

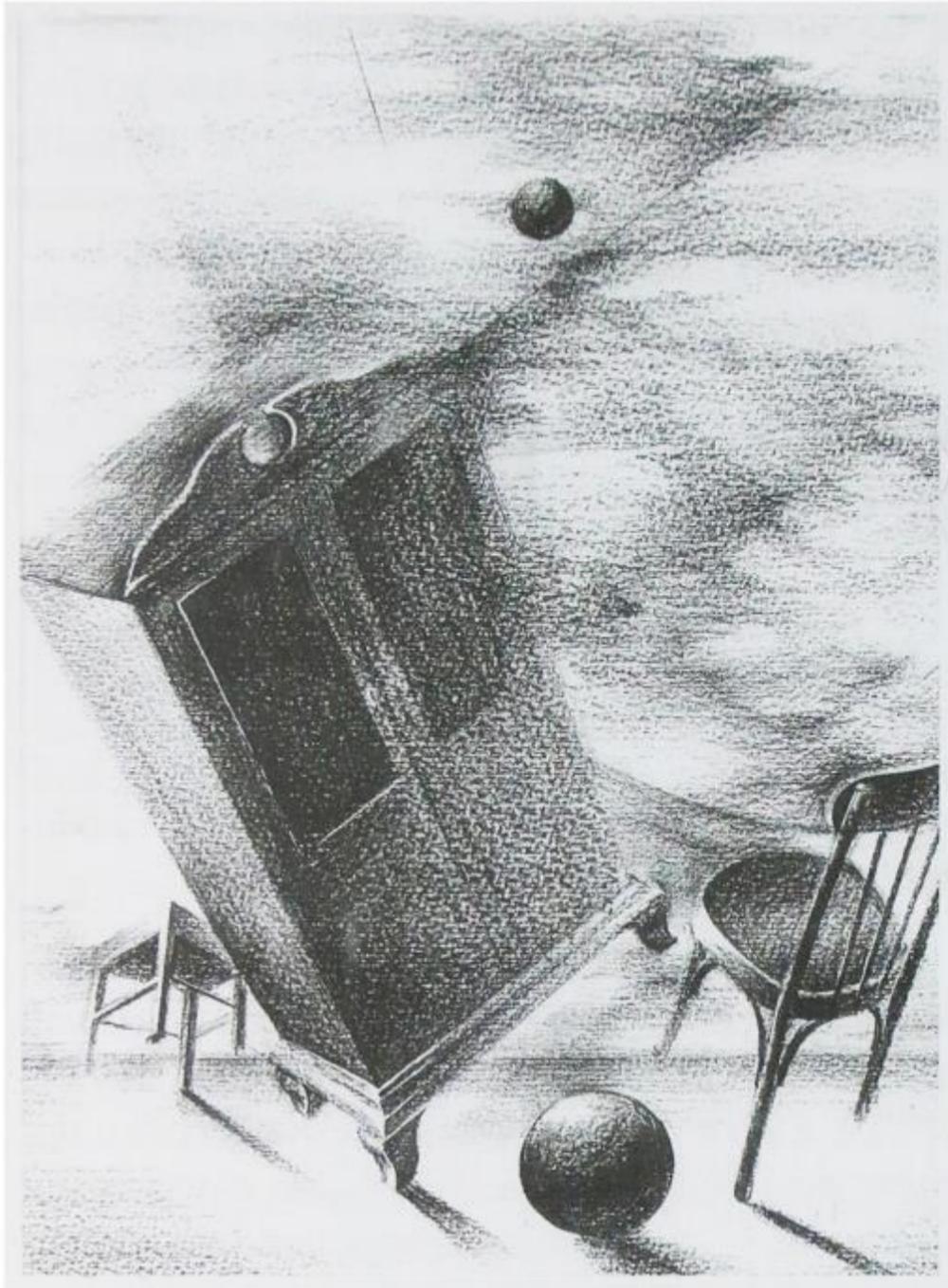
ЛЕНТА МЕБИУСА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЧТЕНИЯ И ПИСЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЖЮЛЬЕНА ГРАКА

В статье на основе литературно-критических работ Жюльена Грака, созданных в разные периоды его творчества, рассматривается авторское восприятие процесса чтения-письма, ставшего для писателя одним из самых значимых креативных принципов.

В 1965 г. Филипп Соллерс с высоты своего авторитета сформулировал «основную проблему», стоящую перед критикой того времени: «Это проблема не *писателя и произведения*, но *письма и чтения* (выделено в тексте — Л. Л.), а потому нам надлежит определить некое новое пространство, которое совмещало бы в себе эти два явления как взаимобратимые и одновременные, — какое-то искривленное пространство, среда взаимодействия, где мы наконец окажемся по одну сторону с нашим языком» [Sollres 1968: 237]. То, что критике, по мнению Соллерса, предстояло только определять, многие писатели давно уже обнаружили и освоили, в первую очередь это касается тех авторов, которые по тем или иным причинам оказались причастны к литературной критике или активно включали в пространство своих художественных произведений рефлексию о литературе.

В эссе, посвященном Жюльену Граку, один из его исследователей отмечает: «Грак был бы одним из самых значимых критиков его поколения, если бы сам не начал творить» [Haddad 2004: 83], и в этом писателю помогло бы присущее ему умение органично входить в текст «другого», не искажая и не упрощая, делать его «своим». Впрочем, это умение в полной мере было им использовано в его собственном творчестве, которое, как кажется, при всей разнородности, объединяется единым творческим принципом — обратимостью чтения и письма.

Жизнь «Жюльена Грака» началась одновременно с его первыми шагами по дороге сочинительства: при подготовке к изданию дебютного романа «В замке Арголь» никому не известный преподаватель географии из провинциального нормандского городка Кэмпера Луи Пуарье решает взять себе псевдоним. Причина была более чем элементарной: «...я хотел четко разделить мою преподавательскую деятельность и мое писательство» [Roudaut 1995:



А. Ердяков. ПОЛТЕРГЕЙСТ

1211]'. Проявленное в начале карьеры намерение отделить частную, интимную сторону жизни от открытого взгляду посторонних существования публичного человека, каким рискует стать писатель, будет сохранено на протяжении всей жизни Грака. Однако даже поверхностный взгляд на его наследие, включающее в себя, помимо художественных произведений, эссе, литературно-критические работы, книги о путешествиях, заметки, объединяющие впечатления о прочитанном, размышления о литературе и сочинительстве, фрагменты воспоминаний, легко выделяет зону, где происходит пересечение граней

жизни Луи Пуарье и Жюльена Грака — опыт чтения. Тем не менее, очевидно, что фигура Жюльена Грака постоянно доминирует в пространстве текста, как отмечает К. Дургэн, «все сказанное о личной жизни почти автоматически связывается с литературой» [Douguin 1995: 1626].

Жюльен Грак обретает плоть и кровь исключительно в написанных им текстах, но сами творения оцениваются автором как весьма сложные образования, обязанные своим существованием не только тому, кто их непосредственно создал, воплотил в некую материальную оболочку. Уже в 1960 г., в весьма известной работе «Почему литературе плохо дышать», Грак вступает в полемику с литературными авторитетами, ставшими воплощениями очень разных взглядов на существо литературы как таковой (от Валери и Сартра до теоретиков «нового романа»), но объединенными уверенностью в необходимости разрыва с предшествующей культурной традицией. Именно в этой работе Грак формулирует ставший впоследствии знаменитым принцип рождения литературного произведения: «Как известно, всякая книга вскармливается не только жизненным материалом, но также, а может, и в большей степени, тем плотным потоком литературы, которая ей предшествовала. Всякая книга вырастает на других книгах, и, возмож-

но, творческий гений есть не что иное, как результат деятельности особых микроорганизмов, деликатная индивидуальная химическая реакция, посредством которой некий новый разум абсорбирует, трансформирует и, наконец, воссоздает в неизвестной ранее форме не сырую, не обработанную реальность, а огромный литературный мир, который ему предшествует» [Gracq 1989: 864-865]. Придерживаясь подобной концепции природы художественного творчества, Грак обращает особое внимание на определенные особенности культуры середины XX в., не сопоставимые с классическим периодом. Если в классические века «исходный» литературный материал был един для всех авторов, а их произведения при всей присущей им новизне составляли единое целое с предшествующим корпусом литературы, то в современности все иначе. Грак, принадлежащий к поколению интеллектуалов, получивших классическое французское образование, особо подчеркивает: «Всем нам, вышедшим из этого старого дома, не просто это осознать. Мы все еще живем идеей, поддерживаемой университетскими программами и оглавлениями учебников, что наша культура питается этими корнями, одновременно очень глубокими и очень ограниченными, растущими на глубину трех тысяч лет греко-романской традиции. Мы оберегаем эту идею, не проверяя ее на истинность, но опасаемся, что чудовищный разрыв осуществляется сейчас, в это время, так, словно бы разум уже не может вынести тяжести груза тридцати столетий мертвой литературы» [Gracq 1989: 864-865].

За разрывом, тем не менее, не последует высвобождение, скорее наоборот: литература, декларативно тяготеющая к новизне, тотальной и самодостаточной, грешит склонностью к техническим приемам. Самодовлеющая новизна требует постоянных и безостановочных изменений, из-за чего «живой поток, активные силы актуальной литературы текут, влекомые последовательной сменой поднадоевшей техники, подобно реке, закованной льдом» [Gracq 1989: 870]. Грак не отрицает необходимости приемов и их обновления, но в тот момент, когда поиск приема начинает доминировать в творчестве, литература замечает, что она стремительно теряет свою значимость². Однако существо литературы в другом: ни форма, ни стиль, ни изощренные технические новшества никогда не были для нее определяющими. Хотя подлинное творчество не может обойтись без знания и понимания формальной стороны творчества, Грак все равно определяет совокупность накопленных культурой формальных средств как «ортопедический магазин для литературы» [Gracq 1989: 871]. «Литература не здесь, — пишет Грак. — Если она чего-то стоит, если она что-нибудь значит, она может быть только тем, о чем нам говорит красивая фраза Рембо: «душа, прильнувшая к душе, — и порыв»³. В какую сторону она нас потянет, там и будет ее подлинный смысл» [Gracq 1989: 871]. Грак не скрывает трудности, с которыми приходится сталкиваться авторам, подобным ему: его понимание литературы трудноопределимо. Никакой комплекс правил и фор-

мул не может передать ее сущность, раскрыть законы творения. Напротив, чем более тщательно будет описана технология производства литературы, тем более искусственным и, следовательно, далеким от подлинности будет ее образ. Литература — живая подвижная сила, она ускользает от рационального осмысления, любая попытка сотворить материальный отпечаток творчества связана с искажениями⁴. В этом и заключается проблема тех литераторов, которые стремятся дать подробное обоснование своему методу, поскольку, если следовать прописанной букве «творческого канона», эти же искажения могут проявиться в воссоздаваемом образе мира, образе человека, «искаленном жестокой хирургической операцией» [Gracq 1989: 875]. Что касается «проекта» литературы Грака, то он базируется на принципе единства мира и человека, унаследованном у раннего немецкого романтизма и подхваченном сюрреалистами. Речь идет о продолжении традиции моделирования мира, где «человек был погружен в глубинные воды бытия. Магически восстановив связь с силами земли, магически омывался всеми ее питательными источниками, которые необходимы так же, как хлеб» [Gracq 1989: 879]. В эпоху обостренного трагического переживания истории Грак высказывает пожелание «сблизиться с миром без возраста», то есть с тем, каким он был в начале времен, тогда и становится возможным изображение «целостного человека».

Каким образом унаследовать и воплотить в собственном творчестве умение видеть и воссоздавать целостный мир? Для Грака, отвергающего теоретический подход к творчеству, естественным становится принцип органического перерастания процесса чтения в процесс письма. Одно из последних интервью с писателем вновь возвращает к этой теме: «Я всегда прихожу в замешательство, когда читаю авторов, подобных Сартру или Жиду. Такое впечатление, что они родились посередине огромной хорошо упорядоченной библиотеки. Мое детство было посвящено не литературе, а чтению, неважно какому, всегда неупорядоченному» [Rabourdin 2007: 26]. Из «основ культуры» как опорные точки выбираются тексты, авторы, реже — литературные объединения, оказавшиеся автору наиболее близкими. Принцип отбора также не подлежит теоретизации, в первую очередь речь идет о тех произведениях, которые нашли в душе писателя сильный эмоциональный отклик, который может сохраняться на протяжении многих лет.

Грак предполагает, что при исследовании творчества любого писателя, возможно, намного более важным было бы изучать не «признанные влияния, не великих предшественников, которые были названы автором, или которые были названы за него другими позднее, а обычное, ничем не примечательное юношеское чтение, смешанное с маленькими ежедневными радостями» [Gracq 1995: 667]. Его собственный «список предпочтений», начав формироваться еще в детстве, создается достаточно легко, поскольку речь идет об именах, к которым автор возвращается постоянно: «Жюль Верн и Эдгар По в двенадцать лет, Стендаль в пятнадцать, Вагнер в во-

семнадцать, Бретон в двадцать два. Мои единственные и подлинные предшественники и вдохновители» [Gracq 1995: 156]. Оставаясь верным своей нелюбви к каталогам и классификациям, одновременно Грак поднимает проблему спонтанности выбора «истоков», поскольку погружение в мир литературы столь же чревато случайными и непредсказуемыми встречами, как и путешествие без определенного маршрута. «У того, кому предназначено писать, случается ситуация — ситуация, решающая для его жизни — когда читаешь все, или почти «все»: в первую очередь это то, что «попадает под руку», то, о чем «говорят», то, что еще пахнет невысохшими чернилами, вызывая то же чувство, что и запах пороха у солдата» [Gracq 1995: 668]. Впечатления от прочитанного, даже неотрефлектированные, оставившие след только в глубинах сознания, могут впоследствии стать той точкой опоры, от которой начнется движение креативной мысли.

Если обратиться к творческой биографии Грака, то, вероятно, стоит отметить, что он не мечтал о писательской карьере с детства. Показательна цитата из одного из интервью Грака, которую приводит Б. Буа: «Еще за час до начала работы над первым романом я не подозревал, что этим займусь»

[Voie 1986: 1126]. По свидетельству Грака, «в годы обучения я в литературе всегда был только потребителем, мне даже в голову не приходило, что однажды я могу стать тем, кто создает продукт» [Rabourdin 2007: 28]. Вероятно, поэтому у него опыт чтения первоначально очевидно доминировал над опытом письма, первые два романа «В замке Арголь» и «Таинственный красавец» (1945) пропитаны литературным материалом, перенасыщены аллюзиями и реминисценциями. Но даже освободившись от излишней «литературной зависимости», Грак на протяжении всего творческого пути признает действенность столь важного для него



А. Ердяков. ДЕРЕВО

креативного принципа: именно некий образ, воспоминание о некой воссозданной другим автором ситуации, оставшиеся в памяти после чтения, могут превратиться в непреодолимое желание писать, пробуждают и захватывают воображение, превращаются в «навязчивую идею», нейтрализовать которую можно только через письмо, творчество⁵. «Писать книгу — это, в какой-то степени, избавляться от нее, освобождаться от длительного гнета, чтобы вернуться к свободе ничем не занятого сознания, свободе, ставшей по контрасту с интенсивной работой над завершающейся книгой столь желанной» [Gracq 1995: 1085].

Наши отношения с книгами, по мнению Грака, и сложные и простые одновременно, они подчиняются многим факторам, среди которых в особенно хитроумную игру вступают индивидуальная память и характерная для того или иного периода культура чтения. Последние десятилетия XX в. отмечены тем, что «круг чтения» стремительно расширяется за счет книг, которые мы не читали, но на которые мы легко ссылаемся, потому что слышали о них, имеем представление об их содержании. Но если продолжать разговор о выявленной продуктивной связи, существующей между чтением и письмом, на первый план выходит не проблема поверхностного знания культуры, полученного через посредников⁶, а вопрос об особом отношении к чтению как таковому. «Чтобы чтение в полной мере обогащало тебя, просто читать недостаточно, нужно суметь ввести себя в общество книг, которые позволят нам воспользоваться всеми их связями и постепенно откроют нам бесконечность» [Gracq 1995: 1087].

Жерар Женетт, анализируя искания современной ему литературной критики, в конечном итоге приходит к заключению, что «текст — это лента Мебиуса, где внутренняя и внешняя стороны, сторона означающего и сторона означаемого, письма и чтения безостановочно крутятся и меняются местами, письмо непрерывно читается, а чтение пишет и запечатлевает себя» [Женетт 1998: 260]. Можно, конечно, согласиться с Ф. Бертье, который увидел в этом определении Женетта идеальное отражение присущего Граку творческого принципа [Berthier 1990: 239], когда чтение и письмо срастаются настолько, что становятся неразделимы. Именно этот феномен отражают такие книги Грака, как «Чтение Письмо» (*En lisant en écrivant*, 1980) или «Буквицы» (*Lettrines*, 1967 и 1974). В беседе с Ж. Карьером автором будет подчеркнута легкость этого процесса: «Переход от чтения к письму осуществляется без тревоги и напряжения, без ощущения зависимости или утраты подлинности» [Carrière 1995: 1249]. Напротив, для Грака этот переход всегда сохранял притягательность как раз потому, что в нем ему виделись не только обещание обрести подлинность, но и возможность соприкосновения с тайной, лежащей в основе мира и ускользающей от понимания человека. Причудливая лента Мебиуса не превращается для Грака в замкнутый самодостаточный круг, но в поиск ключа, о котором говорит герой «Сумеречного красавца»: «Когда я перелистываю любимую книгу, мне порой кажется, что

автор склонился над моим плечом и, как в детской игре, подсказывает — «горячо» или «холодно». Я убежден, что если бы мне удалось увидеть в подлинном свете определяющую ключевую фразу или даже слово, которое раз за разом ускользает от меня, <...> то эти страницы, завораживающие меня своей тайной, внезапно изменились бы, и передо мной открылась бы прямая дорога к озарению» [Gracq 1989:146]. Письмо, творчество есть не что иное, как попытка зафиксировать этот рождающийся образ, не прояснить то, что ускользает, но уловить и сохранить магию текста, отражающую одновременно загадку жизни и загадку литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Грак особо подчеркивал, что выбор «литературного имени» не был обусловлен поиском каких-то дополнительных смысловых оттенков. «Я просто искал сочетание звуков, которое бы нравилось мне по звучанию, и я хотел, чтобы имя и фамилия в совокупности имели не больше трех слогов» [Roudaut 1995: 1211]. В принципе, этому правилу оказывается подчинен выбор всех имен собственных в художественном творчестве Грака.
- ² Закономерно, что одним из главных оппонентов Грака в этой работе становится Ж. П. Сартр, который в своей концепции литературы, наиболее развернуто представленной в эссе «Что такое литература?» (1947), значимость литературы для человеческого сообщества обосновывал критериями, отвергаемыми Граком: актуальность, идеологическая наполненность, ясность (под ясностью подразумевается четкая идеологическая позиция автора), ангажированность. Сартр, как минимум, в своем проекте литературы представляет линию «разрыва»; Грак в этой связи приводит одно из высказываний Сартра: «Книга имеет абсолютную ценность только в тот период, когда она была написана. Книги, переходящие из одной эпохи в другую — мертвые плоды...» [Gracq 1989: 869].
- ³ В примечаниях к работе Грака Б. Буа отмечает неточность цитирования, у Рембо «Мысль, прицепившаяся к мысли, — и порыв». См.: Voie, B. Préférences. Notes // Gracq, J. Oeuvres complètes. V. I. P.: Pléiade, 1989. P. 1395.
- ⁴ Таковым же, по сути, является определение романа или книги, даваемое Граком. Но книга не может существовать без «материального слепка», а потому творчество — это одновременно и самореализация, и измена.
- ⁵ См., например, исследование Филиппа Бертье, где подробно разбирается переход от «образа-импульса» к творчеству на примере двух романов Грака «Побережье Сирта» и «Балкон в лесу»: Berthier Ph. Julien Gracq critique. Lion, 1990. P. 226–229.
- ⁶ Отношение Грака к ситуации культуры, когда книга превращается в объект интеллектуальных и идеологических манипуляций, раскрывается в его памфлете «Литература в желудке» 1949 г. См.: Gracq J. La littérature à l'estomac // Gracq J. Oeuvres complètes. Paris: Bibl. de la Pléiade. V. I. 1989. P. 519–551.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gracq J. Un beau ténébreux // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 103–263.
2. Gracq J. Pourquoi la littérature respire mal // Gracq J. Oeuvres complètes. V. I. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1989. P. 857–881.
3. Gracq J. En lisant en écrivant // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 555–768.
4. Gracq J. Lettrines, Lettrines 2 // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 139–403.
5. Gracq J. Carnets du grand chemin // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 937–1112.
6. Berthier Ph. Julien Gracq critique. Lion, 1990.
7. Boie B. Notices. Au château d'Argol // Gracq J. Oeuvres complètes. V. I. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1989. P. 1125–1145.
8. Carrière J., Gracq J. Entretien avec Jean Carrière // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1231–1276.
9. Dourguin C. Notices. Carnets du grand chemin // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1622–1637.
10. Haddad H. Julien Gracq, la forme d'une vie. Zulma, 2004.
11. Rabourdin D. Je n'ai pas cessé d'écrire en cessant de publier / propos recueillis par D. Rabourin // Le Magazine littéraire. № 465. Juin 2007. P. 26–34.
12. Roudaut J., Gracq J. Entretien avec Jean Roudaut // Gracq J. Oeuvres complètes. V. II. Paris: Bibl. de la Pléiade. 1995. P. 1211–1230.
13. Sollers Ph. Le roman et l'expérience des limites // Logiques, Seuil. 1968. P. 237–238.
14. Женетт Ж. Обоснование чистой критики // Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998. С. 252–263.

Ольгерд
Исаевич
УСМИНСКИЙ

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА:
ВЕРСИИ, ДЕКОДИРОВАНИЕ
АЛЛЮЗИЙ, ДОКАЗАТЕЛЬСТВА
ГИПОТЕЗ**

В данной статье автор анализирует возможности «практической герменевтики» и обращает внимание на факторы разного типа, которые обеспечивают декодирование текстов

«Нет на карте белых пятен, вся Земля давно обжита...», — пелось в советской песенке. Но ясно было, что необжитые «катакомбы» любой науки — это те самые карты с массой белых пятен.