

литературное
НОВОЕ
обозрение

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

New
Literary
Observer

№ 66 (2004)

Article in
Russian

School of Slavonic and
East European Studies
University College London

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Александр Дмитриев (теория)
Мария Майофис (история)
Кирилл Кобрин / Илья Кукулин (практика)
Абрам Рейтблат (библиография)
Анна Легенкина (хроника научной жизни)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Галина Белая (Москва)
Николай Богомолов (Москва)
Михаил Гаспаров (Москва)
Томаш Гланц (Прага)
Борис Дубин (Москва)
Виктор Живов (Москва / Беркли)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Москва)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Ошват (Москва / Лос-Анджелес)
Олег Проскурин (Москва)
Игорь Смирнов (Констанц / Мюнхен)
Роман Тищенко (Иерусалим)
Евгений Тоддес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)
Александр Эткинд (Петербург)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)

School of Slavonic and
East European Studies
University College London



МОСКВА

Abram Reitblat's (*New Literary Observer*, Moscow) essay "Commentary in the Age of the Internet" reflects on the influence of the recent socio-cultural changes in Russia (decreasing status of literature, decline of readership, "mythologization" of consciousness), as well as of widespread expansion of the Internet with its great informational potentials on the function and character of contemporary academic commentary.

Elena Mikhailik (*University of New South Wales*, Sydney) "A change of address". As cultural context loses its immediacy with passage of time, its elements that represented to contemporaries a positive (albeit fuzzy) whole become dissociated from each other and are reclassified by the coming generations according to the patterns that those reclassifiers perceive as defining for the period gone by. This article discusses that phenomenon and its consequences for commentary as an authoritative genre using as a touchstone the heavily commented "Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov.

This is followed by the round table entitled "Commentary: Glance and Misery of Genre in Modern Times," held at the *Russian State University for Humanities* on December 20, 2003. Well-known literary scholars (Nina Braginskaya, Vera Milchina, Andrey Zorin, Viktor Zhivov, Andrei Nemzer and others) discuss the fate and future of academic commentary in a radically changing socio-cultural context. Such a discussion is of extreme importance for present day Russian humanities because during the 1950–1980s commentary was held in high esteem among Russian scholars (especially nonconformist ones) as practically the only means of gaining new information and introducing new ideas.

This same rubric also includes reviews by **Vera Milchina** (Moscow) on the 11th Lotman Readings, "Commentary as a Historical-Cultural Problem," held in the *Russian State University for Humanities* on December 18–20, 2003, and by **Ilya Kukul'in** (*New Literary Observer*) about the round table "Academic Editions and Popular Literature" which was devoted to the social meaning of critical editions, organized by the book salon *Bilingua* (Moscow) on March 16, 2004.

LITERATURE AND NATURAL SCIENCES: THE EIGHTEENTH CENTURY

Tatiana Smoliarova's (*Harvard University*) article "Derzhavin's allegorical Meteorology (with special reference to the poem *Rainbow*)" poses the question: how are scientific images transmitted to literature, translated into poetry, and transformed by the poetic process? The article focuses on a particular optical and poetic image and its history: the image of the rainbow. It is concerned with Gavriil Derzhavin's poem "Raduga" ["The Rainbow"] (1806).

The poem is a graphic illustration of the double-nature of Derzhavin's later lyrics which can be defined as "archaic modernity". Deep Europeanism with its most characteristic ideas and obsessions is gleaming through the archaizing humanistic Russian folk imagery and romantic ideas abundant in his

Newton had altered the rainbow, charging an ancient cultural icon with new significance. "The Rainbow", as well as the two other poems forming the small "meteorological cycle" of 1806, "The Cloud" and "The Thunder", marks the pivotal moment of the "second allegorisation" in Derzhavin's poetry, the shift from the compound baroque allegories of his early odes to the "romantic" allegory (in Walter Benjamin's terms). The very mechanism of such a transformation seems to be borrowed from Europe. It is quite revealing that Derzhavin appeals to the image of the rainbow, the transition of which from cultural icon to object of scientific inquiry and further on to poetic image, might be considered one of the vectors of the European culture of the eighteenth century.

Michael D. Gordin (*Princeton University*) presents a study, "Bridging: Euler, Kulibin, and the Problem of Technical Expertise." This essay examines the efforts of I. P. Kulibin, an autodidact amateur engineer at the Academy of Sciences in St. Petersburg, to design a wooden bridge that would span the Neva in 1776. Kulibin built a scale model of his bridge and displayed it before an Academy commission chaired by famed mathematician Leonhard Euler. Although Kulibin was able to demonstrate to the satisfaction of the academicians that the bridge would in fact be able to bear a load when scaled up – independently worked out from mathematical principles by Euler – the bridge was never constructed. This failure displays features of the interaction of «high» and «low» technical knowledge during Catherine II's Enlightenment.

Igor Dmitriev's (*St. Petersburg State University*) article "On bridges and Street Lamps" is a critical comment on the said publication by Michael D. Gordin. In author's opinion, analysis of texts by I.P. Kulibin and L. Euler proves that in contrast to M. Gordin's statement, a tendency towards mathematization of knowledge and use of analytical methods in engineering appears both in «high» and «low» traditions.

Abstract: LITERATURE AND GLOBALIZATION: WRITERS' MULTIPLE IDENTITIES

Maria Rubins's (*University of Georgia*) article "Russian-French Prose of Andrei Makine" is the first comprehensive study of the author's novels in the Russian language. The article addresses the recurrent themes, topoi, poetics, and style of the contemporary Russian francophone writer Andrei Makine. Such focus facilitates the identification of core myths and archetypes that resurface in distinct texts in various guises. By juxtaposing Makine's works against both Russian and French literary traditions, the study reveals the hybrid, bi-lingual and bi-cultural nature of his prose.

In a conversation with the poet and critic **Valery Shubinsky** (St. Petersburg), **Oleg Juriev** (poet, prose writer and playwright) who is currently residing in Frankfurt-am-Main Germany overviews his cultural and political

РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА
АНДРЕЯ МАКИНАLa vraie vie... c'est la littérature¹.

M. Proust

Literature is a phenomenon of language.²

V. Nabokov

В чем состоит феномен Андрея Макина? В отличие от таких писателей, как Владимир Набоков, Самюэл Беккет, Элиза Триоле, Милен Кундера или Иосиф Бродский, он пока еще ничего не опубликовал на родном языке. С момента переезда Макина в Париж в 1987 году вышло в свет девять его романов, не считая нескольких эссе, текста в посвященном Петербургу фотоголосе и предисловий к французским изданиям И. Бунина и В. Брессова. Одноименное присвоение Макину в 1995 г. премий Гонкуров и Медичи за роман «Французское завещание» («Le testament français») стало подлинной сенсацией, закрепив за ним одно из центральных мест в современной французской литературе. И все же считать его исключительно французским писателем на основании избранного им литературного языка было бы, пожалуй, не совсем правомерно. Все его романы обращены к России, а его проза, хотя и написана по-французски, основана не только на французской, но, несомненно, и на русской литературной традиции. В творчестве Макина ошутимо проявляется двуязычное лингвистическое сознание. В данной статье мы попробуем сделать обзор наиболее характерных черт поэтики Макина, а также определить некоторые литературные контексты для дальнейших типологических исследований его творчества.

На фоне всего, написанного Макиным впоследствии, его первый роман, «Дочь героя Советского Союза» («La fille d'un héros de l'Union soviétique», 1990), отличается вполне традиционным реалистическим повествованием и тематически близок русской прозе периода перестройки. Основная интонация состоит здесь в демифологизации советской истории, и делается это на примере судьбы Ивана, героя Советского Союза (а на самом деле — жертвы бесчеловечной государственной системы и, по сути, «антигероя» романа) и его дочери, превратившейся по заданию КГБ из переводчицы в проститутку-«интердевочку». Но, несмотря на реалистичность и общинность «Дочери...», уже в этом романе эстетическая задача решается главным образом за счет лингвистических стратегий. Мариан Гург отмечает обилие в тексте советизмов, с помощью которых Макин демонстрирует работу сознания советского человека: «...читатель наблюдает, как на протяжении многих лет Иван и его супруга добровольно замещают прожитое и свои собственные воспоминания официальными отчетами. Тотчас же, их воспоминания исчезают, сменяются с официальным дискурсом»³.

1 «Подлинная жизнь... это литература» (М. Пруст).

2 «Литература есть феномен языка...» (В. Набоков).

3 Gourg M. La problématique Russie/Occident dans l'œuvre d'André Makine // Revue des études slaves. 1998. № 70. P. 229–239, 231.

Последующие романы Макина могут быть прочитаны как единый текст, в целом можно утверждать, что его проза имеет общие, инвариантные черты как на сюжетном уровне, так и на уровне поэтики. С этой точки зрения каждый конкретный текст становится очередной реализацией определенного набора сквозных мотивов. Одна из сюжетных констант, общая для нескольких романов Макина, — присутствие в жизни главного персонажа, повествующего о своем советском детстве, некой загадочной пожилой женщины, которая обучает его французскому языку и открывает перед ним во время ритуального чаепития при свете лампы (своего рода волшебного фонаря) обворожительный мир французской культуры. Эта эфемерная Франция, воспринимаемая исключительно через рассказы, воспоминания и фантазии, представляет собой прекрасную альтернативу сумрачным, официально-советским будням; она внедряется в сознание мальчика как некая эскапистская мечта, остраивает для него окружающий мир, подчеркивая его абсурдность, и пробуждает в нем литературный талант.

С момента присвоения писателю премии Гонкуров критики наиболее активно подчеркивали прустовскую линию его творчества⁴. Ностальгическая тональность, диалогичность отношений как между прочим и настоящим, так и между Россией и Западом, роль памяти в творческом процессе, ретроспективность повествования, строящегося на пересечении трансформированных жанровых традиций романа воспитания и психоанализа, формирование процесса взросления и пробуждения литературного таланта⁵, культ искусства, утверждение литературы как подлинной реальности, равно как и некоторые стилистические факторы отсылают, однако, не только к Прусту, но и к Буину и в целом свидетельствуют о возрождении в прозе Макина модернистской эстетики. В каждом тексте организуяющим принципом является сознание персонажа-нарратора, своего рода *альтер эго* самого автора, который насыщает повествование мета-литературными размышлениями. В качестве главной сквозной темы выступает сам творческий процесс — и, в частности, искусство слова.

Возможно, желание Макина писать именно по-французски связано с его особым подходом к литературе, во многом близким поискам русских формалистов. Не являясь родным, французский лингвизм-автоматизм русского языка, замутненного повседневно-прагматическим употреблением. Приобретенный язык, делая работу писателя более осознанной, способствует созданию эффекта остраения или, как выразился сам Макин в интервью журналу «Экспресс», создает своего рода свободное пространство между текстом и словом⁶. В конечном счете, именно в силу некоторой «искусствен-

4 См., например: Knorr K. Letter from Paris: André Makine's poetics of nostalgia // The New Criterion. 1996. Vol. 14. № 7. P. 32–36; Jongenel E. L'Histoire du côté de chez Proust: André Makine, Le testament français // Histoire du Science dans l'aire de la littérature / Eds. Sief Hoppertmans, Paul J. Smith, Madeleine van Strien-Charlommeu. Amsterdam: Atlanta, 2000. P. 84–86; Sankey Margaret. Between and across cultures: the language of memory in André Makine's 'Le Testament français' // Variété: Perspectives in French Literature, Society and Culture / Marie Ramsland, ed. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999. P. 293–303.

5 За исключением романов «Преступление Олига Арбеллино» («Le crime d'Oligo Arbelino», 1998), действие в котором разворачивается на фоне жизни русской общины во Франции первой половины XX века, и «Музыка одной жизни» («La musique d'une vie», 2001), в котором Макин обращается к теме сталинских репрессий.

6 L'Express. 1996. № 2342. P. 127.

пости» чужой язык оказывается идеальным инструментом творчества. Произведения Макина полны рассуждений о словах, их корнях и значениях, а также о сравнительной пригодности французского и русского языков для передачи определенных нюансов.⁸ Во «Французском завещании» главный герой Алеша, с детства обученный бабушкой Шарлоттой французскому языку, задумывается о противоречивых ассоциациях, возникающих при произнесении слова «царь» на двух языках:

Так, значит, я вижу по-другому! Что это — преимущество? А может, ущербность, изъять? Я не знал. Но решил, что двойное видение может объяснить моим двуязычием — в самом деле, когда я произношу по-русски «царь», передо мной возникает жестокий тиран; а французское «tsar» наполняется светом, звуками, ветром, сверканьем льда, блеском обаятельных женских плеч...⁹

В романе «Земля и небо Жака Дорме» («La terre et le ciel de Jacques Dorme», 2003) главный персонаж задумывается об атрибутах французского и русского языков в связи с вычитанной им фразой героини де Лорже-вины. Выпив залпом целый стакан воды, героиня сладострастно восклицает: «Как жаль, что это не грех!»¹⁰ Под впечатлением от этой сцены мальчик начинает отождествлять французский с «искусством слова или острой, кудлом переносного смысла, словесной игрой, делющей реальность менее определенной, а суждения — менее очевидными. А в нашей русской жизни все еще звучали сталинские отголоски: еще не совсем ушли и прошлые формулировки типа "враг народа" или "предатель партии"... Победа, несомненно я провозгласил параллель между этим сталинским языком и легкостью стакана воды, превратившегося в грех в устах героини де Лорже-вины... Слова смерти и слова освобождения».¹¹ Кстати, «стакан воды» в этом отрывке имеет и дополнительную коннотацию, отсылая к расхожей формуле сексуальной свободы советских послереволюционных лет («...как выпить стакан воды»). Подобное кодирование русских аллюзий внутри французского контекста (и наоборот) весьма характерно для двуязычного и «двукультурного» мышления Макина. В его романах на первый план

7 Стоит отметить, moreover, что, по мнению Марселя Ферра, французский язык Макина отнюдь не безупречен. Сделав комментарий «эстетико-романскому» стилю писателя, Ферран посвятил большую часть статьи чисто лингвистическому анализу источников и употреблении предлогов, артиклей, синтаксиса, согласования времен, пунктуации и т.д. в романе «Французское завещание». Ферран деконструирует, что основные отклонения от норм литературного французского языка связаны с подлинным влиянием русской грамматики и синтаксиса (Bérand M. Le français d'un prix Goncourt vu par un russe // La Revue russe. 2001. № 20. P. 83–97).

8 В своем анализе «Французского завещания» Элен Меллан останавливается, в частности, на проблеме неадекватности лингвистических средств, рассуждая о «стерильности русских слов» и жесткости русской действительности, эстетизация которой оказывается возможной лишь при ее перекодировании на французский язык (см.: Melan H. André Makine: Testament français ou testament russe? // La Revue russe. 2002. № 21. P. 46–47).

9 Makine A. Французское завещание // Вностранная литература. 1986. № 12. С. 36.

10 Makine A. La terre et le ciel de Jacques Dorme. Paris: Mercure de France, 2003. P. 51.

11 Ibid. P. 51–52.

что выходит сама материя языка, его эфония, звуковые сочетания, которые порождают цепь ассоциаций, порой уводя как от фабульного развития, так и от прямого значения того или иного слова. Язык неожиданно приобретает черты звуков. В этом писатель отнюдь не следует за радикальными постмодернистами с их стремлением к деконструкции смыслов и постройной игре со словом. Скорее, он, подобно поэтам-парнасцам, относит язык к слову как к драгоценному камню, подвергая его кропотливой обработке в поисках совершенной формы.

Ощущение осознанности слова рождает Макина и с акменстами. Через интертекстуальные аллюзии один из эпизодов романа «Реквием по Востоку» («Requiem pour l'Est», 2000) связан как с мандельштамовской концепцией слова-камня, так и со стихотворением Ф. Тютчева «Реквием», которое, как писал сам Мандельштам, было одним из источников этой метафоры. Повествователь «Реквиема...» вспоминает о своем раннем детстве (таким образом, что он даже говорит о себе-ребенке в третьем лице), когда они с родителями жили в самодельной хижине на Северном Кавказе. В результате врывов, произведенных для создания искусственного озера, огромный валун скатывается по горному склону, попадает прямо в их дом и, едва коснувшись подвешенной дельки — и даже не разбудив младенца! — застывает посреди комнаты. Опасенная от ужаса мать благодарит «мрачного и бдительного Бога», в последний момент предотвратившего смерть, а отец относит иронизировавшее на счет судьбы или просто случая. Законы бытия оказываются непостижимыми, как неразрешенной остается и философская дилемма в упомянутом стихотворении Тютчева:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был шаркнут волею чужой?

Мандельштам наполнил эту метафизическую метафору эстетическим содержанием, интерпретировав камень как слово — строительный материал культуры. Макин соединяет в своем повествовании оба значения. Справу за рассказом о низвергнувшемся валуне герой упоминает о том, что ребенку присутствие в их доме огромного камня казалось настолько естественным, что «камень» стал одним из первых выговоренных им слов. Вновь переходя к повествованию от первого лица, он размышляет об истоках своего творческого отношения к языку: «Страх и болезненный соблазн давать вещам названия был бесспорно унаследован мною от этого ребенка».¹² Так «камень» у Макина оказывается контекстуально связан с осознанием эстетического потенциала слов.

Поэма, в которой референциальная функция ослаблена по сравнению с поэтической, с трудом поддается переводу на иностранные языки. В одной из бесед с журналистами Макин признается, что мог бы написать свои романы по-русски, но это были бы совершенно иные произведения — главным образом из-за иной поэтики.¹³ Размышляя о «непереводимости» литературной поэмы Бунина (заметим, что Макин защитил в Сорбонне диссертацию о его творчестве), он приходит к выводу, что «полная гармония

12 Makine A. Requiem pour l'Est. Paris: Mercure de France, 2000. P. 16.

13 См.: Beaumier J.-P. André Makine: une pénétrante harmonie du visible // Nuit blanche. 1996. № 65. P. 43.

между переведенным текстом и оригиналом есть не что иное, как отдаленный идеал, о котором можно только мечтать»¹⁴.

Тот факт, что романы Макина посвящены России, еще более осложняет их перевод на русский язык. Чем более точным будет перевод, тем большее впечатление искусственности и нарочитости может произвести текст — именно из-за лексической и стилистической зависимости переводной прозы от оригинала. Особенно эта «обратная непереводимость» сказывается при передаче советских бытовых реалий, для обозначения которых в русском языке существуют совершенно определенные, устойчивые выражения. Снятие автоматизма остриней для русского читателя — неминуемая реальность. Один из многочисленных примеров тому помимо переводов Макина — русский перевод эссе И. Бродского «Полторы комнаты» («In a Room and a Half»), где комнаты огромной коммуналки названы буквально «обширной афилайдой». Перенос текстов, написанных в России, на русский язык часто нарушает привычную ассоциативность, что может вызвать читательское неприятие. Пожалуй, нечто подобное произошло и с переводом «Французского завещания» (Иностранная литература, 1996. № 12) — пока единственного романа Макина, опубликованного в России.

Если западные литературоведы уже давно серьезно исследуют переводы Макина, то практически все критические отклики о писателе в русском контексте были отрицательными — при том, что авторы этих откликов, как правило, плохо знают творчество Макина, а иногда и вовсе не прочитали ни одного его романа целиком — ни по-французски, ни в переводе. Статья Татьяны Толстой «Русский человек на рандону»¹⁵ представляет собой довольно подробный, но и в высшей степени проницательный разбор «Французского завещания». Хотя Толстая отмечает, что тематический фокус романа составляет «рождение писателя, поиск языка, всматривание в себя»¹⁶, — она довольно быстро направляет острей критики на кажущиеся неправдоподобие описываемых ситуаций. Макин в ее интерпретации предстает убежденным этнографом, который не сумел представить французскому читателю художественно правдивый образ России, используя такую банальную бутылочку, как «Сибирь, русский секс, степь, картонный Сталина, картонный Берия, картонные лагеря»¹⁷. К концу статьи в поле зрения писательницы попадают неудачные пассажи русского перевода¹⁸, но и здесь, как ни парадоксально, Толстая поддерживает мнение не столько мастерство переводчиков или непереводимость прозы Макина вообще, сколько литературные способности автора, которого она — используя отнюдь не литературоведческую терминологию — по-ближайшему как «словесного метиса, культурный гибрид, лингвистическую

- 14 *Maline A. Ivan Bouine et sa grammairie de la beauté // Bouine Ivan. La grammaire de l'amour. Paris: Sables, 1997.*
- 15 *Толстая Т. Русский человек на рандону // Знамя. 1998. № 6. С. 200–209.*
- 16 Там же. С. 207.
- 17 Там же. С. 209.
- 18 Есть определенное мнение в том, что сама проблема художественного перевода задала Макину в эпитафии к этому рынку, вытом из Альфонсе Доде, а в тексте к ней неоправданно обращаются и сами герои. См. об этом: *Wanner Adrian. Gained in translation: Andrei Makine's novel Le Testament français // Literary Imagination. 2002. Winter. Vol. 4. № 1. P. 111–125.*

цимеру, литературного василиска... смесь петуха и змеи, — нечто лучшее и полезнее одновременно»¹⁹.

В подобном же ключе обсуждают данный роман и некоторые другие критики. Борис Парамонов, например, признается, что знаком с «Завещанием Шарлотты» (sic!) только по отрывкам, опубликованным в журнале «Знамя», — то есть в статье Толстой. Это не мешает ему авторитетно заявить, что Макин, которого он называет «байстрюком (или, по-западному, бастардом)», — «писатель небольшой», «его сочинения фальшивы» и что все им написанное — просто-напросто кич. Фальшь, по мнению Парамонов, заключается в том, что «о русской жизни, о русско-советских реалиях пишется по-французски, а потом это еще переводится на русский»²⁰.

Придем еще несколько примеров. В обзоре современной литературы русскоязычных диаспор во Франции Андрей Лебедев сводит успех Макина на Западе к удачно выбранной стратегии: «Макин радикально меняет привычную оппозицию «аборигены/эмиграция»; в его книге повествователь-чужак (и ассоциирующийся с ним автор) не противопоставляет себя персонажам, но подчеркнутую манифестирует свое желание стать одним из аборигенов. Маугли покидает джунгли, оказавшись в результате не просто беглым человеком, но к тому же еще и французом»²¹. Наконец, стереотипными стали сравнения романов Макина с фильмами, ориентированными на циничного западного зрителя. По мнению Маргариты Сосницкой, «Французское завещание» напоминает фильм «Восток—Запад»²², а Екатерина Деминцева пишет: «Только русского в его книгах столько же, сколько в "Сибирском широкнике" — медведей и пьяных генералов, выточенных Михалковым для голливудского проката»²³.

Итак, с одной стороны, Макина упрекают в том, что он пишет о русской жизни по-французски, а с другой — в том, что эту русскую жизнь он делает лубочной, поверхностной, клишированной. Разумеется, рассуждать о литературных достоинствах и недостатках произведений по несовершенным переводам — дело бесперспективное. А вот другой аргумент критиков — о предположении авторском задании Макина, а именно просветительски-этнографическом ознакомлении французских читателей с русской действительностью, — наводит на размышления о значении русской тематики в его произведениях, о ее трансформации под пером писателя и, в конечном счете, о его поэтике. Как уже отмечалось, во всех романах Макин пытается проникнуть в суть творческого акта, в центре каждого повествования находится творческая личность, рассуждающая об искусстве. Именно эти металитературные вкрапления, возможно, помогут подобрать камертон к его прозе.

Романы Макина отличаются не только интертекстуальностью, но и интермедийностью, позволяющей писателю определить суть своей поэтики через отсылки к другим видам искусства. Почти во всех романах присутствуют фотоснимки, делая фотонискусство одной из основных метафор

- 19 Знамя. 1998. № 6. С. 209.
- 20 www.svboda.org/programs/ro/2001/qj80.asp.
- 21 *Лебедев А. Современная литература русской диаспоры во Франции? // НЛО. 2000. № 45. С. 308.*
- 22 *Сосницкая М. Круговорот вещей в природе // Русский переводчик. — <http://www.pereplet.ru/text/sosniz3.html>.*
- 23 *Деминцева Е. [Рец. на: Makine A. La musique d'une vie. Paris: Seuil, 2000] // Русский журнал — <http://www.russ.ru/krug/inomark/20010207.html#n1>.*

литературы и подчеркивая связь фотографии с повествовательными стратегиями автора. Фотографии — это зафиксированные эпизоды прошлого, поэтому нередко они связаны с ностальгическими воспоминаниями. Своего Зонтаг, посвящая проблематике фотоскульта книгу эссе, отмечает, что серия снимков по своей форме противоречит действительности: изолированные случайные фрагменты бытия не складываются в непрерывный и постулативный временной поток.²⁴

Во всех своих романах Макина целенаправленно нарушает свойственную классическому литературному повествованию линейность. Память, рассказывая произвольно высвечивает отдельные эпизоды прошлого и, помещая их рядом, создает последовательность совершенно иную, чем в предполагаемой «действительности». Хронология уступает место сосуществованию разных временных пластов, подобно разложению на плоскости фотографий. Так, в романе «Французское завещание» порядок исторических событий выстраивается исключительно по логике спонтанных воспоминаний бабушки Шарлотты:

...Много лет спустя мы узнаем истинную дату августейшего визита. Но колай и Александра приехали в Париж не весной 1910 года после падения империи, а в октябре 1896 года, то есть гораздо раньше возрождения империи французской Атлантиды. Но логика действительности не имела для нас значения. Нам была важна только хронология долгих рассказов бабушки — а по ней когда-то, в незапамятные времена, Париж востаял на вой, сыздало солнце, и в ту же минуту мы услышали еще далекий зов царского поезда.²⁵

...Время в нашей Атлантиде текло по своим собственным законам. Точнее гонора, оно не текло, оно колыхалось вокруг каждого события, вращенного Шарлоттой.²⁶

Фрагментарность прошлого, воссоздаваемого путем произвольных воспоминаний, графически выражена у Макина через разбику его романов на части: каждая часть, в свою очередь, состоит из небольших фрагментов, разделенных пробелами.

Подобно тому, как отдельно взятый снимок «вынуть» из более широкого жизненного контекста, — романы Макина, как правило, основаны на семантической неопределенности и умозаключениях, а читательская рецепция определяется фабульными лакунами. Концентрическая структура повествования позволяет вводить новые детали на очередном витке памяти, по полному узор из мозаичных фрагментов складывается (при внимательном чтении!) только к самому концу произведения. Тем самым постоянно подерживается рецепционная активность читателя.

Одно из наиболее частотных слов, употребляемых автором по отношению к искусству, — «матия». На первых же страницах «Французского завещания» это слово возникает в применении к снимкам в семейном альбоме, который любит рассматривать Алена, главный, полуавтобиографический герой романа. Ничем не примечательные женщины — полузабывающая из провинции, высокомерная, разговаривающая сквозь зубы московская родственница, как и многие другие запечатленные на снимках да-

мы — оказываются наделены с помощью «фотографической матии» неизменным обаянием. Фотографии, как и литература, таковы образом, свойственной функции преобразования повседневности, мифологизации и организации прошлого и жизни вообще.

В XX веке тема фотографий оказалась эстетически продуктивной, в частности, в литературе русского зарубежья. Анализируя стихотворение В.Ф. Ходасевича «Сорентинские фотографии» (1925–1926), Эдвард Браун интерпретирует наложение двух разных кадров в одном летании, описанное Ходасевичем, как метафору «двойного видения, свойственного эмигрантскому восприятию в целом»²⁷. Феномен двойного видения, своего рода «межкультурья» и «межязычия», характерен для всего творчества Макина²⁸, но не только это свойство сближает его тексты со стихотворением Ходасевича. Поэт утверждает способность фотографий творить новую реальность, пронзительно наглядная друг на друга фрагменты действительности, изначально несовместимые.

Порой фотограф-ротозей
Забудет снимкам счет и пленкам
И шмелет паронку друзей,
На Кипри, с беденьким коленком —
И тут же, пленки не сменяв,
Запечатлел он залит
За пароходного кормого
И закопченную трубу
С космоя дымною на лбу.
Так сделал пынешней змюю
Один приятель мой. Пред ним
Смешались воды, люди, дым
На летативе помутнелом.

<...>

Двух совместившихся миров
Мне полюбили отпечаток:
В себе виденья затая,
Так протекает жизнь моя.²⁹

Далее в стихотворении картины Италии накладываются на воспринятые памятью видения России. Фотографии отождествляются Ходасевичем с «прихотливыми» воспоминаниями, преобразующими прожитую жизнь в мифологизированную, художественную реальность:

Воспоминанье прихотливо
И непослушно. Оно —
Как узловатая олива:
Никак, ничем не стеснено.
Свой причудливые ветви
Улами длиных соответствий
Нерасторжимо заплетет —
И так живет, и так растет.

27 Brown E. The Exile Experience // The Third Wave: Russian Literature in Emigration / Ed. by Olga Matich with Michael Heim. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 53.

28 См. об этом: Gong M. Op. cit. P. 229–239.

29 Ходасевич В. Собрание сочинений / Под Д. Малинским и Н. В. ... Т. 1. Автограф. Архив. 1984. С. 156.

24. Zontag S. On Photography. N.Y., 1977. P. 80–81.

25. Макина А. Французское завещание. С. 29.

26. Там же. С. 53.

Именно так действует память, организующая повествование Макшина по хронологии, а скорее по логике «диких соответствий», свободного потока ассоциаций.

Утверждение преобразующей функции фотографий вложено писателем в уста Ли из романа «Преступление Ольги Арбелиной». Фотограф и язык большого парижского фотоателя Ли излагает подруге Ольге свой взгляд на искусство, который, предположительно, разделяет и автор. В фокусе запечатлены макеты, изображающие нимф, сатиров, мушкетеров знаменитостей и т.д. Все, что требуется от посетителя, — это вставить ослепленные на макетах отверстия — и, как по волшебству, посетитель фотографируется в мифических персонажей или оказывается в беседе с великими людьми. Ли поясняет, что ее цель состоит в том, чтобы объединить величие и во внесении поправки в жизнь, где правды, своеобразный случай. Ведь некоторые из ее клиентов, русские иммигранты, послереволюционных лет, были современниками Льва Толстого, и могли бы столкнуться с писателем на улице и размышляли с ним по той случайности. В мире Ли такая встреча становится возможной, происходит корректируется и трансформируется в соответствии с законами искусства. А человек в результате раскрепощается, получая свободу от произвола случая. Именно в таком пересоздании жизни и состоит суть творческого акта. Позитивизирующая реальность обладает такой же подлинностью, как обиходный, объективный мир, — неудивительно, что мужчина в строгом костюме, зашедший в ателье, чтобы сфотографироваться на паспорт, кажется Ольге и Ли не менее странным, чем окружающие его нимфы и мушкетеры.

В художественном мире Макшина мечты и воспоминания аналогичным образом становятся полноправной реальностью, но это не означает, что писатель может пренебречь правдоподобием. Показывая Ольге объемные макеты, Ли замечает, что для убедительности художник должен стремиться к созданию эффекта *trompe-l'œil* (обманки), так как люди больше всего ценят иллюзию действительности. Описываемая в романах Макшина жизнь чрезвычайно узнаваема, но это лишь иллюзия реализма. Его Россия, как и Франция, преобразованные памятью и творческой фантазией в особые миры, становятся своего рода литературными обманками.

Особая роль в этой поэтической метаморфозе принадлежит слову, которое у Макшина наделяется сущностностью. Все дамы на старинных фотографиях в романе «Французское замечание» приобретают особо обобщительное выражение благодаря тому, что за секунду до вспышки фотоаппарата они шепчут «petite roquette» — французское словосочетание, при произнесении которого губы округляются в легкой, заглядочной улыбке. «Petite roquette» становится в их устах магическим заклинанием, преображающим людей и приносящим в мир красоту. Тем самым с первых же страниц романа Макин «облажает прием», раскрывая перед читателем секрет создания прекрасного. Заклинательный характер слов «petite roquette» никак не зависит от понимания их точного смысла («маленькое яблочко»), ведь суггестивность, возмущает помимо семантики, из звукового рисунка слов, аллитерации, округленности лабиализованных гласных.

Мифотворческий потенциал слов особенно наглядно проявляется в романе «Во времена реки Любовь» («Au temps du fleuve Amour», 1994), где целый мир рождается из чисто фонетического тождества между названным рекой Амур и французским словом «любовь». В романе описывается процесс взросления подростков из далекой приамурской деревни в середине 1970-х

годов. Советская провинциальная действительность предстает на страницах романа натуралистически резко, во всей своей непривлекательности; здесь нет недостатка ни в пьяных драках, ни в магазинных очередах, ни в навязчивых авоськами женщинах. Но эта осязаемая действительность — только мнимая обманка, лишь поверхностный слой повествования; роман — не о любви, а о любви во всех ее проявлениях, от изысканной эротики до примитивных плотских удовольствий. И разговор о любви на материале совсем не романтической бржевневской эпохи возможен исключительно благодаря ассоциациям, порождаемым омонимией «Амур—амор».

По мере чтения романа все более очевидной становится фантастичность изображаемого мира. Сама жизнь в сказочном сибирском царстве снега и льда кажется неподвластной законам повседневного существования. Магический доверитель, например, чуть ли не ежедневные походы трех друзей через тайгу (37 километров в одну сторону!) в районный кинотеатр, чтобы посмотреть французскую кинокомедию. Не говоря уже о чудом уцелевшей петербургской аристократке, сумевшей, несмотря на более чем семидесятилетний возраст и многолетнее лишения, сохранить изящество и тонкость вкуса: облеченная в черное кружево, она сидит у самовара в своей заснеженной таежной избе и зачитывает мальчикам («юным варварам») эротические эпизоды из позитивных французских романов. Таким образом, типичная и легко идентифицируемая с первого взгляда реальность приобретает под пером Макшина мифический, а порой и професский характер. И, как и в других текстах, читатель посвящается в суть волшебной метаморфозы через размышления героев об искусстве и красоте.

Главная творческая личность в данном романе — инвалид Уткин, начинающий писать стихи еще в отрочестве. В начале романа рассказчик передает телефонный разговор, в котором Уткин просит друга поведать о своих любовных приключениях. При этом он выдвигает одно условие — ничего не приукрашивать. Ему нужна лишь «грубая материя», для которой он найдет соответствующие формы. Впоследствии Уткин признается своему другу, что музой романтических стихов его юности была провинциальная проститутка, проводившая долгие вечера на вокзале в ожидании клиентов с Транссибирского экспресса. Но в глазах подростка эта женщина, подобно двукликовой блоховской Незнакомке, приобрела возвышающую ее загадочность. Другой героиней, доморощенный эстет по кличке Самурай, покуривая в ширинке кубинскую сигару, высказывает сходную мысль: эстетический акт — не то, что происходит, а то, как это происходит, и искусство важна не конечная цель, а процесс, красота же рождается из полной гармонии всех составляющих.

На протяжении романа предостойсье воспоминаниям рассказчик неоднократно говорит об «аморфной материи» — жизненном материале, предназначенном для полного пересоздания в воображении. Творческий процесс, таким образом, заключается в придании формы бесформенному естеству. Вторая омонимия из традиционных мотивов французской поэзии, идущему от Франсуа Вийона к Тесфалю Готье (Готье, в частности, утверждал, что предпосылку статуи живой женщине³⁰), писатель ссылаясь на то, что в природе все,

30 В романе «Мадмуазель де Монтен» («Mademoiselle de Monten») Готье называет любовь к статуе самым благородным видом любви, так как это чувство остается вечно, до безвестности и поэтому оно лишено эгоистических побуждений. В эссе о Шарле Бодлере Готье отвечает предположению статую Венеры Милосской, а не кокетливым и легким парижанкам, которые так привлекали великого романиста.

даже красота, подвержено распаду. Создать и увековечить прекрасные формы способно только искусство, и повествователь, вложив в духе пластики своих метафор парнасцев, уподобляет себя ваятелю: «Я ощутил себя скульптором, художником, берущим свой материал у природы, целдой, но нечто лишней формы... нет, нет, есть еще нечто, помимо этой лишней лесной магии, обреченной на разложение!»³¹ Роман начинается с описания того, как извращение границ женского тела застывает на палочке стелюду; образ миниатюрной стеклянной женщины в контексте размышлений о пещерности, природе и искусстве становится символически значимым.

Своей творческой инициацией героиня романа «Во времена реки Любон» обязана, по их собственному признанию, Ж.-П. Бельмондо. Упиваясь ко медиями с его участием, малышки начинают творить миф о загадочной Франции, и эта мечта приподнимает их над уродливой повседневною а затем и до неузнаваемости преобразует знакомый мир. Существование часть романа посвящена пересказу и интерпретации отдельных эпизодов комедии «Великолепный» (1973). Этот перевод с языка фильма на язык литературы осуществляется при помощи особых кинематографических трюнов. Мысль о кинематографичности поэтики Маккина, высказанная Ельзе Ровингс в ее исследовании «Французского записания»³², вполне применима и к другим произведениям писателя. Один из характерных повествовательных приемов Маккина — монтаж сцен, взятых из разных эпох благодаря чему создается ощущение синхронности всего происходящего. Описанный выше феномен «двойного видения», когда сквозь пеллину одной реальности вдруг начинает проступать иная, подобен технике плавной смены кадров. Пример тому — трансформация внешности Уткина в глазах его друга во время их ночного разговора: «Его голос так притуплялся до молодого человека с пробивающимися усиками — проступали черты прежнего травмированного ребенка»³³.

Фильм, кроме того, становится идеальной иллюстрацией собственной мифологизированной повествовательности Маккина школьной концепции времени. Еще в начале XX века философ П.Д. Успенский (1878–1947) писал в кино воплощение ницшеанской мифологии «вечного возвращения»³⁴. Успенский написал сценарий фильма «Странная жизнь Ивана Осокина» в 1915 году переработанный в роман «Кинематограф», который был задуман, чтобы наглядно продемонстрировать эту идею как на сюжетном уровне (при вмешательстве мудрого волшебника Иван Осокин действительно получает возможность заново прожить свою жизнь), так и на формальном (сам формат фильма наглядно выражал идею возвращения — ведь записанная на пленку жизнь повторяется на экране с каждым новым просмотром). Ретроспективная проза Маккина также основана на вере в обратимость времени, в возможность не только вернуться в прошлое, но и пересоздать

31 *MacKinnon A. Au temps du fleuve Amour. Paris: Gallimard, 1994. P. 204, 228.* (Здесь и далее все цитаты из переводных романов Маккина даны в моем переводе. — М.Р.)

32 См.: Jöngefeld E. Op. cit. О кинематографических ассоциациях и связи с романом «Во времена реки Любон» см. также: Roberts G. Corps étrangers: La Russie, l'Occident et la problématique de l'identité dans *Au temps du fleuve Amour* d'André MacKinnon // La Revue Russe. 2000. № 21. P. 29–40.

33 *MacKinnon A. Au temps du fleuve Amour. P. 248.*

но, и эта концепция как бы дублируется в фильме «Великолепный». В данном случае герой Бельмондо — писатель, уходящий, подобно героям Маккина, из серых будней в фантастический мир, в котором нет места неясности в себе, сомнениям, неуверенности, зависимости от неведомого редактора. Воображение превращает героя в отважного индуса, благородного супермена, спасающего красавицу от козней злодея (преображенного редактора), и постоянно рискующего жизнью во имя «горькой эстетической отчаянной борьбы со злом»³⁵. В этом мире герой всегда получает еще один шанс и тем самым избегает поражения.

И Бельмондо-романист доводит эту боевую свободу до символических высот: машину со шпионом заносило на повороте, она срылась со скалы, но ничем не стесненное изображение тут же подхватывало ее, давая задний ход. Даже смертельный шприц не был в этом мире чем-то необратимым!³⁶

Симптоматично и то, что, используя фильм как метафору литературы, Маккин словно стирает грань между элитарной и массовой культурой, подчеркивая, что истинный творец способен добиться магического эффекта в рамках любого жанра. И для достижения этого эффекта совсем не обязательно даже стремиться к правдоподобию (что противоречит уже цитированным словам Ли): ведь за миром Бельмондо-«индуса» не стоит вообще никакая реальность. В этом выражено свойственное Маккину радикальное отношение к свободе художника.

Напротив, фильм в романе наделен еще одним важным свойством, которое позволяет увидеть реценсивные аспекты прозы Маккина. Малышки поскрипели комедией 17 раз, с каждым разом открывая в ней все новые, ранее ускользавшие от их внимания детали. Такой же путь последовательного «спланирования слов», видимо, Маккин предлагает пройти и своему читателю: воспринимать его концептически настроенные романы, а возможно, и любое произведение искусства согласно этой идее следует путем перечитывания, с каждым возвращением все глубже проникая в текст, отыскивая все новые ключи для разгадки тайн, складывая обрывки повествования в стройную картину.

Из всех произведений Маккина концепция цикличности особенно ощутима в романе «Реквием по Востоку», сама композиция которого строится на трехкратном повторении архетипов как в русской истории, так и в судьбе отдельной личности. Каждый из трех героев является носителем трагического опыта своей эпохи (Гражданской войны, Второй мировой войны и позднесоветского периода), жизнь каждого из них демонстрирует невозможность вырваться из круга насилия и страдания, на вечное возвращение к которым, по мнению повествователя, обречена Россия.

Среди искусств, к которым обращается в своей прозе Маккин, находится и музыка. Заглавия двух его романов («Реквием по Востоку» и «Музыка одной жизни») имеют непосредственные музыкальные коннотации, а в последнем из них музыка оказывается альтернативным миром — само существование которого подвергает сомнению невозможность повседневной жизни.

Одна из начальных сцен романа повторяет все тот же, знакомый по другим произведениям Маккина ход. Рассказчик, застрявший на-за пути на уральской железнодорожной станции, с торжким сарказмом наблюдает за толпой, расположившейся в зале ожидания. Старик, невозмутимо дремлю-

Но (и в этом еще одно проявление связи Макина с Буниным) подобное интенсивное существование за пределами повседневности может длиться лишь мгновение. Как раскладу за свой музыкальный полет Берг получает десять лет лагерей, затем еще один арест и годы тяжелого труда за Полярным кругом.

Историю Берга можно прочитывать и как аллегория трагического столкновения искусства с физическим миром. Макин неоднократно заявлял о жизни, сломанной тоталитарным режимом. Макин неоднократно заявлял в интервью, что, не являясь «писателем-фантастом», он ищет «опоры в действительности»³⁸. Говоря о романе «Музыка одной жизни», Макин поясняет, что стремился выделить из массы жертв советской системы индивидуальные лица, стать их голосом, оживить фантомы, чтобы они не канули в историю как безымянные и схематичные *homos sovieticus*³⁹.

И все-таки даже в этом романе, рассказывающем об ужасах сталинизма, писатель напоминает читателю, что он имеет дело прежде всего с произведением литературы, которое действует по законам творческого воображения, а не реального мира. Во время рукописных боев в литовском городе Берг попадает внутрь полуразрушенного дома, в гостиную которого он замечает силуэт рояля. Глядя на свои покрытые шрамами руки, он улыбается, думая, что в его ситуации ему следовало бы броситься к роялю и, забыв обо всем на свете, играть, обливаясь слезами. Но в тот момент эта мысль кажется ему слишком книжной, ведь в жизни все происходит иначе. И тем не менее роман начинается именно с подобной сцены — еле слышно звучащий невольные слезы старик в полном забытьи и отрешенности играет затрубевавшими пальцами на случайном ресторанном рояле — как бы подтверждая литературность («книжность») всего описываемого мира.

В романе «Земля и небо Жака Дорма» лейтмотивом становится соотношение реальности и художественной правды. Этот роман можно воспринимать как своеобразное дополнение к «Французскому завещанию». Экспlicitным автором здесь опять является русский писатель, живущий во Франции и пишущий роман о герое своей юности — французском летчике, который был волею судьбы заброшен в Советский Союз во время Второй мировой войны. О его трагической гибели повествователь узнал еще в детстве от французского Александра (это куда более скромный вариант того же образа, что и Шарлотта из «Французского завещания»). Личность Александра гораздо менее поэтизирована. В отличие от «Бесстрастной любви» Шарлотты, она обладает вполне обычными человеческими эмоциями. Живет она не в мифическом городке Саранза и не в изысканном здании, построенном в стиле модерна, а в оборванном доме у железнодорожных путей в пригородах Сталинграда. За чашкой чая она читает французские книги не вникая, которых у этой одинокой женщины нет, а изредка равняясь на ее мальчишку из городского детства (это и есть рассказчик). Автор пытается убедить читателя, что эта история — та же самая правда, что была преобразована и предвзвешенно повествование, — тогда я считал, что [чрезвычайно романтизированное повествование, — тогда я считал, что только фантазия способна превратить неправдоподобную реальность в то,

38 См. интервью с Максимом Екатериной Богомоловской: *Зеркало или зазеркалье? // Русская мысль* (Париж), 2001. 1 февраля. № 4351.

39 Макин А. Пробиться к чужой душе / Пер. Арсения Вассермана // Литературная газета. 2001. 28 марта — 3 апреля. С. 4.

ций на газете «Правда» прямо на заброшенном окурками полу, мать с новорожденным младенцем, проститутка, застывшая у окна в ожидании новых клиентов, — вся эта хранимая или сонно жующая инертная «человеческая магия» превращается в своего рода живую картину под названием «*homos sovieticus*». Внезапно до рассказчика доносятся фортепианные звуки, и эта неожиданная музыка переносит его в иной мир.

Меня больше всего поражает не столько время и место рождения этой музыки, сколько ее отрешенность. Мои тишине философские тирады оказываются под ее воздействием совершенно бессмысленными. Ее красота уподобляет меня прочь от запахов консервов и алкоголя, парящих над сияющей толпой. Она просто указывает на некий рубеж, очерчивает иной порядок вещей⁴⁰.

Этот роман, однако, и о том, к каким трагическим последствиям может привести жизнь на грани между мечтой и реальностью. Игравший на случайном вокзальном рояле старик оказывается бывшим пианистом Александром Бергом. Сын репрессированных перед самой войной родителей, он вырос в исключительной благодаря подложным документам, найденным им в пианистике убитого солдата. Остальная часть романа, строящаяся в соответствии с известным тоном «ночного рассказа надежды», — это переданное со слов Берга повествование о его жизни.

Новые документы требуют от Алексея полного переселения в деревенское парня, в мире которого нет и не может быть места классической музыке. И все же музыка остается в его жизни в виде еле слышимого контрапункта. Во время наступления советских войск в Англию он выплывает с поля боя раненного генерала, и происходит это неподалеку от Зальцбургга, места рождения Моцарта. После войны генерал привозит его в Москву, назначая своим личным шофером. Юная дочь генерала Стелла занимается музыкой и по необъяснимому капризу решает обучить этого молчаливого и загадочного шофера со шрамом на лбу нескольким простейшим музыкальным пьесам. Однако Берг свою роль до конца не доигрывает, и случается непоправимое. Во время помолвки Стеллы с сыном высокопоставленного чиновника, призванный из своего угла в прихожей погостить гостей — а заодно и подтвердить ее педагогические способности, — Алексей садится за пианино. Но вместо пестрой музыки из-под его отрубевших пальцев начинает литься прекрасная мелодия, дарующая мгновенное освобождение и преобразующая действительность:

Когда он вновь опустил руки на клавиши, еще можно было поверить в случайность этой прекрасной гармонии, прозвучавшей словно бы независимо от него. Но уже секунду спустя хлынула музыка, унося в мощном порыве сомнения, голоса, шум, стирая возбужденные лица, многочисленные значительные взгляды, раздвинув стены, растворяя свет гостинной в безбрежности ночного неба за окнами.

Ему казалось, что он не просто играл. Он несся сквозь ночь, вдыхая ее хрупкую прозрачность, составленную из бесчисленных ледяных граблей, листьев, ветра. В нем не осталось ни капли боли. Ни страха перед будущим. Ни тревоги или раскаяния. Летящая навстречу ночь говорила ему и об этой боли, и о страхе, и о невозвратном прошлом, но все это уже стало музыкой и существовало только благодаря ее красоте⁴¹.

36 *Madame Andrieu*. La musique d'une vie. Paris: Seuil, 2001. P. 23.

37 Ibid. P. 120.

а фотография трех парижских красавиц начала века, Алена испытывает чудо перерождения.

...Визуально я всем пятью чувствами ощутил мгновение, оставленное улыбайкой трех женщин. Я очутился прямо в его осенних знаках, поздравил мон трепетали — так пронзителей был горьковатый аромат листьев. Я жмурился от солнца, быющего в глаза сквозь ветки. Я слышал дальний стук колес фаэтона по мостовой⁴⁴.

В своем предпоследнем романе Макин находит удачную формулу для такой рода памяти — «воображаемое воспоминание» («Je souvenir imaginable»⁴⁵). Трансформации, которые претерпевает прустовская традиция в творчестве Макина, вполне объяснимы и хронологическим разрывом между писателями, и теми изменениями, которые сама традиция претерпела за это время. У Пруста было множество последователей как среди французов, так и среди иностранных авторов. В русском контексте влияние Пруста оказалось особенно значительным для младшего поколения эмигрантов первой волны, что особенно ярко проявилось в творчестве Юрия Фасье-на и Гайто Газданова⁴⁶. В частности, к интересным результатам могло бы привести сопоставление того, как прустовская традиция воспринята и трансформирована у Макина и в романе Газданова «Вечер у Казар».

Обращаясь к современной литературной ситуации, надо отметить, что среди писателей 1990-х годов Макин занимает достаточно обособленное положение. Его трудно было бы отождествить с какой-либо доминирующей в русской или французской литературе эстетической парадигмой. Подчеркнутая «русскость» Макина, некоторые западные исследователи отмечают, что он остался в стороне от постмодернистского дискурса⁴⁷. Отметим, однако, что проза Макина во многом подтверждает деконструктивистский тезис о несостоятельности подхода к тексту с позиций миметической референциальности. С 1960-х годов и по сей день в центре внимания французских писателей, критиков и литературоведов находится концепция *écriture* (термин, обозначающий процесс литературного письма), сформулированная в работах Жака Деррида и других постструктуралистов. Это емкое понятие, с трудом поддающееся адекватному переводу, включает в себе кардинальный пересмотр традиционного отношения к литературному произведению, отказ от поисков единого, объективного смысла, признание имманентной инскарированности («фигуральности») языка и амбивалентности любых интерпретаций бесструктурированных высказываний. *Écriture* предполагает многоаспектность смысла, открытость текста различным субъективным интерпретациям. В конечном итоге, текст, по утверждению Деррида, — не только то, что написано, но и то, что потенциально может быть прочтано.

Многие из этих концепций нашли своеобразное отражение в творчестве Макина. Если такие романы, как «Дочь героя Советского Союза» или даже «Французское завещание», ближе к прустовской «безграничной ве-

44. Макин А. Французское завещание. С. 76.

45. *Macin A. La terre et le ciel de Jacques Dornie. P. 17.*

46. Некоторые исходят к обширной теме «Пруст и русское зарубежье» наметены в новой книге Леониды Ливанова: *Liouk L. How It Was Done in Paris: Russian Emigré Literature and French Modernism. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. P. 90–134.*

47. Ср.: *Jougenel E. Op. cit. P. 80–81.*

о чем можно читать»⁴⁰. Другая задача представляется как восстановление справедливости с помощью искусства: «Именно с этого вечера я начал заново изобретать жизнь [Александра], как будто, представляя ее иначе в своих мечтах, я мог исклупить зло, нанесенное ей моей страной»⁴¹.

Явная автореференциальность этого произведения, аллюзии на замысел и обстоительства публикации «Французского завещания», постоянное противопоставление «правды», «реальности» и художественного вымысла⁴² могут восприниматься как «облажение приема», как правдивое изложение (авто)биографической подоплеку «Французского завещания» (последнее его публикации критики и публики, казалось, больше всего стремились выявить, являясь ли все изображенное «правдой») или как очередная мистификация. Последнее, впрочем, не существенно, поскольку достоверность имеет, с точки зрения литературоведения, бесконечно меньшее значение, чем правдоподобие. Этот роман, как и все написанное Макиним, продолжает утверждать независимость эстетического мира. И делается это, как ни парадоксально, путем рассуждений о самом механизме создания литературного произведения и о его отношении к действительности. Однопреступно Макин отстаивает право автора на создание собственного мифа, кардинально трансформируя традиционную дистанцию между писателем и его произведением.

Рассмотрев некоторые свойства поэтики Макина, заметим теперь несколько литературно-исторических контекстов, с которыми может быть соотнесена его проза. Уже немало написано о переселенцах между Макиним и Прустом. Однако память, способствующая воскрешению «утраченного времени» у Макина, существенно отличается от «непронизывной памяти» Пруста. Как отмечает Йонгнесель, прустовская непроизвольная память имеет ярко выраженный физиологический аспект — воспоминание о прошлом возникает, когда герой испытывает аналогичные чувственные ощущения (в хрестоматийном примере из первой части романа «В поисках утраченного времени» именно искусственно на языке печенья «мадлен» переносит Марселя и Комбре его детства). А у Макина, даже в его самом «прустовском» романе — «Французское завещание», — ни Шарлотта, ни, тем более, ее инук не способны вновь физически ощутить то, что смогло бы перенести их во Францию начала века, — поэтому прошлое возникает из рассказов бабушки, из стихов, старых фотографий и газетных вырезок, и не произвольно, а в результате вполне сознательных усилий. По словам Йонгнесель, прустовская память связана с метонимическим рядом, в то время как у Макина воспоминание базируется на метафорических ассоциациях⁴³. Сопереживание с воспоминанием физическое ощущение у героя Макина все же возникают, но уже как следствие усиленной умственной концентрации. Например, пристально вглядываясь

40. *Macin A. La terre et le ciel de Jacques Dornie. P. 31.*

41. *Ibid. P. 170.*

42. Например, рассказчик так описывает свою реакцию на рассказ Александра о его репрессированных родителях: «В романе ребенка следовало бы винить такому повествованию с бесценным пониманием (сколько книг, часто психических и мейодрематических, мне придется прочесть в будущем о поиске семейных корней). В действительности я следил за ним, будучи погруженным в тусклую бесчувственность, с каким-то глухим смущением» (*La terre et le ciel de Jacques Dornie. P. 54*).

43. *Jougenel E. Op. cit. P. 87.*

ре в миметический потенциал текста»⁴⁸, то в других произведениях («Времена реки Любов», например) миметическая концепция инвертируется: «реальность» при всем внешнем правдоподобии становится все более иллюзорной, и сама материя языка начинает выполнять смыслопорождающую функцию.

Любопытно, что после присвоения Макину Гонкуровской премии критики объясняли его успех не столько инновациями, сколько сохранением традиций французской литературы. Очевидно, десятилетия анархического экспериментирования породили определенную ностальгию по модернистской эстетике и более «классическому» языку. Это изменение вкуса описано в статье Катерины Кнорр:

Поэтический стиль Макина, сопряженный с фактографическими описаниями страны, заросшей колючей проволокой, вызывает на Западе конца XX века своеобразный резонанс. Тепло и почти духовное понимание прошлого странно контрастируют с интеллектуальными литературными дискуссиями, которые часто производят впечатление колебаний между теоретической аргументацией и доводно напильными попытками «вмешаться» в мирные события⁴⁹.

Более того, пресыщенного западного читателя подкупают и попытки Макина придать литературному творчеству «мессианский» характер⁵⁰, в чем проявляется его связь уже не столько с французской, сколько с классической русской литературой.

Сам Макин иногда делает программные заявления о динамике современной литературной ситуации и своей писательской «миссии». Для примера приведем характерные выдержки из его интервью журналу «Лиге» в связи с публикацией романа «Музыка одной жизни»: это интервью было затем перепечатано в «Литературной газете»:

Русская цивилизация отличается большой требовательностью к речи. Если ты говоришь, а тем более пишешь, — значит, тебе необходимо прибегать к чужой душе и сообщить ей нечто важное... Герои французских романов часто бездушны в своем прагматизме, они беспрестанно мучаются в поисках ответа на вопросы: делать ли это, не делать ли того. Есть в этих мучительных поисках что-то неимоверно искусственное. Невольно можно читать, как сорокалетние господа все время жалуются на свою жизнь, имея же избранную, хотя вполне способную ее изменить. Они атакуют свои беды, вместо того чтобы преодолеть их, они хотят и делают придуманные ими маленькие адски, которые, скорее, напоминают прелестные французские садочки. А меня интересует эпоха, когда судьба ставила человека перед категорическим выбором, — при том, что самое решение судило реальную опасность... На протяжении последних десятилетий западная мысль во всем видела то социальную детерминированность, то фрейдистские причины, то политическую антагонизированность... Я хочу уйти как можно дальше от этого чтива... Французский роман сегодня погружен в сперму и экскременты... Французский язык «многотазжен», и раньше, бегая по этой лестнице, писатель совершенствовал свое мастерство... Эта архитектура рухнула, породив невероятную по-

48 Ibid. P. 87.

49 Knorr K. Letter from Paris. Andrei Makine's Poetics of Nostalgia. P. 32–36, 34.

50 Ibid. P. 34.

...шлость, неспособность поразить неожиданным, сильным, резко употребленным словом...

...! Субкультура сегодня затонула экран... Литература — это последний рубеж сопротивления машинам, превращающим людей в кретин⁵¹.

Стилистический консерватизм Макина отличает его не только от современной французской, но и от русской литературы последнего десятилетия с преобладающими в ней постмодернистскими тенденциями, увлечением парадоксальными формами, активным лингвистическим экспериментированием. Интертекстуальность, использование пастишей, введение в текст реминисценций из таких форм массовой культуры, как кинокомедия, не ведет у Макина к усилению игрового начала. Его рассказчик в целом лишен самоиронии, которая разрушает иерархические структуры в постмодернистских текстах. Напротив, он выступает в традиционно авторитарной роли, контролируя и корректируя все иные голоса и дискурсы. Симультанность советской действительности, как правило, не обыгрывается в романах Макина стилистически, а заявляется как тема. При этом цитирование идеологем и мифологем не складывается в постмодернистской пастиш из-за присутствия обрамляющего, вполне «серьезного» комментария. Именно так интерпретируются «лучезарные» телевизионные новостные, ежедневно информирующие граждан об очередных «достижениях народного хозяйства»⁵², и пропагандистские мифы о светлом будущем⁵³.

Проблема взаимоотношений Макина с модернизмом и постмодернизмом, безусловно, требует более подробного изучения. Ограничимся предварительным выводом о том, что, исходя из традиций модернистской прозы начала XX века (как европейской, так и русской), развивая, а во многом и изменяя их, Макин создает лирико-эпическую картину более позднего исторического периода. При этом модернистская парадигма в текстах Макина неизбежно осложняется в результате вторжения иных дискурсов — в частности, и постмодернистского.

Остановимся кратко еще на одной теме, заслуживающей особого внимания, а именно — на отношении Макина к процессу «интернационализации» современной французской литературы, в которой все более активно заявляют о себе писатели-иммигранты. Традиционный «галлоцентризм» уходит в прошлое. Если в 1930-х годах начинающему писателю русского происхождения Льву Тарасову посоветовали подобрать более благозвучный французский псевдоним (что он и сделал, превратившись в Анри Труайя⁵⁴), то в 1990-е годы литературный облик Франции начинают определять пи-

51 Makin A. Пробыться к чужой душе. С. 4.

52 Makin A. Французское замечание. С. 58.

53 «Раскинувшись по обним берегам Волги, этот город, с его полуторжественным населением, веселыми заводами и широкими проспектами, отраженным в большом доме в сталинском стиле, впадал в мучительное ипохондрию. Гигантская гидроэлектростанция в низовьях, строгий мост, прохладный рекой порт укрепили во всем общем представлении образ нашего соотечественника, покоряющего силы природы, живущего во имя светлого будущего и в своем динамичном порыве не замечавшего смешных пережитков прошлого. К тому же из-за своих заводов наш город был завет для иностранцев... Да, это был город, где в полную меру ощущался душой империя» (Makin A. Французское замечание. С. 35).

54 Последствием Труайя стал лауреатом премии Гонкуров (1938), а в 1959 г. — членом Французской Академии.

стельница Линда Ле, а Макин включает это слово в иронический контекст в романе «Земля и небо Жака Дорма»: «Уж не думаешь ли ты, что эти пацаны научат нас писать по-французски?» — спрашивала парижский критик?»⁵⁸

Разумеется, далеко не все писатели-иммигранты идентифицируют свои творческие задачи с какой-либо этнической субкультурой, опровергая тем самым выводы Делёза и Гваттари. Наиболее интересные современные произведения, напротив, свидетельствуют о выходе за пределы существующей парадигмы, в соответствии с которой творчество иммигрантов долгое время ассоциировалось или с идеологизированным дискурсом в традициях «ангажированной» литературы, или с этнографическими описаниями «экзотической» родины⁵⁹. В прозе таких писателей, как Макин, Алексакис, Кундера, Ким Дефеар, и некоторых других тонос изгнания, культурный диалог между Францией и страной исхода, обращение к прошлому связаны не с коллективным опытом какой-либо этнической группы, а с общеэстетическими и металитературными проблемами. Активно осваивая псевдоавтобиографический жанр, они пытаются вернуться не столько к национальным, сколько к полузабытым, «вытесненным» литературным традициям. Намеренно размывая границы между автобиографией и вымыслом, они подчеркивают литературность своей романистской. В центре их произведений, как правило, оказывается личность писателя, что способствует порождению металитературного комментария и усилению автореференциальности произведения, в котором обсуждается процесс его написания (прием, использованный Макином в романе «Земля и небо Жака Дорма»). Однако в последнее время во многих произведениях все более центральное место занимает тема возвращения на родину (она возникает в недавних романах Макина («Земля и небо Жака Дорма») и Кундера («Невежество»), а также у Алексакиса, Даниэля Биалу, Ким Дефеар, Эме Сезера, Аминаты Соу Фал и других) — и в этом, возможно, проявляется внимание уже не только к литературным традициям, но и к национальным мифам и национальной культуре страны исхода.

В заключение наметим еще одну линию возможного типологического сопоставления произведений Макина с некоторыми явлениями французской прозы последнего столетия. В XX веке сюжеты, так или иначе связанные с Россией, во французской литературе активно разрабатывали сразу несколько авторов русского происхождения. Можно назвать прежде всего Анри Труайя и Владимира Волкова. В задачу этих писателей, сформировавших французскую культуру, входило представление России как некоего экзотического пространства; этим объясняется то, что в их произведениях много подробных описаний и исторических комментариев. У Волкова русские темы фигурируют преимущественно в рамках исторического романа с необычайно широким тематическим репертуаром. Его героями оказываются князь Владимир Красное Солнышко, Иван

58 *Maïkine A. La terre et le ciel de Jacques Dorne. P. 35.*

59 Хотя явным феноменом экзотического «другого» признается, по мнению Маргарет Соник, французских читателей в образе России, который разрабатывается в романах Макина (*Saukley M. Op. cit. P. 293*). Именно этим уже многократным интересом французской экзотической странам, расположенным за пределами западной культурной обиходности, объясняется коммерческий успех таких писателей, как Дю Саж.

сатели с экзотическими для французов арабскими, вьетнамскими, славянскими, греческими и китайскими именами. Помимо Макина, среди лауреатов Гонимовской премии последних десятилетий — выходцы из Марокко (Тахар Бенжеллун), Ливана (Амин Маалуф), Мартишка (Патрик Шамуаэ). Африканская писательница Каликст Бейла была в 1994 году награждена премией Франсуа Мориака, а в 1996-м она получила «Гран-при дю роман» — обе премии присуждаются весьма консервативной Французской Академией. Греческий писатель Василий Алексакис разделил с Макином премию Медичи — Алексакису премия была присуждена за роман «Материнский язык» («*La langue maternelle*», 1995). Китайский диссидент Дэ Син-жи, опубликованный в 2000 году роман на французском языке «Балзак и портниха китайчика» («*Balzac et la petite tailleur chinoise*»), был награжден за лучшую международную литературную премию «Клуб Мед». По-прежнему большим успехом пользуются написанные по-французски произведения Милана Кундера. Даже этот отнюдь не полный перечень свидетельствует о существенных сдвигах во французской литературе конца XX века.

Разрабатывая теоретическую модель анализа литературы меньшинств (в частности, иммигрантов), которые шнур на языке большинства, Жиль Делёз и Феликс Гваттари особо подчеркивали ярко выраженный политический и коллективистский аспект такой прозы⁶⁰. Среди современных франкоязычных авторов социально-политическая тематика играет существенную роль в литературе центральноафриканской и магрибской диаспоры. Для писателей африканского происхождения в 1990-е годы все актуальнее становится вопрос интеграции во французское общество — и этот вопрос они решают, как правило, на уровне целой общины, а не отдельной личности и в соотношении с определенными расовыми и классовыми стереотипами (Даниэль Биалу, Ален Мабаншу, Каликст Бейла). Общая тема многих текстов арабских писателей — преодоление маргинального положения выходцев из Северной Африки во французском обществе и одновременно необходимость сохранения культурно-этнического своеобразия. Эта проблематика часто получает лингвистическую актуализацию через обсуждение феномена «двуязычия», противопоставление нормативного французского языка идеологии арабских кварталов (Рашид Джаидани, Поль Сманл) или через арабские вкрапления во французский текст, что отражает уже вполне традиционную во франкофонной литературе постколониального периода стратегию легитимизации периферийных групп населения⁶¹. Своеобразную подгруппу в рамках франкофонной литературы представляют собой писательницы, связывающие, подобно уроженке Алжира Ассе Джабар (*Assia Djebar*), тему женской эмансипации с проблемой лингвистического выбора. Усиливающаяся в последнее время критика французской культуры с позиций маргиналов приводит к культурологическому переосмыслению презрительного определения иностранцев *métèque*⁶² (об этом, в частности, пишет вьетнамская пи-

55 *Deleuze J. et Guattari F. Kafka: pour une littérature mineure. Paris: Minuit, 1975.*

56 *Immigrant Narratives in Contemporary France / Ed. by Susan Ireland and Patricia J. Proulx. Westport: Greenwood Press, 2001. P. 83–85.*

57 Стилистически наиболее подходящим эквивалентом в русском контексте является слово «нашмен», — с той разницей, что во Франции *métèque* используется по отношению к выходцам не с «национальных окраин», а из других стран.

Грозный, П.И. Чайковский, большевистские лидеры и другие колоритные исторические лица. Труайя, в свою очередь, создал немало беллетризованных биографий русских писателей и царей, а также обращался к отдельным периодам русской истории в своих эссе и романах. Таким образом, на первый план в творчестве этих писателей выходят не проблемы поэтики, как у Макина, а проблемы адаптированного представления русской истории и культуры с расчетом на широкие круги западных читателей.

И все же, при всех различиях, рецепция романов Макина во Франции в некоторой степени определяется сложившейся традицией литературы о России. В частности, при обсуждении места Макина во французской литературе нельзя не учитывать «франко-русские романы» Труайя. С самого начала своей литературной деятельности Труайя предстал как традиционалист, оставшийся в стороне от влияния Пруста и модернизма. Его проза ориентировалась на французский реализм (Бальзак, Золя, Роллан) и русский социально-психологический роман XIX века⁶⁰. Труайя делал особый акцент на воссоздании точного исторического контекста и четкой топографии (известно, например, что он пользовался доступными ему путеводителями по Москве начала XX века). Особый интерес представляли для него франко-русские отношения на протяжении последних трех веков, которые он пытался проследить в нескольких романных циклах, опирающихся на традиции семейного и исторического романа («*Tant que la terre dure*» («Пока стоит земля», 1947–1950); «*Les Semailles et les moissons*» («Сев и жатва», 1953–1958); «*La Lumière des justes*» («Свет праведных», 1959–1963); «*Les Héritiers de l'avenir*» («Наследники грядущего», 1968–1970); «*Le Moscovite*» («Москвитин», 1974–1976). Труайя имел на французскую литературу ряд тем и образов, связанных с Россией, которые с годами воспринимались как клише. В частности, Труайя разрабатывал «сибирскую тему» в рамках сюжета о декабристах. Сибирь, представлявшая на страницах его произведений как гигантское снежное царство, приобретает черты мистической тюрьмы, становится метафорой метафизического зла, управляющего российской историей. Тема России сопряжена у Труайя с темой фатализма. Некоторые из этих топосов встречаются и в описаниях России Макиным (ср.: «снежная бескрайность России»⁶¹; «бездонное безбрежье Сибири»⁶²; «...Но планета снегов никогда не выпускала из своего плена души, околдованные ее немеренными просторами, ее успешным временем»⁶³; «...Каждый раз по возвращении в Россию Сибирь казалась ей все более фатальной, неотвратимой, неразрывно слитой с ее судьбой»⁶⁴ и т.п.).

В романе Труайя «Софи, или Конец битв» («*Sophie ou la fin des combats*») главной героиней оказывается француженка Софи, последовавшая за мужем-декабристом в сибирскую ссылку. После многолетних мятарств, разделен с Россией ее трагический опыт, героиня обретает в ней новую родину. Софи представляет собой отдаленный литературный прототип Шарлотты из «Французского завещания». Их сознание определя-

ется сложной динамикой отношений между Францией и Россией, а само их существование на грани обмен культур выступает как метафора вечной ссылки. Ностальгия обмен героинь по Франции получает материальное воплощение: Софи собирает вырезки из журналов, литографий, безделушки, напоминающие ей о стране, куда, как ей кажется из ее сибирского далека, она никогда не вернется. «Сибирский чемодан» Шарлотты полон подобных же «сокровищ». Этими параллельными деталями сюжетов, однако, исчерпывается сходство между романами, существенно отличающимися друг от друга по общей тематической направленности, стилю и поэтике.

В творчестве Макина, таким образом, возрождается и переопределяется множество эстетических традиций. Результатом этого симбиоза является глубоко оригинальный миф о России, которая предстает не только в конкретно-историческом или метафизическом аспекте, но прежде всего как *литературное пространство*.

60 См.: Hewitt N. Henri Troyat. Boston: Twayne Publishers, 1984.

61 Макин А. Французское завещание. С. 19.

62 Там же. С. 37.

63 Там же. С. 37.

64 Там же. С. 38.