

ЭТЮД В КРОВАВЫХ ТОНАХ. ТЕМА И ВАРИАЦИИ

Alain Robbe-Grillet. *Projet pour une révolution à New York*. Paris, les Editions de Minuit. 1970.

Ранцузский толковый словарь дает два значения слова «révolution». 1. Движение по замкнутой кривой. 2. Переворот, революция. Первым пользуется как термином астрономия, обозначая им периодический возврат небесного тела в определенную точку постоянной орбиты. Во втором смысле это слово вошло во все европейские языки и в переводе не нуждается.

Назвав свой последний роман «К проекту одной революции в Нью-Йорке», Ален Роб-Грийе имеет в виду оба эти взаимоисключающие значения. Впрочем, и само понятие «проект» не лишено игры смысловых оттенков: с одной стороны, проект — это план, разработанный для осуществления некоего замысла, и тем самым этап, момент его реализации; с другой, проект (мы сказали бы по-русски, акцентируя это значение, — «прожект») — как бы оппозиция к реальности, проект — это то, что пока не существует и, вполне возможно, никогда не осуществится.

Так что игра начинается с названия. Оно — камертон. Автор дает настройку на игровой характер прочтения. Абзац, которым роман открывается, подтверждает, что нота нами подхвачена верно: «Первая сцена разворачивается стремительно. Чувствуется, что она многократно отрепетирована: каждый знает свою роль наизусть. Теперь слова и жесты следуют один за другим непринужденно, слитно, без запинки, как необходимые элементы хорошо смазанного механизма. Потом — пробел, пустое пространство, мертвое время неопределенной протяженности, не заполненное ничем, даже ожиданием того, что произойдет дальше».

Сцены повторяются, дублируются, отрицают одна другую, фабула не развивается — перед нами прихотливые вариации на одну тему: крови, огня и насилия. Автор преднамеренно стирает грань между картинкой и действительностью, больным кошмаром и явью.

...На гляцевитой обложке детективного романа, где кричащими красками изображены бронзовокожая женщина со связанными руками и ногами, распростертая на полу и склонившийся над нею со шприцем в руках мужчина в белом халате, внезапно возникает движение, в дверях вырастает черная фигура в смокинге и маске, врач, производящий свои чудовищные опыты, в панике бросает жертву, крика которой не слышно только потому, что рот ее заткнут кляпом, к телу обреченной красавицы подползает огромный мохнатый паук, выскивает для укуса самое нежное и чувствительное место смуглой кожи, покрытой от напряжения и ужаса капельками пота...

Прекрасная рыжеволосая проститутка ДР, Джоан Робсон или Робинсон, изучающая историю религий, хотя она уже имеет два университетских диплома — по политической философии и эстетике преступления, — корчится в допросе под пыткой, насилюемая одетым в полицейскую форму «исполнителем» Организации, возможно, самим рассказчиком, которому поручено покончить с ней, а потом поджечь дом, поскольку, выдавая себя за пуэрториканку, ДР скрыла, что она ирландка, католичка и служащая нью-йоркской полиции. Но нет, мужчина в полицейском мундире — это агент соперничающей банды, которому поручено выведать у ДР тайны Организации и, возможно, переманить ее для использования на тех же ролях в своем рекете. Но нет, это манекен рыжеволосой красавицы, зеленоглазой и розовокожей, выброшенный на пустырь, где под прикрытием стены рекламных щитов маньяк-садист, возможно, сам рассказчик, вонзает иголки в упругую грудь из пенопласта и поджигает умелую имитацию волос на лобке недвижно распростертой и привязанной к ножкам гладильной доски фигуры, наслаждаясь воплями жертвы...

В пустом вагоне метро-экспресса, пролетающего без остановок мимо станций, хулиганы-подростки, возглавляемые Лорой, тринадцатилетней племянницей миллионера, одетой в расстегнутую черную кожаную куртку прямо на голое тело, издеваются над жалким буржуа Бен-Саидом, нет, над человеком в маске Бен-Саида. Но нет, Лора не возглавляет банду, она пытается ускользнуть от сексуального маньяка по прозвищу Вампир из Метрополитена, который вместе с доктором Морганом (тем самым, который склонился со шприцем в руках... или нет, тот был только в маске доктора Моргана) и мнимым Бен-Саидом охотится на нее и похищает, чтобы изнасиловать, допросить под пыткой и запереть в клетку, где она должна быть съедена крысами, меж тем как автоматические телекамеры зафиксировали ее муки, поскольку этот фильм уже продан некоей немецкой фирме, заплатившей немалые деньги за натурную съемку такого рода (фотографии Лоры, тайно сделанные в ее спальне, ванной и уборной были предварительно посланы заказчику и им одобрены)...

Пробел. «И внезапно действие начинается снова, без всякого предупреждения, и снова идет та же сцена, стремительно, как всегда, подобная самой себе», — это последняя страница романа. Дальше — пауза, мертвое время, и читатель может продолжить, мысленно повторяя, слегка варьируя, сцены допросов под пыткой, жутких преследований, томительного страха.

Кровавая мозаика Роб-Грийе складывается из осколков реального мира. Того мира, где прокуроры и судьи — сообщники гангстеров. Того мира, где полиция покрывает убийц президента, «убирая» возможных свидетелей и уничтожая вещественные доказательства, которые могли бы помочь разоблачению преступников; где братья

президента — и возможные претенденты на этот пост — оказываются — один — убитым в разгар предвыборной кампании, другой — втянутым в историю с убийством. Того мира, где зверские убийства — вроде убийства киноактрисы Шарон Тейт — совершаются с ритуальной обстоятельностью, граничащей с безумьем, но почерпнутой из романов «черной серии» и фильмов ужасов. Того мира, где человек дышит страхом, где он утратил ощущение безопасности, где смерть и насилие подстерегают его на людной улице, в метро, в баре, в конторе, в лавочке, под собственной крышей.

Преступление — атмосфера романа. Преступление наглое, изощренное, безнаказанное, убежденное в своем самовластии. Так, Вампир из Метрополитена «отлично известен полиции, которая регулярно пополняет картотеку его преступлений»; причем доклады составляет сам преступник. «Если его еще не арестовали, не судили и не приговорили к смерти на электрическом стуле, то только потому, что он состоит на штатной должности в одной из служб муниципальной разведки, являясь, в частности, шефом осведомителей некоей террористической организации, где он руководит кафедрой сексуальной криминалистики на своего рода вечерних революционных курсах».

Тема убийства и слежки занимала Алена Роб-Грийе с первого его романа. Причем и в «Ластиках», и в «Соглядатае», с которыми этот автор вошел в литературу, персонаж, разыскивающий убийцу, по всей вероятности, и есть убийца. Большинство книг Роб-Грийе может быть прочитано как пародия на детективный роман, в котором, однако, загадка преступления не распутывается, но служит как бы инвариантной моделью, отслаивающей множество возможных вариантов совершившегося события, вариантов, отрицающих один другой, но неизменно укладывающихся в эту инвариантную модель. Персонажи его романов всегда перемещаются в некоем замкнутом пространстве, где все пути пересекаются на преступлении, все отношения между людьми могут быть мотивами преступления, все слова и поступки — доказательством и отрицанием преступности убийцы-сыщика. Однако ни в одном из предыдущих произведений Роб-Грийе модель преступления не претендовала на то, чтобы быть моделью мира, моделью общества, моделью универсального сознания, — в романе «К проекту одной революции в Нью-Йорке» она на это посягает.

Признаем, что это свидетельствует о чуждости писателя к нарастающему кризису в обществе, утратившем нравственные ценности и все более мистифицирующем сознание своих граждан. Но стремится ли Роб-Грийе к демистификации? К прояснению взгляда на социальную действительность? К проникновению в механизм создания мифа и тем самым к рациональному осмыслению общественных процессов, его порождающих? Ничуть не бывало. Он ставит перед собой совершенно иную задачу.

В своем выступлении на заседании международного ПЕН-клуба, которое состоялось в мае 1971 года и было посвящено обсуждению вопроса «Зачем мы пишем?», Алена Роб-Грийе исходит из того, что «божественный порядок, а вслед за ним и порядок рационалистический, потерпели крушение» и что не существует социального устройства, которое может быть противопоставлено обществу насилия. Он делает из этого вывод, что нравственное осуждение дегуманизации, которое содержится в литературе, изображающей это общество критически, не более как «форма бегства» от действительности, и предлагает принять мифы, созданные цивилизацией второй половины XX века, не сопротивляться их модным плоским образам. Что же тогда остается литературе? Игра. Игра этими самыми «плоскими образами», осаждающими человека с ярких фотографий иллюстрированных журналов, с гляцевитых обложек «черной серии», с примитивных рисунков комиксов, с экранов кино и телевизоров, с кричащих панно рекламы. На смену «ископаемой» (термин Роб-Грийе) литературе, ощущающей свою связанность с социальным переустройством жизни, и «гарантированной одной ценностью — правдой», должна прийти, по его мнению, новая литература — свершившая свою «революцию смысла», организующаяся не вокруг человека, не вокруг судьбы индивида или истории общества — это, фи, устарело и буржуазно, — а вокруг «порождающих тем».

И действительно, человек исчезает со страниц романа Роб-Грийе. Исчезает как мерило нравственной ценности. Исчезает как многомерное существо, обладающее индивидуальностью, психологией. Роб-Грийе тасует и выкладывает на стол в причудливом пасьянсе разорванные и намеренно перепутанные карты цветного фильма ужасов, в котором засняты некие биороботы, работающие на сексуальной энергии и выполняющие изощренно-садистскую программу, потому что иной в них не заложено.

И вместе с человеком исчезает время, не только хронологическая приемственность событий, но дление индивидуальной жизни, несущее в себе возможность формирования, созревания, осознания, и дление Истории, заключающее в себе потенцию социальных перемен, возможность революции. В слепящем свете электрической вспышки, в мгновении пролета луча вращающегося прожектора возникает яркая, красочная, четко очерченная, лишенная полутонов, глубины светотени, перспективы, плоская отлакированная картинка. Потом пробел, обрыв, мрак, вспышка, луч — высвечивается новый, но по существу все тот же кадр, поскольку развитие исключается и смена кадров мотивирована не необходимостью сказать правду о жизни, но прихотливой игрой «порождающих тем», которые Роб-Грийе берет, как он сам говорит, из мифов, формирующих обыденное сознание.

СРЕДИ КНИГ

О какой же революции может идти речь в этом статистическом мире, где только ничтожное отклонение отличает один эпизод, один вариант от другого, где все возвращается на круги своя?

На рекламных щитах, установленных вдоль тоннелей метро, «равноудаленно» один от другого, как любит выражаться Роб-Грийе, равнодушный к геометрическому орнаменту, нескончаемо повторяется одна картинка: на ней изображено распростертое на бобрике пола в луже крови тело обнаженной женщины — разумеется, связанной и погибшей в страшных муках. Надпись гласит: «Вчера это было драмой... Сегодня — шепотка органического растворителя Джонсона, и бобрлик — как новый». А ниже кто-то написал фламастером: «А завтра — революция».

В романе, названном «К проекту одной революции в Нью-Йорке», компрометируется сама идея революционных преобразований. Грядущая «революция» сводится ко все тем же картинам массовых пыток, публичных изнасилований, расистских надругательств, только жертвы теперь — белые.

Перед нами все та же игра, пародийная гиперболизация мифа, на этот раз мифа, созданного для устрашения обывателя, для мистификации обыденного сознания, мифа-пугала, мешающего отделить «бесовство» экстремизма от подлинной борьбы за переустройство общества на справедливых началах, и игра отнюдь не невинная.

Роб-Грийе утверждает, что игра «плоскими образами» мифов — единственный способ освобождения от них. «Если эти обра-

зы будут показаны в ярком свете как стереотипы, они перестанут быть ловушками, поскольку ими овладеет живая речь, остающаяся единственным пространством, где я свободен, — говорит он. — Теперь я знаю, что это общество, подавляющее меня, — воображаемо; и, отказываясь претерпевать в качестве отчужденного человека все его принуждения, страхи, навязчивые идеи, я, напротив, стремлюсь наполнить их новым смыслом с помощью моего собственного воображения».

Таково «терапевтическое» действие игры, предлагаемой Роб-Грийе на место «ископаемой» гуманистической литературы. Однако не слишком ли упивается автор сценами насилия, чтобы его кроваво-красный юмор действовал очищающе? Роб-Грийе признает, что, «хотя строительство романа — труд одиночки, эта деятельность не невинна, не изолирована от мира». Так каково же влияние на мир этой, попахивающей провокацией, картины, где из человеческих взаимосвязей исключено все, кроме отношения жертва — убийца, страх — насилие, лицо — маска, где воображение заперто в тесные рамки повторяющегося кошмара, где садизм и насилие предстают как архетип бессознательного, как природа человека, как сущность революции? Нет, оно неблагоприятно. Эта игра лубочными образами источает тот же духовный яд, что и «плоские образы» средств массового воздействия, которые создает в порядке самозащиты общество, где разнузданное насилие становится бытом, сущностью, законом жизни.

Л. ЗОНИНА