

ФИЛОЛОГИЯ

САМОРАЗВИТИЕ ФОРМЫ В РОМАНЕ АНТУАНА ВОЛОДИНА «МАЛЫЕ АНГЕЛЫ»

© В. А. Пестерев

Пестерев
Валерий Александрович
доктор филологических наук,
профессор
профессор кафедры
литературы,
издательского дела
и литературного творчества
Волгоградский
государственный университет

В статье рассматривается одно из сложнейших современных произведений — роман французского писателя А. Володина «Малые ангелы». Выделенный аспект — саморазвитие художественной формы — анализируется в многообразии дискурсов и одновременно в их единстве. Главное внимание в работе сосредоточено на динамике внешней и внутренней форм произведения, что дает возможность поставить актуальные вопросы эстетической ценности и самобытности словесно-художественного творчества рубежа XX и XXI столетий.

Ключевые слова: автор, внутренняя форма, динамика формы, нарратив, повествователь, повтор, пост-экзотизм, поэтика, фрагмент, художественная структура, художественная форма, художественный синтез.

Неопровержимое утверждение А. В. Михайлова, что «роман есть процесс самостановления», а «всякий конкретный роман — свое самоосуществление»¹, ставит проблему саморазвития современной романной формы. Ее актуальность, думается, — это и вопрос эстетической ценности словесно-художественного творчества на рубеже XX и XXI столетий, и возможность выявить уровень его самобытности.

По многим параметрам в этой литературной ситуации значим роман Антуана Володина «Малые ангелы» (*Des Anges mineurs*), 1999), который является одним из высоких достижений в творческом наследии этого автора и одновременно одним из программных

¹ Михайлов А. В. Роман и стиль // Языки культуры / А. В. Михайлов. М., 1997. С. 466.

его произведений. Володин называет свое творчество пост-экзотизмом. По существу, это утверждение чуждости его произведений каким-либо известным или существующим художественным явлениям или направлениям — инаковости². Ключевое здесь слово — «étrange» в переключке трех его значений: «иностраный», «чужой», «странный»; причем далеко не редкое и в выступлениях и интервью писателя, и в его романских текстах.

«Странное» структурирует эстетическую реальность «Малых ангелов», в разных формах очуждает и отчуждает ее самодостаточность и самовыражение. «Интернациональные» имена персонажей, скажем, Софи Жиронд, Варвалия Лоденко, Наяджа Агатуриян, Малека Баярлаг, Патриция Яшри. Взаимпроникновение и взаимозамещение этих действующих лиц. Натурализм «черного юмора», как в эпизоде с Бабаей Штерн, сыновья которой «откармливают свою мать из чисто людоедских соображений» (98)³. Буквальные сюрреалистические метафоры «эффекта неожиданности», вроде «серых яблок» (37) («des pommes grises»; 8⁴). Модернистская интертекстуальность во фрагменте об Артеме Веселом и его книге «Россия, кровью умытая». Образное соединение дезэстетического и поэтического: «Луна была замарана сном и дождем падающих звезд» (256) («La lune йtait brouillée par le kve et par une pluie d'йtoiles filantes»; 200). Это лишь бегло и неполно отмеченные (подчеркнем — внешние) поэтологические черты «Малых ангелов», фантазмагорическое остранение в которых сосредоточено в главной событийной ситуации романного повествования. Живущие где-то в Сибири в богадельне для престарелых «Крапчатое зерно» трехсотлетние старухи создают из «обрезков тканей и кусков разлезшейся корпии» (53) внука-мстителя Вилла Шейдмана. Но он, предав революционные идеалы эгалитаризма, которыми живут его родительницы, «восстановил жестокий хаос капитализма» (108), за что и был приговорен к расстрелу трибуналом тех же старух. Казнь затянулась, и Шейдман начал сочинять и рассказывать старухам «странные наррацы».

«Наррацы» («narrats») — неологизм Володина, который пишет: «Я называю наррацами абсолютно все постэкзотические тексты, я называю наррацами те романтические мимолетности, в которых запечатлеваются ситуации, эмоции, волнующие столкновения между памятью и реальностью, между воображением и воспоминанием» (34). Пронумерованные и озаглавленные именами персонажей, сорок девять наррацы — композиционное решение романа. Внешне распадающийся на фрагменты,

² В своем программном выступлении «Создавать иностранную литературу на французском языке» Володин, с одной стороны, утверждает, что начал писать и пишет вне традиций и не заботясь о современной литературной реальности во Франции, с другой — его творчество воплощает общечеловеческую культуру. *Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère // Chaoid: International. Automne-Liver. 2002. ц 6. P. 53—55 // http://www.chaoid.com/pdf/chaoid_6.zip*

³ Здесь и далее цитаты даны по изданию: *Володин А. Малые ангелы / пер. с фр. Е. Дмитриевой. М., 2008. (Страницы указаны в тексте работы).*

⁴ Оригинальный текст цитируется по изданию: *Volodine A. Des Anges mineurs. P., 2007. (Страницы указаны в тексте работы).*

текст Володина целостен на разных уровнях. Состояние созданного мира — крайнее проявление энтропии, «когда не только человеческий род угасал, но когда даже значение слов находилось в состоянии исчезновения» (224)⁵. Форма этой энтропии — призрачность. Несмотря на определенную конкретность, материальность, зримость образов — от руин и разложения до зыбкости и пустоты, — именно призрачность усиливает «энтропию мира», которая, согласно «страшной формуле» В. Сегалена, «стремится к своему максимальному выражению»⁶.

Изображение конца мира — постоянство состояния между жизнью и смертью в каждом наррацы. Оно материализуется в той же мере, как и «коллективное бессознательное» и «коллективная память», воссоздание которых доминирует в творческих устремлениях Володина⁷. Это память, укорененная в сознании и подсознании трагического XX века: историческая, политическая и идеологическая. Революционная борьба, марксизм, «призрак коммунизма», антикапитализм и идеал эгалитаризма, тюрьмы и лагеря, тоталитаризм⁸. Причем в их интернациональной масштабности. Не следует ни преувеличивать, ни упрощать этого мировидения, которому органичны марксизм, буддизм, шаманство. Как пишет Л. Раффель, в прозе Володина очевидна приверженность марксистскому видению мира и в некоторой степени его произведения основаны на «марксистской логике истории»⁹. Эта часть сознания человека прошлого столетия действительна в жизни вечных старух из «Крапчатого зерна» (особенно в Летиции Шейдмана и агрессивной радикалке Варвалии Лоденко) и в судьбе Вилла Шейдмана, образующих доминирующую линию в романной логике повествования Володина. Одновременно тексты писателя не вызывают сомнения в их связи с буддизмом. И в частности, призрачная реальность и персонажи-

⁵ Это свойство раскрыто в статье Ф. Детьо «Антуан Володин: портрет художника-сталкера» (*Володин А. Указ. соч. С. 14—16*). Немаловажно, что исследователи рассматривают творчество Володина как одно из проявлений современной «постапокалиптической литературы» (*Viard D., Vercier B. La Littérature française au present. Héritage, modernité, mutations. P., 2005. P. 188—207*). См. также: *Дмитриева Е. Заметки переводчика. О некоторых лексических, поэтических и смысловых неологизмах в творчестве А. Володина // Указ соч. / А. С. Володин. С. 281.*

⁶ *Segalen V. Essai sur l'exotisme: Une esthétique du Divers. Цит. по ст. Ф. Детьо. Володин А. Указ. соч. С. 15.*

⁷ «Я хочу описывать внутренние миры, зоны, где встречаются мысль, фантазм и бессознательное в двух формах: индивидуальное бессознательное и коллективное бессознательное», — заявляет Володин, утверждая: «Я говорил о коллективном бессознательном. Главное в основе моей [писательской] работы — коллективная память» (*Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère // Chaoid: International. Automne-Liver. 2002. № 6. P. 53—55 // http://www.chaoid.com/pdf/chaoid_6.zip*).

⁸ Этому восприятию XX века Володиным близко и миропонимание Огара Иоселиани, который в интервью 1992 года заявлял, что «катаклизмы, сотрясавшие землю, начиная с 10-х годов, — раскол мира на два лагеря, возникновение тоталитаризма, фашизма и коммунизма, — привели нас к тому состоянию, в котором мы находимся сегодня» (*Искусство кино. 1993. № 4. С. 28*).

⁹ *Ruffel L. Le Dénoeuement. P., 2005. P. 67.*

призраки соотносятся с идеей реинкарнации этой философии. «Персонажи пост-экзотизма путешествуют в черном тантрическом временном пространстве между смертью и последующим рождением, которое длится, согласно буддизму, 49 часов. 49 — число в тантризме магическое, означающее подготовку души к реинкарнации»¹⁰. Этим объясняется и наличие сорока девяти наррацы в «Малых ангелах». Однако Володин освобождает буддистскую традицию от всякой религиозности, сохраняя только ее изобразительную и повествовательную силу¹¹. Иного свойства и шаманизм Володина — «революционный» или «большевистский»¹². В художественной имитации шаманских деяний описано в рассказе Шейдмана его «рождение», когда «праматери» «заунывными криками», «ритмизированными завываниями и заклинаниями» в танце и трансе авторитарно навязали своему внуку судьбу спасителя «эгалитарного общества»¹³.

Роман Володина состоит из сплошных параллелей, повторов, вариаций, контрастов и отражений. Структурную уравнищенность им приданы наррацы, мотивированно присутствующие в произведении. Не потому только, что их рассказывает Шейдман, который и в состоянии «распада» «превратился в разновидность гармонии, источающей наррацы» (195). Эти «сказы» зачаровывали «многовековых старух», осознающих со слов Лили Юнг, «что только Шейдман сможет собрать воедино все их воспоминания, когда те дойдут до стадии полного исчезновения» (113). Воскрешая прошлое и настоящее, только Вилл «скажет нам, кто мы такие, в день, когда мы уже ничего о том не будем знать, в день, когда уже никто об этом не будет знать» (114).

Обладая нравственным смыслом, наррацы — неизменный структурный компонент «Малых ангелов», — охватывая всецело роман, придают упорядоченность макроформе произведения. Володин, по сути, продолжает Дж. Джойса, в «Улиссе» которого миф — «способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»¹⁴. По мнению Ф. Детю, Володин «создает зеркальную структуру», ибо, как отмечает сам писатель, все наррацы «находятся в очень простом соотношении, первый наррац содержит мотив, который мы найдем в последнем нарраце; во втором нарраце может звучать что-то, мелодия или нота, эхо которой отзовется в предпоследнем нарраце» — «каждый наррац имеет своего двойника»¹⁵.

В переключках, эхо и вариациях мотивов, через художественный повтор — глубинный традиционный принцип и прием формообразования —

¹⁰ Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. Вып. 2. С. 99.

¹¹ Ruffel L. Op. cit. P. 67.

¹² См. указанные статьи В. Шервашидзе (Вопросы литературы. С. 99—100) и Е. Дмитриевой (Володин А. Указ. соч. С. 285—286).

¹³ Наррац 25. С. 147—162.

¹⁴ Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / пер. Ю. Комова // Иностранная литература. 1988. № 12. С. 228.

¹⁵ Володин А. Указ. соч. С. 30.

возникает в «Малых ангелах» ритмическое движение. Тот внутренний процесс, в котором конец произведения отсылает к его началу, а он — к финалу. Ритм раскрывается как способ саморазвития формы, но одновременно — и способ смыслообразования: через ритмическое круговращение и ритмическую замкнутость.

Первый и последний наррацы связаны как событийные начало и конец одной из линий романтической истории. В начальном «сказе» кто-то из «малых ангелов», страдая от того, что стал «как-то плохо плакать» («Maintenant, je pleure mal»; 7), намерен отправиться к Энзо Мардиросяну, «наладчику слез» (36) — «le régleur de larmes» (7). А в последнем эпизоде, придя к жилищу Энзо и не найдя его, вдруг понимает, что «слишком поздно выздоравливать», и решает «обойтись без наладчика» (275). В повторности мотивов оба нарраца будто совмещаются друг с другом, дополняют и варьируют один другой, но оставляя ощущение нетождественных совпадений. «Улицы опустели», «почти никого не осталось в городах, деревьях, лесах (36); «тлетворные груды трупов»; «непрекращающийся ветер»; «тьма комнаты» и прозрачность «темноты за окном»; «обломки, на которых люди пытались выращивать растения»; «серый цвет» яблок (37) — в первом нарраце. И во втором: пустой дом Энзо и пустые окрестности вокруг; «сероватые хлопья, появляющиеся из земли» (274); «вид руины, сгоревшей столетия назад» — «домик наладчика слез»; тщедушная ежевика и вкус нитрата черной тутовой ягоды; «ночная хлябь» пейзажа; «слабый свет»; «холмик из пепла»; «черное пространство»; ветер (275). В этих параметрах художественной организованности двух наррацы движется романная мысль от надежды, брезжащей в первом, к одинокой безысходности заключительного: в последних словах «малого ангела» — «Скажем, в этот раз я был уже точно последним. Скажем и не будем больше о том говорить» (275).

Образуемому наррацы единству контрастны постоянно меняющиеся формы каждого фрагмента. В авторской заметке «О малых ангелах» они называются «поэтическим рядом», «оформленными картинками», «короткими музыкальными пьесами» (34). А в романном тексте, насыщенном рефлексиями о наррацы, они — то «не поддающийся пересказу экспромт» (133) («irrésumable impromptu»; 94), то «странно незавершенные наррацы» (135) («des narraçs avec des inaboutissements bizarres»; 95). Разноречие этих наименований действительно в формах, в спонтанности их варьирования: рассказывание, изобразительные картины, рефлексии, развернутый гротеск, призывные речи, воззвания, исповедальные пассажи, реализованные метафоры, лирические импровизации. Выставляется напоказ — как то присуще творчеству XX века — не только прием, способ эстетической сделанности, но их контрастность и резкая сменяемость; осуществляется та новая гармония, о которой в работе 1910 года «О духовности в искусстве» писал В. Кандинский: соединение «воедино противоположностей и противоречий»¹⁶.

В «Малых ангелах» синхронизируется двойная динамика формы: романной целостности, поскольку каждый наррац отличается по форме от

¹⁶ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 108.

предшествующего и последующего, но и целое отдельного нарраца образуется из множества форм. Число их произвольных композиций равно числу сорока девяти нарраца. В особенности это очевидно при наличии одних и тех же приемов, при кажущемся или внешнем подобии.

Обращением к повтору и рассказыванию перекликаются наррацы десятый и двадцать третий. В первом из них «здесь покоится...» — повтор, на котором построено слово Марины Кубалгай о «Николае Кочкурове, сиречь Артеме Веселом» (69), о его трагической судьбе и его поколения — речь о том, что хранится в сознании Марины. Через повторы расширяется предметный ряд, и почти каждое припоминание разворачивается в изобразительную картину: «здесь покоится прирученный ворон Веселого по кличке Горга, гордая роскошная самка черного цвета, что наблюдала за прибытием машины и ее отъездом и которая не покидала затем свою высокую ветку в течение семи дней, а потом, приняв непоправимое, разбилась вдребезги о землю, даже не раскрыв в падении крылья» (70). Неожиданно монолог прерывается рассказом одной из древних старух о Марине и своеобразным комментарием о достоверности этих воспоминаний. А возобновленная речь Марины вновь организуется повторением «здесь покоится». И так же, как прежде, этот мотив переходит в мотив ночи, который градируется в финале нарраца: «здесь покоятся первая ночь перевозки в товарном составе и затем все остальные ночи в ледяном вагоне, ночи дремоты рядом с трупами, и первая ночь наступившего безумия, и первая ночь настоящего одиночества, первая ночь, когда обещания накопец были все исполнены, первая ночь на земле» (73).

В двадцать третьем нарраце те же структурные компоненты организованы иначе. «В доме для престарелых обоняние замещает зрение, когда зрение ослабевает или когда темной становится ночь» (137). Эта начальная фраза задает повторяющийся мотив запахов «Крапчатого зерна»: кухни, «черного мыла, которым натирают здесь паркет первого этажа» (137); «фармацевтических препаратов» (137); «иллюстрированных литературных журналов» (138); «устойчивые запахи туалетов» (138); «случайные запахи» — «жареной пыли» (139) и «ароматы вьющихся растений» (140). И логически — при упоминании о «частных запахах, глубинным образом связанных с той или иной индивидуальной судьбой» (140) — осуществляется переход к истории Иальяны Хейфец, которая хранит «девятнадцать десятилетий» письма своего пропавшего мужа, но подозревает, что они написаны не им, а Сафирой Ульягиной, которая занималась почтой в доме для престарелых. Этой формой рассказывания и завершается наррац.

Одновременно в общероманном структурном пространстве сменяемость форм сообразуется с густой сетью лейтмотивов. Постоянно варьируются — музыкально консонируя или диссонируя — «тьма», «пустота», «зловоние», «руины», «животные», «насекомые», «цвет». В организующей художественное единство роли представлен в «Малых ангелах» и пейзаж. В романе о конце мира он не только апокалипсичен, а компонент «поэтического ряда» в романе Володина — повторяющаяся форма поэтического. И в смысле условно-метафорической эстетизации природных зарисовок,

и в поэтическом присутствии слова, когда оно «ощущается как слово, а не только как представление называемого им объекта или как выброс эмоции, когда слова и их композиции, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе»¹⁷. «Кружева первых волн напоминало рвоту» (175) («la dentelle des premières vagues évoquait une vomissure»; 130). И по контрасту с этим деэстетическим снижением присутствует в романе вербально-образная плотность поэтического: «Звезды окислялись, бледнели и снова возрождались на мрачном бархате мира, скрюченные в зловещих всполохах собственного мерцания» (201) («les étoiles s'acidifiaient, pâlissaient, renaissaient sur le velours ténébreux du monde, recroquevillées sur des scintillements méchants»; 153).

Поэтически разряжающим энтропическое пространство «Малых ангелов» является и лейтмотив луны. Многочисленны в тексте лунные штрихи: «Луна округлилась над домами» (117) или поднимется над рекой и «замерцает, отразившись в водах» (187). Луна метафоризируется через эпитет («маленькая жестокая луна»; 71) но и благодаря олицетворению: «луна, утомленная борьбой с облаками» (259) («la lune épuisée par son combat contre les nuages»; 203). Образ луны может быть самодостаточным, однако в своем саморазвитии может соотноситься с состоянием рассказывающего, как в сорок третьем нарраце болезненность луны и болезнь Марии Клементи, которая поразила ее «ночное зрение»: «луна подрагивала сквозь проволочную решетку, закрывающую окно, она была круглой и маленькой, цвета грязной слоновой кости, ей нездоровилось, и она не переставала странно дрожать» (253) («la lune tremblait à travers le grillage qui obture la fenêtre, elle était ronde et petite, d'un ivoire sordid, elle avait la fièvre, elle ne cessait de frissonner bizarrement»; 198). Лейтмотив луны может соединяться с другим лейтмотивом, образуя с ним образное диффузное единство — «лунная полутьма» (258) («la rénombre lunaire»; 202). Также этот образ в иных наррацах становится его лейтмотивом, повторяется в видоизменении, как в тридцать седьмом нарраце: «луна медленно вращалась над вами» (223) («la lune tournait lentement au-dessus de vous»; 172) — «луна блуждала над вашими головами» (225) («la lune vaguit au-dessus de vos têtes»; 174) — «повсюду на песке стояли лунные лужи» (226) («il y avait des flagues de lune partout sur le sable»; 174). Этот лейтмотив в «Малых ангелах» — не обычное авторское пристрастие. Загадочная часть природы и мироздания, луна, образно повторяясь в романе, онтологизируется и онтологизирует повествование, переводит сущее в бытийное, одновременно будто противостоит энтропии, это сущее изменяется бытийным.

И на уровне макроформы романа, и на уровне его микроформ наблюдается процесс «диалектического единства и его постоянных сдвигов»¹⁸. Более конкретно — «конструктивный парадокс формы, которая создает себя только расшатывая те контуры, через которые она и может прояв-

¹⁷ Якобсон Р. Что такое поэзия?// Язык и бессознательное / Р. Якобсон ; пер. К. Голубович. М., 1996. С. 118.

¹⁸ Там же. С. 109.

латься»¹⁹. В ином смысле — в общеэстетическом понимании художественного синтеза, — эту закономерность постулировал Т. Адорно: «Единство произведений искусства не может быть тем, чем оно должно быть, единством многообразного — это происходит потому, что оно синтезирует, разрушает синтезированное и наносит ущерб синтезу, созданному в нем»²⁰. В этом аспекте очевидно, что нарраты у Володина образуют очертания формы — структурное романное единство, но постоянная смена стилистических приемов в каждом наррате приводит к «разрушению внутренней устойчивости романной структуры»²¹. Если «замкнутая система внутренних диалогических отношений» «держала» роман XIX века как относительно устойчивую жанровую форму, то ее «разомкнутость» приводит к тому, что роман XX века «стал провокативен по отношению к сознанию читателя», «строясь не как зеркало реальности, а как “апеллятивная структура”, живущая контактом с этой реальностью»²². В то же время в романе Володина разрушающие его контурную статичность разнообразные сменяющиеся формы своею повторяемостью задают внутреннее движение к целостности.

Нарраты как форма — способ рассказывания романтической истории, более того, это (что отмечалось) один из рефлексивных лейтмотивов повествования. Конечно, рефлексия художественная, литературная, определяющаяся содержательным планом романного контекста. Одновременно эта форма свободна от содержания и предмета изображения, обладает своей содержательностью. Нарраты — экспромты и импровизации, — этовольное и непосредственное проявление творчества: единственно возможная сфера, не доступная ни насилью над человеком, ни энтропии, и противостоящая всеобщему упадку и гибели. Эти странные по форме нарраты несут в себе особую красоту, ибо «странное, — объясняет Вилли Шейдман, — есть та форма, которую принимает красота, когда она теряет надежду» (136).

Это тот уровень содержательности формы, который можно назвать ее саморефлексией. Форма будто испытывает свои возможности и вносит дополнительный смысл, порожаемый ею, но не содержанием изображенных ситуаций романа.

Обособление (но не полный разрыв) формы от содержания ведет к возникновению реальности «Малых ангелов» изнутри формы. Внешние ее проявления то отодвигаются на периферию внутренними, то последние оказываются оттесненными на второй план. В этой динамике неизменной остается одна из художественных функций нарраты. В каждом из них постоянно меняется рассказчик. Субъективная неопределенность речи под-

черкивается превращением рассказывающего в персонаж, когда о нем начинает говорить кто-то из «малых ангелов» (возможно — и автор). Не менее важно и постоянно подчеркиваемое превращение одного говорящего в другого, вроде «говоря я, я говорю сегодня от имени Летиции Шейдман» (72) или «когда я сейчас говорю я, то делаю это, отождествляя себя в первую очередь с личностью Соргова Мордушнидына» (127). Подвижность, замещения и ненаходимость «я» рассказывающего оборачивается в романе Володина тем, что нарраты становятся «субъектом повествования»²³.

Этому императиву саморазвития формы органичен второй. Сообразно художественной природе произведения Володина он обозначен Вилли Шейдманом: «Образы говорят сами за себя, они безыскусны, они не облачают в плоть ничего иного, кроме как самих себя и еще тех, кто говорит» (239). Далеко не новый принцип творчества²⁴, он имманентен самоосуществлению формы. Автор сообщает ей ту энергию, благодаря которой она обретает свою «интуитивную» логику развития. Ей, этой логике формы, следует автор (если не сказать, подчиняет свою творческую волю). Своей энергией воображения автор создает композицию произведения, его язык, приемы, образность (от метафоры, гротеска до лейтмотива и деэстетического), но их взаимодействие (композиционной и языковой структур, частных и конкретных приемов и образов) — это параметры саморазвития и саморефлексии формы. Будто следуя желанию А. Робб-Грийе «плыть по волне образов», форма «Малых ангелов» самоосуществляется в движении от образа к образу, от фразы к фразе, от слова к слову. Как одна из главных закономерностей формы Володина, оно реализуется и в неслучайном, завершающем роман списке заголовков всех нарраты с авторскими указанием: «Сорок девять малых ангелов прошли сквозь нашу память, по одному на каждый наррат. Вот их перечень» (276–277).

В импульсивности писательского воображения образ Вилли Шейдмана неожиданно (хотя и мотивированно текстом) видоизменяется: «Под воздействием зимних радиоактивных туманов длинная чешуя его большой кожи превратилась во внушительную морскую водоросль. Издалека Шейдман походил на покрытый водорослями жернов, на которой положили сушиться голову» (195). Метаморфоза Шейдмана прослеживается в последующих нарраты: «Шейдман опустил голову, как животное, ищущее

²³ Здесь по аналогии используется идея М. Рыклина, пишущего о метафоре Кафки. Поэтологически важно обратить внимание на отмеченный исследователем механизм превращения метафоры в субъект повествования: «Понимая метафору буквально, Кафка отказывается от придания ей символического смысла: она сама есть альфа и омега» (выделено мною. — В. П.). Рыклин М. Франц Кафка: изнанка метафоры // Эстетические исследования: методы и критерии. М., 1996. С. 219.

²⁴ Есть все основания обратить внимание на одно из суждений А. Робб-Грийе, поскольку постоянно обнаруживаются точки пересечения Володина и патриарха «нового романа». «Искусство, — писал Робб-Грийе в эссе 1957 года «О нескольких устаревших понятиях», — не выражает ничего, кроме самого себя. Оно само создает свое собственное равновесие и — для себя самого — свой собственный смысл» (Робб-Грийе А. Романески / пер. Л. Г. Ларионовой. М., 2005. С. 549).

¹⁹ Ropars-Wuilleumier M.-C. Forme et roman // *Littérature*. P., 1997. № 108. P. 82.

²⁰ Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. М., 2001. С. 216.

²¹ Рымарь Н. Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. В. П. Скобелева. Самара, 2001. С. 26.

²² Там же.

лишайник, он смотрел снизу вверх, встряхивая шевелюрой жирных прядей волос и шевеля руками, похожими на связки пузырчатых ремешков, и сотрясения передавались длинным струпьям чешуйчатой кожи и мяса, отходившим у него от шеи и скрывавшим полностью его тело и ноги» (201). Этот промежуточный момент дополняется в новом образном витке неожиданным происшествием, когда одна из старух Магда Тетшке, получив отказ Шейдмана рассказать наррац, «вцепилась в него и начала трясти» и «один из струпьев кожи, опоясывавших Шейдмана, оторвался и остался в руке у старухи» (204). И столь же внезапно стало иллюзорное открытие Магды, которая «бормоча какие-то фразы, глубоко удовлетворенная, поднося к своим почти слепым глазам полметра кожи, которыми она завладела, и пытаясь прочитать на них какой-то текст» (204-205). Иллюзорным, поскольку «она делала вид, будто жадно расшифровывала картины, возникшие на странной коже Шейдмана, она изображала, будто снова обретает своих друзей, дорогих своих друзей, и память, с ними вместе утраченную» (205). И хотя это виртуальный выход обрести желанные наррацы, он единственный для «многовековых старух»: «У них появилась дурная привычка простирать к нему руки и цепляться за полоски кожи, которые превратили его в отвратительный мясной куст. Иногда они дергали за них с силой, достаточной, чтобы оторвать одну из полосок. Поскольку, вопреки их просьбам, он отказывался рассказывать им более одного нарраца в день, они пытались компенсировать наррацы лохмотьями. Они завладевали этими кожными водорослями, они обнюхивали его, они его покусывали, убежденные, что именно таким образом они соберут обрывки воспоминаний, которые растворились в бездне времени и слабоумия. Они понимали отличие, которое существовало между отвратительной водорослью и странным наррацем, но так они нашли способ успокаиваться, когда им чего-то не хватало» (231).

В действенно-описательном и изобразительном воспроизведении метаморфозы Шейдмана развитие этого образа осуществляется через разрушение: от рождения «мстителя», созданного старухами, как говорилось, из «обрезков тканей и кусков расплывшейся корпии» до его «распада» благодаря тем же старухам. Однако преобладает внутреннее саморазвитие образа: фиксируется не только внешнее подобие — рождение из клочков и превращение в водоросль, но и возвращение конца к началу, смысловое смыкание их в жизни-смерти. В развитии образа разрушение становится обретением его нового качества. Постулируемая искусством и теоретической мыслью XX века, эта закономерность выдвигает на первый план произведения сам процесс образотворчества. Сравнивая в этом аспекте С. Беккетта и Ф. Бэкона — в частности «Невидено недосказано» (1981) и «Портрет Джона Эдвардса» (1988), Д. Рюффель утверждает, что у обоих образ — «чистый опыт художественного события», достигаемый диссипацией языка у Беккетта и «исчезновением-появлением» изображения у Бэкона²⁵. Типологический ряд

²⁵ Ruffel D. Faire une image. Francis Bacon, Samuel Beckett//*Chaoid: International*. 2001. т.1. P. 2—20// http://www.chaoid.com/numero01/articles/faire_1_image.htm

этого явления можно продолжить, обратившись, скажем, к сюрреалистической поэзии и полотнам В. Кандинского, С. Дали, П. Пикассо, к театру Вс. Мейерхольда, Б. Брехта, Э. Ионеско, Ю. Любимова, К. Серебренникова, к прозе Ж. Батая, Ж. Перека, М. Дюрас, Т. Пинчона, И. Кальвино, к кинематографу Д. У. Гриффита, С. Эйзенштейна, А. Рене, А. Тарковско-го, П. Гринуэя, к музыке А. Шёнберга, И. Стравинского, А. Шнитке.

Одновременно в словесно-художественной типологии создания образа через разрушение просматриваются два способа: языковой и изобразительный. Если в первом созидательны деконструкция, «стирание» языка²⁶, его десемантизация, паузные разрывы, бесформенность, во втором — дематериализация, алогизм, деформация, «пустоты» и «пробелы», примитивизм изображаемого. Возникающие «неклассические формы» очевидны относительно «естественного» языка и «эмпирического» знания. Но столь же очевиден возврат этих сверхискусственных и сверхусловных форм к естественным и эмпирическим сущностям и свойствам. Володин отстаивает свой принцип этих «неадекватных соответствий»²⁷. Его понимание достоверности основано на воображении, которое не обязательно должно опираться «на журналистскую и повседневную реальность»²⁸. Множественная целостность изображенного, согласно Володину, «реалистична и иногда гиперреалистична»: «персонажи умирают, страдают, влюбляются, сражаются, но их связь с современным географическим и историческим миром остается искаженной, как во сне, в котором память соединяет родственное и чуждое». В этом художественном мире читатель погружается «в самое сердце реальности, где всё неизведано» и где через «коллективную память и коллективное бессознательное» обретает нечто лично важное для него²⁹. Эти эстетические ориентиры воплощены и в рефлексиях «Малых ангелов», когда некто (возможно, автор или персонаж, близкий ему) настаивает на достоверности и истинности сочиненного и сказанного в произведении: «Все, что я рассказываю, стопроцентная правда, независимо от того, рассказываю ли я частично, намеками, претенциозно или по-варварски, или даже хожу вокруг да около, не рассказывая на самом деле ничего. Все равно все это уже произошло именно так, как я это описываю, все это уже именно так и произошло, в какой-то момент вашей жизни или моей, или же произойдет позже, в реальности или в наших снах» (239).

Языковой и изобразительный способы образотворчества, разумеется, неисчислимы и индивидуальны в их разного рода смешении, как и в возможном преобладании одного из них. Володин умеренно экспериментален в языке по сравнению, скажем, с его современником и отчасти едино-

²⁶ Ruffel D. Op. cit.

²⁷ Михайлова А. А. Художественная условность. изд. 2-ое. М., 1970. С. 84.

²⁸ Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère // *Chaoid: International*. Automne-Liver. 2002. № 6. P. 53—55//http://www.chaoid.com/pdf/chaoid_6_zi.p.

²⁹ Там же.

мышленником Валером Новарина³⁰. Творческая энергия автора «Малых ангелов» направлена на фигуративность литературных форм. Реализуя крупным планом эту художественную задачу в образе Шейдмана, Володин одновременно усложняет в новом свойстве динамику форм, причем двуедино. В романном целом происходит, можно сказать, «точечность» перемещения центра: от общеповествовательного движения к сосредоточенности на метаморфозе Шейдмана, и в то же время, воспроизведение видоизменений этого персонажа дополняется переключением с внука-мстителя на его родительниц. Многоступенчатая метаморфоза образа Шейдмана содержательна и формальна в явной уравниваемости и взаимопроникновении этих двух начал — в изобразительно-выразительном развертывании художественной мысли. Вместе с тем самодостаточность этого образа снимается его соотносительностью с контекстом макроформы романа. Локальная сконцентрированность на метаморфозе, последовательное образное ее прослеживание контрастны хаотической расщепленности романной структуры. Синхронно этот образ переключается с резкой сменяемостью разноприродных приемов, с их подчеркнутой контрастностью, с условной литературностью и ритмической повторяемостью, но и с внешним и внутренним единством, создаваемым формами нарратива.

По существу форма «Малых ангелов» — это эфемерная форма мимолетностей. Она органична современному состоянию искусства, которое, в обобщающей мысли Виктора Мизиано, эфемерно³¹, отражая смену кинематографического сознания клиповыми. Типологически близка автору «Малых ангелов» Ариана Мнушкина, поставившая восьмичасовой спектакль «Мимолетности» («Les Ephémères») — значительнейшее событие Авиньонского фестиваля 2007 года. Непрерывно движутся по сценической площадке платформы, вручную передвигаемые актерами Театра дю Солей, созданного Мнушкиной. На них разыгрываются не связанные между собой сценки: женщина продает дом и сад после смерти матери; подружившиеся трансвестит и девочка; полоумная старуха приходит к гинекологу и просит определить размер плода в ее чреве; радостная беготня по квартире матери и сынишки, передедетого в тигренка; и мать, еще не знающая о гибели на пожаре своего сына; наркоман в ломке рвется в квартиру стариков; ухоженная дама в жемчугах собирается на торжество. Хотя в спектакле намечены некоторые сюжетные переключки сценок, эти 29 эпизодов, (оставшиеся, как отмечают критики, из 450 репетиционной работы), — во временном художественном охвате от Второй мировой войны до наших дней, — разобцены, перемежают настоящее, прошлое, сны, мечтания и явь в фрагментах жизни и судеб персонажей.

Сценическая партия спектакля — мозаика осколков реальности, напоминающая пазл — «романы» Жоржа Перека, его «Жизнь способ упот-

ребления». Тайна формы «Мимолетностей» — свобода авторского воображения, соразмерного жестким формальным правилам, многомерному единству стиля. Динамика движущихся, содержательно равнозначных фрагментов выдержана Мнушкиной от начала и до конца представления. Нельзя не согласиться с постоянно высказываемыми в этой связи мнениями критиков о кинематографичности спектакля, свойственной и другим работам Театра дю Солей, скажем «1789», «Атриды», «Гартюф». Однако форма «Мимолетностей», требующая постоянного переключения внимания зрителей, разнонаправленного визуально-звукового восприятия, — клиповое искусство экрана. Стилистически целостен спектакль в музыкальном оформлении: на протяжении всего действия звучит спокойно-нежная, «потусторонняя», по замечанию рецензентов, музыка Жан-Жака Леметра, постоянного композитора театра. Спектакль Мнушкиной синтезирует разносторонний и многолетний опыт художественной культуры режиссера: архаического, модернистского, восточного театра,³² что выливается в уравниваемость условных сценических решений и достоверности. Импровизация в игре актеров одновременна с психологической «правдой» исполнения роли. Не ограниченная ни в чем доподлинность охватывает декорации интерьера, бутафорию, костюмы, вплоть до «живой детали» — до «абсолютной достоверности каждой бутылки»³³.

Камерность «Мимолетностей» заставляет всматриваться и вслушиваться в людские судьбы, из которых складывается жизнь: в одиночество, отчужденность, в сопротивление реальности. В этом будто воплощается любимое изречение Г. Пинтера «Человеку не справиться с жизнью». И хотя, действительно, в запечатленных историях очень мало радостных мгновений, а счастье эфемерно, человеческое в этих эпизодах мерцает постоянно: в сочувствии, жалости, в откликах на несчастья других и в глазах. Не случайно Л. А. Додин, делясь впечатлениями о спектакле, говорит: «...мне врезалось в память, как смотрят на персонажей, как включены в их жизнь те, кто платформы двигает»³⁴. Для этого значительнейшего режиссера современности «Мимолетности» — «человечески трепетное создание», которое «очень мощно формально построено, и с таким поступательным эпическим покоем, который, конечно, может быть только у великого мастера: «Эта гранд-дама делает для себя некий огромный внутренний шаг, действительно, возвращает все то лучшее, ради чего живет театр, и строит, по сути, театр двадцать первого века. Я убежден, что завтрашний театр, о котором все спрашивают, будет такого рода. Он будет живой, человеческий, он будет сострадательный, и он будет прежде всего размышлять о судьбе одного отдельно взятого человека, через него понимать судьбу человечества»³⁵.

³⁰ См.: Ruffel L. Op. cit. P. 48—52, 59—76. А также смотрите освещение этого вопроса в статье Е. Е. Дмитриевой «Человек-Валер или Vi ie Négative». Новарина В. Сад признания: Пьеса; Луи де Фюнесу, Вхождение в слуховой театр: Эссе : пер. с франц. М. : ОГИ, 2001. С. 5—46.

³¹ Мизиано В. XXI век. Неужели он наступил? Со-общение. Июль-август, 2004/ /http://www.soob.ru/n/2004/7-8/op/2

³² См.: Проскурникова Т. Б. Ариана Мнушкина и «Театр Солнца» // Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Б. Проскурникова. СПб., 2002. С. 230—275.

³³ Додин Л. А. Этот спектакль — настоящая революция // Путешествие без конца. Диалоги с миром / Л. А. Додин. СПб., 2009. С. 330.

³⁴ Там же. С. 486.

Структурная и гуманистическая близость «Мимолетностей» и «Малых ангелов»³⁶ обнаруживает определенное различие. Роман Володина перекликается с сюрреализмом, который «был болезненно-сказочным опознанием новой эпохи», ибо сюрреалисты «раньше и острее иных» почувствовали и принесли своим искусством то, «что впоследствии назвали “неизбежностью странного мира”»³⁷. Не исключено и гуманистическое совпадение Володина и сюрреалистов, которые «рисую чудовищные картины предчувствий будущего, предвещая апокалипсис, пугая страшными видениями», «вызывали или стремились вызвать обратную реакцию, возвращая человеку человеческое»³⁸.

* * *

Многоуровневость полиформы «Малых ангелов» — авторский синтез предшествующего художественного опыта. Самобытность ее — в обновленных способах синтезирования при соблюдении незабываемой основы любой формы: синхронности ее свободы, открытости, энергии разрушения, но и завершенности, стабильности, созидательной силы. Далеко не однозначно это свойство формы являет себя в лучших произведениях рубежа XX и XXI столетий: скажем, в романе М. Брэдбери «В Эрмайтэж» (2000) и в «1979» (2001) К. Крахта, в «Центральной Европе» (2005) У. Т. Воллманна и в «Вилле “Амалия”» (2006) П. Киньяра.

В большей мере сложен вопрос об эстетической ценности «Малых ангелов» Володина. Важный аспект современной проблемы прекрасно отмечает У. Эко, пишущий («не пытаясь объяснить» из-за неразрешимости этого вопроса) о «типичном противоречии» XX века и начала XXI: между «Красотой провокации» авангарда и «Красотой потребления»³⁹. Что касается произведения Володина, то очевидна ориентация писателя на «красоту провокации». Однако несомненно и совмещение (а возможно, преобладание) в творчестве Володина с принципами современной неклассической эстетики: «Стирание границ между объектом и субъектом, между реальностью и текстом, между означаемым и означающим, диффузия реального и виртуального (в компьютеризированном мире), объективного и

³⁵ Там же. С. 324—325.

³⁶ Прочитывая творчество Володина «в системе координат Тарковского и Платонова» — «Сталкера» и «Джан», — Ф. Детью задается вопросом «можно ли признать в герое Володина *Спасителя*» и однозначно заявляет, что Шейдман, «благодаря его вслушиванию в голоса, к нему обращенные, благодаря магии его речи он превращает массу горя, которые взваливает на себя, в предмет своих сказаний и создает таким образом род памятника утраченной памяти человечества» (Володин А. Указ. соч. С. 29). Это предисловие к русскому изданию «Малых ангелов» написано на основе статьи с одноименным названием (См.: *Vox Poetica*. Novembre, 2008//<http://www.vox-poetica.org/t/detus.html>

³⁷ Каменский А. Игра зеркал сюрреализма//Русский курьер. 1991. № 3. С. 30.

³⁸ Рожин А.И. Сальвадор Дали. М., 1989. С. 5.

³⁹ История Красоты / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. М., 2005. С. 418, 414.

субъективного»⁴⁰ И хотя Володина называют писателем XXI века, хотя его считают, наряду с П. Гийота, В. Новарина, О. Роленом, создателем «нового жанра романа», в котором объединяются искусство, история, политика⁴¹, проблема эстетической ценности его творчества остается открытой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. — М., 2001. — 527 с.
2. Бычков, В. Эстетика неклассическая//Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. — М., 2003. — С. 540—543.
3. Володин, А. Малые ангелы / пер. с фр. Е. Дмитриевой. — М., 2008. — 296 с.
4. Детью, Ф. Антуан Володин: портрет художника-сталкера // Малые ангелы / А. Володин ; пер. с фр. Е. Дмитриевой. — М., 2008. — С. 6—33.
5. Дмитриева, Е. Заметки переводчика. О некоторых лексических, поэтических и смысловых неологизмах в творчестве А. Володина // Малые ангелы/ А. Володин ; пер. с фр. Е. Дмитриевой. — М., 2008. — С. 278—288.
6. Дмитриева, Е. Е. «Человек-Валер или Voie Négative»// Сад признания. Пьеса; Луи де Фюнесу, Вхождение в слуховой театр: Эссе / В. Новарина. — М., 2001. — С. 5—46.
7. Додин, Л. А. Этот спектакль — настоящая революция // Путешествие без конца. Диалоги с миром / Л. А. Додин. — СПб., 2009. — С. 319—330.
8. Иоселиани, О. Без крупных планов. Интервью Отара Иоселиани корреспонденту французского журнала «Позитиф» // Искусство кино. — 1993. — ц 4. — С. 21—29.
9. История Красоты / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. — М., 2005. — 440 с.
10. Каменский, А. Игра зеркал сюрреализма // Русский курьер. — 1991. — № 3 — С. 30.
11. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. — СПб., 2001. — 560 с.
12. Мизиано, В. XXI век Неужели он наступил? *Сообщение*. Июль-август, 2004//<http://www.soob.ru/n/2004/7-8/op/2>
13. Михайлов, А. В. Роман и стиль // Языки культуры / А. В. Михайлов. — М., 1997. — С. 404—471.
14. Михайлова, А. А. Художественная условность. — 2-ое изд. — М., 1970. — 317 с.
15. Проскурникова, Т. Б. Ариана Мнущкина и «Театр Солнца»// Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Б. Проскурникова. — СПб., 2002. — С. 230—275.
16. Робб-Грийе, А. Романески. — М., 2005. — 622 с.
17. Рожин, А. И. Сальвадор Дали. — М., 1989. — 192 с.
18. Рьяклин, М. Франц Кафка: изнанка метафоры // Эстетические исследования: методы и критерии. — М., 1996. — С. 217—222.
19. Рьмарь, Н. Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века// Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. В. П. Скобелева. — Самара, 2001. — С. 16—26.
20. Шерашидзе, В. Тенденции и перспективы развития французского романа// Вопросы литературы. — 2007. — Вып. 2. — С. 72—102.
21. Элиот, Т. С. «Улисс», порядок и миф // Иностранная литература. — 1988. — № 12. — С. 226—228.

⁴⁰ Бычков В. Эстетика неклассическая // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 543.

⁴¹ Ruffel L. Op. cit. P. 83.

22. Якобсон, Р. Что такое поэзия? // Язык и бессознательное / Р. Якобсон. — М., 1996. — С. 106—118.
23. Ropars-Wuilleumier, M.-C. Forme et roman//*Littérature*. — P., 1997. — ц 108. — P. 77—91.
24. Ruffel, D. Faire une image. Francis Bacon, Samuel Beckett // *Chaoi d: International*. 2001. ц1. P.2-20// http://www.chaoi.com/numero01/articles/faire_1_image.htm
25. Ruffel, L. Le Dénouement. — P., 2005. — 112 p.
26. Viard D., Vercier B. La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. — P., 2005. — 507 p.
27. Volodine, A. Des Anges mineurs. — P., 2007. — 222 p.
28. Volodine, A. Ecrire en français une littérature étrangère//*Chaoi d: International*. Automne-Liver. — 2002. — ц 6. — P. 53—55//http://www.chaoi.com/pdf/chaoid_6.zip
29. Vox, *Poetica*. Novembre, 2008//<http://www.vox-poetica.org/t/detus.html>