессе этого движения рождаются романтические формы гораздо более живые, дерзкие, чем искусственные построения крикунов-«новаторов».

<sup>1</sup> А. Лануих. Le Rendez-vous de Brugges. P., 1958, p. 157.

<sup>2</sup> Последняя, по свидетельству прессы, должна появиться в ближайшее время.

<sup>3</sup> А. Лануих. Un moyen de connaissance. „Lettres françaises“, 1958, 6—12 novembre, p. 8.

<sup>4</sup> А. Stil. Le rifleman Leclerc. „Humanité“, 1963, 27 juin.

Роман Лану отнюдь не анахроничен. «Когда море отступает» — книга, которую даже пристрастная к техническим новациям буржуазная критика называет «очень современной». Победа Лану-романиста над литературными жюри (популярная премия и Большая премия романа, Энтэрайе и Гонкуровская) сама по себе знаменательна.

Какие же особенности нашей эпохи отразило творчество Лану, чем «современны» его книги?

Романы Лану близки искусству XX века прежде всего сосредоточенно пристальным вниманием к психологии индивидуума. Традиция Стендаля и Толстого получает у него, как и у других современных французских реалистов, дальнейшее развитие. Изображен нравственный разлом гораздо более сильный, контакт с эпохой гораздо более трагический.

Герои Лану стараются взять на себя заботы других, больны тревогами общими. Уже о герое «Утреннего класса» Арман Лану мог сказать: у него «слишком большое сердце в груди»<sup>1</sup>. «Майором Ватреном» начата трилогия «Безумная Гретта» (название картины Брейгеля, символизирующей одичание человека на войне).

В «Майоре Ватрене» рядом два героя, переживающих не за себя, а за всех. Субейрак — совесть преданной Франции, ее смятенная душа. Ватрен «заболевает» позднее, но его сомнения скоро тоже становятся сомнениями поколения.

Важнейший художественный принцип «Майора Ватрена» — параллельная эволюция двух очень разных героев: от далеких общественно-нравственных позиций они приходят к единому решению — необходимости сражаться с фашизмом. В романе нет персонажа, который с самого начала воплощал бы понимание ситуации, который мог бы сразу дать верный «ключ» выбора. Пацифист-непротивленец Субейрак и «служака» Ватрен оба меняют свои убеждения — реальность «странной войны» заставляет их воспринять жизнь в ином ракурсе, ином, чуждом им ранее, измерении.

По сравнению с романом «Когда море отступает» «Майор Ватрен» вполне «традиционен». Здесь не стоит искать ни пересечения разных временных плоскостей, ни

---

<sup>1</sup> А. Лану, *La Classe du matin*. P., 1949, p. 199.

хронологических «перебросов», ни совмещения действительности с воспоминанием. В романе «Когда море отступает» ощутима новизна и внешняя и внутренняя. В «Майоре Ватрене» только внутренняя — «традиционная» форма романа еще достаточно жизненна, чтобы выразить и новое содержание.

«Романист, — напоминает автор, — должен прежде всего *дать человеку образ человека*. Такова его основная функция... Миллионы людей должны узнать себя в романе — это главное... Выражайте человека, а как — «новым» ли романом, традиционным ли, лирическим ли романтизмом — все равно! Главное, сохранить уважение к содержанию и чтобы содержание это было солидарным. *Иначе — вы просто торговцы опиумом!*»<sup>1</sup>.

Новаторство «Майора Ватрена» неоспоримо, хотя и не бросается в глаза. Оно в одновременном исследовании двух путей движения сознания. Нравственная эволюция, сопровождаемая другой, во многом контрастной, слияние их на уровне «третьей», единственно точной истины — вот это и дает роману особенный, оригинальный голос.

С горькой усмешкой автор говорил: «Питая отвращение к военной литературе, я начал писать роман о войне — «Майор Ватрен», потому что «демобилизовали меня только на бумаге»<sup>2</sup>. Каждая тревога «мирных» дней заставляла вспоминать 1939 год и воображать другую, слишком вероятную войну. Мысль о «Ватрене» впервые пришла в 1950 году — «Корея. Снова война заглялась на лице мира».

Как хотелось бы мне, — восклицает автор, — писать только о себе, рассказать только свою, единичную трагедию. Но — увы! — все написанное касалось «призывников сорокового года и поколения младших братьев моих, воюющих в Индокитае и Алжире. Англичан и канадцев, итальянцев и русских. От Вердена до Сталинграда. От Фермопил до Дьен-Бьен-Фу». Вот почему художник обязан не замолкать ни на минуту, взывать к человечеству: «Мы будем звонить во все колокола, а вы помогите нам остановить войну»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A. Lanoux. Tour d'ivoire et „caviar de têtes“. „Lettres françaises“, 1964, 23—29 janvier.

<sup>2</sup> A. Lanoux. War—Krieg—Guerra—Li-pou-pou. „Nouvelles littéraires“, 1963, 21 novembre.

<sup>3</sup> Там же.

Следующие части цикла «Безумная Гретта» — о мирном времени. Но по интонации они гораздо тревожнее, смятеннее, чем «Майор Ватрен».

Унижение оккупации, горечь «исхода», концентрационные ужасы не умерли с войной. Они оставили в душе поколения глубокий след. «Война не имеет конца для тех, кто сражался» — таков эпитаф к роману «Когда море отступает». Война, увиденная глазами Лану, «не только убивает и разрушает, она уродует, калечит сердца, мешает жить выжившим»<sup>1</sup>.

Символ ее бессмысленности — цветение роз под грохот канонады. В мае 1940 года стыд отступления выразили арагоновские «Сирень и розы» — цветы тосковали и были горькой «синевой под глазами», они алели и не смирялись. У Лану появляется тот же образ — старинный романс «Розы Пикардии», песня бывших фронтовиков в «Свидании в Брюгге» и розы Арроманша в романе «Когда море отступает»: «Розы мелкие, цепкие, светлые, упругие, живучие, с листьями, тоже мохнатыми, колючими, как и стебель».

В цветении роз, проходящем лейтмотивом через творчество Лану-романиста — горечь разлуки и бессмысленность кровопролития, желание выстоять и немой вопрос: «зачем»?

«Свидание в Брюгге», к сожалению, отразило, трагедию бойцов 1940 года как бы сквозь призму безумия: процесс нравственного выздоровления бывших участников Сопrotивления Робера Друина и Оливье Дюруа протекает на фоне душевных болезней, наблюдаемых ими в бельгийской клинике.

Этот искусственный фон и predetermined слабую романа. Ведь «болезнь войны» — общественная, а не биологическая. Художественное соотнесение ее с патологией больной психики — достаточная причина, чтобы произведение сфальшивило.

В романе «Когда море отступает» герой, наоборот, морально и физически очень крепок. Его нравственное здоровье подчеркнуто и картинами молодости (юные новобранцы любят острую шутку, задиристое словцо, верны грубоватой мужской дружбе) и картинами зрелости.

---

<sup>1</sup> A. Stil. Le rifleman Leclerc. „Humanité“, 1963, 27 juin.



Леклерк, даже надломленный, остается темпераментным, остроумным, общительным.

Контрастом физического здоровья и душевной смятенности достигается особый эффект: какой же мощи должно было быть потрясение, испытанное на войне, чтобы на долгие годы сломить даже такого сильного, жизнерадостного человека, как Леклерк!

Толчком к роману послужило посещение Арманом Лану военного музея в Арроманше. «Высадка. Чисто. Красиво. Прибрано. Никелевые манекены. На мундирах — ни пятнышка»<sup>1</sup>. Так открылась ему «социальная ложь, обряжающая мертвецов в героев, чтобы успешнее использовать их»<sup>2</sup>. Так родился собрат автора — канадец Авель Леклерк.

Леклерк попадает в Нормандию, в места, где 6 июня 1944 года высадился его десантный полк, как будто случайно: вместе с невестой погибшего друга он приезжает сюда туристом. Поездка по Нормандии сопровождается отчетливыми, до боли ясными воспоминаниями: здесь безусые юнцы Авель и Жак ползком, подгоняемые волнами, выбирались на берег, здесь прятались они от артобстрела, брали в плен и кормили трусливо дрожащих немецких солдат, здесь на подступах к старенькой церкви погиб Жак — снарядом ему оторвало ноги и из болотного месива неся вдогонку наступающей автоколонне отчаянный животный крик.

Путешествие в Нормандию, а вернее путешествие в прошлое, излечивает Леклерка. И хотя выздоровление получилось в романе менее убедительным, чем «болезнь», читатель верит художнику: Авель Леклерк заново осознал свою правоту, правоту человека, сражавшегося с фашизмом ради счастья «свободных детей». И еще он понял, что прошлое продолжается не только в воспоминаниях, продолжается борьба с нацизмом, от которой почему-то пока стоит в стороне антифашист Леклерк. «Я начну снова», — говорит себе Леклерк, и его спутница Валерия Шандуазель впервые не находит в его взгляде смятенности. «Она остановилась, удивленная перед этим успокоившимся гигантом, который смотрел улыбаясь на свободных детей. Кисти его казались по-

<sup>1</sup> „Nouvelles littéraires“, 1963, 21 novembre.

<sup>2</sup> Там же.

прежнему слишком тяжелыми для рук, но теперь ладони были открыты»<sup>1</sup>.

Некоторым критикам очень хотелось военную ностальгию героев Лану выдать за фрейдистский комплекс освобождения от кошмара через творчество. Но эти горе-интерпретаторы должны были внести в свои предположения весьма существенное дополнение: «Арман Лану хотел видно освободиться сам и освободить себе подобных»<sup>2</sup>. Вот эта вторая часть «программы» ничего общего с фрейдизмом уже не имеет. Акт творчества для А. Лану — способ общения с другими, «романист — людям брат»<sup>3</sup>, — говорит он.

Как ни причудлива канва последнего романа, как ни мучительны кошмары героя, прощаясь с ними, герою увлекает за собой, спасает и других людей.

Роман развивается через постоянное совмещение реальности и воспоминания. Набегающие волны зловещи, как те волны 1944 года, что поглотили столько десантников; Валерия играет с песком, набирая его пригоршнями, — Авель видит руки фронтовых товарищей, в предсмертной судороге скребущих песчаное ложе; щедрое тело женщины-нормандки напоминает объятия доброй маркитанки Мамочки; обстоятельство военных дней восстанавливаются медленно, без хронологической последовательности, страшно и веселое подчеркнуто сближены. Вот Авель и Жак, оглушенные снарядами, корчатся на земле, страницей ниже — они, забавляясь, плюются абрикосовыми косточками; потрясенный читатель не успел еще пережить страшного зрелища смерти Жака, — но тут же он снова, веселый и озорной, рассказывает прибаутки. Только на 92-й странице сказано, что привело Авеля в Нормандию, только к 239-й проясняются обстоятельства гибели Жака, хотя Авель знает о ней все с первых строк книги.

Временная чересполосица и слияние настоящего с прошлым имеют у Армана Лану, однако, иной характер, чем, например, в «новом романе». Вместо намеренной

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по кн.: A. Lanoux. Quand la mer se retire. P., 1963.

<sup>2</sup> Luc Estang. „Quand la mer se retire“ et nous laisse la meilleure pêche romanesque d'Armand Lanoux. „Figaro littéraire“, 1963, 27 juillet.

<sup>3</sup> „Lettres françaises“, 1964, 23—29 janvier.

непроясненности, хаоса впечатлений здесь налицо движение мысли, наблюдающей, вспоминаяющей, сравнивающей. Переходы от одного временного периода к другому отчетливы, поэтому события могут быть соотнесены, сопоставлены; они не тождественны, а только схожи — остается в силе тот художественный закон метафоры, аллегории, без которого нет искусства. А метафора рождается у Армана Лану из желания выразить какой-то новый аспект восприятия реальности. Для последнего романа таков момент *перехода воспоминания в реальность*. «Война из воспоминания переливалась в сны, а оттуда в жизнь»<sup>1</sup>, — поясняет автор. С морским приливом «поднимаются волны воспоминаний, но вот море отступает и отчетливее настоящее. «Море отходит далеко-далеко», и герой как бы обретает возможность увидеть перспективу. Прошлое не может быть предано забвению — ведь «под каждым городом, под каждой деревней — погребены другие города, села, деревни, и собаки воют на луну». Но прошлое не только мрачная тень воспоминаний. Оно продолжается сегодня, потому что продолжается борьба, которая июньским днем 1944 года свела на этом пустынном берегу десантные союзные войска с гитлеровскими дивизиями. Если Авель Леклерк хочет «вспоминать», он должен сразу и «предполагать»: должен предположить, например, что мог бы иметь сына, солдата объединенной армии де Голля — Аденауэра и услышать от него «неопровержимые» аргументы: «Все изменилось, папа... свободе угрожают... русские... немцы теперь наши друзья». Но Авель, обретающий власть над воспоминаниями, отчетливо понимает, что враг все тот же — нацизм, не до конца уничтоженный в сорок пятом. И ему теперь трудно считать «нормальной» «нормальную порцию катастроф», доставляемую газетами.

Интонация романа из задумчивой становится отрывистой, резкой — время мучительных поисков кончилось; совесть Авеля отдает приказы: «Коричневая чума. Нацистская чума. Военное безумие. Не позволить свастике вырваться на волю! Десять тысяч *Эйхманов* воцарились бы на века. Железный порядок. Бред расизма. Агония свободы... Нельзя, чтобы флаг наш сгорел».

---

<sup>1</sup> „Nouvelles littéraires“, 1963, 21 novembre.

Так петляющая дорога воспоминаний выводит Авеля к трагедиям сегодняшнего дня. Сознание, раненное войной, обретает исцеление у порога борьбы с новым вермахтом. «Романом, берущим войну за горло»<sup>1</sup>, назвал критик А. Ренакль «Когда море отступает».

Арману Лану непонятны художники, предпочитающие «перед лицом всех проблем, которые нас осаждают, ... самое простое движение: опустить веки»<sup>2</sup>. Его талант заставляет поднять голову, расправить плечи, пойти против военной истерии.

Испробовав силы в жанре и «традиционного» и «нетрадиционного» романа, Арман Лану четко определил свое понимание новаторства. Он презрительно отстранился от тех, кто начинает с формы, забывая о мысли, идее произведения. «По странной аберации, многие наши критики считают, что придавать значение содержанию — это вульгарно, архаично, натуралистично (худшее обвинение!). А ведь выраженное содержание — единственное оправдание для романа. Форма сугубо индивидуальна, вторична, изменчива». Лану ищет не экстравагантных композиционных или стилевых решений, а способ общения с себе подобными, в отличие от лженоваторов, «которые отворачиваются от забот народа именно потому, что они обычные, ...которые предпочитают оригинальность формы — содержанию»<sup>3</sup>. Такая практика, — продолжает Лану — «ведет к самоубийству романа».

Автор «Майора Ватрена» мог бы сказать вместе с автором «Коммунистов»: «Форма меня не убаюкивает; я ни в коем случае не рассматриваю ее как цель — но только, как средство, и главное для меня дать ход сказанному, помня о различиях восприятия тех, к кому я обращаюсь; главное для меня активизировать их внимание, память, создать при помощи того или иного приема нерушимые связи слов, предназначенных донести мою мысль до понимания людей...»<sup>4</sup>.

Новаторство Лану-романиста вдохновлено надеждой, что люди сумеют сложить из горьких воспоминаний и тяжелых предчувствий прочную плотину, преграждающую путь войне.

<sup>1</sup> „Europe“, 1963, octobre.

<sup>2</sup> „Nouvelles littéraires“, 1956, 13 décembre.

<sup>3</sup> „Lettres françaises“, 1964, 23—29 janvier.

<sup>4</sup> Агагон, J'abats mon jeu, p. 163.

## ФИЛОСОФСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ У ВЕРКОРА

Перу Веркора (Vercors — псевдоним Жана Брюлера, род. в 1902 г.) принадлежат сборники новелл «Молчание моря» («Silence de la mer», 1942) и «Типография Верден» («L'imprimerie Verdun», 1947); публицистические эссе «Глаза и свет» («Les Yeux et la lumière», 1948), «Более менее человек» («Plus ou moins homme», 1950), «Портрет дружбы» («Portrait d'une amitié», 1954); книги путешествий «Следы на песке» («Les pas dans le sable. L'Amérique, La Chine et la France», 1954) и «Путешествия француза по Китаю» («Les divagations d'un Français en Chine», 1956); пьеса «Зоо» («Zoo», 1963); повести и романы: «Шествие со звездой» («La Marche à l'étoile», 1943), «Ночное оружие» («Les Armes de la nuit», 1946), «Могущество дня» («La Puissance du jour», 1951), «Люди или животные» («Les Animaux dénaturés», 1952), «Гневные» («Colères», 1956), «Сильва» («Sylva», 1961). Романы «Кругосветное путешествие» («Le Périple», 1958), «Господин Пруст» («Monsieur Proust», 1958) и «Декабрьская свобода» («La Liberté de décembre suivi de Clémentine», 1960), объединены циклом «На этом берегу» («Sur ce rivage»).

Французские критики горячо спорят о том, можно ли называть реалистическим художественный метод Веркора. Мнение, будто слово «реализм» приложимо лишь к произведениям, похожим на «Кузину Бетту», «Пармскую обитель», «Мадам Бовари» или «Карьеру Ругонов» незримо присутствует во многих оценках.

А реализм Веркора берет исток не в XIX, а в XVIII веке, в философских повестях Вольтера. Именно на этой традиции прорастает его, веркоровское, новаторство.

Многое поразит современного читателя в произведениях Веркора: оголенность, предельная прямота сюжета, логическая законченность характеров, крайние, исключительные ситуации, переходящие в невероятные.

Писатель стремится, по его собственному определению, «пробить брешь в умонастроениях, привычных с детства, и сквозь нее повести читателя к новому видению вещей»<sup>1</sup>.

Философскую повесть XVIII в. роман Веркора напоминает и рационалистической строгостью повествования, и «равнодушием» к глубинам психики, а главное, конечно, сочетанием фантастического сюжета с общепhilosophическими проблемами. Герои Веркора постигают возможности и пределы человеческого разума, как Сириус и Сатурн из «Микромегаса», спорят о злой или доброй природе вселенной подобно Кандиду; подвергают философскому сомнению блага прогресса, чтобы оптимистически заключить вместе с Простодушным: и все-таки «я... из животного превратился в человека».

Однако Веркору, конечно, не удалось бы «пробить брешь в умонастроениях, привычных с детства», если бы он только повторил великие открытия Вольтера. «Вечные» проблемы Веркора усложнены трагедиями современности: фашизмом, толкнувшим человека обратно к инстинктам зверя; расовыми теориями, указавшими «нижние» и «высшие» породы людей; вопиющей при блистательном прогрессе науки нищетой, которая «мешает людям быть людьми», низводит их до «положения самокормящей машины», как говорит с горечью профессор Мирамбо, герой «Гневных».

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1961, № 870.

У Веркора гораздо больше горечи и меньше юмора, чем у гениального его учителя — Вольтера.

Не только конкретное наполнение «мировых» проблем, но и форма философского романа Веркора очень современна.

Повествование — строже, драматичнее. Субъективный — от первого лица и воскрешающий многие биографические черты автора — характер изложения продиктован активностью авторского «я» и доверием к собеседнику-читателю, который легко угадывает за простым перечислением причин, поступков, следствий мощный трагико-патетический философский подтекст, взывающий к его человеческой сущности.

Эльза Триоле рисует схватку между завтрашним и вчерашним днем, Веркор идет вглубь, к истокам, к исследованию существ, стоящих на рубеже животной и человеческой истории. Из множества проблем, обрушивающихся сегодня на художника, Веркор «заболел», по существу, одной: где начинается человек? Чем отличается от зверя?

Так родились фантастические повести «Люди или животные» (1952) и «Сильва» (1961) — о человекоподобных обезьянах-тропи, и о девушке-лисе, проходящей «воспитание чувств» от инстинкта к проблескам разума. Невероятность ситуаций, волшебство превращений здесь «пробивают брешь», пожалуй, большую, чем того хотел автор: читатель видит в них скорее сказку, чем аллегорию, тревожные авторские вопросы о смысле бытия приглушены экстравагантной занимательностью событий.

Но таков уж внутренний закон творческой манеры Веркора последних лет, — «он идет не от типического, а от исключительного»<sup>1</sup>, берет крайние, почти невероятные стечения обстоятельств. Роман «Гневные» (1956) — манифест активного участия интеллигенции в битвах современности — воплотил индивидуалистическую изоляцию поэта Эгмонта в картинах патологического, насильственного умерщвления сознания; «Кругосветное путешествие» воспроизвело политический казус, который трудно отыскать в действительности: Лапретр, человек, яростно сражавшийся в 1934 г. бок о бок с фашистами,

<sup>1</sup> Е. М. Евнина. Философский роман Веркора. В кн.: Е. М. Евнина. Современный французский роман. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 333.

идет за Петеном, потом за де Голлем, в нацистском лагере сближается с компартией и становится авторитетной фигурой антивоенных конгрессов в Вене, Стокгольме, Варшаве, Москве, а затем, повернув на 180°, едет в Алжир истязать патриотов.

В «Господине Прусте» (втором томе цикла «На этом берегу») изображено чудовище, объятые эротической страстью: чтобы чувствовать себя здоровым, ему нужно время от времени прокалывать золотой булавкой обнаженную женскую грудь. Герой «Декабрьской свободы» — Гектор Гранваль — существо по сравнению с господином Прустом банальное, но он отнюдь не «банален» с простой, человеческой точки зрения: деля ложе попеременно с женой, матерью жены и падчерицей, он доводит женщин до безумия и самоубийства, а сам тем временем готовит себе кресло члена Французской Академии.

В «Людах или животных», «Сильве» (я в пьесе по мотивам романа «Люди или животные» — «Зoo», поставленной Национальным Французским театром осенью 1963 г.) психологические черты зверя находят подтверждение во внешних приметах — наружности, походке, привычках.

В романах цикла «На этом берегу» животных в обычном понимании слова — нет. Лепретр (герой «Кругосветного путешествия»), господин Пруст, Гектор Гранваль — согласно данным анатомии — люди. Но, — говорит Веркор, — «человеческая анатомия ничего не значит. Сущность человека проявляется в сфере, далекой от анатомии»<sup>1</sup>.

Герои Веркора четко делятся на людей (сильных ли, слабых ли, но всегда благородных, отзывчивых) и монстров, живущих лишь для себя, попирающих всех, кто рядом. Название третьего тома цикла — «Декабрьская свобода» символично: Гектор Гранваль создает научное описание найденной при раскопках фрески: «мрамор запечатлел римлян-рабов во время декабрьских сатурналий, когда им предоставлялась полная свобода делать, что заблагорассудится»<sup>2</sup>.

Веркор, защитник человеческой индивидуальности от политического и расового гнета — активно выступает

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1961, N 870.

<sup>2</sup> Vercors. La Liberté de décembre. P., 1960.



против той «свободы», что попирает законы людского братства, унижает окружающих.

Герой первой части цикла Лепретр (буквально Проповедник) в известном смысле антипод экзистенциалистским героям «свободной воли». «Свободно» выбирая то один, то другой политический лагерь, Лепретр перестает быть человеком, превращается в машину, вычисляющую «эффективность» той или иной избранной позиции. Он спокойно рассуждает о том, что стихи его друга (рассказчика) прекрасны, но как еврей он должен быть уничтожен; он пытается сохранить противоестественную ситуацию: по вечерам друзья встречаются, беседуют об искусстве, а днем сражаются по разные стороны баррикады. Решение товарища положить дружбе конец удивляет Лепретра: зачем выдумывать картонный мирок, если в реальном мире любовь неотделима от смерти? Но его политическому противнику такая диалектика кажется кошунственной: человеку ведь трудно убить того, кого любишь и трудно любить того, кто с твоей точки зрения заслуживает смерти.

«Если я жил в картонном мирке, то Лепретр — в мире животной дикости, где то предаются любви, то дерутся, в зависимости от часа и времени года»<sup>1</sup>.

Вот с этими пережитками законов джунглей в людском общегитии и требует покончить Веркор. Его протест гневен и патетичен, он обретает особую силу благодаря классцистической чистоте повествования, намеренно освобожденного от описаний, развернутых характеристик, даже эпитетов. Форма «Кругосветного путешествия» почти математически точна, хронологическая канва отчетлива и последовательна, деление на главы аккуратно соответствует изменению ситуаций. Автор, по существу, показывает лишь внешнюю сторону поступков, поясняя их лаконичными репликами героев.

И эта манера повествования имеет свое оправдание.

Так же, как Арману Лану нужен сложно-ассоциативный сюжет, чтобы воссоздать мучительное выздоровление героя, — так и Веркору здесь нужна эта математическая точность, чтобы выделить из общества чудовищ вроде Лепретра или господина Пруста.

Но есть в этом гневном авторском протесте против законов джунглей одна фальшивая нота. Он пытается

<sup>1</sup> *Vercors. Le Périphe. P., 1958.*

объяснить появление монстров чисто биологически. В противовес расовой теории о «высших» и «низших» вдруг возникает теория других рас — «праведников» и «тиранов».

«Неужели, — восклицает автор, — на нашей земле существуют две расы, только две, но всегда и везде: люди требовательного и непокорного разума с их жаждой справедливости, и животные с врожденным инстинктом джунглей и вкусом власти?»

Неужели даже в рядах Сопротивления, в концентрационных лагерях, даже среди поборников справедливости сосуществуют эти две расы? — Неужели они будут продолжаться — везде и во все времена?

Удастся ли когда-нибудь от этого отдохнуть?»

Согласно такой концепции даже Лепретра, монстра политического отступничества, автор пытается объяснить биологически: с детства он любит терзать и обманывать; финальная сцена, где Лепретр лично участвует в пытках своего друга тоже восходит скорее к биологической аномалии, нежели к политическому изуверству.

В последней<sup>1</sup> повести цикла, сопровождающей «Декабрьскую свободу», повести «Клементина» автор отходит от биологического объяснения добра и зла. Темная неграмотная Клементина Трубер выросла в нищенской, доведенной до дикости крестьянской семье.

Проституцию она принимает как нечто естественное. Раз это дает возможность не умереть с голоду — чего же еще искать? Только в оккупированном немцами Париже, когда свободного времени у Клементины оставалось больше и мозг вынужден был занять досуг нехитрыми размышлениями, Клементине вдруг стало не по себе — то ли тоска, то ли скука, в общем хотелось какого-то счастья. А что это такое, Клементина даже не представляла.

На этот раз история как будто совсем обычная, но автор снова берет крайний, самый резкий ее вариант. Клементина почувствовала себя счастливой... в концентрационном лагере. Да, загнанная во время очередной облавы в тюрьму, Клементина находит то, чего она никогда не имела — подруг. По темпераменту уравновешенная и жизнерадостная, привычная к любым невзгодам,

<sup>1</sup> Недавно пресса объявила о работе автора над следующим четвертым, томом цикла «На этом берегу» („Contre-Fugue“).

Клементина оказывается вдруг очень нужной остальным пленницам. Вместе с «политической» Клод Клементина незаметно для себя скоро уже верховодит среди женщин, подбадривает отчаявшихся, подкармливает ослабевших, осаживает крепким словом нахальных. Клод погибает в газовой камере. Клементине повезло: она дождалась освобождения и после войны года два еще живет «по-лагерному»: работает в организации помощи бывшим узникам. Но постепенно ею начинают тяготиться: темная, неграмотная женщина, да еще с таким прошлым.

Все попытки Клементины найти работу терпят крах.

Она опять начинает заниматься проституцией. В итоге — полиция, суд, тупое отчаяние.

Автор заключает: «Обществу, которое не умеет, не может, не хочет принять лучших существ своих, таких как Клементина, обществу, которое вышвыривает их на задворки — самому месту в помойной яме...

Когда я говорю себе, что в лагере смерти Клементина была счастливее, чем среди нас — озноб продирает по коже»<sup>1</sup>.

Решение, предлагаемое Веркором, очень несовершенно, но человечно по самой сути своей. «Взаимопомощь». Так называлась организация, где работала два года Клементина; так называется первый шаг к гуманным, человеческим отношениям.

«Она смотрела на все эти окна, равнодушные к ней. А ведь за этими стенами, в этих домах, бесконечных, как море, женщины опять страдают — как и в лагере: от болезни, от тоски; от того, что нет любимого, от того, что умирает в горячке ребенок; от рака, грызущего грудь, от старости, грызущей как рак, от смерти, настигающей рано или поздно — всё, всё, как в лагере.

И ни одна из них не знала, почему так. Но они ревностно запирали двери и бились — каждая в одиночку. А когда выходили на улицу, даже не глядели друг на друга».

Разбить стены, за которыми каждый думает лишь о себе, соединить руки, познавшие горе и труд, *вместе* восстать против общества и злоключений судьбы, — таков итог повести.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по кн: Vercors. La Liberté de décembre suivi de Clémentine. P., 1960.

Впрочем, это скорее даже не повесть, а очерк. Автор предельно лаконичен. Каждая ситуация намечена двумя-тремя штрихами, каждое душевное состояние героини лишь обозначено. Идея — на поверхности. Финал равносильно призыву, он прямо обращен к читателю.

Как и в «Кругосветном путешествии» Веркор в «Клементине» художественно строг и открыто пристрастен. Только здесь нет внезапно проступающей теории рас. Виновник назван: общество.

Крутыми, каменистыми тропами идет веркоровский реализм. Подлинная философская глубина соседствует с «биологическим» мелководьем, классицистически строгий рисунок сюжета — с фантастическими перипетиями волшебных превращений.

Реалист Веркор терпит неудачу, когда пытается наложить на социальные отношения натуралистическую схему или объяснить «воспитание чувств» современного человека эволюцией животных видов. Но его реализм снова и снова торжествует — прежде всего потому, что Веркора ведет в его поисках стремление проникнуть в сущность человека, желание «помочь человеку понять себя». Как ни горьки бывают подчас выводы писателя, взгляд его охватывает такие широкие горизонты человеческой истории, что отчаяние отступает.

Собеседнику, который саркастически кричит: «Будь проклят разум, если он позволяет осознать зло, но не может уменьшить его!» — Веркор возражает: «Даже подлость, даже падение служат доказательству человеческой чести, потому что против них — добродетель, та битва, которая неведома наивному животному»<sup>1</sup>.

Показать человеку силу его разума, помочь ему найти путь к другим людям — такова заветная цель Веркора. И ему непонятно, как может художник исходить из цели иной, чем человек; как может художник терзаться проблемами формы, отодвигая на второй план человека, к которому только и обращена по- существу та или иная художественная форма.

Вникая в манифесты авангардистских школ, Веркор не пытается скрыть искреннего сожаления, что он не находит в этих манифестах пищи для своей страсти

---

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1960, 27 octobre—2 novembre.

«В этих концепциях много научности, рассудительности, много знаний, мудрости, искренности, много высокомерия по отношению к другим идеям, господствовавшим ранее. Но я не нашел здесь того, чего искал. Встретил блистательные, порой даже пронизательные, суждения об искусстве нового романа, но не встретил мысли о том, что же такое в *действительности* искусство — какой глубокой потребности человеческой души оно отвечает»<sup>1</sup>.

Для Веркора искусство — как бы ни были причудливы, необычны или, наоборот, обнаженно просты его формы — прежде всего обращение к человеку, которого он достаточно уважает, чтобы говорить с ним на серьезном языке гуманистических философских аллегорий.

---

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1961, 2—8 fevrier.

---

---

## ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В РОМАНАХ МИШЕЛЯ БЮТОРА

Перу Мишеля Бютора (Michel Butor, род. в 1926 г.) принадлежит сборник стихов «Следы» («Les Traces», 1959); романы: «Миланский проезд» («Passage de Milan», 1954). «Времяпрепровождение» («L'Emploi du temps», 1956, премия Фенеон за 1957), «Изменение» («La Modification», премия Ренодо, 1957), роман-композиция «Ступени» («Degrés», 1960); репортаж «Движение» («Mobile», 1962) и текст для радио под заглавием «Воздушные линии» («Reseau aétien», 1962). Литературно-критические статьи Бютора собраны в двух книгах «Репертуар» («Répertoire», 1960—1964).

Ни один диспут о современном романе не обходится без упоминания Мишеля Бютора. Произведения этого писателя действительно отражают обостренное стремление к обновлению романических форм. Но творчество Бютора находится как бы на границе между новаторством реалистическим и формалистическим. Многими идейно-эстетическими решениями книги Бютора близки школе

«нового романа». И все-таки основные творческие принципы Бютора отличны от ведущего направления «нового романа» — это и заставляет посвятить ему отдельную главу — вне общего разговора о том, что предлагает «новый роман».

До сих пор имя Мишеля Бютора настойчивостью литературоведов прочно связано со школой «нового романа». Сам Бютор то удивляется такому сближению, то молча приемлет его. Впрочем, всякий самобытный художник либо уходит вперед, расставаясь с материнским кровом «школы», либо сам начинает определять ее лицо. Редко теоретическим постулатам удается обуздать живой талант.

Судьба Мишеля Бютора пока не опровергла этого правила. Сотни раз появлялось его имя рядом с именами Сэмюэля Беккета и Алена Роб-Грийе, но ни апокалипсическое уныние первого, ни холодное равнодушие второго не победило Бютора окончательно. Манифестами «нового романа» стали сентенции:

«Сегодня мир меньше уверен в себе, скромнее, потому что отказался от идеи могущества личности» (Ален Роб-Грийе). «Все мы слепцы во вселенной, лишенной света» (Клод Мориак). Бютор предполагает обратное: «Мир расширился в пространстве и времени, стал доступнее. Очертания его меняются со сказочной быстротой. Способы отношений и связи становятся точнее, быстрее, многочисленнее. Благодаря им мы вступаем в контакт с гораздо большим количеством людей, движений, событий, чем прежде»<sup>1</sup>.

Уважая общественную миссию художника, Мишель Бютор стал в 1962 году членом руководящего Совета Национального Комитета французских писателей.

Призыв к формальному новаторству, «новаторству во что бы то ни стало», хотя и поддержанный Бютором, довольно часто в его теоретических статьях уступает место раздумьям о гражданском долге художника, об отношениях людей в обществе и т. п. — т. е. интересы Бютора идут от проблем художественно-технических к общечеловеческим. В статье, экстравагантно озаглавленной «Творчество для меня — становой хребет»<sup>2</sup>, Бютор объ-

---

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1957, 7—14 mars.

<sup>2</sup> „Nouvelles littéraires“, 1959, 5 fevrier.

ясняет, почему он пришел к профессии романиста. Он получил философское образование и с увлечением преподавал философию, а в свободное время писал стихи.

Но ощущал, — по его собственным словам, — какой-то душевный разлад: философским занятиям не хватало поэтичности, стихам не удавалась глубина мысли. Замысел первого романа неожиданно оказался «решением этой личной проблемы»<sup>1</sup>, помог слить поэзию с философией, — мечта, прямо скажем, странная для неороманиста, чуждая программе «нового романа». Бютор любит жизнь, верит, что можно сделать ее лучше. «С помощью романиста, — заявляет он, — реальность познает себя, крикует, преображается»<sup>2</sup>.

Бютора занимает соотношение личности с коллективом. Работа «Индивидуум и группа в романе» содержит много весьма приблизительных, далеких от истины суждений о романе, но зато необычайно целостна по мироощущению, радости признания своего единства с огромным миром, по настойчивости интереса к «движению групп, частью которых мы являемся»<sup>3</sup>.

В этом движении, ощущаемом Бютором почти физически, его особенно интригует текучесть, изменчивость времени. Но метод романической трактовки движения времени отражает и силу и слабость Бютора: вдумчивый художник-гуманист постоянно спорит с холодным изобретателем, не избавившимся от горького скепсиса по отношению к человечеству. Талант Бютора пытлив, схватывает и колоритно-сочный материальный мир и путанные процессы психики. Но все это окрашено по-личному острым интересом к движению времени. Его меняющиеся блики Бютор ловит на поверхности вещей, в картинах природы, в темпераменте личности, в характере «групп», составляющих общество. С этим интересом и связаны, прежде всего, его поиски в области формы. Он убежден, что «традиционная техника изложения не способна принять на себя все вновь возникающие отношения...»<sup>4</sup>.

Далеко не всегда отказ от традиции оправдан у Бютора, далеко не всегда художественная форма его произ-

<sup>1</sup> „Nouvelles littéraires“, 1959, 5 fevrier.

<sup>2</sup> „Nouvelles littéraires“, 1961, 3—10 fevrier.

<sup>3</sup> „Cahier du Sud“, 1962, № 365.

<sup>4</sup> M. Bütör. Répertoire. Etudes et conférences 1948—1959. P., 1960, p. 9.



зедений действительно передает «вновь возникающие отношения», но новаторство Бютора отражает желание запечатлеть кардиограмму времени — так, как оно ему видится. Писатель взволнован и немного напуган ритмом XX века, инстинктивно чувствует, что в испытанной столетиями «машине времени» что-то сломалось и ей нужна новая программа, чтобы функционировать нормально на благо человека. Ключа к машине Бютор не ищет — но работу ее, ход времени — то величаво неторопливый, то нервно-стремительный, — старается зарегистрировать максимально точно. Время бывает эпохальным — когда ломаются границы краткой человеческой жизни, вступает в права История, перекликаются столетия. Бывает банальным, суетным, значимым лишь в пределах человеческой памяти — как я жил 10 лет назад, что делал вчера, чем заняться сегодня, куда отправиться через год. Голос какого же времени волнует Бютора? Начал он с изучения просто времени, будничного, смешного и грустного, нестерпимо однообразного. Написал «Миланский проезд» (1954) и «Времяпрепровождение» (1956), книгу, скоро объявленную художественным манифестом «нового романа». Новым в нем было смешение, вернее ссремешение, временных планов. Субтитры глав содержат указание на два месяца: май — октябрь, июнь — ноябрь, сентябрь — август и т. п., т. е. месяц, когда происходило рассказываемое событие, и месяц, когда герой по тем или иным побудительным мотивам вспомнил о нем. Книга имеет форму дневника. Октябрьским промозглым днем прибыл француз Жак Ревель в Лондон на должность экспедитора крупной фирмы «Матекос и сын». Десять месяцев герой прожил в чужом городе, терзаемый заботами об уютной комнате, сносном обеде, тоскуя по друзьям (самым отзывчивым среди которых оказался негр Гораций Буч), волнуясь за судьбу известного писателя, случайно вошедшего в узкий круг его знакомств.

Таинственная интрига (прочитанный Ревелем роман «Убийство в Блестоне» описывает реальное место преступления и находящегося на свободе убийцу) лишь оттеняет жуткую однотонность бытия героя. Город давит, душит, оплетает паутиной обыденности. Человек «ползает по поверхности города как муха по шторе, натываясь снова и снова на стену, упираясь в иллюзорные двери,

в иллюзорные тела»<sup>1</sup>. Он «бредет по зыбкой почве, отыскивая смысл своего существования, ... движется ощупью, спотыкается у края бездны...». Город, иссушивший, обескровивший героя, виноват в том, что Ревель не смог объясниться в любви, не смог распутать узел преступления, не смог победить равнодушия окружающих и уезжает на родину таким же чужаком, как приехал. Совмещение событий — происходящих и вспоминаемых, нелепая похоть мая, июня, марта, ноября — способ затянуть петлю вокруг мятущейся души, отрезать ей дороги в иной мир — тепла и радости. Время течет, но по жуткому круговому руслу «...даже во мне что-то прошло сквозь строй этих времен года не изменившись — не выросло, не уменьшилось...». Каждый миг обыденной жизни увиден Бютором сразу с десяти, сотни точек зрения, с горизонтов разных дней, прошедших и грядущих, и от подчеркнутой идентичности становится жутко. В движении времени Бютора есть своя гармония, но какая жалкая, механическая, убийственная! Время отчуждено от человека, стало орудием бездушного порядка, то и дело напоминающего о себе. Время стоит над природой, над личностью, оно обесчеловечено. Неумолимо однообразным движением оно перемальвает человека, делает его существование на земле попросту бессмысленным.

Страшная стихия обыденности «Времяпрепровождения», объективно обличающая механическую цивилизацию Запада, конечно, не может быть отнесена только к капиталистическому городу, только к деятельности фирмы «Матеюс и сын». Бютору кажется, что гармонию вообще отыскать трудно. Он возвращается к этому грустному выводу в следующем своем романе, хотя там время смиряет свою норовистость, дается человеку в руки.

Жака Ревеля река времени несла как щепку. Герой «Изменений» находит в себе силы «выбирать». Париж символизирует для него прозу жизни — однотонная работа, никчемные приобретения, постаревшая жена и шумные дети. Рим — в ореоле романтики, Рим — мерило красоты, поэзии, гармонии. Союзом с Прекрасным станет свободная от двуличия любовь к Сесиль. С этой мечтой, оставив семью, герой садится в поезд Париж—Рим. Купе

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по кн.: М. Butor. L'Emploi du temps. P., 1956.

третьего класса, пассажиры — такие разные! — голос проводника, за окном леса, станции ... В сознании героя проплывают (именно проплывают медленно, неторопливо, размеренные вынужденным бездействием никуда не спешащего пассажира) воспоминания и воображаемые сцены — как нудно свершался дома ритуал обеда, как завтра он будет бродить с Сесиль по праздничным римским площадям... К одной ночи стянута, по существу, вся жизнь — что было в ней и что будет. Сюда же вливается время, принадлежащее другим людским судьбам. Наблюдения за соседями по купе вовлечены в процесс размышлений героя. Он все видит сквозь призму своей драмы, и наоборот, переживания его питаются мимолетными впечатлениями. В этом приеме нет ничего необычного; необычна лишь настойчивость его повторения: слитность размышлений, воспоминаний и наблюдений — музыкальный ключ всего романа, определяющий психологическое «изменение» в сознании героя от вечера к утру.

Двенадцать ночных часов становятся экзаменом на прочность, чистоту чувства. «Силы, собиравшиеся издавна, взорвались в вашем решении отправиться в путешествие, но результат взрыва не был еще понятен, потому что в процессе осуществления лелеемой мечты, вы вынуждены были отдать себе отчет, что любовь к Сесиль для вас озарена светом далекой звезды... Романский миф (Рим — Рима. — *Прим. ред.*) разлетается в прах, если попробовать воплотить его».

Завтра герой вернется в Париж, оставив мечту нетронутой. Он сумеет обмануть время, не позволит ему превратить прекрасное грядущее в убогое настоящее. «Изменения» светлее предыдущей книги — человеку дано право на мечту, хотя бы иллюзорную. С лица времени снята маска убийственной фатальности. Прозрачнее здесь и почерк Бютора-психолога. Бегут минуты, будничные, неяркие, но трогательные своей человечностью. Их движение лишено нарочитой хаотичности, милой сердцу других неороманистов.

Ощущения абсурдной бессмысленности не возникает — мозг героя не регистрирует пассивно происходящее (как, например, «В лабиринте» Роб-Грийе), а напряженно анализирует, упорно ищет причины.

Изыщество и содержательность психологического портрета у Бютора во многом объясняется тактично най-

денными художественными пропорциями: ситуация «Изменения» предстает частным случаем человеческой жизни, а не аллегорией абсурдной Вселенной (как, например, в «Планетарии» Натали Саррот, где мизерное возведено в ранг космического). Воспоминания, мечты, воображаемые сцены, наблюдения за соседями по купе, переплетаясь причудливо, образуют все-таки в «Изменении» ступени познания жизни.

Продолжая идти по этому пути — психологических этюдов, — Бютор, возможно, добился бы еще более неоспоримых удач. Но дальнейшие его искания говорят об интересе не просто к времени, но к Времени с большой буквы, к движению Истории, а здесь уже трудности множатся.

В 1962 г. появилось «Движение. Этюд для знакомства с Соединенными Штатами Америки». Многие особенности книги обусловлены жанром. Это скорее записная книжка романиста, нежели роман: назывные фразы, почти конспективный лаконизм описаний, характеристик. Впрочем, жанровые границы романа в современной французской литературе довольно условны, а книга Бютора, в отличие от целой серии «романов о романе», где сумбурные рассуждения автора выдаются за некое жанровое новаторство (см. «Золотые плоды» Н. Саррот, 1963; «Увеличение» К. Мориака, 1963), оставляет впечатление внутренней целостности: художественная завершенность соединена здесь с попыткой философского осмысления Истории.

Книга вся построена на контрастах — такова ее основная тональность. Бескрайняя — отвратительная и прекрасная — Америка мчится за стеклом автомобиля в «Движении». День—ночь, черное—белое, красоты ландшафта—грязь резерваций, чудеса техники — дикость расизма... Америка в «бютораме», по удачному выражению одного критика. Горизонты необъятны, движение стремительно, контрасты сногшибательны.

Вместо однообразия, открытого предыдущими книгами, — кричащие противоречия, столкновения Прекрасного с низменным, гармонии с автоматизмом, человеческого благородства с жестокостью. Страна, поразившая мир уже самим фактом своего существования, «континент, выросший на горизонте там, где его не должно было

быть»...<sup>1</sup>, «невообразимая страна, здесь понедельник, там еще воскресенье, интригующая, страшная страна с неожиданными запусками спутников и кошмарами, преследующими вас ночью».

Первая мелодия контрастов развивается в пределах настоящего. Лаконичные зарисовки природы вмещают буйное многообразие красок, линий, ароматов.

Море — символ безбрежности, гармонии, неисчерпаемости жизни. Его красивые привольные волны набегают на страницы книги, и часто рисунок строк графически воспроизводит смену приливов и отливов:

Море — надежда на дружбу и любовь  
Море  
    позволит мне к тебе приблизиться  
Тебя почувствовать,  
    тебя потрогать,  
Тебя ласкать,  
    тебя обнять.

Но море далеко, как «романский миф» «Изменения» («Море ... Мы так далеко от моря, мы никогда не видели его...»), потому что на его берегах люди «догадались» устроить резервации. Буйство красок, форм, движений заковано в колючую проволоку — это резервации, загоны для индейцев, впрочем ..., «невежливо сравнивать их с концентрационными лагерями. Даже несправедливо — некоторые резервации ведь открыты для туристов». В мажорный хор голосов природы, поющий о разном, всеобщем, необозримом, врывается жесткое жадное «only» («только»).

«Штат Конкордия ... атлантическое побережье (только для белых). — В Южных штатах на автобусах и трамваях цветным ехать запрещено...

Мадисон... — Алабама. Глубокий Юг — (только белые).

Кливленд, Итон, крайний Запад — резервация кошаремских индейцев».

Как отвратительный скрежет посреди прекрасной симфонии это дикое слово — only ... whites only ... for whites only... — только ... только белые ... только для белых...

Вторая мелодия контрастов прорывается из настоя-

<sup>1</sup> M. Butor. Mobile. P., 1962.

щего к прошлому, развивается в историческом аспекте. Бег современности истеричен, сбивчив, обезображен автоматизмом помыслов и осуществлений. Движение истории мудро-неторопливо, полноводно. Рядом с издевательскими пометками: «желтый бюик перевернулся у обочины, надо бы набрать бензина у ближайшей колонки»; «Алло, мне срочно Лебанон, Иллинойс»: «на дороге томатного цвета шевроле (скорость не больше 65 км!)»; «надо набрать бензина»; рядом с убийственными рекламами «эта книга отвечает на все вопросы, как поступать, что одевать по различным поводам, интимным и торжественным» или «через Сирс Робик и К<sup>0</sup> вы можете приобрести электрическое одеяло с двойным терморегулятором, позволяющим каждому супругу выбирать подходящую ему температуру» — мудрые народные легенды, славящие благородство и честь — легенды, особенно красивые, особенно человечные, потому что перебиваются механицизмом чувств цивилизованного мещанского мира. Ирокезский индеец, старейшина рода изобретает письменность, девушка отправляется на поиски брата и природа защищает ее от очаяния, умирающие исцеляются от болезней, чтобы принести своим соплеменникам избавление от братоубийственных войн — везде ощутимы сердце, страсть, подвиг личности. А в разноцветных бюиках, выстроившихся у бензоколонки — куклы, запрограммированные на скорость. Как жалка марионеточная торопливость по сравнению с безграничным простором веков! Не менее чем завистливое слово «оплу» среди щедрых даров природы. Автор не уточняет этих интонаций, не задерживается для пояснений. Его повествование — само по себе — движение. Короткие фразы, мгновенные впечатления, быстро меняющиеся картины, образы, бегущие словно за стеклом машины.

Стиль «Движения» ассоциативен — гораздо в большей степени, чем во всех других книгах Бютора. Мостики между образами автор перебрасывает редко. Он надеется на внимание читателя. Это в сознании читателя должны соединиться певуче-красочные виды природы и грубо-яркие рекламы, строгие легенды и зрелище перевернутых вверх колесами машин. Книга вся построена на такой игре ассоциаций. Ассоциативны даже цвета (индейцы «бежали на Кубу. Черные. Ракушки отмели Св. Жака. Черные... Наша религия бела, а они ее сделали черной,

в своих церквях, выкрашенных в белый цвет — более черный, чем просто черный»).

«В одной деревеньке Шелбурна, — рассказывает автор, поясняя замысел своей необычной книги, — воспроизвели несколько старинных домиков, предназначенных на слом рядом... Устроили таким образом своеобразный музей. Самое интересное в нем сшитые из кусочков одеяла — «кильты» — мозаика из тканей. Мое «Движение» построено отчасти по принципу «кильтов».

Слово «мозаика» неплохо определяет форму «Движения». Лишь издали мозаика слагается в цельную картину. Книга Бютора тоже требует известной дистанции, чтобы случайно соседствующие тона вдруг составили целое.

Чем привлекла Бютора именно такая форма? Конечно, прежде всего, возможностью передать движение — по дорогам Америки и дорогам Истории. Движение, при котором контрасты, сближаемые скоростью, говорят сами за себя, а бег времени становится поступью Истории. Эволюция веков, эволюция человечества интересует автора «Движения» не меньше, чем обыденная череда дней автора «Времяпрепровождения» или «Изменений».

Но законы «большого» времени уловить, конечно, труднее, и Бютор не берется за эту задачу, удовлетворяясь пока передачей мгновенных впечатлений, первых тревожных мыслей. Композиция, стиль «Движения» оказываются очень удобными — форма «движущегося этюда» не предполагает развернутых философских обобщений, авторских отступлений. А Бютор как раз и не стремится к ним, не стремится к полному выявлению авторского взгляда на Историю. Картины «Движения» открывают смятенность его представлений о мире. Писатель не хочет примириться с пессимистическим выводом о деградации от века к веку человеческой природы, но красивого человека в современности не видит; он славит технику, но подавлен автоматизмом: ему обидно противопоставлять природу человеку, и все-таки в книге природа очеловечена, а человек обездушен.

Мечта о прекрасном утратила иллюзорное спокойствие финала «Изменения». Авторская интонация тревожна, взволнованна.

В нервном беге сменяющихся картин — смятение писателя, постоянно звучащий недоуменный вопрос — «По-

чему?» Ответить на него Бютору не под силу, потому что не все несомые историей потоки, не все водовороты времени открылись его взгляду.

Но в этом тревожном недоумении больше живительной силы, чем в грустном фатализме «Времяпрепровождения».

Предсказать, чем разрешится эта тревога — трудно: книги, хронологически обрамляющие «Движение», — роман «Ступени» и радиотекст «Воздушные линии» (1962) — разочаровывают. Здесь уже формальный поиск подавил художественную мысль. Интрига «Ступеней» искусственна. Учитель истории и географии Пьер Вернье задумал написать книгу о своем классе, о тридцати мальчуганах, столь непохожих друг на друга. Ему вызвался помочь племянник, ученик того же класса. Но авторы не выдерживают трудности замысла. То, что для мальчика увлекательная игра, для посторонних глаз — фискальство. Пьер-младший больно ранен подозрениями в шпионаже, а переживания Пьера-старшего приводят к трагическому исходу. Не вынеся сложности отношений с племянником и учениками, он тяжело занемог. У его постели, которая каждый миг может стать смертным ложем, — возлюбленная, принесенная им в жертву пресловутой книге, маленький Пьер да Анри Журэ, вынужденный продолжать дневник брата и племянника, чтобы закончить эту печальную историю для читателя.

Внутренняя задача книги, конечно, не в этих, достаточно надуманных перипетиях, а в самой идее невозможности для одного человека понять другого.

Сравнительно краткий временной отрезок повторен в романе трижды — рассказывает Пьер Вернье, потом его брат Анри Журэ, затем подросток Пьер Эллер. Каждая из трех частей книги имеет, таким образом, своего повествователя, который в соответствии с собственным опытом и знаниями старается домыслить факты жизни другого. Даже внешняя канва событий всякий раз как бы смещена по сравнению с первоначальной. А мотивы поступков кажутся подчас прямо противоположными, словно речь идет об иных днях, иных людях — подлинный смысл переживаний другому ведь непонятен. Время, повторяясь, предстает сильно измененным. Оттенки его смутны, неуловимы. Появляется в общем чуждая почерку Бютора зыбкость рисунка. Даже самая «похожесть»



дней — замечания на уроках, мелькающие графы отметок и посещаемости, звонок, перемена, снова урок; дома ссоры с родителями, утомительные сочинения, изредка кино или спорт — даже эта однообразная череда имеет иное звучание, чем во «Времяпрепровождении». Вместо боли за простые человеческие судьбы, перемалываемые гнетущей фатальностью времени, — холодок равнодушия, смирение, жизнь впервые в творчестве Бютора возникает хаотичной, беспорядочно-непознаваемой. Одновременный показ разных сюжетных линий, внезапные явления прошлых веков на уроках истории или латыни, столкновение убогого настоящего со столь же убогими мечтами — все усиливает ощущение хаоса, сменой картин подчеркнуто не закономерное, как в «Движении», а случайное.

Время — эпохальное и обыденное — соткано из случайностей, не имеющих значения, складывается из кубиков, каждый из которых может быть увиден «другими глазами», т. е. получить иной цвет, иную форму.

Таков философский итог «Ступеней». Но самый обидный итог — победа формализма. Форма подавляет здесь содержание, создавая резкий контраст между напряженностью художественно-технических новшеств (параллелизм сюжетных планов, быстрое переключение от истории к обыденности, «тройной» угол зрения на один и тот же временной отрезок) и пустотой содержания.

Но все это было в 1960 г., за два года до создания «Движения». Может быть, для автора «Движения» увлечение формальной игрой стало уже пройденным этапом? Увы! 16 июня 1962 г., через четыре месяца после выхода в свет «Движения», по радио прозвучала написанная Бютором «постановка» — «Воздушные линии».

Поначалу «Воздушные линии» способны увлечь. — Почему бы не попробовать, ловя обрывки разговоров, составить впечатление о судьбах, профессиях, отношениях пассажиров, высказать предположения о их характерах и мечтах? Когда Бютор берет читателя с собой на борт самолета, направляющегося с парижского аэродрома Орли в Нумею, читатель настраивается именно на такое занятие. Даны только реплики — лаконичные или пространные, малозначительные или многообещающие, реплики между мужем и женой, знакомыми и незнакомыми попутчиками. Читатель узнает, что чета педагогов направляется в Нумею учить ребятишек, что другая пара,

коротающая время над кроссвордами, наоборот, возвращается домой. Забавны трогательные заботы молодожена-студента и пререкания опытных супругов: ворчливый, недовольный «он» и терпеливая, тяготящаяся обществом мужа «она». Персонажи обозначены буквами: А, В, С, D, Е. Заглавные буквы — мужчины, строчные — женщины; А беседует с j о школе, В с i о каком-то Люсьене, С нежно воркует с h, оборачиваясь иногда к g. Е и f скучают, пока D не начинает ухаживать за f.

Мы согласны уже продолжить путешествие с этими необычными «буквенными» персонажами. Но автор полагает, видно, что и это был бы слишком легкий «жанр». Скоро над вами уже не один, а множество самолетов, движущихся по разным направлениям, собеседников — не десять — сотни. За одной буквой теперь скрывается несколько персонажей. Много f, много В. Все чем-то похожи, чем-то различны, а писатель равнодушен и к общему и к частному. Идентичность несет оттенок иронии. «Твои гибкие губы, твои нежные губы, твои горячие губы... Зелень твоих глаз, живость твоих глаз, зеленые розы твоих глаз», — слышит одна h от D, потом другая h от А: «Ты спишь в лесу, я унесу тебя в лес, где змеиные глаза, змеиное шипение, рычание вулканов, стук птичьих клювов», — как неизобретательны влюбленные! Хаотический туман гораздо более плотный, чем в «Ступенях». Время разбито на массу осколков, перемешанных где-то под облаками. Оно движется не по прямой, не по спирали, не по кругу, а бьется в беспорядочном вихре, каждая взметенная им частица претендует на значимость, целое абсурдно.

Экспериментаторство снова сковало художника. «Радиофонический текст» (таков подзаголовок «Воздушных линий») может показаться забавно-странным. Новаторским его не назовешь.

Что же победит в последующих поисках Бютора? Увлеченность формальной игрой или реальными жизненными контрастами? «Философское» равнодушие или трезвого искателя, открывающего людям непознанное? Пока же с уверенностью можно сказать лишь одно: Бютор обещает больше, чем кто-либо из неороманистов. Это к нему в первую очередь должны быть отнесены ожидания Арагона на близкий раскол современного «Парна-

са<sup>1</sup>, на скорый отход молодых «модных» писателей от проблем художественно-технических к общественным, национальным.

Это очень интересно и увлекательно — изучать тревожное и величавое время сегодняшнего дня в многообразии социальных и этических битв, его определяющих. Если Бютор решится дать ему место в своем творчестве — обретут смысл его надежды на создание новаторского романа, который выразил бы мироощущение человека XX столетия и сумел бы повлиять на ход истории.

---

<sup>1</sup> См.: Арагон. Во весь голос об одном Парнасе. „Lettres françaises“, 1962, 12—18 avril.

---

---

## ЧТО ПРЕДЛАГАЕТ «НОВЫЙ РОМАН»?

**Р**аздумья о новаторстве современного романа не могут не коснуться эксперимента «неороманистов».

Ведь именно школа «нового романа» особенно настойчиво требует сегодня обновления французской прозы, изменения законов романического повествования, ломки традиционных форм. Многие в манифестах школы способны заинтересовать.

В самом деле, сама эпоха требует обновления романа. Разве не прав Мишель Бютор, утверждая, что «разным этапам действительности соответствуют и разные формы рассказа»<sup>1</sup>. И разве вызовут возражение слова Алена Роб-Грийе: «Старое в искусстве равнозначно смерти...», «Мир развивается. Искусство тоже — или развивается, или умирает».

Под такими требованиями с радостью подпишется любой мыслящий художник. Но, определяя движение поиска, надо постараться понять, в каком направлении меняется мир. Почувствовать, чем характерно наше время, чтобы отыскать и соответствующую художественную интонацию.

Неороманисты — принципиальные противники «политической» тематики. Им кажется, что острый совре-

---

<sup>1</sup> М. Buto r. Répertoire, p. 9.

менный материал лишит искусство смысла существования, низведет произведение до лозунга. Они предпочитают говорить вообще о человеке, безотносительно к тому, что он любит, ненавидит, за что борется. Предлагая раскрыть существо XX века, школа «нового романа» забывает, что XX век весь в борении контрастов, общественных тенденций.

Нарочитое отключение от «политики» мешает решению и «общих» философских проблем.

«Новый роман» порожден ощущением разлома, смятением индивидуума. Он начертал слово «трагедия» на своем знамени. Соглашаясь с одной из эстетических посылок «нового романа» — видеть и передавать трагическое, — реалистическое искусство нашего времени вносит существенную поправку: страшны конкретные обстоятельства, а не вселенная; злы определенные люди или социальные системы, но не изначально данная человеческая природа. Можно кричать от боли, если рядом страдает человек или даже животное. Но отзовется ли в вашей душе стон двуногого существа, по своей воле ставшего пресмыкающимся? А ведь именно в такой, «крайней» форме возникает «трагическое» в творчестве Сэмюэля Беккета, одного из собратьев неороманистов. Его ранний роман-манифест «Невыразимое» (*L'Innombrable*), 1953) зафиксировал «абсолютную» — беспричинную — боль: «...Жду один, слепой, глухой неизвестно чего, чтобы явилась рука и вывела меня отсюда куда-нибудь, хотя там может быть еще хуже... она довела бы меня до истока моей судьбы, до двери, открывающейся к моей судьбе, но я удивлюсь, если та откроется...». Непостижим и враждебен мир — и роман временами непостижим для читателя. Продолжение полубезумного крика и одно «из последних произведений С. Беккета «Как это...» (*Comment c'est*), 1961). Крупным планом — воспоминания, галлюцинации. Пятна крови, сведенные судорогой пальцы, беззвучно шевелящиеся серые губы, тусклый блуждающий взор. Вспыхивают моментальными снимками зарисовки каких-то домов, больничных палат, обрывочные, болезненно-бредовые описания цвета грязи и крови. Нечистотами покрыты руки, залеплены глаза, полон рот. Мысль бьется, как израненное существо в выгребной яме: «Один в грязи да в темноте да точно да задыхающийся кто-то слышит меня, нет никто не слы-

шит, нет иногда шепот и когда кончаю задышаться да только тогда нет в грязи да в грязи да я да мой голос... но это может измениться нет ответа темь нет ответа не тревожить тишину нет ответа подохнуть нет ответа ПОДОХНУТЬ стоны крики Я МОГУ ПОДОХНУТЬ стоны. Я сейчас СДОХНУ».

О каком «трагизме» может идти речь, если роман превращен в нечленораздельный полуживотный вой? Стоит ли говорить вообще о «конflikте с миром», если любое ощущение растворяется в аморфной, всегда одинаково безумной интонации отчаяния?

Правда, по безграничности скепсиса С. Беккету нет равных среди «неороманистов».

И все-таки неверие в человека медленно подтачивает творчество писателей, так или иначе связанных с «новым романом». Критические задачи, которые он порой провозглашает, размыты горькой иронией, обращенной ко всему человечеству.

Замысел романа Клода Мориака «Званный обед» («Dinner en ville», 1959) на первый взгляд вполне «классический»: столкнув произносимое и мыслимое, разоблачить двоедушие, эгоизм светского общества. «Вырезаны» три часа из жизни восьми персон. Пустая болтовня в гостиной. Причудливо перекрещивающиеся реплики и мысли, диалог и внутренний монолог, размышления «про себя», опровергающие произносимое.

Неприязнь Клода Мориака к лицемерным людишкам, «благовоспитанным мужчинам и женщинам, смехотворным марионеткам, делящим трапезу», — бесспорна. Но этот «аквариум» становится под пером писателя символом «завравшегося» человечества.

Здесь очень ясно видно перерождение трагического в банальное. Действительно, если зло повсеместно и беспричинно, оно принимает форму то вселенского неизлечимого ужаса (у Беккета), то мизерно-бытовой распри (у Клода Мориака, Натали Саррот).

Творчество Натали Саррот причудливым образом соединяет отчаяние с банальностью, временами возводит банальное в ранг космически-непостижимого.

Первая сцена «Планетария» («Le planétarium», 1959): старая француженка наслаждается божественным покоем, в душе ее звучит торжественная музыка. Кажется,

все вокруг — свет, радость, жизнь. Вдруг резкий пере-лом настроения — в душу ворвался страх, ощущение гармонии исчезло. Бертэ словно подменили: гонимая ужасом, она бросается к телефону, умоляет племянника приехать — только он способен ее спасти. Скоро мы узнаем, что блаженное состояние тетушки Бертэ вызвано созерцанием красивой дубовой двери, сделанной по специальному заказу, а потрясла ее ручка, дисгармонирующая с дубовой резьбой. Племянник должен был спасти ее от нападения... безвкусицы.

А вот один из финальных эпизодов: гостя бросает неосторожную реплику — опять о какой-то детали интерьера — и небо заходило над героем «ходуном, закачались звезды, сдвинулись со своего места планеты, он почувствовал тоску, головокружение, панический страх, все пошатнулось мгновенно, все перевернулось».

Натали Саррот, правда, за стенами подобных «са-лонов» видит и другой мир — серьезный, добрый, величественный. «Художник, занятый собой, — пишет она, — экспериментирующий в спасительной колбе над себе подобными, знает, что там, снаружи, происходят события очень важные (он говорит себе с тоской: возможно, единственно важные!); там действуют и борются люди, совсем непохожие на него, его родственников или друзей; люди, которым он симпатизирует и которыми восхищается. Он чувствует: чтобы обрести согласие с собственной совестью, ответить на запросы эпохи, это о них, а не о себе, надо говорить».

Сколько в этой исповеди смятения и боли! Интерес писательницы к странам, бурлящим свершениями, поездки в Советский Союз и на Кубу подтверждают инстинктивное желание познать большой и прекрасный мир. Но желание подавлено сомнением: «удастся ли ему (писателю. — Т. Б.) разглядеть людей с улицы?... Для него они лишь огромные пустые каркасы, сеть с крупными ячейками, упускающая все миниатюрное, к чему он привык. Они кажутся ему красивыми куклами, интересными лишь детям». И вот воздвигнута еще одна стена между писателем и миром: «Какая выдуманная история может соперничать с трагедией пленников Пуатье, с концентрационными лагерями или битвой под Сталинградом?».

Оказывается, именно по причине сложности мира писателю предпочтительнее оставаться в крохотной ла-

боратории — гостиной. Только здесь он способен властвовать.

Но разве не заметно, что истинно трагическое в этом случае уходит из произведения, несмотря на все заклинания о «суровом веке»? Обещаны потрясающие конфликты, и вдруг суррогат — мешанская мелодрама, загроможденная под трагедию.

Поистине «хемингуэевские айсберги, воздвигнутые на мелководье», как назвал некоторые плоды псевдоноваторства участник ленинградского симпозиума В. Аксенов, претенциозны.

Можно напомнить неороманистам: испуганные чудовищным, они забывают о прекрасном, не замечают других, радостно-величавых закономерностей искусства. Но еще до столкновения столь контрастных мнений о характере нашего века читатель уже удивится: провозглашенный «новым романом» трагический конфликт индивидуума с миром оборачивается нечленораздельным безумным криком или банальной житейской ссорой. Человеку, прошедшему суровыми дорогами XX века, такое истолкование «трагического» покажется кошунственным.

Французские критики иногда пишут, что «новый роман» целомудрен и демократичен. Действительно, протест против снобистского презрения к прозе повседневности, изображение маленького человека — один из его истоков.

Конечно, в нашем сегодняшнем мире, «маленьких» людей все меньше. И если роману искать новых дорог в XX веке, то, очевидно, прежде всего, руководствуясь необходимостью отразить зрелость человечества, величие дерзаний.

Однако спор опять приходится начать раньше. «Простую душу» прекрасно раскрыли Флобер и Тургенев, Гоголь и Толстой, Чехов и Мопассан. Для искусства нет сфер незначительных.

Провидеть великое в малом, значимое в обычном — закон гуманистического искусства.

Но у неороманистов, подметил румынский критик Овидиус Крохмэльнічану, демократизм граничит с эстетической анархией, с безличной тиранией вещей.

Когда-то Поль Валери, ратуя за изысканность, заявил, что не стал бы писать банальной фразы «Маркиза вышла в пять часов». Клод Мориак, защитник преслову-



той «алитературы»<sup>1</sup>, решил доказать: архиобыкновенное имеет право на существование. Сюжетные линии его романа «Маркиза вышла в пять» («La Marquise sortit à cinq heures», 1961) сосредоточены вокруг перекрестка улицы Бюсси, что недалеко от бульвара Сен-Жермен. Несколько человеческих жизней, нарочито перепутанных между собой, лишенных романтики, развертываются перед взором читателя. Крохотные фрагменты судеб, воспоминаний перебивают друг друга, ложатся причудливой сероватой канвой, лишь изредка разрываеваемой историей — рассказом о прошлых веках.

Нет, не «скромная мелодия каждого дня», а какофония судебных фактов влечет Мориака. «Я ничего не хотел доказывать... Я регистрировал факты механически, как машина...», — повторяет он.

Истоки такого метода восходят к теориям натурализма и «всезначному» образу Андре Жида, «Фальшивомонетчиками» ведь был реализован причудливый симбиоз упрощенно голой формы с зашифрованностью ее отдельных моментов. «Impressions» набегали, как в калейдоскопе, и при изменении освещения благородное представало низким, уродливое красивым. Так начиналось разрушение образа. «Констатирующий» метод Алена Роб-Грийе и Клода Мориака<sup>2</sup>, логически развивая эту теорию, преодолел ее «условность». Отбросив фату художественной «всезначности», они прямо заявили, что образ не должен иметь никакого значения.

Творчеством А. Роб-Грийе обесмысливание факта возведено в крайнюю степень. Он уверен: искусство прошлого искажало действительность, показывая не все, что *видит* глаз человека в каждый отдельный момент, а лишь то, что обрело какую-то значимость, «очеловечилось». «Пустой стул означал отсутствие или ожидание; рука, легшая на плечо, — симпатию, оконный переплет —

---

<sup>1</sup> Термин «алитература» введен французской критикой для обозначения тенденции, отрицающей классическую форму романа, разрушающей законы романического повествования.

<sup>2</sup> Ален Роб-Грийе и Клод Мориак в известном смысле — антагонисты. Мориака до недавнего времени возмущало в творчестве Роб-Грийе пренебрежение к психологии. Но самый метод передачи факта (вещного или психологического) оказывается у них близким.

Лишение свободы... Теперь нужно постараться видеть просто стул, или движение руки, или форму рамы... мир ни выразителен, ни абсурден, он просто существует». Роб-Грийе предлагает скользить по поверхности предметов равномерно, с точностью фотообъектива. Так появляется портрет полицейского из романа «Резинки» («Les gommes»): «Восемь толстых коротких пальцев деликатно прикасаются друг к другу. Тыльная сторона правой над ладонью левой. Большой палец левой ласкает ногу правого большого пальца, сначала легонько, потом прижимаясь все сильнее. Потом пальцы меняются положением». К сожалению, это не деталь, которая в контексте целого могла бы играть свою роль. Все описание выдержано с такой же холодной подробностью, без внимания к существенному, без выявления смысла жестов, слов, движений. Ален Роб-Грийе предлагает создавать картины еще более «объективистские», чем простая фотография. Даже фотоаппарат неизбежно, по самим законам физики, берет что-то крупным планом, а что-то мелким, вещи предстают в определенных соотношениях. Еще активнее *выбирает* глаз человека, а мозг — именно потому, что это мозг высокоорганизованного существа, — обязательно наполняет увиденное человеческим смыслом: вещи говорят о людях, обнажают красивое и уродливое, будят радость или глубоко спрятанную боль.

Роман «В лабиринте» («Dans le labyrinthe», 1959) Алена Роб-Грийе описывает, по-видимому, дни, следовавшие за позорной капитуляцией Франции во второй мировой войне. Наведя приблизительный порядок в хаосе эпизодов, читатель может понять: солдат, потерявший на фронте товарища, хочет доставить его письма отцу. Назначенное свидание не состоялось. Герой наугад бродит по заснеженным улицам, пока не появляется добровольный гид, мальчуган в черной пелеринке. Долгие, тщетные розыски, валяющая с ног усталость, подступающая болезнь... Вдруг треск мотоцикла, грубый окрик на чужом языке, пулеметная очередь, агония. Эпизоды «В лабиринте» нарочито перепутаны, повторяют друг друга, перемежаются галлюцинациями, воспоминаниями.

Что это — обвинительный акт против оккупационной ночи и духовного омертвения человека? Нет, цель автора противоположна *прояснению* кошмара, лабиринта человеческой судьбы. В предисловии он уточняет: «Речь идет

о чисто материальной действительности, не таящей никакой аллегории. Просим читателя видеть в том, что ему рассказано, только вещи, жесты, поступки и не придавать им ни большего, ни меньшего значения, чем они обычно имеют в жизни или в самом факте смерти». Вопреки стараниям автора, факты, отраженные в книге, все-таки сохраняют порой смысл. Но автор упорно их «опустошает», лишая того значения, какое скрывалось за ними в действительности.

Вещный мир, повторяем, может иметь огромную силу в искусстве — но только оставаясь содержательным. Отчасти такого синтеза удалось достичь Клоду Олье, автору «Охраны порядка» («Le Maintien de l'ordre», 1961).

Здесь так же, как «В лабиринте», механически раскроенный и беспорядочно сшитый сюжет таит реальную политическую ситуацию. Олье поведал об одном — вероятно, алжирском — городе, терроризированном секретной бандитской организацией. Автор сознательно не ставит точек над «и», не уточняет ни политического лица организации, ни общественных взглядов лиц, оказавшихся жертвами. Воссоздан лишь страх, сковавший город. Смятение фраз, сцен, картин передает в известной степени атмосферу, какую хотел донести до читателя романист. Рассказчик (изложение ведется от первого лица) томительно ждет, когда отъедет от его дома машина, где сидят два молодчика. Уверенный, что те подстерегают именно его, он напряженно прислушивается к малейшим шумам. В возбужденном мозгу болью отдается шарканье старческих ног по кафельным плитам, скрип отворяемого по соседству окна, бульканье воды в унитазе и т. д. Он несколько раз приоткрывает дверь, и взгляд фиксирует место возможной скорой смерти: широкая неуютная площадка перед квартирой, кабина лифта, притаившаяся, как зверь в клетке, сбегаящие вниз перила. А в памяти всплывают сцены, пережитые раньше. Читатель узнает, что ожидающие внизу головорезы год назад подвергались аресту. «Тогда они улыбались с газетной полосы, спокойные, уверенные, ничего серьезного им, видно, испытать не довелось. Их, возможно, даже не судили, а наложили кратковременное дисциплинарное взыскание, а потом взяли на другую службу, отправили в отдаленный район. Возможно, их даже отпустили без

следствия...». Возникают моментальными снимками: покушение на известного писателя (две машины стрелой пролетают мимо, два выстрела, и вот он — на мостовой, в алой луже крови), посещение арабской деревушки, застенок, где полицейские мучают невинных узников. Сбивчивые объяснения комиссара: «В дальнейшем следует избегать подобных инцидентов. Во всяком случае, постараться, чтобы дело не получило огласки... Недоразумения ведь неизбежны. На таком посту сами понимаете... Впрочем, признайте, что за исключением редких неприятностей — ничего серьезного...». А вдали гремят раскаты взрывов.

Картины нервной жизни арабского города развертываются перед читателем, пока герой-рассказчик безмолвно, затаив дыхание, прислушивается к шагам на лестнице. Чем кончится ожидание? Удастся ли бандитам настичь жертву? Ответ не имеет значения. Писателю важно настроение, атмосфера. Определенной цели Клод Олье достигает. Но и здесь болезнь холодной констатации подтачивает замысел. Страх, воплотившийся в вещах, поглотил человека.

Раскрыть повседневное, увидеть заново вещный мир, показать обыкновенных людей... Совсем неплохой совет роману.

Но раскрыть — значит исследовать, выяснить причины. Логика художественного познания неминуемо подвела бы к убеждению, что «незаметный героизм» (К. Мориак), упорство «людей, которые трудятся и борются» (Н. Саррот), — не странное исключение из правил людского общежития, а могучая тенденция нашего времени. Тогда вещь перестала бы возвышаться над человеком, а нить событий перестала бы быть безнадежно запутанной.

Развитие романа XX века отмечено ясной тенденцией — стремлением ко все более глубокому познанию внутреннего мира человека. Лучшие произведения реалистического искусства нашего времени воссоздают эволюцию индивидуального сознания в связи с решающими событиями эпохи. Неороманисты объявляют область психики основным полем деятельности романиста. Правда, они предпочитают исследовать психологическое состояние личности не в моменты идейно-нравственных кризисов, а в ритме обыденного.

Художественные удачи вполне возможны и на этом —

сравнительно узком — плацдарме. «Изменение» Мишеля Бютора — тому пример.

Страстная поборница «психологического метода» — Натали Саррот. Писательница говорит, что обнажает пустоту души обывателей, но оброненная ею как-то реплика: «Мои книги описывают душевные состояния, которые подмечены у буржуа, но... встречаются у всех»!<sup>1</sup> — очень характерна. Страстишки мещан символизируют, по логике ее художественных произведений, страсти общечеловеческие.

Кстати, выступая на ленинградском симпозиуме, Н. Саррот выразила надежду, что советские писатели, завершив исследование «поверхностных», тоже подойдут к изображению «сложных» сфер сознания. Ален Роб-Грийе тогда же сказал, что социалистический реализм описывает уже известные моральные ценности, а «новый роман» выявляет новые. Но сферы, открываемые пока произведениями Саррот и Роб-Грийе, мнимо новые, мнимо сложные. Идти к ним — значит поворачивать вспять, отвлекаться от величественных изменений, внесенных XX веком в мироощущение человека, — изменений, которые с чуткостью сейсмографа угаданы в лучших творениях социалистического и критического реализма.

Ведь, претендуя на исследование психологии, «новый роман» подменяет его клиническим описанием инстинктивных импульсов, «тропизмов» (по терминологии Н. Саррот).

Натали Саррот полагает, что современный художник, в отличие даже от Пруста и Джойса, должен заниматься не сознанием, а подсознанием, где инстинкт имеет еще большую власть, чем мысль. Любое, самое банальное переживание, подчеркивает писательница, не менее значимо, чем душевные потрясения, связанные с коллизиями реальности. Но «демократизм» опять оборачивается снобизмом: уж очень убоги, мелки «тропизмы», которые Натали Саррот считает общечеловеческими. К чести писательницы, она чувствует ограниченность своего метода: «Если человек работает или воюет, — замечает она, — в моем методе нет необходимости». И все-таки ей

---

<sup>1</sup> „Nouvelle critique“, 1960, novembre, p. 87.

кажется возможным отъединить сознание от поступка. «Хирург концентрирует взгляд на участке, требующем его вмешательства, отвлекаясь от уснувшего тела. Художник тоже обязан сосредоточить внимание, любознательность на новом психологическом состоянии, забыв на какое-то время о неподвижном персонаже, что служит ему опорой». Не станем напоминать, что хирург, к счастью, никогда не забывает во время операции о работе сердца, легких и т. д. В противном случае исход операции мог бы быть смертельным. Важнее другое, при анализе внутреннего мира писатель на какое-то время имеет право, очевидно, забыть о положении тела героя, о движении его рук, о мимике и т. д. Это еще вероятно. Но вот каким образом, исследуя возникающую мысль, отвлечься от мысли возникшей? Как остановиться на границе, которой, по существу, нет? Какой метод оправдывает такое «процеживание» человеческих мыслей, когда в поле зрения остаются только полутона, полуощущения, неясные догадки, смутные чувствования? Писательница как будто уточняет: «Выявление происходящего в подсознании не заглушает, а развивает суждение, силу решения, качество морального выбора, находящегося уже на уровне сознания»<sup>1</sup>. Но в процессе творчества она подменяет «моральный выбор» смутными впечатлениями, потоком бессознательных эмоций. Упорствуя в подобной «специализации», художник рискует стать фальсификатором, а не исследователем. Опасен вовсе не интерес к подсознанию, которое, естественно, может занимать «инженера души», но стремление его абсолютизировать, влюбленность в алогизм тропизма. Полуотчетливые импульсы мастерски исследовал Л. Толстой в «Смерти Ивана Ильича». Они интересуют и Арагона — автора «Страстной недели». Но исследовать не значит просто фиксировать, да еще претенциозно, сбивчиво, хаотично. Ведь за последние годы в практике «нового романа» сложился некий штамп: повествование, полностью сливающее эпизоды реально происходящие — с воображаемыми, реальность — с галлюцинациями. Грань между ними искать бессмысленно. Согласно авторскому замыслу, она просто не имеет значения.

---

<sup>1</sup> „Nouvelle critique“, 1960, novembre, p. 88.

Грязь, тоска, ржание коней, грубоватые пререкания бывших солдат, а в воображении — роскошные гостиные, элегантные дамы и обходительные кавалеры, свадьба богатого дядюшки, потом ночь, соединившая с невестой уже не старика, а героя, и снова блеск бала и грязь бараков... таков 1940 год, увиденный автором «Дорог Фландрии» («Les Routes de Flandres», 1961) Клодом Симоном. Не стоит гадать, что было на самом деле, чего — не было. Писателю важно настроение — тоска, грязь, иллюзорность счастья.

Женевьева Серро в романе «Вихрь» («Ressac», 1962), намекнув на драму измены и ревности, оставляет лишь зыбкое отражение ее в возбужденном мозгу героя. Сбежала жена с пастухом? Или попала в катастрофу? Или укладывает в соседней комнате чемоданы, решившись уйти? Или торопится домой, к сыну? Все варианты предложены. Все запечатлены одинаково рельефно. Сцены нанизываются, как бусы — выбирай любую, предполагай, что хочешь. Но самое вероятное — ни одна из них не имеет отношения к реальности. Буря в стакане воды, события, которых не было, хаотическое смешение наблюдений с галлюцинациями, воспоминаний с догадками.

Лауреат Гонкуровской премии Жан Ко в романе «Жалость бога» («Pitié de Dieu», 1961), издеваясь над читателем, предлагает ему одно за другим различные, кружащиеся в лихорадочном хороводе, взаимно исключаящие объяснения обстоятельств, сведших четырех «героев» в камере смертников. Сначала мы узнаем, что Алекс причастен к смерти друга, затем, оказывается, он задушил любовницу; «коллегу» мучает совесть из-за убийства матери, а приписывают ему покушение на отца. Пускай читатель не пытается распутывать клубок: реальная ситуация автору безразлична; и уголовники, и люди, находящиеся на свободе, одинаково преступны и беспомощны — вот и все.

Совсем недавно Жан Ко резко выступил против «галлюцинаций» и сумбура «нового романа». Может быть «Жалость бога» — неудавшаяся пародия? Как бы то ни было, презрение к «маленькому» человеку у Жана Ко идет даже дальше, чем у неороманистов — оно граничит с ненавистью. А на такой основе ни «традиционного», ни «новаторского» романа не создашь.

Потоком сознания увлекся и Ален Роб-Грийе, изменив в последнее время своему «шозизму»<sup>1</sup>.

Два подготовленные им романа-киносценария — «Прошлый год в Мариенбаде» («L'Année dernière à Marienbad», 1961) и «Бессмертная» («L'Immortelle», 1962) — запись работы человеческого мозга. Картины набегают одна на другую — то предельно ясные, то причудливые, но всегда противоречивые: герой вспоминает, мечтает, строит догадки. Читателю не дано открыть логику его мысли. И в этом, по убеждению А. Роб-Грийе, — высшее достижение современного искусства.

В предисловии к «Прошлому году» А. Роб-Грийе заявляет, что в отличие от «стандартных» романических схем ход реальной человеческой «мысли сложнее, богаче, менее определен. Она перескакивает через существенное и, наоборот, с поразительной точностью регистрирует «незначительное», повторяет себя, возвращается вспять... Вот эти интеллектуальные процессы с их странностями, провалами, навязчивыми идеями, темными областями и интересуют нас». А. Роб-Грийе взывает к «неиспорченному» традиционной техникой зрителю: ему фильм должен показаться понятным — «ведь здесь обращаются к его чувствам, способности видеть, слышать, чувствовать, волноваться». Почему, однако, А. Роб-Грийе не предполагает в читателе или зрителе желания думать? И как примирить моду на смутные впечатления с лозунгом «раскрытия новых сфер, соответствующих духу эпохи»? Вместо обещанных глубин — опять поверхность. За разумным призывом открыть тайны человеческого рассудка — хаос галлюцинаций и инстинктов.

Эстетика и творческая практика «нового романа» буквально сотканы из противоречий. Декларации иногда остаются нереализованными, художественным текстом опровергаются манифесты. Интерес к новым граням человеческих отношений — и замкнутость в традиционном, «извечном» конфликте; внимание к психологии — и отказ от анализа мысли; признание за романистом лишь скромных прав регистратора — и настойчивое утверждение абсурдности бытия; симпатия к «маленькому» человеку — и низведение его забот до обывательски-мещанских проявлений эгоизма.

<sup>1</sup> От французского *objet* (вещь) — метод воспроизведения вещного мира вне связи с человеческими чувствами.



Но коренным противоречием оказывается разлад между желанием отразить «дух времени» и болезненно-острым искусом формального новаторства.

Опасная болезнь подстерегает «новый роман»: форма слишком явно подавляет интонацию, приковывает к себе внимание в ущерб значимости жизненного материала. Читателя заставляют следить прежде всего за внешним рисунком повествования — нужно распутать сюжетные линии, причудливо оборванные и склеенные романистом, разобрать карточки четырех, пяти, десятков лото, сваленных «нечаянно» вместе. Роман волей автора превращен в набор условных приемов письма, существующих в себе и для себя. Они тиранически угнетают идею, создавая парадоксальный контраст между напряженностью формальных изысков и искусственностью содержания. А ведь Марсель Пруст, которого неороманисты признают своим наставником, напоминал: «Чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что если настойчиво стремиться как можно полнее выразить правду, надо отказаться от излишних забот о стиле...». Он хотел, чтобы «форма отражала и ход мысли, и поиски исследователя».

Появление особого жанра «предромана» — романа о романе, сумбурной записной книжки, туманно намечающей возможные коллизии или предвосхищающей споры о не написанном еще произведении, — см. «Золотые плоды» («Les Fruits d'or», 1963) Н. Саррот или «Увеличение» («L'Agrandissement», 1963) К. Мориака, — один из симптомов кризиса предложенного ими метода. Каков будет исход?

Каждое серьезное произведение заставляло думать о жизни, а не о романическом зеркале, ее отразившем. «Новый роман» тоже, как будто, стремится к этой цели. Он чужд снобистскому крику «искусство ради искусства!». Но волей неороманистов взгляд читателя неумолимо прикован к художественным «лесам» — благодаря претенциозности, нарочитой усложненности. Вместо гармонического слияния идеи и формы наблюдаем их ожесточенную борьбу. И мысль чаще всего капитулирует.

Противоречия, разламывающие школу, не отступили и после того, как большинство неороманистов захотели стать участниками великой битвы за мир, за демократию. Критика недоумевает: «Действиями они все ча-

ще ставят себя на позиции протестующих, а их книги не передают и тени протеста»<sup>1</sup>. Обличение террора ОАС, режима личной власти, солидарность с Национальным комитетом писателей, выступления против военного психоза, — ни Мишель Бютор, ни Натали Саррот, ни Ален Роб-Грийе, ни Клод Мориак не стоят полностью в стороне от национальных и международных конфликтов. Но они надеются оградить от них свое творчество, опасаясь прикосновения политики к ткани романа и создавая произведения, игнорирующие общественную борьбу современного мира.

Бернар Пенго, секретарь французской секции Европейского сообщества писателей, пытался теоретически обосновать невозможность создания острополитического романа в условиях «холодной» войны. Время «пристрастной» (*engagée*) литературы кончилось в 1947 году, — провозгласил он. Аргументация странная. Почему писатель, способный касаться политических тем в период относительного общественного «равновесия», должен оставить эти темы в тот момент, когда они особенно тревожат его? И разве вся картина современной французской литературы, появление гневных книг об алжирской войне, о пробуждении в рядовом французе ответственности за историю своей страны не опровергают прогнозов Пенго?

На что решатся неороманисты завтра? Не будем обгонять время. В искусстве, как и в науке, результаты бывают самые неожиданные. И разочаровывающие. И вдохновляющие. Спасительным может оказаться ожесточенный спор, происходящий сейчас внутри школы «нового романа». Ведь Натали Саррот кажется смешным стремление «исследовать с близкой дистанции каждый предмет, не видя дальше своего носа». А Алена Роб-Грийе до недавнего времени смущал, наоборот, ее метод. «В угоду *глубине* всегда далекой, неуловимой, — не ждем ли мы бесконечно теней, отсветов, клочков тумана? А если мир, наоборот, суров, упрям, остро осязаем, не лучше ли держаться презренной реальности, а не того, что она скрывает?»<sup>2</sup>. Если Роб-Грийе попросту отвергает «социальное, политическое, экономическое, моральное и вся-

<sup>1</sup> „France observateur“, 1961, 19 mars.

<sup>2</sup> „Critique“, 1956, août—septembre.

кое иное содержание»<sup>1</sup>, то Бютор помнит: «С помощью романиста реальность познает себя, критикует, преобразуется»<sup>2</sup>.

Может быть, в спорах родится истина? Но, чтобы обрести ее, неороманистам придется сначала отбросить смирение, перестать быть «слепцами во вселенной, лишённой света», как назвал недавно себя и своих друзей Клод Мориак, выбрать между дерзанием мнимым и истинным, новаторством искусственным и подлинным.

---

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1958, 3—10 mai.

<sup>2</sup> „Nouvelles littéraires“, 1961, 3—10 fevrier.

---

## ПУТЯМИ НОВАТОРСТВА

**И**скусство не любит топтаться на месте. Новое входит в него то незаметно, исподволь, то с упрямством непослушного подростка. Постановка «Эрнани» В. Гюго превратила зрительный зал в поле брани; когда заговорили пушкинские Руслан и Людмила, «благовоспитанным» критикам почудилось, будто «мужик в армяке ворвался в благородное собрание». «Война и мир» смутила не только Анненкова, испуганного отсутствием «романического развития».

Что же удивительного, если сегодня, в век революций, эру могущества человека, готовящегося отправиться в межзвездные миры и навсегда отменить войну, роман особенно страстно жаждет обновления? Скептический современник Л. Н. Толстого, прочитав «Жизнь Клима Самгина» и «Хождение по мукам», «Очарованную душу» и «Прощай, оружие!», «Страстную неделю» и «Люди на перепутье», наверное, развел бы руками — переключка веков и стран, автор то уходит очень далеко, то вдруг появляется рядом со своими героями — до традиционного ли тут «романического развития»! И все-таки традиция очевидна — в гуманистической симпатии к человеку, доверии его силам, целеустремленной мечте о прекрасном, всегда вдохновлявшей искусство. Художники же,

связавшие свое имя с развитием декадентской литературы, отступили перед эстетическими запросами эпохи, не приняли из рук Бальзака, Стендаля, Золя и Франса художественную эстафету. Они стараются уйти к абстрактно-идеалистическому видению мира. Пруст упрекнул Бальзака за «соединение психологии персонажа с гражданским состоянием»<sup>1</sup>. К счастью, в его творчестве, ставшем значительной вехой искусства XX века, разъединение не полностью реализовано. Писатели же, последовательно проводящие этот принцип в жизнь, тормозят искусство, вместо того, чтобы вести его ко все более ответственным задачам.

Роман нашего времени действительно отличен от своего ближайшего предка — реалистического романа XIX века. Концентрация действия вокруг одного-двух крупных событий, бурная интрига, раскрытие психологии персонажа через единичное, очень сильное переживание — все реже определяют течение сюжета. Обнаруживается тяготение к воссозданию цепи событий, ни одно из которых не может быть названо кульминационным, к детальному исследованию внутреннего мира героя. Духовный кризис часто не связан прямо с наблюдаемым явлением, возникает как реакция на случай, внешне мало приметный. Сложнее становится система опосредствованных связей между внешним миром и сознанием индивидуума. Возрастает значение второго плана, не отграниченного от первого так резко, как в произведениях Стендаля и Бальзака.

Можно говорить и о более сложной, часто многоплановой композиции, и об экономии языковых средств, позволяющей, по словам Ж. Дюамеля, «тридцатью строками воссоздать ситуацию, на описание которой нашим отцам требовалось не менее сорока страниц убористого текста»<sup>2</sup>.

Нынешний читатель подсознательно владеет вековым опытом отражения жизни в литературе, быстрее понимает мысль автора, не ждет уточнений, легче схватывает сложные метафоры. На этом пути и открывается

---

<sup>1</sup> G. Gattoui. Proust après trente ans. „Critique“, 1962, mars, p. 210.

<sup>2</sup> G. Duhamel. Vie et Aventures de Salavin. P., 1948, t. I, Préface, p. 33.

возможность использовать логические ассоциации, «опускать» то, что читатель легко «додумает».

Значит ли это, что правы буржуазные исследователи, твердящие о «едином потоке?»

Можно принять, что современный роман «старается передать смысл жизни не только развитием образа, но и развитием самой структуры романа»<sup>1</sup>. Но различное представление о мире диктует и различную «структуру». Никакая внешняя похожесть не создает «единого потока». Наоборот, линии пересечений открывают особенно острую идейно-эстетическую борьбу. Слишком различными задачами продиктован интерес к психологии или даже миру подсознания у Арагона и Алена Роб-Грийе, многоплановая композиция может выразить или сложность законов или полное отсутствие их; доверие к будничному факту станет или утверждением «героического» в каждом человеке или снобистским презрением к «серости»; экономная ассоциативность откроет или новые грани художественной выразительности или «потерю вкуса к объяснению»<sup>2</sup>.

Все зависит от отношения художника к миру.

Селину смешно, когда человеку предлагают «быть Лавуазье или Пастером, перевернуть разом мир»<sup>3</sup>. Арман Лану знает: человек прекрасен добротой и энергией утверждения доброты. Камю, ценя самоотверженность врачей, объявивших войну чумным крысам, не может избавиться от уверенности, что героические порывы тщетны. Арагона история научила другому: люди «способны заставить крыс уйти обратно в норы», — как писал он в сгратной лирической статье о Жан-Ришаре Блоке<sup>4</sup>.

Современному ритму жизни свойственна «не только быстрота, сливающая явления воедино, но и необычайная наполненность времени»<sup>5</sup>.

Стремясь многограннее и шире отразить сегодняшний мир, художники-реалисты внимательны ко всем художественным открытиям прошлого и настоящего. Мы

<sup>1</sup> J.-A. Astre. *Thèmes et structures dans l'oeuvre de John Dos-Passos*. P., 1956, p. 158.

<sup>2</sup> R.-M. Albégès. *Bilan littéraire du XX s.* P., 1956, p. 14.

<sup>3</sup> M. Chapsal. *Les Ecrivains en personne*. P., 1960, p. 74.

<sup>4</sup> „Europe“, 1957, mars—avril, p. 9.

<sup>5</sup> В. Днепров. *Проблемы реализма*. Л., 1960, стр. 184.

Не станем отбрасывать ценный опыт, — пишет Арагон, — «только на том основании, что он накоплен романтизмом или классицизмом, натурализмом или символизмом. Новое искусство основано на новом критическом принципе отношения к предшествующему опыту, на особой интерпретации реальности»<sup>1</sup>.

Советской эстетической наукой<sup>2</sup> ясно аргументирован за последние годы важный тезис о восприятии искусством социалистического реализма художественного опыта не только прошлого, но и настоящего.

Французская прогрессивная критика, заостряя проблему, пишет о способности социалистического реализма «ассимилировать, вбирать художественные открытия, даже чуждые или противоречащие ему»<sup>3</sup>. Конечно, воспринятые механически отдельные новшества могут вредить реализму, правдивости произведения, а преобразованные иным взглядом на мир, иным отношением к нему, перестают быть «враждебными».

Ведущая нравственно-эстетическая устремленность и решает, в конечном счете, превратились ли «чуждые» открытия в «свои» или идут вразрез с реалистическим методом писателя. Стоит позабыть об этой закономерности и будет разрушена реально существующая, хотя и очень причудливая, граница между реализмом и модернизмом.

Чем диктуется художественный эксперимент? Страхом перед грядущим, отчаянием «слепцов во вселенной, лишенной света» или ощущением, о котором так чудесно сказал большой поэт XX века Назым Хикмет: «В наш век, век радио и электроники, необычайно сближаются люди, народы, страны, наглядно обнаруживается взаимосвязь событий, отдаленных во времени и пространстве. Чем дальше, тем больше каждое событие в той или иной стране получает всемирное значение. Эти особенности нашего времени требуют нового синтеза в искусстве».

Эпос нашего времени не может вырасти из хаоса

---

<sup>1</sup> A r a g o n. J'abats mon jeu, p. 165.

<sup>2</sup> Прежде всего работами А. Ф. Ивашенко: Проблемы реализма в западноевропейской литературе второй половины XIX в. (М., 1957); Социалистический реализм и современная зарубежная литература (М., 1957); Заметки о современном реализме (М., 1961).

<sup>3</sup> P. D a i x. Aragon et l'expérience du réalisme socialiste en France. „Humanité“, 1959, 12 juin.

впечатлений, не будет новаторским роман, рожденный презрением к человеку. Художественному слову, претендующему только на оригинальность, не суждено стать эпохальным.

«Искусство не способно питаться скандалом, — написал французский художник Бернар Бюффе, — оно должно отвечать прежде всего запросам сердца, выражать чувства людей — благодаря этому оно и живет века»<sup>1</sup>.

Французский реалистический роман высоко держит знамя авангарда потому, что верен новаторству мысли. Здесь торжествует, — говоря словами Арагона, — «активный реализм, противоположный искусству для искусства, реализм, вдохновляемый намерением помочь человеку, освещать ему путь, объяснить смысл этого пути, быть в авангарде...»<sup>2</sup>.

Гуманистическому смелому искусству — традиционен ли его наряд или поражает новизной — принадлежит будущее.

---

<sup>1</sup> „Lettres françaises“, 1958, 117—23 juillet.

<sup>2</sup> A r a g o n. J'abats mon jeu, p. 165.



---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Дискуссии вокруг «авангарда» . . . . .	3
«Страстная неделя» и перспективы истории . . . . .	11
На рубеже веков вандализма и доверия. Романы Эльзы Триоле . . . . .	28
Воспитание характера в творчестве Андре Стиля . . . . .	38
Сознание, раненное войной и герои Армана Лану . . . . .	51
Философская аллегория у Веркора . . . . .	60
Движение времени в романах Мишеля Бютора . . . . .	69
Что предлагает «новый роман»? . . . . .	83
Пути новаторства . . . . .	99

---

Т. Балашова

### ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН 60-х ГОДОВ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Редактор *Н. С. Ямщикова*

Технический редактор *Э. М. Чижевский*

Корректоры *А. И. Гурьчева, М. И. Козлова*

---

А-04115. Сдано в набор 24/IX 1964 г. Подп. к печати 23/I 1965 г.  
Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Объем 3,25 печ. л. 5,46 усл. п. л. Уч.-изд. л. 4,94.  
Изд. № Г-22 Тираж 7000 экз. Зак. 1021. Цена 13 коп.

Москва, И-51, Неглинная ул., д. 29/14.

Издательство «Высшая школа»

Сводный тематический план 1965 г.  
учебников для вузов и техникумов, Позиция № 118.

---

Типография № 32 Главполиграфпрома Государственного Комитета  
по печати Совета Министров СССР. Москва, Цветной бульвар, 26.

Цена 13 коп.

