

**Виктория Диасамидзе**

**ОЧЕРКИ О СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ  
РОМАНЕ**

Батуми 2013

Монография «Очерки о современном французском романе» содержит анализ новейших, а также ставших классикой произведений продуктивнейшего жанра в современной французской литературе. В работе представлены некоторые из наиболее интересных произведений последних лет, большинство из которых еще не переведено на русский язык. В монографии рассматривается ряд актуальнейших проблем, волнующих современных французских писателей: Ж.-М. Г. Ле Клезю, М.Уэльбек, М.Дюрас, А.Нотомб, М.Леви, Кр.Бобэн, Л.Сексик, Ж.-М.Гро, М.Даррьесек и др. Книга предназначена как для специалистов в области романской филологии, так и для широкого круга читателей, интересующихся новейшей западной литературой.

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: Д.З.Гоциридзе**  
доктор филологических наук  
профессор  
университета им. И.  
Джавахишвили, г. Тбилиси

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

**Л.Нозадзе**  
доктор филологических наук  
профессор  
университета им. А. Церетели,  
г. Кутаиси

**Т.Давитадзе**  
доктор филологических наук  
ассистент профессора  
университета  
им. Ш. Руставели, г. Батуми

*Моему дорогому брату,  
Сергею Григорьевичу  
Дорошенко,  
с любовью посвящая*

## **ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ**

С каким интеллектуальным и ценностным багажом, какими новыми именами встречает французский роман новый век и новое тысячелетие?

Эпоха «больших писателей» сменились эпохой невиданно «большой литературы» (1), которая представляет собой чрезвычайно сложную мозаику. Ретроспективный взгляд позволяет охватить временными рамками два периода развития этого литературного жанра с 1968 года по 1983 и с 1983 по настоящее время. Существует мнение о соотношении устоявшихся традиций и новаторских идей, как двух полюсов, характеризующих эти временные отрезки. Если последние преобладают в раннем периоде, то второй, традиционный подход ближе современности. За точку отсчёта первого периода берётся 1968 год, поскольку без прямого соотнесения исторических событий и литературной жизни невозможно не отметить тот факт, что май 1968 года, безусловно, предопределил конец авангардной литературы.

Общий литературный обзор позволяет выделить главные литературные направления, формируемые скорее читательской средой, нежели неким содружеством писателей (2). Перефразируя «все мы родом из детства» А. де Сент-Экзюпери, современные французские писатели, юность и молодость которых прошли под знаком мая 1968 года, испытали в значительной мере веяния этой «красной революции». Одни из них отдадут дань истории, вновь оживляя для нас её страницы (Мишель

Шайу, Паскаль Кинар, Флоранс Делэ). Другие избрали полем своей литературной деятельности испытанный жанр популярной литературы (Жан-Патрик Маншетт, Рене Беллетто, Жан Эшноз, Антуан Володин). Литературу подобного рода называют иногда “*littérature des poubelles*”, имея ввиду её маршрут - «прочитал-выбросил». И всё же с ней нельзя не считаться, так как по массовости читателя ей нет равных. Назовём романы Рено Камю – *Le lac de caresse* (1992), Оливье Кадио – *Le Colonel des zouaves* (1997), Даниеля Остера – *La Gloire* (1997), Антуана Володина (псевдоним *Volup Golpiez*) – *Lisbonne dernière marge* (1990), *Le Port intérieur* (1996). Наконец, третья категория писателей является продолжателями традиций Нового Романа (Франсуа Бон, Пьер Мишон).

Наряду с ними трудятся мастера, не позволяющие прерваться связи времён, те, кто стал прижизненными классиками (Эрве Базен, Анри Труайя), а также те, кто возрождает натурализм (Мишель Турнье, Франсуа-Оливье Руссо), нео – классицизм (Маргерит Юрсенар), приключенческий жанр - Альбер Коэн, романтизм сюрреализма (А.-П. де Мандьяр). Так, роман о Париже конца 19 века Ф.- О. Руссо *Sébastien Doré* (1989), воскрешает в памяти лучшие традиции натуралистического романа Золя и Мопассана. Невозможно не сказать о дважды лауреате Гонкуровской премии П.Г.-Э. Ажаре и непрезойдённом новаторе Ж.-М. – Г. Ле Клезю (4), Патрике Модино и Жорже Переке, чей роман «Жизнь: способ применения» стал литературным откровением и культовым романом для целого поколения. Вслед за М. Бютор, Ж. Переке вновь открывает для читателя роман – *puzzle*, повествующий о культуре обыденности, чрезвычайно близкий по духу творчества Ф. Кафке.

В 1983 году на авансцену выходит Филипп Соллерс со своими романами *Paradis, Femmes*, планетарный успех приходит к Маргерит Дюрас, автору *L'Amant*, удостоенного Гонкуровской

премии (3), Клоду Симону, лауреату Нобелевской премии. Этот год знаменателен также как временная веха, в которой вновь одерживают верх традиции. Выражается это в постепенном отходе от авангардизма и в воскрешении творений многочисленных писателей 30-50 годов, считавшихся «побеждёнными» в истории литературы (*Henri Calet, Raymond Guérin, Emmanuel Bove, Jan Reverdy, Alexandre Vialatte*). Оказавшись в своё время в тени Нового Романа и творчества Ж.- П. Сартра, эти авторы издаются и переиздаются спустя многие годы. К ним примыкают наши современники *Henri Thomas, Béatrix Beck, Louis Calaferte*. Ощущается не всегда явно размежевание писателей по отношению к войне и геноциду еврейского народа. Среди тех, кто вновь и вновь возвращается к теме холокоста, первое место по праву принадлежит Морису Бланшо, который своим романом *L'Écriture du désastre* продолжил литературу “après Auschwitz”. Этой же тематике посвящена *La Douleur* Маргерит Дюрас. Муж последней был депортирован в годы второй мировой войны и трагедия целого народа стала её личной; позже М.Дюрас станет душой движения французских евреев (5).

Признанные классики, писатели – романисты работают в жанре автобиографических романов. Это в первую очередь, Маргерит Юрсенар, член Французской Академии. Наконец, после долгого послевоенного забвения, вновь читаются и перелистываются Пруст и Селин.

В ряду автобиографических произведений последних лет следует назвать в первую очередь триптих *Romanesques*, Алена Робб-Грийе, бывшего теоретика Нового Романа. Его позиция характеризуется высказыванием: «*Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi*». Его перу принадлежит трилогия *Le miroir qui revient, 1985, Angélique ou l' enchantement, 1988, Les derniers jours de Corinthe, 1994*. Это также произведение Пьера Мишона

*Vies minuscules*, 1984, где прослеживается жизнь предшествующих поколений, Жан Кейроль со своим *Il était une fois Jean Cayrol*. Первые годы своей жизни Натали Саррот воскрешает в “*Enfance*”, 1983. Это произведение явилось символическим поворотным пунктом к последующим автобиографическим романам-исповедям Робб-Гриее и Дюрас.

И вновь разгорается старый спор между “*grogards et hussards*”. Так Бернар Франк окрестил в 1952 году тех, кто противостоял Сартру своим отказом от признания роли истории и участников Сопротивления в литературе – Марселя Эме, Роже Нилльса и других. В эти же годы воскрешаются произведения Жана Кокто, Поля Морана, Дрие Ла Рошеля, несмотря на их коллаборационизм, а может быть, и благодаря интересу к этому явлению, из желания «понять, чтобы простить». В настоящее время к новым «*grogards*» относят Ф. Нурисье, М. Турнье, А. Ринальди, Ж. д’Ормессона. В роли «*hussards*» выступают ныне Ж. Лоран, М. Деон, А. Блонден, Ф. Марсо.

Последние годы характеризуются также изменением среды обитания мастеров французской прозы. Рухнул панцирь теоретизма, сделавший французский роман более доступным влиянию других культур и литератур. Появились новые имена франкоязычных авторов, проживающих вне пределов метрополии. Можно даже говорить об эпохе «французских языков», когда французская литература перешагнула территориально-географические рамки.

Так, Милан Кундера, чех по национальности, диссидент Пражской весны 1968 года, стал франкофонным писателем задолго до того, как поселился во Франции. Его перу принадлежат романы – *L’art de la fugue*, 1984, *L’art du roman*, 1986. Это также лауреат премии Гонкур – 1993 – Амин (*Rochet de Tanios*, 1993). Вручение ему Гонкуровской премии свидетельствует об особом интересе, проявляемом академией

Гонкур к франкоязычным авторам. Назовём также Патрика Шамуазо (*Texaco*, 1992), писателя Мартиники, лауреата Гонкуровской премии 1992 года, а также имя известного марокканского писателя Бен Желлуна Таара – *La Nuit sacrée*. 1987, награжденного премией Гонкур. Наконец, стал широко известен представитель франкоязычной американской литературы, родившийся в Париже в 1949 г. Ф. Джиан (*Sotos*, 1993). Такое многоголосие позволяет Ж.-П. Салгас говорить о единой Республике литературы, которой скоро потребуется свой И. дю Белле дабы воссоздать очередную *Défense et illustration de la langue française* во имя защиты французского языка, а также из-за существующей опасности его креолизации.

Таким образом, современная французская литература и роман, в частности, представляет собой конгломерат самых различных по стилю и направленности произведений, представляющих собой обширное поле деятельности для нового поколения исследователей и неустанного читательского труда.

### Литература:

1. *Romans: mode d'emploi*. P.: ADPF – publications, 1997.
2. *Salgas G. – P., Nadaud A., Schmidt G. Roman français contemporain*. –P.: ADPF, 1997.
3. *Naturel M. Pour la littérature. De l'extrait à l'oeuvre*. P.: CLE International, 1995.
4. *Dix siècles de littérature française*. –P.: Bordas, 1984. – V. 2.
5. *Adler L. Marguerite Duras, ou le miroir de la maîtrise de l'écrivain* //in *Label France*, № 35, avril 1999, pp. 38-39.

## **СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН И ГУМАНИТАРНАЯ ПАРАДИГМА**

Как известно, картину мира можно реконструировать у любой социопсихологической единицы, нации или отдельной личности, в том числе вымышленной, передающей сокровенные мысли автора, - рупора сознания целого поколения. Соответственно, картина мира варьируется в зависимости от отрезка исторического времени, а также принадлежности литературного героя к определенной социoproфессиональной группе. Картина мира современника, отраженная во французской прозе конца XX – начала XXI века, органически связана с самой продуктивной художественной идеологией эпохи – неомифологизмом (Руднев 1997, статья Неомифология).

У ряда писателей неомифологизация не обязательно связана с двойной сюжетной линией повествования, интертекстами и гипертекстами, ориентированными на архаическую, классическую и бытовую мифологию. Зачастую автор сам создает свою оригинальную мифологию, перекликающуюся с мифологией в ее традиционном понимании. Так, в творчестве современных французских романистов наметилась тенденция наделять определенными мифологическими функциями творение технической мысли XX века – автомобиль.

Прослеживаются определенные параллели с этим средством передвижения и традиционной ролью коня, как средства похищения или перемещения в «тридесатое», «иное», «небывалое» царство, о чем писал В. Пропп (Пропп 1946, 192). Однако, в отличие от функции, характерной для позитивистского сознания картины мира, роль технического средства вполне соответствует современной инвертированной оппозиции бытия и сознания. Автомобиль, функционально соответствуя сказочному мотиву

магического бегства (на коне) после побывки у какого-либо злодея, ныне выступает в роли спасителя из мира безликих кварталов, бездушных расистов и регламентированного общения, как это мы видим, к примеру, в романах М.Уэллбека, Ж.-М. Г.Ле Клезю, К.Бобена, Д.Деникса и др.

В этих романах автомобиль доставляет героев на лоно природы, к ее животворящим истокам. Биофильное предназначение техники в современной литературе, доставляющей своих героев туда, где «хорошо, где счастье и нет людей» здесь противостоит функции кентавра Хирона препровождать своих героев в лучший из миров. Пространственно-временная инвертированность проявляется также в фетишизации скорости и всего механического, когда еще в манифесте футуризма Маринетти было заявлено, что по красоте с автомобилем не сравнится никакая Ника Самофракийская. Из этого явствует внутреннее родство с некрофильным пренебрежением к жизни, приведшее к жизненному краху, например, героев романов Ф.-М. Гро и Ж.Эшеноза.

Их герои счастливы лишь за рулем, заменив обществом автомобилей все свое семейство, а у первого автора – в буквальном смысле слова! Некрофильная интерпретация техники неразрывно связана с новым явлением действительности – клиповым сознанием, иными словами, разорванным и деформированным восприятием реальности. Если под колесами современных автокентавров безжалостно сокрушаются человеческие жизни в реальности и в текстах, то клиповое сознание зародилось с появлением скоростных поездов и авто, из окон которых персонажи наблюдают деформированную и разорванную реальность.

В одном из культовых романов М.Уэллбека, его герой, выходя с вечеринки сотрудников, не обнаруживает своего автомобиля. С этого момента неприятности в его жизни нара-

тают, подобно снежному кому. Круг его бед замыкается: с потерей автомобиля, как символа индивидуального благополучия и процветания в постиндустриальном обществе, начинается процесс деградации героя романа, который завершается безумным бегством подальше от себе подобных, на лоно природы и опять же в автомобиле. Утрата технической «прекрасной половинки», по логике законов индустриального общества, неизбежно повлекла за собой деградацию человеческого начала героя. Тема близости человека и машины доведена до абсурда, писатель предупреждает о шозификации личности, при которой переворачивается смысл бинарной оппозиции живого и механического, жизни и смерти, лежащей в основе положительного и отрицательного начал в универсальной картине мира.

Как известно, в нашей внешней жизни нам необходимо движение, тогда как в нашей внутренней жизни важен прогресс: не преодоление расстояния существенно для человека, но преодоление самого себя: ведь от себя не уедешь даже в условиях городской технократической цивилизации. В городской среде замещение внутренних перемен на внешнее перемещение в пространстве является гораздо более привычным способом преодоления душевного дискомфорта.

Возвышение души человека и ускорение его передвижения в пространстве не антагонистичны, ибо совместны. Опасность кроется в абсолютизации скорости во всех ее аспектах, когда жизнь идет как бы пунктиром, а пробелы заполняются механизмами, которые что-то делают за нас и вроде как ради нашей же пользы. Но «бесплатный сыр» комфорта мы оплачиваем непрожитыми мгновениями жизни, так называемой пунктирной жизнью, иными словами, тем, что находится вне зоны клипового сознания: люди друг друга пропускают, пропуская тем самым ощущение полноты жизни.

Происходит постепенный отрыв сознания от объективной реальности, отчуждение, отстранение сознания, умышленное или техногенное, идущее от технического оснащения многоликого мира. Это явление может быть иллюстрировано любимым выражением Л.Витгенштейна: «Идет дождь, но я так не считаю». Наше сознание при этом уподобляется оку фотоприбора, фиксирующего объекты с движущегося предмета на большой скорости, - чаще всего это автомобиль, когда очертания окружающего мира размыты, стерты и лишь в центре зафиксирован предмет, но и его отображение грешит нереалистичным отрывом антуража: выхватывается цель – опускаются детали.

Интересно, что согласно последним данным, при показе изображений в течение короткого времени, субъекту передается больше информации, чем он воспринимает. В первую очередь, определяется только цвет предмета и то в виде размытого пятна... (Кадачидзе 2002, 175).

Жизнь измеряется не километрами, а внутренними переломными моментами, озарениями и хотя внутреннего движения не видно, оно более влияет на ход жизни. Линейное же движение не способно поднять человеческую душу, да и задача его иная – перемещение физического тела в трехмерном пространстве. Автомобиль дает иллюзию успешного преодоления линейных препятствий в марафоне жизни: «Положа руку на бампер», говорят любители скоростной погони за призрачным миражом – сменой декораций в жизненном калейдоскопе «суеты сует».

Автомобили стали символом современного общества, в котором сутки стали протяженнее благодаря обладанию скоростью. Мы живем в обществе непрерывной активности и, как следствие, диктатуры машин. Мир стал более непредсказуемым и опасным с появлением технологии изготовления автомобилей. Покупая автомобиль, люди покупают мечту –

мечту о преобращении их жизни: «Купи автомобиль и ты узнаешь, что такое скорость»; «Жизнь – это движение», - убеждают современные СМИ. Персонафикация в афоризмах подобного рода явно зашкаливает: Toyota – «Стиль свободный. Управляй мечтой», Лада – «Но приходит день, когда ты снова чувствуешь себя настоящим. Тебе осталось только победить», Opel Vectra – «Все под контролем. Kaleidoscope эмоций. Наслаждение. Вера в победу».

В символике марки Мерседес отражен древний символ кельтов, а также традиционная форма церемониального предмета древнего Китая, являющей собой стилизацию динамизма и воплощение тройной мощи мачо (Моран 1982, 79). «Не наезжай! Не грузи! Не гони! Не тормози!» - в этих четырех формулах современного политеса не случайно в императивной форме представлены глаголы, используемые в ежедневном лексиконе автомобилиста. Невозможно не упомянуть о новом музыкальном направлении *Industriel*, рожденного из хрипа, скрипа, грохота и скрежета проезжающего транспорта и подобных спецэффектов.

Mass-медиа с настойчивым упорством внедряют в сознание потребителей миф о всемогуществе и антропоморфности техники. Мы стоим на пороге технического тоталитаризма и подобные эксцессы звучат предгрозовыми раскатами для сензитивных гуманитариев и нежной трелью механического соловья для людей технократического склада. А ведь всего лишь в году 1868-м английский изобретатель Бенц получил патент на изготовление «самодвижущейся коляски на колесах».

Сказочные и мифологические «волшебные помощники», по В.Проппу, в эпоху, когда сказки становятся былью, превращаются в свою противоположность, повышая рыночную стоимость их обладателей в современном обществе. В эпоху ориентации на рыночный прагматизм они имеют тенденцию становиться из

помощника в повелителя и порождают синдром «кареты впереди кучера», обедняя восприятие окружающего мира.

Таким образом, скорость, как кинетическое средство изменения сознания, нельзя сбрасывать со счетов, поскольку это культурное явление, имеющее отношение к современной новейшей литературе, как немислимо было бы игнорировать технический прогресс, связанный с внедрением новых технологий. Вместе с тем, гуманитаризация общества – ключевой момент в период технологизации и роль литературы в этом плане невозможно переоценить, так как именно духовная культура ориентирует на подлинные ценности, чуждые притягательной «магнитной аномалии» механического тельца: в постиндустриальном мире принципиально важно создание новой гуманитарной парадигмы антропоцентрической направленности.

### **Литература:**

1. Bobin Chr. *La folle allure*. P., Gallimard, 1995.
2. Daeninckx D. *Zapping*. P., Gallimard, 1994.
3. Echenoz J. *Nous les trois*. P., Minuit, 1992.
4. Grau F.-M. *Mes amours mécaniques*. P., Phébus, 1990.
5. Houellebecq M. *Extension du domaine de la lutte*. P., J'ai lu, 1994.
6. J.-M. Le Clézio. *Le poisson d'or*. P., Gallimard, 1996.
7. Кадачидзе Л.Г. Распознавание образов: от пятен восприятия до присвоения понятия. *Georgian engineering news*, № 3, 2002, с. 175 – 176.
8. Моран А. де. *История декоративно-прикладного искусства*. М., Искусство, 1982.
9. Программные выступления мастеров западно-

- европейской литературы XX века М., Республика, 1992.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., ЛГУ, 1946.
11. Словарь культуры XX века. Сост.В.Руднев. М., АГРАФ, 1997.

## **Modern French novel and humanitarian paradigm**

### **Summary**

Cultural phenomenon concerning the modern newest literature focuses on kinetic means of consciousness change. Its role in humanitarization of society is difficult to overestimate. It is just the spiritual culture that focuses on the original values despite of the attractiveness of the "mechanical calf" in post-industrial society. The subject of close affinity between a man and a machine is carried to the point of absurdity. Writers warn of the process of objectification that overturns the binary opposition of the world based on alive and mechanical, death and life. Therefore, on a threshold of technical totalitarianism, it is essential to create a new humanitarian paradigm by means of literature as well.

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНА

Нормативные университетские учебники, в том числе изданные во Франции, обычно приводят в качестве примера современных французских писателей-романистов всего два-три имени – М. Турнье, Ле Клезио, иногда М. Дюрас (1). Между тем, в настоящее время существует целая плеяда талантливых писателей, продолжающих лучшие традиции французской литературы, работающих обособленно, индивидуально, без официально признанных направлений, литературных школ и объединений типа «союз французских писателей».

С другой стороны, студентов и педагогов, работающих по специальности, по вполне понятным причинам интересует состояние новейшей французской литературы, новые яркие имена на её небосклоне, дебаты литературных критиков. Приезд известного французского писателя Фернандеза в 1998 г. в Батуми и его выступление, интересное само по себе, не смогло восполнить лакуну в этой области. Всё вышесказанное актуализирует избранную тему исследования и, в частности, её практическое применение.

По единодушному мнению исследователей, современная французская литература в самом широком смысле слова, как романы, так и проза вообще, не является больше созвездием имён крупных писателей. Властители дум шестидесятых годов XX века Сартр, Арагон, Мальро, а также Монтерлан, Кено и Сименон не имеют себе равных в последующих поколениях. Литературные жанры, по мнению Ле Клезио, стали достоянием древности (2). Всё чаще раздаются голоса об очередном кризисном состоянии французского романа.

Но так ли обстоят дела? Ведь на протяжении последних пяти десятилетий консилиум критиков неоднократно возвещал

очередной кризис литературной формы романа, однако в наши дни этот жанр жив, как никогда. Другое дело, что одни проблемы сменились другими, о чём пойдёт речь далее.

Прежде всего нас интересует временной отрезок, охватывающий два последних десятилетия XX века. Многие исследователи считают период с 1968 года по настоящее время началом конца, а затем и концом авангарда, который привёл к появлению «литературы для желудка», по меткому выражению Ж. Грака, моделируемой спросом и потреблением.

Таким образом, одна из основных проблем французского читательского рынка, наводненного романами, - коммерциализация беллетристики, опасность её превращения в развлекательное чтиво. Проблема эта повсеместна; причина изобилия низкопробных романов хорошо знакома и нашему читателю. На неё сетовал ещё в 30-е годы А. Барбюс. Он выражал свою тревогу по поводу того, что частные издательства распространяются как настоящая эпидемия, а их продукция даёт ощущение однообразия. По этой же причине каждый талант искищряется в одиночку, по необходимости учитывая требования торговцев от литературы (3).

Аксиома первичности литературы, как и первичности слова, - синонимов духовности подвержена переоценке в настоящее время. Экономика возведена в ранг искусства удовлетворения нужд потребителей. «Найди потребность и удовлетвори ее», - таков девиз американского и не только потребительского рынка, заточенного на обогащение. Ситуация абсурдна хотя бы оттого, что **средство** эстетического и духовного самообразования и совершенствования объявляется **целью**.

Сделать литературу финансово зависимой, означает низвести её до образцов коммерческого языка – примитива. Повсеместная глупость телепередач, за редким исключением, объясняется озабоченностью по поводу их окупаемости.

Продажа с единственной целью продать рождает примитив, который находит своё выражение в опустошении, «трепанации» читателей, потребляющих литературу как развлечение для скучающих. Так не пора ли авторам и читателям, вопрошает критик Р. Пивидаль, «восстать против этого шантажа: смысл или кошелёк?! Может статься, - продолжает он, - что от писателей, в угоду публике, потребуют довольствоваться фразами, не превышающими пяти слов, как это уже сделано в языке рекламы». С изрядной долей иронии критик сранивает себя с защитником языкового товара, мало востребованного на языковом рынке. Это как если бы он требовал исключительности латыни в обществе, её не признающем, или же строгого соблюдения правил орфографии от населения, коему она неведома, или же был сторонником использования только французского языка на Олимпийских играх (4, 5).

Р. Пивидалью вторит другой маэстро французской литературной критики, - Ж. Рубо, акцентирующий своё внимание на особенностях языка современного романа: это униформизация языка, сведение его к бледному подобию языка международного общения, с одной стороны, а с другой – использование литературными языками – мюсли. Причина кроется в следующем: поскольку романы пишутся на языке читателя, они нуждаются в переводе, что представляет собой дополнительную трудность на рынке романов, учитывая почти скандальное ранобразие языков с точки зрения коммерции. А посему хорошо было бы иметь лишь один, претендующий на уникальность, и им мог бы стать «*englé*», иронизирует Ж. Рубо. Это не *anglais* или его вариант, а вынужденно – упрощённый язык, максимально приспособленный к униформному роману, которому предъявляются требования чтения в кратчайший срок при минимальной глубине размышления.

Другая опасность опрощения языка состоит в употреблении так называемого языка - мюсли, которому свойственна нечёткость, расплывчатость, примитивизм и прочие свойства, легко угадываемые по этимологии этого термина. Основные требования, предъявляемые к такому языку – легкость понимания и перевода, универсальность обращения на международном литературном рынке, отсутствие чрезмерной национальной или исторической маркированности. Проверить, так ли это, во всяком случае, количественно, не составит труда при посещении любого книжного магазина, замечает Ж. Рубо (6).

Можно ли на таком языке – суррогате описать плутархов «вневременный ужасный и трагический край поэтов и романистов», о котором говорил мыслитель своему другу Сенециону в начале «Параллельных жизней», - представляется сомнительным.

Итак, одна из задач романиста в этих условиях состоит в том, чтобы избавить читателя от литературной продукции, изобилующей образцами “*anglé*” и мюсли – языка.

В условиях насыщенности французского литературного рынка, перед романистами встаёт ещё одна задача – как донести роман до читателя, как воспитать читающую публику? Желание быть услышанным, страх оказаться в положении вопиющего в пустыне, стремление найти своего читателя, находятся в извечном противоречии с потребностями широкой публики, рассматривающей беллетристику попросту как развлечение. Ведь поэт замирает перед вещами, не заслуживающими внимания обычных «солидных» людей, как справедливо заметил М. Пруст, «...так что недоумеваешь, кто он – влюблённый или шпион – и на что именно он смотрит так долго, вперив взгляд в цветущую вишню» (7).

И всё же без читателя роман мёртв. Ситуация «предромана» (*avant-roman*), пользуясь термином Ж. Рубо, создаётся предвари-

тельной информацией, убеждающей в том, что творение достойно новых читателей. Ведь читают, как правило, те романы, о существовании которых стало известно из устных и письменных источников – лекций, дискуссий, интервью, мнения друзей и коллег, а также разного рода литературных отзывов, рецензий, - всего того, что анонсирует издание. Однако и здесь можно оказаться в ситуации одного из героев баллады Карла Орлеанского, воскликнувшего: «От жажды умираю у ручья!».

Море литературы не может заменить животворящей силы близкого по духу источника, наполняющего жизнь смыслом и познанием. Зачастую судьба книги находится в руках торговцев от литературы, определяющих её спрос на рынке сбыта и формирующих общественный вкус. Как не вспомнить нашумевший роман Ж. Сюзен «Долина кукол», вошедший в книгу рекордов Гиннеса, как самый читаемый роман в мире. Названный роман при этом явно не отличается подлинными литературными достоинствами, хотя калейдоскоп событий может вызвать интерес «нетренированного» читателя..

Вывод, который напрашивается сам собой – современная литература во многом лишена своего содержания и условий, при которых она способна выполнить своё истинное предназначение. Своеобразие современного романа как литературной формы заключается в том, что роль писателя в этом кризисе минимальна. Авторство принадлежит скорее мировому книжному рынку, умение которого манипулировать и контролировать читательскую аудиторию парадоксальным образом влияет на качество литературной продукции.

«Садовник цветов забот и печали», как называет подлинного романиста М. Шайу (8), мало востребован в наши дни. Его хлопоты призваны победить муки временного пристанища под луной, эту беззвездную ночь прозы, так как стихи уже

похищены звёздами, но в этой ночи Двора Чудес жизни упрямо продолжает звучать многоголосие романистов.

### Литература:

1. *Dix siècles de littérature française. P.: Bordas, 1984. – V. 2.*
2. *Romans: modes d'emploi. – Paris: ADPF – publications, 1997, - p. 1.*
3. *Pividal R. La bourse ou le sens? // Le Débat. – 1996. – № 90, p. 69.*
4. *Барбюс А. Роман // Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978, с. 31.*
5. *Pividal R. Questions sur le roman // Le Débat. – 1996. – № 90.*
6. *Roubaud J. Le roman du lecteur? // Le Débat. – 1996. – № 90. p. 52-61.*
7. *Пруст М. О вкусе. Художественное созерцание // Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978. с. 71.*
8. *Chaillou M. Le roman, longue hésitation vers l'hiver // Le Débat. – 1996. № 90. p. 48-51.*

## **ОТРАЖЕНИЕ ПРОЦЕССОВ НЕОМИФОЛОГИЗАЦИИ, КАРНАВАЛИЗАЦИИ И КЛИПОВОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В современных французских романах конца XX – нач. XXI века отмечается тенденция к неомифологизации. При этом наделяются мифологическими функциями некоторые продукты современной цивилизации.

Как известно, картину мира можно реконструировать у любой социопсихологической единицы, нации или отдельной личности, в том числе вымышленной, передающей сокровенные мысли автора, – рупора сознания целого поколения. Соответственно, картина мира предстаёт перед нами в зависимости от отрезка исторического времени, а также принадлежности литературного героя к определенной социoproфессиональной группе.

Картина мира современника, отраженная во французской прозе конца XX - начала XXI века, органически связана с самой продуктивной художественной идеологией эпохи – неомифологизмом (1). У ряда писателей неомифологизация не обязательно связана с двойной сюжетной линией повествования, интертекстами и гипертекстами, ориентированными на архаическую, классическую и бытовую мифологию.

Зачастую автор создаёт свою оригинальную мифологию, перекликающуюся с мифологией в её традиционном понимании. Так, в творчестве современных французских романистов наметилась тенденция наделять определенными мифологическими функциями творение технической мысли XX века – автомобиль. Прослеживаются определенные параллели с этим средством передвижения и традиционной ролью коня, как средства

похищения или перемещения в «тридесатое» или «иное», или «небывалое» царство, о чём пишет В. Пропп (2). Однако, в отличие от функции, характерной для позитивистского сознания картины мира, роль технического средства передвижения вполне соответствует современной инвертированной оппозиции бытия и сознания.

Автомобиль, функционально соответствуя сказочному мотиву магического бегства на коне после побывки у очередного злодея, выступает в роли спасителя из мира безликих кварталов, бездушных расистов и регламентированного общения, как это мы видим, к примеру, в романах М. Уэллбека, Ж.-М. Г. Ле Клезио, К. Бобена (3).

В заключительных строках их романов автомобиль доставляет героев на лоно природы, к её животворящим истокам. Биофильное предназначение техники в современной литературе, доставляющей своих героев туда, где «хорошо, ... и нет людей» здесь противостоит функции кентавра Хирона препровождать своих героев в лучший из миров. Пространственно-временная инвертированность проявляется также в фетишизации скорости и всего механического, когда ещё в манифесте футуризма Маринетти было заявлено, что по красоте с автомобилем не сравнится никакая Ника Самофракийская (4). Из этого явствует внутреннее родство с некрофильным пренебрежением к жизни, приведшее к жизненному краху героев романов Ф.-М. Гро и Ж. Эшеноза. Их герои счастливы лишь за рулём (5).

Некрофильная интерпретация техники неразрывно связана с новым явлением действительности – клиповым сознанием, т. е. разорванным и деформированным восприятием реальности. Если под колёсами современных автокентавров безжалостно сокрушаются человеческие жизни в текстах и в реальности, то клиповое сознание зародилось с появлением скоростных поездов

и авто, из окон которых персонажи наблюдают деформированную и разорванную реальность, как, например, в романах Ж. Эшеноза.

В одном из последних романов Д. Денинка, жизнь героев напоминает переключение каналов TV (6). Стало аксиомой понимание того, что индустриальные джунгли мало способствуют счастью его обитателей: из них вытеснена природа, а вместе с ней и то, что составляет сущность самого человека.

В центре другой концепции международной теории фольклора и литературы – карнавализации, лежит семиотическая теория карнавала М. Бахтина. Она становится чрезвычайно актуальной в связи с повышенным интересом к мифу и росту неомифологического сознания. В центре этой концепции лежит перевернутая система бинарных оппозиций, при которой меняются местами основные противопоставления бытовой и христианской культуры (1). Так, следы карнавализации мы отмечаем в романе К. Бобена, героиня которого с легкостью меняет имена, а детство её прошло в блеске мишуры передвижного цирка.

Начальный эпизод романа М. Уэльбека проходит на вечеринке сотрудников, где многие натягивают маски веселости и ведут себя в несвойственной им ранее манере. Вместо привычных для них благочестивых слов и поступков, слышится сквернословие при всем «блеске» неприглядного поведения. Герой обнаруживает пропажу своего автомобиля и с этого момента нарастают неприятности в его жизни, так как утрачена важная составляющая «человека преуспевающего» - homo prosperus.

Круг замкнулся: с потерей автомобиля, как символа индивидуального благополучия и процветания в обществе, начинается процесс деградации героя романа. Утрата им своей технической «прекрасной половинки», по логике законов индустриального

общества, неизбежно повлекла за собой деградацию человеческого начала героя. Тема близости человека и машины доведена до абсурда, писатель предупреждает о шизофикации личности, при которой переворачивается смысл бинарной оппозиции живого и механического, жизни и смерти, лежащей в основе положительного и отрицательного начал в универсальной картине мира.

### Литература:

1. *Словарь культуры XX века. Сост. В. Руднев. М., АГРАФ, 1997.*
2. *Пропн В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., ЛГУ, 1946.*
3. *Houellebecq M. Extension du domaine de la lutte. P., "J'ai lu", 1994; J.-M. G. Le Clezio. Le poisson d'or. P., Gallimard, 1996; Bobin Chr. La folle allure. P., Gallimard, 1995.*
4. *Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986; Фромм Э. Душа человека. М., Республика, 1992.*
6. *Grau F.-M. Mes amours mécaniques. P., Phébus, 1990;*
7. *Echenoz J. Nous les trois. P., Minuit, 1992.*
6. *Daeninckx D. Zapping. P., Gallimard, 1994.*

## **О НОВОМ ПОНЯТИИ ТЕХНОЛОГЕМЫ И ЕГО ОТРАЖЕНИИ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ РОМАНЕ**

Размышляя о природе вещи или предмета, Роланд Барт отмечает их удушающую способность подавлять человека, беззащитного перед их количественной экспансией. В одной из своих работ он пишет буквально следующее: “... les objets envahissent l’homme, qui ne peut se défendre, et qui est, en quelque sorte, étouffé par eux” (1). Он подчёркивает, что если предметом исследования семасиологической науки является то, как люди придают смысл вещам, то задача литературы - размышлять над свойствами вещи и об её влиянии на человека.

Вещизм, засилье предметов и овеществление несут с собой чувство бессмысленности и абсурдности существования, что очень хорошо выражено в работах мастеров Нового романа. Барт говорит о своего рода «семантической атмосфере», навешивающей технологические коннотации предмета, а именно то, что предмет/вещь были некогда изготовлены. Это также конечный продукт, выполненный согласно определённым стандартам и качественным нормам. Третьей его особенностью является то, что это прежде всего предмет потребления, следовательно, он не обладает единственным и неповторимым обликом, но подвержен серийному копированию и воспроизводству, являясь предметом социального плана и предназначения.

Иными словами, это нечто, которое используется с какой-либо целью и одновременно служит средством передачи определённой информации. В частности, находясь на пересечении двух осей – таксиномической (классифицирующей) и символической, любой предмет может

выполнять роль своеобразного символа. Таковым в нашу эпоху технической цивилизации является автомобиль, являющийся маркером успеха и благосостояния, вкуса и элегантности, цветовых пристрастий и пр. И всё же это всего-навсего связующее звено, медиатор, между миром реальности и человеком, подчёркивает Р. Барт.

Каким значением и смыслом наполнить означаемое, - вопрос культурных традиций социума: ведь, в конечном итоге, значение и смысл всегда являются фактором культуры и её продуктом (idem, p.259). В самом деле, не приходило же в голову индейцам доколумбовой Америки возводить золото в ранг Золотого Тельца, как это происходило и происходит по сути донныне. Напротив, этому металлу там отводилась весьма скромная и по-своему почётная роль: его полагали «экскрементом богов» и использовали в ритуальных службах и обрядах. Как говорится в сказке – намёке Андерсена «для добрых молодцев»: «Тень, знай своё место!»

Неудержимое стремление заполучить золото, приводило в недоумение народы Нового Света. На вопрос одного индейского вождя, почему белые люди так жаждут золота, Кортес ответил с беспримерным цинизмом, что они страдают особой болезнью сердца, излечить которую может только золото (2).

От какой же особой болезни того же сердца, души, или, может, конечностей, страдает наш современник, который возводит в высокий ранг продукт современной технологии – транспортное средство?! Автомобильный дизайнер Маринетти провозгласил ещё в 1909 г. в «Первом манифесте футуризма»: «... наш прекрасный мир стал ещё прекраснее - теперь в нём есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рёв похож на пулемётную очередь, <и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская>». Симптоматично некрофильное по

смыслу заявленного продолжение: «Да здравствует война...Долой женщин!» (3).

О том, что есть внутреннее родство и взаимосвязь между восхищением скоростью, всем механическим, и некрофильным пренебрежением к жизни, было зафиксировано относительно недавно, по наблюдению Эриха Фромма, видного американского психолога и философа XX столетия еврейского происхождения. Он отмечает, что подобные признаки некрофильного психологического ориентирования характерны для всех современных индустриальных обществ (4,с.45).

Об этой опасности увлечения внешними объектами, сопровождающейся усилением маниакальной амбициозности, предупреждал ещё неофрейдист Карл Густав Юнг. Определяя это явление, как «неистовый материализм», он подчёркивает, что при этом не происходит гармонизации и необходимого равновесия между усложнением нашего отношения к природе и технике и соответствующим усложнением духовности человека (5) и называет он это «вкусить отравленного питья цивилизации» (idem, с.345).

Появилась необходимость в словесном обозначении новой психологической структуры и нового понятия, связанного с возведением в культ техники и её приоритарного давления на человека XXI века. Ему пока нет ещё названия и мы осмелимся здесь предложить его впервые. По аналогии с архетипическими структурами «психологемой» и «мифологемой» назовём это понятие «технологемой».

**Технологема** – совокупность представлений, ложных или истинных, связанных с ролью техники в жизни современного человека; она противостоит мифологеме, оперирующей представлениями, возникшими на раннем этапе развития человеческого общества и воплощает заблуждения и убеждения,

высказываемые повсеместно касательно благ, якобы несомых достижениями цивилизации.

В том, что касается автомобиля, этого детища XX века, ставшего предметом широкого потребления века нынешнего, он начал вписываться в анналы нашего сознания вовсе не только благодаря своим техническим характеристикам. Частично он перенял на себя некоторые функции, свойственные коню и гужевому транспорту вообще. Но это только с технической точки зрения. Став общераспространённым повелителем пространства и времени, а также по совместительству - Великим Уравнителем, судя по числу летальных исходов от ДТП, он приравнен в сознании некоему симбиозу человека с техническим изобретением.

При этом постепенно происходит подмена духовных христианских и мифологических ценностей и понятий рая ценностями технического века. Обладание современной техникой становится неотъемлемой частью положения человека в обществе. Более того, чем эта техника совершеннее, тем более повышается престиж обладателя, его «рыночная цена» в обществе, где царят рыночные отношения между людьми.

**Впервые вводимый нами термин «Технологама»** включает в себя также бытование мифа если не о превосходстве техники в век прогресса над силами природы, то о равном партнёрстве человека и техники. Это означает, что теми чертами и могуществом, которыми древние прежде наделяли богов, наделяются технически усовершенствованные предметы. Чудесные свойства мифологических героев перекликаются с «техникой на грани фантастики», согласно расхожему выражению, буквально творящей чудеса. Она наделяет его обладателя чудесной силой, а первоначально выполняла «мускульную» функцию заменителя физических свойств и качеств человека. В наше время роль техники посягает на

интеллектуальную сферу человеческой деятельности. Следующий шаг возрастания роли техники состоит в её влиянии на изменение сознания человека (6). Благодаря технике всё реальное становится виртуальным и наоборот, виртуальное как бы становится явью.

Вера в мифического Пегаса сменилась эрой высоких технологий. В дополнение к мифологеме пришла технологема, - своего рода миф о техническом переустройстве мира и создании рая на земле. Но ещё Байрон заметил «И Ад, и Рай мы носим в себе» и это комментарий к тому факту, что технический прогресс вовсе не обязательно подразумевает гармонию душевного мира человека. На смену эпохе *homo sapiens* всё чаще говорят о наступлении эры **homo technicus** или *homo mechanicus*, подразумевая симбиотическое сосуществование человека с техникой (Фромм, *idem*).

Если мы сопоставим функции представителей класса мифологем и технологем, скажем, мифологическую фигуру кентавра и его современный технический эквивалент – «стального коня», заметим, что во многом эти функции прямо противоположны. Эта противоположность проистекает из различия изначальной цели мифологии – поддержания **гармонии** личного, общественного, природного (7) и цели технологии, - как искусства эффективного **использования вещей** *lato sensu*, «в широком понимании слова».

Следующая таблица демонстрирует противоположность аспектов компонентов мифологемы, - мифического кентавра и компонентов технологемы, - автомобиля в исследованных нами французских художественных текстах:

	<b>Компонент мифологемы</b> – <b>мифический кентавр</b>	<b>Компонент техногемы</b> – <b>«стальной конь» или автомобиль</b>
1.	Животное начало	Механическое начало
2.	Уникальность и неповторимость объекта, его неизменный облик	Клишированность и множественность объектов, вариативность их модели
3.	Древняя архетипическая структура	Недавнее порождение XX века
4.	Целительная функция, связь с медицинскими познаниями (у Хирона)	Функция, представляющая угрозу окружающей среде и здоровью человека
5.	Миссия спасителя от злых сил (покровителя поэтов,- крылатый конь Пегас)	Погоня “за” или “от” преступников всякого рода
6.	Мифологический волшебный помощник	Объект, сам требующий постоянного внимания и заботы
7.	Происхождение: мифическое, как отражение коллективного бессознательного	Сознательное проявление творческого начала конкретного индивида
8.	В финале: увозит в “лучший из миров “ ( функция Хирона )	При положительном исходе романа увозит на лоно матери-природы, либо при отрицательном финале – “на тот свет”
9.	Последнее происходит	Насильственным образом,

ненасильственно, естественным путём, согласно законам природы	либо добровольно, проявлением индивидуальной воли
--	---

Данная таблица наглядно показывает диалектику мифологемы и метафизику технологемы в их конкретных проявлениях, глубинную биофильную связь с природой и механическое, неестественное начало компонентов бинарной оппозиции мифологемы и технологемы.

Так, в современном французском романе Ф.-М.Гро “Mes amours mécaniques”, живописуются механические пристрастия главного героя. В этом романе явно прослеживается влияние метатекста,- рассуждения Э. Фромма по поводу любви к мёртвому и любви к живому. Стоит привести его строки, которые являются квинтэссенцией общих литературных и нехудожественных вариаций на тему о положении современника, « измученного цивилизацией», по меткому выражению О. Бендера: « Наша установка на жизнь становится всё более механической. Люди находят больше удовольствия в механических аппаратах, чем в живых существах.

Но человек не создан вещью, он гибнет, если становится вещью, и, прежде чем это случится, он впадает в отчаяние и хочет уничтожить жизнь» (idem). Жизнь героя романа - нескончаемая череда автомобилей, ставших его вожделенной целью, заслонившей от него все человеческие аспекты бытия. Согласно неумолимому закону, по которому невозможно не уничтожить самого себя, круша всё вокруг, мы являемся свидетелями того, как постепенно разрушается и деградирует его внутренний мир, обнажая лишь «железный» остов – несокрушимую страсть металлическим предметам (8).

Есть ещё один значимый аспект так называемых симбиотических отношений человека и автомашины. В своё время К.Г. Юнг указывал на символическое начало чётного (женского) числа “четыре”, олицетворяющего полную гармонию вкупе с мужским нечётным числом “три” в виде героя, восседающего на лошади, обладающей сверхъестественной силой (5,с.330). Эта мифологема трансформировалась в наши дни в образ преуспевающего мужчины (цифра “семь” означает совершенство, единение), восседающего на своём четырёхколёсом спутнике. Не случайно с его потерей символически начались все беды героя романа М.Уэллбека. (9), а в романе Ж. Эшеноза, напротив, благодаря этому «волшебному помощнику», его главный герой стоически переносит все катаклизмы летнего отдыха.

Если же за рулём оказывается женщина, то это как бы придаёт ей облик *superwoman*, в силу подсознательного воздействия символа двойной четверицы. Но когда в финале романа Кр. Бобэна его героиня отправляется вместе со своей подопечной на автомобиле в поисках передвижного цирка и лучшей жизни, у читателей возникает сильное сомнение в удачном исходе предпринятой попытки: отсутствует какая-то точка равновесия в глубинном подсознательном читателя: “две женщины на колёсах,- это явно не к добру” (10). В романе Жапризо «Блондинка в автомобиле» героиню преследуют злоключения на протяжении всего романа.

А рiогi на пространственно-временные отношения, непосредственно связанные с понятием скорости, как известно ещё из школьного курса физики, указывают сами заголовки многих современных произведений : “*Extension du domaine de la lutte* “ (M.Houellebecq), “ *La folle allure* ” (Chr. Bobin), “ *Mes amours mecaniques* “ ( F.-M.Grau ), “ *Les faux fuyants*” (F.Sagan), “ *Nous trois* “ ( J.Echenoz). Во всех них также остро звучит тема одиночества, настойчиво и сильно заявившая о себе в западной

литературе XX века, начиная с *G.Duhamel* “*Journal de Salavin*” (1927) и “*L'Etranger*” *A.Camus*. Но здесь одиночество иного рода, - одиночество /вдвоём/ плюс автомобиль, как третий совсем не лишний, как следует из содержания романов. Добавим, что согласно классификации функций заголовков романа, предложенной *G.Genette*, перечисленные заглавия носят тематический характер, так как указывают на содержание текста. Иногда заголовки носят также метафорический характер, символически отсылая к содержанию текста (*Houellebecq*, *Bobin*), иногда – антифрастический характер, при котором автором совершается иронический посыл в заголовке (*Grau*, *Echenoz*) (11).

Словесная эквилибристика, изящный лёгкий слог, богатство фонетических созвучий украшают прозу Эшенозу. Но за всем этим кроется железный каркас действия – неумолимого в своей обыденности и символического в крушении мирка, выстроенного стараниями и страданиями современника, как это происходит, например, с героями его романа “Мы втроём” (12). Его главный герой, Луи Майер, предстаёт перед нами в начале романа, как составная часть, винтик действующего механизма одного из солидных учреждений. Строго следуя ритму его работы, он, согласно графику, отбывает на юг за рулём своей легковушки. Майер ощущает себя её неотъемлемой частью; автор с дотошностью перечисляет все технические манипуляции, производимые им в пути, как и пролетающий за окном однообразно банальный индустриальный пейзаж.

Но что-то не ладится в его “тонкой материи”, даёт сбой в сфере его духовной жизни. Клипами проносятся в его памяти отрывки из обрывков неудачной семейной жизни и многочисленные авантурные приключения. Уверенным он себя чувствует лишь в круговерти дел, находясь за рулём автомашины или же в уютном кабинетном кресле. Вполне преуспевающий внешне, он – эмоциональный неудачник. Каким

только испытаниям не подвергает его Эшенос, - он засылает своего героя в эпицентр землетрясения в Марселе и даже на межпланетный корабль. Его Луи, как говорится, ни в воде не тонет, ни в огне не горит, но, как герой романа, он в чём-то не убедителен.

Его духовные связи остаются на нуле, несмотря на все технические виражи его профессии и обыденной жизни. Впитав в себя современную техногению, он предстаёт читателю неким половинчатым существом, - получеловеком-полумашинной, сродни технологическому кентавру. Всё произведение пронизано авторской тонкой иронией на грани отстранённости от самой реальности и её героя.

Вышесказанное подтверждает бесплодность упований героев романов не только на технические чудеса и возведение техногенного рая на земле. На это справедливо указал Карл Густав Юнг ещё в первой половине двадцатого века: **“Цивилизованный, в нашем понимании, человек ... воображает, что если бы пища и одежда доставлялись бесплатно ему на дом, если бы все имели автомобили, ему бы открылся подлинный смысл существования”** (5,с.352).

Таким образом, технологама,- это своего рода антимиф, миф наизнанку о всемогуществе так называемого волшебного помощника и его высокой миссии,- гармонизации бытия с помощью техники. У этой психологической структуры есть все свойства обратной, перевёрнутой бинарной оппозиции по отношению к мифологеме, древнейшей архетипической структуре, передающей содержание мифического повествования. В современной французской литературе неуместное возвеличивание техники зачастую окрашено иронической тональностью; это свидетельствует о происходящей переоценке ценностей в умах современников.

## Литература:

1. Barthes R. *L'aventure sémiologique*. P., 1996, p.250.
2. Золото древней Америки. Л-д, Государственный Эрмитаж, 1976. С.4.
3. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986
4. Фромм Э. *Душа человека*. М., Республика, 1992.
5. Юнг К.Г. *Душа и миф. Шесть архетипов*. М., АСТ, 2005.
6. *Словарь культуры XX века*. Сост. В. Руднев. М., АГРАФ, 1997.
7. Мелетинский Е.М. *Миф и двадцатый век*. Internet sources: *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*.  
<http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>
8. Grau F.-M. *Mes amours mécaniques*. P., Phébus, 1990.
9. Houellebecq M. *Extension du domaine de la lutte*. P., J'ai lu, 1994.
10. Bobin Chr. *La folle allure*. P., Gallimard, 1995.
11. Genette G. *Seuils*. P., Ed. du Seuil. Coll. Poétique, 1987.
12. Echenoz J. *Nous trois*. P., Minuit, 1992.

## Резюме

Вещи способны подавлять человека и особенно их изобилие в технический век. Маркером успеха и благосостояния в эпоху

технократии является автомобиль, ставший не фоном, а почти героем в некоторых современных французских романах. Существует внутреннее родство между восхищением скоростью, всем механическим и пренебрежением к жизни. Появилась необходимость в словесном обозначении нового понятия, связанного с возведением в культ техники и её давления на человека XX – XXI вв.

Технологама воплощает убеждения и заблуждения о выдающейся роли техники в определении смысла существования и гармонизации бытия. Технологама включает в себя также бытование мифа если не о превосходстве техники в век прогресса над силами природы, то, по крайней мере, о равном партнёрстве человека и техники. В современной французской литературе роль автомобиля, как одной из составляющих технологамы, зачастую окрашено иронической тональностью, что можно объяснить происходящей переоценкой ценностей современников.

## **On new concept of technogeme and its role in contemporary French novel**

### **Summary**

Things are able to suppress the person, and especially, in their abundance in the century of technological advance. The indicator of success and well-being in a technocracy epoch is a car. It is a noticeable fact that it has become not a background but almost a hero in modern French novels. There is some inner affinity between admiration for speed, all mechanical and disregard for life. It became necessary to designate a new concept connected with the cult of the

mechanical and its pressure upon a man of XX-XXI centuries. Technologeme embodies the beliefs and delusions about an outstanding role of technology in defining purport of life and harmonization of existence. This concept includes also a myth if not about the superiority of technology over nature then about equal partnership between it and a man. In modern French literature the role of car as one of the technologeme's constituent component often bears ironical tonality. It conveys the idea of an occurring value reassessment in minds of contemporaries.

## О ПЕРВОМ КУЛЬТОВОМ РОМАНЕ М. УЭЛЛЬБЕКА «РАСШИРЕНИЕ ЗОНЫ БОРЬБЫ»

Трудно писать об известнейшем романисте, создателе культовых романов о современном обществе, чье имя стало синонимом жестокой реальности и незащитной ранимости его персонажей. В своем первом романе «Расширение зоны борьбы» Мишель Уэллибек поднимает те же проблемы выживания человека в современном мире, что и в последующем его романе «Элементарные частицы». Роман Уэллибека, как и любой другой, расширяет личностное пространство читателя.

Он находит в нем все то, для чего, собственно, и читаются романы: неразделенную страсть, тоску, отчаяние, путешествие, приключения, риск. «A chacun, dans la vie, si peu de place est laissée. Sans quitter sa chambre, le lecteur entre soudain... au pays de Romancie», -замечает Мишель Рэймон в своем эссе о романе (1). Вопрос лишь в том, что все эти подлинные страсти мельчают, да и путешествия сводятся всего лишь к служебной командировке, как в романе Уэллибека. Личное пространство современного читателя сводится к зоне, в которой, как водится, царят свои законы борьбы за выживание. Неподчинившихся, не вписавшихся в поворот событий ожидает участь неудачника и изгоя общества.

Информатика, Лакан с его психоанализом, телерекламы кофе Nesquik, услуги Минителя, все это буднично и узнаваемо. Узнаваемо также порой слишком детальное описание терактов, совершенных арабскими террористами на улицах Парижа. Герой романа такой же, как и все, по крайней мере, восемьдесят процентов его окружения и считает себя нормальным и обычным членом общества. При этом он почти лишен друзей, но и не желает терять тех, что имеет, лишен амбиций, внешней привлекательности и развлечений. В лучшем случае, - это

вечеринки с сослуживцами, оставляющие чувство омерзения и опустошенности. Редкие встречи в кафе с другом, ставшим священником, или с Катрин, вызывают в нем ощущение усталости и морального тупика.

«В этой жизни все в тот или иной момент чувствуют себя неудачниками», - делится своими мыслями с другом герой романа. У него нет имени и никогда его друзья или знакомые не называют его по имени. Этим писатель хочет подчеркнуть обыденность, безличность и одновременно узнаваемость образа. Возвращаясь с вечеринки, он никак не может найти своей машины, оставленной на одной из улиц города. И уже в самом начале романа следует описание мрачных, безликих и безрадостных кварталов. Уэллбек подчеркивает агрессивную видеоэкологию современной архитектуры, начиная с суперсовременной католической церкви, этакого бетонного конгломерата, кончая новейшими загородными виллами, между блоками которых зловеще завывает ветер.

С первых же страниц романа мы ощущаем, как неуютно и обезличенно чувствует себя человек в этом мире. Там же героем заявляется в полиции о потере или краже автомобиля, но с какой-то долей растерянности. Ведь если потерял себя самого в этом мире и обществе, не столь важна потеря материального предмета, - сквозит меж строк романа.

Его герой, натура мыслящая и чувствительная, постоянно страдает от невозможности наладить обратную связь со своим окружением. Его не назовешь отстраненным или отчужденным, он легко вступает в контакт с незнакомыми людьми. Внимательный собеседник, он отмечает про себя и обручальное кольцо инспектора, которому он отнес жалобу о краже автомобиля, и его южный провансальский акцент, задумываясь о том, счастлива ли в Париже семья инспектора, его жена, наверняка тоже служащая и дети в яслях?! Мир полон разочарований,

вызывающих горечь не только главного героя, но и целой галереи образов его современников, - друзей, сослуживцев, случайных людей и собеседников в его жизни. В редких встречах в кафе с коллегой Катрин ее сетования постепенно переходят с недовольства компьютерной техникой, закупленной фирмой, на несовершенство и анархию в области составления программ и, наконец, на жизнь в этом «ужасном Париже», где никто не любит своей работы, всем лишь бы в шесть вечера быть дома. Продолжая тему, она замечает: «В Париже тебе дадут сдохнуть прямо на улице и всем будет на это наплевать!»

Редкие теплые встречи не имеют, как правило, продолжения, заканчиваясь обменом номерами телефонов, а если и происходит обратное, то неизбежно ведут к разочарованию и потере иллюзий, быстро сменяющих первоначальный энтузиазм. Утверждая, что он знает жизнь, герой видит мир заблокированных людей, с которыми он неспособен поделиться внутренними переживаниями, отдать часть своего духовного богатства. Ведь «что отдашь, - то твое» и эта нереализованность в плане духовного общения остро переживается героем, как потеря самого себя, постепенно приводя его к депрессии.

От описания характера взаимоотношений людей в рамках своего повествования, Уэллбек переходит к рассуждениям об особенностях языка современного романа, на котором неизбежно сказывается стирание богатства всех граней человеческих отношений. Ну как можно, вопрошает автор, описывать бурные чувства, простирающиеся на годы и поколения, если этот жанр сам по себе не приспособлен к описанию безразличия и ничтожных людей? Для этого было бы необходимо изобрести нечто более лаконичное, сжатое и заурядное до пошлости, к тому же более мрачное. Декларации автора о необходимости телеграфного стиля в описании современной жизни, соответствуют стилистико-грамматические особенности языка романа –

назывные предложения, глагольный эллипсис, опущение артиклей, рубленный синтаксис телеграфного стиля: *Ingénieur. Je suis ingénieur; Brefs applaudissements; Triste semaine; Profonde erreur; Nouvelle erreur; Echec, partout l'échec; Très pratique; Rouen-Paris. L'arrivée à Paris, toujours aussi sinistre, etc.* (2).

Текст также изобилует именами собственными, являющимися приметой времени, - компания Télécom, часы Rolex, напиток Crémont, Minitel, сигареты Panatella, крэкер Friskies, наряду с терминологией высоких технологий. Любопытно отметить влияние профессии программиста на желание героя классифицировать клиентуру и даже просто встречающихся людей по графам, файлам в зависимости от среды их обитания, привычек и вкусовых пристрастий. Чисто технический характер носит сожаление героя о том, что в общении всегда остается некая доля неопределенности, а именно то, что делает человека человеком.

Характерно описание процесса общения при помощи технооборотов типа: «Иду на контакт, вторая попытка», наряду с массой арготизмов в словесных перепалках с коллегами. В этом плане нельзя не отметить широкий диапазон стилей и богатство речевой характеристики героев, простирающегося от образцов официально-делового стиля, иногда с вкраплениями латыни (*in extremis, des quodlibets*) и языка профессионального общения программистов (*le progiciel, la mise au point, sur le site central, etc.*), до молодежного слэнга (*apéro, gym, etc.*).

Богатство речевых оттенков свидетельствует не только о том, что перед нами высокообразованная личность, но и о его желании наладить контакты с людьми, найти общий язык с представителями различных слоев общества. Тем не менее, с его точки зрения, общение людей сводится к обмену позитивной или негативной информацией с целью поощрения или наказания, а это уже напоминает выработку рефлексов почти по Ивану

Петровичу Павлову. Герою кажется, что изначально все должны быть несчастливы, поскольку в основе общества, с одной стороны, лежит система власти, денег и страха, управляемая планетой Марс, а с другой, – система, основанная на очаровании и влечении, свойственных началам Венеры. Жажда любви глубоко сидит в человеке, – констатирует герой романа. Даже в казалось бы, безнадежных случаях патологического уродства, «где змея, и та удавилась бы на их месте», надежда на обретение любви не покидает тех, кого физически обделила природа. Но что делает современное общество с этим обнадеживающим началом в жизни человека?

На начало 80-х годов приходится пик новой волны так называемой сексуальной революции, и о ВИЧ - инфицированных никому еще не было известно. Но прежде, чем затронуть физическую оболочку людей, сексуальный либерализм, по мнению писателя, нанес серьезный и непоправимый урон человеческому существу настолько, что Уэллбек считает возможным говорить о своей принадлежности к *génération sacrifiée*, целом поколении, принесенном в жертву сексуальной революции начала восьмидесятых.

Писателю, которого нередко обвиняют в чрезмерной распушенности и излишней откровенности на страницах своих романов, принадлежит высказывание, поражающее своим целомудрием, подытоживающее его отношение к «вопросу». Устами героя он заявляет, что после нескольких лет свободной любви совсем еще юный человек превращается в тряпку и страшнее всего то, что этот процесс необратим. Человек навсегда теряет способность любить, поскольку это чувство предполагает романтическую способность к иллюзии соединить весь противоположный пол в одном-единственном любимом существе. *“Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde!”* – говорил Маленький принц Розе. Увы, удел

Вероники, «Розы» героя, - горечь и опустошенность, от которых не спасают даже визиты к новомодным психаналитикам.

Эту злободневную тему невозможно обойти, описывая современное общество. Став довольно популярным явлением, обращение к психанализу, согласно Уэльбеку, вместо того, чтобы взывать к добрым чувствам и позитивным мыслям пациентов, внушает завуалированный посыл: «Чем подлее и ниже вы станете, тем лучше пойдут у вас дела». Автор даже предостерегает от близкого знакомства с женщинами, прошедшими курс лечения у психаналитика.

Мелочность, эгоизм, вызывающая глупость, полное отсутствие представлений о морали, хроническая неспособность любить, - таков далеко не полный портрет «психанализированной» женщины. Итак, спасение психанализом также заводит в тупик безысходности, ибо под прикрытием восстановления «эго», психаналитики рушат в человеке его невинность, великодушие, чистоту.

Психаналитики ведут себя, словно враги рода человеческого, пестуя у своих подопечных безумный эгоцентризм, способный вызвать лишь чувство законного отвращения. Согласно Уэльбеку, именно безжалостная школа эгоизма, зачастую навязанная обществом, делает людей пациентами представителей столь популярной профессии, - психоаналитиков, довершающих процесс разрушения личности.

Уэльбек касается всех болевых точек зашлакованного пошлостью и эгоизмом общества, поднимая проблемы любви трех возрастов жизни. Неумение и духовная неспособность к любви, - таковы истоки «глубокой депрессии, из-за которой наш тридцатилетний герой чувствует себя стариком, так же, как и его подруга Вероника, ставшая “une véritable ordure, sans tripes et sans conscience”. Автор глазами героя видит в сексе не благо, дарованное Всевышним во имя продолжения жизни, но второе,

после денег, не менее беспощадное средство дискриминации людей. Жизненная игра идет как бы на двух досках; при этом одни выигрывают в экономическом плане, принадлежа к лагерю побежденных в сексуальном плане. Есть и выигрывающие, и проигрывающие на обеих досках социума. И здесь Уэльбек проводит тонкую и незримую грань между трагическими и смешным.

Невозможно забыть эпизод, где он описывает причины самоубийства одного вполне уверенного в себе, преуспевающего человека только лишь из-за насмешек его окружения по поводу покупки им односпальной (!) кровати. Борьба за выживание, согласно горькому опыту героя, - ведется на этих двух ристалищах. При этом и экономический, и социальный либерализм ведут к «расширению зоны битвы или борьбы без правил в современной жизни людей всех возрастов и сословий».

Герой Мишеля Уэльбека считает, что ему и его напарнику по командировке Тиссерану хотя и не слишком повезло, но главное в том, что они оба сделали свою попытку, прежде чем уйти из мира реальности, один - ментально, другой физически, по причине автокатастрофы. Герою не стыдно за себя: ведь он сделал свою попытку. Цена, правда, ее оказалась непомерно высока, - нервное истощение, закончившееся уходом из мира реальности в солнечном лесу Арденнов.

Исход предreshен, ибо силы неравны и попытка обрести душевную гармонию в дисгармоничном мире без правил, неизбежно приводит человека к эмоциональному дисбалансу. Вспомним «Закон вечности» Нодара Думбадзе, где писатель утверждает, что непомерно тяжкий груз человеческой души должен быть разделен друзьями и близкими. Именно этот ключевой момент отсутствует на протяжении всего жизнеописания героя, начиная с его предоставленности самому себе в раннем детстве, а затем и в юности. Это единственный

период, когда можно говорить о жизни в полном смысле этого слова, согласно автору.

Собственно, взрослый человек представляет собой подростка в миниатюре, ибо с этой точки отсчета жизнь представляет собой лишь подготовительный этап к смерти. Перефразируя известную сентенцию Сент-Экзюпери, можно утверждать, вместе с Уэльбеком, что все мы родом из юности. И это вполне вписывается в теорию полного либерализма, выведенную его героем: ведь жизнь, - это борьба без правил и в ней надо сражаться, чтобы что-то иметь в экономическом и сексуальном планах. Таким образом, детство с его душевной гармонией и вкусом к счастью, оказывается вне этой зоны борьбы. Но и юность не может дать гарантий от душевной старости, того, что каждый последующий день не будет похожим на предыдущий.

В связи с этим хочется вспомнить одно из стихотворений М. Уэльбека «*Le jour se lève*», которое он исполняет в виде речитатива. Необыкновенно музыкальный зачин и лирически акварельные образы постепенно сменяются все более назойливым повторением, и это уже более походит на заигранную грампластинку, где за прекрасной мелодией следует досадный повтор, не вызывающий ничего, кроме раздражения и досады. А ведь рассвет жизни и сопутствующая ему мелодия поначалу были так прекрасны. Расширение зоны борьбы за существование стало затрагивать и священные ранее территории страны детства и юности.

Герою странно констатировать, что ему всего лишь тридцать, но грядущий день в его жизни мало чем отличается от предыдущих. Пустота и бессодержательность молодости оставляют стойкое ощущение горечи. Пожалуй, после «борьбы», это второе ключевое слово в романе, оно вбирает в себя основную мысль, высказанную М. Уэльбеком: «В мире борьбы

без правил, при полном либерализме нет победителей и не дано ощутить радость триумфа цели, достигнутой в благородной борьбе».

Для лучшего проникновения в суть слова, определяющего существование героя в современном мире, обратимся к его этимологии. Как и однокоренное прилагательное, появление «amertume» (горечь) датируется XII-м веком и берет свое начало от латинского amaritudo. Это «длительное состояние грусти, смешанное с озлоблением, возникшее в связи с унижением, разочарованием и несправедливостью судьбы».

Семантика amer/ amère синонимична douloureux, pénible, triste, что вполне применимо к жизнеописанию героя и его современников. Ключевое слово «горечь» указывает не только на исходное ощущение, остающееся после борьбы за существование, но и на причину душевных терзаний героя. Антонимы «amer», - douceur, joie, plaisir, - те чувства, в которых герой романа испытывал дефицит с раннего детства.

Идеи смерти и старости, как и всего им сопутствующего, глубоко вошли в сознание современной цивилизации, вытеснив все остальные, - сетует писатель и продолжает, - «Ни одна эпоха не породила столько чувства горечи. И если потребуется резюмировать в одном слове современный менталитет, этим словом вне всякого сомнения, станет «горечь». Это слово, как никакое другое, ассоциируется с фразеологизмом «горечь поражения». “Echec, partout l'échec”, - констатирует герой на грани безумия, видя единственный выход в суициде; но и это представляется ему недоступным. Весьма симптоматично указание на загруженность линии SOS-Дружба, предназначенной для людей, страдающих от одиночества и депрессии, куда обращался за помощью герой романа. В праздничные дни, когда особенно остро чувствуется одиночество, эта линия в Париже перегружена. Découragement, dégoût, mélancolie, синонимичные

amertume, вполне соответствуют описанию состоянию героя, - стойкому ощущению грусти пополам с горечью, связанное с мыслью о непоправимости судьбы. В этом плане можно отнести роман Уэллбека к тому, что на языке литературоведения звучит, как “roman d’ échec typique” (Raimond), то есть роман обреченного, неудачника.

Многие главы романа сопровождаются эпитафиями, задающими тон повествованию. Ими снабжены семь глав из трех частей романа. Эпитафы соответствуют настроению героя на данный момент повествования и перекликаются с его мыслями и мироощущением. Во всеоружии встречать каждый рассвет призывает эпитаф живущего, так в начале первой части романа: “*La nuit est avancée, le jour approche. Dépouillons – nous donc des oeuvres des ténèbres, et revêtons les armes de la lumière* ». Эпитаф к последней главе констатирует: “*Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il y a un chemin à parcourir et il faut le parcourir, mais il n’y a pas de voyageur. Des actes sont accomplis, mais il n’y a pas d’acteurs* ».

Это означает, что необходимо пройти жизненный путь и совершить ряд поступков, даже если от тебя не останется ни следа, иными словами, цель жизни – жить, чтобы жить, даже если приходится вопрошать вместе с героем Доде: “*Je pensais, plein d’amertume: pourquoi suis-je sur la terre!*”. Жизнь, - это не пьеса для механического пианино, где звучит мелодия и двигаются клавиши, но не видно исполнителя мелодии, участника игры. В пьесе Чехова его заменил механизм, исполняющий незатейливую мелодию, примитивную, как это часто бывает при бездушном «исполнении» жизни. А исполнитель-виртуоз сложил оружие в неравной битве с жизнью. Пускай погиб, но он сражался, - таков один из главных выводов у Уэллбека.

Кто или что делает обычных людей пациентами психоаналитиков, - размышляет М. Уэллбек и своим романом отве-

чает: отсутствие любви, нелюбовь. К такому выводу приходит и сам герой, наблюдая за товарищами по несчастью. Всех их объединяет жажда любить и быть любимыми, сквозящая в их жестах, мимике и интонациях: мир охвачен горечью, завистью и страхом, а «там где страх, - там нет любви».

В первой части повествования герой анализирует свое детство, юность, общение с коллегами, окружением. Он философствует о силах, управляющих современным обществом. Когда звучит первый звонок его душевного неблагополучия, он соглашается на деловую поездку по провинциям. Его не оставляет ощущение того, что предстоящая поездка сложится неудачно. Он сравнивает ее с путешествием через Баб-эль-Мандебский пролив, полный смертельных подводных рифов и кишачий акулами, о которых не подозревает иной беззаботный неопытный лоцман. Лишь в отдельные моменты истины обнаруживается ужасающая реальность бытия.

Во второй части повествования по приезде в Руан, столицу Верхней Нормандии, героя не покидает чувство, что все последующие дни будут точным повторением первого дня, что на языке современности называется «днем сурка». Худшие его опасения оправдываются. Внезапно заболев острым перикардитом, он наталкивается на равнодушие окружающих и понимает, что не только в Париже, но и здесь, в Руане возможна смерть от равнодушия на улице: долго и безуспешно он зывал о помощи к прохожим.

И все же профессиональный уход и искреннее желание напуганного напарника по поездке Тиссерана скрасить его больничное существование частыми визитами, вызволили его из больницы. На обратном пути в Париж напарник Тиссеран погибает в автокатастрофе, по-прежнему храня в глубине души «борьбу, желание и волю к победе».

В последней части романа неадекватное поведение его героя на службе (рыдания вместо ответа коллеге, пощечина на работе сослуживцу, просившего не курить) свидетельствуют о полной потере самоконтроля. И вот уже шеф не смотрит на него как своего возможного преемника, и даже просто, как на ровню: между ними выросла незримая стена. В момент просветления наш герой покупает путеводитель Мишлен, выбрав точку на карте, в радиусе 30 км от которой нет человеческого жилья. Его влечет горный массив Арденны, родина его предков и чистые истоки его жизни.

Лечащий врач объяснил бы его отъезд поиском самоидентификации, но скорее всего, это был поиск гармонии вне человеческого общества. «Здесь хорошо, я счастлив, здесь нет людей!» - восклицает герой. Его душевный настрой созвучен природе. Он тонко чувствует надвигающуюся душевную катастрофу. Об этом говорит его видение природы: Сена гонит волны крови в лучах восходящего солнца, тоскливый ноябрь противопоставлен его метеозависимой натуре, а багряный восход солнца над туманной долиной, наблюдаемый в начале совместного путешествия с напарником, - пугающ и великолепен одновременно. Ему известно также, что дерево сикомора весьма распространено в Канаде и с ним связано наименование одной из программ, используемых для обработки статистических данных о сельском хозяйстве.

Символично, что герой заходит в жизненный тупик в расцвете лет, в день летнего солнцестояния, в два часа пополудни. Ликует сама природа, вокруг него, - густой ельник с желтеющими нарциссами на зеленых лужайках. В этом окружении он впервые почувствовал себя счастливым. Внезапно вся эта гармония и красота отзываются в его душе пронзительной болью, ибо напоминают о том, что мироздание

должно служить источником чистой радости и гармонии чувств, став на деле источником душевных страданий.

Он продолжает свой путь в никуда, признавшись самому себе, что цель жизни, - призрачное гармоничное слияние с внешним миром, - оказалась недостижимой, всего лишь его теоретическим умопостроением. Мишель Уэльбек расстается со своим героем в горном лесном массиве, среди бела дня, в состоянии полного духовного и физического краха. Концовка романа перекликается со знаменитой Гетевой строкой: «Средину жизни перейдя, я оказался в сумрачном лесу». Лес в романе, как раз напротив, полон жизни и радости бытия, сумбур же, моральная и физическая деградация и опустошенность царят в душе самого героя.

И это не просто кризис тридцатилетних, о котором часто говорят психологи. Это результат невозможности адаптироваться эрудированной сензитивной личности в атмосфере агрессии и непонимания, где человеческое общение зачастую напоминает «диалог глухих». Герой признается: «Я не люблю этот мир. Общество, в котором я живу, внушает мне отвращение; от рекламы меня тошнит, выворачивает наизнанку, от информатики меня выворачивает наизнанку. Если в чем-то и нуждается этот мир, то уж никак не в дополнительной информации».

Некоторые члены общества все же чувствуют себя от него вполне защищенными будто идеально прочной прозрачной пленкой. Это сравнение образно конкретизирует его напарник, признавшись, что у него часто создается впечатление, словно все мы, - «куриные окорочка, завернутые в целлофан на полках супермаркета».

Роман любим читателями, безусловно, не за обилие негативной информации и неприятных впечатлений героя. Ведь одна из основ искусства, – это принцип узнаваемости и сразу

понравиться может лишь то, что легко узнаваемо. Каждый из нас, переживая моменты личной драмы или несостоятельности, пытался подобно герою, «держать удар» (tenir le coup) на ринге жизни, - но далеко не всем и не всегда это удавалось. Но главное, - это не сдаваться без боя и сделать свою попытку, несмотря на независящий от тебя финал, - такова главная мысль произведения. Здесь нет побежденных и нет победителей, а есть лишь участники, живые люди, так как однажды они уже выиграли билет в лотерею жизни. Впрочем, некоторые выбирают позицию наблюдателей и ждут, сидя на берегу реки/ у порога своего дома, когда «труп врага проплывет мимо по реке», как советует японская мудрость, но это уже другая история.

### **Литература:**

1. Raymond M. Le roman. – Paris: Presse universitaire, 1998.
2. Houellebecq M. Extension du domaine de la lutte. – Paris: Editions J'ai lu, 2000.
3. Petit Robert. - Paris: Robert, 2000.

### **О первом культовом романе М. Уэльбека «расширение зоны борьбы»**

#### **Резюме**

В своем первом романе, получившем широкое признание, М. Уэльбек поднимает проблемы бытия человека в современном мире. Обезличивание и опредмечивание человека делает его глубоко несчастным в обществе, где недостает любви, зато

наблюдается переизбыток информации. Агрессивная видеоэкология, психанализ, экономический и социальный либерализм превращают жизнь в зону борьбы без правил. Закономерным итогом такого существования является «горечь», - второе после «борьбы» ключевое слово романа. В такой борьбе без правил нет места победителю и радости триумфа достигнутой цели, возможных только в благородном поединке.

### **On the First Cult Novel by M. Houellebecq “Broadening the Field of Struggle”**

#### **Summary**

In his first novel that gained wide recognition, M. Houellebecq deals with the issue of human existence in the modern world. Depriving of individuality and objectivation of personality makes a man feel profoundly unhappy in love deprived but information overflowed society. Aggressive video-ecology, psychoanalysis, economic and social liberation transform life into rule-free battle zone. The result of such existence is “bitterness”. In the novel it is the second key-word after the word “battle”.

In such battle there is no winner and certainly, no joy of triumph, as they are only possible while noble struggle.

## ПРОБЛЕМА АНТИГЕРОЯ В РОМАНАХ СОВРЕМЕННЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЬНИЦ М.ДАРРЬЕСЕК И М.ДЮРАС

Французский роман жив, как никогда, несмотря на скептические прогнозы некоторых критиков (1). Как не утонуть в море беллетристики, найти верные ориентиры, расставить нужные акценты?! Попытаемся отметить вехами новые имена и освежить в памяти творчество некоторых французских писателей, ставших прижизненными классиками. К таковым принадлежат легендарная Маргерит Дюрас, еще в прошлом веке обновившая литературу антироманом и совсем новая звезда на литературном небосклоне – Мари Даррьесек.

Если Маргерит Дюрас еще при жизни стала признанным классиком, по сию пору продолжающим воплощать идеи нового романа, то Мари Даррьесек – явление относительно новое. Информация о ней обогатит читателей современного французского романа и поможет лучше понять истоки ее творческой самобытности.

Мари Даррьесек родом из небольшой деревушки близ атлантического курорта Биаррица, чье население было сплошь католическим, а ее семья держалась атеистическим особняком. Если учесть, что родной язык ее – баскский, а родители прибыли в селение из других мест, становится понятным, почему она считает себя выросшей в обстановке отчуждения. Это не помешало ей, тем не менее, отлично учиться и в совершенстве овладеть еще тремя языками – французским, английским и латынью. И хотя французский язык у нее не в крови, Мари воспринимает его в качестве прекрасного инструмента: «Сколько себя помню, я всегда хотела писать, и это мое любимое занятие», - говорит она. Первая же книга писательницы «Хрюизмы» (досл. «Избитые хрю-истины») переведена на 38

языков и в одной только Франции ее продано 65 тысяч экземпляров (2). Конфликт формы и содержания и его фантастическое разрешение в современном обществе лежат в основе романа писательницы. В его центре оказывается гротескная фигура полуженщины-полуживотного. С изданием романа к Мари пришел шумный успех, а с ним и дружба с девяностошестилетней писательницей - корифеем французской литературы Натали Саррот. Обе дамы сошлись на том, что прежде всего надо «пробить в литературе новые окна», а также во мнении, что самое неприятное время дня, - с двух до четырех, когда не знаешь, куда себя деть, ибо все утро проходит за письменным столом, а вечера – с друзьями. Их сблизило также сходное душевное состояние, - склонность к депрессии Мари и тревожность Натали Саррот.

Говоря о своем творчестве, Даррьесек отмечает, что она никогда не задается теоретическими вопросами, прежде чем сесть за чистый лист, ее подготовительный этап, скорее, визуален. Так зародилась идея «Хрюизмов» – романа о метаморфозах, происходящих с героиней по мере того, как деградирует ее душевная сущность. Сюжет возник у писательницы посредством зрительного образа. Любимый цвет Мари – красный и «если раскормить любую деревенскую деваху и как следует ее измочалить, то перед вами предстанет прототип моей героини», - говорит Даррьесек. Ее прежде всего интересует пограничное состояние человека, как физическое, так и нравственное. Мари нравится описывать, по ее словам, как героиня постепенно освобождается от влияния матери, и здесь присутствует автобиографический момент: мать писательницы была педагогом со всеми, как говорится, вытекающими последствиями.

Даррьесек привлекает идея несовершенной красоты в мифах и фольклоре, к которым с детства ее приобщила мать, рассказывая истории о русалках дивной красоты, но с утиными

лапами. «Призраки, колдовство, любовь, дети – всегда буду об этом писать», - говорит Мари в одном из телеинтервью. Сейчас у нее маленький ребенок и она сознательно отказывается от услуг няни, так как хочет полностью ощутить, что означают ответственность и любовь одновременно. Впрочем, возможно, ею используется этот опыт и для того, чтобы пополнить копилку наблюдений и переживаний для своего последующего романа. «Морская болезнь», - второй роман писательницы, за ним следует «Рождение привидений», - роман о душевной болезни героини, затем наименее фабульный «Краткое пребывание среди живых», напоминающий литературный эксперимент в духе «потока сознания» Джойса и, наконец, «Weith» - роман о любви у Южного полюса, рассказывающий о стирании национальных барьеров и предрассудков. Если Филиппа Делерма, другого великого писателя и ее современника, прежде всего интересуют запечатленные мгновения жизни, которые он пытается остановить (3), то Мари не устает повторять: «Ouvrir d'autres fenêtres, c'est mon travail». Ее жизнь можно считать наполненной: несмотря на молодость, Мари Даррьесек успела защитить диссертацию, преподает; она много ездила по миру, дважды была замужем. Судьба осчастливила ее дочерью и все же именно ей принадлежат слова: «Во Франции успех не прощают, - за него надо расплачиваться» и затем в продолжение: «Я ощущаю себя немного ведьмой, ведь с помощью слов я оказываю на людей некое магическое воздействие». Дочь – мать – жена – возлюбленная, - главные героини ее произведений, в их внутреннем состоянии она прежде всего пытается разобраться. «Миром правят мужчины и это несправедливо», - говорит она и добавляет: «Кстати, в моем родном баскском языке не существует рода». Таким образом, симбиоз атеизма, полумифологической фантазии и фольклора, лежащий у истоков литератур-

ного феномена Мари Даррьесек, служит ключом к пониманию ее творчества.

В своем первом романе «Хрюизмы или Избитая истина» она продолжает галерею образов антигероев, оживших под пером современных французских писателей. Но если, к примеру, у М.Уэллбека поражение его героя связано с прессингом окружающего мира и физической неспособностью противостоять ему (4), то беда героини «Хрюизмов» состоит в том, что она органично неспособна отличать добро от зла. В этом романе фантастика тесно переплелась с реалиями повседневной жизни. Полуфантастический-получудовищный образ главной героини напоминает нам героев народной сказки, в которой Аленушка умоляла своего братца «не пить из копытца». Увы, французская Аленушка, испив грязи жизни, сама постепенно в буквальном смысле слова перевоплотилась в парнокопытное существо в гротесковом романе молодой писательницы.

Метаморфозы происходят с «героиней» романа постепенно, по мере того, как она спускается вниз по ступеням моральной деградации. Будучи образцовой гражданкой, по-своему трудолюбивой, она не нарушает законы общества и это составляет основной предмет ее гордости. Не совершая правонарушений, исправно уплачивая всевозможные налоги, то есть следуя всем кодифицированным нормам поведения, она неосознанно совершает преступление над собственной душой. *Sit mens sana in corpore sano* – в этом известном латинском изречении утверждается приоритет духовного здоровья над здоровьем физическим. С первых же страниц романа, напротив, многократно упоминается о здоровом и цветущем виде его героини, как о гарантии ее «положительности», как и сама она искренне полагает. Это вполне соответствует современному постулату «В здоровом теле, - здравый дух», в котором перевернуты смысл и

буква древнего латинского изречения: “Sit mens sana in corpore sano”.

Подобно физической всеядности, моральная неразборчивость «героини», ее индифферентность ко всякому проявлению зла, отсутствие духовного иммунитета к нему, привели ее к утрате подобия «образа божьего». Этим теперь никого не удивишь, потому-то на обложке романа значится «Избитая истина». Однако оригинальность литературного эксперимента Мари Даррьесек состоит в том, что она напрямую увязала моральную деградацию с физическим обликом, уподобив свою героиню такому же всеядному, как и человек, млекопитающему, ткани которых биологически максимально, как известно, совместимы.

Будучи по природе незлобливой и неревнивой, героиня романа никого не осуждает и не обсуждает. В начале ее трудовой карьеры в парфюмерном бутике она немало не испытывает душевных терзаний и дискомфорта, когда по воле директора ей приходится совмещать свои прямые обязанности с «обслуживанием» клиентов в подсобном помещении. Наряду с ее здоровым и цветущим видом был у нее и другой предмет гордости, а именно - то, что она стала источником дополнительных доходов хозяина. Явление chosification, проблема опредмечивания личности в современном мире находит своеобразное преломление в романе писательницы. Но она исследует метаморфозы, претерпеваемые личностью за гранью реального: место личности, ставшей вещью, закономерно заменяет животное, поскольку «героиня» в своей жизни руководствуется, прежде всего инстинктами – удовлетворением физических желаний и низменных чувств. А то, что с ней обращаются, как с неким предметом, ее нисколько не шокирует.

Даррьесек подобно патологоанатому исследует состояние, наступающее после того, когда с человеком обращаются, как с

вещью, то есть совершают с ним то, что называется преступлением над душой. Если осознающая свое достоинство личность нормально испытывает шок и потрясение, либо, подобно герою Мишеля Уэльбека, сходит с ума, то безымянная героиня Мари Даррьесек терпеливо сносит все формы насилия над своей духовной сущностью. В романе следуют сцены, сравнимые разве что с самыми мрачными фантазмагориями Михаила Булгакова. Взлет героини по социальной лестнице чередуется с атавистическими картинками ее поведения. И лишь когда она полностью теряет человеческий облик, ее выбрасывают, как ненужный предмет. Сцена увоза ее машиной ветеринарной помощи, предшествовавшая прогулке по бульвару, когда «героиню» потянуло на цветочки, как «на кисленькое», полны гротесковой сатиры.

Если в ставшем классикой романе Уэльбека речь идет о метаморфозах в душе героя, то здесь мы присутствуем при физическом перерождении, а точнее, - вырождении героини. Идея эта не нова – вспомним хотя бы «Золотого осла» Апулея античности, но она звучит по-новому в современную эпоху. Главный вывод романа состоит в том, что жизнь в полном согласии с моральными и юридическими законами государства в качестве законопослушной обывательницы, неминуемо приводит в потере человеческого облика и достоинства. Другое дело, что в реальной жизни этот процесс протекает внешне неприметно. И все же в романе остается место надежде: жуткая перспектива оказаться жертвой подобной метаморфозы далеко не фатальна: это явление обратимое или, как говорят медики, прогноз благоприятный. Как только «героиня» совершит над собой моральное или интеллектуальное усилие, - начинается ее возрождение и возврат к человекоподобному обличью. Ведь в глубине души она осознает свое падение и потерю всякого представления о морали.

Так в романе М. Уэллбека, его Катрин спустя несколько лет свободной любви в период сексуальной революции превращается, по выражению самого писателя, в негодную тряпку, неспособную на подлинное чувство. Обе теряют то, что делает человека человеком, и в романах эта идея звучит мотивом безвозвратной утраты бесценного дара – живой души. К героине романа М. Даррьесек прозрение приходит, пожалуй, несколько запоздалым откровением. Отвергнутая всеми, она пытается вернуться к своим истокам – в родную семью, но ее, согласно поговорке, «и мать родная не узнала», которая и решила «оприходовать» бесхозную свинью.

Совершив непоправимое – матрицид, она недоумевает, сдаваясь на руки полиции: как же так, ведь она всегда вела честный и правильный образ жизни. Ведь, согласно ее установкам, главное – это быть честной перед государством, начальством и полицией. Тем самым Мари Даррьесек подчеркивает неуловимость осознания того момента, когда человек превращается уже в некое существо, а также то, что стремление быть «честным» перед администрацией и репрессивными органами вовсе не определяющее начало в жизни, хотя и библейски поощряемо. Как говорится, «необходимое, но не достаточное условие». Главное не в изначальном физическом совершенстве, и не в «падении вверх» по социальной лестнице, главное – сберечь и отстоять в этом мире то, что помогает оставаться человеком, несмотря ни на что. И это тоже банальный и не теряющий своей значимости трюизм: «Не пей из грязной лужицы!».

В одном из последних романов Маргарит Дюрас «Любовник из Северного Китая» возникает реминисценция целого ряда образов, еще ранее созданных талантливой писательницей (5). Прежде всего, это герой ее знаменитого «L'amant», переведен-

ного на множество языков. Память возвращает ее на десятки лет назад, в пору ее юности, - Индокитай тридцатых годов, где учительствовали ее родители. Толчком к написанию романа послужило известие, полученное Дюрас о смерти Тана, ее первой любви, памяти которого и посвящен роман. Плывя по волнам памяти, Дюрас использует свои излюбленные приемы нового романа или антиромана. На его страницах вы не встретите ни имен героев, ни каких-либо ярких событий и происшествий, не считая возвращения семьи во Францию в финале романа. Дюрас верна своему рубленому, порой почти телеграфному стилю: «Это книга. Это фильм». Или еще: «Это ночь». «Это прямая улица. Освещенная газовыми рожками. Пожалуй, мощеная. Старая. Усаженная высоченными деревьями. Древняя».

Река и детство неразрывно связаны в творчестве Дюрас, символизируя Лету, Геродотову реку, в которую невозможно войти дважды, как и вернуться в пору цветения. Сама она по этому поводу заявляет, что ничего не существует за пределами детства, а все прожитое потом не имеет особого смысла. Прав Стендаль, заметивший как-то, что детство – бесконечно! Но ведь это удел избранных, людей творческого склада.

Бессилие детства перед миром грубой реальности, с одной стороны, и его волшебство и бесконечное влияние на всю нашу последующую жизнь, - с другой, - одна из волнующих тем писательницы. Детство самой Дюрас проходило на берегу Меконга Индокитайского полуострова. Присутствие реки незримо сопровождает читателя неотступным декором романа, передавая тему быстротечности времени и невозвратности юных лет, переключаясь с классическим «Мостом Мирабо» Г.Аполлинера: «Les jours s'en vont, et je demeure».

Второстепенный образ подруги героини – Hélène Lagonelle узнаваем почти документально и облачен в реальные детали и

штрихи, начиная с ее имени. Элен – близкая подруга героини, ее наперсница; общий родной язык делает их диалоги более пространными. Но Дюрас как бы подчеркивает: слова мало что значат и чем глубже чувства, тем экономнее используются языковые средства. Пожалуй, в устах героев – полудетей неестественно звучали бы фразы, отягощенные придаточными предложениями. Их речь безыскусна, к примеру: «Китайцы... Знаешь, я не слишком люблю китайцев...». Краткие малозначащие фразы, которыми обмениваются герои – Он (или просто Китаец) и Она (иногда – Дитя), как бы подчеркивают хрупкость и временный характер возникших между ними отношений, не менее от этого прекрасных. Ведь природа и чувства, составляющие человеческую сущность, – таковы подлинные герои романа, которых Дюрас называет еще просто «Это» или «Дитя» (Çа, l'Enfant).

Краткие диалоги и встречи, любовь молодых людей, шокирующая классных дам, вызывающая агрессию старшего брата героини и растерянность ее матери, тайная зависть подруг, – все это и составляет сюжет романа, его атмосферу, непередаваемую, подобно тонкому аромату экзотического восточного цветка. Если вспомнить схему Владимира Проппа об условиях канонизации героев, основанную на анализе народных сказок (6), то наша «героиня» во всем поступает с точностью «до наоборот»: не покидает насиженного родительского гнезда, несмотря на душевный дискомфорт, на протяжении почти всего романа не стремится к какой-либо сверхцели, зато с лихвой нарушает всевозможные табу в глазах своих современников.

Темы любви и разлуки в творчестве Дюрас находят свое отражение и в типографической архитектуре произведения: бытие и небытие, как жизнь и ее отсутствие, отражаются в абзацах и пробелах, которыми изобилует роман, что вполне соответствует технике «нового романа». В антироманах, как их

еще называют французы, читатель сталкивается с ощущением пустоты не только в интриге и действии романа, но зачастую и в буквальном смысле слова на самих страницах повествования, дабы предоставить читателю возможность домыслить происходящее и поучаствовать в творческом процессе почти интерактивного чтения. Каждый «островок» текста может быть представлен в виде кадра киноленты.

Читателю порой затруднительно определить, с чем он имеет дело: перед ним сценарий к кинофильму или роман, как, например, в строках: «Девушку в этом фильме и здесь, в этой книге, будем называть «Дитя». После пробела следует указание оператору/читателю: «Дитя покидает кадр. Она выходит за пределы видения камеры и самого праздника». Наличие пробелов в повествовании, как в киноленте при смене кадров и медленном их просмотривании, характерно для творческого почерка писательницы.

Многочисленные повторы при описании предметов и объектов, - также неотъемлемая черта «новых романов». Они напоминают наезд камеры с разных ракурсов съемок, то есть технику *travelling*'а. Таковы сцены описания парка и его решеток, Меконга в начале романа, лица матери в сцене прощания у речного вокзала. Словно повторяемые кадры киноленты, они напоминают назойливую сцену поедания куропатки на веранде из романа А.Робб-Грийе «Ревность», с которой начиналась почти каждая новая страница его антиромана, где действительность как бы замирала или, напротив, бесконечно возрождалась в памяти.

У Дюрас также встречаются многочисленные описания материальных и нематериальных объектов реальности. «Кадры», от французского «*séquence*», этимологически подразумевают смысловую соотнесенность, связность, предваряемую предыдущим повествованием, которое звучит эхом, отголосками в

последующих секвенциях. Интересно, что первоначально *séquence*, согласно определению словаря *Petit Robert*, означало строфы или стихи литургической службы, сменяющие друг друга в определенном ритме (1170 г.), а позднее также – серию от трех до пяти в колоде карт одной и той же масти, следующих друг за другом (1534 г.). Несколько навязчиво звучат вальс и шум течения Меконга, мелодия, выводимая иглой фонографа, - функционально они одного порядка.

Шум речной воды постоянно прерывается пением, танцем или даже свистом, игрой на музыкальном инструменте или фонографом. Река, шум ее бурного течения и звуки музыки сопровождают нас на протяжении всего романа, создавая его своеобразное звуковое сопровождение, скрытый акустический эффект. Первоначальное значение термина позволяет заключить, что композиция произведения Дюрас скорее музыкальная, нежели логическая, включая в себя, как постоянные, так и изменчивые элементы серии акустических приемов. Фрагментарный и прерывистый творческий почерк писательницы, меняя наши представления о традиционной французской литературной продукции, предлагает самим читателям реконструировать фрагменты повествования, объединяя их в единое целое.

Читатель как бы участвует в воссоздании разбитой драгоценной вазы воспоминаний в музее души Дюрас. Но объект читательского внимания и созерцания вновь обращается в прах воспоминаний при их кажущейся восстановленной целостности в романе: «*Ni temps passés, ni les amours reviennent...*».

Музыка пианино, фонографа, классическая, затем американская танцевальная мелодии, пение цыган, прерываемое криками и смехом, десятки раз врываются на страницы романа. Эту музыку перекрывает и ей вторит течение Меконга, звучащее

рефреном едва ли не на каждой странице. Интересно отметить, что «безымянные» герои слушают вполне конкретную музыку, с указанием автора и названия, но чаще всего аккомпанементом к повествованию служат вальсы Штрауса, Франца Легара, а также вальс под общим названием *La valse désespérée* – «отчаянный, безнадежный вальс», звучащий на улицах, на уходящем судне, - достаточно популярный вальс того времени.. Он рождает ассоциации со знаменитым «Padam» Эдит Пиаф: «*Cet air, qui m'obsède jour et nuit, cet air n'est pas né d'aujourd'hui; il vient d'aussi loin que je viens traîné par un ivre musicien...*», что вполне возможно по времени действия романа.

Об этом «Безнадежном вальсе» заявляется на первых же страницах романа. Вальс задает ностальгический тон уходящей эпохе, готовя читателя к драматической развязке, напоминая, что вся наша жизнь, - это прощание с самим собой, но что горше всего, - прощание с юностью и первой чистой любовью.

Таким образом, в романах современных французских писательниц М.Даррьесек и М.Дюрас «Хрюизмы...» и «Любовник из Северного Китая», создаются незабываемые образы, навеянные фантазией автора в первом случае и ностальгическими мотивами, - во втором. Их антигероини поступают либо вопреки законам социума, оставляя живой свою душу – у Дюрас, либо действуют вопреки общечеловеческим законам бытия, губя душу, зато будучи примерным гражданином и дисциплинированной подчиненной – у Даррьесек.

Два пути и две юных женских судьбы, таких несхожих и узнаваемых одновременно, заставляют задуматься о том, кого же современное общество может считать своим героем. Если для общества героичен конформист и законопослушный гражданин, соблюдающий его писанные законы, то личность, живущая согласно вечным неписаным законам, с трудом сохраняет свою индивидуальность в опредмечивающем человека обществе.

Напрашивается вывод о том, что быть «героем» современного общества, следуя его бесчеловечным законам, - сомнительная ценность.

### **Литература:**

1. Chanda T. Sauvé par la littérature. - In: Label France, N 58, 2005, p. 17.
2. Darrieussecq M. Truismes. – P.: Folio, 1996.
3. Delerm Ph. La première gorgée de bière. - P.: Arpenteur, 1997.
4. Houellebecq M. L'extension du domaine de la lutte.- P.: Editions "J'ai lu", 1994.
5. Duras M. L'amant de la Chine du Nord. - P.: Gallimard, 1991.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л-д: ЛГУ, 1946.

### **Резюме**

В романах М.Даррьесек и М.Дюрас «Хрюизмы» и «Любовник из Северного Китая» создаются незабываемые образы, которые заставляют переоценить само понятие героя в условиях современного общества. Его антигерои выигрывают либо в общечеловеческом плане, либо, напротив, жизнь в полном согласии с законами бесчеловечного социума оборачивается полной потерей духовности, а с ней и потерей человеческого обличья.

**Antihero issue in the novels by  
M. Darrieussecq and M. Duras**

**Summary**

In the novels by Darrieussecq M. “Truisms” and Duras M. “Lover from North China” presented characters make to reassess the notion of “hero” in the conditions of modern society. These antiheroes gain either on the level of universal human values or, on the contrary, destroy their spirituality while acting in accordance with the brutal laws of the society.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЛИФОНИЯ “НЕХОРОШИХ МЫСЛЕЙ” ЛОРАНА СЕКСИКА

Роман Лорана Сексика «Нехорошие мысли» – первая серьезная заявка молодого французского писателя еврейского происхождения, родившегося в Ницце, на Лазурном берегу Франции. Если Господь Бог создал нас, то вместе с тем, он создал и наши плохие мысли – такова главная тема произведения. Заглядывать в чужие черепные коробки – божий дар героя романа Натана Левинского, но это отнюдь не безопасное занятие, да и так ли это необходимо? – пытается разрешить своим произведением этот философский вопрос писатель: ведь умеющий читать по глазам матери уже получает на всю жизнь бесценный дар человеческого взаимопонимания; лишенные этого дара часто воспринимают остальных всего лишь как объекты манипуляций в личных интересах.

Весь мир для нас – загадка, заданная Господом Богом, и самая большая загадка – человек сам для самого себя: *Cognosce te ipsum* было начертано еще на фронтоне храма Дельфийского оракула. Прорыв сквозь жизненные схемы и маски приближает к раскрытию этой загадки и тем самым приближает или удаляет от сетки канонов Всевышнего. Говоря языком современности, - это своего рода «техники безопасности» землян.

Легенды, мифы, притчи – тоже один из способов расшифровки мира, однако загадывание и гадание неприемлемы для христианской культуры. Мысли – проявление духовной природы человека, временно пребывающего в телесной оболочке, и способность их разгадывать не входила в планы Предвечного. Преодоление рамок обычного интеллекта, умение нестандартно мыслить и интуитивно воспринимать действительность, с одной стороны, всегда ставили человека над толпой, а с

другой – делали его изгоем общества, как это происходило с героем романа. Умение разгадывать чужие мысли, а значит, и замыслы, - предприятие весьма опасное, в особенности, если сталкиваешься со злыми мыслями, - таков лейтмотив произведения. Человеческий дух обретает свободу благодаря мышлению, однако взломать этот Божий замок с секретом, означает преступить Божью волю и ее законы, ограждающие от посягательств постороннего на душу и сознание, - святая святых человеческого существа.

Теоретически это стало возможным на страницах романа Лорана Сексика «Нехорошие мысли» (Laurent Seksik, 1999). Именно потому, что писатель осознает всю абсурдность и нелегитимность проникновения в чужие мысли, все его произведение проникнуто тонкой иронией и подчас сарказмом. Писатель словно создает авторскую художественную фантазию на заданную тему типа «Что будет, если...», по принципу тройной шкатулки, или вариации на тему: что я думаю о мире, что мир думает обо мне и как думают о даре окружающие, с которыми сталкивает судьба героя.

Этой цели подчинено использование автором такого многопланового явления, как интертекстуальность. Все произведение проникнуто и расцвечено интертекстуальными вставками и аллюзиями, искусно вплетенными в ткань повествования. В этом отношении роман «Нехорошие мысли» весьма показателен: как никакой другой из встреченных и читаемых нами новейших произведений, он использует этот литературный прием. Происходит это, видимо, в силу того, что автор ставит целью утверждение важнейшего принципа гуманизма «*gens una sumus*» («все мы люди», лат.), подразумевающего равенство, братство и универсальность культурных и общечеловеческих ценностей.

На вопрос о том, как появляется интертекст, видный теоретик и литературный критик Венсан Жув отвечает просто: да оттого, что писатель, как правило, сам человек начитанный и, видя в читателе ровню, приглашает его к совместным литературным реминисценциям. Интертекстуальность обнаруживает различные дискурсивные интерференции, замечает он, отсылая к отношениям, которые роман может поддерживать с другими текстами.

Любой текст вообще, как известно еще из работ Бахтина, явно или неявно построен на упоминаниях других текстов. Ни одно произведение не создается из ничего, ex nihilo и роман в этом смысле не составляет исключения. Феномен основан, в конечном итоге, на констатации очевидного факта: если писатели, как правило, большие книгочеи, то их произведения, естественно, отсылают к тому, что ими было ранее прочитано (Jouve 1997, 80).

**Интертекстуальность**, как литературное явление и как процесс, предполагает наличие второго необходимого звена бинарной оппозиции писатель/читатель – интеллигентного (лат. *inter* – *legĕre* > *intellegĕre*) адресата интертекста, т.е. читателя, умеющего в буквальном смысле этимона «читать меж строк», быть интеллигентным, от франц. *intelligent*, - умным, понятливым, смышленным, сообразительным, толковым (Ганшина 1971, 463). Этимологический экскурс наталкивает на мысль о том, что чем интертекстуальнее текст, тем выше уровень авторских притязаний к образованности читателя, являющейся своего рода гарантом успешности интеракции писателя/читателя, которые зачастую и «жить торопятся, и чувствовать спешат».

Читатель, скованный узкоколейними рамками единственного маршрута авторского текста, приучен к разгадыванию сканвордов и кроссвордов, мельканию и частой смене визуальных картинок за окном транспорта, каким-то

образом ожидает множественности и разорванности кадров, т.е. клипового сознания не только на бытовом уровне, но и в литературе, - художественной сфере человеческого бытия. Чуткий писатель, предвосхищая чаяния адресатов - читателей, не обманывает этих ожиданий, сам являясь частью их континуума.

Интертекстуальность, как одна из важнейших конструктивных составляющих романа, может затруднить читателя в ориентире главного источника повествования, поскольку сквозь основное высказывание текста прорываются голоса как бы из других каналов вещания, которые порой могут заглушать голос ведущего канала-дискурса.

По этому поводу Ж.Кристева замечает, что любой текст являет собой пересечение текстов и в нем прочитывается, как минимум, еще один текст. Любой текст строится в виде мозаики ссылок и цитат, ибо он представляет собой поглощение и преобразование другого текста (Kristeva 1969, 84-85).

Женетт, в свою очередь, выделяет пять типов межтекстуальных «посылов», объединенных родовым понятием транстекстуальности, а интертекстуальность он определяет, как объективное присутствие одного текста в другом, которое может принимать различные формы – от цитаты до аллюзии (Genette 1982).

Каковы же функции интертекста в «Нехороших мыслях?» Из семи функций интертекстуальности, упоминаемых в работе В.Жува (Jouve 1997, 82), важнейшими в романе являются: 1. **референтная**, которая создает ощущение реальности нарратива; 2. **этическая**, свидетельствующая о единстве культурного наследия читателя и героя, от лица которого ведется повествование; 3. **аргументативная** функция интертекста, наиболее явно выраженная при обращении к текстам, содержащим непреложные истины, такие, как текст из Библии; 4. **герменевтическая** функция интертекста явствует из необходимости уточнить или,

напротив, усложнить или даже умышленно запутать прочитанный текст; 5. **лудическая** функция приглашает читателя принять участие в игре по декодированию текста, а в случае успешности интеракции вызывает у читателя особое чувство соучастия в творческом процессе. У В. Жува этот список продолжают **критическая** и **метадискурсивная** функции, несвойственные роману Сексика.

Из вышеперечисленных пяти основных функций интертекстуальности в романе Л. Сексика на первый план наиболее ярко выступают референтная, этическая и аргументативная, позволяющие представить изложенные в романе события, как бы реально происходящие с героем, к примеру, в эпизоде, где описывается его гипотетическая встреча в Гарварде с бывшим госсекретарем США Генри Киссинджером. Дискурс диалога с известным политическим деятелем переводит читателя из состояния измененного романом сознания в плоскость реальной жизни. Здесь же мы встречаем интертекстуальные ссылки на тексты Т.Манна «Волшебная гора», Диккенса «Оливер Твист», де Сада «Жюстин» и др.

Упоминания имен изобретателей синематографа и книгопечатания братьев Люмьер и Гуттенберга, выполняя этическую функцию, свидетельствуют не столько об эрудиции автора, сколько замыкают круг сопричастности читателя к общему культурному контексту, в котором герой – повествователь, по его собственному признанию, «из категории зачумленных перескочил в категорию ценного имущества», будучи обладателем особого дара (Сексик 1999, 92): это вполне естественно для общества, где, по определению Эриха Фромма, между людьми господствует рыночный тип взаимоотношений (Фромм 1992, 43).

Всё произведение Лорана Сексика пронизано множеством ссылок на Священное Писание: «Не возрадуешься ты смерти

врага своего» (с. 107), «Вначале Бог создал небо и землю» (с. 132), «Блаженны нищие духом» (с. 85), «Не укради» (с. 82) и др. Они органичны в ткани повествования, ибо вся личность главного персонажа романа проникнута гуманистическим началом.

Он гоним вдвойне, как за то, что «евреи – богоубийцы, лично виновные в смерти Христа», так и за то, что он обладал редким даром читать «темные мысли смутных времен, от которых шел чумной дух» (с. 190). Здесь явно содержится интертекстуальная аллюзия на «Чуму» Альбера Камю, где иносказательно прослеживается анатомия зарождения и развития коричневой чумы. Началось это поистине всенародное бедствие с отдельных больных животных – крыс, метафоры «плохих мыслей», обладающих высокой контагиозной способностью заражать человеческое сознание ненавистью к себе подобным и, подобно грызунам, порождать крысоедов в своей же среде.

Иногда Библейские формулы-изречения входят в контекстуальное противоречие и тогда мерцание двух контекстов создает трагикомический эффект, например, в эпизоде, где герою, задержанному и избитому гестапо, «рыжий великан взревел: «Встань и иди!»).

Создается впечатление, что аллюзии и вставки из Библии служат нравственной опорой и утешением Натану Левинскому с его «говорящей» фамилией, происходящей от древнееврейского слова «левит», на церковной латыни levites, зафиксированного в конце 12 века, или же levita, что в переводе с иврита означает «один из храмовых священнослужителей рода Леви» (Robert 1981, 1988).

Он побеждал «Содом и Гоморру» в своем мозгу внутренним монологом-цитатой из Псалмов, священных песнопений (сс. 138, 139, 144, 146) и просто обширными реминисценциями текста

Писания, иногда встречающихся трижды на единой странице (сс. 51, 75, 78 и др). Обильное присутствие выдержек из Священного Писания и ссылок на героев библейских сюжетов, несомненно, объясняет первопричину жизнестойкости Натана, чья жизнь прошла, под гнетом, как теперь говорят, слогана «Бей жидов!», - не всегда зримого, но оттого не менее реального в его жизни.

По собственному признанию, он чувствовал себя лишним на этой земле, всеобщим врагом, отверженным и ему усиленно внушалась мысль, что он вообще недостоин жить (сс. 11, 18). Весь этот негативный спектр вмещало ёмкое и хлесткое польское словечко «шикс». Поиски его точной этимологии в Большом польско-русском словнике не дали результатов. Скорее всего, это однокоренное уничижительное производное от *szukanowac* или *szukaną* – издевательство, преследование, притеснение, травля, - в соответствии с сюжетом, объяснение вполне ожидаемое (Hessen, Stypula 1980). Выстоять в аду бесчеловечных гонений по национальному признаку герою помогло постоянно звучащее в его душе эхо Ветхого и Нового Заветов.

Финал романа символичен: вернувшись в родную деревню, к своим истокам, герой погибает от сепсиса, в горячке спора он пробил доску, поранившись ржавым гвоздем. Возможно двоякое прочтение несколько неожиданной концовки: символическое самораспятие сходными предметами, подобно Сыну Божьему. Но наш герой сам буквально напоролся на них за то, что, хотя и не боролся, но имел несчастье обладать способностями, которые не положено иметь простому смертному.

Привлекал этот дар, как правило, либо людей преступно амбициозных (эпизод с ефрейтором Гитлером в Мюнхене), либо медиков, имеющих дело с патологическими личностями (аналог доктора Фрейда в романе). Другая главная мысль финального

эпизода состоит в том, что лучше по-христиански погибнуть от физического недуга, нежели заразиться болезнью духовной – злыми темными мыслями антисемитизма, или если брать шире – человеконенавистничества.

Таким образом, тема гонения и холокоста по-новому прозвучала в романе Лорана Сексика, пожалуй, одном из самых интертекстуальных современных французских романов. В нем звучит многоголосая полифония, которая зиждется на фундаменте библейских истин, тривиальных, но необходимых как воздух.

### **Литература:**

1. Фромм Э. Душа человека. М., Республика, 1992.
2. Genette G. Palimpsestes. Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982.
3. Hessen D., Stypula R. Wielki słownik polsko-rosyjski. T. I, II. Warszawa – Moskwa. Wiedza powszechna – Russkij jazyk, 1980.
4. Jouve V. La poétique du roman. Paris, SEDES, 1997.
5. Kristéva J. Séméiotikè. Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
6. Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, Le Robert, 1981.
8. Seksik L. Les mauvaises pensées. Paris, Jean - Claude Lattès, 1999.

## **Intertextual polyphony of "Bad Thoughts" by L. Seksik**

### **Summary**

The Lord created us together along with our bad thoughts. Reading them is not only unnecessary but can also be dangerous. The author introduces this issue by means of literary device - intertextuality. Intertextual insertions and allusions organically decorate a narration. With their help the author emphasizes the universality of common to all mankind values. From the seven functions of intertextuality the referential, ethical and argumentative are in the foreground. The more the text is intertextual the more the author is in expectations of the reader's erudition. Thus, the successful interaction between the writer and the reader, as the two parts of binary opposition of the addressee and sender of the text, greatly depends on this issue.

## ЛЕ КЛЕЗИО И ЕГО ВОСТОЧНЫЙ РОМАН «ЗОЛОТАЯ РЫБКА»

Автор более чем трех десятков романов, Жан-Мари Гюстав Ле Клезю является легендарной личностью в современной французской литературе и, пожалуй, одним из самых читаемых и популярных на сегодняшний день писателей. Не принадлежа ни к одному литературному течению, он по сути своей является продолжателем романтической линии повествования. Его персонажи уводят нас в мир иного: странствий, экзотики, постоянного поиска идеала и помогают расширить личное пространство читателя.

Он находит в романах Ле Клезю все то, ради чего, собственно, они и читаются: риск, тоска, отчаяние, неразделенная страсть, путешествия с приключениями. Будучи сам неисправимым мечтателем и странником, он в своем творчестве забрасывает нас в иные края и страны, но всегда ностальгическим рефреном появляется на его страницах образ прекрасной Ниццы, откуда сам он родом.

Сюжет последнего произведения Ле Клезю «Золотая рыбка» по-восточному замысловат. Девочка, похищенная из мести, воспитывается пожилой женщиной в одном из селений на севере Африки. После ее смерти девочка убегает из дому и живет некоторое время в гостинице квартала красных фонарей, у «прекрасных принцесс», как она их называет. Пребывание там не осквернило детскую душу; и снова она убегает, а затем на пароме переправляется в Испанию и оттуда во Францию.

Эпиграфом к произведению послужило предостережение на арабском языке: «Плыви, Золотая рыбка, спасайся, ибо много сетей раскинуто для тебя в этом мире». Несмотря на всю внешнюю космополитичность, в подтексте повествования Ле Клезю лейтмотивом звучит одна и та же мысль: человек без

родины органически не способен обрести чувство внутренней свободы.

Не оттолкнувшись от одного берега, невозможно пристать к другому берегу реки бытия, даже если ты и обладаешь всеми качествами и талантами достойного человека. Лайла, героиня романа, умна, природа наделила ее музыкальным даром. Она легко обучаема: кроме своего родного языка, овладела еще несколькими, много и бессистемно читает. Взрослея, Лайла обретает самосознание и, вспоминая весь свой небогатый опыт контактов с внешним миром, приходит к выводу, что она зачастую оказывалась в сетях людских пороков и слабостей. Ею пользовались в целях сиюминутной выгоды или прихоти, как только «золотая рыбка» Лайла оказывалась в одной из всюду уготованных сетей этого мира.

Здесь можно уловить намек и тонкую проекцию на современную действительность «Сказки о Золотой рыбке», видимые славистам и не только. Свершение желаний ведет к краху прежде всего саму героиню – Золотую рыбку современности. Идейная канва вывернута наизнанку: Золотая рыбка наших дней сама ищет по свету исполнения своих желаний. Но это подсознательный поиск самой себя, награда за который, – родной песчаный берег нищей деревни.

Люди, расставившие ей ловушки и западни своих слабостей были на удивление схожи в своих просьбах-мольбах: «Ведь ты же меня не бросишь, не покинешь?» – на разных языках вопрошали они Лайлу, как только она отдавала себе отчет в небескорыстии их дружбы и покровительства.

Лишь встреченный ею студент Хаким помогает ей идентифицировать себя со своими корнями, другими африканскими племенами. Красноречива и выразительна сцена в музее Искусств народов Африки, где он, потрясая кулаками, восклицает: «Они, как и мы, пленники этого города, этой страны,

вырванные и унесенные из привычной среды обитания и поклонения». Порой эти культовые и бытовые предметы – изъеденная термитами узкая пирога или щиты, тамбуры, – казались занесенными на этот берег в результате кораблекрушения, оставаясь немymi свидетелями жизненной катастрофы народностей и их представителей.

Автор описывает в романе этот пестрый многоликий люд Африки, «детей песков», заброшенных по другую сторону залива волею судеб, нищетой, да и просто в поисках лучшей доли. Просвещенного Хакима, по его признанию, более всего беспокоило то, что половина молодых африканцев, стоящих плотным коридором вдоль переулков, у станций метро, не доживет до зрелых лет. «Это словно проходишь по коридору мертвых», – говорит он. Единственная родственная душа, встреченная Лайлой – Симона, такая же неведомо откуда пришедшая в этот мир и такая же жертва обстоятельств и первых встречных, плывущая по волнам жизни. «И я поняла, что меня объединяет с ней, – это то, что мы обе с ней не принадлежим самим себе», говорит героиня. Обе почти никогда ничего не желали сами и их судьбы решались другими людьми.

Даже общение с высокообразованными соотечественниками не обходится без моральных издержек для нашей Золотой рыбки. Мир взрослых ее пугал и отталкивал. Ее сдержанность объяснялась тем, что ей определенно не хотелось заводить какие-либо новые знакомства и контакты. Единственным желанием оставалось скользить среди людей и вещей, как рыба, преодолевающая стремительное встречное течение жизни.

Если продолжить изначальную метафору автора, только «рыбы», зодиакально плывущие против течения, имеют право и возможность самореализации и своего продолжения. Позже она пришла к практическому и фигуральному выводу: если, рискуя жизнью, ты идешь вдоль дороги, то, чтобы выжить, надо идти

против движения, течения реки автомобилей, иначе ты неминуемо станешь жертвой.

В этом произведении Ле Клезио предстает писателем романтической направленности, стремящимся описывать иной мир, далекий от привычной европейской действительности; он переселяет читателя в иную страну, исследуя внутренний мир юной африканской девушки. В соответствии с жанром, книга носит несколько сказочное название. Этот метафорический заголовок, многократно обыгрываемый автором, вполне оправдан. Он символизирует обреченность прекрасного выдерживать самые суровые испытания.

Кстати, в природе эти неприхотливые одноименные создания способны выносить резкий перепад температур; будучи экзотического китайского происхождения, они прекрасно переносят неблагоприятные условия: годы детства и юности нашей героини Лайлы прошли в знойном и пыльном африканском селении, сменившимся картинами заснеженных Пиренеев, а затем грязно-серого зимнего неба Парижа. Стойко вынесла она также испытания заокеанской жизнью в Бостоне.

Книга вызывает не только яркие зрительные ассоциации, но и апеллирует к музыкально-образному воображению читателя. Повествование от лица Лайлы, передающее ее мироощущение, постоянно сопровождается африканскими ритмами там-тама, перечислениями ритуальных танцев. Героине кажется, что родные ритмы ей слышны даже на той стороне моря. Этим гармоничным ритмам, рожденным в сердце африканцев, она противопоставляет какофонию городской жизни, крик воронья свалок, шум машин, грохот грузовиков. Ее фантазией дисгармоничный шум большого города, его акустическая агрессия преобразуются в грохот горного потока. Даже в горестные моменты при прощании с дедом Хакима, ей слышалась непрерывно звучащая дробь там-тама, подобного

раскатам грома в лесу и грохота камней стремительной речки детства, о которых любил вспоминать старик.

Урчание моторов, визг тормозов и вой клаксонов звучат рефреном жизнеописания Лайлы на другом берегу ее жизни, в Париже. И в огромном мегаполисе Лайла по-прежнему живет в гармонии с природой, тонко чувствуя красоту цветения слив и сакуры во вьетнамском квартале, часами наблюдает за стайками воробьев, спасая бедолагу, замерзшего на ее подоконнике.

Главные выводы, которые сделала для себя повзрослевшая героиня, размышляя в поезде Париж-Ницца, это то, что опасны не палачи, не агрессоры, а их жертвы, которых устраивает их статус. И второй вывод состоит в том, что, выбирая между тобой и собственным счастьем, люди выберут, конечно же, не тебя. Стук колес, созвучный там-таму, сопровождает нашу героиню в Иное и Неведомое.

Все дороги привели Золотую рыбку и ее спутника – кочевого цыгана к сияющему несказанной синевой Средиземному морю и столице Лазурного берега – Ницце, мечту многих землян. Автор живописует Ниццу как город, созданный, чтобы смеяться, мечтать и бродить по его залитым солнцем кварталам, хотя сам некогда покинул родной город в поисках «лучшей доли».

Но все опять возвращается на круги своя. Наша Золотая рыбка всюду натывается либо на невидимую преграду непонимания, людского отчуждения, либо попадает на илистое грязное дно социума. Где бы она ни находилась, всюду, даже в солнечной Ницце, она вновь оказывается на положении изгоя, живущего за городской чертой, среди таких же друзей по несчастью, пробавляющихся у городской свалки. Ее случайный знакомый цыган Жуанино нашел себе пристанище у дяди, где они живут в трейлере с тремя такими же молодыми людьми без будущего. Во время одной из пьяных вылазок в город, один из

племянников ее друга, плеснув на нее бензин, обжег Лайле руки, грудь и шею. Бесправная, она не подала в суд на таких же бесправных и диких ровесников; ей было предложено покинуть место временного приюта.

Белые песчаные карьеры Ниццы оказались ничуть не лучше обвеенного песками и цементом нищего квартала Табрике на ее родине. Нигде в мире она не способна найти себе места под солнцем: повсюду она не у себя дома. Попытка найти прежних друзей в Париже оставляет у нее ощущение пронесшегося урагана, заставившего умолкнуть там-тамы перекрестков, сорвавшего колокола соборов.

За Океаном Золотую рыбку тоже преследуют разочарования. И вновь скитания по следующему кругу лишений и унижений. Она зарабатывает себе на жизнь игрой в баре, приглашается на прослушивание, затем на запись, но успех пришел слишком поздно: у Лайлы снова проблемы, она больна, теряет слух.

И вновь жизнь бродяги, пока ее, в который раз, не спасает музыка, а по большому счету – призвание. Ее внимание давно привлекал роскошный черный рояль в одном из фешенебельных торговых центров. Прикоснувшись к его клавишам, она вновь забыла обо всем, музыка пела и жила в ней, отдаваясь шумом морского прибоя в каждой клеточке ее естества. Игра привлекла многочисленную публику, которая восторженно рукоплескала ей, провожая изумленным взглядом. Но на грани нервного истощения она вскоре попадает снова в лечебницу, где восстанавливает свои душевные силы.

Сменив имя, она вновь в Ницце по приглашению организаторов ежегодного фестиваля джазовой музыки. Здесь Ле Клезио допускает неточность: традиционно такие фестивали проходят в Жюан-Ле-Пэн около Антибов, но тоже на Лазурном берегу, где автор имел счастье побывать. Те же улицы старого города, где

они бродили, взявшись за руки с цыганом Жуанино, тот же отель «Конкорд», где она у ступенек эстрады внимала голосу американской подруги Сары, погружают ее в мир воспоминаний. Она тщетно пытается найти своего прежнего друга в песчаных карьерах за чертой города.

Внезапно ею безотчетно овладевает непреодолимое желание прикоснуться к своим истокам, берегу своего детства, найти свою землю, родную стихию обитания. Она оставляет организаторам фестиваля письмо, уведомляющее о разрыве контракта и, преодолевая все трудности и неудобства долгого пути, попадает на засушливую, знойную, но родную землю своих предков – племени Хилал.

«Золотая рыбка», - одно из самых антирасистских произведений современности. Сопереживая героине в ее злоключениях, забываешь о цвете ее кожи, видя перед собой прежде всего обездоленного и страдающего человека, уносимого, подобно щепке, водоворотом жизни. Давным-давно, не желая подчиниться обстоятельствам, она решительно порвала со своей прошлой жизнью, отправившись с одной из двенадцати «принцесс» постоянного двора на поиски лучшей жизни.

Лайла гордится своим темным цветом кожи, тем, что она «настоящая африканка», как ее представляют друзья в Бостоне! И вот, наконец, она дома. В конце единственной улицы поселка с потрескавшимися глинобитными домами, под белым солнцем недвижимо сидит женщина в черном. Ее лицо темно, словно старая обожженная медь. Лайла садится рядом и касается ее руки, твердой и гладкой, подобно гальке, обкатанной морем, - всего лишь раз, чтобы запомнить навсегда, как и знойный неподвижный воздух, стены белой, как соль улицы, резкий вороний крик.

Запомнить прикосновение к земле своих предков, - к этой пустынной пыли, откуда ее выкрали четырнадцать лет тому

назад. Целая вечность прошла с тех пор, как ее похитили из мести враги племени Хилал из-за какой-то истории с колодцем. Для Лайлы возвращение к родной земле означает прикосновение к руке матери, обретение истока, с которого у каждого человека начинается жизненный путь. Ее блуждания были бесцельны, они шли по кругу, так как не имели естественной для каждого ребенка точки отсчета: родного порога. Лишенная на него права в детстве, она отыскивала его, прощаясь с юностью и обретая самосознание.

Близость к морю предполагает желание увидеть другой берег, думает Лайла. Прикосновение же к родной земле, - словно прикосновение к материнской руке. Пока тебе нечего терять, ты не можешь обрести подлинную свободу, - таков основной вывод автора. Золотая рыбка долго находилась в плену прошлого, стремясь найти людей своего племени. Эта загадка сопровождала ее всюду, во всех ее скитаниях. Теперь она впервые почувствовала себя свободной от рабства неизвестности.

Характерно, что большинство героев современных французских романов приходят к финалу травмированными физически, как Лайла, либо морально, как в романах К.Бобэна и М.Уэллбека. Их герои не выдерживают испытания мира реальности и уходят в свой собственный мир иллюзий. Это может свидетельствовать о хрупкости их внутреннего духовного стержня, потерей триединства веры, надежды и любви, либо о безумии и жестокости окружающего мира, как в зеркале отражаемого душами героев.

Не следует забывать и о том, что литература, - это далеко не точный слепок с общества. Вопрос о соответствии действительности его художественному описанию был поставлен еще Томасом Манном, который противопоставлял «больное искусство здоровой жизни». Мотив болезненного

искусства звучал в работах Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. Вспомним его Тони Крёгера, героя одноименной новеллы. Сама жизнь представляется Крёгеру если не честнее, то куда естественнее и богаче, чем ее отражение в литературе. Золотая рыбка может показаться средоточием всех несчастий, хронической неудачницей, если бы не узнаваемость реалий окружающей ее действительности. И все же финал романа оптимистичен: ее душе удалось счастливо избежать расставленных в этом мире сетей зла и прильнуть к истокам, без которых жизнь напоминает бесцельное движение по кругу мытарств.

### **Литература:**

1. J. – M. G. Le Clézio. Le poisson d'or. Paris, Gallimard. 1996.

### **Ле Клезио и его восточный роман «Золотая рыбка»**

#### **Резюме**

В своем последнем романе Ле Клезио, ставший при жизни классиком французской литературы, поднимает проблемы выживания цветного талантливое человека в современном мире. Его героиня проходит испытание на прочность, счастливо избежав сетей зла, уготованных судьбою. Возвращение к родной земле исцеляет и дарует ей свободу, невозможную без обретения истоков. Лейтмотивом произведения антирасистской направленности звучит мысль о том, что где бы ни находился человек, он должен знать и помнить родной берег.

**Le Clézio and his novel «Gold fish»**  
**Summary**

In his the latest novel Le Clézio reveals the problem of survival of a gifted coloured woman in nowadays world. She undergoes many severe trials and succeeds in avoiding the traps. The return to where she belonged cures her and grants her freedom. The main idea of the antiracist novel is that getting true freedom is impossible without having in one's mind the memory of native roots.

## ПАРАДОКСАЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ МИРА КР.БОБЭНА (по роману “La folle allure” «Шальная походка»)

В 1995 году увидел свет новый роман Кристиана Бобэна, автора двадцати четырех романов. В «Шальной походке» писатель устами героини отвечает на фундаментальные вопросы бытия: что есть душа, что есть мысль? Что значат слова в нашей жизни? Он размышляет о жизни вдвоем, о любви и семье, о детстве. Писатель щедро делится своими наблюдениями с читателем: на протяжении всей книги мы встречаем, перебирая ворох словесной руды, самоцветы парадоксов Кристиана Бобэна.

Ведь наша жизнь состоит из парадоксов, определяющих узловые моменты бытия. Их невидимая сеть, подобно золотым пылинкам, видима только благодаря солнечному лучу таланта, рассекающего тьму серой обыденности. «Я бы хотела прожить жизнь, - говорит героиня романа Люси, - которую нельзя было бы резюмировать ни на кладбищенском камне, ни в книге, обложки которой также напоминают надгробные плиты. Иные плиты напоминают рекламные воззвания: тебе навеки. Ни в мраморе, ни в бумаге не хочу быть запечатленной, но прожить жизнь, не сводимую к итогу, как сама музыка», - твердит героиня.

Первые воспоминания героини связаны с волком из передвижного цирка шапито, из клетки которого ее безуспешно пытались извлечь родители. С ним связаны ощущения надежности и доброты, она забиралась к нему в клетку и спала крепким младенческим сном, который стерег волк, не подпуская никого к ребенку. Еще тогда она поняла простую истину. Эта гора меха и золотооких звезд была безобиднее кролика, его кормили-то с рук. Но табличка указывала, что это был волк из Кракова и это действовало на людей устрашающе. Пугают

ярлыки, таблички, а не сами вещи и существа – совсем ребенком пришла она к важному выводу.

Героиня неординарна – ее пути столь же изменчивы, как и имена, которыми она себя нарекает по настроению и ситуации, как и состояние ее души, которое можно выразить одним словом «легкость». У нее нет конкретного имени, как у героев антиромана, вернее у нее их слишком много: Аврора, Эмилия, Барбара, Аманда, Катрина. Она называет себя по настроению и ситуации, впрочем, ее истинное имя Люси, оно соткано из света и созвучно золоту желтых глаз волка, золоту солнечного цвета. Это культовый цвет романа и заявка на него сделана в первых же фразах, шокирующих и завораживающих одновременно: “*Mon premier amour a les dents jaunes... ef les yeux jaunes mimosa*”.

Это и цвет желтого шарфа Маленького Принца, такого же мечтателя не от мира сего. И вообще желтый цвет, цвет волчьих глаз, доминирует в палитре повествования. Цвет солнца символизирует радостное мироощущение героини. Это блеск цирковой мишуры, мира грез и фантазий. Героиня противостоит миру дельцов, вектор всех усилий которых направлен на достижение успеха. Такова семья ее мужа Романа – буржуазная семья юристов, обреченная на жизненный успех. В ней каждый шаг просчитан, прогнозирован, словно в прошлом. Огромный аквариум, разбитый ею в знак протеста, символизирует душный и замкнутый мир буржуа, живущих «за стеклом» роскошного модернизированного аквариума современного дома.

Героиня Бобэна много рассуждает о вечных вещах – семье, материнской любви, мудрости. Простые истины звучат в ее устах откровением, и ей не откажешь в логичности и искренности. Так, рассуждая о **мудрости**: вопреки расхожему мнению, она не обязательно приходит с возрастом; это не столько вопрос времени, сколько сердца, а у сердца нет возраста. И если вас

любят, то вам предлагают **дом** на земле. Но дом, - это не груда камней. Это кокон любви, в котором вам предстоит жить. Есть дома, в которых не говорят, а в основном едят, и слова служат лишь дополнением к еде. В жизни же всего важнее одна вещь, как в тринадцать лет учила ее бабушка, - это веселость, и никому не позволяй,- повторяла она, - отнять у тебя улыбку.

В **семье**, считает она, все роли заранее распределены господом Богом, - каждый должен держаться своего места, а поскольку невозможно не двигаться и не шевелиться, то каждое движение причиняет страдание и боль «пристёгнутой семьи», как пассажирам авиалайнера в критических ситуациях. Брак – это наилучший способ сделать женщину незаметной, невидимой, - считает она. Подобно зонту, он и скрывает, и защищает ее от жизненных невзгод.

О **любви** героиня рассуждает следующим образом: повсюду в воздухе рассеяны ее блуждающие частички. Наверное, их можно было бы сравнить с фотонами, чья скорость максимальна, но они неспособны двигаться целенаправленно. Иногда такие частички конденсируются и проливаются внешним ливнем на вашу голову, если очень повезет. Но это так же мало зависит от нашей воли, как и весенние грозы. В нашей воле лишь только как можно реже пребывать в укрытии. Возможно, именно с этим неладно в браке. Она называет это проблемой зонта.

Смерть, нищета и безумие, эти три монстра подстерегают обитателей большого **города**. Люси сравнивает Париж с пчелиным ульем из денег и страданий. Но и здесь ее спасает природа. Парадоксально, но что ей нравится в этом большом городе, - так это деревня, его зеленые пространства: “Ce que j’aime dans Paris, c’est la campagne”, - говорит Lucie, она же Marie, она же Ludmila, она же Angèle и прочая. На улицах же

города в пестроте и шуме его улиц ощущаешь только нервозность от тех денег, которые ищешь, а затем все равно теряешь.

Любопытно наблюдение, высказанное отцом Люси по поводу **Италии**, исторической родины ее матери. В Италии, говорит он, все, что обычно сокрыто от людских глаз, выставляется наружу: белье на просушку и грязь сердец, все это выставляется на улице напоказ, перед соседями в бесконечной опере криков и смеха. С виду это весело, - но это только с виду. Итальянцы грустны, они слишком стараются имитировать жизнь, чтобы по-настоящему ее любить, от них пахнет смертью и театром; надо жить, а не изображать жизнь.

Что же касается отца Люси, то его родина – молчание. Он похож на всех отцов, возвращающихся с работы. Это неисправимые молчальники. Она сравнивает отца с любимым животным – волком, так как огонь, текущий по его жилам, поднимается только к глазам, не достигая рта.

Героиня ассоциирует себя с миром природы. Она тяготеет к тишине лесов Жюра, сравнивая себя со своей первой любовью – волком из польских лесов или жаворонком. Из клетки в небо, подобно птице, - таков путь героини, который она считает прогрессом своего жизненного пути. Из тесной клетки семьи, где все роли распределены заранее Господом, где люди вынуждены двигаться, чтобы жить, страдания неизбежны. Люди всю жизнь, по ее мнению, стараются избежать тишины и любви, тем самым отдаляясь от природы.

**Слова** объединяют, но они же вносят путаницу и неразбериху в человеческие отношения. Слушать не значит слышать, - слова немного значат для героини, ведь что мы можем сказать в жизни, кроме *bonjour, bonsoir, je t'aime et je suis là ensoie*, что означает в конечном итоге «я все еще здесь, пока еще живу с тобой на этой земле!» Рассказывает ли мать рецепт приготовления кролика или готовит дочь к семейной жизни, -

суть одна. Меняются слова, но не голос, который вершит свою главную работу. Этот голос повторяет, настаивает, внушая: я здесь, а значит и ты здесь, живой, как и я. К чему еще что-то изобретать, этого вполне достаточно, по мысли Люси.

Главный **вывод**, к которому приводит писатель, наблюдая за повседневной жизнью, - это то, что мы утратили в нашей повседневности искусство принимать и получать, просто получать то, что нам всюду дается. Это прежде всего радость каждого нового дня, когда еле уловимый свет проникает сквозь ставни у твоего изголовья, как бы говоря: «Открой, распахни окно, для тебя есть сюрприз. Сюрприз, - это еще один день в твоей жизни, отличный от всех остальных». И красные цветы, собранные в лесу на прогулке, покажутся тебе молодыми цыганками в красных платьях, болтающих, опустив босы ноги в воду. Жизнь состоит из маленьких радостей, - истина проста. Кто лишен их, тот несчастен; он присутствует либо на параде, либо в музее собственной жизни, под колпаком святости, или шествует по жизни с транспарантом «успех прежде всего».

Ряд ассоциаций с птицей продолжается автором, который от имени героини, рассуждая о своей **вере** и отношении к Богу, просит его даровать ей не хлеб насущный, а на каждый день свою песенку, свою мелодию. Жизнь героини неразрывно связана с **музыкой**: она живет, напевая фуги Баха, фамильярно называя его «толстяком». Ей не нужна никакая техника; достаточно просто закрыть глаза и дышать тихо-тихо, тогда и мелодии сами приходят, как морской прилив.

Разрыв героини с возлюбленным Романом неизбежен. Первая виолончель парижской Оперы ей была необходима, чтобы «идя к одному, избежать другого», а так как первый исчезает из ее жизни, выставив чемоданы с галантно сложенными вещами, то второй – виолончелист тоже перестает для нее существовать. Объясняется это тем, что человеческая жизнь

состоит в **искусстве дистанций**: слишком близко – обжигает, слишком далеко – морозит, надо научиться находить нужную точку и на том стоять. По-настоящему научиться этому искусству можно за счет личных потерь и боли, так как боль – лучший учитель. Ведь вся наша жизнь проходит в том, что мы убиваем, слишком приближаясь или нас убивают, когда мы забываем об этой дистанции. Благодать же состоит в том, чтобы преодолеть все эти смерти и сохранить свой ум, веселость и нежность, подобно птице-пересмешнику в сгоревшем лесу.

Ею снимается комната, но и она заполняется воспоминаниями, обрывками прежних фраз и образов. Вновь обрести и избавиться от реминисценций трех лет неудачного **супружества** ей представляется возможным лишь в родительском доме. Разговор с отцом напоминает ей события десятилетней давности, но в ином качестве. В школе замужества она получила плохие оценки. Ее «учитель» Роман недоволен своей «ученицей» и думает, что она должна стараться еще больше. Наша героиня – «ученица» считает, что лично у нее способности к другим предметам – смеху, мечте, например, но не к браку. Отец, как и в школьные годы, целиком на стороне «педагога», т.е. мужа. Впрочем, есть что-то общее в этих трех фигурах: отца, преподавателя и мужа.

Боже спаси и сохрани меня от экзаменов и от тех, кто заставляет их сдавать всю жизнь, как в кошмарном сне, молит героиня. У нее есть еще одно имя – Облачко, которым наградил ее муж Роман, носящий, в отличие от нее, вполне конкретное имя. Она объясняет ему, что не может остаться на том основании, что нужна ему: это привилегия матери и ребенка. Указав на могилы в раскрытое окно, она подытоживает: «Я ухожу потому, что еще не нашла себя, а вот они уже перестали искать. Они свое нашли».

Героиня достигает жизненного успеха для себя совсем неожиданно. **Успех**, по ее словам, вообще должен быть неожиданным и неосозанным. В случае неудачи бесполезно искать чей-то злой умысел, так как в мире правят **безразличие** – природное, всеобщее и глубокое, как и лень того же свойства. «Есть люди и семьи, как у Романа, живущие подобно школьным отличникам. Они без единой ошибки рассказывают урок жизни. Между двумя полюсами приспособленности к жизни – безумием и вечным комильфо, второе не только невыносимо грустно, но и опасно.

В этом штампованном конформизме, как в зияющих глазницах полотна Дали «Лицо войны» сонмы и сонмы таких «экзаменаторов» нашей жизни, своевольно присвоивших себе божьи карательные полномочия. Но героине претит и мир артистов, где многие деланно восхищаются друг другом, при этом ненавидя за глаза. Ее отталкивает и мир журналистов – королей современного мира, в вечном цейтноте подхватываемых страхом не успеть сорвать золотой плод сенсации.

Ей ненавистно, как птице – клетка, все то, что обязывает, сковывает, предписывает, предназначает. Она внезапно отказывается от выгодного контракта – съемок в Канаде, главной роли в фильме и отправляется в горы Жюра. Отношение героини к **удаче** спокойное и некультовое: когда она приходит, ее не осознаешь и даже не осознаешь, что тебе повезло. Впрочем, для нашей героини удача означает всего лишь возможность разориться на платья и книги, «во что одеть тело и душу». Снова перетасовав все карты жизни, она ведома жизненным девизом – «поживем-увидим». Ее существование подобно облачку, гонимому ветром, птице, порхающей с ветки на ветку, ничто не планируется и не продумывается заранее. И все же она верит, - если не в Бога, то в своего ангела-хранителя. Ей он представляется огненноволосым, с чуть смятыми перьями и...

позевывающим. Наше Облачко признается, что усталость, медлительность и сон всегда были ее лучшими друзьями. Малейший поступок требовал от нее невероятных усилий и лишь написание романа ее не напрягает, поскольку оно является как бы составной частью сновидений.

В конце концов героиня уходит из мира реальности, отправляясь в бесконечное путешествие, сняв деньги с банковского счета и купив машину. Ее сопровождает пожилая дама, увезенная ею из приюта. Вместо лелеемой мечты увидеть Италию и Голландию, она просит своего ангела Иеремию – еще одно имя из бесчисленного списка имен героини, - увезти ее под своды цирка шапито. Там в компании слонов и по-соседству со львами, в домике на колесах, она мечтает закончить свои дни. Роль ангела пришлось по душе нашей героине. Она возвращается со своей спутницей под шатер шапито. Круг замкнулся: в мире, где продумывается и просчитывается каждый шаг, героиня не нашла своего места.

Чтобы избежать мира, чуждого ей по духу, она возвращается в страну клоунов и своей первой любви – желтозубого и желтоглазого черного волка польских лесов. И все это, конечно, в сопровождении огненновласого ангела, с внешностью коварного клоуна, а также невозмутимого, как всегда, «толстяка» - Баха, с его то ли фугой, то ли сонатой, не столь важно. Под мелодию Баха завершается и повествование небожительницы – порой облачка, порой птицы, обретшей свою точку в небе, вдали от мира реальности, способного ее обжечь или подрезать крылья, но и не столь близкую к небесам, чтобы не превратиться в ледяной комочек.

Спокойствие ее покидает только в одном случае, когда речь идет о красавце **вязе**, долгожителе дома, чьи ветви простираются до самых окон его жильцов. Обычно безразличная к делам житейским, она горячо отстаивает его право на жизнь и

ей это удастся, несмотря на то, что дерево приговорено всем домом. Красоту вяза оценило лишь двое жильцов из огромного доходного дома. Но их оказалось достаточно, чтобы отстоять это дерево, тогда как другие видели в нем всего лишь предмет, затеняющий их жилище.

**В финале романа** вновь «звучит» Бах, его нотами завершается роман, а его героиня уходит в мир нереальности, видя в зеркальце на заднем сидении своих друзей – ангела-хранителя с огненной шевелюрой и рядом с дамой – самого Баха. Ее душа, как птичка божья, упорхнула из мира реальности, скованного железными прутьями канонов, где надо жить не так, чтобы душа пела, а так, чтобы сыто было тело.

С точки зрения семьи Романа, жильцов многоэтажки и многих из ее окружения, наша героиня поступает вопреки законам логики повседневной жизни и являет собой пример антигероя, оставившего поле боя реальности, чья душа покинула этот безумный мир, на время задержавшись во плоти. В этом уходе от действительности можно увидеть параллель с философской сказкой Сент-Экзюпери, когда его прекрасный Маленький Принц покидает землю, улетаая на свой астероид. Так же замкнувшись в своем внутреннем мире, героиня уходит из мира обыденной реальности. Ее душа-жаворонок взлетает ввысь, так как в этом мире нет ничего более ценного, чем легкость и веселость. И «если я их не чувствую в душе, я ухожу», - сказала как-то героиня.

Героиня К.Бобэна, как и главные действующие лица романов М.Уэллбека «Расширение зоны борьбы», Ле Клезио «Золотая рыбка», уходят из мира реальности в мир пограничного состояния. Их бегства и вояжи от себя и от окружающего мира, завершаются уходом – или возвращением к точке отсчета, словно они вопрошают: а был ли смысл хождения по этому миру? Взрослея, мы сбрасываем с плеч «манто любви» наших

близких, так как невозможно взрослеть всем разом, каждый должен делать это сам. Чувство незащищенности разной остроты объединяет наших героев. Мир реальности привел их в страну грез и невыплаканных слез. Таковы герои – антигерои не в силу совершенных ими проступков, но как конечный результат безумного окружения, деформирующего личность. Герой М.Уэллбека в конце романа оказывается в полуденном лесу, залитом солнцем, и это не случайно. Это не лес классика, где герой «середину жизни перейдя, вдруг оказался в сумрачном лесу», а олицетворение жизненной силы, «где хорошо, где счастье и нет людей». Героиня К.Бобэна также спешит вырваться из душного города в поисках своего жизненного ориентира.

Беда этих антигероев, это и беда, и вина общества, в котором они пытаются обрести себя. Это общество безликих кварталов, бездушных расистов или регламентированного общения, где слова говорят, чтобы ничего не сказать. Оттого так ценят герои романов тишину или предпочитают звуки там-тама, мелодии Баха визгу тормозов шумных улиц и дисгармонии человеческой речи, лишенной главного смысла – любви и доброжелательности. Тишины и подлинной любви, - вот чего старательно избегает и к чему одновременно стремится человеческое общество. В этом заключается главный **парадокс**, тонко подмеченный героиней Кристина Бобэна, чей смех сквозь слезы звучит эхом окружающего хаоса.

### Литература:

1. Bobin Chr. La folle allure.- P.: Gallimard, 1995.
2. Houellebecq M. L'extension du domaine de la lutte.- P.: Editions "J'ai lu", 2000.

3. J. – M. G. Le Clézio. Le poisson d'or. - P.: Gallimard, 1996.

### **Резюме**

В своем новом романе Кристиан Бобэн касается фундаментальных вопросов человеческого бытия. В уста героини он вкладывает парадоксальные высказывания, покоряющие своей неординарностью и свежестью мышления. Его героиня поступает вопреки законам логики повседневной жизни. Она считает, что современное общество безликих кварталов и регламентированного общения старательно избегает тишины и подлинной любви.

**Paradoxical perception of the world  
by Christian Bobin  
according to his novel «La Folle Allure»**

### **Summary**

Christian Bobin in his new novel regards fundamental issues of mankind existence. Through the main character he expresses ideas that conquer by their originality and freshness of thinking. The heroine acts regardless of everyday life laws of logic. She still has wisdom of a child. She thinks that nowadays society assiduously avoids silence and true love. Instead, it is presented by faceless blocks and strictly regulated formal exchanges.

## АВТОМОБИЛЬ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФАКТОР ( по роману Ф.- М. Гро “ Mes amours mécaniques”)

Вера в прогресс, в то, что техническое оснащение принесёт процветание обществу, была характерна для XIX века. Но уже в XX веке стало ясно, что индустриальные джунгли мало способствуют счастью их обитателей. Из них вытесняется природа, а вместе с ней и то, что составляет сущность природы самого человека. Мир камня, постоянные автомобильные пробки, серый серпантин дорог ежегодно уносит жизнь населения нескольких городов; идёт необъявленная война человека и сотворённого технического кумира.

Автомобиль стал многозначным фактором, в том числе и фактором культурным. Мир стал восприниматься с колёс, что означает резкое сокращение обозреваемой реальности. Это привело к появлению нового вида сознания,- клипового. По сути, это одна из разновидностей состояния изменённого сознания, которым так грешит повседневность. Изменяя среду обитания, автомобиль меняет и образ мышления. С другой стороны, требуя от человека много внимания и времени, он предоставляет множество способов его «убить».

В культурологии не без основания стали говорить о спайке человека и автомобиля, что отвечает духу нашего времени. Несмотря на одиночество и изолированность в машине от окружающих, человек чувствует себя в машине более самодостаточным. Как следствие, он «начинает обращаться к машине как к личности» (1).

В ряде французских романов шозификация или овеществление героев, идёт по механическому пути. Человек в них чувствует себя комфортнее всего за рулём, а бóльшая часть действия разворачивается в той или иной мере рядом или благодаря автомобилю. Так, в гротескном романе Франсуа-Мари

Гро «Мои механические пассии», любовь к автомобилю возведена в абсолют и заменила герою родительскую привязанность и даже любовь к женщине (2). В качестве эпитафии автор не случайно взял рекламный слоган известного итальянского автомобильного дизайнера Маринетти: «Гоночный автомобиль прекраснее самой Ники Самофракийской» (3).

В романе Гро тема близости человека и машины доведена до абсурда. Его герой ест, спит и живет в полном одиночестве в многочисленных комнатах своего замка. А началось все с неосознанного протеста малыша, желавшего стать владельцем гаража, вопреки родительской воле видеть его продолжателем семейного дела – руководителем крупной компании по производству бетона. Поскольку малыш был лишен родительского тепла, предметом его привязанности стали машины – вначале игрушечные, а затем – всех марок и мастей. В результате в 18 лет его увлечение переросло в патологическую страсть.

Попытка отца в одну ночь смять бульдозером коллекцию юноши имела для того плачевные последствия и предредило судьбу родителей, «обретших» покой в общей бетонной могиле. Теперь ничто не «мешало» их наследнику полностью погрузиться в иллюзорный мир своих автофантазий и увлечений. Как сказал бы К. Г. Юнг, бессознательное одержало верх над сознательным, а это худшее, что может случиться с человеком; древние приравнивали это к «потере души» (4).

Антигерой романа Гро комбинирует детали и, подобно скульптору, мечтал оживить свою Автогалатею. В женщинах он желал видеть возлюбленную, напоминающую очертаниями любимые марки автомобилей. Он предпочитал металл и легкую хрипотцу в их голосе, которые напоминали ему скрежет сминаемого бульдозером корпуса автомобиля. Будучи ещё ребёнком, он сожалел, что у его новорожденного братца «отсутствовал капот с четырьмя колёсами». Лишенный родительской любви

(«...это был мой отец и он был не способен любить», с. 19), он неосознанно заменил естественные объекты любви на механизмы. Психологи назвали бы это явление «импринтингом», которое деформировало духовный мир ребенка и юноши. Невольно вспоминаются строчки из стихотворения Е. Евтушенко, написанные им ещё в 50-е годы прошлого столетия: «Умри любовь, – и стадо автоматов останется деталями греметь...». Автоняньки, роботы-сиделки, ребёнок-робот и даже верные “друзья” человека – роботы-собаки уже давно стали реальностью жизни современной Японии и не только.

Бездуховность, овеществление человека и его духовная зависимость от механизмов, позволяют говорить о переходе от этапа *chosification* к *robotisation*, при котором значимость человека определяется прежде всего выполняемой им функцией. Дискоммуникация, отсутствие прямой и обратной связи вначале с родными и близкими, а затем и с социумом, приводит к отмиранию главной человеческой функции - общаться, любить и творить добро себе подобным. По этому поводу гений Байрон заметил: «Ведь в одиночестве скорей стареет сердце, чувств уходит сила...».

Вначале наш герой хотел пробить стену непонимания и недомолвок между собой и отцом. Он хотел кричать ему о своей любви, круша все вокруг, но ощущал только пустоту и сухость своего сердца и стойкое чувство ненависти. Франсуа-Мари Гро описывает доведенные до абсурда ключевые моменты, определяющие человеческое существо – любовь к родителям и женщине. Так, в момент похорон отца, погибшего от «несчастливого» случая, он рыдал от сожаления, что ему никогда не будет принадлежать отцовский чёрный Бьюик, «великолепный, словно обнажённая африканка». Его слёзы были истолкованы матерью, как проявление ранее скрываемой любви к погибшему отцу.

Марками автокумиров нашего антигероя, содержащего целый гарем авто («...как можно думать о женщинах, если у тебя гарем авто», с. 33) пестрят страницы романа. Перед глазами читателя проходит бесконечная череда всевозможных автомобильных марок: Rolls- Royce, Silver Ghost, Mercedes Simplex, Pontiac Firebird, Isdera Emperor, Scrab V- 8 Ford, Duesenberg J, Cord 810, Alfa 1910, Fiat Mephistofélès, Hispano- Suiza Alfonso, Bugatti Atlante, Maserati Boomerang, etc. Вероятно, все они много говорят сердцу автолюбителя, но, пожалуй, впервые они до такой степени заполнили страницы художественного текста, обозначая не **средство** передвижения и дорожных впечатлений, как у Ремарка, Вольтера или Чосера с их дилижансами, но главным коллективным **героем** повествования. Тем самым наш «автороман» имеет много общего с антироманом. Его повествование вращается вокруг главной оси – **предмета**, пусть и механического.

Если авторы антиромана били тревогу по поводу овеществления человеческой личности, то Гро вывел на страницах своего романа новую угрозу человечеству, - современного роботизированного Франкенштейна, попирающего пятой, то бишь колёсами, самое дорогое, что есть в жизни человеческого существа. Угроза эта таится в глубинах сознания и носитель её подобен героине одной нашумевшей киноленты: срывая маски со своих врагов, она неожиданно обнаруживает под одной из масок ... самую себя! Эмоциональная инвалидность «героя» гротескного романа доведена до логического завершения.

Круг общения антигероя постепенно сводится к минимуму и замыкается редкими визитами к поставщикам автодеталей. Сместившаяся система ценностей привела его в мир грёз и импровизаций автолюбителя, но не в нашем обычном понимании; этот любитель авто целиком погружается в поиски своего

автоидеала, заменяющего ему духовные искания. Он обретает неземное блаженство, соединяя цилиндры и валы эксклюзивных автораритетов. «Месьё с двумястами машинами», как теперь его стали называть, встретил такую же фанатку из автоклуба, имеющую, среди прочих таких же достоинств, «пальцы, крепче стали» и изгиб талии à la Traction Avant 7 CV d'André Citroën. Сбылась мечта его детства, когда он стал, в конце концов, владельцем обширного гаража. Лишь на двухсотом автомобиле к нему пришло успокоение, и он позволил себе явиться миру, «словно пловец на поверхности воды». Он даже возжелал принести себя в жертву, подобно вождю побеждённого галльского племени, уничтожив свой автогараж, что для него равносильно потере личной индивидуальности (ибо его Мари нашла себе более «крутого» гаражиста). Для последнего все женщины были Мари, для неё же все мужчины, в свою очередь, были Анри.

Этим автор подчёркивает завершение процесса деиндивидуализации своих героев, вызванное слиянием их личностного сознания с персонифицированной техникой. Жонглируя разнообразными авто-терминами и марками автомобилей, они дошли в процессе обезличивания до логического конца. Если в антиромане герой изначально не имеет имени, то в данном авторомане совмещается эта черта со свойствами романа в традиционном понимании. Постепенно мы видим, как личность героя уходит на задний план и служит **фоном** повествования, ибо герой/героиня приобретает имя собирательное для лиц обоего пола.

Резкий в своей бесчеловечной откровенности сюжет вызывает к читателю о потенциальной опасности обезчеловечивания, при котором под колесами современных автокентавров безжалостно сокрушаются обесцененные человеческие жизни.

Старая библейская истина «не сотвори себе кумира!» звучит на новый лад в этом суперсовременном французском авторомане.

### **Литература:**

1. Автомобиль как фактор культуры ( культурология, сайт Культуролог-аналитика...). Internet source: <http://kulturolog.narod.ru/avto.html>
2. Grau F.- M. Mes amours mécaniques. P., Phébus. Collection “D’aujourd’hui”, 1990.
3. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 160-161.
4. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М., АСТ, 2005. С. 253

### **Резюме**

В гротескном романе Франсуа - Мари Гро «Мои механические увлечения» любовь к автомобилям возведена в абсолют и заменила герою весь сложный спектр человеческих взаимоотношений. Это один из новых французских романов, в которых шозификация, или овеществление героев идёт по механическому пути: человек в них чувствует себя комфортнее всего, в гармонии с окружающим, только за рулём автомобиля. При этом большая часть действия разворачивается в той или иной мере рядом или благодаря автомобилю. Таким образом, он стал подлинным героем романа, что звучит абсурдно и

несовместно с жанром, призванным описывать человеческие чувства и переживания.

**Car as a social and cultural factor  
(by F.-M. Grau “Mes amours mécaniques”)**

**Summary**

In the grotesque novel by Grau F. - M. “My Mechanical Hobbies” we observe the absolutized love for the car and moreover, it replaces all the wide spectrum of interrelationship. It is one of the new French novels in which chausification takes purely mechanic way: it is only while driving a car a man feels most comfortable and in harmony with the surroundings. So, acting and setting takes place nearby and thanks to the car. As the result, it becomes the hero of the novel, though it sounds absurd and incompatible with the genre devoted to describe human feelings and experiences.

## ПРИЯТНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ С МАРКОМ ЛЕВИ

Цель этой статьи – понять, в чем состоит магия ныне популярного французского писателя, в чем секреты привлекательности романов Марка Леви для современного читателя? Об этом и многом другом думалось при чтении, в частности, его последнего «свежеиспеченного» произведения, которое, еще пахнущее типографскими ароматами, я получила из Франции. Особенно этот вопрос возникает после перечитывания многотомника А.П.Чехова, столь любимого и почитаемого в стране Марка Леви.

Все показалось не слишком сложно, - из башни «черного Дерева» (по Дж. Фаулзу) писатель спустился на рыночную площадь широкого читательского интереса и спроса. Его искусство не зовет в заоблачную высь нравственных идеалов, оно лишь соблюдает минимум требований к эстетизации оболочки авторских творений по принципу «цеплять, но не грузить». Вот и выходит, что книга замечательного писателя порой бывает не слишком замечательна, хотя и способна «цеплять».

Хотелось бы исследовать механизм влияния на читателя его современного кумира: скорее всего, он пронизателен в восприятии читательских желаний. Развлекая, поучать – таков и принцип современной французской образовательной системы. Вышедшего за порог лица нет необходимости поучать, остается второй компонент: развлекая – отвлекает от серой порой обыденности, от традиционного жизненного русла. Читая параллельно Чехова, мой камертон обнаруживает бездну несоответствий-расхождений, которые невозможно не отметить. И читатель, и писатель стали иными; собственно, изменились и цели, и задачи обоих. При конъюнктурности современной литературы, обитающей, как и все мы в русле рыночных

взаимоотношений, цель «чтобы думали, чтобы верили, чтобы помнили ...» превращается в «чтобы покупали люди меня».

Современное поколение читателей все более нуждается в утешении-отвлечении, вот почему современный роман напоминает своеобразную адаптацию «conte de fée», - волшебной сказки, имея сходную с ней структуру. Например, в самом последнем романе Марка Леви действие начинается с тривиальной молодежной вечеринки, где решено было посетить Брайтон; действие происходит в Лондоне, вскоре после окончания Второй мировой войны. Детали, антураж вполне вписываются в круг понимания реальности, а далее начинается то, что интригует читателя: встреча с гадалкой, обещающей главной героине обретение мужчины ее жизни на берегах Босфора, в Турции, читай – в дальних краях.

Беспокойный сосед вдруг получает наследство и предлагает героине «безвозмездно» совершить путешествие, по-рыцарски сдержав свое обещание. Резкий переход от жалкой послевоенной жизни в мансарде к путешествию в фешенебельном комфорте – это то, что надо, чтобы унести читателя в заоблачные выси фантазии. Ведь не секрет, что читателю свойственно идентифицировать себя с героями «своего романа», как и то, что беллетристика, - вполне невинный способ привести в состояние измененного сознания без нейролептиков, своеобразное placebo (от буд. времени лат. глагола «нравиться» и означает дословно «я понравлюсь»). Убедить в этом «я понравлюсь», - вопрос авторской технологии воздействия на читателя.

Ннапрашивается вывод: самая читаемая литература, рассчитанная на массового читателя, так называемая популярная литература, является вульгаризацией подлинной литературы, так как она рассчитана на признание толпы, поллатыни «vulgus», ибо большинство не бывает ни лучше, ни

умнее и ни талантливее креативного меньшинства. Часть из них занимается манипуляцией читательским вниманием и интересом. Впрочем, у последнего есть и свои ограничительные права, сформулированные в так называемом «пакте чтения», предоставляющего читателю широкие возможности не дочитать роман, пропускать описания и т.п. (см. Milan Koundera *Pour lire un roman*).

Запуская свое воображение, читатель превращает свой плоскостный мир черно-белой графики в многомерный мир фантазий, расцветенный индивидуальным и коллективным опытом читателя. И – никаких спецэффектов, достаточно разгула читательской фантазии: бумажная птица писательского вдохновения обретает полет в пространстве читательского восприятия.

Так в чем же секрет притягательности романа, подернутого дымкой романтичности? Его главные персонажи, - носители творческой «свободной» профессии: он – художник, обожающий живописать перекрестки разных уголков Лондона и Стамбула. Она – Алиса, обладательница редкой профессии, - так называемый «нос», - дар, который позволяет ей различать тончайшие оттенки ароматов и дождливого Лондона, и восточного базара...

Чтобы разнообразить сюжетную линию, автор добавляет щепотку специй в виде пикантных подробностей из личной жизни главного героя – безупречного джентльмена мистера Дэлдри. Речь идет о его отце, отправлявшегося при всем параде по понедельникам к своему давнему возлюбленному, и о его сестре, сообщившей, что уж лучше питать нежные чувства к женщине, чем вообще ни к кому. Дань времени, так сказать, о tempora, о mores! Завязка, «узел повествования», его развязка и эпизод подчинены каноническим правилам: интрига начинается с предсказания ясновидящей Брайтона и подготовлена

банальной стычкой соседей по лестничной площадке по поводу шумной компании у Алисы. Шесть мужчин должны встретиться на пути Алисы прежде, чем она увидится с человеком своей жизни и это становится своеобразными ориентирами читателя в повествовании. Вместе с тем, автор не опускается до уровня бульварного романа: все его художественное полотно выдержано в чистых акварельных тонах, как бы поддерживая читателя на плаву высоких дружеских отношений. Так, эмоциональный пик героев – их прогулка, держась за руки вдоль берега Босфора. В мире профанации чувств и эксплуатации основных инстинктов, одно это способно не оттолкнуть читательский интерес.

В повествовании автором затронута тема геноцида армянского народа в Турции, в частности, 25 апреля 1915года. Писатель проводит нас по пыльным улочкам Стамбула, воскрешая трагические события в памяти персонажей.

Структура романа неоднородна и содержит переплетение эпистолярного жанра с прозой, не считая описания сновидений, настойчиво посещающих героиню в первой части романа. Их смысловая нагрузка состоит в мотивации более чем странного ориентального вояжа Алисы поисках того, что принято называть самоидентификацией, поиском своих истоков, что роднит героиню с протагонистом «Золотой рыбки» Ж.-М.Г. Ле Клезю.

Отдельно хочется сказать об авторском стиле – легком, интеллигентном и не чурающемся слэнговых словечек и оборотов. Он богат употреблением лексики всех языковых регистров, - от нейтрального до разговорно-фамильярного.

Сюжет добротнo сконструирован, так что на протяжении всего романа он держит читателя в напряженном ожидании: оправдываются ли заявки, сделанные в начале. И они не только

обнаруживают здоровое видение и разрешение проблем, но и каждая «пуговка» повествования в финале застегивается на свою сюжетную «петельку». Возникает почти физическое ощущение, что к финалу держишь в руках вещь, весьма искусно упакованную в перипетии сюжета. По А.П.Чехову, если ружье висит в первом акте, то в последнем оно непременно должно выстрелить.

Открытый и логически завершенный ослепительный фейерверк, вполне оправдывает усилия терпеливого читателя, так что хочется воскликнуть: «Здравствуйте, Марк Леви, я рада, что с Вами познакомилась!».

Свежая струя романтизма, рыцарского поклонения даме сердца, отсутствие налета вульгарности романов Марка Леви, - за всем этим стоит внутренне благородство самой личности писателя, способного дать *homo legens* – «человеку читающему» того, чего он жаждет, ошеломленный опошленной повседневностью.

Несмотря на то, что роман Марка Леви казалось бы, затрагивает глубоко личные переживания, вплоть до мельчайших нюансов, в них можно найти проекцию на глобальные проблемы: это геноцид армянского народа в “*Etrange voyage de M.Daldry*” и проблема стихийных бедствий, – ураганов, уносящих сотни тысяч жертв на побережьях в экранизированном романе “*Où es-tu?*”.

Романы Леви содержат массу пронизательных наблюдений и жизненных выводов о роли детства в формировании личности, о необходимости самоидентификации, истинно женском предназначении, об альтруизме и толерантности. Замечательно привлекателен облик самого писателя, по отношению к которому можно употребить французский фразеологизм: “*avoir l’âme placée haut*”, по меткому французскому выражению, означающему «врожденное

благородство души». Он зовет читателя на возвышенные регистры современного бытия. Как справедливо заметил один литератор, человек – это не только слизистые оболочки, но еще и прежде всего высокие порыв и вдохновение...

Во втором романе Марка Леви мы имеем дело с другой фокусацией: если в первом шла речь об истории взаимоотношений двух личностей, принадлежащих к свободным профессиям, - художнике и «носе» - парфюмере, то в романе «Где ты?» речь идет о перипетиях двух семей, у истоков которых – два подростка, посвятивших в дальнейшем свою жизнь он – искусству дизайна, она – непрекращающейся битве с ураганами. Их орбиты единожды пересеклись в юности, чтобы продолжаться, но в одном случае – в центростремительном, а в другом – центробежном направлениях, ибо центр интересов протагонистов совпадает: это семья и семейный душевный уют.

Действие обоих романов экстравертно и не замыкается на love story героев: ведь вокруг бушующий мир, полный социальных и природных катаклизмов: геноцид армянского народа, отозвавшийся спустя многие десятилетия на судьбе героини романа «Странное путешествие мистера Дэлдри» и стихийные бедствия – торнадо.

Итак, по размаху своей популярности, Марк Леви где-то «не дотягивает» до высокой планки классиков, но с другой стороны, его творчество неповторимо и симпатично, выигрывая в сравнении с многими другими образцами массового читательского спроса.

Оба романа глубоко человечны: за ними, как небо через листву деревьев, проглядывает благородство души автора, его гуманизм и человеческое сострадание. Но не только: их отличает тонкий юмор, выражающийся в иронично-отстраненной оценке различных ситуаций, связанных с

«мелочами жизни», что вполне соответствует ментальному стереотипу об особом характере юмора англичан. Но это уже другой сюжет.

### **Литература:**

1. Marc Lévy. *L'étrange voyage de Mister Daldry*. Paris. Pocket. 2012.
2. Marc Lévy. *Où es-tu?* Paris. Pocket. 2007.

## ПЕСНЬ БАТУМСКИХ ДОЖДЕЙ СИМЕНОНА

*«Слезы людские, о слезы людские,  
Льетесь вы ранней и поздней  
порой...*

*Льетесь безвестные, льетесь  
незримые,  
Неистошчимые, неисчислимые, -  
Льетесь, как льются струи  
дождевые*

*В осень глухую, порою ночной».*

*Ф.И.Тютчев, 1849*

Мало кто не читал или хотя бы не слышал о Жорже Сименоне, создателе серии романов о комиссаре Мегрэ, а также интереснейших социально-психологических романов. Потомок русского солдата Семенова, волею судеб занесенного в благодатную Фландрию войсками, преследующими армию Наполеона, он прославился на весь мир своими 500 романами. Обожая водную стихию, он избороздил все реки Франции, совершал круизы по Черному морю.

Не миновал он и наш город Батуми, посетив его дважды – в 1933 и 1983 годах. «Я полюбил этот край и открыл для себя все прелести Батуми. Разве можно забыть его набережную, порт, южное буйство красок, ласковый прибой. Но главное – это люди. Именно в Батуми я стал задумываться о психологии горцев, их таланте и самобытности», - вспоминал писатель в одном из интервью. И добавил: «Будете в Батуми, поклонитесь милому моему сердцу городу» (Кузнецов 1986).

Его знаменитый комиссар Мегре появился на страницах романов писателя вскоре после круиза по Черному морю и пребывания в Батуми в 1933 году. Занимая нейтральную

позицию в отношении любого политического режима, писатель прежде всего хотел знать, как живут, чем питаются, где проводят свободное время простые люди. Он успел полюбить Батуми, его жителей, их неторопливый уклад жизни.

Встреча писателя с турецким консулом из Армении на отбывающем из Батуми пароходе подсказала ему сюжет остросоциального психологического романа «Les gens d'en face» (Simenon, 1960), действие которого целиком происходит в Батуми, его прибрежной части. На узких улочках, прилегающих к порту, под аккомпанемент бесконечных батумских дождей, разыгрывается драма, главные участники которой – консул Турции и его переводчица Соня.

Действие романа, который дословно переводится как «Люди напротив», разворачивается во времена красного террора. «Приготовление к могиле: глубина холода, глубина тьмы, глубина тишины», - так описала всевластие большевиков Зинаида Гиппиус задолго до создания этого романа. (Гиппиус, 1991, 212). «Правосудие» вершит ГПУ, а на весь город приходится всего три консульства и три автомобиля на тридцать тысяч жителей.

Главная антитеза романа – жизнь и смерть – режим, сеющий смерть духовную и физическую, режим расправы над человеком и продолжающаяся, несмотря ни на что, жизнь, розовощекие матросы на параде - другой Батуми с прекрасным пляжем, обнесенным колючей проволокой, смеющимися девушками в беретках и белых платьях. Вся противоречивая атмосфера Батуми 30-х годов предстала на полотне художника слова.

Для своего социально-психологического романа Сименон выхватил один из драматических моментов бытия аннексированной Советами Грузии. На одном полюсе отношений – атмосфера недоверия, деланный энтузиазм голодающих людей, на другом - расстрелы, террор, тоталитарный надзор сталинских

опричников. Выстрелы на улицах, аресты без суда и следствия, множество бесприютных людей, в одночасье ставших гражданами другого государства. Все это предстало глазам Адил-бея нового консула турецкой республики в Батуми, - главного героя романа.

Хотя это и вымышленная история, но Сименон выхватил ее из реальной жизни своим прозрением, она была возможна и могла бы произойти, случись для этого подходящие обстоятельства. Ведь неизвестно, что важнее: то, что случается и происходит, или то, что готово произойти, к чему сложилась **внутренняя готовность**. Эту сторону и увидел мастер пера, и не только увидел, но и пережил ее вместе со своими героями. Ничто не укрылось от его зоркого и наблюдательного взора и тому свидетельства сделанные им документальные фотографии тех лет, на которых изображен старый «Батум» и прототипы героев его произведения.

Первое знакомство Сименона с нашим краем было заочным. Огромную роль в этом сыграли наши соотечественники, проживавшие в пансионе его матери в бельгийском городе Льеж, а также красочные проспекты, восхваляющие новую жизнь под властью Советов. Что скрывается в действительности за этим рекламным щитом, – интересовало пытливого Сименона. Он хотел воочию увидеть, как живут здесь люди, что едят, во что одеты, как работают и празднуют, каков цвет домов и свет улиц.

Главный герой романа, турецкий консул Адил-бей чувствовал себя чужаком в незнакомом городе, который его не принимал и не понимал. Он смотрел во все эти окна, как в стекло аквариума, за которым протекала неведомая ему жизнь, полная странной экзотики. Очень часто это были зияющие провалами пустых глазниц, либо забитые картоном окна. За ними двигались люди-полутени, живущие без воды и света, спящие подчас на полу. Женщины не шили, так как всегда

ходили в одном и том же, готовить они также не могли за неимением продуктов. Нормальная жизнь выглядела исключением и именно этим вызывала тревогу представителей режима. Буржуазным пережитком считалась жизнь домохозяйки, позволявшей себе роскошь ухода за собой и чтения по утрам, подобно тому, как это позволяла себе жена Колина, начальника морского ГПУ. Власти вынудили и ее устроиться на работу, погасив еще один еле теплившийся очаг семейного уюта.

Современный французский писатель Милан Кундэра, бывший пражский диссидент, в своем эссе, посвященном искусству романа, рассуждает в том числе о признаках тоталитарного режима. По его наблюдениям, первейшим из них является грубое вмешательство в частную жизнь граждан, следствием и проявлением которого являются ночные аресты и внезапные вторжения среди ночи. Грубый стук в дверь, звонки с молчанием на том конце провода, выламывание дверей говорят о том, что государство взяло на себя функции «родителей», имеющих полное право в любой момент войти в спальню своих детей а если надо, то и наказать их «по всей строгости». Интересно, что такое проявление «коммунистического» усердия в «перевоспитании», напрямую ассоциируется с сущностью фашистского, античеловечного менталитета. Исследователи неоднократно подчеркивали, что по сути он сводится к тому, что ко взрослому человеку и сложившейся личности относятся как к несмышленному и неполноценному существу. Тому немало примеров, когда маститых ученых в лагерях изводили примитивными действиями и заданиями, доводя их до сумасшествия; здесь же в зоне оказалась целая страна и множество народов.

Главная антитеза романа, это оппозиция, противостояние менталитетов и режимов, защищающих культ жизни и радости и, напротив, насаждающих культ смерти и духовного разрушения, вплоть до физического истребления и разрухи во

внешнем антураже. У Эриха Фромма это квалифицируется как биофильное и некрофильное социальное ориентирование (Фромм 1991: 35).

Наш герой оказывается под тройным прессингом – сил небесных в виде беспрестанных субтропических ливней и сил политических, - окруживших его кольцом подозрения и «презумпцией виновности» и, наконец, личной ненависти к нему как классовому врагу, исходящей от его переводчицы, хрупкой на вид девушки Сони. Разрушив остатки ее иллюзий в непогрешимости существующего строя, он был ею уже приговорен в душе. А поскольку за примером далеко ходить не надо было, и люди без суда и следствия исчезали на улицах города, Соня уверовала в свою безнаказанность.

Автор не случайно выбрал это имя для своей героини, напомиравшее ему об одном из любимейших авторов – Достоевском, которого он почитал с юности. С одной из героинь «Преступления и наказания» – Сонечкой Мармеладовой, ее роднит этическое растление героини, согласно знаменитой формуле Достоевского: «Раз Бога нет, значит все дозволено». Зеленые фуражки черных всадников смерти всюду сеяли страх, парализуя волю случайных свидетелей. Соня с юности усвоила эту мораль, как и теорию «стакана воды» Коллонтай, исподтишка отравляя влюбленного в нее консула Адил-бея.

Смерть и любовь, человечность и неосознанная жестокость, - такова основная тематика романа. Это не только взаимоотношения его главных героев, развивающиеся на фоне глобальной катастрофы, какой явилась для людей бесчеловечная и лицемерная система, где правит насилие над людьми и «товарищ Маузер». В яму, старательно вырытую ближнему, попадали многие политические деятели в эпоху репрессий, их судьбу повторила литературная героиня Сименона Соня. Попытка вырваться из поглотившей ее идеологической системы привела к

трагическому финалу. Ее, как и многих жертв сталинской системы, ожидал “гроб на колесах”, - крытый фургон, наводивший ужас на горожан. В нем свозили расстрелянных жертв террора во двор тюрьмы, находившийся у Дома Стандарта, за чертой старого города.

Не случайно своеобразным обрамлением роману служит сцена с ярко и неряшливо раскрашенным красным гробом, торжественно проносимым по улицам города: это был символ сотен и тысяч безвестных «маленьких смертей», которым суждено кануть в небытие. Лейтмотивом над этим театром трагического абсурда звучит многоголосый хор труб, - как сверкающих начищенной медью на солнце, так и обветшалых водосточных, захлебывающихся потоками небесной влаги, словно слезами людей. С полным основанием можно назвать дожди – непрерывные, в виде ливней, туманов, грохочущие по крышам, навесам, водостокам, стеклам окон и вообще водную стихию полноправным действующим лицом социально-психологического романа: это слезы и море невыплаканных слез невинно пострадавших от репрессий.

Дух смерти, неприятия жизни витает и незримо присутствует на протяжении всего романа. Это и расстрелы в маленьком дворике рядом с Домом Стандарта, выстрелы в ночи на грязных и скользких портовых улочках, это и объявленная с первых страниц таинственная смерть предшественника Адилбея, да и сама попытка его отравления. Это и упоминаемый в романе страшный факт из жизни Малороссии 30-х годов – повальный голод, доводивший людей до безумия каннибализма и многие другие штрихи, обличавшие навязанный народам режим.

Описание похоронной процессии и равнодушно следующих за ней людей, - ни веселых, ни грустных (читай, - ни живых, ни мертвых) предваряет действия и события романа. Его герой как

бы оказывается зажат в узких рамках жизни Совдепии и жизнь в ней сделалась таковой, словно это и не жизнь вовсе, когда всякий находится в положении мертвеца, лежащего в ярко-красном гробу под фанфары труб большевистской агитации.

Все в этой жизни - трагедии абсурда выглядит, как в негативе: море похоже на все, кроме моря, а для жителей его побережья рыба – редкий и дорогой деликатес. Ложная идеология пропитала в те годы город насквозь. Как за ложными транспарантами скрывались голод и нищета людей, так и за конкретными лицами оказывались люди-перевертыши. Так, жена персидского консула была вовсе не его женой, а созданием, которое он подобрал в годы службы в Москве.

Джон, американский представитель, годами не выезжая на родину, был агентом Москвы, чиновники, не знавшие иностранных языков, вдруг свободно заговорили и по-немецки, и по-французски, а «американец» Джон – по-русски. Брат Сони, Колин, не выказал никаких человеческих чувств перед виновным в гибели своей сестры, продолжая выполнять свою рутинную работу. В целом создается впечатление нереальности и неискренности, половинчатости существования.

Описание этого жуткого карнавала перевернутых ценностей можно продолжить вплоть до финала романа, парадокс которого заключается еще и в том, что согласно логике сложившейся системы, фортуна оказывается на стороне самого циничного и наглого персонажа - Неджлы, которая «и в огне не горит, и в воде не тонет». Она единственная счастливо избегает железной руки ГПУ, промышляя контрабандной спекуляцией и без особого труда спасается бегством на корабле. Искренность дает ощущение полноты жизни, и как только Адил-бей, главный герой романа пытается жить так, как он понимает это слово, он натывается на стену тяжелого молчания и непонимания, так как

общество уже давно живет по законам красного фашизма: «За все хорошее – смерть».

Есть и другой собирательный образ – окна, как глаза города и окна – как глаза вездесущего ГПУ, бдящие в ночи и при свете дня. Люди, живущие за окнами, это собирательный образ другого мира, другого взгляда на жизнь. В начале романа окна распахнуты и в них видна скудная обстановка жилья, нехитрая еда, но знаковым центром всего оказывается висящая на стене зеленая фуражка работника ГПУ. Затем сцены сменяют одна другую – вот женщина в ярко-желтом халате читает книгу, прибирает по дому, изредка бросая взгляд на дом напротив, вот его обитатели обедают, переговариваясь – типичная бытовая картинка. Вдруг окно резко захлопывается, иногда у него сидят по ночам двое – Колин и его жена, по вечерам начальник морского ГПУ тревожно оглядывает улицу в ожидании сестры. А в конце романа окна – глаза как бы прикрыты – вначале на их черном фоне виднеется тонкой филигранью рисунок занавески и лишь в конце романа окна наглухо закрыты и за ними не чувствуется никакой жизни. Когда роман завершается и мы узнаем о гибели Сони, его главный герой Адил-бей задает себе вопрос, – станет ли теперь Колин так же по-прежнему смотреть в пустые глазницы дома напротив?!

Таким образом, роман «Люди напротив» можно было бы не без основания назвать «Окна напротив», ибо почти в ежестраничном упоминании окон жилых домов, контор, кооперативов, домов профсоюзов, как в зеркале души общества, прочитываются его недуги и страдания, физический голод и духовная нищета, атмосфера тоталитарного надзора и взаимного недоверия.

Метафорическое название «Люди напротив» имеет тройной подтекст. Это не только люди иной идеологии, как обитатели окон второго этажа дома напротив турецкого консульства – Колин и его сестра, но и невольные жертвы насильного

«осчастливливания» – люди из вереницы постоянных очередей в кооператив, простаивающие часами за предметами первой необходимости, иначе говоря, верхи и низы этого противоестественного, антигуманного строя. Окна имеют символическое значение жизни **в оглядку**, когда человек дышит, живет, говорит с постоянной мыслью о том, что за ним могут следить и обращать свое «ненавязчивое» внимание все эти «люди напротив».

Перед читателем возникает и второй важнейший ассоциативный ряд: ритуал погребения и похоронная процессия, сцены из жизни города, напоминающие лагерь – отдельные зоны купания за проволокой, шаркающие шаги встречных шеренг людей у памятника Ленину в качестве вечерней прогулки, расстрел на месте без суда и следствия, где убитого тут же поспешно убирают, - список можно продолжить. Безрадостное существование подчеркивается описанием рабочей столовой, где люди молча и сосредоточенно поглощают пищу, где каждый погружен в свои собственные мысли, упрятанные в черепной коробке, наблюдая за жизнью себе подобных из своего угла, притаившись в засаде, словно звери.

Он, она, смерть и любовь – вечная тема. Но есть, как говорится, нюансы: в какое время, в какой стране, каковы мотивы? – не столь важно, ведь всегда были и будут те, чья «гортань... – открытый гроб; языком своим обманывают; ... ноги их быстры на пролитие крови; разрушение и пагуба на путях их» (Библия, 3: 13-16, 359). Случайна ли эта интертекстуальная аллюзия, не вопрос, ведь в книге часто говорится о Клубе Пропаганды, одном из знаковых мест романа – агитационном клубе по совместительству (ныне - бывшая больница моряков по набережной Гогебашвили).

Красный, грубо сколоченный гроб в первой же сцене длинной череды невеселых событий – образный эквивалент

демонстрации в честь энной годовщины Октября. На ней люди как бы хоронили свои надежды под краснознаменной символикой. Своим гениальным прозрением художник интуитивно предвидел все, в том числе и грядущий 37-й год. Дальнейшие события работают на этот символ - смертельно опасное состояние главного героя, гибель его предшественника, расстрелы на улицах, смерть Сони – одной из героинь романа, и, наконец, финальная сцена – подробное описание места, где «пролитие крови» поставлено на конвейер во дворе ГПУ. Выживают лишь неживые душой Неджда и Джон, потребляющий деликатесы с видом на «расстрельный двор».

Таким образом, конструкция романа такова, что он от доски до доски как бы облачен в траурную рамку. Ее составляющие – вступление романа с траурным шествием и его концовка, когда герой узнает о гибели возлюбленной и решается спастись бегством от «превосходящих сил противника», дабы избежать уготованной ему а ргіогі участи. О том, что эта участь уготована всем, шагающим позади символически кумачового гроба, - мы догадываемся по покорно-равнодушному виду разношерстной и разновозрастной как бы зомбированной толпы, шагающей за гробом. Не желая общей участи, герой спасается бегством по воде, началу и концу всего, – естественный исход во многих сюжетах народных сказаний. Водная гладь, способная к очищению и самоочищению – символ не только спасения, но и искупления грешной земли, символ всепобеждающей жизни.

Подобно героине фильма Т.Абуладзе «Покаяние», вопрошающей: «Куда ведет эта дорога?», «А если не в храм, то зачем она?» – в романе периодически и в самом финале символично возникает фигура старика, бесцельно бредущего по узкой грязной улице. Старик продавал нехитрые поделки своего примитивного ремесла – швабры, по-видимому и Сименон символично предсказал: «Он шел так, словно никогда не

достигнет конечной цели своего пути». Старик был символом давней бессмысленности всего происходящего.

Таким образом, в канве романа обнаруживаются главные незримые нити художественного полотна, влияющие на подсознание читателя и формирующие минорную тональность восприятия романа: это образы-символы (окна-глаза), ложность агитации и пропаганды в стране Советов (уста – отверстый гроб цвета красного знамени) и само метафорическое название эллипсиса, - «Люди (на)против (жизни)».

С помощью этих и других приемов Сименон создает впечатление иллюзорности происходящего, как явления **временного, преходящего** в судьбе страны: это состояние пройдет, как кошмар спящего народа, чья воля парализована, словно дурной сон. В пользу этого говорит и последнее интервью писателя: «Мне посчастливилось увидеть незабываемое Черное море, городá на побережье, ... я полюбил этот край и открыл для себя все прелести Батуми, Кавказа. Разве можно забыть набережную, порт, южное буйство красок, ласковый прибой, но главное – люди». Они вполне и давно, как и все люди, заслуживают счастья без террора, - такова была главная идея писателя-гуманиста в произведении.

### Литература:

1. Гиппиус З. Живые лица. Книга 1. Тбилиси, Мерани, 1991.
2. Диасамидзе В. Песнь батумских дождей. «Аджария», 2005, № 17.
3. Диасамидзе В. По следам Сименона. «Аджария», 2002, № 94.
4. Кузнецов В. «Поклонись милому Батуми». «Слово».

Тбилиси, 1986, № 16.

5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки.

Л-д, ЛГУ, 1946.

6. Тютчев Ф.И. Избранное. В кн.; Русские поэты XVIII – XIX веков. Антология. М., 1985, с. 361.

7. Фромм Э. Душа человека. М., Республика, 1992.

8. Шрайбер Э. Как Жорж Сименон стал Жоржем Сименоном. Вступительная статья к книге: Georges Simenon. Le destin des Malou. М., Высш. шк., 1976.

9. Simenon G. Les gens d'en face. P., Fayard, 1960.

## Резюме

Роман Ж. Сименона написан после его пребывания в Батуми в 30-е годы XX столетия. Действие романа «Люди напротив» (“Les gens d'en face”) происходит во времена террора аннексированной Советами Грузии. Главная антитеза романа, - это оппозиция некрофильного и биофильного (по Фромму) режимов и менталитетов, иными словами, социального ориентирования. С помощью символических образов и особой «чернорамочной» конструкции писатель создаёт не только минорную тональность романа, но и впечатление иллюзорности происходящего. Своим поведением писатель показал всю драму абсурда насильного «осчастливливания», а также то, что это состояние пройдёт, как кошмар спящего народа, чья воля парализована преступным режимом, однако он, как и любой народ, заслуживает счастья без террора.

## **Metaphoric Nature in Simenon's Socio-Psychological Novel about Batumi**

### **Abstract**

G. Simenon wrote his novel after his stay in Batumi in 30s of the 20th century. The action of the novel "Les gens d'en face" occurs in days of "red terror" of Georgia annexed by the Councils. The main antithesis of the novel is the opposition of biophilial and necrophilial (according to Fromm) regimes and mentalities, i.e. social orientation. By means of symbolical images and a special design of so-called "black framework", the writer creates not only a minor tonality of the novel, but also the impression of illusiveness of an event. He succeeded in displaying all drama of absurdity of making people "happy" by force. He inspires hope that this condition will pass away as a nightmare of sleeping people, whose will is paralysed by a criminal regime. Nevertheless, they as well as any other people deserve happiness without terror.

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР ROMAN-FLEUVE ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (обзорный очерк)

План:

- I. Введение. Определение roman-fleuve, как разновидности литературного жанра романа.
2. Основная часть. Литературный жанр roman-fleuve во французской литературе XX века.
  - 2.1. История создания и анализ романа Р.Роллана «Жан-Кристоф».
    - 2.1.1. «Очарованная душа» Р.Роллана, роман-протест против бесчеловечной действительности.
  - 2.2. Главное произведение жизни М.Пруста – «В поисках утраченного времени».
    - а) Основная идея романа-fleuve;
    - б) Структура и последовательность романа;
    - в) Особенности романов Пруста.
  - 2.3. Жюль Ромэн, как создатель цикла романов «Люди доброй воли».
  - 2.4. Роже Мартен дю Гар, - наиболее типичный представитель романистов исследуемого жанра. Его роман «Семья Тибо».
    - а) Структура и общая характеристика романа;
    - б) История создания произведения;
    - в) Отзывы коллег-писателей о «Семье Тибо»;
    - г) Отказ от первоначального плана;
    - д) Завершение многолетнего труда.
  - 2.5 Жорж Дюамель, - продолжатель традиции жанра roman-fleuve.
    - а) «Жизнь и приключения Салавена», общий

- анализ произведения.
- б) «Хроника семьи Паскье», как главный роман писателя.
  - в) Лексико-стилистические особенности «Хроники».
3. Основные выводы. Своеобразие и особенности разновидностей литературного жанра roman-fleuve.
4. Список использованной и цитируемой литературы.

### **I. Введение. Определение roman-fleuve, как разновидности литературного жанра романа**

Если мы обратимся к энциклопедическому Малому Ларуссу, он дает следующее определение роману, в частности, «roman-fleuve», являющемуся предметом нашего исследования: «Roman n.m. (de roman, langue dans laquelle étaient écrits les récits). Anciennement, œuvre narrative, en prose ou en vers, écrite en langue, roman... Aujourd'hui, œuvre d'imagination, constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventure, l'étude de moeurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions. Par conséquent, Roman-fleuve n.m. est un roman très long, dans lequel le récit se déroule tantôt avec lenteur, tantôt avec rapidité comme le cours d'un fleuve. L'expression a été employée par R.Rolland à propos de son roman "Jean-Christophe" (Rolland 1990: 93).

Этимология термина «роман» берет начало, согласно Petit Robert, от "Romanz", 1135, lat. populaire "romance", "à la façon des Romains". Récit en vers français (en roman) adapté des légendes antiques de la littérature latine, et où dominent les aventures fabuleuses et galantes (Robert 1981: 1726).

Первыми романами были “Le Roman d’Alexandre” (1160 г.), “Récit en vers, poème médiéval contant des aventures merveilleuses, les amours de héros imaginaires ou idéalisés et ultérieurement (IV<sup>e</sup> s.), le même genre en prose “Le Roman de Tristan” de Béroul, “Le Roman de la Rose”, “Le Roman de Renart” (probablement, parodie des romans courtois). Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, définition moderne et courante: “Œuvre d’imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures” (idem).

Французский писатель-романист и литературный критик Sainte-Beuve так определяет особенность этого литературного жанра: “Le roman est un vaste champ d’essai, qui s’ouvre à toutes les formes de génie, à toutes les manières. C’est l’épopée future, la seule probablement que les mœurs modernes comporteront désormais” (idem).

Petit Robert в своем определении roman-fleuve делает акцент на поколения его персонажей: “Roman-fleuve (1930), roman très long, présentant de nombreux personnages de plusieurs générations” (Petit Robert 1981).

Парадокс состоит в том, что в этом названии соединилось, казалось бы, несовместимое по психологии восприятие: более точно и конкретно этой “fleuve” была немецкая река Рейн (Rhin), образ которой доминирует на протяжении всего романа Р.Роллана. Образ реки помогает писателю передать идею поиска гармонии бытия: подобно реке, меняющей свой облик в зависимости от сезона и особенностей рельефа местности, жизнь человека стремится к равновесию и гармонии, преодолевая резкие переломы судьбы и все ее превратности. С легкой руки Р.Роллана так была названа разновидность литературного жанра романа, получившая свое продолжение в творчестве Roger Martin du Gard, Marcel Proust, Georges

Duhamel, Hervé Bazin, Philippe Hériat, Jules Romains, Colette, Marguerite Duras и других французских писателей.

## **2. Основная часть. Литературный жанр roman-fleuve во французской литературе XX века**

### **2.1. История создания и анализ романа Р.Роллана «Жан-Кристоф»**

Важнейшим произведением Р.Роллана является его roman-fleuve «Жан-Кристоф» (1904-1912 г.), насчитывающий десять томов и написанный под влиянием гениальной личности Бетховена. Замысел романа возник еще во время поездки Роллана в Германию, в Бонн – на родину Бетховена. Сам Роллан пишет об этом так: «И наедине с ним (Бетховеном), исповедуясь ему на туманных берегах Рейна, в эти серые и влажные апрельские дни, весь проникнутый его скорбью, его мужеством, ... коленопреклоненный и затем поднятый его мощной рукой, окрестившей моего новорожденного Жана-Кристофа своим благословением, я двинулся обратно в Париж, ободренный, подписав новый договор с жизнью» (Rolland 2002: ).

Первые три книги «Жана-Кристофа» не нашли особого отклика. Они вышли в издательстве, штат которого состоял из одного человека – но это был сам Charles Réguy. Именно у него в «Двухнедельных тетрадах» Роллан напечатал весь роман. Затем издательство «Оллендорф» начало печатать роман; его читателями теперь были не только студенты, но и критики, журналисты. Первый том – «Заря» - встретил сочувственный, теплый отзыв, так же, как и второй – «Утро». Третий том – «Юность» - не нашел отклика, зато четвертый – «Бунт» - вызвал большое оживление в шовинистической прессе. Выход в свет пятой книги «Ярмарка на площади» положил начало той травле писателя, которую Роллан фактически испытывал до последних

дней своей жизни. «Ярмарка на площади» вызвала настоящую бурю за его резко отрицательную критику современной культуры. Нобелевская премия, присужденная Роллану, заставила французских академиков призадуматься: невозможно было более замалчивать творчество крупнейшего французского писателя. Воспользовавшись тем, что последний том «Жана-Кристофа» - «Грядущий день», звучал примиренчески, приглушенно, Французская Академия присудила Роллану премию не за весь роман, а именно за его последний том. Это внешняя канва реакции на «литературный факт», величайшее литературное событие Франции XX века.

В окончательном издании романа Роллан делит его не на десять томов, а на четыре части, соответственно частям симфонии. Будучи музыкантом, Роллан стремится, как он указывает сам, создать «музыкальный роман», то есть композиционно приблизить его к симфонии.

Поскольку всякая симфония строится на двух или нескольких, как бы борющихся темах, Роллан и стремится разработать основные проблемы своего романа как контрастирующие темы, стараясь придать своему повествованию различные темпы, постоянно меняя интонацию. Начало романа (первые три книги) разворачивается медленно, плавно, как это и бывает с темпом начала человеческой жизни. Затем в четвертой и пятой книгах темп убыстряется; в пятой книге появляется целый калейдоскоп лиц, весь художественный мир Франции – подлинная «Ярмарка на площади». В шестой книге, специально посвященной второму герою романа, Оливье, - совсем особый темп и особое звучание, как бы подчеркивающее своеобразие внутреннего мира поэта Оливье. Если седьмая и восьмая книги возвращают нас до некоторой степени к темпу «Ярмарки на площади», то в двух последних книгах события разворачиваются медленно, звучит тема примирения героя с жизнью.

Все, что относится к обществу, написано, как гневный памфлет, сатирическим, публицистическим стилем. Все, что раскрывает душевный мир главного героя, написано как взволнованный, лирический монолог, часто переходящий в ритмическую прозу. Образ «Бетховена современности» Жана-Кристофа Крафта проходит через все произведение.

С момента пробуждения сознания героя до момента смерти жизнь Кристофа – это цепь разочарований и горьких утрат. Детство его проходит в самой печальной обстановке, в постоянной жестокой нужде; еще ребенком он вынужден был стать опорой семьи и превратить музыку, – любимую подругу жизни – в профессию.

Роллан создает своего Жана-Кристофа Крафта, который должен не только воплощать силу искусства (крафт – «сила» по-немецки), но быть предтечей (Жан-Иоанн-предтеча) грядущего дня в искусстве.

Не имея возможности найти такой образ во Франции начала XX века, Роллан создает его биографию, как мозаику, из биографий великих музыкантов прошлого. Детство Кристофа – это эпизоды из биографий Бетховена и Моцарта. Юность в значительной мере отражает биографию Вольфа, зрелые годы – биографию Вагнера. Отбирая биографические факты, Роллан намеренно делает жизнь своего героя цепью утрат и несчастий, намеренно оставляет его одиноким, показывает его жестокую борьбу за существование. В основном правильно передавая перипетии судьбы художника в мире денег и бизнеса, писатель наделяет своего героя высокими нравственными качествами и выводит его носителем тех идей в искусстве, которые дороги ему самому.

Жан-Кристоф выступает за оптимистическое искусство, обращенное к народу. Он пишет жизнерадостную симфонию «Гаргантюа», где оптимистическое утверждение жизни соче-

тается с глубокой народностью, симфоническую поэму «Давид», проникнутую духом героической борьбы. Кристоф бесстрашно выступает против «Ярмарки на площади», против формализма и модных авторитетов, поэтому его борьба и его протест являются самыми яркими страницами романа.

Контрастирующая с этой главной темой вторая тема – мир, окружающий Кристофа, – также проходит через весь роман. Здесь Роллан допускает отступление от строгой хронологической последовательности.

В первых трех книгах («Заря», «Утро», «Юность») обстановка, в которой живет Кристоф, воспроизводит Германию конца XVIII – начала XIX века. В ней едва не гибнет талант Кристофа. Четвертая книга – «Бунт» переносит нас во вторую половину XIX столетия. Торжество мещан, пошлости душит Кристофа, он вынужден бороться в одиночку и против низкопоклонства перед знатью, раболепия перед авторитетом и против всё удушающего злобного мещанства.

С пятой книги – «Ярмарка на площади» – Кристоф живет в обстановке современной Франции. Только здесь Роллан ставит себе задачу показать современную Францию обличительно, во всех ее гранях. Эту задачу писатель решил выполнить с помощью традиционного приема. Он захотел, чтобы читатели увидели Францию глазами героя, «умного и чистого сердцем» варвара, впервые соприкасающегося с «цивилизацией».

Кристоф приезжает в Париж, зная о Франции только понаслышке. Тысячи туристов приезжают во Францию. Они карабкаются на Эйфелеву Башню, гуляют по Елисейским полям, блуждают по роскошным магазинам и кафешантанам, а затем, истратив денежные средства, уезжают восвояси на родину. Кристоф приехал во Францию без гроша, в иллюзорной надежде на то, что Франция, как страна высокой культуры, поймет и оценит музыкальный талант изгнанника. Лишь случайная драка

заставляет Кристофа бежать во Францию, где проходит вся остальная жизнь музыканта. Вместо того, чтобы целиком отдаться своему творчеству, Кристоф должен бегать по урокам, переписывать ноты, перерабатывать музыкальные произведения для различных инструментов. Не раз представляется ему случай выдвинуться, стать «модным» композитором. Но Кристоф не принимает никаких компромиссов, ему органически чужда трескучая «Ярмарка на площади». Он не может превратить искусство в предмет торга, не может сделать из него забаву для пресыщенного буржуа, - вот почему он не завоевывает себе ни славы, ни признания. Он теряет всех близких ему людей. Вдали от него умирает мать, погибает единственный друг – Оливье, умирает любимая женщина. И сам он умирает, как сам Бетховен, в жалкой комнатухе, один и во время грозы.

Бездушие и пошлость французских буржуа, не парадная Франция, а Франция мелких лавочников и коммерсантов, с такой «цивилизацией» пришлось столкнуться музыканту. Первое впечатление Кристофа – это липкая парижская мостовая, дурно пахнущая лестница, душная комната в маленькой грязной гостинице, громко названной «Отель цивилизации».

«Цивилизация» встречает Кристофа и на улице. Сквозь густой октябрьский туман огни бесчисленных кафешантанов, теснота, давка, оглушительный гул. «Кристофа» поражило количество порочных лиц, подозрительных гуляк, жалких оборванцев, наштукатуренных, до тошноты надушенных девиц», - пишет Р.Роллан (8).

Бездушие и пошлость французских буржуа раскрываются и в отношении к Кристофу соседей, презирающих музыкантов, как бездельников, и в эпизоде с уроками музыки, которые Кристоф пытается давать дочери мясника.

Вскоре Кристоф попадает в то общество «потребителей наслаждения», которое кормит бесчисленную армию «служащих искусства».

Кристоф дает уроки в одном из двухсот семейств французских миллиардеров и близко знакомится с их жизнью. Глава семейства не появляется – он занят биржей и ничем больше, он «делает деньги» для всех остальных членов семейства, которые стремятся к одному – «получить максимум наслаждений при минимуме усилий». Кристоф оказывается в обществе людей, не способных мыслить, потому что «идеи» давным-давно продаются и покупаются.

Идеям отдана на откуп область политики. «Политика, - говорит Роллан, - почиталась прибыльной, но не особенно почтенной отраслью торговли и промышленности». Роллан создает образ одного из таких политиков – Люсьена Леви-Кера. Изображая этого светского денди, Роллан списал его с натуры. И, конечно, Леви-Кер был «социалистом», потому что тогда так легче всего было сделать карьеру. Он льнет к женщинам, передает всевозможные сплетни, злословит и умело, очень вежливо и технично уничтожает своих врагов. Кристоф «не мог больше выносить этой пустоты, праздности, этого нравственного убожества. Он не понимал, как можно жить в этой неподвижной, застойной атмосфере искусства ради искусства, наслаждения для наслаждения» (8).

Эти люди оплачивали целую армию людей искусства. Никто, за редким исключением «не понимал искусства, немногие по-настоящему любили его» (там же). Для подавляющего большинства это было всего лишь развлечением, которое на время спасало от скуки.

В этом упадочническом искусстве все было мертво, в мире Леви-Керов все лицемерно и порочно. Когда Кристоф выражает отвращение к французскому обществу, его друг Оливье

отвечает: «Ты видел ... накипь, пробегающую поверх жизни нации, не задевая ее». Оливье учит Кристофа видеть другую Францию, Францию героического народа, Францию, которую Кристоф увидел в первый раз в самые суровые минуты своей жизни, когда он заболел на чужбине. Эта Франция раскрывается перед ним в последующих книгах романа: «В доме», «Подруги», «Неопалимая купина».

Все более гнетущая атмосфера застоя и реакции оказывала воздействие и на самого писателя. Шестая, автобиографическая книга – «Антуанетта» - отрывает нас от Кристофа и его поединка с обществом. В этой книге появляется Оливье, друг и соратник Кристофа, и это вторая тема симфонии. И хотя в седьмой книге – «В доме» - и в восьмой – «Подруги» - мы опять возвращаемся к атмосфере борьбы, эта борьба звучит все более приглушенно. В эти годы Роллан очень много занимается философией Толстого, начинает усиленно знакомиться с мистической философией индусов.

В девятой книге – «Неопалимая купина» Роллан сталкивает своих героев, Кристофа и Оливье, с рабочим движением. В уличной схватке гибнет растоптанный толпой Оливье, а Кристоф вынужден бежать за границу потеряв самого близкого товарища, переживает глубокий душевный кризис.

Последняя часть романа – «Грядущий день» - показывает Кристофа смирившимся, одиноким и забытым новым поколением. В связи с появлением последней части, французская Академия с удовлетворением отметила возвращение Роллана к «чистой французской традиции».

Две основные темы «Жана-Кристофа» сливаются со второстепенными темами, отчего роман-эпопея становится как бы зеркалом духовной жизни целого поколения во Франции XX века.

Роман «Жан-Кристоф» получил мировое признание. В нем Роллан не только дал картину современной действительности, но и выразил свою мечту о единении народов через искусство - немец Кристоф – музыкант, француз Оливье – поэт, итальянка Грация воплощает совершенство пластических искусств. Они подают друг другу руки именно в момент разгула во Франции шовинистической пропаганды, которая подготавливает первую мировую войну.

Роман стал отражением жизни целого поколения, показав его трагические противоречия: он указал на возможность осуществления союза «музыкальных душ», протягивающих друг другу руки, не глядя на национальные и имущественные барьеры.

### **2. 1.1. «Очарованная душа» Р.Роллана, роман-протест против бесчеловечной действительности**

Другое важнейшее художественное произведение, созданное им в промежутке между двумя войнами, - это четырехтомный роман «Очарованная душа». Роман Роллан писал, как и «Жана-Кристофа» целое десятилетие. Первая часть романа – «Аннетта и Сильвия» - вышла еще в 1922 году, последняя часть – «Провозвестница» - в 1933 году. В первой книге как бы противопоставлены две женщины – женщина старшего поколения Сильвия и женщина, открывающая дорогу в будущее, – Аннетта. Фамилия Аннетты не случайно в переводе с французского означает «река» - Ривьер: она как река, стремящаяся пробить себе новое русло, чтобы не растечься в болоте, а найти себе дорогу к океану.

Цепкий мир мещанских условностей и корыстных расчетов едва не захлестнул ее. Приняв волнения плоти,

неосознанную жажду материнства за влюбленность, Аннетта чуть не становится женой пошловатого и ограниченного Бриссо. У него «честные намерения» - он хочет жениться на Аннетте. Став его невестой, она всей силой своей богатой души ощущает протест против мертвящих рамок брака с человеком ограниченным и предпочитает браку с нелюбимым, убивающим ее душу, трудное положение матери незаконнорожденного ребенка. Аннетта во второй книге романа «Лето» окончательно порывает со своим социальным классом. Она тесно сходитя со сводной сестрой по отцу Сильвией, а затем, потеряв состояние, начинает самостоятельную трудовую жизнь. Она ведет жестокую борьбу за существование, добывая с боем каждый кусок хлеба для своего «волчонка» Марка. Ее увлекает эта жестокая борьба. Теряя иллюзии, переживая разочарования, она мужает и крепнет в борьбе, не сдаваясь. Аннетта – это очарованная душа. Как говорит Роллан, «очарованная душа сбрасывает с себя на протяжении всей жизни ткани иллюзий, покрывающих ее» (8).

Сначала Аннетта освобождается от иллюзий семейной жизни, ей так и не пришлось испытать семейного счастья. С болью она признает право сына на самостоятельную жизнь. Гораздо позже она обретает настоящее чувство материнства, став другом и спутницей своего сына. В книге «Мать и сын» Аннетта выходит за пределы узкого круга личной жизни. Начинается война. Весь героизм Аннетты теперь обращается в гневный протест против бесчеловечной действительности. Она с опасностью для жизни выступает против буквально зоологической ненависти к «врагам», защищая раненых немцев от разъяренной толпы, помогая пленному бежать из Франции для свидания с умирающим другом. И все же Аннетта еще не видит лица своего истинного врага, для этого ей надо приобрести жизненный опыт.

В следующей книге – «Смерть одного мира» - Аннетта его приобретает. Она служит секретарем у одного из крупных хищников капитала и коммерции – Тимона. Здесь «очарованная душа» Аннетты сбрасывает с себя еще одну иллюзию – иллюзию возможности сохранения демократических свобод. Она попадает в самую гущу капиталистических махинаций, видит без маски своего врага; он воплощен в конкретный, осязаемый облик, - это фашизм. На борьбу с ним отдает Аннетта своего сына, она по-новому видит жизнь и обретает новые цели. Рядом с Аннеттой протекает трагическая жизнь ее сына Марка. Его юность проходит в послевоенные годы, когда одни из его спутников продаются или приспособляются, а другие анархически бунтуют, скатываясь на самое дно. Марк гибнет, бросившись защищать ребенка, которого избивают фашисты, но дело его продолжают жена Ася и мать Аннетта и спасенный им от фашистов Сильвио. Его маленький сын Ваня обожает самую память об отце.

Роман «Очарованная душа» - это не только история Аннетты и Марка, это роман, отражающий историю французской интеллигенции XX века.

В среде интеллигенции, до сих пор защищавшей, казалось бы, общие демократические идеалы, начинается глубочайший раскол. Одна часть интеллигенции откровенно фашизируется, - таков, например, Филипп Виллер, врач, гениальный ученый, который проникается презрением к народу, рассматривая его как «враждебные стада», которые надо «топтать и укрощать». Другая часть интеллигенции с большим трудом переходит от абстрактного гуманизма к борьбе с реакцией и фашизмом. Таков Жюльен Дюмон, честный и смелый ученый, который, постепенно освободившись от иллюзий буржуазных свобод, отдает все силы борьбе за справедливость в обществе.

Отвергнутый Аннеттой жених Роже Бриссо – воплощение мещанских добродетелей. Роллан великолепно показывает карьеру этого парламентского демагога, который умело жонглирует высокими словами, лжет и лицемерит. За каждой фразой этого самовлюбленного краснбая раскрывается глубочайшее безразличие к судьбам страны и народа, ограниченность эгоистичного торгаша.

Кризисное состояние культуры особенно ярко ощущается в образе Марселя Франка. Тонкий и умный ценитель искусства, остроумный критик, он не способен им увлечься, по-настоящему заинтересоваться чем-либо. Он хочет наслаждения без тревог и печалей, удовлетворения чувств и ничего больше.

Антифашистская тематика была более чем близка сердцу писателя, который провел последние годы своей жизни в своем имении под Парижем. Его переселили из дома в сторожку, гитлеровцы держали его под непрерывным наблюдением. В нормативных пособиях для университетов (4) второй его roman-fleuve «Очарованная душа» упоминается не всегда, но и он занял свое место в творчестве писателя, утверждая идеалы гармонии и прекрасного, где искусству отводится особая роль.

## **2.1. Главное произведение жизни М.Пруста – «В поисках утраченного времени»**

Говоря об истоках такого литературного явления, как roman-fleuve, невозможно оставить без внимания другую ярчайшую звезду на небосклоне французской литературы, - Марселя Пруста, с главным произведением его жизни «A la recherche du temps perdu» (1913-1927). Оно состоит из семи книг, из которых не все были изданы при жизни. Первый его роман “Du côté de chez Swann” (3) увидел свет, когда автор был уже немолод, ему было 42 года. Роман был опубликован после

многочисленных отказов в издательствах и не имел успеха ни у читающей публики, ни у литературных критиков. Слава и признание пришли к нему по мере того, как стали один за другим появляться продолжения первоначального романа – “A l’ombre des jeunes filles en fleurs”, 1918; “Le côté de Guermantes”, 1920-1921; “Sodome et Gomorrhe”, 1921-1922; “La prisonnière”, 1923; “La fugitive”, 1925; “Le temps retrouvé”, 1927. Четвертая книга была последней, напечатанной при жизни автора. Три последние, изданные после смерти Пруста, носят отпечаток незавершенности, в особенности последний том “Le temps retrouvé”, в котором чувствуется, что автор спешил завершить дело всей своей жизни.

Пруст преследуем одной идеей, - это время. Время, которое никто не может остановить и которое изменяет все. Люди просто стараются застраховаться от него, получить какие-то гарантии, найти для себя точки отсчета и привязанностей, убеждения, любовь, дружба, все преобразуется и все проходит. И напрасно возвращаться к местам детства, где мы были счастливы: мы их никогда не увидим такими, какими они были прежде по той простой причине, что их отдаленность не столько пространственная, сколько временная. Тем не менее, все эти прошедшие годы не потеряны, они где-то в нас вписаны, запечатлены. Пруст написал в последней книге “Le temps retrouvé:” C’est “cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous que j’avais maintenant l’intention de mettre si fort en relief” (8).

#### **а) Основная идея романа**

Главная идея творчества Пруста, - это то, что возможно отправиться на поиски этого времени, кажущегося утерянным,

но которое всегда готово возродиться. Усилия по поискам – это очень личное дело; внутри каждого из нас есть личное пространство, которое зовется прошлым, которое является личным богатством, состоящим из того, что мы называем прожитым. В некоторые избранные моменты становится возможным благодаря неосознанному механизму памяти (приведенному в действие беглым видением или ощущением) вновь пережить это прошлое в гармонии с сиюминутными чувствами. Этот союз прошлого и настоящего снимает ощущение потери времени и дает чувство полноты, «самоощущения как существа абсолютного и совершенного». Пруст идет далее, говоря, что необходимо вначале потерять то, что мы любим и снова обрести это в воспоминаниях, чтобы достичь счастья: «Единственный настоящий рай, - это рай, который был утерян».

Поиски утеряннного времени не являются ностальгическим воспоминанием прошлого. Это жизнь или приключение существа чрезвычайно чувствительного, не нашедшего прочного счастья ни в семье, ни в большом мире, ни в любви и которое обладает даром интуиции искать этот абсолют в искусстве. В своих записях Пруст пытается подвести итоги пережитого: «Не следует забывать, что главный лейтмотив моей жизни(...), более важный, чем любовь к Альбертине, это лейтмотив воспоминания, область призвания художников» (11).

В заключительной части своего произведения Пруст рассказывает, как повествователь решает избежать мира иллюзий, в который он так мечтал проникнуть (приемы, балы, любовные приключения), чтобы посвятить себя единственной вещи, имеющей смысл, - искусству. Последним страницам книги соответствуют созвучные первые страницы «В поисках...», в которых разъясняется принятое решение. Завершающая книга показывает, почему было начато это произведение.

Здесь прошлое встречается с настоящим, автор с рассказчиком, произведение закрывается на самом себе. Пруст, впрочем, дает этому следующее объяснение: «Последняя глава последнего тома была написана сразу же после первой главы первого тома. Все, заключенное между ними, было написано впоследствии. Это, следовательно, рассказ о внутренних переживаниях, который перед нами предстает. Это возврат к самому себе, который одновременно и причина, и сюжет всего повествования» (там же).

### **б) Структура и последовательность романа**

Несмотря на всю объемность и долготу, произведение имеет строгий план и последовательность. В самом начале мы находимся в деревне Комбре (Combray). Именно там живут в деревянном доме родители повествователя, его семья и служанка Франсуаза. Вокруг Комбре простирается регион, местность одновременно привычная и таинственная, которая делится на две части: одна со стороны Свана (Swann), друга родителей рассказчика, и другая, со стороны Германт (Guermantes), старинного благородного семейства, которое видят иногда по воскресеньям в церкви.

С первых же глав вводятся главные персонажи, как и обрисованы основные темы (любовь, желание, ревность, тревога). Между переплетением этих персонажей и главных тем простираются обширные пространства авторского анализа и размышления. Говоря о структуре своего произведения, Пруст, впрочем, отмечает: «поскольку оно является своего рода конструкцией, оно обязательно должно обладать несущими стенами, опорами, и в интервале между двумя опорными столбами я могу предаваться тщательной живописи» (4, с.202).

Пруст говорит о своем романе, что он совсем не похож на классический роман. Очень рано он осознает странный характер своего детища, в основе которого не лежит четкий и ясный сюжет, но говорит о всем, что у него на душе, отдает отчет об опыте пройденной жизни (хотя это и не является автобиографией в полном смысле этого слова). Пруст, таким образом, отмежевывается от типов современного ему романа: реалистического, символистического и воинствующего.

Хотя ясно ощущается своего рода социальная хроника в «Поисках...», богатое и детальное описание определенного общества, цель книги состоит не в этом. Речь не идет о реалистическом романе типа «Человеческой комедии» Бальзака или «Ругон – Маккары» («Les Rougon – Macquart») Э.Золя. В «Обретенном времени» («Le temps retrouvé») содержится прямое порицание так называемых «документалистских» романов: «Литература, которая довольствуется описанием вещей, давая лишь контурно жалкое и поверхностное описание и называясь реалистичной, на самом деле более всего удалена от реальности» (*idem*); надо всегда помнить, что для Пруста настоящая реальность, - это внутренняя жизнь персонажа.

Если он не рассматривает роман, как фотографию реальности, он отказывается считать романом то, что некоторые писатели используют в качестве рупора для провозглашения своей идеологии или защиты своего идеала. Он говорил, что произведение искусства, содержащее разные теории, подобно товару с ценником. То же касается символизма, о котором иногда говорили, что Пруст, - его продолжатель, вот то, что писали в статье, озаглавленной «против обскурантизма»: «... претендуя на нарочитую небрежность в обращении со временем и пространством во имя пока вечных истин, он не знает другого закона жизни, который заключается в реализации универсального или вечного, но только в индивидуумах. Чисто символи-

ческие произведения рискуют оказаться безжизненными и поэтому лишены глубины» (*idem*). На самом же деле, впервые в истории литературы, именно благодаря Прусту, стало самым важным то, для чего собственно и пишутся романы.

Не случайно герой Пруста носит имя автора: романтическое повествование следует канве жизни самого автора, воспоминанием которой оно является. Биографический сюжет книги ясен: это история жизни автора. Первая часть посвящена детству и первым мечтам, которые в последующих книгах подвергаются испытанию. Марсель мечтает о большой любви, ищет ее, но не может ее обрести в чувстве, которое он испытывает к Гильберте, дочери Свана, а затем в своих встречах с «девушками в цвету» на бальнеологическом курорте Бальбека. Среди этих девушек выделяется Альбертина, с которой у Марселя завязываются сложные и болезненные отношения. Именно в Бальбеке Марсель знакомится с художником Эльстиром, мастерская которого ему служит школой понимания и постижения искусства («*A l'ombre des jeunes filles en fleur*»). Затем Марсель попадает в аристократическое общество, которое Пруст описывает не без иронии («*Le côté de Guermantes*», «*Sodome et Gomorrhe*»).

Социальная критика в следующих частях уступает место описанию отношений между Марселем и Альбертиной в замкнуто психологическом стиле. Альбертина живет при Марселе подобно «пленнице», она покинет его в конце концов, чтобы умереть вдали (книги «*La prisonnière*», «*La fugitive*»). Он снова переживает свою любовь к Альбертине; при этом он приходит к выводу о том, существует ли любовь и возможно ли познать любимое существо. В последней книге, герой-повествователь признается, что его подлинное призвание состоит в отказе от всякой формы активной жизни и живой

связи с людьми, в обретении преображенного прошлого творческим созиданием.

### **в) Особенности романов Пруста**

Пруст испытывал досаду, когда его творчество воспринимали, как мемуары: *«Non, je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir..., je ne prendrai pas, malade comme je suis, la peine d'écrire»* (9, p.3).

«A la recherché du temps perdu» называют иногда «La Comédie humaine» начала XX века. Пруст сам сравнивал в полемических спорах свое произведение с бальзаковским циклом. В нем герои одержимы разрушительными, агрессивными страстями, в то время как у Пруста ощущаются защитные мотивы и желание найти прибежище. В романах Бальзака события всегда являются результатом деятельности человека, который, преследуя свои интересы, создает, изменяет ситуации и обстоятельства. Бальзаковский мир сам заключает в себе источник своего движения, благодаря действиям персонажей, которые не чужды этому миру, каким бы жестоким он ни был. Бальзаку не свойственна, как у Пруста, отстраненность его героев.

Подлинным героем романа Пруста является его сознание и чувства. Сознание занимает место, которое принадлежит герою, главному действующему лицу в обычном романе. В определенном смысле творчество Пруста является завершающим этапом классического французского романа, внутренние связи с которым он разъединил и перекрыл пути его развитию. Книги Пруста знаменуют собой кризисное состояние и границу между двумя эпохами литературы. С точки зрения традиции повествования XIX века, ясно видна трансформация установленной структуры романа. Однако, по отношению к

своим «наследникам», по отношению к «новому роману», Пруст является классиком и реалистом. В романе Пруста сознание является творческой силой, но оно создает эстетическую иллюзию. Одновременно, по ту сторону иллюзии существует независимая реальность, прессинг которой постоянно ощущается у Пруста. И на этом давлении действительности строится внутренний мир героев Пруста.

## **2.2. Жюль Ромэн, - создатель цикла романов «Люди доброй воли»**

Другой представитель писателей, работавших в жанре roman-fleuve, Жюль Ромэн (Jules Romains) (его настоящее имя Louis Farigoule) в возрасте 45 лет, в 1930 году, покидает театр, чтобы посвятить себя roman-fleuve из 27 томов – «Люди доброй воли» («Les hommes de bonne volonté»). Этот роман изображает обширную фреску политической, экономической и социальной жизни между 1908 и 1933 годом, главным образом, во Франции. В этом романе задействована целая толпа (600) персонажей, судьбы которых не всегда пересекаются. У этого романа даже есть продолжение – роман «Le fils de Jerphanion» (1956 г.), который анализирует моральное состояние общества после Второй мировой войны.

Ключ ко всему творчеству Ж.Ромэна лежит в философском мировоззрении **унанимизма**, идея которого к нему пришла интуитивно, в один из вечеров 1903 года, когда он был еще лицеистом. Унанимизм покоится на констатации того, что мы не являемся «архипелагами одиночества», что возможен союз между людьми, который основывается на человеческом братстве и общности. Именно психологией таких групп людей

интересуется Ж.Ромэн, начиная с простой супружеской пары в своем первом романе «Psyché», до огромного братства, содружества людей доброй воли, объединенных одним и тем же чувством великодушия.

Композиция романа «Люди доброй воли» покоряется оригинальному замыслу. Ромэн не хочет писать длинный роман, основанный «на личности и жизни главного героя», подобно «Misérables» В.Гюго или «Жан-Кристофу» Р.Роллана, поскольку при этом рискует побледнеть, поблекнуть изображение среды и общества. Ж.Ромэн не хотел разнообразия картин, которое «дает бóльший или меньший эквивалент целого изображения», как у Бальзака (10).

Ж.Ромэн выбирает третий путь, вызывая к жизни обширные сообщества с разнообразием индивидуальных судеб,двигающихся каждая по своей траектории и, как правило, не догадывающихся об остальной картине времени большую часть своего существования. Так, он описывает «миллион людей», сражающихся под Verdun или толпы революционеров в романе «Cette grande lueur d'Est» (1941). В романе не существует героя в привычном понимании слова, то, по крайней мере, два персонажа, как бы раздваивающих личность автора, доминируют, по крайней мере, в 27 томах; это Jallez и Jerphanion, которые подружились еще во время своей учебы.

Если творчество Ж.Ромэна имело широкий отклик до войны (именно своим призывом к солидарности и пацифизму), то престиж его несколько поуменьшился после Освобождения. Его урок, преподнесенный в 27 томах «Людей доброй воли» не кажется вполне убедительным. Трудно поверить в то, что энтузиазм и добросердечие помогли и помогут положить конец бедам человечества в XX и XXI веках.

## 2.4. Роже Мартен дю Гар, - наиболее типичный представитель романистов исследуемого жанра. Роман «Семья Тибо»

### а) Структура и общая характеристика романа

Роже Мартэн дю Гар (Roger Martin du Gard) так же, как Жюль Ромэн, покидает занятия драматургией, чтобы, тоже в 40 лет посвятить себя созданию многотомного романа «Les Thibault», который потребует у него 20 лет жизни (1922-1940). Несмотря на успех романа, он всегда оставался скромным и застенчивым человеком, а в 1937 году дю Гар получает Нобелевскую премию.

Итак, о «Семье Тибо». Это огромное произведение состоит из восьми книг. Каждая из них имеет свой собственный заголовок и соответствует очередному тому романа. Последний том посвящен эпилогу, то есть заключению. Два первых тома, «Le cahier gris» et «Le pénitencier» опубликованы в 1922 году. Затем последовательно появляются «La belle saison» (1923), «La consultation» et «la Sorellina» (1928), «La mort du père» (1929), «L'été 14» (1936) et «l'Épilogue» (1940). Это история членов семьи Тибо, которая придает единство широкому ансамблю повествования. Оскар Тибо и его два сына Жак и Антуан являются главными протагонистами романа. Отец – представитель крупной буржуазии крайне правого толка, сильная авторитарная личность, католик.

«Le cahier gris» начинается бегством Жака, пансионера одной из католических школ. Священники конфисковали тайную «серую тетрадь», в которой Жак обменивался перепиской с молодым протестантом, Даниэлем де Фонтаненом (de Fontanin). Они посчитали эту пылкую, но чистую дружбу за нечто иное. Подростки арестованы полицией в Марселе. Господин Тибо помещает тогда своего сына в исправительный

дом, которого он сам является основателем и который он считает одним из своих «добрых» дел в жизни. В этом учреждении, которое является подлинной колонией, Жак становится бунтарем, восстав против ее порядков.

Антуан является противоположностью своего младшего брата, чуткого, непостоянного и увлекающегося. Врач одной из больниц Парижа, он человек уравновешенный и рассудительный, преданный своей профессии. Именно он вызволяет Жака из исправительного дома.

Начиная с «L'été 14», произведение принимает исторический характер. В мире идет подготовка к первой мировой войне. Жак живет в Швейцарии, в среде анархистов. Во время войны он принимает участие в распространении пацифистских листовок на полях сражений. Он убит во время одной из таких акций. Что касается Антуана, он пострадал в результате газовой атаки и понял, что его болезнь непоправима, кончает жизнь самоубийством, чтобы уменьшить бремя своих страданий.

В этом романе Роже Мартэн дю Гар разоблачает крайне правую католическую буржуазию. Отец семейства, Оскар Тибо, предстает перед нами как неумолимая личность с застывшими раз и навсегда убеждениями. Его католицизм тесен для человека и лишен подлинного милосердия. Симпатии самого писателя, казалось бы, колеблются между революционным пылом Жака и гуманизмом Антуана, совсем как идеи самого дю Гара колебались между симпатиями к социализму и его привязанностью к либерализму.

**Мартэн дю Гар стоит в стороне от литературных течений своего времени.** Восхищаясь Золя и Толстым, он тем не менее, склонен к реалистическому описанию. Имея опыт исторических исследований, анализа документов, он собирает огромный фактический материал перед тем, как написать роман.

Конструкция повествования, придерживающаяся хронологического порядка, прочна и гармонична. Даже в самые драматические моменты он не стремится ни к живописности, ни к блеску, сохраняя по-прежнему свой простой и выдержанный стиль.

## **б) История создания произведения**

Воспоминания писателя представляют собой ценный документ, позволяющий заглянуть в творческую мастерскую Роже Мартэн дю Гара. В них он делится своими воспоминаниями о том, как рождался замысел и план его главного произведения «Семья Тибо», какие события и впечатления личного плана послужили отправной точкой жизнеописания семейства.

Дю Гар вспоминает, как весной 1920 года он задался целью составить точный и подробный план «Семьи Тибо». Мысль написать историю двух братьев неожиданно овладела писателем зимой, во время отдыха. Ему представились два человека совершенно различных темпераментов, но «с глубоким, хотя и неясным сходством, которым могучая сила рода наделяет людей одной крови». Такой сюжет позволил мне, пишет Р.- М. дю Гар, выразить одновременно две противоречивые стороны моего существа: с одной стороны, инстинктивное стремление к независимости, протесту, неподчинению, с другой стороны, наследственное чувство меры, приверженность к порядку, неприятие крайностей» (12, с.178). Писатель провел зиму, обдумывая проект и делая записи. Когда он поделился своим замыслом в общих чертах с А.Жидом, тот воскликнул: «Это, безусловно, в вашем духе! Не сомневайтесь, дорогой, вперед!» (idem).

Поскольку данное произведение является центральной фигурой, едва ли не главным представителем жанра романа-флеuve, мы позволим себе более подробно остановиться на проекте и процессе его создания. Избегая сознательно долгих цитат, мы умышленно изменим здесь своему подходу к долгим цитатам, поскольку эти воспоминания лучше всякой литературной критики отражают взгляд писателя на литературное творчество и свое главное детище – «Les Thibault». Итак, дю Гар вспоминает себя в решающие недели мая 1920 года, когда зарождались «Тибо».

«Я был оторван от всего, - вспоминает писатель, - наедине со своими записями, перед лицом вновь созданного мира, который был заселен порожденными мною и уже живущими персонажами... Мне нужно было тщательно пересмотреть мои карточки и расположить их в определенном порядке. Чтобы сделать это, я перенес в одну комнату все столы, какие только нашлись в доме. По моему замыслу, история семьи Тибо развивалась около сорока лет и могла быть разделена на двенадцать или тринадцать четко разграниченных периодов. Запершись и вооружившись карандашом и несколькими карточками, я с утра до вечера расхаживал, словно по шахматной доске, от одного стола к другому, колеблясь, сомневаясь, десятки раз уходя и снова возвращаясь, прежде чем положить в надлежащий ящик заметку, которую я держал в руках.

Постепенно на столах вырастали груды карточек, заполнялись папки. Еще ни одна строчка задуманного произведения не была написана, но все оно уже было здесь, перед глазами. Я видел перед собой жизнь Жака, Антуана, г. Тибо, мадам де Фонтанен, Женни, Даниэля... Они все были тут, мои герои, они явились к началу – я уже различал своеобразие их лиц, главные черты их характеров. Я вернулся в Париж с дюжиной папок в образцовом порядке и с совершенно новым для меня

ощущением уверенности: нити были в моих руках» (12). Однако жизнь в Париже не располагала к творчеству.

### **в) Отзывы коллег-писателей о «Семье Тибо»**

Для него требовалось уединение: «Чтобы дать вылупиться моим «Тибо», мне нужно было обязательно уйти от парижской жизни». Период творчества писателя в купленном им домике в Клермоне был чрезвычайно плодотворен: менее, чем за четыре года М. дю Гару удалось написать и опубликовать первые четыре тома «Семьи Тибо». В этот период его посещают в его затворничестве друзья, которые дают ему ценные советы, делятся своими впечатлениями о его романе и стиле.

Эти чеканно-громкие имена во французской литературе – для нас, но не для хозяина небольшого гостеприимного дома: к нему заходили Андре Жид, Жорж Дюамель, Марсель Пруст, Шарль Вильдрак и другие. В их числе был и знаменитый издатель, основатель одного из главных издательских домов Франции Гастон Галлимар (Gaston Gallimard). Именно Г.Галлимар, не раз приходивший на помощь Р.-М. дю Гару, давал ему средства к существованию и возможность продолжать «Семью Тибо». Его доверие к дю Гару и такт были столь велики, что в течение этих трех лет, пока писатель жил на его аванс, он ни разу не спросил, как продвигается работа.

Р.-М. дю Гар прочитал своему другу А.Жиду первую книгу «Серая тетрадь» и получил его одобрение. В феврале 1921 года Г.Галлимар два дня внимательно слушал прочтение романа писателем и заметил ему с прямотой, свойственной настоящей дружбе: «... как бы ты ни бился, стилистом ты не станешь... Предоставь другим стилистические ухищрения, синтаксические дерзания, погоню за оригинальными эпитетами. Поверь мне –

твой замысел содержателен, глубок, это главное в нем, довольствуйся же простым, ясным и неброским стилем». Он высказал писателю замечание об излишней детализации портретов его героев: «Ты видишь их так хорошо, что ничто в их физическом и духовном облике не ускользает от тебя. Поэтому ты считаешь обязательным дать читателю их полное описание с головы до пят, не забывая ни одной детали. Зачем? Когда они заговорят и начнут действовать, читатель сразу увидит их во всей сложности».

Об иллюстрациях к роману Галлимар замечает: «Твои иллюстрации излишни – кажется, что они приколоты к тексту булавкой» (idem, с.181). Великий издатель, незаурядная личность вспоминает признания Марселя Пруста относительно стиля произведения: «Чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что, если настойчиво стремиться как можно полнее выразить правду, нужно отказаться от излишних забот о стиле. Правда, точная правда о сущности человека так сложна, так легко ускользает, так трудно уловима! Когда вы углубляетесь в эти таинственные области, чтобы извлечь на свет тысячи мелочей, составляющих правду, вы забываете о тщательной отделке фразы: нужно, чтобы слова были просты, чтобы они сами сходили с пера, отражая ход мысли и поиски исследователя» (idem). После этого разговора с Галлимаром Р.-М. дю Гар пересмотрел «Серую тетрадь» и «Исправительную колонию». Впоследствии он всегда помнил об этих мудрых предостережениях.

В Клермоне он прочитал своему другу Жоржу Дюамелю первые два тома «Семьи Тибо». Тот часто прерывал писателя, а его замечания – очень дельные и тонкие – касались частных деталей. Когда дю Гар закончил чтение, Ж.Дюамель сказал ему: «Слушая вас, я задавал себе вопрос: дает ли ваше произведение что-нибудь новое? Говоря откровенно, я думаю, что нового в нем

слишком мало. В сущности, вы только используете то, что уже достигнуто добрыми старыми романистами XIX века. А ведь суть не в том, чтобы дать новое сочетание уже известного и изученного. **Наша главная задача, задача романистов,** заключается в том, чтобы в таинственном мире чувств найти новые, еще не найденные черты, которые еще не привлекали внимание писателей. Иначе говоря, наша задача – обогатить чем-то новым и неожиданным наше несовершенное знание о человеке...» (idem).

Главное пожелание Ж.Дюамеля к автору серии романов «Семья Тибо», было пожелание, чтобы следующие книги романа были полны новизной восприятия. Это определение, которое Гастон Галлимар придумал со своим другом Шарлем Вильдраком о книге, не дающей ничего нового: о такой книге они говорили, что в ней нет новизны восприятия. Возвращаясь в Париж, он заметил дю Гару, что ему всегда удаются диалоги, однако заметно, что он недостаточно силен в повествовании. Эти слова заставили задуматься Р.-М. дю Гара, правильно ли он поступил, отказавшись от диалогической формы в романе «Семьи Тибо»? Ведь, как известно, его первый роман был написан в форме диалогов.

Том «Смерть отца» вышел в марте 1929 года. У дю Гара вслед за этим томом, согласно плану, от которого он еще ни разу не отступал, началась работа над седьмой частью «Семьи Тибо» - «Отплытие». Писатель обдумывал и писал эту книгу около двенадцати месяцев. В декабре 1930 года весь первый том был вчерне уже написан, около половины его было выправлено и готово к печати. «Некоторые эпизоды, как вспоминает Р.-М. дю Гар, мне казались удачными, как, например, драматическое столкновение, построенное на полупризнаниях, умолчаниях и намеках» (idem, с.182).

Работа писателя успешно продвигалась, как вдруг – это произошло 1 января 1931 года близ Тертра, Р.-М. дю Гар и его жена стали жертвами автомобильной катастрофы. Карета скорой помощи доставила их в клинику г. Манд, где они пробыли до марта.

В течение этих месяцев полной неподвижности, в гипсе, писатель продолжал думать о судьбе своей книги. Он стал сомневаться, следует ли вообще кончать и издавать «Отплытие». Внезапный вынужденный перерыв в его работе вдруг открыл ему глаза. Он отдал себе отчет в том, что если он по-прежнему будет следовать плану «Семьи Тибо», составленному десять лет назад и выполненному лишь на 1/3, то ему придется написать еще около одиннадцати книг, если не больше. Правда, он чувствовал себя способным к этому и сюжет романа ничуть не казался ему исчерпанным.

Его план был тщательно продуман и, следуя ему, он шаг за шагом уходил все дальше вглубь этого произведения, рассчитанного на длительный труд. Чувство уверенности поддерживало его вдохновение. Однако, когда он размышлял об «Отплытии» в обстановке больничной тиши и одиночества, у него вдруг появилось ощущение, что он был слишком снисходителен к себе и очень сильно замедлил течение своего повествования. Писатель задумался: что будет, если в угоду своему плану он прибавит еще пятнадцать томов к тем семи, которые уже вышли? Несоразмерно удлиняя свой роман, он рисковал не только надоесть читателю, но и нарушить единство своей эпопеи. Чем дольше он размышлял над этим, лежа на больничной койке, тем более основательным казалось ему это опасение.

### г) Отказ от первоначального плана

Писатель стал искать компромисса, думая об изменении плана и о сокращении отдельных его частей. Но вскоре он понял, что такой выход практически неосуществим.

По первоначальному замыслу писателя, на войне был убит только Жак, Антуан же возвращался целым и невредимым. Он женился на Женни и помогал ей воспитывать Жан-Поля, сына убитого Жака. У них родилась дочь Анн-Мари. Множество уже придуманных событий помогали изобразить на фоне послевоенной Франции жизнь и труд известного врача, развитие характеров Женни и Антуана, сложность их супружеских отношений, воспитание их детей и т.п.

Один из последних томов целиком посвящался сложному и патетическому эпизоду, героем которого был Жан-Поль. Унаследовав от Жана и Женни пылкие натуры, Жан-Поль в двадцать лет очертя голову пустился в скандальные похождения, соблазнив жену своего лучшего друга. Слуга Антуана обнаружил связь и стал угрожать, что передаст мужу украденный им документ, неоспоримо изобличающий виновную. Чтобы спасти ее честь, Жан-Поль выстрелом из револьвера убил шантажиста. Далее следуют скандал, о котором говорит весь Париж, суд присяжных и т.п. Все было тщательно подготовлено, чтобы произвести драматический эффект: на этом материале писатель рассчитывал написать чисто психологическое произведение.

Однако больному, лежащему в гипсе писателю, казалось невозможным сохранить этот план. Придуманный им сюжет разваливался, как только нарушалась связь тщательно подобранных фактов. Нужно было или полностью сохранить прежний план, или отказаться от него и заменить его другим.

К тому времени, когда писатель вышел из клиники, вопрос о романе был уже им решен, хотя, может быть, он, по его словам, еще не вполне отдавал себе в этом отчет. Приехав в Тертр, он перечел рукопись. Его ощущение, что «Отплытие» замедляет действие и делает повествование более скучным, подтвердилось. Это ускорило его решение. Взвесив все, он нашел, что единственным разумным выходом было отказаться от такого окончания «Семьи Тибо», которое он прежде намечал. Нужно было завершить уже опубликованные шесть частей романа новой развязкой, так, чтобы надстройка была как можно менее заметна.

Такое решение лишало действия нескольких второстепенных персонажей, которых он ввел в первые тома с намерением использовать их впоследствии в других эпизодах (например, некоторых больных, описанных в «Консультации», или живущих в мансарде сирот, которых навещает Антуан). Это казалось, однако, наименьшим злом.

Отказ от первоначальной развязки был вполне возможен, что впоследствии подтверждалось. Однако «я не думал, - вспоминает писатель, - что рана будет так медленно затягиваться». Он взял из рукописи несколько мелочей, которые могли впоследствии пригодиться и несколько психологически деталей, которые он потом использовал в сцене встречи Жака и Женни в конце «Лета 1914 года». **Все остальное он сжег однажды вечером в печке**, чтобы сделать невозможным отступление от принятого решения.

«Сейчас я удивляюсь, пишет Р.-М. дю Гар спустя много лет, той легкости, с которой я решился на это всеожжение. Может быть, я сознавал, что подчиняюсь голосу разума? Ведь по натуре я обычно склонен принимать все, что мне кажется необходимым и разумным. Возможно. Но я все же думаю: жертва была облегчена тем, что передо мной был план драмы

«Безмолвный», открывавший заманчивые перспективы» (idem, с.184).

Несмотря на это, писателю потребовалось около трех лет, чтобы восстановить душевное равновесие и снова приняться за «Семью Тибо». И хотя в течение столь длительного перерыва его заняла и развлекала работа над «Безмолвным» и «Старой Францией», все же от этих лет оставалось ощущение острой тоски.

К этому прибавились серьезные материальные неурядицы. Перестройки в его усадьбе повлекли большие расходы, которые поглотили все полученное от родителей наследство. У него остался только литературный заработок. Издание цикла «Семьи Тибо» прекратилось в 1929 году, количество продаваемых книг уменьшалось с каждым месяцем. Его авторские права сократились на четыре пятых. Таким образом, средств было недостаточно, чтобы содержать усадьбу и хотя бы скромно жить в ней. Писатель понимал, что трудная работа над новым планом «Семьи Тибо» и окончание романа потребуют очень длительных усилий и займут много времени. Гастон Галлимар снова пришел к нему на помощь. Ежемесячно, в течение неопределенно длительного времени, он выплачивал писателю известную сумму, не ограничивая его сроками.

Таким образом, ему удалось выйти из положения. Покинув Тертр, где жизнь была слишком дорога, и ограничив расходы самым необходимым, они с женой поселились вдали от Парижа, в провинции, где дю Гар продолжал свой труд, не отвлекаемый денежными заботами. Он снова почувствовал себя свободным и тотчас принялся за работу над «Семьей Тибо». Однако внутренний покой он обрел лишь в конце 1933 года, когда все карточки с заметками для «Лета 1914 года» и «Эпилога» наконец-то лежали перед ним на письменном столе. Они с женой жили тогда в маленьком городке Касси, на

Средиземноморском побережье. Р.-М. дю Гару оставалось лишь выполнить свой новый план и написать четыре последних тома. Три тома «Лета 1914 года» вышли в ноябре 1936 года. «Эпилог» появился в продаже лишь в январе 1940 года – его выход в свет задержался из-за Второй мировой войны.

О чем нам говорят эти воспоминания маститого писателя? Как они его характеризуют? Прежде всего, отметим необыкновенную внутреннюю дисциплину и организованность: наметив для себя план, он ни разу от него не отступает на протяжении семи лет упорного труда. Но он и не раб своего плана: когда он чувствует, что план мешает реализации его замысла и становится нецелесообразным, он его перерабатывает и сжигает ненужные рукописи. Мы знаем, что это далось ему нелегко, переживаниями трех лет. Даже болезнь не заставила его отказаться от своего замысла. Далее, это писатель чрезвычайно самокритичный, он внимательно выслушивает все замечания в свой адрес, воспринимая их конструктивно, а не как удар по самолюбию.

Приведем пример критики его другом, Марселем де Копе, самого первого тома «Cahier gris», который ему прямо заявил, что он хорош, но от него ожидали большего. «Твой склад ума, тон, особенности мысли и способ ее выражения, - короче, все то, что тебе присуще, - я всегда чувствую в твоей речи, в твоих письмах и никогда не замечаю в твоих произведениях. Когда ты, как романист, берешься за перо, усилия, которые ты затрачиваешь на технику и отделку – у тебя к ним чрезмерное пристрастие, - заглушают некоторые твои природные данные, и это делает твои вещи несколько банальными. Прочитав твою «Серую тетрадь» - а я отношусь к ней хорошо - я подумал, что это мог бы написать и какой-нибудь другой человек, достаточно умный, наблюдательный, имеющий некоторый жизненный опыт, владеющий стилем и достаточно трудоспособный. Это

отсутствие истинного своеобразия, отсутствие искры удручает меня, так как я знаю, причина тут не в недостатке индивидуальности, а в том, что ты отказываешься от естественного выражения своей личности» (idem, с.180). Эта оценка произвела на писателя глубокое впечатление и высказанная в ней мысль потом часто его беспокоила.

Можно также сказать, что работа писателя организована по своей собственной методе и причины этому он, как романист, умеющий анализировать свое «эго», видит в том, что он чувствует себя хорошо только в прошлом, то есть в мире, воссозданном его памятью. Отсюда, как он считает, невозможно использовать в творчестве события недавнего времени. Отсюда и его манера работать: сперва набросок, который некоторое время «отлеживается» в ящике. Когда он возвращается к своим заметкам, эпизоды, которые он представлял себе лишь в общих чертах, как бы становятся личными воспоминаниями [см. об этом (12)].

Как мы видим, эти ценные заметки позволяют заглянуть на кухню писательского творчества, понять, как широко используется подсознание, давая сознанию писателя «задание» на определенный сюжет и это дает ему ощущение личной сопричастности к пережитому.

#### **д) Завершение многолетнего труда**

Завершение романа происходит в предвоенные годы, а последний том выходит накануне Второй мировой войны. Итак, вымышленные события Первой мировой войны сталкиваются в сознании с реальными событиями начала второго акта человеческой трагедии XX века – Второй мировой войной:

«Грохот и треск немецких грузовиков и мотоциклетов не дают спать. Еще хуже, когда ночью наступает минутная тишина и слышно, как раздается стук сапог. Сколько измученных страхом людей во всех концах Европы прислушиваются к этим звукам», - пишет он в Ницце, 4 октября 1943 года, в своих дневниках. Через два года, средиземноморской весной в Ницце он замечает: «Муссолини казнен. Гитлер исчез. Геббельс исчез. В этой трагедии есть все – даже шекспировская развязка, уничтожающая в последнем действии главных персонажей...» (12, с. 10).

Хочу добавить, нельзя не вспомнить печально знаменитые слова Геббельса, главного идеолога третьего рейха: «Когда я слышу слово «культура», я хватаюсь за пистолет!» Что ж, каждый получил свое, но вечно и по-прежнему зеленеет древо немецкой культуры над ее палачами.

Необыкновенно обаятельная личность писателя, несомненно, наложила отпечаток и на его героев, и на его творчество, заставляя вновь и вновь многие поколения волноваться и переживать над вымыслом его богатого воображения.

## **6. Жорж Дюамель, как продолжатель традиции жанра романа-*fleuve***

Рядом с именами Ромэна Роллана, Марселя Пруста, Роже Мартена дю Гара, Жюлья Ромэна вправе стоять имя Жоржа Дюамеля. Дело не в том, что все эти писатели, по удивительному совпадению, почти одногодки, тяготеющие к циклу романов, как и Андре Моруа, Филипп Эриа, Эрве Базен. По странному стечению обстоятельств 80-е годы конца XIX века и первое десятилетие XX века дали громкие имена, целую плеяду писателей-романистов в стиле *roman-fleuve*. Сравните:

Duhamel (1884 г. рождения), du Gard (1881 г.р.), Proust (1871 г.р.), Maurois (1885 г.р.), Romain (1885 г.р.) и т.д. По божьему провидению и свеча гасла также последовательно. Proust (1922), Rolland (1944), du Gard (1958), Duhamel (1966), Maurois (1967), Mauriac (1970), Hériat (1971)...

Итак, Дюамель (Georges Duhamel) – романист, поэт, эссеист; с 1935 года он является членом и с 1940 по 1946 год, непременным секретарем Французской Академии. Он один из основателей в 1906 году группы «Аббатство», слившейся с течением **унанимизма**. Основные сочинения Дюамеля – прозаика, это два многотомных цикла романов «Жизнь и приключения Салавена» («Vie et aventures de Salavin») (1920-1932) и «Хроника семьи Паскье» (1933-1945) («Chroniques des Pasquier»).

Дюамель особенно известен и признан, как мастер крупной формы – романа. Его книги, чрезвычайно популярные на протяжении многих десятилетий, переведены на тридцать языков. Защитив в 1909 году докторскую диссертацию по медицине, он более десяти лет занимался медициной и литературой одновременно, но только после Первой мировой войны стал профессиональным писателем. Связь с врачебной практикой во время войны, когда он служил хирургом, придала его творчеству особое качество – глубокое осознание ценности человеческой личности, понимание необходимости бороться за счастье, за жизнь людей.

В 1914 году хирург Дюамель идет добровольцем на фронт: за несколько лет им сделано более двух тысяч операций. Мы приводим этот факт, чтобы показать, что гуманизм писателя проявлялся не только в его творчестве как писателя, но и в самой суровой действительности. В собственно художественном творчестве он прежде всего резко критикует буржуазную действительность с позиций гуманизма. Начиная с

литературных дебютов и до конца своих дней, он стремился найти и выразить «высшую человеческую субстанцию не в выдающихся личностях, а в обыкновенных «маленьких» людях:

«Твои жалкие горести,  
Твои мелке радости,  
Монотонная жизнь твоя –

Может ли все это оставить меня равнодушным?» - так была сформулирована жизненная позиция начинающего писателя в стихотворении «К бедному человеку» (*Au pauvre homme*, 1909). Дюамель стремился передать внутреннее богатство человека, униженного социально. Молодой Дюамель был близок к унанизму, литературному течению, прославлявшему духовное единство, которое складывается среди людей, объединенных по тем или иным причинам.

При всем идеализме и расплывчатости устремлений, творчество унанимистов противостояло декадентскому искусству своей верой в человека, в жизнь, своим ощущением полноты и насыщенности бытия. Вспомним, что к этому течению принадлежал также упомянутый ранее Жюль Ромэн. *Selon Le Petit Larousse l'unanimisme est une «école littéraire (XX<sup>e</sup> siècle) qui se proposait de traduire les sentiments et les impressions de larges groupes humains* (Petit Larousse 1990). *Petit Robert nous en dit: «Doctrine littéraire d'après laquelle le créateur doit exprimer la vie unanime, les états d'âme collectifs»* (Petit Robert 1981).

В 1906-1907 гг. Дюамель и другие «унанимисты» попытались на практике создать «единодушный» коллектив и поселились вместе в одном из парижских пригородов; сняв дом, купили и типографию. В подражание Телемскому аббатству Рабле они назвали свой «фаланстер» «Аббатством». Эксперимент продлился всего полтора года: слишком уж велики были

материальные трудности. Сказалось и различие характеров искусственно объединенных людей.

#### **а) «Жизнь и приключения Салавена», общий анализ произведения**

Первый цикл состоит из пяти романов «Полночная исповедь» (*Confession de minuit*, 1920), «Двое» (*Les deux hommes*, 1924), «Дневник Салавена» (*Journal de Salavin*, 1927), «Лионский клуб» (*Le Club des Lyonnais*, 1929), «Такой, какой есть» (*Tel qu'en lui-même*, 1932).

Однажды еще до войны Дюамель познакомился с человеком, который за кружкой пива пожаловался ему на свои неудачи. Эта встреча послужила, по признанию писателя, поводом для написания романа. Герой – мелкий чиновник по имени Салавен – жаждет стать «кем-то», во что-то верить, непременно действовать. Но все тщетно, ибо стремления Салавена лишены определенной цели, а одна неудача следует за другой.

Образ Салавена сложен. Это человек, потерявший «моральный стержень», - таких людей из среды интеллигенции оказалось немало после войны. В истории Салавена разворачивается **трагедия «маленького человека»** в буржуазном обществе, человека, обреченного на прозябание, которое парализует его волю.

В болезненных переживаниях Салавена Дюамель видит общий недуг своего времени, требующий тщательного анализа и лечения. Стремясь раскрыть сложную внутреннюю жизнь Салавена, писатель выносит на суд читателя бесконечные колебания своего героя, останавливается на малейших оттенках его мысли. Болезненный мир Салавена – следствие его духовного одиночества, социального вакуума, в котором он

существует. Лишенный возможности действовать в общественной жизни, он замыкается в себе.

Духовное смятение и внутренняя неприкаянность, отсутствие в жизни идейной опоры и непонимание самого смысла существования роднят Салавена с персонажами экзистенциалистской литературы 40-х годов, в частности, с Мерсо, героем «Постороннего» (*L'Étranger*, 1942) Альбера Камю. Вместе с тем, тяга к нравственному идеалу, к героике, до некоторой степени сближает его с доктором Руё из романа «Чума» (*La Peste*, 1947), но лишь до некоторой степени, так как Салавен, в отличие от Руё, остается в пустоте, в трагическом одиночестве - тема, настойчиво и сильно прозвучавшая в западной литературе XX века.

#### **б) «Хроника семьи Паскье», как главный роман писателя**

В 30-е годы Дюамель приступает к главному труду своей жизни – десяти томной «Хронике семьи Паскье». В нее входят следующие книги: «Гаврский нотариус» (*Le Notaire du Havre*, 1933), «Зверинец» (*Le Jardin aux Bêtes sauvages*, 1934), «Земля обетованная» (*Vue de la Terre promise*, 1934), «Ночь святого Иоанна» (*La Nuit de la Saint-Jean*, 1936), «Бьеврская пустынь» (*Le Désert de Bièvre*, 1937), «Наставники» (*Les Maîtres*, 1937), «Сесиль среди нас» (*Cécile parmi nous*, 1938), «Битва с тенями» (*Le combat contre les ombres*, 1939), «Сюзанна и молодые люди» (*Suzanne et les jeunes hommes*, 1941), «Страсть Жозефа Паскье» (*La Passion de Joseph Pasquier*, 1945).

Огромный романый цикл посвящен истории семьи Паскье с конца 80-х годов прошлого столетия до 1930 года. В то же время на страницах романа Дюамеля проходит жизнь французского общества за несколько десятилетий. Им создана

целая галерея типов, характерных для этой эпохи. Основная тема «Хроники» не утратила актуальности и в наши дни: речь идет о защите духовных и нравственных ценностей в обществе буржуа. Вот почему герои хроники, наделенные высокой культурой, человечностью, столь контрастно противостоят миру корысти и холодного расчета.

Каждый из романов обладает своей темой, сюжетом. Будучи композиционно завершен, он может читаться как самостоятельное произведение, связанное с другими частями цикла лишь наличием общих персонажей. Однако и в целом мир «Хроники» внутренне сцементирован: стержнем его служит образ главного героя – Лорана Паскье. Он стал известным ученым-биологом, в возрасте пятидесяти лет вспоминая свою жизнь, семью, друзей и коллег.

Поэтому, в отличие от «Ругон-Маккаров» (Les Rougon-Macquart, *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, 1871-1893) Э.Золя, «Будденброков» (1901) Т.Манна и «Саги о Форсайтах» (1906-1921) Д.Голсуорси, «Хроника Паскье» - не столько классический семейный цикл, сколько своеобразный **лирико-эпический мемуарный дневник Лорана Паскье**. Этот образ во многом **автобиографичен**, хотя семья Паскье вовсе не похожа на персонажей Жоржа Дюамеля. События, факты, характеристики действующих лиц и исторические реалии – все проходит через сознание героя, рассматривается сквозь призму всплывающих в его памяти ощущений и эмоций прошлого. Чувствуется влияние Марселя Пруста, которое признавал и сам Дюамель. Но, в отличие от автора цикла «В поисках утраченного времени» (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927), у Дюамеля изображение действительности гораздо более определено социально и не растворяется в потоке воспоминаний. В его романах ощутимы история, время, даже в ситуациях сугубо семейных личных воспоминаний. Дюамель

«строит свое трудно сочетаемое целое»... из рассказа очевидца, фактографа и лирических чувственных воспоминаний» (14). Субъективное и объективное, эпическое и лирическое начала сливаются, дополняя и обогащая друг друга.

Движение сюжета «Хроники» достигается не столько последовательным изложением событий семейной жизни на фоне «истории общества» (как это обычно бывает в семейных «сагах»), сколько духовной эволюцией Лорана Паскье, который ищет нравственный абсолют в обществе, лишенном нравственности, теряя одну за другой иллюзии, он обретает смысл жизни в науке, творчестве, деятельности на пользу человеку.

«Гаврский нотариус» и «Земля обетованная» - это воспоминания Лорана Паскье о его детстве и юности, первая и третья часть «Хроники». Вторая книга («Зверинец»), посвященная частному эпизоду из отроческих лет главного героя, имеет общую тематическую и сюжетную линию. В этих романах речь идет об утрате первой иллюзии Лорана – его детской и юношеской веры в незыблемость клана Паскье. Причина краха семейного единства – ожидание наследства, предвкушение скорого обогащения, власть денег, постепенно порабащая души.

«У нас в столовой по вечерам горела большая медная лампа, всегда начищенная до блеска, всегда чуть влажная от керосина. Все мы собирались вокруг играть и учить уроки при ее пленительном свете (14). Вокруг этой лампы вращалась размеренная и спокойная жизнь клана. Этой идиллической картиной открывается «Гаврский нотариус».

Но вот «неведомое чудовище – вспоминает герой – вторглось в нашу жизнь, оно готовилось все разрушить, уничтожить, растоптать». В глазах мальчика гаврский нотариус, от которого семья ждет известий о наследстве, становится символом страшной беды, обрушившейся на «убежище», на

«сокровенное святилище», где Лоран был так счастлив. Так ребенок воспринял непосредственное соприкосновение с миром реальности.

Быстрое обогащение пагубно сказалось на личности Раймона Паскье, который также занимает центральное место в романах «Гаврский нотариус» и «Земля обетованная». Для маленького Лорана это был человек стройный, голубоглазый, с золотисто-рыжими длинными усами, с чарующей улыбкой. Он горячо любил своих детей, был способен на самопожертвование, готов заступиться за обиженных и оскорбленных, был обаятельным собеседником, обладая незаурядными способностями. В самом деле, чтобы на пятом десятке, не переставая работать, выучиться на врача и получить диплом, нужна была недюжинная воля.

Болото денежных меркантильных интересов поглощает все более эту яркую личность, на первый план выходят уже недостатки, а достоинства отступают на задний план. Всю жизнь привыкший честно трудиться, Раймон Паскье, ожидая наследство, меняется на глазах. «Деньги – это хитрая штука! - восклицает он. Надо быть простаком, чтобы выколачивать своим горбом какие-то десять-двенадцать франков за ночь!». Он больше не хочет быть «простаком», он буквально рвется к богатству. Ему кажется, что деньги помогут ему вырваться из среды, которая тяготила его, «стать выдающимся человеком», показать, на что он способен.

Но результаты оказались противоположными: Раймон не возвысился, напротив, его духовные интересы убывали, бледнели, уступали место жажде материального обладания, тяге к сиюминутным удовольствиям, внешней показной стороне жизни.

Отец Лорана принимает шкалу подобных жизненных ценностей, но не обладая опытом ни предпринимательства, ни

способностями делать деньги, он становится легкой добычей настоящих дельцов, втягивает семью в губительный водоворот долгов, ценных бумаг и векселей. Этот водоворот размывает «островок» человечности, тепла, человеческой близости, каким виделась семья маленькому Лорану.

Очевидно, что более всего именно против такого перерождения личности в обществе восстает Дюамель. Именно поэтому он так тщательно рассматривает «феномен Раймона Паскье».

Вторжение корыстного духа в «клан» Паскье было симптомом времени – эпохи торжества капитала. Во Франции это время называлось «La Belle Époque». В романе у этого периода свои приметы: в Париже проходила всемирная выставка 1889 года; уже возвышалась Эйфелева башня – символ «цивилизации». Строилась новая железная дорога вокруг Парижа, выплачивались огромные суммы «экспроприированным» владельцам домов и участков там, где прокладывали ее кольцо. Всюду царил ажиотаж, лихорадка наживы. То, что происходило с Раймоном Паскье, в сущности, было типичным явлением.

Другой тип – Васслен – карикатура, до которой может опуститься человек, снедаемый алчностью. Вассен кичлив, груб, жаден, эгоистичен, жесток с детьми и женой. Ради денег он идет на мошенничество и попадает в тюрьму. Жестокая цена отцовской деградации – самоубийство сына Дезире.

Образ этого чистого, наивного и доброго мальчика очень важен в романе. Это он подарил Лорану радость и счастье дружбы. Смертью Дезире, совпадающей по времени с извещением о наследстве, Дюамель намеренно подводит черту, завершая самый светлый период в жизни маленького Лорана. Детство кончилось. Наступают жестокие будни. От наследства почти ничего не осталось – все ушло за долги. Казалось бы, все

должно вернуться в прежнее русло. Но клан Паскье дал трещину: у отца, у старшего сына Жозефа отныне единственный смысл жизни в деньгах.

В романе «Земля обетованная» действие происходит почти десять лет спустя, - осенью и зимой 1900 года. Вроде бы достигнута эта «земля обетованная», о которой мечтал Раймон Паскье. Но писатель не скрывает своей иронии уже в названии романа. Поднявшись на одну ступеньку социальной лестницы, Раймон почувствовал, что трещина в семейном каркасе углубилась и привела к развалу семьи. «Никогда больше мы не будем так счастливы, как во времена детства», - говорит Лоран. И если в первой книге медная лампа, символ единства клана, открывает повествование, то третий роман начинается со сцены дележа денег.

Четко определился раскол: с одной стороны, - отец и его старшие сыновья, Жозеф и Фердинанд, впитавшие, каждый по-своему, взгляды и критерии буржуа. С другой – Лоран, молодой биолог, его сестра Сесиль, концертирующая пианистка (в последующих романах к ним присоединится Сюзанна, пока что восьмилетняя девочка). Мать, будучи нормальной женщиной, мучительно переживает разлом в семье, растущую враждебность детей по отношению к друг другу.

Глубокая пропасть легла между Жозефом и Лораном. Их образы воплощают исключаящие начала: корыстность и великодушие. Жозеф с юных лет заточен на одну цель – делать деньги. Его ум, воля, энергия работают в одном направлении. Такая страсть наложила отпечаток на весь его облик: он тверд, безжалостен, груб, самоуверен, хитер и расчетлив. Да и внешность у него соответствующая: коренастая фигура, физическая сила, жесткие черты лица, резкий властный голос – это человек, который намерен повелевать! Впоследствии он становится крупным банкиром, президентом нескольких фирм.

С юных лет он глубоко и искренне презирает Лорана, вообще всех интеллигентов, с уверенностью, что их можно «купить» так же, как и все на свете.

В «Земле обетованной» конфликт мировоззрений двух братьев, бывший явным еще в «Зверинце», когда 15-летний Лоран поклялся уничтожить свой первый тысячефранковый билет, чтобы показать Жозефу свое презрение к деньгам, достигает кульминации. Он, действительно, бросает в воду банковский билет стоимостью в пятьсот франков. Жест символичен: Лоран уничтожил не всю сумму, полученную в наследство, и поэтому он вроде бы не до конца свободен от денежных соблазнов. Но он в итоге отдает оставшиеся 500 франков женщине, попавшей в беду по вине его отца.

Поиски героем нравственной опоры, цели и смысла жизни составляют главное содержание романа «Земля обетованная». Он болезненно переживает развал клана Паскье, мучительно расстается со своими юношескими иллюзиями. Семья давно перестала быть источником его благополучия, той гаванью, которая защищает человека от жизненных бурь, она просто тяготит его: «Я не свободен, они сковывают меня», - говорит он о своих близких. Особенно тяжело ему наблюдать поведение отца.

Раймон Паскье стал заурядным обывателем. Смешны и уродливы попытки Раймона выглядеть нуворишем: скорее, он похож на мольеровского Журдена «во дворянстве». Деньги, как вино, бросились в голову слабому человеку, породили стремление к показному блеску. Нелепы его покупки ненужного автомобиля, что было для того времени безумной роскошью, дорогой экипировки для верховой езды, клочка земли, чтобы почувствовать себя таким «сельским джентльменом». В нем атрофировались былые достоинства: тяга к знаниям, к умственной деятельности, умение самоотверженно трудиться.

Он пренебрегает врачебной практикой, теряет клиентуру, тяготится любой работой. В результате огромный труд, потраченный на получение диплома, оказался бессмысленным. Лоран с ужасом видит, что прекрасный человеческий материал загублен. Человек с чертами Дон-Кихота вырождается в Дон-Жуана низкого пошиба.

В образе Раймона Паскье Дюамель показал, как постепенно формируется тип потребителя, лишённого внутренней культуры и нравственности, падкого на вещи, удовольствия и мнимый престиж, ради которых он готов бездумно тратить деньги. Мысль, духовность, высокая мораль – лишь препятствия для потребительства. «Человек потребляющий» необходим обществу для процветания. «Жить, чтобы потреблять» – под таким девизом формировалась идеология более позднего времени. Жорж Дюамель чутко подметил ее зарождение и развитие, потому роман актуален и поныне.

Для матери Лорана семья была смыслом существования, и вот семьи нет: дети и муж – едва ли не враги друг другу и она не понимает, отчего. Драма Люси Паскье – это драма семьи, в которой деньги разрушили человеческое родство. Лоран тяжело переживает эту драму, страдает, видя переживания матери и только с Сесиль он не утратил духовной близости – от власти вещей ее защитило искусство. Новый друг, сменивший покойного Дезире, выходец из практичной еврейской семьи, Жюстен Вейль – мечтатель, романтик. Как и Лоран, он жаждет нравственного абсолюта и ненавидит мещанский быт, погоню за деньгами, бездуховность своей среды. Эта возвышенная дружба помогла Лорану не задохнуться в собственной семье: «Я так печален, что мне хочется умереть. Все нелепо, безнадежно и изменно», - в тоске восклицает он.

Автор как бы предостерегает, что безнадежное отчаяние может привести к трагедии. Такова история музыканта

Вольдемара Энигсена. Этот человек любил «не искусство в себе, а себя в искусстве» и, не добившись успеха, опустился, погиб, став наркоманом. В образе Вольдемара Дюамель хотел отразить характерные для конца века упаднические, декадентские настроения, глубоко чуждые писателю. Недаром известие о смерти Вольдемара совпало с новым 1901 годом. Вообще совпадение кульминации событий в семье Паскье с концом XIX и началом XX столетия придает повествованию обобщающий смысл: писатель видит в них предвестие трудных, порой пагубных для человеческой личности времен.

Лоран не отравлен духом наживы и не впал в бесплодный пессимизм – его защитили труд, страсть к науке, к творчеству, вера в пользу и необходимость своей деятельности. Роман кончается оптимистически, что характерно для Дюамеля, об этом свидетельствуют и последующие тома «Хроники Паскье». Хотя Лорану предстояло пережить немало испытаний: и утрату иллюзий духовного братства единомышленников («Бьевская пустынь») и разочарование в научной среде, столь же бездуховной, как и все общество («Наставники», «Битва с теньями»), и душевные муки при виде несчастий горячо любимых сестер («Сесиль среди нас», «Сюзанна и молодые люди»). Духовный крах и разрушение благополучия Жозефа («Страсть Жозефа Паскье») лишь подтвердили правильность избранного Лораном пути.

Оптимизм Дюамель черпал из любви к людям, прежде всего, к людям труда. Именно эта позиция сделала Дюамеля хранителем и продолжателем гуманистических традиций французской литературы, что сказалось как на содержании, так и на художественной форме произведений.

Еще в 1927 году в своем «Этюде о романе» («Essai sur le roman») Жорж Дюамель высказал свое художническое кредо: искусство полезно, ибо оно служит жизни: «... я жду от вели-

кого произведения двойного чуда: тронув сердца, оно должно сделать их восприимчивыми к тем картинам жизни, которые их породили» (14, с.95).

Дюамель о романе: «Роман, подлинно достойный интереса, - это тот, который... помогает нам в познании жизни, истолковании мира» (idem, с.94), в первую очередь человека. Он считал, что в самой авторской манере изображать людей содержится много открытий для читателя, когда «чужая история отбрасывает на наше существование необычный свет».

Отмечая «длительный, дорогостоящий и полезный» опыт литературы, ее огромные завоевания, писатель горячо отстаивал характер и саму направленность понимания действительности современными романистами, которых занимает «не столько реальность явная, сколько глубинная и скрытая». Подобно хирургу, рассекающему решительным ударом скальпеля кожу и мышечную ткань, чтобы добраться до тайной причины недуга, современные романисты интересуются, главным образом, душой, как реальностью, которая обуславливает остальное» (idem, с.99).

### **в) Лексико-стилистические особенности «Хроники»**

Именно такой глубинный подход к действительности, как к предмету изображения и определил художественные особенности, характер языка и стиля «Хроники» в целом, «Гаврского нотариуса» и «Земли обетованной», в частности.

В этих романах все видится через призму восприятия Лорана Паскье, от имени которого ведется повествование. Рассказчик – не холодный и бесстрастный наблюдатель, но персонаж, наделенный ярко выраженной индивидуальностью: в

его воспоминаниях сливаются в единое целое рационалистическая логика ученого и эмоциональность человека поэтического склада. Дюамель постоянно заботится, чтобы точно, тщательно отобранный, выверенный язык, стиль романа, «вся эта живопись» служили тому, чтобы проступила, проявилась душа героя, его отношения с окружающими. Для писателя ни одна деталь не существует сама по себе – только ради своих глубинных связей» (idem, с.100). И он достигает совершенно определенного результата: «действительность здесь – производная души».

В «Гаврском нотариусе», например, многочисленные описания быта, предметов домашнего обихода, повседневных действий передаются благодаря обильному употреблению бытовой лексики, глаголов, выражающих самые обычные операции: *laver, coudre, repasser, nourrir, machine à coudre, lit, travail, ouvrage, labeur*. Это не просто словесный материал, но и средство воспроизвести атмосферу уюта, душевного здоровья, человечности, которая виделась маленькому Лорану прежде всего в заботах матери. Бытовые реалии как бы освещены особым лирическим светом.

Но вот «чудовище» - деньги – ломает душевный покой и привычный уклад семьи – и возникает иной лексический ряд: термины, обозначающие деловые отношения, денежные операции (*hypothèque, gage, notaire, testament, titres, actions*). И эта терминология имеет двойную функцию: с одной стороны, характеристики финансово-юридических реалий, с другой – «эмоциональной» оценки «чудовища». Лексические и стилистические столкновения в тексте романа не только не мешают его восприятию как художественного целого, но, напротив, помогают ощутить борьбу двух начал – человечности и корысти, всплывающую в лирических воспоминаниях Лорана

Паскье. Эта борьба и есть основная тональность «Гаврского нотариуса».

Временами лиричность прерывается рассуждениями ученого: «Il était vraiment un homme du XIX siècle, de ce siècle qui n'a pas voulu douter du savoir souverain, de ce siècle qui a fait la sourde oreille aux avertissements de Schopenhauer et s'est plus tenacement à confondre science et sagesse» (15, с.83). В «Земле обетованной» книжная речь занимает значительно большее место, ибо герой уже почти обособлен от семьи, он живет в мире науки. Даже свои затаенные переживания он выражает языком в достаточной мере книжным: «Je me suis promis chevalier de génie, de l'abnégation, de l'honneur: j'avais confessé ma fois, proclamé le triomphe de l'esprit sur la matière».

Как это далеко от прозаики первого романа! С книжной прозой в «Земле обетованной» взаимодействует еще более интенсивный, чем в предыдущей книге, лирический стилиевой поток, который выражается в двух противоположных и дополняющих друг друга формах. С одной стороны, короткие, емкие, эмоционально-насыщенные фразы, передающие крайнюю степень взволнованности, напряженности состояния героя: «Je suis triste à mourir. Tout est laid. Tout est ridicule. Tout est bas, désespérément. Et, je n'ai pas encore 20 ans» (15, p.262). Повторы отдельных слов усиливают впечатление смятенного состояния Лорана Паскье: «Ils n'aiment pas les choses que j'aime. Et pourtant... je les aime» (idem, p. 270).

С другой стороны, взволнованность молодого мечтателя, столкнувшегося с прозой жизни, выливается в длинные внутренние монологи, изобилующие литературными реминисценциями, но это отнюдь не наукообразные рассуждения, а речь искреннего, жаждущего чистоты человека, рождающая живой отклик в душе читателя.

Не только язык Лорана, но и речь остальных персонажей передают существо их характеров. Мать Лорана, например, - воплощение естественной мудрости и глубокого нравственного чувства, нередко говорит почти афоризмами: «On vous a instruits et c'est comme si l'on vous avait instruits à vous disputer, hélas, à vous détester» (15, p. 268).

Восторженность и эмоциональность натуры Жюстена Вейля, расплывчатость его устремлений передаются возвышенным стилем речи. Напротив, крайне скупое, отрывистое, как бы экономя слова, высказывается Жозеф Паскье. Лишь притяжательное местоимение «мой» он употребляет слишком часто, куда чаще, чем «наш»: *ma maison, mon dîner, ma famille, mon affaire*.

Точность языковой характеристики – одна из ценнейших черт реалистической литературы прошлого, наследником которой является Дюамель. «В стиле, как и в морали, Дюамель принадлежит французской классической традиции», писал Андре Моруа (16, с.19).

Успех первых романов «Хроники Паскье» выдвинул Дюамеля в число наиболее крупных литературных имен Франции. В 1936 году его избрали во Французскую Академию, секретарем которой он был. В последующем книги его, столь популярные до войны, перестали в той же степени интересовать читателя. Однако многие идеи его произведений не умерли, а тонкие и прозорливые наблюдения не утратили актуальности, обрели новую жизнь. Его творчество помогает и поныне бороться за гуманизм и человеколюбие.

### **3. Основные выводы. Своеобразие и особенности разновидностей литературного жанра roman-fleuve.**

Таким образом, обзор творчества некоторых из крупнейших представителей литературного жанра романа, в частности, ретроспекция романа-реки, дословно (roman-fleuve) или, как иногда говорят, цикла романов, убедили нас в следующем:

1. Roman-fleuve, скорее, относится к формальной стороне творчества писателей. Это вопрос творческого вкуса и психологической направленности, жизненного опыта. Большинство писателей, как правило, принимались за такие глобальные попытки описания действительности или душевного состояния героев, когда им самим было уже за сорок и был набран определенный психологический жизненный багаж. В русле этого жанра работали самые разнонаправленные писатели-унанимисты – Ж.Ромэн и Ж.Дюамель, не примыкающий ни к какому литературному течению Р.-М.дю Гар и Р.Роллан, которого называют «*écrivain solitaire*», то есть писателем-одиночкой.

2. В любом виде искусства есть художники-монументалисты, так же, как и сторонники более «миниатюрного» жанра. По сути содержания, циклы романов-fleuve могут значительно варьироваться – от описания жизни души, сознания, как главного героя Пруста, - до зеркала духовной жизни целого поколения, как у Р.Роллана или описания жизни обширных сообществ, как у Ж.Ромэна. У Ж.Дюамеля это изложение пространной семейной хроники и широкого ансамбля повествований у Р.-М. дю Гара. Отличие этого вида литературного жанра романа заключается в монументальности художественного полотна, созданного писателями. 3.

Значительны расхождения стилей и индивидуально неповторимого почерка каждого из них. Давно притчей во языцех стал синтаксис М.Пруста, передающий свободный, ничем не ограниченный поток сознания и ничем не скованную внутреннюю речь героя. Строгий и простой, без стилистических излишеств и прикрас, почерк Р.-М. дю Гара и гармоничный, музыкальный слог Р.Роллана, - служат решению конкретной художественной задачи, поставленной автором.

4. Объединяет все перечисленные и проанализированные произведения их главная и отличительная черта – наличие общих героев циклов. Даже если они и неявно выражены, как у Ж.Ромэна с его 600 персонажами, их функцию берут на себя психологические двойники автора на протяжении 27 томов, например, – Jallez и Jerphanion. Впрочем, это обычное явление для большинства долго работающих писателей, а не только у приверженцев roman-fleuve.

5. У каждой литературной формы есть свой читатель. 20-е и 30-е годы, - время зарождения этой формы литературного жанра «роман», во всяком случае, осознание его и появлениесоответствующего наименования, - имело иной ритм, чем в конце XX столетия. Этот вид жанра по-прежнему жив, популярен и не потерял своей привлекательности для современного читателя. Свидетельство тому – творчество продолжателей традиций roman-fleuve/ Е.Базена (H.Bazin), Ф.Эриа (F.Hériat), М.Дрюона (M.Druon) и, наконец, М.Дюрас (M.Duras).

#### 4. Список использованной и цитируемой литературы:

1. Cuisinier A. Jules Romain et les hommes de bonne volonté. P. Flammarion, 1969.
2. Dix siècles de littérature française. Vol. 1 P., Bordas, 1984.
3. Du Gard R.-M. Les Thibault, M. Progrès, 1970.
4. Duhamel G. Chronique des Pasquier. Le notaire du Havre. Vue de la Terre promise. M. Radouga, 1983.
5. Maurois A. G. Duhamel. P., 1967.
6. Petit Larouse. P., Librairie Larousse, 1990.
7. Petit Robert P., Le Robert, 1981.
8. Proust M. Le temps retrouvé. M., Progrès, 1980.
9. Proust M., Rivière J. Correspondance (1914-1922). P., 1955.
10. Proust M. A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. M., Progrès, 1976.
11. Rolland R. Jean-Christophe. Vol. I-IV P. 2007.
12. Rolland R. L'âme enchantée. Vol. I-IV P. 2008.
13. Большая энциклопедия. М., Издательство Энциклопедия, 1975, т. 22.
14. Дюамель Ж. Из этюда о романе. – В кн.: Писатели Франции о литературе. М., Прогресс, 1978.
15. Дю Гар Р.-М. Воспоминания (фрагменты). В кн.: Писатели Франции о литературе. М., Прогресс, 1978.
16. Кирнозе З.И. Французский роман XX века. Горький, 1977.
17. Рубцова Г.В. Творчество Ромэн Роллана. Л.-д., ВОЗ, 1955.
18. ქართული ენციკლოპედია. თბილისი, 1982.

## РОМАН ЖОРЖА СИМЕНОНА «LES GENS D'EN FACE» О БАТУМИ И РОЛЬ В НЕМ МЕТАФОРЫ

Предназначение метафоры не изменилось со времен создания термина Аристотелем, - служить подражанием жизни в искусстве, в данном случае в искусстве художественного слова.

Художественное слово метафорично по своей природе, что позволило Г.Лорке назвать метафору дочерью воображения, рожденной мгновенной вспышкой интуиции в тревоге долгого предчувствия ([http:// es – dejavu.ru/ Metaphor.html](http://es-dejavu.ru/Metaphor.html)). Метафоре, как иносказанию в самом широком толковании слова, доступно невыразимое обычным одноплановым языком, ибо она, сравнивая предметы или явления реального мира, придает им двухплановый характер, переводя мир впечатлений из моно- в стереозвучание благодаря умножению ассоциативных рядов.

Метафора в качестве литературоведческого понятия и явления не случайно занимает центральное место среди других тропов, воздействующих на воображение и чувства адресата и тем самым приближая его к постижению сути вещей. В общей теории метафоры Ф.Уилрайта, она представляет собой элемент Т-языка (от *tensive language*), то есть языка, создающего напряжение. Метафора, как ключевое понятие Т-языка, относится к символам, которые могут намекать на объекты такой природы, что при использовании прямолинейных методов неизбежно игнорируются или искажаются (Уилрайт 1990:108).

В своей работе, посвященной метафоризации, В.Н.Телия указывает на то, что ассоциации, появляющиеся при формировании метафоры, «дают основание, усматривая сходство или смежность между гетерогенными сущностями, устанавливая их аналогию, и прежде всего, между элементами физически воспринимаемой действительности и невидимым миром идей и страстей, а также различного рода абстрактными понятиями,

создаваемыми разумом в процессе «восхождения» от умозрительного, абстрактного представления о действительности к конкретному ее постижению» (Телия 1988:173).

В процессе этого постижения происходит развертывание художественных образов, отображающих реалии конкретной эпохи повествования. Это происходит зачастую по всем канонам древнейших мифологических форм мышления, участвующих в создании «наивной картины мира». Последняя создается на антропоцентрической основе, дающей возможность представлять явления природы, как лица, обладающие антропоморфными свойствами (Телия, там же). Исследователи отмечают, что в основе метафоры также лежит антропоцентрический принцип, полагающий человека мерой всех вещей и это объясняет ее универсализм и «утилитарные преимущества», способствующие нечеткости границ концепта.

Н.Д.Арутюнова замечает, что под метафорой нынче понимается «любой способ косвенного и образного выражения смысла» художественного текста (Арутюнова 1990:5), кстати, нередкий в телеграфном стиле, характерном для романов Сименона. В этом – один из парадоксов притягательности его прозы, сворачивающей и раскручивающей перед читателем информационные свитки, за кажущейся внешней простотой которых скрывается глубокое проникновение в главное – то, чего не увидишь глазами, как говаривал Маленький принц Экзюпери, - т.е. внутреннюю жизнь людей. И все это происходит благодаря апелляции метафоры к образному, художественному мышлению, которым ведает правое полушарие головного мозга. Полагают, что при его активизации человек способен с помощью бессознательного уловить нужный смысл метафоры (Wikipedia [http:// Wikipedia. org/wiri.Метафора](http://Wikipedia.org/wiri.Метафора)).

В настоящей работе мы условимся понимать под метафорой такое литературоведческое понятие, которое оперирует не

фигурами речи как таковыми, а образами, основанными на переносе свойств объектов одного класса на их художественные аналоги другого класса с целью усиления интеллектуально-эмоционального воздействия автора-адресанта на читателя-адресата.

Намеренно опуская вопрос о видах метафоры и ее теориях Дж.Лакофора, М.Джонсона, И.Гальперина, Н. Д. Арутюновой и других исследователей, полагаем, что это благодатная тема для отдельной работы; здесь же мы остановимся на конкретном анализе роли метафоры в фрагменте творчества Сименона (Simenon 1960).

Рассмотрим, как метафора способствует более точному отображению реального мира на художественном полотне романа, а также каким образом реализован в произведении принцип антропоморфности. Точкой опоры последнему служат вторичные признаки (Литер. Энциклопедия 1934: т.7) и значения ключевых слов. К примеру, в романе Сименона вторичный признак дождя – что он льется, как слезы из глаз; окон – то, что они, подобно глазам, смотрят на юг, север и т.п.; гортань – может быть разверста как гроб (в случае человеко-ненавистнической агитации) и т.п.

Он, она и смерть – вечная тема. Всегда были и будут те, чья «гортань... – открытый гроб; языком своим обманывают; ... ноги их быстры на пролитие крови; разрушение и пагуба на путях их» (Библия 1988 3:13-16 : 359). Эта интертекстуальная метафора не случайна, ведь в книге много говорится о большевистской пропаганде и одно из знаковых мест романа – Клуб агитации и пропаганды. Сименон, побывав в 1934 г. в Батуми, желал узнать, что в действительности скрывается за разверстой «гортанью» пропаганды. И он приехал, увидел, недолго пробыл, но, подобно гостю, многое заметил: *vēni, vidi*.

«Приготовление к могиле: глубина холода, глубина тьмы, глубина тишины», - так описала всевластие большевиков З.Гиппиус задолго до создания этого романа (Гиппиус 1991:212). Документ эпохи – свидетельства богини декаданса удивительно перекликается с метафорически переданной Сименоном атмосферой, декодируя в ином жанре имплицитную информацию художественного хронотопа.

Работа над переводом романа, созданного Сименоном по возвращении из Черноморского круиза еще в 1933 году, дают пищу для размышления переводчику романа, филологу и просто жителю города. «Большевики не терпят вблизи никакой <оппозиции>, даже пассивной, даже глухой и немой (Гиппиус 1991: 180), ибо полагалось жить по законам иезуитов «будь, как мертвый» (*perinde ac cadaver*) пред лицом вышестоящих, согласно морали, провозглашенной еще в средние века св. Игнасием де Лойлой.

Грубо окрашенный гроб в первой же сцене длинной череды невеселых событий является образом, метафорой демонстрации в честь энной годовщины Октября, на которой люди «лагеря напротив», то бишь соцлагеря, как бы хоронили свои надежды под краснознаменной символикой.

Дальнейшие разворачивающиеся события работают на **метафору разверстого гроба** – вначале гибель предшественника главного героя консула Адил-бея, затем его смертельно опасное состояние, расстрелы на улицах, гибель одной из героинь романа, переводчицы Сони и, наконец, финальная сцена, где подробно описано место, где «пролитие крови» поставлено на поток во дворе ГПУ у Дома стандарта.

В огне не горят и в воде не тонут лишь неживые душой «персиянка» Неджда и такой же фальшивый американец Джон, потребляющий деликатесы с видом на расстрельный двор тюрьмы. Таким образом, конструкция романа такова, что он от

доски до доски как бы облачен в траурную рамку. Составляющие этой рамки – вступление романа с траурным шествием и его концовка, когда герой узнает о гибели возлюбленной и решается скрыться бегством по воде, то есть Черному морю дабы избежать уготованной ему участи.

О том, что эта участь уготована всем, шагающим позади символически кумачового гроба, - мы догадываемся по покорно-равнодушному виду разностатусной и разновозрастной толпы. Не желая стать очередной жертвой красного террора, герой спасается бегством по воде, естественный исход во многих сюжетах народных сказаний, обеспечивающий бегство от **чудовища**.

Водная гладь, способная к самоочищению – метафора не только спасения, но и искупления грешной земли, символ всепобеждающей жизни. Это еще и единственный путь бегства из лагерной зоны, в которой один заключенный не в силах что-либо изменить.

Перед читателем возникает другой важный **ассоциативный метафорический ряд**: сцены из жизни города, напоминающие лагерь – отдельные зоны купания за колючей проволокой, шаркающие шаги шеренг батумцев, как бы заключенных, у памятника Ленину в качестве ритуальной вечерней прогулки, расстрел на месте без суда и следствия, где убитого тут же поспешно убирают, - список можно продолжить. Безрадостное существование подчеркивается описанием рабочей столовой, где люди молча и сосредоточенно поглощают пищу (почти баланду), и где каждый погружен в свои мысли, наблюдая за жизнью себе подобных каждый из своего угла.

Есть и другой собирательный **метафорический образ** в романе – **окна**, как глаза города и окна - как глаза вездесущего ГПУ, бдящие в ночи и при свете дня. Люди, живущие за окнами, - это собирательный образ другого мира, другого взгляда на

жизнь. В начале романа окна распахнуты и видна скудная обстановка жилья, нехитрая еда, но центром всего оказывается зеленая фуражка начальника морского ГПУ Батуми.

Затем сцены сменяют одна другую – вот женщина в ярко-желтом читает или прибирает по дому, изредка бросая взгляд на окна напротив, вот его обитатели обедают, переговариваясь – типичная бытовая картинка. Иногда у «окна напротив» сидят по ночам Колин и его жена, а по вечерам начальник морского ГПУ Колин тревожно оглядывает улицу в ожидании сестры, работающей переводчицей у турецкого консула. В конце романа окна – глаза прикрыты – на их черном фоне виден филигранный рисунок занавески (приготовление к смерти), и лишь в конце романа окна наглухо захлопнуты, как смеженные веки усопшего.

Роман «Люди напротив» можно было бы не без основания назвать «Окна напротив», ибо почти в ежестраничном упоминании окон жилых домов, контор, кооперативов, домов профсоюзов, как в зеркале души того общества прочитываются не только физический голод и духовная нищета, но и атмосфера подозрительности и тоталитарного надзора. Главный герой романа, турецкий консул Адил-бей смотрел на эти окна, как в стекло аквариума, за которым протекала неведомая ему странная жизнь. Люди-полутени двигались за забытыми картоном окнами. Они жили без воды и света, спали подчас на полу.

Сравним у Гиппиус: «окна закрыты, затыканы, чем можно. Да и нету там, за окнами ничего. Тьма, тишина, холод, пустота. Пляска призраков в тени нашей фантазмагории» (Гиппиус, там же). Окна имеют иное метафорическое прочтение – это образ жизни **в оглядку**, когда человек дышит, живет, говорит с постоянной мыслью о том, что за ним может следить и обращать свое «ненавязчивое» внимание «старший брат», который все видит.

С полным основанием можно назвать также дожди – морозящие, в виде ливней, непрерывные, грохочущие по крышам, навесам, водостокам, стеклам окон, да и вообще водную **стихию** метафорой и полноправным действующим лицом романа: это метафорические слезы и море невыплаканных слез невинно пострадавших от репрессий. Многоголосый хор труб похоронной процессии, - **метафора**-антитеза обветшалым водосточным трубам, захлебывающимся потоками небесной влаги, словно людскими слезами.

Впечатление нереальности жуткого карнавала перевернутых ценностей создается за счет метафорической пелены лжи, сквозь которую всё в этой трагедии абсурда выглядит, как в негативе: даже море похоже на все что угодно, кроме моря, а для жителей его побережья, - рыба редкий и дорогой деликатес.

Ложная идеология пропитала город насквозь. Как за ложными транспарантами скрывались голод и нищета, так за конкретными лицами оказывались люди-оборотни. Так, жена персидского консула была вовсе не персианкой, а созданием, которое он подобрал в годы службы в Москве. Джон, американский представитель, был агентом Москвы, чиновники, не знавшие иностранных языков, вдруг на них свободно заговорили. В целом создается «ощущение лжи вокруг – ощущение чисто физическое» (Гиппиус1991:182).

**Метафорический заголовок** романа «Люди напротив» имеет тройной подтекст: это не только обитатели окон второго этажа, живущие в доме напротив консула, то есть люди иной идеологии, но и невольные жертвы насильного осчастливливания - люди из вереницы постоянных очередей в кооператив, учреждения и даже на прогулках, иначе говоря, верхи и низы этого противоестественного, одного из самых антигуманных режимов в истории цивилизации.

Итак, в романе обнаруживается сгущение метафор, с помощью которых автор плетет нити художественного полотна, влияя на подсознание читателя и тональность всего произведения. Авторское отношение к происходящему передается с помощью имплицитно выраженных метафор: окна – глаза, гроб – красное знамя, страна – зона, люди – зомбированные полутени.

Сам **заголовок романа** метафоричен; его можно декодировать, как эллипсис выражения *Les gens (qui font) face (à la vie)*, то есть «Люди (на)против (жизни)», дословно, «люди, уничтожающие жизнь».

С помощью метафоризации Ж.Сименон создает впечатление иллюзорности происходящего и уверенности в том, что это состояние пройдет, словно кошмар безмолвствующего народа. В пользу этого говорит последнее интервью писателя: «Мне посчастливилось увидеть незабываемое Черное море, городá на побережье, ... я полюбил этот край и открыл для себя все прелести Батуми, Кавказа. Разве можно забыть набережную, порт, южное буйство красок, ласковый прибой, но главное – люди» (Кузнецов1986: № 16). Они вполне и давно, как и все, заслуживают счастья без террора, такова главная мысль произведения писателя-гуманиста.

Таким образом, в передаче противостояния и напряжения биофильного и некрофильного социального ориентирования, по Э.Фромму, между Эросом и Танатосом, без которых не может существовать настоящее искусство, ключевая роль в телеграфном стиле Сименона, избегающего стилистических троп, по праву принадлежит образной метафоре.

В итоге метафоризация приводит к желаемому результату – изображению режима ада, при котором картина мира оказывается перевернутой в философской бинарной оппозиции жизни и смерти. Такова сила воздействия метафорической ассо-

циативной основы романа – косвенного обвинения политически нейтрального Сименона тоталитарному антигуманному строю.

### Литература:

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс// Теория метафоры. М. С.5-32.
2. Библия. USA. Юбилейное издание Русского Библейского общества (988-1988). 1988.
3. Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси. Мерани. 1991.
4. Диасамидзе В.Г. Песнь батумских дождей Сименона. Тбилиси. Intellect, № 2. 2009.
5. Кузнецов В. Интервью с Ж.Сименоном «Поклонись милому Батуми». Тбилиси. «Слово». № 16. 1986.
6. Метафора//Литературная энциклопедия. Т.7. М. 1934.
7. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира// Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М. 1988. С.173-203.
8. Уилрайт Ф. Метафора и реальность// Теория метафоры. М. 1990.
9. [http:// es – dejavu.ru/ Metaphor.ru.html](http://es-dejavu.ru/Metaphor.ru.html). Internet source.
10. [http:// Wikipedia. org/wiri.Метафора](http://Wikipedia.org/wiri.Метафора). Internet source.
11. Simenon G. Les gens d'en face. Paris. Fayard. 1960.

## **Metaphoric Nature in G.Simenon's Novel "Les gens d'en face" about Batumi**

### **Summary**

G. Simenon's wrote his novel after his stay in Batumi in 30s of the 20th century. The main antithesis of the novel is the opposition of biophilial and necrophilial (according to Fromm) regimes and mentalities, i.e. social orientation. By means of symbolical images and a special design of so-called "black framework", the writer creates not only a minor tonality of the novel, but also the impression of illusiveness of an event. The author succeeded in displaying all absurdity of making people "happy" by force. He inspires hope that this condition will pass away as a nightmare of sleeping people, whose will is paralysed by a criminal regime. Nevertheless, they as well as any other people deserve happiness without terror. Metaphoric device leads the author to the desired result: he managed to display the totalitarian regime in his novel „Les gens d'en face”, in which the picture of the world is turned upside down in the philosophical binary opposition of life and death.

## БРОДЯЧИЙ СЮЖЕТ № 333 И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ

Интерпретация литературных бродячих сюжетов способствует описанию аксиологической картины мира, поскольку в них отражаются как эстетические представления определенного этноса, так и система его психических и нравственных норм. Особенности национального восприятия окружающего мира и стереотипы сознания запечатлены в творчестве писателей-сказочников, благодаря перу которых происходит передача и письменное распространение бродячих сюжетов на фоне сходного культурного фонда, а также общего бытового, религиозного и социально-экономического наследования.

Особенностью как фольклорной, так и авторской литературной сказки, согласно В.Я. Проппу, является то, что в действительность рассказываемого сюжета не верят ни автор-исполнитель, ни слушатель-читатель (Пропп 1976:47). Тем не менее, присутствует нечто, соответствующее этническому менталитету, - то, что делает данный вариант сюжета реальным и «правильным» с точки зрения носителей данной культуры.

Литературная сказка отличается большей раскованностью и свободой в интерпретации традиционных мотивов (Лопырева 1959: 3-27).

Фольклорный сюжет №333, согласно сюжетному указателю Аарне-Томпсона (Аарне А., Томпсон С. 1928), послужил основой самой известной сказки Ш.Перро о Красной Шапочке. Этот головной убор явился своего рода сказочным аналогом так называемых «красных каблуков» - неперменных атрибутов аристократов XVII столетия. Гендерная оппозиция подобной символики могла бы послужить отдельной темой в рассуждениях З. Фрейда. Мы же упомянем только, что подобный женский головной убор по своему крою был разновидностью

капюшона простых **горожан**, вышедшей из моды у знати еще при Людовике XIII.

Лепешки, несомые бабушке, делались обыкновенно в **деревне** в те дни, когда хозяйки топили печь, чтобы испечь хлеб. Посему позволим себе маленькое «открытие» - сельская родня Шапочки приобрела сей головной убор в **городе**. В прежнем, да и в нынешнем понимании сельских жителей, город являет собой источник всего дерзкого, непозволительного и опасного для девиц.

Именно к ним обращается в малоизвестном морализаторском финале Шарль Перро: «Здесь видно, что красивые и милые девушки не должны слушать речи разных людей. Не будет ничего странного, если их съест волк. Я говорю «волк», но не все волки серы. Из всех волков опаснее всего те, которые вкрадчиво, бесшумно и со сладкоречивой нежностью преследуют юные создания!»

**Во французском варианте** наказан не агрессор, а его жертва, и наказана она за свою доверчивость и недомыслие, что вполне соответствует духу картезианства, философского направления, господствовавшего во времена члена французской Академии Шарля Перро. Для этого направления было характерно рационалистическое мышление (*ratio* – «разум», по-лат.), в котором решающая роль принадлежит сознанию и разуму. Шапочка, не желавшая мыслить реально, при том, что выглядела ее бабушка довольно странно, поплатилась жизнью за свою «близорукость». Ее фольклорный двойник, убежав от волка, действовала вполне в картезианском духе, но этот «правильный» вариант сюжета оказался не востребовавшимся в творчестве сказочников.

В простом и незамысловатом сюжете воплотилась древняя идея, связанная с обрядом инициации: для того, чтобы возродиться целым и невредимым, надо оказаться на грани двух

миров, как правило, в чреве животных, служивших, как известно из мифов и сказаний, проводниками в царство мертвых. Поглощение, пребывание в утробе, чреве (матери, кита, зверя) означает одновременно и смерть, и полное обладание, и защиту, а также изоляцию от внешнего мира. Закомплексованный волк не только стремится присвоить себе женскую функцию (ведь не случайно персонажи вышли живыми из его брюха – чрева), но и является первым сказочным прообразом трансвестита, ряженного под бабушку.

Двуединая сущность, бинарный закон земного пути аксиоматично воспринимались древними цивилизациями: «существует только одна жизнь, которая плавно движется вперед на двух ногах – жизни и смерти. Этот цикл повторяется до тех пор, пока существует дорога, по которой можно идти» (Ливрага 2006). Таким образом, сказка приучает к мысли о том, что деструктивные силы в любом облике неизбежны и необходимы, как и опора на другую стопу на тропе жизни.

Известное эссе величайшего философа нашего времени Эриха Фромма, посвящено его интерпретации сюжета волшебной сказки (Фромм 1992: 180-183). В предисловии к циклу лекций под общим названием «Забывтый язык (Введение в науку понимания снов, сказок и мифов)» он указывает, что «единственным универсальным языком из всех, когда-либо созданных человеком, по праву может считаться язык символов» (Фромм 1992: 284). Следовательно, его понимание важно для каждого, кто хочет глубже познать **себя**, а значит, и **другого** человека. И здесь он проводит мысль, особенно важную для специалистов в области иностранных языков: «Пониманию языка символов нужно учить в школах и колледжах точно так же, как там изучаются иностранные языки» (Фромм 1992: 284). В этом универсальном языке, указывает Фромм, главными категориями являются не время и пространство, а интенсивность и ассо-

циативность, это язык со своей особой грамматикой и синтаксисом.

В реальной жизни мы существуем в условиях времени и трехмерного пространства, а сказки, как и сны, освобождают нас от этих атрибутов бытия. Волшебные сказки, по словам Эмерсона, «вооружают нас пугающей свободой». Она заключена в финале немецкой **детской** сказки братьев Grimm, где посрамленный волк наказан камнями, зашитыми в его брюхо, как бы символом бесплодия.

Неизвестно, были знакомы ли братья Grimm с японской философией, согласно которой камни являются олицетворением мужского начала, но в соответствии с обеими символиками волку досталось по заслугам: мужчина-агрессор получил «свое», и все его тщетные поползновения на роль матери и бабушки были пресечены по-немецки «правильным» и «справедливым» мужчиной в роли защитника и освободителя.

Таким образом, в варианте Grimms присутствуют две модели мужского поведения: функционально «правильный» мужчина-охотник и серая особь, претендующая на немужскую роль. Она и в жизни ведет себя агрессивно и немилосердно по отношению к противоположному полу и причина, по мнению психологов, заключается в том, что они видят в женщинах как бы своих соперниц и поэтому стремятся их оскорбить, унизить, «съесть», иными словами.

Итак, если у Перро присутствует идея Волка – соблазителя непристроенной девицы, легковой и романтично внимающей речам о цветах и птичках, то у Grimms на первый план выходит жесткое немецкое «Jemandem das Seine» - «Каждому свое»: Волку не позволительна роль женщины в положении. Не случайно в этой сказке победила целесообразность и проекция ненависти к нарушителю традиционного распорядка, своего рода «лицу» нетрадиционной ориентации. Волка проучили,

начинив грудой камней – мужских символов; можно даже сказать, что произошло побитие камнями наизнанку, т.е. набивание камнями брюха мужчины, что в прежние времена было участью женщины, пренебрегшей исполнением женских предписаний.

Вполне вероятно, что такой исход сказки был подсказан автором - заядлым странником и книгочеем, интуицией и эрудицией. Волк, который пытался доказать, согласно символике Фромма, что он тоже может кое-что сотворить, хотя иным образом, - унижен и повержен. Здравый смысл одержал верх и ряженный наказан дважды – и за агрессию, и за присвоение чужой функции.

У В. Проппа в его исследованиях сюжетных поворотов сказок есть рассуждение о том, что делает главного персонажа волшебной сказки героем. В перечисленные универсалии входят следующие условия: уход из дома, преодоление трудностей и испытаний в пути, нарушение определенного табу. Красная Шапочка, действительно, покинула отчий дом, но встреченные на пути опасности были ею расценены как мнимые. И прежде всего, ею было нарушено табу: она ослушалась советов матери.

Сюжет, создающий героиню, оказался как бы вывернутым наизнанку, и героиня оказалась несостоятельной, а потому особого внимания заслуживает лишь сам сюжет, выдержанный в поучительно-назидательной тональности во всех вариантах сказочного сюжета. Однако, если в финале Перро торжествует авторское поучение, у Гриммов – вмешательство третьего лица извне, то в фольклорном крестьянском сюжете девочка сама находит решение, спасаясь бегством (как тут не вспомнить реальное беспримерное поведение малолетней дочери Волочковой, которая сама себя развязала и освободила прислугу в момент нападения грабителей).

Таким образом, первой салонной сказкой девицам внушается опасение велеречивых «волков», матерям –

предостережение не отпускать девиц в лес, то есть в самостоятельную жизнь (в городе), пока они слишком юны и неопытны. Не случайно в ту пору, согласно расхожему выражению «пансион – наш бастион», было принято отдавать девушек в пансионы при региональных монастырях.

Второй сказкой в варианте братьев Grimm внушается оптимистичная вера в наказуемость зла и помощь общества в справедливом распределении гендерных ролей. Вот откуда еще в детское сознание немцев внедряется понимание жестокого, но справедливого возмездия, ведь волк злое, но все же страдающее животное!

**В интерпретации сказки Эриха Фромма** лейтмотивом звучит мысль о торжестве трех поколений женщин над волком, предпринявшим смешную и нелепую попытку сыграть роль беременной женщины. Иными словами в сказке, согласно мнению философа, символично выражена победа матриархата и материнского начала (Фромм 1992:288). На наш взгляд, в данном варианте сказки, скорее, присутствует мысль о «хорошей», доброй мужской силе, олицетворяющей помощь, справедливость и благородство. Ей противостоит ее «злая» обратная сторона – обман, агрессия, вплоть до способности на убийство и уничтожение.

Но в том и заключается волшебная сила символов, обращающая злую и порой бесчеловечную силу мужского начала в зверообразное существо. Для подобных «волков» женщина представляется лишь объектом охоты, присвоения (символического поедания) или реальной соперницей, которую следует устранить. Э. Фромм допускает, что «до того, как установилось господство мужчин, они испытывали «зависть по поводу беременности». Чтобы одержать победу над матерью, мужчина должен доказать, что он не ниже женщины, что он тоже способен производить» (Фрейд. Я и Оно. Т.2 1983). Таким

образом, в сказке перед нами не обычный волк, а закомплексованный, стремящийся к самоутверждению, насыщению собственного «эго». Фрейд объяснил бы это последствием неполной семьи, желанием «спасти», обезопасить женщину – прообраз матери, а также одновременно желанием доказать оставившему его отцу, что он настоящий «мачо».

Несколько слов следует сказать и о **цветовой символике**. Серое обличье в общепринятом понимании означает неприметность, неброскость, стремление быть «как все», а в западноевропейской церковной символике это также цвет покаяния, горя, унижения и жертвенности. Красная Шапочка – известный по Фрейду символ женственности - не просто привлекательна по цвету. В западноевропейской цветовой символике красный цвет является цветом жизненной силы и ярости, пролитой крови. Кроме того, это символ мученичества, страдания, разгула насилия и ненависти (Б С Э. Т. 11 1973: 464).

**В советской же версии** музыкальной сказки Сергея Прокофьева «Петя и Волк» задействованы пионерские отряды с горнами и барабанами. И это «младое незнакомое» красногалстучное племя во главе с пионером Петей дает волку – агрессивному индивидуалисту - дружный отпор.

В русле морализаторского повествования Перро оно -это «племя» дало себя растлить морально и, в первую очередь, политически. Под звуки медных горнов и барабанов они если и не заставили волка - грозу пионерии, самому вступить в их тоталитарные ряды, то, по крайней мере, потеснили его в глубь чащи, пресекая все его индивидуалистические поползновения. Здесь пионер Петя выступает символом победоносной советчины, во главе дружины преподав урок стойкости и победы коллективизма над одиноким волком, не охваченным всесоюзным движением. Антитеза построения этого варианта бродячего

сюжета – «индивидуализм - коллективизм» при коммунистическом строе, конечно же, разрешилась в пользу последнего.

В конечном счете, если «Красная Шапочка» Ш. Перро служит предостережением для легковверных девиц и малышей, то всем известный вариант братьев Гримм, скорее всего, предостерегает «волков» о неотвратимости возмездия. В прочтении же Э. Фромма слышны отдаленные раскаты грома матриархата. В ней он видит историю торжества женщин, ненавидящих мужчин, историю, заканчивающуюся победой женского начала.

В советской версии известной детской музыкальной сказки С. Прокофьева морализаторская пуанта направлена против волков - неколлективистов в тоталитарном строе.

Жизнь вносит свои коррективы даже в известные литературные сюжеты. Упомянем лишь несколько любопытных наблюдений последних лет. Так, сюжет неузнаваемо изменен за счет смещения акцентов в новой мультсказке, вся суть которой сводится к неминувости наказания героев за ...несоблюдение правил дорожного движения: «Если вы надели Шапку Красную, то дорогу выбирайте безопасную!» – провозглашают поборники соблюдения этих правил. В другом, американизированном варианте сказки Красная Шапочка, нимало не растерявшись, вызвала наряд полиции при попытке Волка выведать у нее ноу-хау бабушкиного конфитюра.

И, наконец, приведем пример из недавних информационных сообщений об очередной аварии, произошедшей на шахте ... «Красная Шапочка» -остается только отдать должное черному юмору горняков и руководства шахты.

Перечисленные факты являются лишним подтверждением жизненной силы бродячего сюжета №333, преодолевшего века и пространства. В каждом его исходе присутствует то, что мы назвали бы национальными и универсальными факторами,

проецирующими свое, специфическое видение мира сквозь призму бродячего сюжета.

Таким образом, метаморфозы бродячего сюжета произошли по разным направлениям. От литератора-адресанта зависела интерпретация сюжета, обращенного к коллективному адресату – читателю. Конкретизация острия стрелы морали или мессиджа различна и зависит от воли автора – носителя этоса, то есть свода моральных норм и привычек этноса.

### **Литература:**

1. Аарне А., Томпсон С. Указатель сказочных сюжетов. М.- Л., 1928.
2. Б С Э, т. 11. М., 1973.
3. Cancionero popular español. М., 1987.
4. Ливрага Хорхе А. «Фивы». М., 2003.
5. Лопырева Е. Французские народные сказки. М. – Л., 1959.
6. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л. , 1946.
8. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.
9. Разумовская М. В. Французская литературная сказка (XII – XX вв.). М., 1983.
10. Фрейд З. Я и Оно. Т.2, Тбилиси, 1983.
11. Фромм Э. Душа человека. М., 1992.

## **Nomadic plot № 333 and its metamorphoses.**

### **Abstract**

Normadic plots used in fairy-tale literature reflect the system of mental and moral community standards. The interpretation of literary fairy-tale proves the № 333 folklore variant of the plot (according to the index of the folklore plots by Aarne-Thompson) to be right from the viewpoint of a native of the given culture. And if the saloon Red Riding Hood by Perrault originally was calculated for maids finishing school, then Grimm brothers' variant warns their fairy opponents of the inevitable requital. The musical fairy-tale of the Soviet period is supposed to be aimed at the dull individualists in totalitarian society. Contemporary variants of the plot criticize business and traffic violators.

## Содержание

Французский роман на рубеже столетий.....	3
Современный французский роман и гуманитарная парадигма...8	
Актуальные проблемы современного французского романа.....15	
Отражение процессов неомифологизации, карнавализации и клипового сознания в современной французской литературе.....21	
О новом понятии технологемы и его отражении в современном французском романе.....25	
О первом культовом романе М. Уэллбека «Расширение зоны борьбы».....38	
Проблема антигероя в романах современных французских писательниц М.Даррьесек и М.Дюрас.....53	
Интертекстуальная полифония «Нехороших мыслей» Лорана Сексика.....67	
Ле Клезлио и его восточный роман «Золотая рыбка».....76	
Парадоксальное видение мира Кр.Бобэна (по роману “La folle allure” «Шальная походка»)....86	
Автомобиль как социокультурный фактор (по роману Ф.- М. Гро “ Mes amours mécaniques” «Мои механические пассии»).....97	
Приятное путешествие с Марком Леви..... 104	
Песнь батумских дождей Сименона.....111	
Литературный жанр roman-fleuve во французской литературе XX – XXI века.....124	
Роман Жоржа Сименона «Les gens d’en face» о Батуми и роль в нем метафоры .....179	
Бродячий сюжет № 333 и его метаморфозы (в соавторстве с .Л.Диасамидзе).....189	
<b>Содержание.....199</b>	

**Для заметок**