

В этой точке встречаются художники, различающиеся по политическим воззрениям, общественному темпераменту, не говоря уж об эстетических пристрастиях.

Мигель де Унамуно и Петер Вайс — какие разные люди, какие разные писатели! Один — философ-интеллектуал. Другой — боец и общественник. Стихия одного — мягкая акварельная живопись, стихия другого — нервная графика. Однако через барьеры поколений и различий возникает перекличка во взглядах на искусство:

«Книга — хорошая вещь, но она хороша лишь тогда, когда сквозь нее, как сквозь протертую лупу, лучше видишь жизнь, а самое ее даже не замечаешь. А литература ради литературы, библиотечная алхимия, аптекарская тарбарщина школьных рецептов, понятная лишь посвященным, — как все это ничтожно» (М. де Унамуно).

«Писать сегодня книги или пьесы или создавать картины и думать, что можно держаться в стороне от конфликтов, которые разрывают мир, — это не только иллюзии, но намеренная слепота» (П. Вайс).

Такова суть реализма как метода: он непременно измеряет эстетику по шкале самой действительности. Хотя, разумеется, понимание последней порой очень неоднозначно.

Доверие к жизни порождает и доверие к искусству. Модернисты презрительно отворачиваются от традиции. Реалисты, даже самые отчаянные новаторы в их кругу, ее уважают. Неудивительно, что Барбюс видит Золя «не позади, а впереди» — автор «Огня» вырос на уроках классики. Но и Арагон, далеко ушедший как романист от Стендаля и Бальзака, говорит о «непрерывности движения в литературе и искусстве».

Составители сборника манифестов западноевропейской литературы поступили совершенно правильно, открыв его знаменитой горьковской статьей «С кем вы, мастера культуры?». Гражданское самоопределение было для художника важно всегда, а в конце нынешнего столетия оно стремительно возрастает в своем значении. Ибо мир сегодня и слишком ценен, и слишком непрочен, а судьбы его по-прежнему зависят в немалой степени от литературы — совести человечества. Анархическое своеволие модернизма оказалось бессильным ответить на вызов времени. Искусству реалистическому такая задача по плечу: оно уже не раз доказывало это, докажет, можно не сомневаться, и сейчас, в критический момент человеческой истории.

**Н. АНАСТАСЬЕВ**

## ПРИРОДА ЖИЗНЕБОЯЗНИ

Мари-Луиза Омон. Губка. Дорога. Романы. Перевод с французского. Москва. «Радуга». 1985.

О Мари-Луизе Омон заговорили во Франции после того, как за свой второй роман «Дорога» она получила в 1976 году литературную премию. Омон — бельгийка, однако с середины

50-х годов она живет во Франции, занимается журналистикой, пишет по вопросам педагогики, любит и Пруста, и «Трех мушкетеров» Дюма, исследует роль телевидения в современном мире, увлекшись уже имеющими почтенную давность теориями Маклюэна. Успех третьего романа «Губка» (1980) упрочил литературную репутацию автора и показал возможности ее творческого развития.

Теперь наш читатель сам может оценить достоинства прозы Омон, тем более что русский перевод «Дороги» и «Губки», выполненный молодыми переводчицами Т. Ворсановой и М. Архангельской, искусно отразил стилистические особенности ее письма. От Пруста Омон позаимствовала распространенный ныне во французской прозе стиль повествования от первого лица, когда позиции повествователя и автора сближаются порою до предела тождественности, свидетельством чему в «Губке» оказывается принципиальная безымянность героини, вязкость взгляда, пристрастного к деталям вещного и психологического мира, мосты воспоминаний, переброшенные к событиям детства. Однако в философском плане связь с Прустом не так уж глубока, мозаика субъективных истин не увлекает писательницу. Почва действительности не колеблется у нее под ногами, а, напротив, укреплена верой в возможность познания мира с помощью социально-психологического анализа, что, безусловно, сближает Омон с традициями реалистического романа.

В прозу Омон нужно вчитаться. Поначалу особенно «Дорога» может показаться довольно скучной и монотонной вещью. Какое, собственно, нам дело до мелких, микроскопических забот героини с ее заурядным благополучием и благомыслием? Самохарактеристика героини представляет вполне исчерпывающей: «Я женщина уважаемая, у меня есть профессия, имя, семья, маленький дом с палисадником». Она не отмечает разве что своей особенной чувствительности, роднящей ее с прустовским повествователем, она способна приходить в смятение по, казалось бы, ничтожному поводу, что раздражает читателя до тех пор, пока он не обнаруживает: чувствительность героини постепенно превращается в романе в необходимый прием остранения, позволяющий писательнице показать обыденный мир своих персонажей в достаточно «свежем» ракурсе.

Вот тогда все и становится на свои места, а точнее, все начинает, напротив, смещаться. Упорядоченность жизни, протекающей у героини в трех разграниченных мирах (автобус, работа, дом) и монотонно повторяющейся изо дня в день, отсутствие друзей и детей, неглубокие отношения с милым, но, по сути дела, никак им мужем — все это не триумф размеренности жизни, но мания дублирования, столь ярко выраженная в смене домашних собак, носящих одно и то же имя; но осмысленно выбранная жизненная позиция, продиктованная, если хотите, глухим отчаянием. Откуда же оно взялось — это глухое отчаяние, когда внешне все так прилично и мило, когда рядом Париж, когда до старости еще далеко и вроде есть еще силы?..

Но сил-то как раз и нет, они все ушли на борьбу с тем несколько странным недугом, которым поражены основные герои Омон и который оказывается их «семейной болезнью». Этот недуг иначе и не назовешь, как ж и з н е б о я з н ю.

Жизнебоязнь возникает рано, в юности, когда и героиня «Дороги», и повествователь «Губки», популярный актер, каждый по-своему, но очень отчетливо постигают, что «на свете счастья нет», жизнь полна болезненных превратностей, хрупка и конечна. И вот тогда, постепенно, герои Омон начинают воздвигать вокруг себя настоящие оборонительные сооружения, копать рвы, обособляющие их от людей, способных причинять страдания, прятаться в домашних крепостях за семью замками. Их старания сначала успешны, тем более что это крепости-невидимки, а обособление маскируется формами привычной вежливости, автоматизмом и заданностью жизненной роли. Так, героиня «Дороги» выбирает для себя идею покоя и порядка, а Франсуа Кревкёр из «Губки» — целый калейдоскоп ролей и масок, скрывающих его истинное лицо. Но метаморфозы ролевого сознания оказываются опасны для человеческой личности. Трудно провести границу между стражем порядка, которым желает быть героиня, и рабой порядка, в которую она рискует превратиться. Что же касается Кревкёра, то речь здесь не столько о профессиональной «болезни» актера, который на сцене зачастую оказывается куда более интересным и находчивым, чем в жизни, сколько о растворении самой личности в череде перевоплощений. Вот почему он так боится театральных концепций, требующих самовыражения актера; наученный быть только «губкой», сам по себе он может выразить лишь пустоту.

Жизнебоязнь — это не только болезнь существования, но и социальный недуг, порожденный, в случае с Кревкёром, историческими обстоятельствами еще в юности, когда бомбили родной Льеж. Кревкёр ощутил свою беспомощность как перед бомбами второй мировой войны, так и перед семейными драмами, вызванными отсутствием отца, для которого адюльтер стал навязанием, в конечном счете замучившими мать до смерти. Измена мужей, подстерегающая стареющих жен, оказывается и навязчивой темой «Дороги»; несчастные женщины исповедуются перед повествовательницей, их диковинная фанаберия, вызванная семейным разладом, пугает ее, но и феминистский экстремизм показан ею с очевидной иронией. Однако все эти женщины: и феминистки, и брошенные жены, и сама повествовательница буквально трепещут перед собственным начальником из Центра по документации. Машинистке мсье Мартино необходимо отлучиться в клинику в рабочее время — а это очень сложно. Женщины организуют целую операцию «по спасению» отлучившейся. Машинистка не находит в себе сил объяснить с начальником; вместо этого она записывает жалобу на магнитофонную ленту: «Вы стали прислушиваться к моей пишущей машинке и приравняли меня к ней... Но я вам никогда не прощу, что вы заставили меня печатать на машинке в том самом ритме,

в котором заставляли работать несчастных рабочих, стоявших у конвейера сто лет назад». Поражает, однако, не столько жалоба, сколько то, что машинистка, которой Мартино как-то преподнес серебряный браслет (а тот звенит, как погремушка, и по этому звуку «вы уже научились... распознавать, в каком месте комнаты я нахожусь и что именно делаю»), как зачарованная носит этот браслет: ее ненависть к шефу переплетается с мазохистской преданностью. Развязка этого производственного конфликта весьма неординарна. Одна из сотрудниц, оставшаяся для читателя темной лошадкой, не вынеся издевательств шефа над машинисткой, стреляет в него. Этот внезапный театральный жест в книге психологически оправдан весьма слабо. Любопытно, впрочем, что серьезно раненный Мартино вызывает немедленное сочувствие женщин, а сама секретарша, придя в себя после обморока, вызванного выстрелом, по мнению повествовательницы, «будет лить горькие слезы над тем, кого отныне станет называть «этот бедный мсье Мартино»...

Выстрел, однако, пробуждает от летаргии саму героиню, которая после него «впервые ощутила потребность быть вместе со своими коллегами и в самом деле чувствовала себя с ними заодно». Правда, в отличие от них она против примирительных жестов, и ее восхищает, что даже после выстрела у стрелявшей «был вид мстительницы». Плодом этого пробуждения и явилось повествование, включившее в себя самоанализ и самооценку героини, достигнувшей и сущность своего эскапизма, и неоправдавшую себя философию порядка. Вопрос лишь в том, понимает ли повествовательница, а вместе с нею и автор, что подобная философия отражает не только частный случай жизнебоязни, но и свидетельствует о сильной инерции социального конформизма, сводящей практически на нет всякие попытки сопротивления. Пройдет «больной день», и порядок возродится: «Мсье Мартино вскоре вернется на свое место к своим обязанностям, а Натали Бертело будет казаться, что печатать всю жизнь по пятьдесят страниц в день — это совсем немного, чтобы искупить поступок Мари».

Кровавой развязкой заканчивается и роман «Губка»; ее смысл аналогичен (идея пробуждения героя), но в психологическом плане эта развязка выглядит, несмотря на всю свою чудовищность, более убедительной. После гибели жены Кревкёр больше не может и не желает «убедительно» умирать на сцене (он был большим специалистом по умиранию). Вместо этого он выступает в символическом моноспектакле, который, в сущности, происходит на метафизическом уровне повествования и значим прежде всего тем, что позволяет герою определить свое отношение к миру. Здесь важно то, что в борьбе с воображаемым быком Кревкёром движет не ненависть, а совершенно противоположное чувство: «Мне не было страшно. Помню, что я прошептал какие-то слова, очень ласковые... это были слова Франциска». Однако обращение к миролюбивым заветам святого вызвало ярость «утонченных, пресыщенных парижан», жаждавших крови: «Повинуясь

чужой воле, я вонзил шпагу в горло быка...»

Это был окончательный крах актера, который, бросая Париж и театр, возвращается в Льеж, где его, собственно, никто и ничто не ждет. Финал невеселый, но необходимый, чтобы обрести собственное лицо, утраченное в бегстве от себя настоящего. Драма эскапизма и стала основным предметом художественного исследования в обоих романах бельгийской писательницы.

ВИК. ЕРОФЕЕВ

*Издано  
за рубежом*

## АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОШЛОГО

Gilles Lapouge. La Bataille de Wagram. Paris, 1986.

Жиль Лапуж. Ваграмская битва. 1986.

**И**сторическая тема переживает сейчас во французской художественной литературе настоящий бум, почти как в эпоху романтизма. И, естественно, критики ведут оживленный спор о причинах массового «возвращения» исторического романа. Бертран Пуаро-Дельпеш склонен объяснять это явление стремлением уйти от современной действительности. Жером Гарсен тоже ставит на первое место желание читателей спастись от тревожной современности. Бернар Пиво ищет причины популярности исторического романа в попытках компенсировать тривиальность и негероичность современной эпохи героическими историями прошлого. Жиль Анкель видит в историческом романе смесь экзотики с дидактикой.

Однако большинство критиков придерживаются противоположной точки зрения. Так Пьер Гамарра, Клод Прево, Андре Даспр, Пьер Анкель, Марк Бертран и многие другие исследователи, изучавшие этот вопрос, сходятся во мнении, что исторический роман представляет собой в первую очередь определенный способ реконструкции прошлого с целью изучения настоящего и воздействия на процессы, происходящие в современном мире. Одним из аргументов в пользу этого тезиса является и роман Жюль Лапужа.

Думаю, что Жиль Лапуж просто органически не может не говорить о настоящем, даже если и обращается к историческому сюжету. Поручкой в том может служить его сорокалетняя практика журналиста, причем журналиста нелицеприятного.

Для писателя Жюль Лапужа с его острым восприятием современности исторический роман становится формой ее осмысления. Это подтверждается, в частности, и его прекрасной книгой «Живущие на экваторе»

(1977), рассказывающей о Бразилии, стране, где Лапуж провел три года — с 1950-го по 1953-й в качестве журналиста и которую он посетил вновь в 70-е годы. По мнению ряда критиков, это вообще лучшая книга из всех, когда-либо написанных о Бразилии.

События, описанные в романе «Ваграмская битва», начинаются в 1797 году, а завершаются в 1809-м. Сначала мы знакомимся с профессором естественных наук Шварцбродом, странным, рассеянным, застенчивым человеком, отличающимся нелепой, грубой, почти устрашающей внешностью, которая, однако, скрывает нежную и миролюбивую натуру. Именно с описания внешности профессора роман и начинается. Описание блестящее, исполненное тончайшего, в диккенсовской традиции, юмора.

А чтобы читатель уверился в реальности образа Шварцброта, автор тут же ссылается на мнение о нем маленькой стэндалевской графини Пьетранеры, которую читатели знают преимущественно как герцогиню Сансеверину из «Пармской обители». В других эпизодах романа читатели могут встретить еще несколько знакомых лиц, например князя Андрея Болконского, причем вместе с его антагонистом Анатолом Курагиным. Персонажам романа случается рассуждать о Суворове, Кутузове, Наполеоне... Писатель, обладающий помимо острого взгляда еще и культурой страстного библиофила, вводит нас в милый его сердцу мир классики, попутно рисует исторические события, чтобы читатель отчетливо представлял себе общий контекст эпохи, а уже после всего этого выводит на сцену главных героев — студента-ботаника Отто Апфельгруна и княгиню Клеменцию Саксен-Зальцкую.

Симпатичному, застенчивому и наивному шалопаю, любимцу девушек Отто Апфельгруну было мало дела до величия Австро-Венгерской монархии, а поскольку он не слишком враждебно относился к Вольтеру и Руссо и порой, особенно после нескольких стаканчиков вина, становился дерзок на язык, то рано или поздно с ним должна была случиться какая-нибудь неприятность. Ведь события происходили в стране, где, по ироническому замечанию Шварцброта, даже музыкальные ноты находились под строгим надзором. Например, до, ре, ми и соль считались благонадежными, относительно фа шли споры, а в отношении диезов и бемолей существовало твердое мнение, что они настроены революционно, а может быть и «проякобински». Однажды Отто имел неосторожность неодобрительно отозваться о наследнике престола. Пришлось посидеть в тюрьме, выйти из которой ему удалось только благодаря обязательству завербоваться в армию.

Так сугубо штатский юноша превратился в лейтенанта кирасирского полка, подаренного Клеменции ее мужем, князем Эрнстом Саксен-Зальцским. Князю, кроме того, принадлежит еще гусарский полк в Саксонии, и поэтому, как шутили злоязыкие, княжеской чете совсем не обязательно устраивать семейные сцены в спальне, все проблемы супружеской жизни решаются путем соперничества на поле боя, где можно манипулировать живыми «деревянными солдатами».