

Степанова А.А.

**ПОРТРЕТ ШАРЛЯ ДЕ ГОЛЛЯ В РОМАНЕ
РОМЕНА ГАРИ «НОЧЬ БУДЕТ СПОКОЙНОЙ»
КАК ОПЫТ КУЛЬТУРНОЙ БИОГРАФИИ[©]**

*Университет имени Альфреда Нобеля,
Днепр, Украина, anika102@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется образ Шарля де Голля как синтез биографии, истории и культуры. Портрет де Голля в романе Р. Гари рассматривается как реконструкция образа исторической личности на пересечении трех типов словесности – художественного, публицистического и документально-исторического. Анализируется ярко выраженная в романе корреляция «биография де Голля – биография / история Франции», осмысленная Р. Гари в контексте культуры памяти.

Ключевые слова: образ де Голля; история Франции; портрет; культурная биография; культура памяти.

Поступила: 20.01.2022

Принята к печати: 17.02.2022

[©] Степанова А.А., 2022.

Stepanova A.A.

**The portrait of Charles de Gaulle in R. Gary's novel
The Night Will Be Calm as a cultural biography experience[©]**

*Alfred Nobel University,
Dnipro, Ukraine, anika102@yandex.ru*

Abstract. The article investigates the image of Charles de Gaulle as a synthesis of biography, history and culture. The portrait of Ch. de Gaulle in R. Gary's novel is considered as a reconstruction of the image of a historical personality at the crossroads between the three types of literature – fiction, publicist and documentary-historical. The author analyzes the correlation between de Gaulle's biography and the biography / history of France, which is clearly expressed in the novel, and comprehended by R. Gary in the context of culture of the memory.

Keywords: image of Ch. de Gaulle; history of France; portrait; cultural biography; culture of memory.

Received: 20.01.2022

Accepted: 17.02.2022

Введение. Специфика жанра

Роман «Ночь будет спокойной» («*La nuit sera calme*») был издан во Франции в 1974 г. и по форме представляет собой роман-интервью автобиографического характера. Традиционно автобиографическая проза основана на ретроспекции и представляет собой вид мемуаристики. Определяя автобиографию как «ретроспективное повествование в прозе о собственном существовании», Филипп Лежен сразу делает оговорку о частом несоответствии теоретического содержания жанра автобиографии – «сложной и подвижной категории» – его практическому осуществлению [Lejeune, 1998, p. 9–10]. Роман Р. Гари «Ночь будет спокойной» являет собой пример такого несоответствия жанровым канонам, самым по себе весьма неустойчивым, и это определяет его художественно-эстетическое своеобразие, позволяя глубже раскрыть основную идею произведения – оттенить автобиографическим повествованием этап истории Франции, связанный с деятельностью Шарля де Голля.

Выбор формы интервью позволил писателю трансформировать автобиографический канон за счет трансгрессии – выхода за пределы жанра: в романе ретроспекция дополняется перспективным взглядом (мысли о будущем развитии Франции, мировой культуры, литературы), помещая читателя в «многослойное временное пространство» (Ю. Лотман); нарушается хронология событий, что обусловлено необходимостью отвечать на заданные вопросы, порядок которых определяется интервьюером (эффект «несвободного» повествования).

В романе Гари и личная, и социальная перспективы, собственные интервью, несомненно, присутствуют, тесно взаимодействуя и дополняя друг друга. Лирические воспоминания о матери, событиях довоенной юности тесно переплетаются с мыслями об исторических противоречиях XX в., о кризисе западной цивилизации, о вопросах политического мироустройства, о трагедии Второй мировой и об иных проблемах – размышлениями, представляющими точку зрения уже не писателя, но юриста международной квалификации, сотрудника дипломатического корпуса Франции.

Образ вымышленного собеседника (Франсуа Бонди) как второго «я» автора позволяет подчеркнуть, что вопросы, в которых акцентируются наиболее важные для автора моменты личностного, частного, социально-исторического, культурного бытия, моменты становления его личности, формулирует он сам, настаивая, таким образом, на важности, приоритетности их для себя лично, для своего «я». Это то, о чем он хотел спросить себя и ответить себе же, подводя черту под эпохой, участником которой являлся. При этом форма ответа самому себе изначально предполагает «гарантию» предельной искренности, ибо самому себе лгать невозможно. И это вполне соотносимо с характером непосредственно автобиографической прозы, в которой повествование подчинено истории жизни «я» автора. В данном случае образ интервьюера как авторской ипостаси выполняет функцию *внутреннего свидетеля*, как его называет сам Гари («Я всегда носил в себе такого свидетеля и сейчас еще ношу» [Гари, 2011, с. 26]), представляющего одновременно и внутреннее «я» автора, и некий нравственный ориентир, соотносимый, как правило, с личностью писателя как таковой.

Наличие собеседника-интервьюера в романе нарушает границы интроспекции (самонаблюдения, самоанализа), побуждает к

аналитическим обобщениям культурно-исторического характера, выдвигая на первый план уже не личную прерогативу «я», но его социальное содержание. Таким образом, во главу угла в произведении ставятся проблемы истории и политики Франции, Второй мировой войны и связанный с ними образ Шарля де Голля.

Ромен Гари и Шарль де Голль: прояснение судьбы писателя сквозь призму личности генерала

Тематический пласт романа-интервью включает несколько планов, каждый из которых представляет ту или иную ипостась автора: *военный* план, в котором осмыслена тема Второй мировой, участие в движении Сопротивления, знакомство с генералом де Голлем, представлен образ *Гари-летчика*; *литературно-эстетический* план, содержащий переосмысление, оценку, акцентуацию идей ранее опубликованных произведений, воплощен в образе *Гари-писателя*; *исторический*, в котором представлена аналитика социально-исторических и политических проблем Франции, основанная на опыте дипломатической деятельности и поствоенном восприятии де Голля – президента, являет образ *Гари-дипломата*. Эти планы, в свою очередь, включают две формы – деятельную (летчик, писатель, дипломат) и созерцательную (мировоззренческую), содержащую рассуждения об истории и политике Франции, США, СССР, Китая, литературе и творчестве, эстетике. При этом автор (он же – герой) уже не актант, но наблюдатель, аналитик-современник, чье сознание – часть культурно-исторического сознания эпохи.

Но все эти ипостаси автора объединены общим, сформировавшим личность Гари духовным субстратом, воспринимающимся нераздельно: война, Сопротивление, де Голль. Именно это акцентировано в одном из вопросов интервьюера: «Ты не думаешь, что в твоей приверженности “некому образу Франции” есть нечто отличное от отношений с цивилизацией, здесь ощущается воздействие эмоционального эха войны, братского духа эскадрильи, людей, проживших четыре года в самом тесном единении...» [Гари, 2011, с. 189]. В связи с этим военная тема обретает в романе особое звучание.

Тема войны и движения Сопротивления возникает практически на первых страницах произведения в вопросе «Франсуа Бонди»,

касающемся романов «Европейское воспитание» и «Большая вешалка». С этой темой неразрывно связан в романе образ Шарля де Голля – государственного деятеля, президента Франции, так и оставшегося для Гари «моим генералом», символом Сопrotивления и ключевой фигурой военных воспоминаний¹. Переживание войны определило его восприятие и отношение к личности де Голля уже в послевоенное время. Генерал был, по сути, вторым человеком после матери, оказавшим судьбоносное влияние на жизнь и формирование личности Гари, для которого с памятью о Второй мировой тесно связан поиск образа своей собственной идентичности в истории. Об этом не раз упоминает автор на страницах интервью («Единственное человеческое племя, к которому я принадлежу по полному праву» (летчики. – А.С.); «Впервые я нашел свое место, и это не были пустые фразы... Одно из двух: летать или стать рабом» [Гари, 2011, с. 137] и т.п.) и, в конечном итоге, дает исчерпывающий ответ на вопрос о своей национальной и исторической принадлежности:

Ф.Б. В этой мозаике твоей личности, составленной из разнородных элементов – русско-азиатского, еврейского, католического, французского, – какой компонент тебе, автору, пишущему романы на французском и на английском, говорящему по-русски и по-польски, представляется главным?

Р.Г. Тот, что ты не упомянул в своих перечислениях: «Свободная Франция»². Это единственное *реальное* человеческое сообщество, которому я принадлежал целиком. Я тебе уже говорил, что не верю в «людей на все времена», вот почему мне, например, казалось невозможным перейти от этого голлизма – «Свободной Франции» и Сопrotивления, – который был *моим* эпизодом истории, к голлизму политическому... [там же, с. 303–304] (курсив Р. Гари. – А.С.).

¹ Известно, что на похороны де Голля в 1970 г. Гари пришел в своей старой военной форме – форме летчика, участника Сопrotивления с нашитыми на ней боевыми наградами: орденами и медалями военного времени (см. об этом подробнее: [Лихтенштейн, 2011]).

² «Свободная Франция», с 1942 г. «Сражающаяся Франция» генерала де Голля – военные формирования движения Сопrotивления, действующие вне пределов Франции, ориентированные на укрепление союза с антигитлеровской коалицией и координирующие деятельность Сопrotивления непосредственно внутри страны.

Знакомство с де Голлем в 1940 г. становится для Гари определяющим его мировоззрение и деятельность на многие годы. Последовав за генералом в «Свободной Франции», писатель остался в его окружении и в мирное время – в качестве дипломата в правительстве де Голля – президента. Это был момент, когда, по выражению Я. Гордина, «обычный для многих путь сворачивает в сторону неповторимой индивидуальной судьбы» [Гордин, 1978, с. 536]. Созданный в романе портрет де Голля, который можно рассматривать как слагаемое культурной биографии генерала, раскрывает грани личности и самого Гари. В этом смысле автобиографический роман-интервью отчасти выстраивается как система биографий в ее понимании Я. Гординым. «Когда речь идет о системе биографий, – отмечает исследователь, – то дело не только в прямом или косвенном влиянии одной судьбы на другую – выбранные для сведения в некую систему судьбы могут развиваться, никак не пересекаясь в бытовом отношении, а в *прояснении этими судьбами друг друга* (здесь курсив наш. – А.С.). Дело не в невозможности *рассказать* биографию одного лица, не привлекая материал биографии другого лица. Дело в невозможности *понять*... обе судьбы, если взять их совершенно изолированно друг от друга» [Гордин, 1978, с. 534]. Так, судьба Гари – военная, дипломатическая, писательская – проясняется судьбой де Голля.

Будущий писатель увидел в генерале и то, что было созвучно его собственным мировоззренческим установкам («То, что я находил притягательным в де Голле и что меня с ним связывало, это понимание того, что бессмертно, а что нет, старик верил в непреходящий характер некоторых гуманистических ценностей, которые сегодня объявлены мертвыми и которые мир рано или поздно для себя откроет, как открыла античное понятие гражданина Французская революция и как Возрождение вновь открыло Античность» [Гари, 2011, с. 202] и т.п.), и то, что послужило образцом для совершенствования собственного «я» («Ф.Б. Все-таки в тебе было то, чему ты оставался верен всю жизнь... Р.Г. Это было не во мне, это было в де Голле. Он нас ни разу не предал, в том смысле, что всегда оставался тем, в кого мы поверили в 1940 году» [там же, с. 304] и т.д.). Эти уходящие ценности де Голль отстаивал в политике и истории, Гари – в своих произведениях.

Портрет Шарля де Голля

Портрет генерала в романе представляет собой реконструкцию образа исторической личности и, отражая в себе, по Ю. Лотману, «двойственность “государственного” и “человеческого”» [Лотман, 2002, с. 367], выстраивается на пересечении трех типов словесности, определяющих три проекции портрета, – *художественного, публицистического и документально-исторического*. Каждому виду соответствует определенный стиль изложения (образно-метафорический, публицистический, аналитический) и воссозданные писателем определенные фрагменты жизни и деятельности де Голля. В основе портрета лежит то, что можно назвать «биографическим материалом» – воспоминания о личных встречах Гари и де Голля; собственные впечатления о генерале; размышления о его политических взглядах и исторических событиях, к которым он имел отношение; мнения других людей о личности де Голля, в том числе мифы, спорные суждения, а иногда и досужие разговоры («взгляд со стороны»).

Художественная сторона портрета включает описание деталей внешности, вербального и гораздо реже – невербального поведения (жесты, мимика, позы), но главное – внутренних характеристик личности генерала. Здесь основу художественной образности чаще всего составляют аллюзии, сравнения, метафоры, в том числе и философского характера, в феноменологическом толковании Лютца Даннеберга являющие «подлинный вид познания взаимосвязей» [Даннеберг, 2010, с. 192]. Констатируя как факт то, что «де Голля вообще трудно представить» [Гари, 2011, с. 401], Гари, тем не менее, находит массу художественных средств, прорисовывающих образ сложной личности, вызывающей у писателя «безграничное восхищение и непрерывное раздражение» [там же, с. 18]. Перед читателем предстает человек властный, даже авторитарный, умный, сильный, бесстрашный, обладающий несомненным даром оратора и чувством юмора, страстный, но в то же время «обладающий талантом злопамятства» [там же, с. 206], временами по-женски стервозный, с изрядной долей хитрости и «некоторой долей свинства» [там же, с. 22]. Гари отказывается от внешних – телесных – деталей, акцентируя внимание на внутренней, духовной стороне личности генерала. Телесное описание возникает

лишь однажды, только для того, чтобы вкупе с речевой характеристикой подчеркнуть эмоциональное состояние генерала. Так, например, воссоздана реакция де Голля на попытку Гари и его сослуживцев по эскадрилье «припугнуть» своего командира за то, что тот из трусости не пускает их в бой, а им нужно сражаться: «Он слушает. У него нервно подергиваются усы, видно, что злится. Затем он встает: “Очень хорошо, отправляйтесь... И главное, не забудьте погибнуть!” Я отдаю ему честь, разворачиваюсь, направляюсь к двери, и тут у старика, похоже, заговорила совесть. Он решил как-то все сгладить. И бросил мне вслед: “Впрочем, с вами ничего не случится... Погибают всегда лучшие!” Иначе говоря, чтобы сгладить, он отвесил мне еще одну словесную оплеуху. Была в нем некоторая доля свинства, этаким способ уколоть, отыграться» [Гари, 2011, с. 21–22]. Изредка проскальзывают «пронзительный голос», «ироничная улыбка», руки, воздетые к небу в момент, когда нужно выйти из щекотливого положения («Он был хитрым лисом»). В основном же акцентируется то, что составило историческую славу и «вечность» де Голля и одновременно открыло грани личности самого Гари. При этом диапазон художественных модусов в портретных зарисовках чрезвычайно широк – от иронии (образ «великого белого вождя, доброго, справедливого и великодушного» [там же, с. 205] по отношению к колонизированным арабам, или образ хамелеона в полемике о еврейском вопросе [там же, с. 306] и др.) до трагизма, патетики и мягкого лиризма. Они всегда экспрессивно окрашены и призваны оказать эмоциональное воздействие на читателя. Но какова бы ни была направленность высказываний, они, как правило, философски осмыслены, а главное – «проясняют» внутреннее «я» автора и соотносимы с человеческим бытием, историей, культурой:

О де Голле: «Де Голль – это слабость, говорящая “нет” силе, в Лондоне он был совершенно одинок в своей абсолютной слабости, человек, говорящий “нет” самым крупным мировым державам, “нет” – разгрому, “нет” – капитуляции. Я видел в этом само положение человека в мире, сам удел человеческий, и отказ капитулировать – по сути, единственная форма достоинства, какая нам остается» [там же, с. 18].

О себе: «Я – прирожденный представитель меньшинства... Я против тех, кто сильнее всех» [там же, с. 307]; «Все мои книги

объединяет тема слабости, непобедимой и всесильной...» [Гари, 2011, с. 130].

О де Голле: «О де Голле всегда говорили как о статую Командора, которая приходит и тащит распутника в ад: для человека, обольщавшего страну в течение двадцати лет и который был в этом отношении самым великим обольстителем, за которым пошла Франция после Бонапарта, это, согласись, весьма забавно» [там же, с. 401].

О себе: «Малышка неотрывно смотрела в окно, ни разу не взглянув на меня, иначе бы ей было не устоять» [там же, с. 211]; «Я хотел сохранить свою сексуальную свободу» [там же, с. 398]; «Идеализация женственности, восхваление женских ценностей» как «осознанная жизненная позиция» [там же, с. 445].

Функция художественной грани портрета в романе чрезвычайно важна. Воспроизведение личных разговоров, составление образных характеристик представляют «живое» воспоминание об исторически канонизированной личности, против чего всегда протестовал Гари: «Великий Шарль был вознесен на такой пьедестал, настолько боготворим, пересмотрен, исправлен, что даже жалко... Я не выношу реликвии» [там же, с. 200]. Под пером Гари генерал утрачивает статус «исторической реликвии» и становится в первую очередь *героем романа*, причем в большей степени не созданным автором, но создавшим автора.

Художественный образ де Голля в восприятии Гари весьма выразителен, и в нем ощущается переключка с образом генерала на портрете кисти неизвестного французского художника, написанном предположительно во второй половине 1950-х годов¹. Картина представляет собой несколько трансформированную живописную копию известного фотопортрета, запечатлевшего де Голля в 1942 г. в звании бригадного генерала, которое так и не было ему присвоено официально (как известно, после войны де Голль получал пенсию полковника). Портрет выполнен в реалистической манере, несколько «разбавленной» импрессионистской техникой, и в нем обращают на себя внимание три момента, сообщающие целостность образу де Голля: цветовое решение, непосредственно изображение генерала и фон картины.

¹ Портрет можно увидеть по ссылке: <https://artwarefineart.com/gallery/portrait-general-charles-andre-joseph-marie-de-gaulle-1890-1970>

Отметим, что цвета на картине четкой идентификации не поддаются. Художник создает эффект мерцающих тонов – грязно-желтого и темно-зеленого, образующих одновременно и цвет хаки, символизирующий не столько военную одежду, сколько личность воина, и цвет песка, отсылающий к пустыне и таким образом уточняющий хронологические рамки жизни генерала в момент изображения на портрете. Судя по всему, это, примерно, период 1953–1958 гг., который сам де Голль назвал «Переход через пустыню» – время ухода от политических баталий и уединения в Коломбэ и накануне возвращения во власть на волне алжирского кризиса.

Де Голль, изображенный на картине, старше, чем на фото, почти на 15 лет. И на фото, и на картине изображение одного и того же человека в военной форме и в одной и той же позе – скрещенные на груди руки «говорят» о закрытости и несогласии [Пиз, 2006, с. 116] как опального военного генерала, так и политика-оппозиционера послевоенного времени. Но на картине художник создает совершенно другой образ. Нависшие тяжелые веки, свидетельствующие об усталости и одновременно об упрямстве, нежелании прислушиваться к советам [Шварц, 2010, с. 35], провисшие нижние веки, характерные для человека, которого стоит остерегаться, морщинки в углах глаз, свидетельствующие об интуиции и опыте, губы в форме лука – признак упрямства и педантичности, густые брови, говорящие о тернистом пути к успеху [там же, с. 36, 44, 67] и самое главное – глаза. Если пользоваться физиогномической терминологией Теодора Шварца, это *глаза льва*, чаще всего встречающиеся у лидеров, которым присуще острое чувство справедливости и талант руководителя [там же, с. 38]. Эти акценты, расставленные художником, создают символизирующий сильную власть образ льва перед прыжком. А точнее, перед новым крестовым походом.

Фоном на портрете служит изображение геральдических лилий (эмблемы французской королевской власти), которые на штандартах и гербе Людовика Святого в эпоху крестовых походов означали рыцарскую триаду добродетелей: сострадание, правосудие и милосердие [Злотницкий, 1913, с. 80]. Выбор желтых лилий, воскрешающих память о французских королевских династиях, весьма характерен: они сменяют традиционный Лотарингский крест, избранный де Голлем в качестве герба «Сражающейся

Франции», тем самым сообщая, что эпоха Сопротивления осталась в прошлом, образ военного генерала разворачивается в образ правителя Франции – исторического наследника великих королей. Лилии, таким образом, акцентируют уже не талант полководца, а иные качества личности де Голля: аристократизм, гордость за своих предков-роялистов и имперские амбиции, укрепление которых шло от Совета обороны Французской империи к созиданию «Европы от Атлантики до Урала».

Публицистическая сторона портрета в романе, в которую вплетаются элементы разговорного стиля, в основном сосредоточена на отражении политических воззрений де Голля и представляет собой своего рода полемику автора со своими современниками, которых Гари пытается убедить в правоте и политической дальновидности генерала. Так, например, он отстаивает стратегию де Голля, выраженную известной всему миру фразой «Европа от Атлантики до Урала», отражавшей курс на улучшение отношений с СССР. Экспрессия разговорной лексики и страстность авторских высказываний здесь направлены на обвинение последователей де Голля в глупости и политической близорукости, на ниспровержение бытующей внешнеполитической доктрины: «Можно спросить у голлистов, где они за последние два-три года сумели схоронить формулировку “от Атлантики до Урала”? Де Голль был прав, и нужно быть слепцом, чтобы не видеть... А думать, что Соединенные Штаты и СССР договорятся между собой “за спиной Европы”, чтобы ее “нейтрализовать”, – это бред» [Гари, 2011, с. 100]. В этом же ключе (как продолжение истории) – развенчание сложившегося в США мифа о де Голле как агенте Москвы, готовящем коммунистический путч во Франции [там же, с. 312] и т.д.

В то же время, опровергая одни досужие домыслы, Гари, не раз повторяя, что человек без мифа – «тухлятина», способствует созданию новых, с той же целью – оживить памятник. Так, весьма сомнительной выглядит история о том, как де Голль «лез под юбку» молоденькой служанке [там же, с. 400]. Но такие домыслы – штрихи к портрету – Гари мог позволить «без последствий», поскольку строгая мораль де Голля в этих вопросах, граничащая с

пуританством, широко известна¹. Да и сам Гари не раз отмечал неукоснительное следование генерала требованиям собственной этики.

Вплетение публицистической словесности в художественную ткань романа, использование публицистической формы / жанра и типичного журналистского приема выносить в заглавие интервью фразу из самого интервью свидетельствуют о том, что Гари не остался в стороне от популярного в литературах США и Европы 1960–70-х годов течения «нового журнализма» и в определенной степени испытал на себе его влияние. «Новый журнализм», идейным вдохновителем которого выступил Том Вулф, предполагал реабилитацию реализма в контексте постмодернистских поисков. «Вымышленной» литературе противопоставлялась литература, основанная на документах и фактах, в которой при этом правда факта была представлена в исключительно субъективной перспективе. По мысли Т. Вулфа, «новый журнализм» призван унаследовать от реализма формальные способы создания «эффекта реальности», но не в контексте литературного вымысла, а в контексте «прямой фиксации социокультурного опыта». «Крайне

¹ В телепередаче 2014 г., посвященной выходу в свет книги «Де Голль – мой отец», ее автор – старший сын генерала, адмирал Франции Филипп де Голль, рассказал о том, что отец был очень сдержан в проявлении чувств даже по отношению к детям. На первый же вопрос («Когда ваш отец скончался, и вы наклонились над его телом, вы пишете, что впервые увидели его без галстука и впервые прикоснулись к его затылку, чтобы проверить, есть ли у вашего отца такая же шишка, как и у вас? То есть, за всю жизнь вы не могли прикоснуться к его голове?») Филипп де Голль ответил: «Нет, только когда он умер, и его тело было бездыханным. При жизни он мне этого не позволял» (См.: [Ardissin Th., de Gaulle Ph., 2004]; пер. С. Степанова). Ныне это интервью находится в архиве Национального института аудиовизуальных материалов Франции. Но стоит отметить, что передача, в которой принял участие Филипп де Голль – «У всех на устах» – одно из самых скандальных телевизионных шоу во Франции, ведущие которого (Тьерри Ардиссон и Лорен Баффье) преследуют цель подвергнуть беспощадному осмеянию своих гостей, спровоцировать скандал, проверить таким образом человека на прочность. И многие участники, не выдержав шквала похабных насмешек, издевок и шуток с сексуальным подтекстом, покидали студию, не продержавшись и половины эфирного времени. Но выступление Филиппа де Голля, начатое ответом на такой провокационный вопрос, заставило умолкнуть зрителей в студии и не реагировать на попытки ведущих свести разговор до уровня низменного цинизма. Филиппа «сломать» не удалось. В том, о чем он говорил, была, по сути, история Франции, и она была неподвластна площадному смеху толпы.

важным, – пишет Т. Вулф, – считалось видеть собственными глазами все происходящее, жесты, выражения лиц, слышать диалоги, познакомиться со всей окружающей обстановкой. Идея состояла в том, чтобы дать правдивое описание плюс... показать личную или духовную жизнь персонажей» [Вулф, 2008]. «Правдивость» «нового журнализма», как отмечают исследователи, «имеет откровенно конвенциональный характер, складываясь из а) ответственности пишущего за точное описание некоторого опыта и б) готовности читающего доверять этой претензии. Для Вулфа трансляция “правды” (т.е. создание разновидности “эффекта реальности”, описанного Р. Бартом) есть, с одной стороны, составляющая журналистского профессионализма, с другой – унаследованный от литературного реализма действенный прием воздействия на читателя, обеспечивающий его “вовлечение” в текст» [Харитонов, 2010, с. 5].

Заимствуя у «нового журнализма» прием свободного повествования, стилистический эклектизм, прием остранения, Гари, однако, не приемлет его концептуально. Отвергая принцип «документальности факта», реалистической правдивости, основанной на эмпирическом опыте, писатель отстаивает право литературы на образность и вымысел, проводя четкую границу между «правдой» и «реальным»: «Не мешало бы все же когда-нибудь покончить с шуткой о том, что “правдивый” роман только тот, который о пережитом... Самые лучшие описания чумы мы находим в “Дневнике чумного года” Дефо, который никогда не видел эпидемии чумы. Для художника реальное никогда не будет правдой, жизнь – живой... То, что подразумевают под “захватывающим реализмом”, это острое ощущение реальности, но этого можно достичь также, заставив беседовать двух призраков. Реализм – это всего лишь техника на службе у изобретательности... Реализм – это убедительная инсценировка мира; для автора художественного вымысла реализм заключается в том, чтобы не попасться... Роман переплетается с жизнью, и моя жизнь – это повествование то о пережитом, то о воображаемом» [Гари, 2011, с. 424, 434]. В этом смысле показательным является фрагмент интервью, в котором Гари, отвечая на вопрос, в смысловом отношении подтверждает факт, упомянутый интервьюером, но возражает против его сжатой, «документальной» формулировки, насыщая его образностью и экспрессией, настаивая на принципиальной разнице между сухим фактом и его

образным толкованием, между нейтральным документализмом и разговорной экспрессией:

Ф.Б. Ты мне говорил в 1967 году, что де Голль поступил правильно, изменив французскую политику в отношении арабов в момент шестидневной войны.

Р.Г. Я тебе говорил не это. Я прекрасно помню: я написал тебе, что арабская политика Франции не выдерживает критики, потому что ее нельзя назвать иначе как политикой презрения. И добавил, что эмбарго на проданные израильтянам “миражи” было несправедливостью, *внезапной переменой настроения школьного учителя, который бьет ученика линейкой по рукам*. Де Голль правильно поступил, положив конец политике презрения в отношении арабов, потому что нельзя было без конца лгать о французской армии – Фуко, Лиоте¹ и все эти прекрасные истории, которые мы сами себе про себя же и *понарассказывали* [Гари, 2011, с. 204] (в ответе Гари курсив наш. – А.С.).

Важно отметить, что даже в исторической проекции портрета, отдавая дань терминологии, толкованию политологических понятий, Гари изложению исторических фактов предпочитает их осмысление и анализ. Историческая составляющая портрета де Голля представляет собой «взгляд от обратного» и выстраивается по принципу контраста точек зрения. В этом случае в повествовании актуализируется образ Гари-дипломата, Гари – государственного служащего. С одной стороны, образ де Голля, созданный автором, противопоставляется его восприятию официальной политикой других стран. Такие воспоминания относятся к периоду дипломатической службы Гари и освещают события прихода к власти де Голля в 1958 г., воспринятого руководителями США как «диктатура и начало фашизма во Франции» [там же, с. 375], чему Гари-дипломат противостоял и по собственным убеждениям, и по долгу службы. С другой стороны, это анализ исторической и политической ситуации во Франции после ухода де Голля, в котором государственному деятелю противопоставлены современные политики –

¹ Фуко, Шарль де (1858–1916) – французский писатель, священник, автор романов «Признательность Марокко» (1888), «Духовные писания» (1924). Лиоте Юбер (1854–1934) – маршал, с 1912 по 1925 г. – представитель французского правительства в Марокко.

те, кто не строит Францию, а «занимается заклинанием духов в надежде изгнать настоящих демонов» [там же, с. 120]. Здесь в аналитических размышлениях Гари стратегия независимости, которую отстаивал де Голль, противопоставлена политике В. Жискара д'Эстена, направленной на «независимость» за счет природных ресурсов третьего мира. В этих размышлениях формально образ де Голля отсутствует – о нем прямо не говорится, Гари, в равной степени оперируя политологической и экономической терминологией и привлекая мощный потенциал образного художественного слова, исследует сложившуюся ситуацию и прогнозирует последствия, предрекая Франции потерю экономической независимости и роль «подопытного кролика Европы», а Евросоюзу – участь колосса на глиняных ногах: «Позволительно ли спросить наших нынешних и будущих государственных мужей, господина Жискара, господина Миттерана, что они подразумевают под столь громогласно провозглашенной “национальной независимостью”, в то время как восемьдесят процентов нашей национальной жизни зависит от природных ресурсов, находящихся в чужих руках?» [Гари, 2011, с. 95–96]; «Мы связываем наши надежды на выживание с иным миром. Этот притворный оптимизм – **заказной** оптимизм» [там же, с. 110]; «Европа без **питательной европейской геологии** – это последняя расудочная позиция Камасутры для импотентов, и не забудь..., что это еще и экономическая “независимость” – та, что живет полностью за счет перерабатывающей промышленности на службе у третьего мира... – “независимость” ядерная, военная “по всем направлениям”, благодаря урану из Африки и арабской нефти... Ты осознаешь, что это за гарантированное снабжение, со **стратегической** точки зрения, “по всем направлениям”?» [там же, с. 120]. В этих рассуждениях присутствует лишь тень де Голля, и физическое его отсутствие только подчеркивает невосполнимую потерю, которую понесла Франция.

Воссозданный в романе пласт мемориальной культуры, в котором Гари, говоря словами Б. Виппера, «синтезирует свое понятие о мире и живущем» [Виппер, 1970, с. 344] и в котором на первый план выходит образ Шарля де Голля, неотделимый от истории Франции, расширяет содержательный потенциал портрета как художественного способа создания образа личности, размыкая, таким образом, границы текста, акцентируя не образное изображение, а

реальное бытие, историческое и культурное. Возникает ситуация, когда, по мысли Б. Виппера, «портрет перестает быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади» [Виппер, 1970, с. 343–344].

Взаимодополняемость и в то же время стилистическая неоднородность различных типов словесности подчеркивает фрагментарность портрета де Голля, созданного штрихами, мазками, на первый взгляд не связанными между собой деталями. Но эти детали освещают именно те аспекты исторической деятельности генерала, которые сделали его легендарной личностью, способной, по мнению его биографов, «по известности и популярности соперничать лишь с Наполеоном» [Арзаканян, 2007, с. 5]¹. Это в первую очередь обращение по радио к французам 18 июня 1940 г., создание движения «Свободная Франция» и координация Сопrotивления, стратегия объединения «Европы от Атлантики до Урала», деколонизация Африки, Вьетнама и Камбоджи и многое другое, чему автор уделил пристальное внимание в романе. Выделив в характере де Голля такие черты, как авторитарность, непримиримость, негибкая воля, склонность к сарказму и чувство юмора, морально-этическая строгость вкупе с безграничной преданностью интересам родной Франции, Гари создал портрет, в котором усматривается связь с античной биографической традицией Плутарха, в чьих сочинениях портрет, по мысли С. Аверинцева, являет «реальное воплощение комбинации судьбы и этоса» [Аверинцев, 2004, с. 433]. При этом Гари чутко уловил и отразил в образе генерала именно то, что составляло основу его личности и суть исторической миссии и было отмечено современниками. В своем шеститомном сочинении «Вторая мировая война» У. Черчилль написал о де Голле: «Я знал, что он не был другом Англии, но я всегда признавал в нем дух и идею, которые навсегда утвердят слово “Франция” на страницах истории... Эмигрант, покинувший свою

¹ Это мнение Марины Арзаканян абсолютно созвучно позиции Гари: в романе имя Бонапарта рядом с именем де Голля упоминается не раз.

страну, приговоренный к смерти, он находился в полной зависимости от доброжелательности сначала английского правительства, а затем правительства Соединенных Штатов. Немцы захватили его родину, у него нигде не было настоящей точки опоры. Тем не менее он противостоял всему. Всегда, даже тогда, когда он поступал наихудшим образом, он, казалось, выражал индивидуальность Франции, великого государства со всей его гордостью, властью и честолюбием» [Черчилль, 1998, с. 314]. Эту же связь «де Голль – история – Франция» яркой метафорой выразил Гари: «Де Голль был счастливой эксцентричной выходкой истории, которой Франция отлично сумела воспользоваться» [Гари, 2011, с. 124].

Заключение

В структуре романа портрет де Голля выполняет важную функцию: он скрепляет воедино, придает целостность образу истории Франции, охватывающей в произведении несколько веков – от Возрождения до XX века. Каждая деталь, штрих в этом портрете дают толчок к размышлениям автора об исторических, политических, социальных проблемах Франции в целостной картине ее культурного бытия. Если в рассуждениях об истории XX века на первый план выходят политические вопросы и проблемы цивилизации, то история предыдущих веков осмыслена с точки зрения проблем культуры и представляет собой синтез субъективного опыта (настоящего) и объективного анализа (прошлого), поданного в эстетической форме. Различие современной культуры и культуры прошлого выражено в образах кармана как «материального разгула» цивилизации и «Франции ручной работы»: «Материалистический разгул, уничтожающий все, что было французского, начиная с Монтеня... Франция была ручной работы, со всех точек зрения, во всех областях, выполнявшейся терпеливо, уважительно к качеству и творчеству. Было некое уважение, честность в отношениях между руками и жизнью, некая **интеллектуальная честность**... Руки морщинистые, осторожные, у которых было **настоящее** отношение, **честное** отношение к тому, что они делают... Франция – это были человеческие руки, с настоящим чувством осязания, глубины и формы, за ними стоял народ, а не только демография... Время, которое Франция провела как “нация” на шах-

матной доске истории, ничто по сравнению с историей ее рук и их творений... Франция была образом жизни и мысли, она не была Европой-протезом... Декарт, Монтень, Лафонтен – старые руки Франции, все, что “разумно”» [Гари, 2011, с. 116–120]. Значимость образа истории в романе существенно трансформирует биографический жанр. Если традиционно архитектура биографии «вмещает одну судьбу и некоторое количество материала эпохи» [Гордин, 1978, с. 533], то у Гари «материал эпохи» – история – выходит на первый план. История Франции не является фоном, именно ее восприятие автором определяет специфику его жизнетворчества. В биографизме Гари ощущается смысл, который вкладывал в понятие «биография» Г.О. Винокур. Вместе с современной историей история Франции минувших эпох предстает у Гари как «содержание личной жизни», становится «предметом переживания» и тем самым обретает «биографический смысл», соединяя биографию и культуру [Винокур, 2007, с. 37]. Взаимопроникновение художественной образности и «реального основания» (по Г.О. Винокуру), такого как Франция, де Голль, осуществляет процесс, который К. Исупов обозначил как «эстетизация истории» – то, что сообщает биографическому повествованию статус «философско-эстетического комментария современности» [Исупов, 2013, с. 179]. В этом отражении сложного переплетения судеб, по сути, и заключается специфика автобиографизма Ромена Гари – переживание собственной биографии через биографию / историю Франции, которая для писателя воплощена в образе Шарля де Голля.

Список литературы

- Аверинцев С.С.* Образ античности. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
- Арзаканян М.Ц.* Де Голль. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – 268 с.
- Винокур Г.О.* Биография и культура. – Москва : Издательство ЛКИ, 2007. – 96 с.
- Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. – Москва : Искусство, 1970. – 591 с.
- Вулф Т.* Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и Э.У. Джонсона. – Санкт-Петербург : Амфора, 2008. – 343 с.
- Гари Р.* Ночь будет спокойной. – Москва : Астрель : CORPUS, 2011. – 480 с.
- Гордин Я.А.* Индивидуальная судьба и система биографий // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1978. – Т. 37, № 6. – С. 533–539.

- Даннеберг Л. Смысл и бессмысленность истории метафор (интеллектуальная история) // История понятий, история дискурса, история метафор / ред. Х.Э. Бёдекер. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 189–297.
- Злотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. – Санкт-Петербург : Издание А.Ф. Девриена, 1913. – 303 с.
- Исупов К.Г. Эстетика истории // *Universum* : вестник Герценовского университета. – 2013. – № 2. – С. 179–182.
- Лихтенштейн И. «Бремя души». Ромен Гари // Зарубежные задворки. – 2011. – №12 / 2. – URL: <http://old.za-za.net/old-index.php?old-index.php&author=lihtenshtejn&country=ISR&menu=authors&werk=005> (дата обращения: 15.04.2022).
- Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 551 с.
- Пиз А. Язык телодвижений. – Москва : Эксмо, 2006. – 272 с.
- Харитонов Д.В. «Новый журнализм» в сравнительно-исторической перспективе (программы литературного освоения факта в США 1960-х годов и в России 1920-х годов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2010. – 24 с.
- Черчилль У.С. Вторая мировая война : в 6 т. / пер. с англ. А. Орлова. – Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – Т. 4. – 384 с.
- Шварц Т. Читаем лица. Физиогномика. – Санкт-Петербург : Питер, 2010. – 160 с.
- Ardisson Th., de Gaulle Ph. Philippe de Gaulle “De Gaulle mon père” [video] / Institut National de l’Audiovisuel ; France 2. – 2004. – 06.03. – URL: <https://saldia.ws/video.php?id=tmqoUjVRm8U> (accessed 15.04.2022).
- Lejeune Ph. L’autobiographie en France. – Paris : Armand Colin, 1998. – 224 p.

References

- Averintsev, S.S. (2004). *Obraz antichnosti*. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.
- Arzakanyan, M.C. (2007). *De Gaulle*. Moscow: Molodaja gvardija.
- Vinokur, G.O. (2007). *Biografija i kul'tura*. Moscow: Izdatel'stvo LKI.
- Vipper, B.R. (1970). *Stat'i ob iskusstve*. Moscow: Iskusstvo.
- Wolfe, T. (2008). *Novaja zhurnalistika i Antologija novoj zhurnalistiki*. Saint-Petersburg: Amfora. Retrieved from <http://dedovkgu.narod.ru/bib/vulf.htm/>
- Gary, R. (2011). *Noch budet spokojnoj*. Moscow: Astrel': CORPUS.
- Gordin, Ya.A. (1978). Individual'naja sudba i sistema biografij. *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, 37(6), 533–539.
- Danneberg, L. (2010). Smysl i bessmyslennost' istorii metafor (intellektual'naja istorija). In H.E. Bodeker (Ed.), *Istorija ponjatij, istorija diskursa, istorija metafor* (pp. 189–297). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Zlotnicky, N.F. (1913). *Cvety v legendah i predanijah*. Saint-Petersburg: Izdanie A.F. Devriena.
- Isupov, K.G. (2013). Estetika istorii. *Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta*, (2), 179–182.

- Lihtenshtein, I. (2011). "Bremja dushi". Romain Gary. *Zarubezhnye zadvorki*, (12/2). Retrieved from <http://za-za.net/old-index.php?menu=authors&&country=isr&&author=lihtenshtejn&&werk=005>
- Lotman, Yu.M. (2002). *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Saint-Petersburg: Akademicheskij proekt.
- Piz, A. (2006). *Jazyk telodvizhenij*. Moscow: Jeksmo.
- Haritonov, D.V. (2010). "Novyj zhurnalizm" v sravnitel'no-istoricheskoy perspektive (*programmy literaturnogo osvoenija fakta v SShA 1960-h godov i v Rossii 1920-h godov*). (Summary of Doctoral Dissertation). Moscow.
- Churchill, W. (1998). *Vtoraja mirovaja vojna* (Vol. 4). Moscow: TERRA – Knizhnyj klub.
- Schwarz, T. (2010). *Chitaem lica. Fiziognomika*. Saint-Petersburg: Piter.
- Ardisson Th., & de Gaulle Ph. (2004). Philippe de Gaulle "De Gaulle mon père" [videorecording]. France: Institut National de l'Audiovisuel, France 2. – URL: <https://salds.ws/video.php?id=tmqoUjVRm8U> (accessed 15.04.2022).
- Lejeune, Ph. (1998). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.