

«Является ли рациональной политика правительства США в вопросах рас, нищеты, войны, законов об огнестрельном оружии или даже почтовой службы? Рационально ли голосовать за увеличение ассигнований на войну во Вьетнаме и в тот же самый жаркий июльский день урезать ассигнования, которые бы увеличили летнюю занятость молодых негров и пуэрториканцев. Мы помогаем обеспечить кровавое лето у себя в стране, обеспечив его за рубежом. Рационально ли это?..»

И уж если на то пошло, разве не является сама «война против молодых» проявлением социального иррационализма? Ведь даже Джон Д. Рокфеллер III называет ее нерациональной...

В выводе, который делает Ричард Пуарье, слышится явный сарказм, глубокое неприятие в способность американского общества решить свои проблемы и, в частности, проблему молодежи.

«Отдавать предпочтение «рационализму» перед «революцией» — это, конечно, хороший язык журнала «Тайм». Он поистине безупречен. Претензии могут предъявить лишь те, кто, так же как и я, считает, что революция, вероятно, необходима, коль скоро рационализм нужно восстанавливать в обществе, которое думает, что оно функционирует рационально».

Такой оценки современного американского общества придерживаются многие представители американской интеллигенции.

А. ПУМПСКИЙ

## СПОР О РОМАНЕ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Журнал «Эроп» посвятил специальный номер высказываниям романистов о романе. Как известно, господин Журден был несказанно изумлен, узнав, что, сам того не ведая, изъясняется прозой. С романом происходит нечто противоположное: простым смертным по собственному читательскому опыту известно, что такое роман, однако стоит критикам или романистам собраться на симпозиум и завести ученый разговор о романе, как обнаруживается, что с прозой все обстоит не так-то просто и существование романа как жанра проблематично, сомнительно, неопределенно.

Вопреки поговорке, что истина рождается в споре, истина романа рождается не в специальных номерах журналов и не за круглыми столами дискуссий, она является на свет за обычным письменным столом в одинокой схватке писателя с бумагой. Следует ли из этого, что обсуждать «истину романа» нет смысла? Ничуть.

На страницах «Эроп» высказалось свыше пятидесяти французских романистов разных направлений, разного возраста — от восьмидесятишестилетнего Андре Билли, вот уже четверть века заседающего в Гонкуровской Академии, до тридцатитрехлетнего Жана Тибодо, представителя крайне авангардистского журнала «Тель кель». Самые взаимоисключающие суждения о романе собраны на страницах специального номера «Эроп», который дает широкую картину французской прозы сегодня, фиксирует направление, вернее — направления поисков романистов. В таком своем качестве специальный номер «Эроп» займет на полках библиотек подобающее ему место как важный справочный материал.

Но не в этом, пожалуй, главный его интерес. Роман хоронили уже неоднократно. Суждения могильщиков романа можно найти и на страницах журнала, но вот что любопытно — читая ответы на анкету, разосланную редакцией, обнаруживаешь, что разговор о романе, как литературном жанре, неизбежно затрагивает коренные проблемы бытия: и вопрос о человеке как субъекте (или объекте) истории, и вопрос об этическом и эстетическом в искусстве, и вопрос о языке — его коммуникативной, его социальной роли, его классовом или надклассовом характере. Разве это не решающий аргумент в споре о жизнеспособности и значимости романа сегодня?

Концепция романа оказывается нерасторжимо связанной с концепцией человека. О каком бы, на первый взгляд, «формальном» моменте ни шел разговор, за каждым суждением прямо или косвенно встает мироощущение, мировоззрение автора.

Естественно, что в центре оказывается вопрос об обновлении романа. Необходимость обновления ощущается почти всеми. Как правило, потребность писать по-иному связана с процессами, происходящими в современном обществе. Одни делают упор на развитии средств массовой информации, поглотивших некоторые функции романа, другие — на научных открытиях в области психологии и антропологии, по-новому осветивших духовный мир человека, третьи подчеркивают, что в высоко развитом потребительском обществе личность, индивидуальность подвергается нивелировке.

Даже такой консервативно-традиционный автор, как восьмидесятилетний Александр Арну, один из сорока «бессмертных» Французской академии, представляющий



себе творческий процесс в наивно-интуитивистских метафорах «зачатия», «беременности» и «родов», не отрицает необходимости новаторства. Он приветствует «антисептические» операции школы «нового романа», считает полезным «курс лечения пустотой», проведенный адептами этой школы, хотя, как и многие другие, констатирует, что «позитивных» ценностей «новый роман» не создал, потеряв в этом деле хоть и «славное, но поражение».

Однако в вопросе о путях обновления романа мнения резко расходятся.

«Как ни чувствителен я к проблемам языка,— пишет, например, Роже Бордье,— я отказываюсь считать, что дух современности проявляется только в технике письма».

Он видит возможность осовременивания романа во «введении социологической мысли в мысль собственно романтическую» и ставит перед романом задачу познания «психологии человека определенной профессии, которая пронизывает психологию каждого человеческого существа», задачу «тотальной идентификации человека в рамках его бытия».

Франсуа- Режи Бастид, напротив, ждет спасения романа от свободного вымысла, возможно менее связанного с реальной действительностью.

«Средства массовой культуры и развитие антропологических наук,— пишет он,— лишили романиста магической силы создавать некий мир, отражающий мир реальный», поэтому писатель должен «не описывать жизнь, не предлагать ее переделывать, а показывать жизнь выдуманную. В эпоху, когда человек подавлен действительностью, которую ему ежедневно демонстрируют проанализированной, структурированной, выстроенной и детерминированной технократами, романист мог бы предложить читателю атлетику воображаемого».

Ряду романистов представляется неизбежным выбор между лабораторным, элитарным новаторством или ремесленной доступностью. Тот же Ф.-Р. Бастид полагает, что, цепляясь за традиционные формы романа, писатель обеспечивает себе популярность, но теряет в глазах понимающих людей свое реноме художника.

Автор интересного романа о Вьетнаме Реймон Жан считает эту дилемму ложной:

«Роман должен суметь «переквалифицироваться», не теряя аудитории, напротив, расширяя ее... Нужно писать для возможно большего числа людей, в частности и для тех, кто к чтению не приучен. Следовательно, надо им что-то говорить и даже — осмелимся признать это! — рассказывать. Но это не исключает новых форм, не препятствует поискам и постоянному оспариванию существующего, как можно убедиться на примере — мастерском и оздоровляющем — «нового романа»... Тот факт, что роман представляется мне искусством коммуникации, не мешает мне считать его искусством письма, структур и знаков...»

Реймон Жан предлагает обновить роман как за счет введения документального материала, связывающего роман с новыми явлениями в самой действительности, так и за счет обновления художественных форм.

Если некоторые романисты — тот же Ф.-Р. Бастид или Ален Боске — отмечают познавательную функцию романа или, во всяком случае, пренебрегают ею, то другие, как, например, Пьер Гаскар, считают, что

«роман может стать самым всеобъемлющим и гибким средством литературного выражения... инструментом идеального синтеза истории и человека, возможностью увековечить сущность эпохи... обеспечив тем самым победу над временем».

Несколько менее убедительны размышления Пьера Гаскара о том, как именно превратить роман в идеальный инструмент познания человека. Он полагает, что бороться с властным влиянием романа XIX века, которым он, Гаскар, продолжает восхищаться, хотя и считает его неадекватным сегодняшнему уровню научного познания, следует, отказавшись от «фигуративного описания и традиционного психологического анализа». По его мнению, романист второй половины XX века должен

«перейти от психологического изучения отдельного «случая» к философской концепции человека в его естественном обрамлении и в его времени». Это приведет к «полному опрокидыванию оптики писателя: роман станет историей, видимой не через персонажей, а через ситуацию, не через субъекта или субъектов, а через объект... обладающий всеобщей ценностью, играющий ведущую роль в жизни людей».

Сам Гаскар намеревается реализовать эту теоретическую программу в романе о соли. Пожалуй, следует подождать выхода в свет книги, чтобы сделать окончательные выводы о том, что стоит за его формулой обновления: романисты, как правило, сильнее в романах, чем в теоретических выкладках. Однако в рассуждениях Гаскара настораживает тенденция к «объективизации» человека, которая, если она не носит конкретно-исторического характера, как, например, в произведениях Жоржа Перека или Жоржа Мишеля, может далеко завести.



На страницах «Эроп» эта тенденция выражена с категорической непрекаемостью истины в последней инстанции Жаном Тибодо, выступающим от имени группы «Тель кель».

Жан Тибодо прежде всего ниспровергает роман, как «факт буржуазной идеологии». Претензию романа на то, чтобы быть «образом мира», Тибодо обзывает «иллюзионизмом». С точкой зрения, что «роман якобы выражает одновременно и оригинальное видение автора и некие универсалии», он разделяется, определяя ее как «выразительство».

Роман, по Тибодо, следует не обновлять, а уничтожить. Вместо романа — «буржуазного института» (для Тибодо самое разделение «письма» на поэзию и прозу — «ретроградство» и «обскурантизм») — «Тель кель» предлагает «текстуальный роман», то есть «текст среди текстов», «фрагмент... всеобщего текста», который ничего не отражает и никого не выражает. В желанном пределе «текстуальный роман» — анонимен, автора не имеет: его создание в такой же мере дело читателя, как и писателя.

«В иллюзионистском и выразительском романе, — пишет Тибодо, — читатель переживает историю, которая ему рассказывается, как историю, которая могла бы быть его собственной, то есть более или менее сознательно идентифицируется с персонажами или идентифицирует их в соответствии с собственными представлениями. Эти персонажи — фантазмы... Индивидуальные неврозы тем легче находят себя в них, что они купаются в атмосфере всеобщего невроза, которым является буржуазная идеология».

Тибодо утверждает, что читатель «открытого» произведения перестает быть «игрушкой вымысла», он «активизируется», экспроприруя, если выражаться терминами политэкономии, столь любимыми авторами «Тель кель», средства производства капиталиста-писателя. Однако описание творческого процесса, которое дает Тибодо, свидетельствует скорее о том, что революция, равняющая писателя и читателя, совершается не столько за счет «активизации» последнего, сколько за счет «деактивизации» первого.

Разрушительные усилия «Тель кель» в области формы романа связаны с дегуманизацией — принципиальной — его содержания.

Жан Тибодо казнит гуманизм столь же беспощадно, как и роман:

«Антинатуралистическая позиция, избирающая местом работы текст — в противовес некоему мифологическому «иному месту» (читай: «действительности», — Л. З.) и делающая в своей работе ставку на эффективную трансформацию идеологии, преследует цель в корне антигуманистическую».

Как утверждает Тибодо, опираясь на истолкование трудов Маркса школой Альтюссера, это — единственно марксистская позиция.

Вообще в последние годы «Тель кель» только и делает, что клянется Марксом, утверждая без ложной скромности, что переворот, произведенный столетие назад в области политической экономии Марксом, ныне совершается «Тель кель» в области «письма».

«Делая ударение на тексте, его исторической детерминированности и способности его производства, систематически разоблачая метафизическое вздувание цены на понятия «автор» и «произведение», ставя под сомнение субъективную и псевдообъективную выразительность, мы затроннули нервные центры бессознательного в нашем обществе и, в итоге, распределение символической собственности... По отношению к «литературе» то, что мы предлагаем, должно носить столь же ниспровергающий характер, как критика Марксом классической экономики», —

заявил Филипп Соллерс, глава группы «Тель кель», в интервью, данном еженедельнику «Леттр франсэз».

К сожалению, вульгаризаторство и демагогия подобных построений не анализируются французской марксистской критикой сколько-нибудь серьезно. Причиной тому, очевидно, с одной стороны, несколько прагматический подход — желание «не отпугнуть» молодых.

«...Молодые новаторы группы «Тель кель», — пишет, к примеру, Андре Стил в «Юманите», — испытывают сейчас влияние марксизма, и было бы нежелательно, чтоб на этом пути они разбили бы себе лоб об стену».

С другой стороны — явная слабость эстетической мысли, ведущая к тому, что «терпимость» и «открытость» новому, в частности различным структуралистским тенденциям, проявляется не в форме углубленного научного спора, а с помощью обхода острых углов и эклектического всепрятия.

На страницах «Эроп» печальные плоды теоретического зстоя в области эстетики обнаруживаются особенно явно в ответах на вопрос журнала об отношении к реализму. Как сторонники, так и противники реализма не идут дальше банальностей.

«Реализм сейчас, — пишет Ален Боске, — не более чем репортаж... Я не хочу оставаться в романе журналистом».



«Реализм — литературная школа, которая достаточно изучена и к которой бессмысленно возвращаться», — отрезает Жан Дютур.

Интереснее — во всяком случае дает материал для размышлений — ответ Жан-Пьера Фая, до недавнего времени бывшего одним из редакторов «Тель кель», а в прошлом году отколовшегося от группы и создавшего свой альманах «Шанж». Кстати, именно в ответах Фая, хотя с ним о многом хочется поспорить, содержится момент плодотворной критики программы «Тель кель».

Фай считает, что реализм, как и сюрреализм, — явление исторически датированное, однако, в противоположность сюрреализму, реализм

«сумел измениться под влиянием своего содержания, своего значимого (отсюда — буржуазный реализм, реализм социалистический и т. д.)... Литературная трансформация происходит всегда на уровне литературных форм, языка, каков бы ни был социальный референт. Но, с другой стороны, социальная форма дает литературной форме ее социальное значение (референт, содержание)... Если «реалистическая» функция повествования эквивалентна тому, что Роман Якобсон называет референциальной функцией, то сейчас необходимо ее выделить, потому что для нас в слове «реализм» заключен парадокс и вызов. Произведение или текст, которые не соотносятся с миром, являясь «сами собственными референтами» имеется в виду платформа «Тель кель». — Л. З.), восходят к мифологии, идущей от Валери и отмеченной иммобилизмом. Загадка письма как преобразования и действия возникает только тогда, когда оно зацепляется за мир...»

Внушает всяческие симпатии к человеку и писателю, но вряд ли может быть расценено как обогащающее наше представление о реализме суждение Пьера Гамарра:

«Реализм это то, что не идет вразрез с человеческим достоинством, то, что не приводит к смерти человека и Человека. То, что живо, активно, несет в себе будущее. Я сказал бы, что смерть не реалистична, если бы не опасался быть понятым неправильно».

В этом определении реализма, хотя и сделанном с добрыми намерениями, происходит подмена дефиниций художественного метода эмоциональным пафосом. Реализм, действительно, теряет всякие берега, превращаясь в синоним «искусства», синоним «гуманизма», синоним Блага, Добра, Человечности. Но разве защита человеческого достоинства может осуществляться лишь методами реалистического искусства? Чтобы не соблюдать постов, когда считаешь это ненужным, нечего обряжать пороса в карася — куда честней и действительней заявить, что соблюдение постов, предписанных религией, потому неразумно, что вызвано ложной верой. Борьба с догматическим схематизмом в эстетике надо, не называя реалистическим все, что прекрасно, а разрабатывая точное научное определение реализма.

Л. ЗОНИНА

## ПОД АПЛОДИСМЕНТЫ ДЕЛЬЦОВ

Китайская «культурная революция» остро нуждается в успехах и победах, но похвастаться, увы, нечем. И газеты до небес превозносят Цзян Цин, возглавляющую культурный фронт и борьбу с инакомыслящими, подобострастно исчисляя ее «заслуги» в насаждении идей Мао Цзэ-дуна и разрушении китайского классического наследия.

Еще в 1963 г. Цзян Цин выступила за «революционизацию» театра. Она требовала полного отказа от постановок иностранных пьес, а также китайских классических пьес и пьес, созданных прогрессивными писателями Китая в тридцатые годы, ибо они «не отвечают идеям Мао Цзэ-дуна».

Заметим, что уже тогда, в 1963—1964 гг., в стране была создана обстановка националистического угара. Поэтому против требования о запрете пьес иностранных авторов почти никто не посмел возразить. Единственным исключением был Тянь Хань, старейшина китайских драматургов, который назвал такой запрет «национальным позором».

Тянь Хань еще в 1966 г. был арестован хунвэйбинами, и дальнейшая его участь донныне неизвестна. Маоистская печать о нем молчит. Сейчас она сводит счеты с другими неугодными ей деятелями.

«Разрушать или не разрушать литературу и искусство эксплуататорских классов — это водораздел между подлинной и фальшивой социалистической литературой и искусством». — заявляет ныне «Жэньминь жибао».

Такова одна из идей Мао Цзэ-дуна, идущая вразрез с широкоизвестными ленинскими положениями о преемственности культуры. Ленин призывал овладевать знаниями,