



- ¹⁵ Набоков о Набокове и прочем. С. 301.
¹⁶ Там же. С. 302.
¹⁷ Там же. С. 285.
¹⁸ *Набоков В.* Дар. С. 147.
¹⁹ См.: *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
²⁰ См.: *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. Набокова // Литературное обозрение. 1994. № 7–8.
²¹ См.: List of Artists Mentioned or Obviously Referred to in Nabokov's Works // *Vries G. de, Johnson D.B.* Op. cit. P.178–180.
²² *Набоков В.* Камера обскура // Набоков В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 17.
²³ Там же. С. 16.
²⁴ Там же.
²⁵ *Верильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. С. 33.
²⁶ Там же. См. также: *Бобринская Е.* Русский авангард: Границы искусства. М., 2006. С. 231, 240–241.
²⁷ *Набоков В.* Дар. С. 151.
²⁸ Набоков о Набокове и прочем. С. 142.
²⁹ Там же. С. 320.
³⁰ *Набоков В.* Дар. С. 96.
³¹ Там же. С. 141.
³² Там же. С. 106.
³³ Набоков о Набокове и прочем. С. 82.
³⁴ *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. М.; СПб., 2004. С. 359.
³⁵ Набоков о Набокове и прочем. С. 118.
³⁶ *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб., 2008. С. 7.
³⁷ Там же. С. 37.
³⁸ The NYPL Berg Collection Nabokov Archive – Miscellaneous 1922–1940. Rayskaya Ptitsa. Цит. по: *Гришакова М.* Указ. соч.
³⁹ См.: *Барт Р.* Camera Lucida. М., 1997.
⁴⁰ *Набоков В.* Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 146.
⁴¹ Набоков о Набокове и прочем. С. 299.
⁴² Там же. С. 301.
⁴³ См.: *Нуркова В.* Зеркало с памятью. М., 2006.
⁴⁴ *Набоков В.* Пнин // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 1999. С. 162.
⁴⁵ См.: *Бобринская Е.* Новое зрение // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 227–289.

УДК 821.133.1–31 + 929 Роб-Грийе

АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ: РЕВНОСТЬ В ЛАБИРИНТЕ ЗНАКОВ И СТРУКТУР

А.Г. Вишняков

Московский государственный областной гуманитарный институт
E-mail: agvishnyakov@list.ru

Статья посвящена анализу лучших произведений известного французского писателя на фоне зарождения последнего яркого течения французской литературы XX века – Нового Романа, одним из выдающихся представителей которого был А. Роб-Грийе. Статья соединяет историко-литературный комментарий и по необходимости краткий разбор важнейших особенностей поэтики писателя.

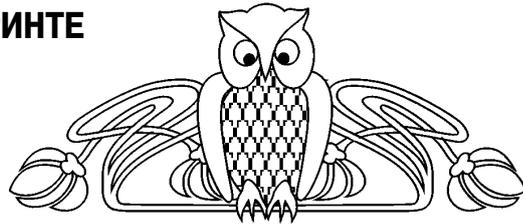
Ключевые слова: Новый Роман, поэтика, письмо, эволюция, фикционально-нарративный комплекс, авангардизм, традиционализм, период текста.

Alain Robbe-Grillet: Jealousy in a labyrinth of signs and structures

A.G. Vishnyakov

The article is dedicated to the analysis of the best books of a renowned French writer on the background of the birth of the last vivid literary trend in the French literature of the XXth century – the New Novel, one of the outstanding representatives of which was A. Robbe-Grillet. This article comprises historical and literary commentary and, where necessary, short analysis of the most significant features of the writer's style.

Key words: The New Novel, poetics, style, evolution, fiction and narration complex, avant-garde, traditionalism, text period.



Можно ли утверждать, что 1950-е гг. были золотой порой французского Нового Романа? Ведь общепризнан тот факт, что успех пришёл к новороманистам в 60-е гг., а теоретическое осмысление их творчества (если не считать книг Саррот¹ и Роб-Грийе², более близких жанру эссе) связано с деятельностью Жана Рикарду и его последователей во второй половине 60-х – первой половине 70-х годов. В академическом труде «Французская литература. 1945–1990»³ Новый Роман включен в раздел о литературе 60-х годов. Тем не менее именно первая волна *новых романов*, породившая бурю негодования и уничтожающей критики со всех сторон, вошла в историю литературы не как факт литературной хроники, а как весьма незаурядные произведения, едва ли не самые удачные выражения письма своих авторов.

Романы Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957)⁴ и «В лабиринте» (1959)⁵, Натали Саррот «Планетарий» (1959)⁶, Мишеля Бютора «Распределение времени» (1956)⁷ и «Изменение» (1957)⁸, Маргерит Дюрас «Модерато кантабиле» (1957)⁹, Клода Симона «Ветер» (1957)¹⁰ и «Трава» (1958)¹¹, Робера Пенже «Сынок» (1959)¹², Клода Олье «Ми-



зансцена» (1958)¹³ хотя бы по названиям известны всем, кто интересуется современной французской литературой. Они продолжают оставаться в поле зрения критики, появляются всё новые их анализы и интерпретации. Кроме того, именно этот период, когда новороманисты в борьбе за место под солнцем были вынуждены сплотиться и оказывали бесспорное влияние друг на друга в ходе выработки каждым из них своей собственной поэтики, является по-видимому наиболее подходящим для попыток выделения некой общей «поэтики Нового Романа». Нижеследующий анализ является попыткой комплексного, структурально-тематического, биографико-теоретического рассмотрения двух романов Роб-Грийе на фоне эволюции всего Нового Романа.

На первый взгляд, Ален Роб-Грийе оказывается тем писателем, чьи произведения наиболее открыты и легки для изучения и структурирования. В самом деле, кому как не ему – «папе Нового Романа» – в максимальной форме соответствовать тем ожиданиям и подходам, которые традиционно связываются во мнении широкой публики со «школой взгляда»? Однако именно Роб-Грийе в полной мере познал пресс этих усреднённых суждений. Возможно, как раз реакция на это давление читательско-критической среды привела к маниакальному стремлению Роб-Грийе менять кожу, оставляя журнальную критике безобидный выпользень вчерашних находок и приёмов.

После периода первых открытий в 50-е гг. особенно ярким и плодотворным был для него сдвиг начала 60-х гг. (окончательно оформившийся в первом романе десятилетия – «Дом свиданий», 1965¹⁴), во многом порождённый поиском выхода из лабиринта клишированных схем. Значительную роль в этом сыграло вхождение в поэтику и ремесло кинематографа. Динамический изобразительный, ассоциативный и сюжетный монтаж кино в приложении к литературе дал неожиданный и перспективный вариант письма.

Но дальнейшие поиски Роб-Грийе пошли по траектории, всё более сближающейся с их исходом, пока не замкнулись в круг. Ни обращение к богатым традициям американского масскульта, ни переаранжировка устоявшихся жанров и форм искусства (детектив, автобиография, эссе, политико-садо-эротические фантазмы, мемуары и пр.) не смогли, думается, не только изменить стиль самого Роб-Грийе, но и переломить эти самые ожидания. Последнее (если не считать иронической пародии на порнографический роман «Сентиментальный роман» (2007)) произведение Роб-Грийе, опубликованное уже после торжественно данного им обещания больше ничего художественного не писать – *как бы роман* 2001 г. «Реприза»¹⁵, кокетливо намекающий и на возврат в литературу, и на возврат всего комплекса грийевских мотивов и приёмов, подтвердило, что вряд ли следует ожидать от него кардинально новых

прорывов, а значит и почти полувековая эволюция его в своих общих чертах завершена.

В заключение этого вводного обзора поэтики Нового Романа и творческой эволюции самого Роб-Грийе представляется необходимым описать некий круг жизни Нового Романа. Попробуем сделать это при помощи описания достаточно большой окружности. За условный (и хронологически, и топографически, и стилеобразующе) центр этой окружности можно принять знаменитую фотосессию 16 октября 1959 года. Её автором и инициатором стал фотограф Марио Дондеро, готовивший по заказу итальянской газеты «Эспрессо» материал о «парижском литературном авангарде». Любопытно, что, вполне в духе корпускулярно-туманно-вихревой природы Нового Романа, нет единственного варианта этого «самого знаменитого литературного фото XX века», как её назвал французский историк Нового Романа Р.-М. Альман.

В первые годы визитной карточкой Нового Романа был один вариант, позже его постепенно вытеснил второй, неустановочный и неофициозный: глава издательства «Минюи» Линдон тревожно смотрит в конец улицы Бернара Палисси, туда, откуда должен подойти опаздывающий Бютор, К. Мориак пытается встать рядом с другими новороманистами (что ему так и не удастся), Пенже выпускает струйку дыма, Симон и Роб-Грийе увлечены каким-то спором, стоящий немного на отшибе Олье погружён в какие-то собственные мысли, одна Саррот как бы смотрит в объектив, хотя при внимательном рассмотрении видно, что и она погружена в себя. Но есть и другие вариации на тему этого снимка, где есть Бютор, но нет уставших ждать Пенже и С. Беккета. Мало того, самый известный снимок публикуется по вине типографского брака в двух вариантах: «правильном» и зеркально перевёрнутом.

Так что *семейное фото* новороманистов двоится, троятся, оборачивается собственной противоположностью – что вполне в духе знаменитых «объективно-фантазматических» описаний фото и картин, коими полнятся книги большинства его представителей.

В 1958 г., после присуждения «Изменению» Мишеля Бютора премии Ренодо, Ролан Барт написал раздражённую статью «Школы Роб-Грийе нет», противопоставив в ней *формалистствующему традиционалисту* Бютору *настоящего формалиста* Роб-Грийе – антигуманиста, объективного визионера, новатора в нарративных приёмах, противника психологизма и идеологического догматизма, антропоморфной метафоричности. Любимым аргументом и операционным полем Барта в то время был едва ли не лучший, во всяком случае наиболее изучаемый и переиздаваемый роман Роб-Грийе «Ревность». Показательно, что и для последующих комментаторов Роб-Грийе этот небольшой роман, чуть ли не повесть, был столь же притягателен, да и сам



Роб-Грийе признавался, что это – его любимый собственный роман.

Приложенные к этому роману, привычные методы прочтения – психологизирующие, символизированные, социологические – ничего не дают или дают очень мало. Загадочность, аллегоризм, значимость «Ревности» основываются, в том числе, и на постоянном отрицании и того, и другого, и третьего. Замкнутость на себя, столь характерная для метода Роб-Грийе вообще, проявилась здесь с максимальной, даже избыточной очевидностью.

Бальзаковской *сочной* истории с героями и перипетиями и социально-философским значением Роб-Грийе противопоставил элементарный, декларативно антиантропоморфный Текст без сюжета и персонажей, без начала и конца и с пустотой в центре – притягивающей, пугающей и порождающей всё новые варианты «развития» книги, в которой всё – обман, двусмысленность, отрицание догматичной окаменелости и однозначности. Двусмысленно уже название – объединяющее и ревность, и жalousии: «Надо интерпретировать *Ревность* в обоих смыслах: вид оконной занавеси удобный для наблюдения и подглядывания; беспокоящая и безжалостная страсть, деформирующая объект наблюдения. /.../ Всё содержание романа – в этом слове, обозначающем одновременно объект и страстное чувство»¹⁶. Независимость от человека мира вещей¹⁷ проявляется в этом названии, более подходящем для дамского романа, чем, кстати, и были обмануты первые читатели.

Парадоксальное сочетание обманчивой внешней простоты и максимально усложнённой композиции книги вкупе с двусмысленными приёмами письма ощущается любым читателем. Вообще двусмысленность как одна из основ поэтики Роб-Грийе заслуживает отдельного разговора. Ограничимся лишь названиями некоторых его книг. «Резинки» (1953) – это и конкретные ластики, и всё стирающее время. «В лабиринте» (1959)¹⁸ города блуждает солдат, но и читатель пытается сориентироваться в не менее запутанном тексте. «В прошлом году в Мариенбаде» (1961): чёткая временно-пространственная фиксация оказывается фикцией – *действие* (не) происходит нигде и никогда. «Моментальные снимки» (1962) – это, скорее, ментальные, динамично разворачивающиеся картины, напоминающие *фото мастерской художника* и открытки из «Истории» Симона. «Проект революции в Нью-Йорке» (1970), переключаясь с эпиграфом «Отеля» того же Симона, напоминает, что первые два слова могут пониматься как *отражение циклического движения*¹⁹.

Вернёмся к «Ревности». В этом шедевре лаконичности и античной прозрачности полемика с традицией ещё не становится той нескрываемой ироничной игрой, которая так характерна для зрелого Роб-Грийе и которая свидетельствует и об осознании завершения титаноборческого этапа в Новом Романе вообще, и о потере этой полемики

её продуктивности в конце 50-х – начале 60-х годов. Аналогичная эволюция шла в это время и в творчестве других новороманистов, например Симона. Складывается ощущение, что по мере обживания своего собственного мира новороманисты всё меньше нуждались в противопоставлении своей поэтики традиционной.

Самое эффектное нововведение «Ревности» – это, вероятно, *повествователь-герой-взгляд*. В отличие от бюторовского «Вы» из «Изменения», с первых слов книги накрывающего читателя непроницаемым колпаком «Ваших» реальности и сознания, втягивание читателя в мир «Ревности» происходит исподволь. Лишь постепенно читатель начинает понимать, что тот, чьим всё более искажающимся от ревнивых фантазмов взглядом он видит всё происходящее, – и есть повествователь, главный герой, созерцающий и порождающий реальность текста. Читатель, проделавший вместе со взглядом значительную часть его блужданий по собственному дому и страдающему сознанию, оказывается готов в середине книги к восприятию знаменитой *mise en abyme*²⁰ не только этого романа, но и всей поэтики Роб-Грийе – *песни туземца*.

«Из-за особенного характера подобных мелодий трудно определить, прервалась ли мелодия случайно, например, в связи с той работой, которую в то же время делает поющий, или по причине естественного завершения. Так же, когда он снова запекает, это происходит с той же резкостью, той же внезапностью, на ноте, которая кажется совершенно неподходящей ни для начала, ни для возобновления песни. Зато в других местах возникает ощущение конца, которое всё подтверждает: постепенное затихание, вновь воцарившийся покой, ощущение, что добавить уже нечего, но после ноты, казавшейся последней, идёт следующая, абсолютно без всякой последовательности, с той же непосредственностью, затем ещё одна и другие, и слушатель уже переносится в самую сердцевину поэмы... когда вдруг всё прекращается, без всякого предупреждения»²¹.

Не менее интересно описание кружения мошкары вокруг лампы, сочетающее серьёзное, натуралистское описание и едва ощутимую, но бесспорную иронию, придающую чтению книг Роб-Грийе особый, только им присущий, шарм: «В остальном – амплитуде, форме, более или менее эксцентрическом кружении – вариации внутри роя, видимо, беспрестанны. Для того чтобы уследить за ними, надо было бы иметь возможность идентифицирующей индивидуализации. Поскольку это невозможно, устанавливается некое постоянное целое, и происходящие внутри него локальные кризисы, прилёты, отлёты, перемещения уже не принимаются во внимание»²². Перед нами – очередная *mise en abyme* («Ревности»? *колониального романа*? любого романа? Нового Романа?).

Три важнейших подобных конструкции «Ревности»: чтение, писание и говорение. Чтение – это, конечно же, «колониальный роман».



Писание – это письмо героини по имени «А...», которое читателю и мужу так и не удаётся прочесть и уголок которого выглядывает из кармана рубашки Фрэнка. Что до говорения, то этот вид репрезентации, важнейший из трёх для всех новороманистов (от Саррот и Пенже, видящих свой текст как кружево сказа, и до визионера Симона и косноязычных героев Дюрас), в книгах Роб-Грийе (во всяком случае в двух разбираемых нами) занимает весьма и весьма незначительное место. Но парадоксально, роль и значение сказа в «Ревности» таковы, что делают из редких, кратких, монотонно (хотя и с вариациями) повторяющихся, будничных реплик – одну из зеркальных конструкций всего текста, да и всей грийевской поэтики: «Фразы чередуются, каждая на своём месте, логически вытекающая одна из другой. Их темп – размеренный, однообразный – всё более походит на тот, в котором даются показания в суде или отвечают затверженный урок»²³.

Обобщение всех трёх разновидностей речепрезентации происходит во взглядывании, питающем всю динамику хронотопического описания «Ревности». Повествователь/муж/читатель обволакивает процессом *вглядывания* все частные проявления репрезентации, и они сливаются в нём в одну точку на бракованном оконном стекле – взаимно накладываясь, деформируясь, исчезая: «Это искажающее место на стекле может, впрочем, совершенно свободно перемещаться, менять форму и, одновременно, размеры: оно растёт справа налево, уменьшается в противоположном направлении, становится полумесяцем, опускается, полным кругом при подъёме или обрамляется (но это лишь в одном месте и на очень краткое, почти незаметное, мгновенье) двумя концентрическими ореолами. Наконец, при самых больших удалениях и ракурсах, оно тает в основном (во французском тексте – «материнском». – А.В.) пространстве стекла или резко и внезапно исчезает»²⁴.

Противоречиво на первый взгляд отношение Роб-Грийе к аллегоричности. В 50-е гг. символизм был для него синонимом догматичной идеологичности. Замечено, что, отрицая жизненность позитивистской и экзистенциалистской модели мировоззрения и противопоставляя им свою – нейтральную, Роб-Грийе не смог в то время выйти из поля их притяжения, и они – отвергаемые, пародируемые – продолжали влиять на него. *Формалистские* (до «Дома свиданий», 1965 г.) книги Роб-Грийе, несмотря на декларируемую антиметафоричность – пронизаны сложной, допускающей множественные толкования, *системой* символов, знаков, аллегорий. Та уравнивается в правах, которая характерна для описаний *людей и вещей*, присуща и воссозданию *реального и вымысла*. Перед нами – демистифицированный символизм, что неожиданно и парадоксально, ибо символ и тайна всегда идут рука об руку: «Поскольку Роб-Грийе описывает “воображаемые” объекты с той же точностью, с той же чёткостью

очертаний, что и реально воспринимаемые объекты, то галлюцинаторные акты, предположительно произошедшие действия, самые тёмные фантазмы получают у него ту «равномерную ясность», о которой говорит Бланшо, свет – холодный, не отбрасывающий теней, но проникающий сквозь любые туманы и растворяющий любые призраки или заставляющий их воплотиться»²⁵.

Отдельная проблема, заслуживающая гораздо более детального разбора, чем наш – *présent de l'indicatif* в Новом Романе. Этот вопрос был красной тряпкой традиционалистской критики 50–60-х гг., ибо не надо было слишком напрягаться, чтобы обратить внимание на раздражающе непривычное и массивное употребление едва ли не всеми новороманистами этого самого эластичного в своей элементарности времени. Они обращались к нему с разными целями и в разные периоды, но бесспорным виртуозом использования настоящего времени был Роб-Грийе. Вот как он пишет о *présent* в своих романах: «/.../ это настоящее время, которое непрерывно самопорождается, будто в момент написания, которое повторяется, двойится, видоизменяется, опровергает себя, никогда не скапливаясь и не переходя в какое-либо прошедшее время»²⁶.

А вот как он говорит о новых задачах описания в связи с проблемой времени текста и времени реальности, решить которую (запутать – с точки зрения традиционалистов) и призвано было *présent*: «Здесь больше ни при чём текущее время, поскольку жесты парадоксальным образом не столько происходят, сколько застывают в момент времени. Это – сама материя, одновременно солидная и непрочная, реальная и представляемая, чуждая человеку и постоянно самопорождающаяся в его мозгу. Весь интерес описательных страниц – то есть место человека на этих страницах – не состоит больше в описываемом предмете, он – в самом движении описания»²⁷.

Считается, что *формалистический период*²⁸, когда Роб-Грийе объединил формалистские изыски (изыскания) с откровенно игровой техникой письма, начался в 1965 г., с «Домом свиданий». Этот роман, действительно – своего рода генератор поэтики Роб-Грийе, в чём-то аналогичный «Дорогам Фландрии» у Симона или «Планетарию» у Саррот, но переход к новой технике начался раньше, в «В лабиринте» (1959). Говоря о мире Роб-Грийе как сложной системе зеркал, отражаясь в которых, реальность в конце концов теряется, Женетт пишет: «С этой точки зрения, самое совершенное произведение Роб-Грийе/.../ – «В лабиринте». Никогда Роб-Грийе не был более близок к тому чисто музыкальному состоянию, к которому тяготеет его гений. Тематические элементы (идёт перечисление: солдат, женщина, мальчик, кафе и др. – А.В.) лишены здесь всякой изобразительной или патетической привлекательности. Весь интерес романа проистекает из той манеры – одновременно тщательно-тонкой и



строгой – с которой эти элементы комбинируются и изменяются на наших глазах»²⁹.

Хрестоматийным стал инципит «В лабиринте»: «Я один здесь, теперь, в надёжном укрытии. На улице идёт дождь, на улице идут, втягивая голову под дождём, защищая глаза рукой и всё-таки глядя перед собой, на несколько метров перед собой, несколько метров сырого асфальта; на улице холодно, в чёрных голых ветвях дует ветер; ветер дует в листве, приводя целые ветви в волнение, в волнение, которое защищает его тень на побеленных стенах. На улице светит солнце, нет ни дерева, ни куста, которые могли бы дать тень, и идут под палящим зноем, защищая глаза рукой и глядя перед собой, на несколько метров пыльного асфальта, где ветер рисует параллельные черты, разветвления, спирали. Сюда не проникнет ни солнце, ни ветер, ни дождь, ни пыль»³⁰.

С первых же слов и строк автор даёт читателю понять, что предлагает новый способ чтения, когда желание понять (непобедимое и неутолимое) будет не просто извращаться и осмеиваться (как в «Ревности»), а активно использоваться автором в его игре с читателем. Комната, в которой сидит «я» и которая будет из себя порождать всю историю – это черепная коробка автора (читателя?), в лабиринтах которой предстоит искать, не находя и всё более запутываясь, выход, которого нет. Обращает внимание *hic et nunc* первых же слов и весьма характерное для Роб-Грийе, да и для других новороманистов с их равнодушием к дотекстуальной реальности, не преображённой усилием письма. Реальность (Текст) воссоздаётся и должна восприниматься читателем как лабиринт, где ни одно направление движения не является единственно верным и где *всё правда, и всё неправда обо всём*.

Предположим, что генератором текста Роб-Грийе является извечное желание человека (и виртуозная игра автора с этим желанием) рационально осмыслить то, с чем он сталкивается, причём даже если это *то* – откровенно иррационально³¹. Велик соблазн отказать этой игре в интересе и смысле – за невозможностью вывести из неё единственный. Это особенно видно в анализах критиков, которые всегда вначале вынуждены рассказать читателю *о чём* то произведение, которое они будут анализировать, заранее попадая в позу учителя, который всегда разбирается в предмете урока лучше учеников и может ответить на любой их вопрос. Но в Новом Романе вопросов – гораздо больше, чем ответов и многие его загадки допускают (и даже требуют) множественности решений, и это – не дефект Нового Романа, а глубинная установка, когда за каждым внимательным читателем признаётся право на свою интерпретацию книги, не допускается лишь догматичность, категоричность, пусть даже и со знаком плюс, как у Рикарду.

Хочется выразить своё несогласие с мнением уважаемого Ж. Женетта о «В лабиринте» как лучшем романе Роб-Грийе. На вкус и цвет, как известно, товарища нет, да и жанр его статьи

(критико-комплиментарное Послесловие) многое диктует, и всё же по собственному женеттовскому критерию – виртуозной музыкальности – у «В лабиринте» есть соперник – роман, где фикциональная, событийная ткань истончается до почти эфемерного, мерцающего состояния (но так и не исчезает бесследно) и заменяется принимающей на себя чуть ли не все событийные и экспрессивные функции мелодичностью; нарративная основа (текстура!) и фикциональный уток поменялись местами, функциями и динамикой, и всё это с меланхолическими изяществом, лаконичностью и простотой музыки Дебюсси, хотя, как можно увидеть из вышеприведённой цитаты, сам Роб-Грийе обожает Вагнера.

Я имею в виду, конечно же, «Ревность», и в доказательство хочу привести небольшой набор двух сцен романа, связанных с нарративно-фикциональной сердцевиной книги – мотивом (образом, функцией) мужа. Одна – это первое всплытие на поверхность текста, текстуальное воплощение, текстуализация, если угодно, ревнивого мужа А...³² (фактически третья и пятая страницы книги, нас здесь будут интересовать четвёртый и одиннадцатый абзацы текста романа), а вторая – «сцена с супом и разговором»³³. Итак, на первых же страницах у отсутствующего на фикциональном поле романа мужа появляется субститут – «взгляд». В самом этом слове не было бы ничего необычного (все методы и инструменты для скрытия монотонности литературных описаний известны и эксплуатируются широко и издавна, и слово «взгляд» в функции «герой», «ты, читатель», «я, Повествователь» – тоже), если бы не общий бесстрастно-маниакальный, безлично-субъективный колорит, контекст первых же строк и страниц романа.

Субъектом книги с самого начала (уже в первом абзаце) оказывается то солнце и тень, то конструктивные элементы дома, приходящие в движение (а значит, и приводящие в движение текст) под воздействием своих собственных импульсов и сил. Во втором абзаце в их силовые поля включается ещё один источник и излучатель нарративно-фикциональной энергии – жена «мужа-взгляда» по имени «А...», происходит очень тонкая игра сюжетно-тематическая (первое появление многих важных тем и образов) и грамматическая (с глагольными временами) игра: мы оказываемся втянуты в Текст *in medias res* (любимом грийевском способе запуска его книг), описывающий как уже нам известных тех и то, о ком (чём) мы не имеем пока ни малейшего представления. Мы здесь «видим» через А..., которая «не смотрит», но если бы смотрела, то «заметила бы...». В третьем абзаце *сами себя описывают* ограда террасы и сад.

Таким образом, читатель оказывается подготовленным к тому, чтобы быть совершенно неготовым (а это и есть цель автора) к появлению в следующем, четвёртом, абзаце субъекта-



наблюдателя-описателя: взгляда. Он ведёт себя как некто самостоятельный и самодостаточный: он «идёт» из глубины комнаты, «проходит», не задерживаясь, по террасе и задерживается лишь на противоположной стороне долины – «касаясь» её. В одиннадцатом абзаце появляется «наблюдатель», и «исподвольно-исподтишочный» ввод читателя внутрь Повествователя и текста и подготовку его (читателя) к адекватному его (текста) восприятию можно считать законченными.

Итак, читатель уже в состоянии промаковать всю *сцену с супом и разговором* на с. 23–25, занимающую 12 абзацев, в первых двух из которых сравнивается между собой – посредством безличных, неопределённо-личных и инфинитивных оборотов – то, как едят суп Фрэнк (*чрезмерно-недостаточно*: с одной стороны, чересчур старательно следуя правилам этикета, но и в то же время его манерам не хватает чего-то существенного) и А... (как всегда, практически незаметно, каким-то непостижимым и для самого мужа образом, почти не нарушая своей обычной незыблемой неподвижности). Следующий абзац сразу же опрокидывает едва установившуюся иллюзию хрупкого взаимопонимания между читателем и Повествователем: оказывается, последний не симультанно переживает/репрезентирует события и ощущения, связанные и порождённые этой трапезой, а – припоминает, «восстанавливает в памяти» их, пытаясь отобразить из них то (в данном случае, и совсем не случайно, в роли таковых выступают *движения*), что «могло бы иметь хоть какой-то смысл».

В следующих нескольких абзацах Роб-Грийе предлагает совершенно оригинальный вариант амальгамы нормального сказа, флюберовской несобственно прямой речи и джойсовского потока сознания. Перед автором и Повествователем стоит невыполнимая, если задуматься, в рамках ими самими выработанных правил задача: воспроизвести диалог сначала А..., потом Фрэнка с... табуированным, изгнанным из текста мужем (самим собою). И здесь опять на помощь обоим (автору и Повествователю) приходит субверсивная (чтобы увидеть перевёрнутое кверху торшашками, достаточно самому встать на голову) парадоксальная логика текста, питающая все его меандры и каденции: заковыченный абзац реплики А... «отвечает», и чтобы понять, кому и на что – надо всего лишь перечитать предыдущий фрагмент, дающий ключ к расшифровке данного разговора: здесь, как и в последующем абзаце, как и ниже (до и после реплики Фрэнка), зачарованному читателю является призрачный нетопырь, странно раздражающий и привлекающий (как случайно, во время разговора встреченный чей-то царапающий взгляд, оказывающийся своим собственным в незамеченном зеркале), Носферату мировой литературы, неумолимо прорастающий даже из горсти трансильванской земли – феномен Литературности. Да, это книга не о ревности, не о жalousии, не об адюльтере; и главный её персонаж

– не несчастный муж, а сама Литература, самопоедающая, самоудовлетворяющая, сама себе (в себе, собой, из себя, о себе) возводящая в каждой настоящей книге Храм или усыпальницу. После этого открытия характеристика сказа Фрэнка как того, что он не говорит, а «думает» (то есть высказывает своё мнение), выглядит как изящная кода, завершающая этот важнейший для понимания всего романа фрагмент.

В заключение наметим один из возможных выводов (выходов) из *Лабиринта* Роб-Грийе, который вернёт нас к названию этой статьи: «Восприятие предметов и мира в их целостности невозможно, ибо их визуальное описание – не более, чем выражение переходного состояния, а не завершения. И вот описание получает свой семиотический характер во всей его полноте: оно говорит о том, чего (уже) нет в физическом смысле. От реальности остались лишь контуры, /.../ которые отныне не в состоянии напомнить её объём и формы. /.../ Вселенная Роб-Грийе похожа на Атлантиду»³⁴.

Примечания

- 1 См.: Sarraute N. L'ère du soupçon. Essais sur le roman. P., 1956.
- 2 См.: Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. P., 1964.
- 3 См.: Французская литература, 1945–1990. М., 1995.
- 4 См.: Robbe-Grillet A. La Jalousie. P., 1957.
- 5 См.: Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1963.
- 6 См.: Sarraute N. Le Planétarium. P., 1959.
- 7 См.: Butor M. L'Emploi du temps. P., 1956.
- 8 См.: Butor M. La Modification. P., 1957.
- 9 См.: Duras M. Moderato cantabile. P., 1958.
- 10 См.: Simon C. Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque. P., 1957.
- 11 См.: Simon C. L'Herbe. P., 1994 (первое издание – 1958).
- 12 См.: Pinget R. Le Fiston. P., 1959.
- 13 См.: Ollier C. La mise en scène. P., 1958.
- 14 См.: Robbe-Grillet A. La Maison de rendez-vous. P., 1981 (первое издание – 1965).
- 15 См.: Robbe-Grillet A. La Reprise. P., 2001.
- 16 Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1963. P. 74.
- 17 Отмечено, что «слово *jalousie* в романе лишь один раз употребляется в значении *ревность* и многократно – в значении *жалюзи* /.../» (Французская литература, 1945–1990. М., 1995. С. 414). Не знаю, может, я проглядел, но и этого единственного раза я не усмотрел. Есть, правда, прилагательное «ревнивый», приложенное к мужу из «колониального романа», который читает героиня.
- 18 См.: Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1963.
- 19 Вот как о кружении в лабиринте как основе поэтики Роб-Грийе пишет Р.-М. Альман: «Рекуррентного возвращения тем, сцен, образов и генераторов вполне достаточно, чтобы передать всю важность экзистенциального блуждания в лабиринте, которым размечено всё творчество писателя (следуют примеры: круговой бульвар из «Резинок», восьмёрка из «Соглядатая», волнующиеся ризомы



банановых деревьев из «Ревности» и пр. – А.В.) – все его произведения отмечены всё усиливающимся соединением циклического движения и растительного про- (раз-) растания, при котором человек оказывается вовлечённым в безвыходное кружение своих собственных призраков» (Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P. 234).

- 20 Переводам и толкованиям этого термина нет числа, наименее неудачный из них – «зеркальная конструкция».
- 21 Robbe-Grillet A. La Jalousie. P. 100–101.
- 22 Ibid. P. 149.
- 23 Ibid. P. 85.
- 24 Ibid. P. 96.
- 25 Genette G. Le vertige fixé // Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1971. P. 284.
- 26 Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1971. P. 169.

- 27 Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. P., 1964. P. 161.
- 28 Определение Р.-М. Альмана.
- 29 Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. P., 1971. P. 302.
- 30 Ibid. P. 9–10.
- 31 «Роб-Грийе запутывает следы при помощи постоянного движения формы и содержания; носителя и того, что он несёт/.../. Картина содержит повествование, повествование включает в себя картину, происходит постоянное попятное движение перспектив, так, что у нас никак не получается стабилизировать производимое на нас впечатление/.../». – М. Муйяр (Allemand R.-M. A. Robbe-Grillet. P., 1997. P. 87).
- 32 См.: Robbe-Grillet A. La Jalousie. P., 1957. P. 11, 13.
- 33 Ibid. P. 23–25.
- 34 Allemand R.-M. Op. cit. P. 89–90.

УДК 821.161.1.09+929Чехов

ПОВЕСТЬ А.П. ЧЕХОВА «В ОВРАГЕ» В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА

Г.М. Алтынбаева

Саратовский государственный университет
E-mail: gulnarama@gmail.com

В статье¹ рассматриваются оценки повести А.П. Чехова «В овраге» писателями XX в. (Л. Толстой, М. Горький, Е. Замятин, В. Набоков, И. Бунин, Б. Зайцев, К. Чуковский, А. Солженицын). Писатели прежде всего интересуются художественной природой повести, обращают внимание на близкие и важные для них особенности поэтики. В результате делается вывод о многогранности повести А.П. Чехова, а также о влиянии чеховской поэтики на литературу XX века.

Ключевые слова: писательская критика, русская литература XX в., А. Чехов, Л. Толстой, М. Горький, Е. Замятин, В. Набоков, И. Бунин, Б. Зайцев, К. Чуковский, А. Солженицын.

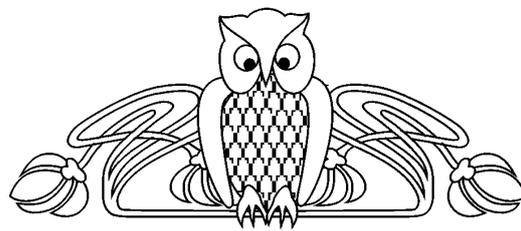
A.P. Chekhov's Novel «In the Gully» in the Perception of the XXth Century Writers

G.M. Altynbaeva

In the article the estimations of the novel "In the gully" by A.P. Chekhov by the XXth century writers are examined (L. Tolstoy, M. Gorkiy, Ye. Zamyatin, V. Nabokov, I. Bunin, B. Zaitsev, K. Chukovskiy, A. Solzhenitsyn). The writers are firstly interested in the literary nature of the novel, they focus on the peculiarities of the style most important and closest to them. As a result, the conclusion is drawn on the multifaceted nature of A.P. Chekhov's novel, as well as on the impact of Chekhov's literary style on the XXth century literature.

Key words: writers' criticism, XXth century Russian literature, A. Chekhov, L. Tolstoy, M. Gorkiy, Ye. Zamyatin, V. Nabokov, I. Bunin, B. Zaitsev, K. Chukovskiy, A. Solzhenitsyn

Повесть А.П. Чехова «В овраге» впервые была опубликована в январе 1900 г. в журнале «Жизнь» (№ 1). Писатель назвал её «последней из народной жизни»². В письме к О.Л. Книппер



(2 января 1900, Ялта) он сообщает: «В февр [альской] книжке «Жизни» будет моя повесть – очень странная. Много действующих лиц, есть и пейзаж. Есть полумесяц, есть птица выпь, которая кричит где-то далеко-далеко: бу-у! бу-у! – как корова, запертая в сарае. Все есть»³.

Повесть интересовала критику, а потом и разные направления литературоведения не только в начале⁴, но и на протяжении всего XX века⁵. Примечательно, что самые значимые отзывы принадлежат не критикам, а писателям, начиная с Л.Н. Толстого и заканчивая А.И. Солженицыным, единодушно называвшим «В овраге» одним из лучших произведений Чехова.

Писательские суждения о повести А.П. Чехова «В овраге» не только дают интересное, разностороннее и неоднозначное прочтение чеховского произведения, но и раскрывают особенности эстетики и поэтики писателей, выступивших в роли критиков, мемуаристов, лекторов, исследователей творчества Чехова.

Максим Горький в письме, датированном началом февраля 1900 г., признается Чехову: «Согрешил и я заметкой по поводу «Оврага», но ее у меня испортил сначала редактор, а потом цензор. Знаете – «В овраге» – удивительно хорошо вышло. Это будет одна из лучших Ваших вещей. И Вы все лучше пишете, все сильнее, все красивее. Уж как хотите – не сказать Вам этого – не могу»⁶. Горький замечает, что в рассказе «нет ничего такого, чего не было бы в действительности». В другом письме Горький со свойственным ему тогда восторгом восклицает: «Сегодня Толстой прислал мне пись-