

жизненных впечатлений. Дворянин и офицер Арнольд Фит фон Гольсенау, принявший впоследствии имя Людвиг Ренна; выходец из пражской купеческой семьи Эгон Эрвин Киш; Эрих Вайнерт, сын инженера, выросший в атмосфере религиозного свободомыслия и несколько отвлеченных социалистических симпатий; Бодо Узе, чья молодость прошла в окружении воинствующих националистов; Анна Зегерс, воспринявшая в родительском доме гуманистические традиции прирейнского бюргерства и приобщившаяся к марксизму в революционной студенческой среде; Иоганнес Бехер, который еще до первой мировой войны, порвав с отцовским миром косного баварского чиновничества, ушел в мюнхенскую богему,— все они в конечном счете стали выдающимися мастерами немецкой социалистической литературы, внесли, каждый по-своему, новаторский вклад в искусство XX века. И Альбрехт, обращаясь в первую очередь к тем примерам, которые избраны им для детального анализа, старается выяснить: как именно это произошло?

По самой своей сути труд Ф. Альбрехта принципиально противостоит писаниям литераторов антикоммунистического склада (типа Э. Рюле или М. Райх-Раницкого), пытающихся доказать, будто путь революционной борьбы наносит ущерб художественным дарованиям. Воссоздавая крупным планом процесс идейного и литературного формирования таких больших писателей, как Бехер, Вайнерт, Зегерс, исследователь дает возможность яснее увидеть, как практика участия в рабочем движении расширяла их кругозор, помогала им ориентироваться в «проклятых» вопросах эпохи, в иных случаях прямо подсказывала конкретные творческие решения, близкие специфике их талантов.

Эрих Вайнерт по своему складу был поэтом-чтецом, любил и умел общаться с публикой. Коммунистическая партия дала ему такую чуткую, внимательную массовую аудиторию, о какой он — выступавший ранее перед завсегдатаями литературных кабаре — не смел и мечтать. Показательны приведенные в книге Ф. Альбрехта воспоминания Эриха Вайнерта, где он прямо говорит о том, насколько плодотворны оказались для него, как для мастера стиха, встречи с «пролетарскими слушателями»: «Я привык во время выступлений внимательно следить за восприятием каждой части. И если в каком-нибудь месте, где я ждал отклика, не обязательно в форме возгласов или аплодисментов, а чаще всего в форме тех невидимых волн, которые оратор ощущает,— отклика не было, то я знал: значит, что-то сделано не так. Я исправлял. Иногда стихотворение, несколько раз прочитанное, получало совершенно иной вид. А иногда я пропускал какое-нибудь место, которое накануне «не дошло», и заполнял пробел несколькими импровизированными строчками. И импровизация действовала сильнее, чем то, что было заранее придумано. Она-то и становилась окончательным

текстом». Подобные свидетельства представляют интерес не только в идеологическом смысле: они поучительны и в плане психологии творчества.

Потребность поспорить с Ф. Альбрехтом возникает, как ни парадоксально, при чтении главы, посвященной Анне Зегерс. Говорю «парадоксально» потому, что Ф. Альбрехт — глубокий знаток творчества А. Зегерс, автор ценного труда о ее первых произведениях. Здесь же Ф. Альбрехт охватывает более значительный период деятельности писательницы, включает в круг своего анализа и роман «Седьмой крест», выходящий, строго говоря, за хронологические рамки его исследования. И, движимый желанием как можно резче отделить то новое, что возникло в повествовательном искусстве Зегерс в пору эмиграции, он, на мой взгляд, несколько чрезмерно заостряет разницу между ее ранними и более зрелыми книгами.

Начало творчества Зегерс, говорит исследователь, отмечено «пренебрежением к будничной сфере пролетарской жизни»; роман «Спутники», по его словам, «создает впечатление, будто только люди необычайной силы характера и самоотверженности способны вести борьбу за социализм. От того, более позднего взгляда, который выражен в названии сборника рассказов «Сила слабых», писательница была еще очень далека».

Так ли это? Пристальное внимание к быту, будничной сфере жизни очень органично для Анны Зегерс — как и концепция «силы слабых». Романистка и в ранних книгах стремится проследить зарождение мужества, готовности к подвигу в людях рядовых — будь то юный Андреас из «Восстания рыбаков» или польский рабочий Янек в «Спутниках». Конечно, в годы эмиграции расширился и политический, и художественный кругозор Зегерс. Но ее зрелое творчество в существенных аспектах — развитие тех тенденций, которые присущи ей как писательской индивидуальности.

Но это, разумеется, — спор о деталях. В целом же перед нами интересное и значительное исследование, которое — даже и за пределами истории немецкой литературы — дает ценный материал для размышлений по общетеоретическим проблемам литературного процесса XX века.

Т. МИХАЙЛОВА

СОЛНЦЕ И ХОЛОДНАЯ ВОДА

Françoise Sagan. Un peu de soleil dans l'eau froide. Roman. Paris, Flammarion, 1969.

ридцатипятилетний парижанин Жиль, преуспевающий журналист, человек внешне привлекательный и неглупый, но безответственный и готовый на любые компромиссы, влюбляется в Натали — молодую замужнюю даму. Он знако-

мится с ней в провинции, близ Лиможа, где отдыхает в доме своей сестры. Муж Натали — богатый провинциальный буржуа; Натали — красавица, умница. Полюбив Жилья с первого взгляда, она бросает мужа, едет с любимым в Париж и через несколько месяцев, прожитых с ним, в кругу его друзей, уходит из дома и кончает с собой.

Эта история рассказана в романе Франсуазы Саган «Немного солнца в холодной воде».

Над всем в этой книге — над движением сюжета, над драматическими положениями, над переживаниями ее героев, — над всем господствует и все подчиняет себе стиль повествования. Спокойный, ясный и точный рассказ, как бы равнодушный к свершающемуся действию, на самом деле несет в себе идею его предрешенности, обязательности его. Ход событий непреложен — словно говорит нам тон этого рассказа.

Перед нами — все та же, много раз изображенная Франсуазой Саган, хорошо известная ей среда: парижский свет и полусвет, буржуа интеллигентных профессий, журналисты и деловые люди. Писательница уже давно познакомила своих читателей с немногими персонажами, исполняющими роли в этой «комедии нравов» современных буржуа. Жизнь этих людей слишком бессодержательна, чтобы стать истинно драматичной; события, ее потрясающие, относятся скорее к области светской хроники, чем к области литературы.

Коллизия возникает тогда, когда внутренне чуждый этой среде человек попадает в нее, как в капкан. Саган показывает в своих романах различные случаи «чужеродности», различные степени расхождений, а также и различные формы поражения героя, его гибель или примирение со средой.

Не во всех сочинениях писательницы проблема эта поставлена с той степенью глубины и серьезности, при которой коллизия получает действительный интерес. Нередко бывает и так, что Саган рассказывает своему читателю не очень значительные светские истории с плохим концом.

В первых — возможно, лучших ее романах — «чужеродность» была не столько качеством сложившейся личности, сколько печальным и прекрасным следствием молодости. Крайняя молодость ее героинь вступала в противоречие со взрослостью людей, потерявших волю и стимул к душевному развитию. Противоречие чисто эмоциональное касалось исключительно жизни чувств, проводило черту между неподдельным переживанием и автоматизмом пустых эмоций. Оно было глубоким и резким, но все-таки изживало себя; надо было только довериться времени, поручить ему свою грусть, свою неудовлетворенность — и «через месяц, через год» чувство канет в Лету, придет освобождающее душу безразличие.

В книге, которую мы рецензируем, расхождение порождено не возрастом, а особым внутренним строем личности, ее человеческим содержанием. На этот раз перед нами противоречие, не оставляющее надежды на естественное, хотя бы и отрицательное,

губительное для личности разрешение. Подчиняя себе проблему возраста, поглощая собой столкновение молодости и взрослости, на передний план выступает здесь историческое время — коллизия современного и отжившего.

О том, что Натали совсем не похожа на Жилья, непохожа на него ни в чем, ни в самой малой степени, — в романе сказано и от имени автора, и устами его персонажей. Об этом же говорит и композиция книги, контрастный ритм ее четырех частей («Париж», «Лимож», «Париж», «Лимож»), ряды обнаженных противопоставлений, далеко разводящих в стороны двух тянущихся друг к другу и несхожих между собой людей. Натали и Жилья — это провинция и Париж, век девятнадцатый и век двадцатый, нравственное чувство и беспринципность, солнце и холодная зима. Между Жилем и ограничивающей, определяющей его средой нет противоречий. Жилья — пример жестокой детерминированности, в которой насильственная социальная основа уже невидима. Полюбив этого человека, Натали обнаружила в нем законченность, спаянность черт.

Жилья болен, он страдает нервной депрессией — первое, что мы узнаем в начале нашего знакомства с этим персонажем. Этот мотив, однако, нестойкий — он недолго сопутствует герою Саган. Все же оттенок, который он привносит, весьма существен.

В том, что он болен, и болен не на шутку, Жилья убеждается в тот момент, когда, изрядно выпив на вечеринке, заходит в туалет и поднимает упавший на пол кусок мыла. Вот эта сцена:

«Он протянул руку, чтобы поднять его, — и не мог. Словно какое-то коварное ночное животное ожидало в темноте его прикосновения: внезапный ужас пригвоздил его к месту. Он выпрямился, весь покрывшись потом, и посмотрел на себя в зеркало, охваченный чувством, возникшим откуда-то из глубины его сознания, — чувством отстраненного любопытства. Затем опять присел, набрав в легкие воздух, как пловец, и схватил рукой мыло. Но тотчас же бросил его в таз, подобно тому как в деревнях отбрасывают спящую змею, случайно принятую за кусок дерева».

В приведенном нами эпизоде легко распознать хорошо знакомое построение. Три составляющие его элемента уже встречались ранее, в других, почти тождественных ему, эпизодах, сочиненных другим известным автором. Предмет, покрытый пылью, грязью (морская галька, обрывок бумаги), попытка к этому предмету прикоснуться — и странное, непонятное чувство, охватывающее в этот момент человека — «внезапный ужас», «отчужденное любопытство», «тошнота». «Я увидел клочок бумаги, распротертый у края лужи... Нижняя часть страницы была покрыта коркой грязи. Я нагнулся, заранее радуясь тому, что дотронусь до этого нежного, свежего месива, которое под моими пальцами распадется на серые ко-

мочки... Я не смог... Я боюсь прикосновения к предметам, словно это животные, словно они — живые», — писал Жан-Поль Сартр в своем программном экзистенциалистском романе «Тошнота».

Сходство так велико, что пассаж из книги Саган кажется цитатой. Но очевиден и намеренно пародийный характер «цитирования». Для героя Сартра эта ситуация разрешалась экзистенциальной «тошнотой», открытием абсурда существования. Для героя Саган — открытием в себе обыкновенной неврастении, порожденной рассеянной светской жизнью и в этой среде получившей едва ли не массовое распространение («Каждый день я принимаю у себя по пятнадцати больных с такой же болезнью», — говорит Жюль врач). У Сартра житейский случай стал философской ситуацией, у Саган философская ситуация снова стала всего лишь житейским случаем. Экзистенциалистское ощущение жизни становится постоянным миловидного, светского, неразмысляющего Жюля, и серьезность этого отношения к жизни берется под сомнение...

Сцена, словно списанная с подобных ей типично экзистенциалистских сцен, побуждала к тому, чтобы найти для истории этого героя иное, не метафизическое толкование.

Но есть в романе и другой мотив, сопутствующий образу Жюля от начала и до конца повествования, это — мотив игры. Жюль постоянно «ведет игру, участвует в «общей игре», помнит «правила игры» и негодует, когда Натали не желает с этими правилами считаться. Заметим, что «игра» — понятие, лишенное в этой книге малейшей философичности. Игра — это привычная форма поведения Жюля и других людей его среды, это обман и притворство, светские условности, придающие благовидность отсутствию убеждений.

Натали не похожа не только на Жюля — она не похожа и на своих предшественниц, молодых и стареющих героинь Саган. Она пришла в эту книгу издали, из первого романа писательницы, где ее драматическая история была предметом небольшого эпизода. Развернув эпизод в подробное повествование, многое изменив, Саган сохранила главное: гибель Натали, как некогда — гибель Анны (роман «Здравствуй, грусть»), — следствие нравственной и интеллектуальной позиции, а не возрастной или чисто эмоциональной отчужденности.

Что происходит, если человек, по условиям жизни своей принадлежащий к буржуазной среде, глубоко отличается от нее нравственно и духовно? Чем грозит такое выпадение, не способное повести к действительному разрыву?

На этот вопрос, поставленный в произведениях многих французских писателей наших дней, Саган отвечает однозначно, и потому ей особенно важен не столько исход конфликта — сколько причины «чужеродно-

сти», психологическая мотивировка «исключительности» ее героини.

Обратите внимание на имя этой женщины — Натали... Оно не очень привычно для французского слуха, звучит скорее «по-русски», словно бы напоминая о русском литературном характере. Недаром и Натали любит и ценит русскую литературу.

Не следует, однако, искать в ее истории случайных или намеренных аналогий с историей Анны Карениной или судьбой других героинь классической русской прозы. Смысл возникающих сопоставлений лежит не в области литературных, а в области нравственных параллелей. Атмосфера духовной страстности, серьезности чувств и отношений — атмосфера Натали — как бы соотносится с нравственной атмосферой, характерной для русского романа XIX века. Тем самым чуждость героини ее среде становится еще очевиднее.

Парижанин Жюль современен, провинциалка Натали старомодна. Мотив современности и устарелости, века нынешнего и века минувшего — один из важнейших мотивов этого романа. Приезжая в Лимож, Жюль переносится в «другую эпоху». Натали с ее цельностью, ясным умом и широкой культурой — анахронизм в том Париже, куда ее вводит Жюль.

Мы не найдем здесь апологии застойной провинциальной жизни, а лишь признание того, что медленные ее ритмы благоприятны, как ни странно, для внутреннего мира личности, ибо позволяют ей «отстать от времени» и этим сохранить себя. «Чужеродность» Натали — результат того, что она «не поспела за временем». Не принадлежностью к другому кругу, а старомодной приверженностью к давно забытым идеалам объяснены в романе свойства героини.

Так в коллизии новой книги Саган одна и та же социальная среда представлена как бы в различном историческом времени. По сравнению с современностью прошлое кажется автору исполненным достоинства. Однако оно ушло, ушло невозвратно, как уходит из жизни и Натали.

Изображенный писательницей конфликт разыгрывается внутри среды ограниченной, узкой, и потому узки, ограниченны и отмечены ею черты «нашего времени». Для своего действительного разрешения конфликт этот требует выхода за пределы буржуазности вчерашнего, сегодняшнего или завтрашнего дня. Освободить людей, обладающих нормальным нравственным чувством, от калечащего воздействия буржуазных отношений могут только силы, способные покончить с этими отношениями. Приходящие героине Саган нравственные качества поднимают ее над уровнем среды, но с неизбежностью ведут к гибели.

И. ШКУНАЕВА