



И. Абрамова

## Робинзон Крузо в интерпретации Мишеля Турнье

**Б**ессмертный роман о Робинзоне Крузо, созданный Даниелем Дефо в эпоху Просвещения, обогатил мировую литературу еще одним образом, который стал вечным спутником человечества, как Дон Кихот, Фауст, Гамлет, Гулливер. Огромная популярность этого произведения породила в дальнейшем целый поток подражаний и переделок. Создался жанр «Робинзонад», в который вложили свою лепту представители самых различных литературных направлений в разных странах мира. Лев Толстой сделал своеобразную адаптацию первого тома романа английского писателя. Жюль Верн написал свой «Таинственный остров», Киплинг — «Маугли», Берроуз — «Тарзана», Голдинг — «Повелителя мух», а Мишель Турнье — «Пятницу, или Тихоокеанский лимб». Каждый из этих авторов имел свои собственные причины для обращения к творчеству Д. Дефо. Рассмотрим их применительно к современному французскому писателю М. Турнье.

Литература Франции второй половины XX века несет на себе печать постмодернизма, в рамках которого принято выделять отдельные веяния, свойственные ряду писателей на определенном этапе развития. Так, известный французский критик Жак Бреннер констатирует, «что в шестидесятые годы «новый роман» уступает место «новой притче»<sup>1</sup>.

Приверженцы этого жанра не создали литературных объединений, отказались от лозунгов и «теорий», чтобы остаться свободными и независимыми авторами. Но в творчестве каждого из них на первый план выдвинулись ремифологизация и интертекстуальность произведений. Среди достаточно громких имен (Ж.-М.-Г. Леклезю, П. Модiano) и менее известных (И. Берже, Д. Фернандеса, А. Ринальди, Д. Мартена, Ж. Жудиселли, М. Люно) достойное, если не первое, место принадлежит Мишелю Турнье. Тот же Ж. Бреннер считает, что М. Турнье находится сегодня вообще «в самом первом ряду современных писателей Франции»<sup>2</sup>.

Родился М. Турнье 19 декабря 1924 года в Париже. Высшее образование получил в Сорбонне на философском факультете. Определяющее

значение для его творчества имели концепции трех его соотечественников: мифологизм К. Леви-Стросса, экзистенциализм Ж.-П. Сартра и неорационализм Гастона Башляра. Литературный дебют М. Турнье состоялся в 1967 году, когда и был опубликован роман «Пятница» («Vendredi»), который сразу же принес его автору шумный успех и премию Французской академии. За «Ольхового короля» («Le roi des aulnes», 1970), являющегося переложением известного сюжета И.В. Гете «Лесной царь», М. Турнье был удостоен высшей литературной награды Франции — Гонкуровской премии. В «Каспаре, Мельхиоре и Вальтасаре» («Gaspard, Melchior et Balthazar», 1980) Турнье дает собственную интерпретацию библейской легенды о волхвах, пришедших поклониться новорожденному Христу. Заимствуемые М. Турнье сюжеты разнообразны: Моисей ведет свой народ в землю Обетованную («Элеazar, или Источник и Куст» — «Eléazar ou la Source et le Buisson»), история Жанны д'Арк и Жилия де Ре («Жиль и Жанна» — «Gilles et Janne»), любовный треугольник Пьеро — Арлекино — Коломбина («Пьеро, или Что таит в себе ночь» — «Pierrot, ou les secrets de la nuit»), Мальчик-с-Пальчик Перро («Семь сказок» — «Sept contes»), а в самом начале творчества — Робинзон из знаменитого романа Дефо.

В.А. Пестерев подробно рассматривает мифологизм и цикличность романа М. Турнье, обращает внимание на то, что и другие произведения писателя являются мифемами<sup>3</sup>. «Подобное обращение к пратекстам, — считает Е. Касаткина, — дает дополнительную глубину, которой самостоятельно можно не добрать, и уйму преимуществ: не надо воссоздавать эпоху, лепить характеры, обозначать фон; читатель имеет в голове готовый образ, пресловутый архетип, и Турнье, вооруженный знанием феноменологии и психоанализа, предлагает свою нюансировку»<sup>4</sup>. В его интерпретации авантюрно-приключенческий роман превращается в роман философский. Во французской литературе традиции философского романа заложены еще просветителями (Вольтер, Дидро, Руссо), но подхвачены и продолжены в XX веке экзистенциалистами (Сартр, Камю). Прежде идеи мыслителей были неразрывно слиты с образом, сегодня же философичность определяет не только содержание, но и форму произведения, его структуру. Писатель обращается не столько к чувствам, сколько к мыслям читателя, стремится добиться не сопереживания, а соразмышления, которое позволило бы читателю принять участие в творческом процессе и стать как бы соавтором произведения. Для такой метаморфозы, как верно подмечает Н. Гришина, «пригоден не любой сюжет, а тот, который может быть переведен из бытового плана в бытийный, из конкретно-исторического в мифологический»<sup>5</sup>. Чтобы лучше понять, каким образом это происходит, обратимся непосредственно к «Робинзону Крузо» Д. Дефо и «Пятнице» М. Турнье.

Полное заглавие романа Дефо было одновременно и его аннотацией, излагавшей содержание и характеризующей манеру письма: «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове, у берегов Америки, близ устья великой реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него самого, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим». Сам заголовок указывает на центральное место в романе островного эпизода, однако не им одним исчерпывается сюжет. В хронологической последовательности излагаются у Дефо и другие приключения Робинзона, имевшие место как до, так и после его пребывания на острове. Авантюрный, хроникальный и многолинейный сюжет в романе Турнье уступает место сюжету концентрическому, дающему возможность тщательно исследовать одну конфликтную ситуацию — одиночество Робинзона на необитаемом острове, обретение им иной точки зрения на мир, благодаря Пятнице, превращение в настоящего дикаря и отказ от возвращения в цивилизованное общество. Отражено это и в названии романа — «Пятница, или Тихоокеанский лимб» («Vendredi, ou Les Limbes du Pasifique»). Конечно, главным героем произведения остается Робинзон Крузо, но для того, чтобы подчеркнуть роль Пятницы в духовном развитии Робинзона, именно его имя фигурирует на титульном листе. Значение слова «лимб» в русском языке (плоское металлическое кольцо, разделенное штрихами на равные доли окружности, например градусы, минуты, — наиболее важная часть угломерных инструментов, служащая для отсчета величин углов) не полностью отражает смысл, вложенный в него М. Турнье. Читателю, не знакомому с католическими представлениями об аде, чистилище и рае, определенную помощь может оказать бессмертная «Божественная комедия» Данте. В «Аду», ведомый Вергилием, герой поэмы сразу же вступает в Лимб. Следовательно, он и является первым кругом ада. Множественное число этой лексемы во французском языке (а именно оно употреблено в заглавии) указывает на его соотнесенность с теологической сферой и обозначает место пребывания душ праведников, умерших до пришествия Христа, или же детей, не прошедших обряда крещения. В переносном смысле эта же лексическая единица означает неопределенное или полубессознательное состояние, в котором и пребывает Робинзон Турнье до полного обретения себя истинного. Как показывает концовка романа, процесс духовного развития Робинзона может быть продолжен. Из представителя индоевропейской цивилизации под влиянием Пятницы Робинзон превратился в свободного дикаря, но у него появился новый товарищ, юнга-эстонец, носитель другого, финно-угорского менталитета, который в дальнейшем, видимо, тоже скажется на мировосприятии Робинзона.

Тема судьбы, божественной предопределенности событий жизни, разбросанная по страницам романа Дефо, у Турнье сконцентрирована в «Прологе». Гадание на египетских картах таро и расположение планет в иносказательной форме предсказывают весь не только физический, но и духовный путь Робинзона. Данный «Пролог» кратко излагает последующие события и утверждает, что от Робинзона Крузо ничего не зависит, что все его бытие заранее предначертано роком.

Как и у Дефо, Робинзон Турнье в схематическом виде повторяет путь человечества от варварства к цивилизации: вначале Робинзон — собиратель, охотник и рыболов, потом скотовод, земледelec, ремесленник, работник, землевладелец. Правда, к этой эволюции Турнье добавляет еще несколько важных, с его точки зрения, фаз. Пребывание на острове его Робинзона начинается со строительства бота, который позволил бы ему вернуться в общество себе подобных. Однако этот его проект блистательно провалился: благодаря навыкам, полученным на судовой работе, где он работал со своими братьями, Робинзон смастерил прекрасный, но слишком большой и тяжелый корабль и оказался не в силах транспортировать его к воде. Его отчаяние по этому поводу не знает границ, он впадает в полную апатию и, уподобляясь диким свиньям, дни напролет проводит в топком болоте, бездействуя, не размышляя, впав в животное состояние. Всезнающий нарратор так комментирует его поведение: «Человек подобен тем раненым во время драки или боя, которые еще держатся на ногах, пока их окружает и стискивает со всех сторон толпа, но стоит ей рассеяться, как они бессильно падают наземь. Люди — его братья по разуму — поддерживали Робинзона в человеческом состоянии незаметно для него самого, и, когда они внезапно исчезли, он ощутил, что не может устоять на ногах в этой пустоте»<sup>6</sup>. Турнье мастерски рисует измененное состояние сознания Робинзона, заканчивающееся галлюцинаторным бредом, что характерно для любого индивида, надолго оказавшегося в полном одиночестве, лишенного человеческого общества. Но Робинзон вырос среди людей, впитал коллективное бессознательное индоевропейской цивилизации, ее менталитет, поэтому усилием воли он заставляет себя вернуться к привычным для культурных людей нормам поведения: смывает грязь с голого тела, начинает снова носить одежду. Главным его орудием борьбы с деградацией становится кипучая деятельность. Робинзон вооружен трудовыми навыками и опытом своего народа, он с успехом пользуется снаряжением, инструментами и другими материальными ценностями своей культуры, обнаруженными на потерпевшем кораблекрушение судне. Но это уже было прекрасно описано в романе Дефо.

Еще одним важным для Турнье и отсутствующим у Дефо эпизодом становится создание Робинзоном легитимной государственности. На 1000-й день своего заточения на необитаемом острове он пишет свод за-

конов, регламентирующих жизнь на этой части суши. Его хартия, стилизованная под архаичный язык юридических документов, приведена в романе Турнье полностью и представляет собой иностилевое вкрапление. Себя Робинзон назначает губернатором, поэтому позволяет себе некоторые отступления от предписанных уложений закона, что всегда было нормой для высокопоставленных чиновников в цивилизованном мире. Чтобы жить в привычной для себя системе координат и измерений, Робинзон Турнье строит Палату мер и весов, помимо календарных зарубок на столбе сооружает клепсидру — водяные часы.

В своем романе Д. Дефо неоднократно упоминает, что его Робинзон находит утешение, читая и перечитывая Библию. Робинзон Турнье, происходящий из семейства квакеров, которые не признают священного писания, заново открывает для себя его общеизвестные каноны. Писатель вкрапляет в текст многочисленные цитаты из Ветхого Завета, делая более наглядными для читателя правомочность параллелей, которые проводит его Робинзон с собственным бытием, обоснованность его философских размышлений, ощущений и чувств, способствующих духовному росту героя.

Еще Ч. Диккенс сетовал на Дефо за его нежелание описывать чувства. Но «Робинзон Крузо» английского просветителя появился до возникновения сентиментализма, привлекая внимание писателей к этой сфере человеческой жизни. Турнье восполняет этот пробел, особо подчеркивая сексуальность своего Робинзона в духе З. Фрейда. Либи́до Робинзона Турнье проявилось еще в детском возрасте, когда он наблюдал за процессом замешивания теста полуголым булочником. Этот Робинзон женат и имеет детей, а студенческие годы приятно провел с любовницей-итальянкой. В островной период своей жизни он не утрачивает своих мужских желаний, но теперь их объектом становится сам остров. Заметим попутно, что и тесто (*la pâte*), и остров (*l'île*) во французском языке имеют женский род, поэтому именно эти лексемы символизируют в романе женское начало. Но не только грамматическая категория рода лежит в основе образов-символов Турнье, он находит для них характеристики, присущие женскому полу. Белизна, упругость и податливость теста, очертания острова (который «имеет форму женского тела без головы, да-да, женщины, подобравшей под себя ноги; в ее позе смутно угадывались покорность, робость или же просто отрешенность») <sup>7</sup> будоражат сексуальность Робинзона. Он даже нарекает остров женским именем Сперанца в память о своей возлюбленной былых лет.

Природа, служащая в романе Дефо лишь фоном для событий, у Турнье получает поэтическое олицетворение, достигающее своего апогея, когда Робинзон и Сперанца объясняются друг другу в любви развернутыми цитатами из библейской «Песни песней». Но взаимоотношения влюб-

ленных осложнены эдиповым комплексом, которым страдает Робинзон. Будучи ярким проявлением женского начала, Сперанца отождествляется в сознании Робинзона прежде всего с образом его собственной матери. Именно о ней он думает прежде всего, считая ее эталоном женской красоты, точкой отсчета для проявления всех лучших женских качеств. Испытывая вожделение, Робинзон проникает в узкий подземный грот (а это, несомненно, символизирует коитус с островом), но принимает там позу эмбриона и находит умиротворение, покой и безопасность, как в утробе матери. В силу этого его последующая страстная любовь к Сперанце для читателя носит инцестуальный характер. Однако на их союз есть благословение божье — у них рождаются дочери — прекрасные экзотические цветы мандрагоры.

Если «Робинзон Крузо» Дефо был порожден рационализмом просветительства и протестантской этикой, то вариация на эту тему в интерпретации Турнье теснейшим образом связана с экзистенциализмом. В затерянности мыслящего индивида на необитаемом острове Турнье усмотрел чисто экзистенциальную ситуацию. Ему важно проанализировать, как переживается и осмысливается самой личностью ее существование в полном одиночестве. Ж.-П. Сартр отождествлял экзистенцию с самосознанием, интроспекцией, и именно эти философские категории представлены в вахтенном журнале Робинзона Турнье.

Для описания экзистенции многие представители философии существования (Хайдеггер, Сартр, Мерло-Понти) прибегали к феноменологическому методу Гуссерля, выделяя в качестве структуры сознания его направленность на другое — интенциональность. Экзистенция «открыта», она направлена на другое, становящееся ее центром притяжения. Познающий субъект фокусирует свое внимание на объекте, помещая его в центр своего поля восприятия. Затем, при утрате интереса к объекту, этот последний отодвигается на край перцептивного поля и сливается с фоном. Изначально Робинзон Турнье выступает как субъект восприятия. Осмысливая свое бытие, он научается через остранение превращать себя в объект или же отождествлять себя со Сперанцей. «С некоторого времени я осуществляю над самим собой операцию, которая заключается в том, чтобы последовательно, один за другим, срывать с себя все покровы, — я подчеркиваю: именно все, — так сдирают шелуху с луковицы. Прodelывая это, я словно бы создаю поодаль от себя некоего индивидуума по фамилии Крузо, по имени Робинзон, шести футов ростом и т. д. Я наблюдаю со стороны, как он живет и трудится на острове, и не пользуюсь больше его удачами, не страдаю от его несчастий. Но кто же этот Я? Вопрос далеко не праздный. И даже не неразрешимый. Ибо если Я — не Он, значит, Я — это Сперанца. И отныне существует это порхающее, как птица, Я, которое воплощается то в человеке, то в острове, делает из меня одно или

другое»<sup>8</sup>. Робинзон Турнье попеременно становится то мыслящим субъектом, то объектом наблюдения.

Размышляя о своем одиночестве на острове, Робинзон Турнье приходит к следующему заключению: «Теперь я знаю, что каждый человек носит в себе — как, впрочем, и над собою — хрупкое и сложное нагромождение привычек, ответов, рефлексов, механизмов, забот, мечтаний и страстей, которые формируются в юности и непрерывно меняются под влиянием постоянного общения с себе подобными. Лишенный живительных соков этого общения, цветок души хиреет и умирает. Другие люди — вот опора моего существования... Отношения мои с вещами, в силу одиночества, сами по себе принимают противоестественный характер. Художник или гравёр, изображающий людей на фоне пейзажа или рядом с «руинами», делает это вовсе не из любви к аксессуарам. *Люди помогают осознать масштаб изображения*, и, что еще более важно, *они представляют разные точки его обзора, как бы позволяющие зрителю увидеть главное не только с собственной позиции, но и с многих других*. На Сперанце же существует только одна точка зрения — моя личная, и других нет»<sup>9</sup>. Чуть позже он в отчаянии восклицает: «Кто поможет мне победить оптический обман, слуховые галлюцинации, грезы наяву, миражи, видения, бред? Кто, как не самый надежный союзник — брат, сосед, друг или даже недруг, — главное, живой человек, о великий Боже, *другой живой человек!*»<sup>10</sup>.

Вот в каком состоянии находится Робинзон Турнье до появления Пятницы. Когда же его затянувшееся одиночество, наконец, прекращается, то появившегося рядом с ним ауриканца он сначала не воспринимает как другого человека. Дикарь для него — не человек. Он даже считал самым разумным дать ему имя какой-нибудь вещи. Это свидетельствует о том, что Робинзон относился к Пятнице не как к еще одному субъекту, появившемуся на острове, а как к объекту, возникшему в поле своего восприятия среди многих других. Робинзон стремился воздействовать на Пятницу, выполнить свою цивилизаторскую миссию. Как и в романе Дефо, он обратил Пятницу в христианство, обучил элементарным навыкам, позволившим тому стать верным и незаменимым слугой, практически рабом своего господина. Наблюдая за ним, Робинзон не переставал удивляться его жестокости по отношению к зрелым животным (такое обращение с нашими меньшими братьями особенно возмутительно для англичан, славящихся своей любовью к животным), но трогательной и нежной заботе дикаря об их детенышах. Однако Сперанца, а, как мы уже знаем, она является вторым Я Робинзона Турнье, принимает его даже как субъект воздействия. Пятница пересаживает вверх корнями растущие на острове ивы, что возмущает Робинзона, но деревья приживаются и дают новую причудливую крону. Среди лиловых цветов мандрагоры, являющихся плода-

ми любви Робинзона и Сперанцы, неожиданно появляются коричнево-полосатые, свидетельствуя о том, что любовный пыл Пятницы был благо-склонно принят островом. Осмыслив это, уже и Робинзон готов разглядеть под грубой, невежественной, раздражающей его личиной метиса другого субъекта, с чьим мнением стоит считаться, от которого можно многое перенять.

Здесь следует напомнить об интимизации, философской теории процесса восприятия информации, которая представляет получателя и источник информации как совершенно различные по образу мыслей и чувств сознания. Эта концепция родилась под влиянием идей Ю.М. Лотмана и М.М. Бахтина. Знание о другом человеке интимизируется в том случае, если другой в глазах получателя информации разусредняется, то есть становится не просто безликим источником информации, но и ее равным производителем. Это достигается, когда другой становится не таким, как «другие», когда мы ценим не только свою оценку другого, но и его оценку себя и других вещей и объектов, которые в этом случае как бы одушевля-ются, получают статус событийности. Вот что пишет по этому поводу автор этой теории, петербургский философ Борис Шифрин: «Интимиза-ция — это некоторое преобразование мира, когда ставится под вопрос его одинаковость для всех. Так же как любая масса искривляет пространство и по-своему изменяет его геометрию, так наличие другого человека, кото-рый как-то относится к жизни, воспринимает свою явь, должно настолько преобразовать мир, что возникает чувство расширения, когда становится непонятным, кто субъект постижения нового бытия, кто инструмент для этого постижения, а кто — само это бытие»<sup>11</sup>.

Именно так строятся субъектно-объектные отношения в романе Тур-нье. Пятница для Робинзона из объекта превращается в другого субъекта, образ мыслей и действия которого Робинзон готов перенять. Как раз в этот момент происходит мощный взрыв порохового погреба Робинзона, и в огне гибнут все плоды его цивилизованной жизни. Это обстоятельство способствует переходу Робинзона к дикой или естественной жизни. Взрыв и пожар были спровоцированы все тем же Пятницей, неосторожно бро-сившим еще дымящуюся курительную трубку возле порохового погреба. Естественно, вредную привычку курить Пятнице привил Робинзон. Чему же научил Робинзона Пятница?

Еще Ж.-Ж. Руссо и его последователи были убеждены, что образ жиз-ни человека естественного предпочтительнее одного в цивилизованном мире, и звали человечество «вернуться назад к природе». Главным пре-имуществом естественной жизни считалась неограниченная ничем свобода. Именно ее приобрел Робинзон, благодаря Пятнице. Путь Робинзона в романе Турнье можно соотнести и с воззрениями современного француз-ского философа Г. Башляра. Его труды склонили юного Турнье к заняти-



ям философией, и было бы странно, если бы влияние этого мэтра не прослеживалось в творчестве писателя.

Как и досократики, Г. Башляр считает, что все мироздание состоит из четырех элементов: вода, земля, огонь и воздух. В подсознании каждого индивидуума, по мнению Башляра, заложены определенные символические представления, связанные с этими первоэлементами. Вода ассоциируется со смирением перед уготованным жребием, земля — со стабильностью устоев, огонь — с борьбой против враждебных сил, а воздух — с безграничной свободой<sup>12</sup>. В чистом виде эти вещества встречаются не так часто, а комбинация различных компонентов сохраняет характеристики каждого из них. До появления Пятницы Робинзон уже столкнулся с двумя из четырех стихий: водой и землей. Вода отделила его от других людей, обрекла на одиночество, в болоте (а это вода + земля) он впал в животное состояние, освоение земли дало ему возможность вести привычный, цивилизованный образ жизни, Робинзон даже проник в ее недра, что упорядочило и его сексуальную жизнь. Вместе с Пятницей пришел огонь и уничтожил весь устоявшийся порядок вещей. Взрыв смешал землю с воздухом, последним элементом Вселенной, с которым еще не сталкивался Робинзон.

Как же освоить воздух? Именно этому и учит его Пятница. Ж. Делез в своей статье, комментирующей роман М. Турнье, особое внимание уделяет победе Пятницы над козлом, бывшим грозой всего острова. Приведем его слова: «И Пятница провозглашает свой таинственный замысел: мертвый козел взлетит и запоет, воздушный и музыкальный козел. Что касается первого пункта программы, ему послужит шкура — эпилированная, отмытая, протертая пемзой, натянутая на деревянный каркас. Привязанный к удилицу козел усиливает малейшее движение лески, принимая на себя функции гигантского небесного поплавка, перелагая воды на небо. Что же до второго. Пятница изготавливает из головы и кишок музыкальный инструмент, который и водружает на засохшее дерево, чтобы произвести мгновенную симфонию, единственным исполнителем которой должен быть ветер — тем самым гул земли тоже перенесен в небо... Двумя этими способами мертвый козел высвобождает Стихии»<sup>13</sup>. Заметим, что делает он все это при помощи Пятницы, а Робинзон внимательно наблюдает за этим процессом. Тот же Пятница стреляет из лука в небо, уверяя, что его стрелы никогда не вернуться на землю. Пятница показал Робинзону, как можно соприкоснуться с воздушной стихией, т.е. как обрести полную свободу. Робинзон Турнье, новый «естественный человек», осуществляет свой свободный выбор: он остается на острове, отказавшись вернуться в цивилизованный мир с попутным кораблем. Зато Пятница, преобразованный воздействием Робинзона в человека культурного, сбегает с острова, чтобы в далеких странах вкусить плоды цивилизации. Эта диаметрально

противоположная направленность личностей возникает не сразу. Робинзон и Пятница долго идут к ней через прием двойничества, часто встречающийся в произведениях постмодернизма. Вначале оба они как бы овеществляют друг друга: Пятница сооружает чучело Робинзона, а тот, в свою очередь, лепит фигуру Пятницы из песка. Каждый из них становится не личностью, а предметом или объектом, на который можно воздействовать, например, подвергнуть наказанию, не боясь сопротивления или гнева живого человека. Затем они переходят к ролевой игре: Пятница наряжается Робинзоном, а тот — дикарем, и каждый из них ведет себя на соответствующий для этих образов манер. Они настолько входят в свои роли, что и на самом деле меняются статусными положениями.

Хронологический порядок жизнеописания Робинзона у Дефо в Романе Турнье сменяется фрагментарной ретроспекцией, воспроизводящей лишь отдельные эпизоды из прошлого. Зачастую это происходит, как в романах М. Пруста: обонятельные и осязательные ощущения, испытываемые в настоящем, воскрешают эйдетические образы памяти.

Эйдетизм, как гласит БСЭ, — это «особый картинный характер памяти, позволяющий удерживать и воспроизводить чрезвычайно живой образ воспринятого ранее предмета, по своей наглядности и детальности почти не уступающий образу восприятия»<sup>14</sup>. Одно из первых описаний эйдетизма дал русский исследователь Урбанчик (1907 г.). Фундаментальные же исследования этого явления были выполнены в 1920-х годах немецким психологом Э. Йеншем и его учениками. В литературоведении первым на существование эйдетических образов памяти обратил внимание В.И. Грешных, делая доклад по творчеству Г. Гейне на научной конференции в Калининградском государственном университете. Впоследствии этот ученый вернулся к данному вопросу в своей монографии<sup>15</sup>. Тем не менее поставленная проблема требует некоторых уточнений.

Энциклопедия настаивает на преобладании в эйдетической памяти зрительных образов. В художественной же литературе это не совсем так. Например, М. Пруст, воспроизводя в своей эпопее «В поисках утраченного времени» («A la recherche du temps perdu») механизмы работы человеческой памяти, устанавливает, что воспоминания о прошлом воскрешаются в сознании человека и в том случае, если он слышит то, что слышал когда-то (аудитивные образы), вдыхает тот же аромат (обонятельные образы), соприкасается с теми же предметами (тактильные или осязательные образы), ощущает знакомый вкус. Все пять органов чувств человека (а у Пруста важное место отведено еще и «шестому чувству» — интуиции) способны через ассоциативную память провоцировать яркое воспроизведение момента из прошлого, когда человек ощущал то же самое, что испытывает и в данный период времени. Память Марсея у М. Пруста «оживала», когда он видел цветущий куст боярышника, сень каштанов, ел

печенье мадлен, улавливал знакомые запахи лета или духов, слышал тот же, что и в детстве, медлительный звон церковных колоколов.

З.М. Потапова, исследователь творчества М. Пруста, отмечает, что «для передачи этого сложного комплекса чувственных и интуитивных восприятий Пруст использует два приема, которые своеобразно сочетаются друг с другом; во-первых, — это перевод реального мира как бы «внутри себя», перемещение людей, природы, предметов в категории индивидуальных психологических представлений; во-вторых, — припоминание, при котором цепь ассоциаций связывает минувший и нынешний моменты, благодаря чему уничтожается разъединенность этих моментов во времени, снимается само представление ушедшего, прошлого времени»<sup>16</sup>. В.И. Божович считает, что в этом случае происходит не эмблематическое, но «суггестивно-поэтическое переключение» вещественного мира, его «интимно-личное обживание»<sup>17</sup>.

При помощи эйдетического образа (визуального, слухового, обонятельного, осязательного, вкусового) из прошлого крупным планом всплывает лишь один эпизод. То, что было до него или после, — либо не помнится, либо этому не придают особого значения. Так возникает фрагментарная ретроспекция.

Теория фрагмента была разработана еще романтиками<sup>18</sup>. Фрагментация была свойственна произведениям модернистов<sup>19</sup>, присуща она и постмодернистам. К 60-м годам XX века, когда М. Турнье и написал свой роман, «фрагмент, — как считает В.А. Пестерев, — в отработанном многовековом художественном опыте уже получил широкое распространение в своих основных формальных разновидностях: афористической, эпистолярной, дневниковой, кинематографической, словарной»<sup>20</sup>. В предложенном перечне явно не хватает ретроспективного фрагмента, столь успешно разработанного М. Прустом. Именно к нему обращается в первую очередь М. Турнье в своем романе «Пятница». Вернемся к этому же вопросу чуть позже, ввиду его связи с другими способами фрагментирования.

Обратимся сначала к повествовательным структурам, не забывая проводить сопоставление с первотекстом Д. Дефо. Заботясь о достоверности изображаемого, Дефо заставляет самого Робинзона Крузо поведать обо всем читателю от 1-го лица. Повествовательная перспектива остается константной на протяжении всего романа. Дневниковые записи Робинзона, приведенные в тексте, лишь усиливают документальность событий, уже изложенных автобиографическим рассказчиком. В романе Турнье повествовательные структуры значительно сложнее. Это роман со сменной фокализацией. Основная часть этого произведения изложена от 3-го лица aukториальным рассказчиком, «всеведущим и вездесущим» нарратором. «Он поддерживает произведение, будучи «позади» него; он находится не в мире, который описывает, но «позади» него, выступая в

роли демиурга или привилегированного зрителя, знающего обратную сторону дела»<sup>21</sup>. Дневник же или, точнее, вахтенный журнал Робинзона у Турнье показывает происходящее «изнутри», от 1-го лица самого Робинзона — актора. Таким образом, фокус или точка зрения постоянно меняется, переходя от панорамной к сценической, от объективированной к субъективной, и наоборот. В романе Дефо основной композиционно-речевой формой является повествование или показ действий, предпринимаемых Робинзоном. Турнье придает большее значение описанию окружающей Робинзона природы и рассуждению, поскольку в дневнике его Крузо фиксирует не внешние события, а движения собственной души, свои размышления. По классификации В.А. Пестерева — это дневниковый фрагмент. Представляется, что его следовало бы назвать повествовательным, поскольку новая точка зрения, отличная от предыдущей, может вводиться в повествование и другими способами, например косвенной или несобственно-прямой речью. Перебивка, частая смена композиционно-речевых форм тоже свидетельствуют о «рваном» типе мышления, «разорванном сознании» автора XX века.

На лексическом уровне произведения Дефо и Турнье также различаются. Стиль письма Дефо строг, скуп, точен и лишен поэтических прикрас, ведь его Робинзон — простой моряк, а не литератор. Язык Турнье значительно образнее и богаче не только за счет введения объективного повествователя, но и потому, что его Робинзон в прошлом студент университета. Текст романа Турнье насыщен художественными тропами, профессионализмами, этнонимами, англицизмами, латинизмами, научными названиями растений и животных, населяющих остров, что требует от переводчика на русский язык дополнительных комментариев и пояснений. Эрудиция как нарратора, так и актора распространяется не только на мореходное дело, но и на ботанику, физиологию животных, метеорологию, физику, социологию, юриспруденцию, философию, что соответствует научным знаниям о мире вовсе не человека XVIII столетия, а середины XX века. Напомним, что и В.В. Набоков в своих произведениях часто прибегал к специальным знаниям по энтомологии, а Умберто Эко — по средневековой архитектуре и фитонизму. Наличие сходных черт в творчестве столь крупных писателей постмодернизма свидетельствует об использовании ими совершенно различных лексических пластов, которые перемежаются, как бы перебивая друг друга. Такой фрагмент В.А. Пестерев называет «словарным».

«Афористический фрагмент» представлен в романе М. Турнье многочисленными цитатами из Библии, стилизацией под юридические документы, о которых уже шла речь выше.

Анализируя роман Туссена «Фотограф», В.А. Пестерев затрагивает еще один очень важный аспект, касающийся синтаксического уровня

произведения: «Одна фраза, которая ритмизует пространство кадра: деление на отрезки (планы)... И почти безглагольная, именная текучесть в переходе от деепричастных форм к развернутому сравнению, где неожиданно сопряжены ускользящая грациозность созерцаемого мгновения и убиваемая живая красота»<sup>22</sup>. Как же тут не вспомнить знаменитые строчки А. Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека». Стилистика называет это «рубленным» стилем. Думается, что в творчестве символистов подобное явление было вызвано влиянием импрессионизма в живописи. Художники-импрессионисты рисовали широкими и жирными мазками, которые сливались в единое целое лишь в том случае, если зритель смотрел на них с определенно удаленной дистанции. В малых формах поэзии автор мог себе позволить вместо кисти использовать одно-единственное слово, подражая технике живописца. Прозаик же стал использовать более емкую единицу — фразу, деля ее на мелкие разнородные фрагменты, парцелированные конструкции. Роль мазка кисти в них выполняет уже не отдельно взятое слово, а знаки препинания — запятые, тире, скобки, двоеточие, точка с запятой. Тягуче-длинные фразы М. Пруста, А. Роб-Грийе, М. Бютора, Н. Саррот, К. Симона, Ж.-Ф. Гуссена уже давно привлекли внимание исследователей. Они ставят сложную задачу перед переводчиками, которые специально разрабатывают особую методику абзацно-фразового перевода. Как показывает работа И.Ю. Иероновой<sup>23</sup>, подобные усложнения структуры предложения существовали и в более ранний период, но для литературы XX века они уже стали закономерностью. Вот почему хочется, чтобы среди других видов фрагментов фигурировал и фрагмент синтаксический. Приведем совсем короткий пример парантезы из романа М. Турнье: «Отныне он почти каждодневно раскрывал свой Log-book (словарный фрагмент), чтобы внести туда не мелкие и крупные события своего бытия — не они его занимали! — (синтаксический фрагмент), но рассуждения, отражающие развитие его внутреннего мира, а еще воспоминания, всплывающие из прошлого, и мысли, которые они в нем пробуждали»<sup>24</sup>. Синтаксический фрагмент представлен в этом случае и развернутым перечислением однородных дополнений, прерывающихся причастными оборотами и придаточным предложением. Как и импрессионисты, М. Турнье хочет передать сиюминутность и одномоментность человеческого восприятия.

Приношу свои извинения читателю, терпением которого злоупотребляю, но обширная цитата, которая последует дальше, проиллюстрирует не только фрагментарную ретроспекцию, но и многие другие положения этой статьи.

«У подножья скалистых нагромождений зияло широкое черное отверстие — вход в пещеру, — круглое, как огромный глаз, удивленно впеврившийся в морские дали... Робинзон... встал и без колебаний, без стра-

ха, исполненный торжественной важности своей миссии, направился в глубь туннеля. Ему не пришлось долго блуждать: вскоре он нашел то, что искал, — отверстие очень узкого вертикального лаза. Он сделал несколько безуспешных попыток проникнуть в него. Стенки лаза были гладки, как слизистая оболочка, но отверстие оказалось настолько тесным, что, спустившись туда по пояс, Робинзон прочно застрял в нем. Тогда он разделся догола и увлажнил тело остатками молока. Затем просунул голову в лаз и теперь уже проскользнул в него весь целиком, продвигаясь медленно, но безостановочно, точно питательный зонд по пищеводу... Пол ее (пещеры) был твердым, гладким и странно теплым, зато стены оказались на удивление неровными и разнообразными... Робинзон приближался к огромному минералу, по всей вероятности из гипсовых отложений в виде цветка, очень похожего на песчаные розы, встречающиеся в некоторых пустынях. Цветок источал влажный железистый запах с приятной кислицой и вместе с тем горьковато-сладкий — так пахнет сок фиговой пальмы... (Именно этот обонятельный образ будит в Робинзоне воспоминание о матери, натирившей полы скипидаром, запах которого вновь почувствовал Робинзон в пещере.)

После многочисленных попыток он отыскал наконец нужное положение — свернулся калачиком, скрестив ноги, уперев колени в подбородок и обхватив их руками; в этой позе он так идеально точно поместился в выемке, что тут же перестал понимать, где кончается он сам и начинается каменная оболочка.

И вот он погрузился в счастливое, нескончаемое забытье. Сперанца была созревающим на солнце плодом, чье гладкое белое ядро, скрытое под бесчисленными слоями коры, скорлупы, кожуры, звалось Робинзоном. О, какой покой снизошел на него, проникшего в святая святых скалистой громады неведомого острова!... Вероятно, Робинзон заснул. Он не знал точно, так это или нет. Для него, погруженного в состояние небытия, разница между сном и явью начисто стерлась...

Да, на этих глубинах женская суть Сперанцы во всей полноте проявляла свой дух материнства. Размытые смутные пределы пространства и времени позволяли Робинзону с головой погрузиться в воспоминания о сонном своем младенчестве; особенно настойчиво преследовал его образ матери. Он ощущал себя в объятиях этой сильной волевой женщины редких душевных качеств, но не терпящей праздной болтовни и бесплодных сентиментальных излияний. Робинзон не мог припомнить, чтобы она хоть раз поцеловала кого-нибудь из пяти его братьев и сестер или его самого. И однако, никто не назвал бы ее черствой... В ее отношении к детям тайлось нечто нерушимое, согревавшее их куда надежнее, чем внешние проявления любви. Она ни разу не поцеловала кого-нибудь из своих детей, но зато ее взгляд говорил им, что она знает о них все, переживает их радости

и горести сильнее, чем они сами, и готова щедро оделять детей неисчерпаемыми сокровищами нежности, понимания и мужества...

Вот такую Робинзон и помнил мать — столп истины и доброты, суровую, но любящую заступницу, убежище от детских страхов и печалей. И сейчас, в глубине своей ниши, он вновь обрел нечто похожее на ту чистую строгую нежность, на ту неисчерпаемую способность к состраданию без всяких внешних проявлений. Он вспомнил руки своей матери — большие руки, которые его не ласкали, но и не били... Эти руки месили белое маслянистое тесто накануне праздника Богоявления. И назавтра детям доставался пирог из полбы, в слоистой корочке которого был запрятан боб. Ныне Робинзон представлял собою такой комок податливого теста во всеильной каменной длани острова. Или же тот самый боб, заключенный в несокрушимую, тяжкую плоть Сперанцы.

Вспышка света повторилась вновь, проникнув в потаенные глубины, где он пребывал, вконец изможденный долгим постом. Странно: в этом молочном полумраке Робинзону показалось, что она вызвала прямо противоположный эффект; в какую-то долю секунды окружающая белизна почернела, но тут же вновь обрела свое безупречное снежное сияние. Как будто чернильная волна прихлынула к зеву пещеры, чтобы через миг отпрянуть, не оставив после себя и следа... Робинзон выбрался из ниши. Он не так уж ослаб или застыл — просто ощущал в себе какую-то легкость и одухотворенность. На сей раз ему удалось без труда проникнуть в лаз, ставший удивительно широким»<sup>25</sup>.

Так нарратор символически через развернутую метафору и лейтмотив замеса теста описывает половой акт Робинзона с возлюбленной Сперанцей, а заодно и инцест с собственной матерью. Если при прочтении приведенного фрагмента еще могут оставаться какие-то сомнения, то дневниковый фрагмент рассеет их окончательно. «Мне пока еще трудно оценить все значение моего спуска вниз и пребывания в чреве Сперанцы. Благом ли было оно? Или злом? Это требует серьезнейшего расследования, для коего в настоящее время не хватает важных улик... Вчера я вновь укрылся в своей нише. Но это будет в последний раз: я уже признал свою ошибку. Нынче ночью мне, погруженному в полузабытье, не удалось сдержать семяизвержение; я едва успел защитить ладонью узкую, в два пальца шириною, расщелину в глубине ниши — самое потаенное, самое интимное из всех отверстий Сперанцы... Какое ослепление побудило меня кичиться младенческой невинностью?! Я — взрослый мужчина в полном расцвете сил и должен по-мужски принимать свою судьбу... Мощь, которую я черпал в недрах Сперанцы, была опасной платою за отступление к собственным моим истокам. Конечно, я обрел здесь покой и радость, но ведь я раздавливал своей тяжестью эту землю-кормилицу. И Сперанца, беременная мною, не смогла больше производить что бы то ни было: так прекра-

щаются менструации у будущей матери. Но, что еще хуже, я осквернил ее своим семенем, этими дрожжами жизни. Страшно подумать, какое чудовищное тесто может взойти на них в огромной печи острова — пещере! Я воочию вижу, как Сперанца, словно гигантский пирог, разбухает, вздымается, расплзается по поверхности моря и, наконец, испускает дух, сперва извергнув из себя некоего монстра — плод кровосмесительной связи»<sup>26</sup>.

При смене ракурсов и повествовательных структур М. Турнье важно сообщить читателю и точку зрения актора, но предмет, о котором идет речь, все время остается одним и тем же. Такие повторы с небольшими изменениями, другой нюансировкой были подмечены еще в творчестве новороманистов (Бютор, Роб-Грийе, Саррот, Симон). Французская критика обозначила их как *dédoublement du sujet* (раздвоение, а точнее, расщепление предмета, поскольку повторов может быть значительно больше, чем два). В отечественном литературоведении такой повтор с переменной некоторых деталей обычно называют «повторным кадром», или «кинематографическим фрагментом»<sup>27</sup>.

Как мы видим, весь роман М. Турнье пронизан психоанализом и экзистенциализмом, философией XX века. Этому же веку мы обязаны появлением эйдетических образов памяти. В нем же через фрагмент стали отражать разорванный тип сознания постмодернистов, что затронуло практически все уровни художественного текста. Позаимствовав всемирно известный сюжет Д. Дефо, французский писатель наполнил его новым, современным ему звучанием.

---

<sup>1</sup> *Бреннер Ж.* Моя история современной французской литературы. М: Высшая школа, 1994. С. 303.

<sup>2</sup> *Brenner J.* Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours. P.: Librairie Arthème Fayard, 1978. P. 534.

<sup>3</sup> *Пестерева В.А.* Многоуровневость «традиционной» формы в романе Мишеля Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб» // Многообразие романских форм в прозе запада второй половины XX столетия: Учебное пособие / Под ред. проф. В.А. Пестерева. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2005. С. 110—130.

<sup>4</sup> *Касаткина Е.* Откуда моды к нам, и авторы, и музы... // Новый мир. 1999. № 11. С. 225.

<sup>5</sup> *Гришина Н.* Истоки философии // <http://tournier.narod.ru/source.htm>.

<sup>6</sup> *Турнье М.* Пятница, или Тихоокеанский лимб: Роман / Пер. с франц. яз. И. Волевич. СПб.: Амфора, 1999. С. 42.

<sup>7</sup> Там же. С. 51—52.

<sup>8</sup> Там же. С. 98.

<sup>9</sup> Там же. С. 60.

<sup>10</sup> Там же. С. 61.

<sup>11</sup> *Шифрин Б.* Интимизация в культуре // Даугава. Рига, 1989. № 8. С. 16.

<sup>12</sup> См. подробнее *Bachelard G.* L'eau et les rêves. P., 1942; *Bachelard G.* La psychanalyse du feu. P., 1949.



<sup>13</sup> Делез Ж. Мишель Турнье и мир без другого // *Турнье М.* Пятница, или Тихоокеанский лимб. СПб.: Амфора, 1999. С. 282.

<sup>14</sup> Большая советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 29. С. 570.

<sup>15</sup> *Грешных В.И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

<sup>16</sup> *Потапова З.М.* Марсель Пруст // История французской литературы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. Т. 4. С. 105.

<sup>17</sup> *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция: конец XIX — начало XX века. М., 1987. С. 284.

<sup>18</sup> См.: *Грешных В.И.* Указ. соч.; *Грешных В.И.* В мире немецкого романтизма: Ф. Шлегель, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне: Учеб. пособие / Калинингр. ун-т. — Калининград, 1995; *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

<sup>19</sup> См.: *Грешных В.И., Яновская Г.В.* Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли. Калининград: Изд-во КГУ, 2004.

<sup>20</sup> *Пестерев В.А.* Фрагментарная форма романа Ж.-Ф. Туссена «Фотоаппарат» // Балтийский филологический курьер: Науч. журн. / Редкол. В. Грешных и др. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. № 4. С. 287.

<sup>21</sup> *Rouillon J.* Temps et roman. P.: Natchette, 1974. P. 85—86.

<sup>22</sup> *Пестерев В.А.* Указ. соч. С. 290.

<sup>23</sup> *Иеронова И.Ю.* Развитие парантезы во французском литературном языке в период с XVI по XX в. (на материале эпистолярных текстов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1993.

<sup>24</sup> *Турнье М.* Указ. соч. С. 50.

<sup>25</sup> Там же. С. 115—121.

<sup>26</sup> Там же. С. 122—126.

<sup>27</sup> *Пестерев В.А.* Указ. соч. С. 291.

