



В. Пестерев

Фрагментарная форма романа Ж.-Ф. Туссена «Фотоаппарат»

«**К**онструктивный парадокс формы, которая создает себя, только расшатывая те контуры, через которые она и может проявляться»,¹ – это возможно, в первую очередь, неизбежная эстетическая проблема «части», «целого» и «целостного» в художественном произведении, проблема, в особенности обнажающая свою контрапунктность в модернизме и постмодернизме, склонных к синтезу дискретности, незавершенности и неопределенности. Углубленное в «проработку смысла» постмодернистское творчество пристрастно к парадоксам стиля, письма, художественной структуры, формы, воплощая зыбкую – вместе с тем канонизированную и не менее парадоксальную – формулу «создавать разрушая». Этот постмодернистский парадокс единоприроден с отмеченным парадоксом формы, и оба они как принципы творчества реализуются через фрагмент², художественная двойственность которого – и в определенной самодостаточности, саморазвитии, что ведет к нарушению и разрушению целостности, и в создании ее, поскольку «фрагмент хранит в себе великую силу, конструирующую мир во всей его целостности»³. Одновременно действенна и двунаправленная энергия целого, которое ради «самоосуществления» в произведении «одновременно отрицает и допускает фрагмент»⁴. В этом пространстве взаимодействия внутренних и внешних противоположностей образуется триединство фрагментарной формы: фрагмента как ее части, доминирующего компонента, фрагментации как способа ее создания и фрагментарности как ее свойства.

Один из ведущих исследователей постмодернизма Д. Фоккема, утверждая, что «большинство постмодернистских текстов – это совокупность относительно не связанных фрагментов»⁵, констатирует очевидный и общепризнанный факт. Непосредственно проявляясь во французском романе последней трети XX века, это жанрово-стилистическое свойство освящено национальной традицией от «Мыслей» Б. Паскаля и «Размышлений» Ж. де Ларошфуко, разработавших афористический фрагмент, до кинематографической фрагментарной формы «новороманистов» Н. Саррот и А. Роб-Грийе, а также прозы М. Бланшо и Ф. Соллерса.

В общем контексте постмодернистского творчества французский литературный постмодернизм производит впечатление неявленного⁶ в силу, пожалуй, двух причин. Он, несмотря на мощную во Франции постструктуралистскую мысль, в меньшей мере с ней напрямую соотносим. Или, вернее, непосредственно отстранен от этого рода теории, а опосредованно осваивает ее через модернистский опыт «нового романа» и «нового нового романа». Знаменательно – в этом аспекте, – что во Франции модернизм плавно перерождается в «пост», как в творчестве А. Роб-Грийе («Дом свиданий»), М. Дюрас («Разрушить, сказала она»), Ф. Соллерса («Праздник в Венеции»). Часто два начала – художественно воплощенное «подозренье» и «проработка смысла» одновременно с переходом модернистской «техники письма» в обнаженный полистилистический всесинтез – соприсутствуют в одном произведении: «Бессмертие» и «Неспешность» М. Кундеры, «Чероки» Ж. Эшеноза.

Особый пласт в этом своеобразном французском постмодерне (и, вероятно, следует добавить – интернациональном⁷) принадлежит «минималистской литературе ни о чем», которую в своем докладе «Куда идет французская литература?» П. Брюнель рассматривает как одну из ведущих в творчестве 80 – 90-х годов⁸. Первое ее свойство – это воплощаемая мечта Г. Флобера написать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, <...> книгу, где почти не было бы сюжета или, по крайности, сюжет был бы почти незаметен»⁹. Намеченное Флобером новое соотношение в произведении сюжета и стиля определяет отчасти второе качество этой прозы как «минималистской»: незначительный объем произведения; упрощение сюжета до дискретно развернутой ситуации или цепочки (часто ассоциативной) обыденных событий; интерес к детали, ее повышенная изобразительно-выразительная роль, но одновременно – «периферийность», лексическая скупость и синтаксический лаконизм. Эта эстетическая общность, «склонность к малозначительному («goût de la petitesse»), которая, по мнению Ж.-П. Ришара, сегодня столь оживляет литературное произведение»¹⁰, множественно индивидуальна во французской постпрозе конца XX столетия. Романы Эмманюэль Бернейм с ее «упругим, крепким по мужски стилем» – «Нож» (1985), «Двое» (1987), «Его жена» (1993) – воспринимаются «на двух, а то и больше уровнях»: внешняя и внутренняя согласованность в повествовательной интриге до «перипетий “мыльных опер”» и притчево-философский подтекст¹¹. Романы-поэмы Кристиана Бобена, которого П. Брюнель числит среди «самых одаренных <...> молодых писателей» 90-х¹², – «Эклога “ничто”» (1990), «Неожиданная» (1994), «Все заняты» (1999) – это лирическое остранение, через которое автор стремится прозреть ценностные моменты личного и общечеловеческого существования. Творчество Бобена, – прони-

цательно отмечено П. Брюнелем, – представляет «анфиладу около двадцати текстов, названия которых проясняют друг друга, подобно фрагментам одной головоломки»¹³.

Минималистские книги ни о чем и романы писателя литературного поколения 80 – 90-х Жана-Филиппа Туссена, который осмысливает свою творческую работу как поиск, развитие, хотя по-постмодернистски и добавляет при этом: «Я не знаю, что ищу, но ищу»¹⁴. Правомерность этого заключена в пяти его романах. Первый – «Ванная комната» (1985) – «культовая книга целого поколения», по мнению Ж.-П. Сальгаса, ставящая вопрос «Как примирить свои желания с мировым порядком?» и состоящая из «мельчайших движений, которые в языке, обработанном с точностью до миллиметра, обозначают ТРУДНОСТЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ»¹⁵. А роман 1997 года «Телевизор», полагает Туссен, «самая смешная» его книга, «самая сгущенная» по стилю в отличие от предшествующих, сюжетно многоплановая, рожденная авторским желанием осмыслить современную эпоху в ее настоящем моменте¹⁶. Вместе с тем очевидно, что романы Туссена едины в их «флоберовском» примате стиля над сюжетом, в их «минималистской» природе. Не случайно сам писатель на вопрос, считает ли он адекватными его творчеству часто применяемые критиками «формулы» «новые новые романисты», «бесстрастные романисты» или «романисты-минималисты», отвечал, что больше соответствует прилагательное «минимальный»: «В моих книгах мало [художественных] средств, мало слов, все очень умеренно»¹⁷. Не изменяет Туссен в своих творческих пристрастиях и фрагментарной форме, как общее включающей поэтику «минимализма» и «книги ни о чем». Одно из подтверждений тому – роман 1988 года «Фотоаппарат».

Во внешнем проявлении фрагментарная форма этой книги соответствует «кинороману» как «роману в эпизодах» с его кадровой разбивкой, подобной движению киноленты, что очевидно в классике этой романной разновидности: в «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) и «Бессмертной» (1963) А. Роб-Грийе. У Туссена очень определенно просматривается сквозная, событийно скрепляющая повествование линия героя-рассказчика и Паскаль, молодой женщины-администратора автошколы, куда является протагонист «Фотоаппарата», решив «обучиться вождению автомобиля» (8)¹⁸. Эпизоды присутствия в конторе автоофиса, поездки в школу за сыном Паскаль Пьером, сцены с обменом газового баллона, в которых принимают участие и отец Паскаль, месье Полугаевски; уикенд с Паскаль в Лондоне и возвращение в Париж. Неожиданны несвязностью с этой линией, по сути, три сцены: деловая поездка героя в Милан; развернутый эпизод учебного вождения автомобиля с инструктором; мелькание цепочки ситуаций в финале (полет в самолете; Париж; отснятые фотографии с пленки украденного аппарата; уходящая в ночь дорога; какой-то

вокзал; телефонная будка; рассвет). Правда, в эту цепочку включается ночной звонок рассказчика Паскаль из автомата. Кроме того, что последовательность общей событийной линии «разрушается» подключением иных сюжетных сцен, отдельный эпизод, очерченный в повествовании как самостоятельный, деформируется разрастанием в его пределах в новое романное событие или детали (мозоль и маслина в ресторане из миланских фрагментов; «человек» у игрового автомата на пароме через Ла-Манш в рассказе о возвращении из Лондона), или моментов саморефлексии героя (скажем, о природе мысли, представляющейся потоком в кабинке туалета на станции техобслуживания; об автопортрете – простом присутствии на фотоснимке – в самолете из Орли).

В равной мере сюжетная роль и трех вставных сцен, и «детальных» и «саморефлексивных» эпизодов – это контрдействие событийному движению. В силу немотивированности и внезапности перехода к ним создается неопределенность соотношения и повествовательной ценности: то ли взаимоотношения героя и Паскаль дополнительные, то ли, наоборот, к этому сюжетному плану дополнительные три «вставных» разновидности «текста в тексте». Свойство постмодернистской повествовательной «децентрированности» романного текста, ведущее к «открытому», «нелинейному», – это одновременно «тайный закон» внутренней сущности романа: «беспреданно менять направление, двигаться случайно», как ее точно осмысливает М. Бланшо¹⁹. Единонаправленность этой перипетийной повествовательности романа и постмодернистской «децентрированности» очевидна в фрагментарной форме, которая становится способом их осуществления и существования, поскольку фрагментарность «призвана изгнать из текста какое-либо устойчивое, упорядоченное содержание, которое всегда скрывается под упорядоченным речевым выражением», «ценность фрагмента именно в его несводимости к системе»²⁰.

Одно из художественных свойств Туссена – фрагментарное мышление. Все его пять романов написаны в этой манере, которая осмысливается самим писателем в интервью 2001 года: «Этот способ работать абзацами – очень визуален... Мне нравится видеть замкнутые блоки, разную [их] величину. Вначале я не знал, что буду писать в этой манере, но я начал “Ванную комнату”, нумеруя абзацы. Нумерация дает нечто вроде силы авторитета <...> поэтому не подвергают сомнению то, что происходит. <...> Впоследствии я увидел, что это также и техника, которая позволяет мне переходить от одного к другому, продвигаться вперед благодаря фрагментам, полностью осуществляя преобразования»²¹.

Переключая эти суждения Туссена на его прозу, видишь, что писатель придает фрагменту большую эстетическую значимость, постоянно открывая новые художественные возможности этого компонента и варьируя фрагментарную форму романного целого. Конечно, сравнительно с экспе-

риментальностью Ж. Перека в «романах» «Жизнь способ употребления» книги Туссена действительно производят впечатление скорее традиционных, но вместе с тем их обновление иной природы, нежели у Перека. Форма романа 1986 года «Месье» отличается от формы «Ванной комнаты» (где, что отмечалось, каждый фрагмент последовательно пронумерован) своеобразно ритмизированной структурой повествования, строй которого – периодическое повторяющееся подключение к «объемному» развернутому эпизоду односложной фразы в виде особого фрагмента. И даже кажущаяся традиционной форма «Фотоаппарата» художественно перерождается. Можно сказать, в этом романе явна характерная для литературы второй половины XX столетия «ломка» изнутри устойчиво сложившейся традиционной формы, как эту скрытую роль выполняет в «Имени розы» У. Эко игровое начало, а в «Профессоре Криминале» М. Брэдбери – пародия.

Не только цельность, но и традиционность фрагментарной формы «Фотоаппарата» разрушается именно фрагментом. В меньшей мере это парадокс, а скорее закономерность, о которой еще в середине XX столетия писал в «Нулевой степени письма» Р. Барт: «...Мы обнаруживаем в романе тот разрушительный и созидательный одновременно механизм, который характерен для всего современного искусства»²². В романе Туссена это происходит потому, что фрагмент здесь предельно самодостаточен. И в этом смысле к нему вполне применимо сказанное о стиле Дж. Джойса повлиявшим на Туссена С. Беккетом, который писал, что в «Поминокх по Финнегану» «его письмо не о чем-то, оно само есть это *что-то*»²³.

К 80-м годам XX века – к моменту вступления Туссена в литературу – фрагмент в отработанном многовековом художественном опыте уже получил широкое распространение в своих основных формальных разновидностях: афористической, эпистолярной, дневниковой, кинематографической, словарной. Для Туссена с его интересом к кино и активным творчеством в этом искусстве склонность к определенному типу предсказуема. Вместе с тем в «Фотоаппарате» кинематографическая фрагментарная форма совмещается с эпистолярной. В этом признается и сам автор, заявляя в интервью, что в этом романе он обильно использует прием обращения к читателю в манере, в которой сам пишет письма²⁴. Синтез кинематографического и эпистолярного определяет структуру «кадра» в романе и ракурс «съемки», а в художественном итоге – самодостаточность фрагмента как его саморазвитие. Саморазвитие через монтаж внутренних движений и способ видения, связанных с героем-рассказчиком и исходящих из стиля, авторского «письма».

Как это ни тривиально звучит относительно литературы конца XX века, но для Туссена творчество – это действительно самовыражение. Кроме того, что существует родственная близость между автором и его персонажами, на что постоянно указывает в интервью Туссен, он, как и Флобер,

убежден, что «стиль сам по себе есть совершенный способ видеть мир»²⁵. Возможно, в своих авторских заявках Туссен несколько бравирует его исключительной сосредоточенностью на процессе «письма», «сочинении текстов», тем не менее очевидно, что «только стиль порождает историю, персонажа» его романов²⁶. Разумеется, это не случай «туссеновского феномена», а один из ориентиров словесно-художественного творчества XX столетия. Для автора «Ванной комнаты» и «Фотоаппарата» он связан с Г. Флобером, С. Беккетом, В. Набоковым, Ж. Переком, Р. Музилом, В. Гомбровичем, о которых говорится в интервью писателя²⁷, с А. Роб-Грийе²⁸, «новым романом», и, думается, следует назвать Л. Селина, в чьих произведениях, «как у Сезанна с цвета – все начинается со стиля, языка, только им порождается эпизод, действующее лицо, оппозиция фрагментов»²⁹. «Фотоаппарат» – это картина внутренних движений в оформленном в кадр виде. Выделить какие-либо, как говорится, этапные или основные фрагменты жизни, сознания героя-рассказчика невозможно и не имеет, судя по всему, смысла. Мы приобщены к постмодернистскому тексту и повествованию, где все и значительно и незначительно. И те фрагменты, которые могут показаться ключевыми, в повествовании оборачиваются одним из эпизодов в общей – беспричинной и немотивированной – цепочке состояний, мыслей, поступков. К тому же – без их ценностной значимости. В этом посттексте все случайно, неаксиологично, децентрично. Каждый фрагмент – способ видеть реальность и себя через «письмо» (или процесс «говорения», «речи») и фиксацию состояний, получающих рациональную оформленность. Для Туссена, как для М. Бланшо, «писать согласно принципу фрагментарности» значит «незримо уничтожить [различие] поверхности и глубины, реального и возможного, верха и низа, явного и скрытого»³⁰. «Фрагментация функционально изменяет процесс письма и процесс чтения»³¹. «Не будучи ни экспериментом, ни формой или сюжетом письма, как и ни иной организацией с точки зрения упорядоченности книги, так же как и ни нарушением порядка», фрагментарность – трудно выявляемое свойство и необходимость («*obscure exigence*»)³². В понимании Бланшо фрагменты конкретны и неуловимы в своей единичности, это – непрерывное движение: изменение и отклонение³³. Думается, на основании фрагментарных суждений М. Бланшо Б.В. Дубин дает четкое понимание фрагмента: «Переверачивая знаменитую формулу, я бы сказал, фрагмент <...> – это такая разновидность прозы, чей центр нигде, а окружность везде. Форма центробежного высказывания, фрагмент существует парадоксальной напряженностью без сосредоточенности на цели, как бы постоянным и всегда предельным усилием рассеяния, тяги от центра ко все новому и новому краю»³⁴. Аналогично в художественном тексте Туссена возникает череда повествовательных ощущений, чувств и поступков, поток мыслей.

Благодаря первозначности для Туссена стиля, а не только манеры повествования от первого лица и сосредоточенности на «я» героя, который для автора одновременно и объект, и субъект, именно внутрикадровый (внутрифрагментарный) монтаж – но не межкадровый – обладает бóльшей энергией художественного саморазвития, что усиливает, обнажает фрагментарность целого. Синхронно это достигается и изломанным, неожиданным (случайным?) изменением ритма (вернее, аритмией) чередования длинных и коротких кадров, а также подчеркнутой сменяемостью разительно несхожих – изобразительно-выразительно и формотворчески – кадров.

Туссен в равной мере владеет как искусством стиля, так и поэтикой кадра-фрагмента. В потоке видоизменений монтажных решений кадров первый фрагмент (над пятнадцатью типографскими строками которого, как признается Туссен, он бился месяц) типичен для «Фотоаппарата» синтезом кинематографического (прием в данном случае «зачинного» обращения с экрана героя-рассказчика к зрителям) и эпистолярного, ибо воспринимается как часть письма-сообщения. Бесспорно, первый прием оправданно может быть причислен и к литературным. Более того, сообщаемое – об «обычно спокойной и безбурной» (8) жизни рассказчика, о совмещении в один и тот же период двух событий (решение «обучиться вождению автомобиля» и извещение «потерянного из виду приятеля» о его женитьбе) – не исчерпывается информацией. В парадоксальности саморазвития фрагмент запечатлевает, «как мысль сама себя мыслит»³⁵: ассоциативно и случайно. Поскольку заключительное добавление «между прочим», что герой не терпит «потерянных из виду друзей» (8), оказывается отклонением, не получающим дальнейшего повествовательного воплощения. Это подчеркивается тут же начальной фразой следующего эпизода, возвращает к основной ситуации романа: «Итак, однажды утром я явился в контору автошколы» (8). Однако задерживает внимание возникающее «пояснение» об «отпечатанном на машинке письме»: визуальная деталь из разряда «неуточненных изображений материального мира»³⁶ – «старенькая такая машинка» («une assez vieille machine») (7)³⁷; но напрямую она включается в кинематографическую художественность благодаря общему контексту поэтики «Фотоаппарата».

Особый интерес вызывает часто используемый Туссеном монтажный прием построения эпизода (или его части) на смене планов. Начало одного из фрагментов (ночная переправа через Ла-Манш) – это «параллельный перемежающийся монтаж, когда изображение одной части следует за изображением другой в определенном ритме»³⁸. Внимание героя переключается от дальнего плана – «оранжевая пунктирная линия береговых огней» (44) – к общему: море, небо, в движении камеры сливающиеся на горизонте. Средний план – пустая палуба – переходит в крупный: две лежащих фигуры на скамейке. А перед переключением к мыслям и чувствам

героя, где смешались волны, ночь, пена, легкий плеск и ситуативное ощущение своей жизни, как бесконечное движение волны в ночи, – дается крупным планом его фигура: «Паром покинул порт Ньюхейвена, позади осталась оранжевая пунктирная линия береговых огней. Море было темным, почти черным, и небо, беззвездное, безысходное сливалось с ним на горизонте. Палуба быстро опустела, только за спиной у меня две фигуры в капюшонах лежали на скамейке, укрывшись шерстяными пледами. Подняв воротник пальто, я стоял, облокотившись о борт, и смотрел, как судно скользит по воде» (44).

По сути, обычен здесь прием точного соответствия чередования планов и последовательной смены синтаксически однотипных, изобразительных фраз, в каждой из которых четко обозначен объект. С него начинается следующее предложение (или новая его часть), возникает пауза в переключении от плана к плану³⁹. Одновременно впечатление подчиненности литературного стиля кинематографическому способу организации фрагмента разрушается в движении изобразительных образов включением словесной метафоры: «небо, беззвездное, безысходное» (44) («le ciel... sans étoiles et sans issue») (95). Тот же прием только наоборот, включение изобразительной детали (напомним, «старенькая такая машинка») в чисто литературный стиль речи наблюдается в первом кадре. И в целом подобное стилевое остранение то через кинематографическую, то через вербальную образность (как «инаковость») – свойство романной формы Туссена: стилистический монтаж и синтез искусств.

Саморазвитие кадра-фрагмента в «Фотоаппарате», можно сказать, постоянно: в плавном движении или резком переходе от внешнего к внутреннему, от конкретной изобразительности кинопланов с их метафорическими оттенками к внутренней речи в прихотливом течении мысли. «Ракурсная съемка» здесь – это стиль, и в этом смысле правомерно говорить о единстве манеры письма в том ее виде, как она явлена в последнем романном фрагменте. Он – одна фраза, которая ритмизует пространство кадра: деление на отрезки (планы) вначале: занимающийся день; темнота, смягченная голубоватым светом зари; покой окружающего; атмосфера прозрачного и дрожащего света. И почти безглагольная, именная текучесть в переходе от деепричастных форм к развернутому сравнению, где неожиданно сопряжены ускользящая грациозность («fîgitive grâse») (126) созерцаемого мгновения и убиваемая живая красота: «...и думал только о настоящем, о текущей минуте, снова и снова стараясь удержать ее ускользящую красоту, как пытаются острием булавки бабочку закрепить на картоне живой» (55). Стиль видит, ощущает, думает, воображает. И в своем лирико-поэтическом единстве неожиданно порождает многозначность и открытость повторенным последним словом абзаца: «живой». Обособленное как начало нового фрагмента, оно напрямую связано с воз-

никшей во внутреннем взоре бабочкой, но это также – и спонтанный ход пульсирующей мысли. В не меньшей мере – констатация самоощущения героя-рассказчика в реальности через «минималистский» прием слова-фрагмента.

Деталь, столь значимая в прозе ни о чем, в «Фотоаппарате» часто становится – развернутая в один из планов кадра – приемом саморазвития фрагмента. В особенности «предметная», деталь живет своей внутренней жизнью и образует особый частный пласт в композиции абзаца. Как во французском «поэтическом реализме» (скажем, М. Карне или Р. Клера), «происходит не эмблематическое, но суггестивно-поэтическое “переключение” вещественного мира, его интимно-личное “обживание”»⁴⁰. В любовном эпизоде Паскаль и героя его внимание неожиданно привлекает «один только белый носок» (40) на ноге «совершенно голой» Паскаль. Но столь же неожиданно не дает ему покоя «загадочное исчезновение другого». Случайность возникшей детали и случайность реакции совпадают, как и исчезновение их из поля зрения героя и из текста. Центральный момент сосредоточенности на «носках» получает внутреннее развитие через поведение («пошарив под одеялом», поискал на полу, обратил внимание Паскаль на один носок), новый «ракурс» восприятия («носок лежал комочком на ковре как раз посередине между ночным столиком и телевизором»), но, пожалуй, главное, в беспокойной мысли: «Как он там оказался – тайна» (41).

Обычный для Туссена способ развертывания детали от фиксации восприятия внешнего (в данном случае – «носка» как «вещи в себе») к углублению в мысль героя – «тайна» – в пределах конкретного фрагмента самодостаточен, подобно локальной самодостаточности этой детали. Конечно, ее фрагментарная самоценность иллюзорна и относительна, но в большей мере опосредованно (нежели непосредственно), когда внешняя несвязанность компонентов довлеет, но и вызывает ощущение их соотносительности, провоцирует обнажить их внутреннюю согласованность. Мир вещных деталей отчужден от героя, он остается тайной, подобно «носку», этой конкретной малости фрагментированной «неуступчивой реальности» («la réalité à laquelle je me heurtais») (14), которую герой стремится «размягчить», «сделать более податливой» «тактикой хождения вокруг да около» (11). Здесь явно прямое соотношение детали и реальности, чувство которой рассказчик впоследствии выразит как «тяжесть жизни» (44) («la difficulté de vivre») (94).

В прямой соотносительности с «реальностью» в сознании протагониста раскрывается деталь «маслины», которая возникает в сравнении, когда говорится об «овладении» через «размягчение» реальностью: «как размягчают, чуть надавливая, маслину и потом ловко подцепляют ее на вилку» (11). В детали, что традиционно для французской литературы, со-

вмещены эмпирическое, ментальное и художественное. Это явно прослеживается в новом (миланском) эпизоде романа во время обеда в ресторанчике с партнером синьором Гамбини, когда были поданы «еще два кампари и блюдечко маслин» (15). Не случайно разворачивание в этом фрагменте прежде возникшей в сравнении детали «маслины», причем в поведении и восприятии героя точное следование логике сравнения. Новый ракурс в итальянском эпизоде – подчеркнутая ирония, сквозящая в изображении синьора Гамбини, который «подкармливался маслинами – подкидывал их и хватал губами»⁴¹, отчего речь его «слегка провисала». А по контрасту – деловитая серьезность протагониста в обращении с «одной-единственной» маслиной: «неторопливо приминал ее вилкой», «все <...> внимание сосредоточено» на ней, «равномерно придавливая со всех сторон». Но в конце зарисовки через легкое самодовольство и самолюбование в скрупулезном описании – оттенок авторской иронии: «одним уколком подцепил ее на вилку» и, «не спуская глаз с нанизанного плода, я поспешно перевернул вилку и аккуратно снял маслину губами» (15). Поведение Гамбини – открытая игра, методичность героя – тоже, но иная. Ироническая игра оборачивается пародией на тактику героя в овладении реальностью. Маслина остается маслиной, а реальность – реальностью, несмотря на их сближение в сознании рассказчика. Он овладевает не реальностью через оливку (к чему стремился), а лишь маслиной, съедая ее. И даже при допущении, что все изображенно-сказанное здесь только прихоть воображения героя, не снижается ощущение самопародирования.

Нельзя не согласиться с характеризующим свой стиль Туссенем, что в его текстах «не очень много метафор»⁴². Определенная их малочисленность в «Фотоаппарате» контрастна их ценностности в организации фрагментарного кадра, что в особенности очевидно по сравнению, скажем, с «Ванной комнатой». Композиционная роль метафоры в «Фотоаппарате» усилена, поскольку в эпизодах этого романа она в большей мере выступает в имманентном ей ментальном свойстве как одна из форм сознания. «Мысль представлялась мне потоком, которому лучше не препятствовать – пусть льется, не ведая куда, растекаясь бесчисленными причудливыми ответвлениями, неисповедимым образом собирающимися потом в одной неподвижно ускользающей точке» (19). Так протагонист Туссена переживает как истинную реальность свою мысль, предоставив ей «течь безмятежно и свободно и притворившись, будто она вас нисколько не интересует», поддавшись «ее неторопливому убаюкивающему бормотанию, бесшумно продвигаясь к познанию всего сущего» (19). Медитации героя – это, возможно, в какой-то мере «своего рода дзен»⁴³, но первоначально – художественное самоощущение своего сознания. Наивысший романский момент этого – остраненно-словесная фиксация внутренней жизни своей мысли: «... Я мыслил не словами, не образами, и даже не звуками, если не считать знакомого мерного

бормотания, но движущимися формами, которые проплывали в моем сознании, будто уносимые временем, в своей неукротимой и покойной очевидности» (55). Эти «трепетные формы с неуловимыми контурами» (55) – «*formes tremblantes aux contours insaisissables*» (125) – вербально метафоричны. Причем в том же абзаце, когда в смене чувств «все страхи улеглись, опасения рассеялись, и в душе постепенно стихала *жгучая боль от еще не полученных ран*» (55)⁴⁴. Словесно сложная как движение мысли, метафора–самоощущение и завершает этот фрагмент: «бесконечность умиротворенного безмолвия моего рассудка» (55)⁴⁵.

Минималистские свойства метафоры Туссена – общеупотребимая лексика, ее семантическая безличность, тяготение к понятийности – будто нивелируется центром этой образности: алогизмом или антитезой. Благодаря им метафора в «Фотоаппарате», за редким исключением, по своей природе афористична. Этот метафорический афоризм является динамической силой внутреннего развития фрагмента, однако далеко не часто, а в «Фотоаппарате» – к концу произведения, но в моменты духовно-интеллектуального напряжения героя. В его драматически нарастающем состоянии значим кадр с полученной проявленной пленкой и фотографиями из украденного на пароме аппарата. Внешний строй фрагмента – переключение от рассматривания «одиннадцати ярких цветных фотографий» (51) с мужчиной и женщиной и описание изображений этих незнакомых людей к просматриванию негативов сделанных протагонистом снимков. Внешнее совмещается на этом структурном уровне с внутренним, контрастно и визуально высвеченным через «кричащие тона» («*ces couleurs criardes*») (115) фотографий и «бесформенную тень» (52) («*quelques ombres informes*») (116) его самого на негативе. Она–то и усиливается финальной во фрагменте и двойственной – одновременно в самоощущении и в восприятии своей мысли – метафорой: «неуловимый след моего отсутствия» (52) – «*d'imperceptibles traces de mon absence*» (116). Динамическое саморазвитие здесь фрагмента – это его движение к минимализму метафоры-афоризма, данной в сильной позиции текста: в концовке фрагмента.

Благодаря самодостаточной оформленности фрагмента в нем чрезвычайно значима как компонент фраза и даже часть ее, и часто независимо от синтаксического членения⁴⁶. Она обладает энергией внутреннего движения – саморазвития – фрагмента. Тем более у Туссена с его эстетикой и онтологией стиля. На фразовом уровне он создает своеобразный «текст в тексте»: часть предложения в скобках; в середине или в конце его. Этот стилистический прием, как признается писатель, связан с его любовью ко всему смешному. «Очень чувствительный к любому приему, который вызывает смех», он «почти всегда в комических целях» обращается к скобкам⁴⁷.

Неизменные по роли в тексте как уточнения, замечания, пояснения и по форме – неперенные скобки, – эти вводные выражения и слова экс-

прессивны не в их относительно «нейтральной» разновидности (далеко не редкой в романе), а именно – в комической. По существу все они – самоирония героя, но с разной долей его серьезности и соответственно – авторского лукавого соприсутствия. Ирония, возникающая благодаря несоответствию болезненного состояния рассказчика и его мысли о зарождающейся любви к Паскаль, рядом с которой он сидит, «совершенно раскисший (как знать, может, мое тогдашнее гриппозное состояние было уже началом любви)» (17). Насмешливая ирония над молодящейся пожилой дамой, «директрисой (стройной старухой с модными молодежными очками в цветной оправе на носу)» (25). И в большей мере именно авторская ирония в приписывании герою себе свойств мыслителя, когда он вышел из туалетной кабинки, «не прерывая размышлений (как видно, я все-таки мыслитель по натуре), направился к зеркалу над умывальниками» (26). Пунктуационная подчеркнутость, безусловно, неизбежно ассоциирующаяся с предложными построениями М. Пруста, внешне обеспечивает фразовый «текст в тексте», внешне отмечает изменение формы. Эту наглядность усиливает смена ракурсов: повествовательной созерцательно-бесстрастной констатации на возникающий иронический эффект. Важен здесь и резкий переход от формальной динамики рассказа к статике: в конкретном фрагментарном тексте его часть в скобках – мгновенный стилистический «стоп-кадр».

Кинематографические приемы, прежде всего монтажные, деталь, ее развернутость и сумма деталей в эпизоде, кадровый «текст в тексте» – это формальные константы фрагментарной структуры Туссена. Выделенные, они отмечают структурные узлы саморазвития фрагмента, ибо оно осуществляется через взаимодействие всех его компонентов. У Туссена постоянное видоизменение способов сцепления во внешней и внутренней интенсивности синхронно и органично не менее постоянному изменению, перемещению и структурообразующих доминант, подобно синхронности и взаимообусловленности саморазвития и самодостаточности фрагмента.

Оба эти свойства связаны с тем, что фрагмент в «Фотоаппарате» – это замкнутое на самом себе пространство жизненного момента и внутреннего мгновенья. Туссен точно оттачивает фрагмент в его художественной целостности и наглядности, законченности⁴⁸. Чуть ли не по каноническому правилу классической сонетной формы – законченности строфы – Туссен взыскателен к началу и концовке своих фрагментарных образований и, можно сказать, постоянен в этом художественном решении. Обыденность, безусловность простоты и непринужденная стилистическая легкость в первой фразе – сообщениях, главным образом, то о времени: «на другое утро» (15) и «когда во второй половине дня...» (28); то о месте: «войдя в тихий сумрачный вестибюль в метро» (33), «в конторе автошколы было темно и холодно» (49). «Зачину» антитезна «концовка»: изо-

бразительно-выразительный эффект, образная фигура речи в финале. «Я попросил Паскаль перезвонить мне в автомат» (54) – так начинается фрагмент ночного ожидания героя, когда нарастающая напряженность безнадежности опосредуется образно в последней фразе как созерцаемое героем: «изредка еще пронеслись мимо машины, выезжая на перекресток, ярко светили мне в лицо, а потом от них оставалась лишь медленно удаляющаяся полоска света» (55).

«Фрагмент как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками»⁴⁹ и на протяжении двух последующих столетий его эстетический статус в словесном творчестве постоянно меняется. В эпоху предромантизма и романтизма – У. Блейк, Ф. Шлегель, Новалис, Э.Т.А. Гофман, Ж. де Нерваль – фрагмент «отражает нарастающую свободу поэтического выражения, кардинальные изменения в художественном мышлении»⁵⁰ и обретает новаторскую формообразующую ценность в прозе.

В XX веке фрагментарная форма, как переосмысление, не исключаящее неприятие жанровых традиций романа, авангардно разнонаправлена. Магистральные линии здесь – идентификация фрагмента и литературно-кинематографического монтажа⁵¹, явная в трилогии «США» Дж. Дос Пассоса, в «Вообрази себе картину» Дж. Хеллера, в «Гибели всерьез» Л. Арагона. «Поэтика незавершенности» становится свойством философско-интеллектуальной прозы⁵² и романа-эссе (от «Улисса» Дж. Джойса и «Степного волка» Г. Гессе до «Мага» Дж. Фаулза и «Бесконечного тупика» Д. Галковского).

Связующий два магистральных направления французского модернизма – сюрреализм и «новый роман», – но не принадлежащий ни к одному из них, Ж. Батай в своей художественной прозе («Небесная синь», скажем, или «Юлия») «жертвенное самоуничтожение» представляет в фрагментарно-хаотических композициях: «У Батая сам текст дается в момент своего распада, превращения в *бесформенную* массу фрагментов, которые писатель вновь и вновь перетасовывает, а они покорно поддаются такой операции, обличая отсутствие в себе жесткой имманентной организации»⁵³.

Усиленная и обогащенная приемами киноискусства, фрагментация «новороманистов» – это один из способов перевоссоздания романной реальности в творчестве Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютора, К. Симона и близкой им М. Дюрас. В этом способе просматривается единственно общее у этой группы писателей: «негативные установки или неприятие» «традиционного романа»⁵⁴, его канонов повествования, системы героев и персонажей, образа автора. Скорее всего по инерции постоянно говорится об эстетической разобщенности (конечно, не без доли истины) этих писателей. На самом деле, как представляется, не вызывают сомнения очевидные в их творчестве художественные пересечения: в частности, именно благодаря фраг-

менту «роман может показать в самом себе, как он возникает, как он рождается в реальности», фрагментарность оказывается свойством «романа как поэзии, сумевшей обогатиться романом, будет поэзией, способной самовыразиться, описать свое состояние, саму себя откомментировать»⁵⁵.

Не в меньшей мере роман Ж. Перека «Жизнь – способ употребления» (1978) является «магией художественного открытия», как в одном из своих докладов (апрель 1999 года) Б. Бойд назвал «Бледный огонь» (1962) В. Набокова. Фрагментарная структура «Жизни» – это «романы» (как указано автором), образующие рационально-нерациональный синтез, подчиненный общему принципу «puzzle» (головоломки), элементы и искусство (игра) составления которой неисчислимы. Дискретно проявляющие себя истории героев и персонажей, зарисовки, будничные мелочи, плакаты, меню, газетные вырезки, арабские и древнееврейские написания, математические формулы или программы кино. Этот полистилистический фрагментарный синтез не что иное (в одном из аспектов эстетической многоуровневости), как стремление искусства, вбирающего во всеявленности жизнь, сковать ее «рамой» формы⁵⁶. Однако, думается, допустима – и небезосновательно – в этом смысле скептическая версия К. Бюржелена, считающего, что с точки зрения конструкции «Жизни – способа употребления», «до такой степени расслаивающейся, растрескавшейся, шаткой, где классификации утрачивают смысл, монтаж демонтирует, коллаж расклеивается, описания измышлены, лучший способ употребления жизни – это, вероятнее всего, использовать ее как угодно, но на что-нибудь иное»⁵⁷.

Намеченные здесь моменты, разумеется, далеки от исчерпанности. Они отмечают важные для постмодернистской фрагментарной формы ориентиры на традицию как способ ее переосмысления. Есть определенный смысл в утверждении С. Берто, что «отказ постмодерна от осмысленного времени, которое исполнено движением к воспеваемому ближайшему будущему, отказ от времени, обладающего смыслом, представляется постулирующим распространившуюся прерывистость и неупорядоченность («la discontinuité généralisée»)»⁵⁸. Это понятие «времени» включает «прошлое», «будущее», «историю», «коллективные интересы», «общественную жизнь», «идеологию» и ведет к прерывистости, фрагментарности повествования. Однако, справедливо отмечает М.-С. Ропар-Вюллеме, это не только привилегия постсовременного творчества, но общий «признак романной эстетики»⁵⁹.

Трагический и сверхскоростной XX век – это эпоха проблем, их бесконечного возникновения, неожиданного открытия, их множественности и неразрешенности, вынужденной причастности к ним и их постановки. Принципы иерархии и системности, всеобщее как единоположенное для личности утрачивают смысл. В этой ситуации (в особенности в конце столетия), когда способ изображения, равноценный способу индивидуаль-

ного видения мира, универсализируется в творчестве, фрагмент в его обновляющейся целенаправленности⁶⁰ – это возможность проблематизировать суть существования, суть бытия, суть человека, суть культуры, суть эстетики и художественности. Проблематизировать, пожалуй, в том аспекте, что фрагментарная форма – это одно из проявлений универсального жанрового свойства романа⁶¹, который «не равен себе: он в разных отношениях *переходит* свои границы (“трансцендирует” себя)»⁶². Однако проблематизировать в особом постмодернистском контексте: «исчезновение веры в абсолюты вызвало к жизни представление об относительности, изменчивости, нестабильности и в то же время взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего, а также стимулировало поиски новой целостности, не ложной и искусственной, а истинной и естественной»⁶³.

Фрагментарная форма – это множественность, но в ее неоднозначности. «Не только по сути, – справедливо утверждает С.Т. Вайман, – но и по форме целостность ничего общего не имеет со скучной монолитностью; нередко она калейдоскопична, а то и вовсе открыто фрагментарна»⁶⁴. Аналогично мысли М.М. Бахтина о памяти жанра можно сказать, что и фрагмент, несмотря на свободу, спонтанность, незавершенность, живет памятью целого. Уже в силу того, что в романном мире (пусть даже самом открытом и нелинейном) он – элемент композиции – включен в общий ритм фрагментарных повторений.

Непосредственно переходя к постмодернистскому роману, необходимо еще раз обратиться к статье С. Берто, которая, наряду с утверждением, что «реальна только прерывистость», обоснованно пишет, что это не означает ее полного господства: «коллективное может быть заменено индивидуальным, общее – частным». В постсовременности, разоблачающей историю и «этическую дихотомию идеологий», дискретные повествования основываются на «субъективной этике индивида». А в автобиографической прозе (С. Берто называет Роб-Грийе, Дюрас, Саррот) возникает «психологическая иллюзия непрерывности»⁶⁵. Обосновывая свою мысль, С. Берто апеллирует (что далеко не редко не только в литературной критике и теории, но – часто опосредованно – и в творчестве) к идеям «современного индивидуализма» Ж. Липовецки, который десятилетие спустя после первого издания «Эры пустоты» в 1983 году подтверждает (в послесловии 1993) свои прежние суждения о «постмодернистском персонализме»: «На смену дисциплинарному и воинствующему индивидуализму (первый в концепции философа до 50-х, второй, называемый им также «революционным», – 60 – 70-х годов. – В.П.) пришел индивидуализм *на выбор* – гедонистический и психологический, считающий главной целью личные достижения человека»⁶⁶.

Ж. Липовецки еще в первоначальном варианте своего исследования писал о двойственности современного персонализма: «Отрицательная

сторона его состоит в том, что процесс персонализации обуславливает ломку дисциплинарной социализации; положительная – в том, что он соответствует устройству гибкого общества, основанного на информации и поощрении потребностей индивида, культе секса и учете “человеческих факторов”, на естественности, душевности и юморе»⁶⁷. Второй – позитивный – момент, думается, ограничен гуманистическому характеру французского постмодернизма.

С этим персонализмом связан и один из аспектов целостности «Фотоаппарата», воплотившийся в особом типе главного героя. В протагонисте Туссена сосуществуют апатия, равнодушие, одиночество, которое «стало обыденным явлением, банальностью того же уровня, что и каждодневные наши занятия»⁶⁸, самоуглубленность и отчужденная созерцательность. Герой наделен «“сверхреализмом” сегодняшнего дня»: для него как для человека постсовременности «неважно, что случилось когда-то; важно то, что происходит сейчас – нынешние будни»⁶⁹. Близкое к описанному Ж. Липовецки индивидуализму современного «нарцисса», «я» рассказчика романа – это этическая норма «осторожной, “безболезненной” морали – “без обязательств и без санкций”, приспособленная к заботам о собственном “эго”»⁷⁰. Этой множественности «я» героя присуща спонтанность и в мыслях, и в чувствах, и в поведении, выявляющая, что он человек, постоянно самоопровергающий.

Благоустроенность, комфортность, бесконфликтность, рациональная упорядоченность – эти свойства характеризуют соответствующий индивидуальности протагониста уклад его жизни, «спокойной, в которой обычно ничего не происходило» (7)⁷¹. Так оценена она в первой же фразе рассказа. Но именно в этом существовании прорывается извечно «человеческое в человеке» – его «психея». Лирическая целостность «Фотоаппарата» – самого лирико-поэтического у Туссена – соотносится с целостностью гуманистической авторской озабоченности о человеческой душе. Герой, кажется, комфортно обеспечен и самообеспечен, благодаря его личной интеллектуальной стратегии. Устранено все. Душа будто тоже упразднена в нынешнем миропорядке, где обесценены ставшие былым и мизерным «идеалы», но не в человеке. Что делать с душой? – «мерцающий смысл» (С.Т. Вайман) романа Туссена.

Душа героя прорывается в любви к Паскаль. По-разному выраженное и проявляющееся, это чувство неизменно естественно. И в тот момент, когда он видит ее «одну посреди огромной темной площади», и, прежде чем подойти и взять за руку, проникается сочувствием к ней, такой «потерянной, хрупкой» (48). И в приглушенности банального признания: «Я вас люблю, тихо сказал я ей» (49); и в естественной простоте взаимного чувства: «мы просто смотрели друг на друга и улыбались [в переводе опущено “doucement” (“ласково” в данном случае. – В.П.)] тому, что мы вме-

сте» (49). И последний романский прорыв героя из одиночества – ночной звонок Паскаль, надежда, что она перезвонит ему в автомат, ожидание этого звонка – ответ таящейся в душе и еще не изжитой любви. Душевный отклик рассказчика постоянно ощущим и в пейзажных этюдах романа. Так, неповторим не лишенный поэзии миг неожиданного внутреннего оживления чистотой природы, миг, данный автором минималистски, выхваченный через деталь: «...и вдруг среди трупов пивных бутылок, которыми была усеяна полоска грязной травы, увидел белую-белую трепетную маргаритку, периодически озаряемую фарами» (54).

Если в природе герой стремится в потоке времени удержать «ускользающую красоту», «текущие минуты» (55), то в потоке внутренних изменений – это душевно-умозрительный миг, воплощенный в «неистовом порыве» («l'élan furieux») (50), который, как неоднократно подчеркивает рассказчик, «я всегда носил в себе» (26). И хотя в том же самоуглублении и самоосознании он заявляет, что это «порыв, чреватый всяческими свершениями» (26), только однажды это внутреннее движение становится внешним волепроявлением: в момент кражи чужого фотоаппарата. Поначалу «порыв» видится протагонисту как его противоборство с реальностью. Выступая постоянно только рефлексивно, этот мотив одновременно и душевное усилие (если не сказать – потенциальная энергия души). Ведь в тот момент, когда герой рассматривает фотографию, сделанную в спешке, бегом, на пароме, он вдруг прозревает: этот снимок – «автопортрет, но без меня и без никого – просто присутствие, цельное, обнаженное, уязвимое, бесхитростное, без заднего плана и без яркого света» (50). Фотография, выхваченная из гущи жизни, вырванная и «у себя, и у мгновения», – автопортрет его личного «неистового порыва», но в то же время запечатление «его обреченности и неизбежности последующего крушения» (50).

Постмодернистский «индивидуализм» героя и психология его душевной спонтанности образуют один из уровней единства произведения Туссена. Не систему, а новую нелинейную целостность, свойство художественного языка XX столетия. «Она именно не дана, – пишет об этой эстетической парадигме Н.Т. Рымарь, – не существует как нечто готовое, как данность и заданность, она рождается в творческой работе читателя, который должен соотнести отдельные элементы образа, разные его аспекты, связать ассоциативные ряды и создать некоторое смысловое единство – единство внутренне динамичное, открытое, нецентрированное, лишенное определенных контуров и смысловых границ и все же обладающее определенной целостностью. Смысл возникает в открытом событии общения текста и читателя, он может складываться всякий раз по-разному»⁷². В этом целостном восприятии произведения переключение на творческую активность читателя, разумеется, не полагает бес-

предельности интерпретации, поскольку неизменна авторская установка, определенная У. Эко в его «Заметках на полях “Имени розы”»: «Писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя»⁷³. Именно в этой точке возникает двувявленность художественного единства: целостность как свойство (итог) рецепции и целостность, имманентная романной поэтике.

В «Фотоаппарате» Гуссена и фрагмент, и текст романа, часть и общее, схожи в автономной самососредоточенности, что уже очевидно в саморазвитии каждого фрагмента через смену кинематографических планов, чередование образно-изобразительного и движения мысли, через завершенность структуры кадра-эпизода. Фрагментарная разнонаправленная множественность – способ самоосуществления общероманного повествования и формы произведения. К тому же расчлененность структуры усилена «обрывом», незавершенностью, открытостью финала книги. По существу, фрагмент и фрагментарная форма у Гуссена – это «несходство сходного», логически обозначенное В.Б. Шкловским в утверждении: «Единство произведения не в том, что в нем есть начало, середина и конец (полемика ученого с аристотелевским постулатом. – В.П.), а в том, что в нем создано определенное взаимоотношение частей». И тут же непреходящий афоризм В.Б. Шкловского: «Понятие единства-целостности исторически изменяется»⁷⁴.

Для постмодернистского романа – это вопрос единства множественности в том интеллектуальном состоянии, когда и культура, и конкретное произведение искусства воспринимаются как «сеть значащих интенций» (М. Мерло-Понти) и действительны «гетерогенные прагматические правила» (Ж.-Ф. Лиотар). Возникает «философия» фрагмента, соответственно которой форма романа вызывает иллюзию противодействия двух ее ведущих начал: внешних и внутренних связей. Фрагментация становится способом воспроизведения множественности, фокусирует данный момент, настоящее, акцентирует личное измерение всего и вся. Внешние и внешнеформальные связи разрушаются или нивелируются, тогда как внутриформальные связи первозначны, благодаря им художественно прорабатывается единство, поскольку действительно «часть обретает себя в целом и теряет себя в целостном», «источник движения» «целостного – в нем самом»⁷⁵. Доминирующий прием Гуссена – повторение. Целостность «Фотоаппарата» – это единство как дискретное, фрагментарное возникновение и чередование одних и тех же мотивов: сюжетно-явных, визуально-конкретных или же в формах сознания и душевных состояний протагониста: любовь, фотография героя, природа, реальность, тайна, мысль, порыв. При их повторении проявляются ассоциативные взаимоотражения и аналогии, то проводимые самим рассказчиком, то ощущаемые при читательском восприятии: мысль – дождь, реальность – маслина, фотоснимок –

«неистовый порыв». Наглядно в «циклической» повторяемости и авторское – стилистическое – сближение явлений, причем в новом повороте уже возникавшего в романном тексте уподобления природы и сознания: эпитет «*tremblante*» – и во внезапной детали увиденной героем «трепетной маргаритки», и в «трепетных формах» медитаций героя.

Одна из констант множественности в романе Туссена – постоянное варьирование художественных приемов, скажем, рассмотренных в «Фотоаппарате»: минималистская деталь и ее развернутый образ, кинематографичность и литературный монтаж, лейтмотив, ритм (кадра-фрагмента, строя фраз, общероманной структуры). Одновременно очевидно образуемое ими единство благодаря повторению компонентов поэтики. Будто разрозненные децентрированным повествованием, эти приемы локальны в частных фрагментах и функционально едины в центростремительном, спонтанном романном тексте; в нем фрагменты единоприродны в повторении – внутрiformальном связующем начале.

В минималистском, «сокращенном» повествовании Туссена в этом качестве оно проявляется в постоянстве и единстве стиля, органичных каждому произведению писателя. Особая роль здесь отведена неизменному использованию глагольного *le passé simple* – простого прошедшего времени, которое, как писал Р. Барт в «Нулевой степени письма», «исчезнув из разговорного французского языка, остается краеугольным камнем повествования, сигнализируя о том, что мы находимся в сфере искусства»⁷⁶. Фиксирующий частный момент, улавливающий «миг» внешнего и внутреннего, «прорыв» душевного и интеллектуального, выстраивающий фрагментарный стоп-кадр, существующий «внутренней силой стиля», «Фотоаппарат» будто воплощает теоретическое обоснование Р. Бартом значимости простого прошедшего времени: «Его задача отныне не в том, чтобы просто выразить определенные действия в прошлом, а в том, чтобы свести действительность до размеров точки, выделить из бесконечного переплетения конкретно переживаемых человеком временных совокупностей вербальный акт в его чистом виде»⁷⁷. И через этот стилистический элемент, как и всем романном повествованием, «минималист Туссен, – небезосновательно пишет И.В. Радченко, – ставит перед собой прямо-таки максимальные задачи: что-то вроде создания всеобщей теории относительности в жизни и искусстве»⁷⁸.

Фрагмент – это множественность, фрагментация – художественный способ воспроизвести ее. Постоянство разбивки эстетической реальности романа на фрагменты совмещается с неизменным смещением, изменением, перегруппировкой доминант в постмодернистском произведении. Синхронно этому фрагмент динамичен в саморазвитии, неотделим от его относительной самодостаточности. Однако, подобно тому как совпадает динамика связей внутренней формы романа и фрагмента, они едины

«памятью о целом», воплощающейся то синтезированно, то контрапунктно через повторение одних и тех же мотивов и приемов. Это создает имманентную литературным текстам, по мысли Д. Лоджа, «эстетически значимую “фрагментарную целостность”»⁷⁹. Обращение к прозе постмодерна, и в частности к «Фотоаппарату» Туссена⁸⁰, – это возможность выявить видоизменение поэтики фрагментации в современном романе и одновременно раскрыть отражение в литературе «фрагментарной» личности и «разорванного» сознания, убедиться, что фрагментарная форма – инвариант постмодернистской «проработки смысла»: части в поисках целого как невозможного сейчас, невозможного как данности, но возможного в устремленности к целостности, возможного, вероятно, вопреки (или вне) данности, несказанно возможного, но предошущаемого, прозреваемого.

¹ *Ropars-Wuilleumier M.-C.* *Forme et Roman // Littérature. P., 1997. №108. P. 82.*

² Не заявленный таким образом, но, по сути, этот вопрос разноаспектно затронут в тематической подборке статей К. Кобрин, Л. Горалик, Д. Давыдова, Б. Дубина. – См.: *Фрагментарная проза: от Новалиса до «Живого журнала» // Новое лит. обозр. М., 2002. №54. С. 229 – 261.*

³ *Грешных В.И.* *Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков.* Калининград, 2001. С. 64.

⁴ *Littérature. P. 91.*

⁵ *Fokkema D. W.* *Literary History, Modernism, and Postmodernism.* Amsterdam; Philadelphia, 1984. P. 44.

⁶ См.: *Compagnon A.* *Les Cinq paradoxes de la modernité. P., 1990. P. 158 – 166;* *Lernout G.* *Postmodernism in France // International Postmodernism: Theory and Literary Practice / Ed. by H. Bertens and D. Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1997. P. 353;* *Маньковская Н.Б.* *Эстетика постмодернизма.* СПб., 2000. С. 184.

⁷ О современном американском минимализме в его национальном варианте см.: *Abádi-Nagy Z.* *Minimalism vs. postmodernism in contemporary American fiction // Neohelicon. Budapest; Amsterdam, 2001. V. 28. №1. P. 129 – 143.*

⁸ *Brunel P.* *Où va la littérature française? // Revue des sciences morales et politiques. P., 1998. P. 95 – 109.*

⁹ Письмо Луизе Коле от 16 января 1852 года. *Флобер Г.* *О литературе, искусстве, писательском труде: Письма: Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 161.*

¹⁰ *Richard J.-P.* *Terrains de lecture. P., 1996. P. 46.*

¹¹ *Ворсанова Т.* *Предисловие // Бернейм Э.* *Двое: Романы. М., 1997. С. 7 – 8.*

¹² *Revue des sciences morales et politiques. P. 102.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Interview de J.-Ph. Toussaint. Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo, par Laurent Hanson // <http://www.twics.com/~berlol/foire/fle98to.htm>.*

¹⁵ *Французский роман. 1968 – 1983 – 1998: Способ употребления: Каталог выставки 16 – 23 октября 1998 года.* СПб., 1998. С. 51.

¹⁶ *Revue Cinergie. 03/1997, Propos recueillis par Michel Paquot // <http://land.heim.at/waldviertel/240851/toussaint-cinergie.htm>.*

- ¹⁷ Цит. по: *Ammouche-Krémers M., Hillenaar H. Jeunes Auteurs de Minuit. Amsterdam / Atlanta, 1994. P. 33.*
- ¹⁸ Здесь и далее цитаты из романа с указанием страниц в тексте работы даны по изданию: *Туссен Ж.-Ф. Фотоаппарат. М., 2002 / Пер. И.В. Радченко.*
- ¹⁹ *Blanchot M. Le Livre à venir. P., 1971. P.14.*
- ²⁰ *Зенкин С.Н. Морис Бланшо // Французская литература. 1945 – 1990. М., 1995. С.820.*
- ²¹ <http://land.heim.at/waldviertel/240851/toussaint-interview-2001.htm>
- ²² Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С.70.
- ²³ Цит. по: *Токарев Д.В. «Воображение мертво воображайте»: Французская проза Сэмюэля Беккета // Беккет С. Никчемные тексты. СПб., 2001. С. 267.*
- ²⁴ *Ammouche-Krémers M., Hillenaar H. Op. cit. P. 29.*
- ²⁵ *Флобер Г. Указ. соч. С. 162.*
- ²⁶ <http://land.heim.at/waldviertel/240851/toussaint-interview.2001.htm>
- ²⁷ См.: *Ammouche-Krémers M., Hillenaar H. Op. cit. P. 30.*
- ²⁸ Вопрос о роли А. Роб-Грийе в творческой судьбе Туссена далеко не прост, требует особого рассмотрения. Вместе с тем обратим внимание на тот факт, что в интервью «Фигаро литгерер» 4 октября 2001 года «новороманист» на вопрос «На каких современных писателей вы оказали влияние?» предположительно ответил: «На Туссена, возможно». – См.: *Иностранная литература. 2002. №3. С. 263.*
- ²⁹ *Балашова Т. Бунтующий язык: Речь героя и рассказчика в романах Луи-Фердинанда Селина // Вопр. лит. 2002. Вып. 6. С. 194.*
- ³⁰ *Blanchot M. Le pas au-delà. P., 1973. P. 72.*
- ³¹ *Ibid. P. 73.*
- ³² *Ibid.*
- ³³ *Ibid. P. 74.*
- ³⁴ Новое литературное обозрение. С. 260.
- ³⁵ *Грешных В.И. Указ. соч. С. 61.*
- ³⁶ *Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 107.*
- ³⁷ Ссылки на оригинальный текст даются по изданию: *Toussaint J.-Ph. L'Appareil-photo. P., 1988. Здесь и далее страницы указаны в скобках.*
- ³⁸ *Deleuse G. Cinéma I. L'image-mouvement. P., 1983. Цит. по: Искусство кино. 1997. №4. С. 140.*
- ³⁹ Особенность, в меньшей мере проступающая в переводе, но очевидная в оригинальном тексте: «*Le car-ferry venait de quitter Newhaven, et je devinais encore au loin la ligne pointillée des lumières orange de la côte. La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. Il n'y avait presque personne sur la pont; derrière moi, deux silhouettes encapuchonnées étaient étendues sur un banc, une couverture de laine sur les épaules. Je m'étais accoudé au bastingage, le col du manteau relevé, et je suivais des yeux la progression du navire à la surface de l'eau*» (95) (выделено нами. – В.П.).
- ⁴⁰ *Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция: конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 284.*

⁴¹ В оригинале «il picorait des olives à l'occasion» (22) – «он поклевывал маслины при случае».

⁴² Интервью М. Журду 2001 года. <http://land.heim.at/waldviertel/240851/toussaint-interview-2001.htm>.

⁴³ Радченко И.В. Предисловие // Туссен Ж.-Ф. Указ. соч. С. 7. Обратим внимание, что сам Туссен в интервью ориентации на восточную философию не касается.

⁴⁴ «...dans mon esprit commençaient à s'effacer des traces brûlantes de parades potentielles» (126) (курсив наш. – В.П.).

⁴⁵ «... l'infini dans le silence apaisé de mon esprit » (126).

⁴⁶ Еще в 20-е годы Ю.Н. Тынянов отмечал, что «фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности». Статья «Вопрос о Тютчеве» (1923). – См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977. С. 46.

⁴⁷ Интервью 2001 года М. Журду // <http://land.heim.at/waldviertel/240851/toussaint-interview-2001.html>.

⁴⁸ Далеко не маловажна в этом аспекте мысль Ф. Шлегеля из «Фрагментов» (1798): «Фрагмент должен быть как маленькое художественное произведение, обособленным и замкнутым в себе, как еж». – Цит. по: Вайнштейн О. Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 50.

⁴⁹ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 42.

⁵⁰ Грешных В.И. Указ. соч. С. 43. См. также об «открытии» У. Блейком «фрагментарного стиля мышления». С. 39 – 40.

⁵¹ См.: Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж: Литература: Искусство: Театр: Кино. М., 1988. С. 119 – 148; см. также главу «Монтаж» в монографии Ж.-И. Тадье: *Tadié J.-Y. Roman au XX^e siècle*. P., 1990. P. 112 – 115. Из последних отечественных работ см.: Зверев А.М. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 507 – 522.

⁵² См.: Новикова В.Г. «Поэтика незавершенности»: к вопросу о фрагментарности интеллектуальной прозы // Вопросы взаимовлияния литератур Западной Европы и Америки. Н. Новгород, 1998. С. 90 – 95.

⁵³ Зенкин С.Н. Блудопоклонническая проза Жоржа Батая // Батай Ж. Ненависть к поэзии: Романы и повести. М., 1999. С. 43.

⁵⁴ Цит. по: *Un nouveau roman? Recherches et traditions / sous la dir. de J.H. Matthews*. P., 1964. P. 7. Это суждение Роб-Грийе в интервью «Фигаро литерер» 1958 года подтверждено десятилетия спустя и Н. Саррот: *Sarraute N. Propos sur la technique du roman: Interviewée Nathalie Sarraute par Finch A. et Kelly D.* // *French Studies*. Oxford, 1985. Vol. 39. №3. P. 305.

⁵⁵ Бютор М. Роман и поэзия // Бютор М. Роман как исследование. М., 2000. С. 70.

⁵⁶ См.: Зонина Л.А. Тропы времени: Заметки об исканиях французских романистов: 60 – 70-е гг. М., 1984. С. 209.

⁵⁷ *Burgelin Cl. Georges Perec*. P., 1988. P. 221.

⁵⁸ *Bertho S. Temps, récit et postmodernité* // *Littérature*. P., 1993. №92. P. 94.

⁵⁹ *Littérature*. P., 1997. №108. P. 90.

⁶⁰ Должно вспомнить продолжающее шопенгауэровское «мир – субъективное представление» утверждение Пруста: «Мир предстает перед нами только в бесформенных, фрагментарных видениях» («Nous n'avons l'univers que des visions informe, fragmentées»). В переводе Н. Любимова: «У нас существуют бесформенные, отрывочные представления о вселенной...» – *Пруст М.* В поисках утраченного времени: Беглянка. М., 1993. С. 161. «Фрагмент – мой естественный способ выразиться и существовать. Я создан для фрагмента», – отмечает в «Записных книжках» Э. Чоран. – Цит. по ст. Б.В. Дубина // Новое лит. обозр. С. 254. Примечательна и заявка героя новеллы «Видишь луна?» (1968) американского постмодерниста Д. Бартельми: «Фрагменты, только эта форма вызывает у меня доверие» (пер. А. Пчелинцева). – *Бартельми Д.* 60 рассказов. СПб., 2000. С. 114.

⁶¹ Известно, что близость фрагмента и романа была осознана уже немецкими романтиками, для которых «фрагмент <...> ассоциировался с естественными открытыми формами вроде романа». – *Вайнштейн О.* Указ. соч. С. 47.

⁶² *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 462.

⁶³ *Стеценко Е.А.* Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. С. 79.

⁶⁴ *Вайман С.Т.* Бальзаковский парадокс. М., 1981. С. 81.

⁶⁵ *Littérature.* №92. P. 94, 96.

⁶⁶ *Липовецки Ж.* Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме / Пер. с фр. В.В. Кузнецова. СПб., 2001. С. 318.

⁶⁷ Там же. С. 19.

⁶⁸ Там же. С. 76.

⁶⁹ Там же. С. 326.

⁷⁰ Там же. С. 329.

⁷¹ Более точный и важный для данного момента перевод оригинального текста; напомним, в переложении И.В. Радченко: «жизни – обычно спокойной и безбурной» (8).

⁷² *Рымарь Н.Т.* Кубический принцип и проблема мимессиса // Диалог культур – культура диалога: Сборник в честь 70-летия Н.С. Павловой. М., 2002. С. 168.

⁷³ *Иностранная литература.* 1988. №10. С. 97.

⁷⁴ *Шкловский В.Б.* Тетива: О несходстве сходного. М., 1970. С. 59.

⁷⁵ *Вайман С.Т.* Бальзаковский парадокс. С. 79 – 80.

⁷⁶ *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.* С. 64.

⁷⁷ Там же. С. 64 – 65.

⁷⁸ *Гуссен Ж.-Ф.* Указ. соч. С. 7.

⁷⁹ *Лодж Д.* О «Кошке под дождем» Хемингуэя // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2001. №5. С. 102.

⁸⁰ Примечательно, что и С. Берто в своих суждениях о постмодернистском повествовании, и П. Брюнель, осмысливающий минималистскую прозу ни о чем, обращаются как к этим явлениям в современной французской литературе к произведениям Гуссена. – См.: *Littérature.* №92. P.95.; *Revue des sciences morales et politiques.* P. 103.