

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова Т. В. Французский роман 60-х годов. М.: МГУ, 1977.
2. Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. М., 1978.
3. Васильева О. А. Романы Мишеля Бютора. Проблема жанра: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.
4. Владимирова А. И. Проблемы художественно-го познания во французской литературе на рубеже веков. Л., 1976.
5. Зонина Л. А. Тропы времени. М., 1984.
6. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
7. Уваров Ю. П. Современный французский роман (60–80-е годы). М., 1985.
8. Французская литература 1945–1990. М., 1995.

**Людмила Ивановна Липская**

**ГОРОД И МИР:  
СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА  
В РОМАНЕ Ж. ГРАКА  
«ПОБЕРЕЖЬЕ СИРТА»**



*Статья посвящена проблеме символики пространства центрального романа в творчестве Ж. Грака «Побережье Сирта». Доминантой анализа становится образ города, рассмотренный в контексте оппозиции «центр – периферия».*

Жюльен Грак не принадлежит к кругу «идеальных авторов», должных «умереть» сразу же после завершения своего произведения, хотя многое может склонить к утверждению противоположного: псевдоним<sup>1</sup>, логически предполагающий дистанцию между автором и его творением, нежелание комментировать свои произведения, сознательный отказ от участия в «литературной жизни» своего времени. И, тем не менее, желаемой свободы сторонник интертекстуального анализа при встрече с творчеством Грака никогда не получит; благодаря обширной литературной публицистике, созданной преимущественно вокруг «читательских» предпочтений французского писателя, намечаются достаточно четкие границы «истинной» интерпретации его произведений. Более того, можно даже говорить об определенной провокационности критических работ Грака, искушающих критиков «выигрышными темами», одной из которых, в частности, является тема пространства<sup>2</sup>.

Данной стороне творчества Грака посвящено немало работ, объединенных общим стремлением: выделить и раскрыть значимость «привилегированного места» (lieu privilegie)<sup>3</sup> в граковском повествовании<sup>4</sup>. Иногда исследователи не могут устоять перед желанием выстроить пространственную иерархию, отдавая предпочтение чему-либо одному<sup>5</sup>. Однако нейтрального пространства в художественном мире романов Грака по сути нет, смысловая «заданность» среды неизменно высвобождается по мере развития повествования, что и констатируется граковским персонажем: «Теперь я знаю, для чего были воздвигнуты эти декорации», (838)<sup>6</sup>.

Роман Ж. Грака «Побережье Сирта» (1953) отличается от других его произведений (и более ранних, и более поздних) «отклонением» писателя от привычных ориентиров. Его персонажи «никогда не живут у себя», гласит «сигнальная карточка», составленная Граком, то есть действие происходит в месте удаленном и уединенном. При этом как «альтернатива пребывания» указываются «лес или море» [Gracq 1967:32]. Но побережье Сирта оказывается «тес-

ным» для героя романа, и Альдо маневрирует от центра, Орсенны, столицы империи, к окраине и обратно. Тем самым обозначается оппозиция «центра и периферии», не проявляющаяся в других произведениях Грака столь явно. Вторая отличительная черта: значимость образа города, места преимущественно «непривилегированного» в других романах. Согласно «предустановлениям» Грака, его персонаж должен быть помещен в «гомогенную среду», иначе его становление (самопознание) окажется невозможным. Город — пример среды «гетерогенной», где многое вызывает раздражение и протест. И сам Грак, и его герои предпочитают «город на заре»<sup>7</sup> либо «ночной город», то есть город спящий, пустынный, безлюдный, «минерализированный», вписанный в мир, как органическая составляющая, на его улицах «ощутимо дыхание пустыни» (773). Но в романе скорее представлен образ города «ненавистного», того типа, что «мешают вращению земли» (773).

В одной из последних работ по творчеству Грака М. Мюра, отмечая обширность исследований, посвященных «Побережью Сирта», выделяет, тем не менее, несколько «нераскрытых» аспектов романа, среди них назван и образ города, «поэтический материал, назначение которого не определено» [Murat 1994:196].

Несомненно, тема города становится составляющей общего замысла писателя воплотить идею «духа истории», заимствованную у Шпенглера; «Закат Европы» назван как один из источников романа. Особое восхищение Грака вызывает «оркестровка» материала в книге Шпенглера, величественная композиция, где царят аналогии и образы, где пересекаются наследия различных культур. И в этом контексте особенно интересными представляются Граку периоды «упадка», крушения великих систем. Концепция истории Грака двойственна и не исчерпывается историческим пессимизмом Шпенглера: «Мир оправдывает свое существование только тогда, когда его

**Вера Валерьяновна  
ЮРИНА (АВДОШКО),**  
выпускница 1976 г.

Сейчас — председатель комитета по организационной работе и связям с общественностью администрации г. Тюмени.

1. Филфак, прежде всего, подарил встречу с целым созвездием замечательных педагогов, талантливых, высокообразованных, одаренных чувством изящного юмора ценителей литературы, настоящих русских интеллигентов, ставших нам мудрыми и добросердечными наставниками. Радость встречи с новым, готовность к изменениям, стремление к совершенствованию, открытость в обмене опытом, умение соединять лучшее из прошлого и настоящего — это тоже дар филфака.

Факультет дал и просто много новых знаний, дал понимание того, что самое большое наше богатство — язык, речь. Постигай законы языка, его историю — постигнешь законы мира.

Последние десять лет я на муниципальной службе, чиновник. Думаю, что у филологов, ставших по разным причинам чиновниками, сильнее, чем у их коллег по службе, иммунитет к «бесовскому» заболеванию, получившему у Достоевского диагноз «административный восторг».

Я назвала бы филологию не только наукой о культуре народа, выраженной в языке и литературном творчестве. На мой взгляд, это наука о любви и понимании. Она в равной степени дает возможность понимать и ценить Слово, но иногда настолько развивает ум и душу, что наделяет способностью очень многое

понимать без слов. И если счастье — это когда тебя понимают, то филология — своеобразный ключик к счастью.

3. Филология сродни философии, обе эти науки отвечают на вечные вопросы о сущности бытия, о смысле жизни человека. И чем стремительнее будет развиваться человеческое общество, тем острее будет стремление каждого нового поколения решать вопросы Добра и Зла, тем более необходимо будет сохранение и преумножение духовной культуры. Быть филологом — быть хранителем этой культуры, быть проводником к ее основам.



существование ставится под вопрос», — одна из ключевых фраз романа (830).

История Орсенны, рассказанная в романе, есть история перехода от бытия к небытию. Прерывается трехсотлетнее перемирие, делавшее возможным мирное сосуществование Орсенны и Фаргестана, возобновляется война, за которой последует гибель великой империи. О постепенном скольжении Орсенны к финальной катастрофе повествует Альдо, рассказчик и, одновременно, главное действующее лицо, «поэт событий». Его должность наблюдателя, функция «глаза», официально регламентированная сеньорией, как бы подчеркивает важность «декораций», одной из которых и является город, точнее, череда городов, охваченных повествованием<sup>8</sup>.

Реальный город вне истории невозможен. Именно в этом, согласно Ю. М. Лотману, заключается противопоставление ему «идеального города», «создаваемого как реализация рационалистической утопии».

Этот город «должен быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторических структур» [Лотман 1992:13]. В своем развитии город становится аналогом культуры, это «механизм, противостоящий времени», материальное воплощение искомого Граком столкновения и взаимодействия разных культурных пространств.

Однако образ Орсенны, столицы империи, ближе идее «искусственного, идеального города». Некогда он был создан как утверждение порядка, центр организованной системы. Орсенна все еще противостоит другим городам по причине своей «прочности», заданной прошлым идеи незыблемости. «Ее слабая, спокойная, но все еще величественная жизнедеятельность — это жизнедеятельность старика, чья еще могучая внешность гонит прочь мысль о постоянно совершающейся в нем работе смерти» (574).

Маремма расположена на окраине государства, первоначально она контрастирует с Орсенной своей «болезненностью». В «старости», «дряхлости» Орсенны есть величие «старой благородной особы», образ же Мареммы уже настолько искажен поразившей ее болезнью «разложение», что не оставляет надежды на выздоровление. Маремма не может сопротивляться времени, впитывать «настоящее» ради сохранения прошлого, но связь между городами для рассказчика очевидна: «Маремма — у основания склона, по которому скользит Орсенна» (625).

Движение, определяющее логику романа, движение от центра к периферии. Орсенна, Город на горе<sup>9</sup>, центр мира, неудержимо сближается со своей противоположностью, «краем света» (так, собственно, столичные жители определяли для себя Сирт). Как выясняется, «город давно уже отодвинул себя на задний план» (783). Это инверсия заставляет иначе воспринимать образ Орсенны, воплощающей в себе тип шпенглеровского города периода упадка культуры: «Вместо мира — точка, в которой сосредоточена вся жизнь обширных стран, в то время как все остальное увядает» [Шпенглер 1998:74]. Орсенна «вбирает» в

себя качества мира, подменяя его собой. «Просыпаясь по утрам, Орсенна натягивает на себя мир, как сшитый по заказу и уже порядком поношенный камзол, и от такой вот слишком комфортабельной привычки уже утратилось всяческое представление о собственных границах» (683). Из центра, являющегося началом всего, Орсенна превратилась в изолированную самодовлеющую точку, ее связь с миром фактически нарушена («Со столицей Сирт соединяли редкие и плохие дороги, пролегающие по пустынной местности» (558)). Она живет в тени славы прошлого (556), и сакральность идеи города — мира, города — храма поддерживается только памятью традиции, сила которой «возрастает по мере того, как все явственнее обнажается преобладание принципов торможения» (586). Маниакальная привязанность к традиции перекликается со столь же навязчивым стремлением увидеть собственное отражение. «Душа ее заставляет до головокружения всматриваться в свое слишком похожее отражение, возникающее на глади неподвижных каналов» (169), но такое же отражение улавливает она и в каналах Мареммы, «Сиртской Венеции». Именно через «итальянский колорит» происходит слияние двух изначально противоположных образов столицы и провинции. Орсенна не может понять, чем она является, оставаясь в границах собственной империи, «странная аномалия несвоевременного исторического события» (562), остановившего войну с Фаргестаном, выразилась в преднамеренном одиночестве Орсенны, замкнувшейся на самой себе, создавшей вокруг себя мир пустоты. Орсенна потеряла направление движения, остановилась в развитии, окаменела, превратилась в мумию, замерла на границе, разделяющей мир и смерть. И поэтому, подобно вампиру, живущему кровью живых<sup>10</sup>, Орсенна не находит своего отражения в «зеркале мира» (835). Утратив свою сущность, она превратилась в форму без содержания, не случайно наиболее органичным и естественным кажется тот ее образ, что ищет Альдо в своих ночных прогулках по безлюдным улицам.

Пустота Орсенны сказывается на ее населении; отъезд Альдо продиктован и «скукой», и «исчерпанностью возможностей жизни в столице», и желанием понять, что же он есть, так как мир Орсенны на его призывный взгляд не отвечает каким-либо «образом». Эта попытка «увидеть себя», заново обозначить собственные контуры, связана с темой «предела»<sup>11</sup>, нарушения границ.

Побережье Сирта, место назначения Альдо, пограничная территория, отчасти вобравшая в себя черты обеих держав. Будучи частью Орсенны, Сирт также стремительно увядает: «Жизнь ушла из этих отдаленных пределов, словно жидкая кровь перестала достигать конечностей высохшего, как мумия, тела» (558). У сиртского флота остался один действующий корабль, но в канцеляриях эта территория по-прежнему именуется «фронтом»; здесь империя соприкасается с «чужой землей», и Сирт, являясь «конечной точкой» Орсенны, одновременно играет роль «начала» другого мира. «Сирт» — название «варварское», чужеродное, в глазах столицы «Сирт — своего рода чистилище». Одно из значений слова «сирт» прямо говорит о его связи с Фаргестаном — «движущиеся песни».

По сравнению с Орсенной Фаргестан — воплощение принципиально иного типа существования, что очевидно уже потому, что в Орсенне «ничего не знали о Фаргестане», не знали по причине отсутствия информации (это запретная зона) и по причине невозможности понимания того, что происходит «за границей». «Под действием почти непрерывных волн завоеваний <... > население Фаргестана напоминает постоянно движущийся песок, каждый слой которого, едва образовавшись, покрывается, сметается другим слоем. <... > Возникшая на столь неустойчивом фундаменте политическая жизнь развивалась через резкие и непостижимые пульсации» (560). Фаргестан существует в другом культурном измерении, его роль — роль магнита, притягивающего внимание таких «поэтов действия», как Альдо. Через «заинтересованных» в мир окаменевшей Ор-

сенны передается пульсирование жизни. В отличие от Орсенны, реально осязаемой, но оказавшейся не в состоянии «увидеть свое отражение», Фаргестан — «доступный призрак».

Не будем забывать о расположении Орсенны — государства, граница которого — «побережье Сирта». Одно противопоставление влечет за собой другое. Материк противопоставлен морю; Сирт стал «мертвым морем» с тех самых пор, как наступило пагубное перемирие. Значит, «земля» — воплощение жизни, но уже очевидно, что это «пустая земля», это сад, превратившийся в пустыню. Перед нами «мир перевернутых ценностей», результат смещения центра и периферии. Город, сущность которого воплощена в камне, «разлагается», в «жизни — смерти» своей уподобляясь живому организму. Земля, должна возродить живое, «окаменевают», минерализуются. Оппозиция «земля — море» заставляет искать отражение Орсенне в водной глади Сирта. Город на горе и бездна моря — такова ли траектория Орсенны? Посреди Сирта, о бездонности которого Грак не говорит никогда, возвышается гора, действующий вулкан Тэнгри, плавание к которому стало для Альдо началом к «действию», решающему судьбу мира. Критики, опираясь на традиционную символику вулкана, нередко рассматривают Тэнгри как inferнальный образ, знак низвержения в бездну. Но «истинной» бездной является сама Орсенна, ведь это «настолько старое дерево, что трудно представить, насколько глубоко ушли его корни» (677). Вся сила Орсенны в ее корнях, это не гора, это «воронка», это и есть жерло ада, постепенно втягивающее в себя мир. И образ дерева, и образ горы символизируют единение земли и неба, но крона Орсенны высохла и рассыпается. Связь прервана, в то время как Тэнгри именно своим «невнятным бормотанием» дает надежду на неиссякаемую силу земли, разрывающую каменную твердь и устремляющуюся к небу.

В Сирте становится возможным понимание противоестественного существования Орсенны, при этом ни автор, ни его герои не дают аналитических характеристик происходящему, речь идет об интуитивном постижении «правильного пути», «верного направления», чувство которого обостряется при контакте с «крайними точками» ущербной истории Орсенны, предстающей, например, в рассказе Ванессы о Маремме: «<Ночная Маремма> превращается в город, у которого перестало биться сердце, в город, подвергшийся опустошению» (773). Образ ее настолько странен, что уносит нас за пределы Земли вообще: «Лагуна — лунное море». «Такое ощущение, что во время сна планета остыла, и ты встаешь посреди ночи, которая лежит вне времени». Вне времени, значит вне истории Орсенны, там, где нет ни прошлого, ни будущего. «Кажется, что ты видишь то, во что превратится земля, когда не будет больше ни Мареммы, ни Орсенны, когда не останется даже их развалин: только лагуна, да песок, да звезды, да ветер пустыни» (773). «Чистилице» выполняет свое назначение, освобождая мир от всего лишнего. То же самое заключает Альдо, «тайным магнетизмом» увлекаемый в руины Сагры, в подлинно мертвый город: «Я чувствовал, что мне сродни этот наклонный пейзаж, скользящий к абсолютному упрощению. Пейзаж, являющийся началом и концом» (619).

Направление определено, конечная же цель останется неизвестной, поскольку фиксированность, ограниченность — это и есть образ города Грака, «города, замурованного в своих неподвижных камнях, города, окоченело лежащего под своим саваном...» (895). «Мумифицированному покою этого призрака» противостоит призрак «движущихся песков». Мир вечен, и он «ждет обновления», которое может прийти и через гибель, через «добрую смерть». «То, что было связано, начинает хотеть, чтобы его развязали, а слишком отчетливая форма испытывает желание вновь раствориться в неопределенности» (830). У истоков обновления оказываются способные увидеть «знак судьбы», запечатленный в лике земли, те, кто отозвался на призыв «не поддаваться сну». Они разрушители, но и «ангелы» одновременно, несущие миру благую весть.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- ! Луи Пуарье – настоящее имя Ж. Грака. Псевдоним был им взят с момента публикации первого романа, «В замке Арголь», в 1938 году. Настоящее имя Грака открылось широкой публике только в 1953 году, после скандального отказа писателя от ежегодно присуждаемой премии Гонкуров.
- <sup>2</sup> В своей литературной публицистике Грак приводит немало свидетельств того, что он – «человек пространства». Наиболее известным (и наиболее часто цитируемым) является фрагмент его интервью, опубликованного в «Nouvelle Observateur» 29 марта 1967 года: «Я все чаще замечаю, что мое внимание к живым существам ослабевает. Я не смогу забыть какой-либо пейзаж, тогда как мне случается забыть о встрече с каким-либо человеком».
- <sup>3</sup> «Термин» принадлежит Граку, его «пояснение» дано в его романах, см., например, «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes, ed. Pleiade, 1989. P. 566, 773.
- <sup>4</sup> 1) Особого внимания заслуживает дающая полную характеристику пространства в творчестве Грака, его функции в повествовании книга: Monballin M. Gracq. Creation et recreation de l'espace. Brusselle. 1987.
- 2) Bois B. Description d'un lieu privilegie du monde romanesque de Julien Gracq // Marginales. 1970. №134. P. 53–59.
- 3) Dobbs A. – Cl. Dramaturgie et liturgie dans l'oeuvre de Julien Gracq. P., 1972.
- 4) Leutra J. – L. Le passager clandestin // Marginales. № 134. 1970. P. 14–30.
- 5) Lorrin R. Le pays gracquien // Romanic review. № 3. V. 61. 1970. P. 187–198.
- 6) Peironie A. La pierre de scandale du chateau d'Argol de Julien Gracq. P. 1972.
- <sup>5</sup> См.: Eigeldinger M. La mythologie de la foret dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq // L'Herne. Julien Gracq. 1972. P. 288 – 303.
- <sup>6</sup> Последняя фраза романа «Побережье Сирты», завершающая описание ночной Орсенны. Далее цитируется издание: Gracq J. «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes. Ed. Pleiade. Vol. 1. 1989. P. 552 – 840. Страницы указаны в скобках.
- <sup>7</sup> См.: J. Gracq «La Terre Habitable» // Oeuvres complètes. Vol. 1. P. 307–308.  
La Forme d'une ville // Oeuvres complètes. Vol. II. p. 785-786  
Le Rivage des Syrtes. P. 598, 779, 556.
- <sup>8</sup> В отношении Альдо к историческому процессу, его стремлению понять смысл происходящего также просматривается аналогия с концепцией Шпенглера: «Становление может быть переживаемо и прочувствовано путем глубокого бессловесного переживания. <... > Понимать историю – значит быть знатоком человеческого сердца в высшем смысле слова. Чем чище исторический образ, тем исключительнее он доступен этому собственно неземному видению, не имеющему ничего общего со средствами познания, которые исследует «Критика чистого разума»». (Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону, 1998. С. 118).
- <sup>9</sup> В романе Орсенну нередко называют просто «Город» (Ville).
- <sup>10</sup> «Пребываю в крови живых и волею мертвых» – один из девизов империи.
- <sup>11</sup> «Переступаю границы» – другой девиз Орсенны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Gracq J. «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes. Ed. Pleiade. Vol. 1. 1989. P. 552 – 840.
2. Gracq J. Lettrines. P., 1967.
3. Murat M. Julien Gracq. P., 1994.
4. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Таллин, 1992.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону, 1998.

**Надежда Федоровна Швейбельман****«ГОЛОВОКРУЖИТЕЛЬНАЯ НЕПОДВИЖНОСТЬ»  
ТЕКСТА С. МАЛЛАРМЕ  
«ИГИТУР ИЛИ БЕЗУМИЕ ЭЛЬБЕНОНА»**

*Предметом анализа является прозаическое произведение французского поэта С. Малларме. Анализ поэтики текста позволяет выявить его основное художественное качество – «головокружительную неподвижность».*

Имя французского поэта Стефана Малларме (1842–1898) всегда произносили, да и сейчас произносят с благоговейным трепетом. Еще бы, один из мэтров символизма, его признанный теоретик, провозглашенный при жизни принцем поэтов (27 февраля 1896г.), он вошел в историю французской литературы как