

годов больше, чем с внутренним миром поэта. Поэтическое осмысление «банальной» действительности кажется Штейнеру задачей первостепенной важности, ибо именно оно возвращает поэзии естественную связь с жизнью (сборник «Черный ящик», 1965).

Сын кузнеца Вальтер Гросс видит смысл своей поэтической манеры в другом: он хочет писать так, чтобы стихи были понятны людям, близким его отцу. Недаром сборник стихов Гросса назван с непривычной для современной лирики определенностью — «Ответы» (1964).

С другой стороны, в том же качестве лирики Ингольда и других молодых поэтов сказывается, вероятно, и известная скованность ее авторов, не всегда еще способных к подлинной свободе поэтической мысли. В ряде случаев итог стихотворения у Феликса Ингольда можно свести к простому уподоблению, не несущему в себе поэтического заряда (например, фотография — это воспоминание в малом формате). Тогда связь с предметом ощущается как путы, которые мешают поэту освободиться — сказать нечто более весомое и значительное. К счастью, в большинстве стихотворений сборника предметность не мешает глубине содержания, а естественно сочетается с ней. И тогда поэтическая живопись Ингольда — короткие (как и все в книге) стихи о Моцарте, о черных птицах на белом снегу, о природе поэзии — оказывается не только строгой, ясной и графически четкой, но и несущей большой смысл.

Н. ПАВЛОВА

ТЫ ЧЕЛОВЕК, И НИЧТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕБЕ НЕ ЧУЖДО

Georges Perec. Un homme qui dort. Paris, Denoel, 1967.

Однажды Джонни не встал по фабричному гудку. С шести лет он вставал по гудку до зари и возвращался в жалкую лачугу, когда солнце уже зашло. Никогда не ел досыта. Его уродливое, несоразмерное тело, покореженное недоеданием и непосильным трудом, стало придатком машины. Ритм и темп машины вошли в его хилые, ловкие руки, в механические движения его пальцев. Но однажды утром в нем проснулся человек. Тело и мозг человека взбунтовались против машины. И он не встал по фабричному гудку. Он ушел из лачуги. Он порвал жесткую нить социального существования, и впервые мир — дерево с его зеленью, солнце, звезды, все, без чего человек не может, — открылся ему. И тогда, раздвинув тяжелые двери товарного вагона, он предался Дороге.

...Однажды в слишком жаркий майский день, когда в шестиметровой «комнате для прислуги» под раскаленной крышей многоэтажного парижского дома было нечем дышать, он задремал над книгой Рэймона Арона «Лекции об индустриальном обще-

стве». Книга осталась открытой. Три пары носков мокли в розовом пластмассовом тазике. Недокуренная сигарета дымилась в пепельнице. На этажерке остывала чашка недопитого кофе. Он не пошел на экзамен по социологии. Ни в этот, ни в последующие дни не встретился с обеспокоенными друзьями, не ответил на их записки, поднесенные под дверь, не появился в кафе, где его ждали привычные разговоры. Он погрузился в спячку. Дремотой забаррикадировал двери в мир.

Шестьдесят лет отделяют Джонни из рассказа Джека Лондона «Отступник» от безымянного героя повести Жоржа Перека «Человек, который спит». И хотя ни одно из этих произведений не посягает на то, чтоб быть суммой, итогом, всеобъемлющим портретом эпохи, в дистанции между ними — путь, пройденный в XX столетии буржуазной цивилизацией. И, соответственно, формами неприятия ее.

Элементарность, конкретность конфликта в рассказе Лондона кажется сегодня схематичной, наивной. Но в ее основе — ясность социальных противоречий, ясность непосредственных и бесспорных целей. Ясность классовой структуры общества. Эксплуатация детского труда, бедственное положение американского пролетариата увидены в рассказе извне, как нечто чудовищное, ненормальное, противоестественное. Эмоциональное напряжение создается между полюсами нормы (жизнь читателя или автора) и бездны (жизнь героя).

В «Человеке, который спит» нет этой контрастности. Нет рамки, ограничивающей мир персонажа от мира читателя. Перек изменяет традиционному для романа повествованию в первом или третьем лице. Он говорит герою «ты», сообщая тем самым рассказу интонацию интимной беседы, разговора с другом, на равных. Некий стереоэффект возникает здесь оттого, что описывая своему герою его самого объективно, даже, пожалуй, объективистски и в то же время неуловимо от него отделяясь, отстраняясь (ибо автору дано знание будущего, хоть он о нем и умалчивает), Перек создает дополнительное измерение. Звук идет из двух динамиков. Холодный перечень поступков, движений, впечатлений героя, к которому нарочито сведена обнаженная, ритмически организованная проза Перека, обретает лирическую объемность.

Однако это «ты» обращено не к одному только персонажу. Оно обращено и к читателю. Разумеется, далеко не каждого читателя Жоржа Перека тянет отступиться, плюнуть на все, махнуть рукой (впрочем, кто хоть однажды не ощутил поутру желания не открывать глаза, не начинать нового дня с его обрывистых повторами?). Но опыт «человека, который спит» в той или иной мере затрагивает всех, кто думает, что можно уйти в себя, кто надеется отгородиться от времени равнодушным, укрыться от жизни с ее порой неразрешимыми проблемами и выставленными напоказ соблазнами в преднамеренном безразличии.

«Человек, который спит» — антитеза «Вещей»*. Жером и Сильвия — герои «Вещей» — были пленниками цивилизации изобилия. Они были рабами вожделяющих глаз, узниками комфорта, стереотипными жертвами материального экстаза. Их человеческой сущности не дано было пробиться сквозь твердую скорлупу эталонов благополучия, на которые равняется сегодня буржуазная Франция. «Человек, который спит» отказывается идти протемпелеванной дорогой. Хватит с него того, что он был «достойным сыном своих родителей, отважным скаутом, хорошим учеником, который мог бы учиться еще лучше, другом детства, дальним родственником, бравым солдатом, бедным молодым человеком». Немного усиленный — и он мог бы стать «работником среднего звена, дорогим коллегой. Хорошим мужем, хорошим отцом, хорошим гражданином. Ветераном». Среди достаточно разнообразной коллекции штампов — культурный человек, гурман, сердцевед, домосед, друг животных, орденносец, страстный курильщик — он мог бы выбрать себе «натуру» по вкусу и по мерке. И его существование вошло бы в размеренный ритм нормы. Как то случилось с Жеромом и Сильвией. Но ему эта предначертанность свела скулы оскоминной. Он предпочитает быть «отсутствующей деталью головоломки». Он идет против всех прописей, он выходит из игры, он плюет в колодец, он отказывается быть кузнецом своего счастья, он не хочет ни мять, ни тереть свой калач.

Скорчившись на слишком коротком диванчике, он дремлет в жаркой и тесной комнате для прислуги, где в розовом пластмассовом тазике мокнут шесть носков. Он часами глядит в потолок, сопрягая трещины и пятна. Он опускает веки и следит за превращением светового квадрата, отдаленно напоминающего окно. Он туло раскладывает все тот же пасьянс. Он бесцельно бродит по улицам. Он отрицает какую бы то ни было иерархию ценностей. Все для него равно. Ко всему он равно безразличен. «Не то чтобы бесчувствен, но нейтрален». Его равно влечет «вода и камень, жар и холод». «Для тебя не существовало ничего, — повествует Перек, — кроме твоего шага и твоего взгляда, который падал и скользил, не различая ни красоты, ни уродства, ни обычного, ни поразительного, ничего не удерживая, кроме комбинаций форм и световых пятен, которые непрерывно складывались и распались повсюду — в твоём глазу, на потолке, у твоих ног, на небе, в твоём треснутом зеркале, на воде, на камне, в толпе».

Если в «Вещах» материальный мир ослеплял разнообразием, если каждая малость поражала индивидуальностью, подчеркивая тем самым обезличенность человека, к ней вожделяющего, то в «Человеке, который спит» равнодушный глаз сухо фиксирует самое общее: «Площади, улицы, скверы и бульвары, деревья и решетки, мужчины и

женщины, дети и собаки, переходы, пробки, машины и витрины, здания, фасады, колонны, капители, стоки, тротуары, плитки мостовой, блестящие под морсящим дождем, серые, или почти красные, или почти белые, или почти черные, или почти синие, тишина, класоны, грохот, вокзальные толпы, магазины, бульвары, улицы, черные от народа, набережные, черные от народа, пустынные улицы августовских воскресений, утра, вечера, ночи, рассветы и сумерки».

Способность существовать бесцельно — абсолютная ненаправленность, абсолютная свобода неуправляемого мира, тошнотную зависть вызывавшая у сартровского Рокантена, — как бы достигнута, обретена этим анонимным прозябанием, затерянностью в толпе большого города. «Человек, который спит» свободен. Он «свободен как корова, как устрица, как крыса». В самом деле свободен?

«Но крысы не пытаются часами уснуть. Но крысы не пробуждаются внезапно, в холодном поту, охваченные паникой. Но крысам не снятся сны. А что можешь ты поделаться со снами?»

И «человеку, который спит» приходится расстаться с иллюзией, что добровольно избранное отшельничество — сила. Ему приходится обнаружить, что связи с людьми, порванные им, регенерируют, пусть в иной, странной, форме. Как он ни анонимен, а его знают — с ним здороваются, ему улыбаются, с ним заговаривают официантки и кассирши в кино, пьяницы за стойкой бистро, проститутки, бродяги. Он ушел из мира действующих, но попал не на необитаемый остров — в мир таких же, как он, чудаков, отверженных, изгоев. Одиночество начинает тяготить его. Шаги соседа за стеной, его покашливание, стук открываемого и закрываемого ящика стола, позвякивание чайника — все эти звуки, обличающие человеческое присутствие, приобретают завораживающую силу, приковывают его внимание, сосредоточивают на себе его мысли. Весоность человеческого присутствия. Отдельность, изолированность, равнодушие «человека, который спит» — мнимы. Это самообман. Это самооправдание пассивности. И наступает «конец игре, великому празднику, лживому опьянению приостановленной жизни. Мир не сдвинулся, и ты не переменился. Безразлично не сделало тебя отличным от других».

Перек вступает в бой с мифами героизированного одиночества. Он призывает своего героя, своего друга, забыть о Робинзоне, о Рокантене, о Мерсо, о Леверкуне. «Все это неправда, не верь им, не верь мученикам, героям, авантюристам». Он отказывает Чужому в праве на трагедию, возвращая его в толпу себе подобных. Смешна любая патетика, любая экзальтация. Экзистенциалистскому человеку, заброшенному в абсурдный, враждебный мир, где каждый живет и умирает в одиночку. Перек противопоставляет не героизм соборности, не отва-

* Роман Жоржа Перека «Вещи» был опубликован в «Иностранной литературе» № 2, 1967 г.

гу часового Империи, не волю авиатора, помнящего о своем долге и потому одолевающего смерть («самое нелепое насекомое с такой же энергией борется за жизнь», — спорит он со знаменитым эпизодом «Земли людей»), но будничную прозу совместного существования. Общие ожидания и общие страхи.

«Вещи» и «Человек, который спит» — диалог о рядовом французе шестидесятых годов XX века. О маленьком человеке, которому необходимо определиться в новых исторических условиях, при том что социальные конфликты как никогда мистифицированы, замаскированы, как никогда дематериализованы. Не следует обманываться: если в отступничестве «человека, который

спит» и нет прямого классового адреса, обозначенного в рассказе Лондона, история его неосуществившегося бегства — история общественного сознания. Приговор попытке самоотчуждения как форме протеста против социального отчуждения. И если на Жероме и Сильвии Переке ставит крест, если поезд, в вагоне-ресторане которого они расположились со всеми удобствами, явно направляется в тупик, то своего нового героя автор покидает на перекрестке, в толпе, переждающим дождь вместе с другими. **ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ.** Всего лишь дождь, но вместе с другими.

Интересно, превратится ли диалог Жоржа Перека в трилогию?

Л. ЗОНИНА

