

Министерство образования и науки Российской Федерации

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н.А. Добролюбова

ВЕСТНИК
Нижегородского государственного
лингвистического университета
им. Н.А. Добролюбова

Выпуск 9

Лингвистика и межкультурная коммуникация

*Выпуск посвящен 125-летию со дня рождения французского писателя, лауреата
Нобелевской премии Франсуа Мориака и десятилетнему юбилею российского
отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака*

Нижний Новгород

2010

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
ГОУ ВПО НГЛУ*

УДК 81'25 (060.55)

Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Вып. 9. Лингвистика и межкультурная коммуникация. Художественный мир Франсуа Мориака. – Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2010. – 170 с.

ISSN 2072-3490

Главный редактор
Г.П. Рябов

Редакционная коллегия:

Е.С.Гриценко (*зам. главного редактора*), Е.В.Плисов (*отв.секретарь*),
В.М.Бухаров, М.А.Грачев, В.Г.Зусман, В.И.Карасик (Волгоград),
К.Ю.Кашлявик, З.И.Кирнозе, Л.П.Крысин (Москва), Л.А.Львов,
М.И.Никола (Москва), О.Г.Оберемко, Е.Р.Поршнева, М.С.Ретунская,
Е.П.Савруцкая, Т.Н.Синеокова, В.В.Сдобников, В.М.Строгецкий,
А.А.Сергунин, С.М.Фомин (*отв.секретарь выпуска*), А.Н.Шамов,
У.Реннер-Хенке (Германия), К.Флидль (Австрия), Д.Боксэ (США),
Д.Мийе-Жерар (Франция)

**Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере
массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-32158 от 07.06.2008г.**

УДК 81'25 (060.55)

ISSN 2072-3490

© ГОУ ВПО НГЛУ, 2010

Ministry of Education and Science of the Russian Federation

NIZHNY NOVGOROD LINGUISTIC UNIVERSITY

VESTNIK
of Nizhny Novgorod Linguistic University

Issue 9

Linguistics and Cross-Cultural Communication

The issue is dedicated to the creativity of François Mauriac, the French writer and recipient of the Nobel prize. It marks the 125th anniversary since the birth of the writer and the 10th jubilee of the Russian branch of the International Association of the Friends of Mauriac

Nizhny Novgorod

2010

**Vestnik of Nizhny Novgorod Linguistic University. Issue 9.
Linguistics and Cross-Cultural Communication. The Artistic
Word of François Mauriac. – Nizhny Novgorod: Nizhny
Novgorod Linguistic University, 2010. – 170 p.**

ISSN 2072-3490

Editor-in-Chief

G.Ryabov

Editorial Board:

E.Gritsenko (*Deputy Editor-in-Chief*), E.Plisov (*Executive Secretary*),
V.Bukharov, M.Grachev, V.Zusman, V.Karasik (Volgograd), K.Kashlyavik,
Z.Kirnoze, L.Krysin (Moscow), L.Lvov, M.Nikola (Moscow), O.Oberemko,
E.Porshneva, M.Retunskaya, E.Savrutskaya, T.Sineokova, V.Sdobnikov,
V.Strogetsky, A.Sergunin, S. Fomin (*Executive Secretary of Issue*), A.Shamov,
U.Renner-Henke (Germany), K.Fliedl (Austria), D.Boxer (USA),
D.Millet-Gérard (France)

ISSN 2072-3490

© ГОУ ВПО НГЛУ, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА	9
ФРАНСУА МОРИАК. ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	11
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФРАНСУА МОРИАКА	18
В.Г. Зусман (<i>Нижний Новгород</i>) «Художественный мир» как категория литературы.....	18
Z. Kirnozé (<i>Nizhny Novgorod</i>) Du côté de chez Mauriac. En hommage à André Séailles	30
З.И. Кирнозе, С.М. Фомин (<i>Нижний Новгород</i>) Мориак в России.....	38
С. Brémeau (<i>Paris, France</i>) Mauriac et Dostoïevski	46
К.Ю. Кашлявик (<i>Нижний Новгород</i>) Цикл о Терезе Дескейру Ф. Мориака: генезис и поэтика	61
М.В. Двинина-Бертрандо (<i>Шалон-на-Соне, Франция</i>) Поэзия Франсуа Мориака	67
Е.Г. Баранова (<i>Нижний Новгород</i>) «Между Царствием Божиим и яствами земными»: проблема выбора в полемике Франсуа Мориака и Андре Жида	74
Е.А. Митропольская (<i>Нижний Новгород</i>) Франсуа Мориак и французский метафизический роман	83
Е.А. Воронина (<i>Нижний Новгород</i>) Франсуа Мориак: писатель-публицист	89
К.В. Чайка (<i>Нижний Новгород</i>) Ф. Мориак и С.-Г. Колетт	98

ЯЗЫК И СТИЛЬ ФРАНСУА МОРИАКА	105
Z. Kirnozé (<i>Nizhny Novgorod</i>)	
Les motifs du peche et de la grace dans les romans de Dostoïevski «L'Idiot» et de Mauriac «L'Agneau»	105
S. Fomin (<i>Nizhny Novgorod</i>)	
Mauriac et Bounine	115
D. Millet-Gerard (<i>Paris, France</i>)	
Claudiel - lecteur de Mauriac	121
A. Sealles (<i>Paris, France</i>)	
L'originalité de Mauriac	137
A. Bord (<i>Bordeaux, France</i>)	
François Mauriac.....	144
ПЕРЕВОДЫ	147
Главы из «Блокнотов» Франсуа Мориака	
Перевод Е. А. Ворониной	147
«Писатель и его создания». Нобелевская речь Франсуа Мориака	
Перевод С.М. Фомина.....	151
ХРОНИКА	157
Юбилей российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака в Париже	157
Секция «Литературный концепт и художественная реальность» Международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации», НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 10-11 декабря 2009 года	161
Научно-практический семинар «Слово в пространстве диалога культур–II», НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 5 марта 2010 года	164

CONTENTS

FROM THE EDITOR-IN-CHIEF. PREFACE	9
FRANÇOIS MAURIAC. LIFE OUTLINE	11
THE ARTISTIC WORD OF FRANÇOIS MAURIAC	18
V. Zusmann (<i>Nizhny Novgorod</i>) “Artistic World” as a Literary Category	18
Z. Kirnoze (<i>Nizhny Novgorod</i>) Du côté de chez Mauriac En hommage à André Séailles	30
Z. Kirnoze, S. Fomin (<i>Nizhny Novgorod</i>) Mauriac in Russia	38
C. Bremeau (<i>Paris, France</i>) Mauriac et Dostoïevski	46
K. Kashlavique (<i>Nizhny Novgorod</i>) The Tèrese Desqueyroux Cycle by Mauriac: Genesis and Poetics	61
M. Dvinina-Bertrando (<i>Chalon-sur-Saône, France</i>) The Poetry by François Mauriac	67
E. Baranova (<i>Nizhny Novgorod</i>) «Between the Blessed Kingdom and the Earthly Feast»: The Problem of the Alternative in the Polemics between François Mauriac and Andre Gide	74
E. Mitropolskaya (<i>Nizhny Novgorod</i>) François Mauriac and the French Metaphysical Novel	83
E. Voronina (<i>Nizhny Novgorod</i>) François Mauriac: A Writer and a Political Essayist	89
K. Chaika (<i>Nizhny Novgorod</i>) F. Mauriac and S.-G. Colette	98

LANGUAGE AND STYLE OF FRANÇOIS MAURIAC	105
Z. Kirnoze (<i>Nizhny Novgorod</i>)	
Motifs of Sin and Grace in “The Idiot” by Dostoyevsky and “The Lamb” by Mauriac	105
S. Fomin (<i>Nizhny Novgorod</i>)	
Mauriac and Bunin	115
D. Millet-Gerard (<i>Paris, France</i>)	
Claudél’s Reading of Mauriac	121
A. Sealles (<i>Paris, France</i>)	
Mauriac’s Originality	137
A. Bord (<i>Bordeaux, France</i>)	
François Mauriac	144
TRANSLATIONS	147
Selected Chapters from <i>Notebooks</i> by François Mauriac Translated by E. Voronina	147
<i>The Writer and His Creations</i> . François Mauriac’s Nobel Lecture Translated by S. Fomin	151
CHRONICLE / CURRENT EVENTS	157
Anniversary of the Russian branch of the International Association of Mauriac’s Friends in Paris.....	157
The section “Literary Concept and the World of Art” of the International Research Conference “Linguistic Foundations of Cross-Cultural Communication” at N.A. Dobrolubov State Linguistic University, Nizhny Novgorod, Russia; December, 10-11, 2009	161
Conference “The Word in the Space of the Cultural Dialogue” at N.A. Dobrolubov State Linguistic University, Nizhny Novgorod, Russia, March, 5, 2010	164

ПРЕДИСЛОВИЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

В 2010 году Франция празднует 125 лет со дня рождения Франсуа Мориака, лауреата Нобелевской премии, романиста, драматурга, поэта и публициста, чье творчество продолжает оказывать большое влияние на современную западную культуру. В России Ф. Мориак также не остается на периферии читательского интереса. Во многом этому способствует работа российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака, которое отмечает в этом году свой десятилетний юбилей.

Российское отделение Международной ассоциации родилось при кафедре зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, литературоведческая научная школа которой под руководством заслуженного работника науки Российской Федерации, доктора филологических наук, профессора, заслуженного работника НГЛУ Зои Ивановны Кирнозе получила широкое международное признание.

Среди проблем, разрабатываемых учеными кафедры, - проблема «художественного мира», объединяющая исследования в области языка, литературоведения и межкультурной коммуникации.

«Художественный мир» Франсуа Мориака стал заглавной темой предлагаемого вашему вниманию девятого выпуска «Вестника НГЛУ». Его открывает программная статья профессора В.Г. Зусмана, соединяющая теоретические и литературно-исторические аспекты исследования этой большой темы. Работы французских и отечественных ученых раскрывают различные грани категории «художественный мир».

Рубрика «Язык и стиль» представляет читателю накопленные за десятилетие материалы по мориаковедению.

Третий раздел «Вестника» содержит переводы на русский язык текстов Ф. Мориака, выполненные членами российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака.

Открывается номер хронологией жизни и творчества Ф. Мориака с комментариями автора, а завершает его история российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака.

Художественный мир Франсуа Мориака - это мир человеческих драм, мир одиночества, мир борьбы «своего» и «чужого» и, вместе с тем, мир осознания себя во вселенском социуме. Неслучайно в своей речи при вручении ему Нобелевской премии Ф. Мориак заметил: «Мы считаем себя единственными в своем роде. Мы забываем, что книги, которые восхищали нас - Джорджа Элиота или Диккенса, Толстого, Достоевского или Сельмы Лагерлёф, - описывают другие страны, которые не похожи на нашу, людей, принадлежащих другим народам и верованиям. И все же мы полюбили их, потому что мы узнали в них себя самих».

Эти мироощущения Франсуа Мориака созвучны основной идее серии «Лингвистика и межкультурная коммуникация» нашего «Вестника».

Геннадий Рябов

ФРАНСУА МОРИАК. ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1885. Рождение Франсуа Мориака в Бордо (11 октября): *«Я был потомком одной из тех французских семей крестьян и коммерсантов, которые производят как служащих, нотариусов, хороших священников, так и поэтов».*

1887. 1 июня неожиданно умирает отец Мориака: *«Я так и не смирился с тем несчастьем, что не знал своего отца».* Вдова, соблюдавшая траур, переезжает с пятью детьми к своей матери. Кроме материальных главной причиной была забота о строгом религиозном воспитании детей, которое было возможно лишь в набожном доме бабушки. Именно здесь Франсуа



Мориак *«родился для сознательной жизни».* **(1885-1970)**

1892–1897. Годы учебы в коллеже. Летом дети Мориаков живут в Ландах, в поместье Сен-Симфорьен: *«Детьми мы знали лишь ланды: [...]вне края сосен, песков, цикад не было счастливых каникул».*

1896. Первое причастие (12 мая): *«...дата, вечная для меня».*

1898. Процесс по делу Дрейфуса (февраль): *«В двенадцать лет меня уже мучило дело Дрейфуса».*

1903–1905. Антиклерикальная политика премьер-министра Комба, приведшая к отделению Церкви от государства. Сдача экзамена на степень бакалавра, решение написать работу по

литературе на факультете университета. Знакомство с творчеством А. Франса. Под влиянием брата Жана примыкает к движению «Сийон» («Sillon») («Борозда»), которое ориентируется на демократические и социальные преобразования в обществе и в Церкви. «Сийонский» период Мориака.

1906-1907. Франсуа успешно сдает лицензиат, получив высшую оценку за сочинение на тему *«Мысль о смерти морочит нас, ибо мешает нам жить»*. Провал экзамена по греческому языку вынуждает Мориака пересдавать экзамены в октябре. В этот период он работает над диссертацией об истоках францисканства во Франции. Отход от движения «Борозда».

1908. Поступление в школу архивистов в Париже. Увлечение католическим модернизмом.

1909. Светская жизнь в Париже. На Пасху Мориак оставляет учебу в школе архивистов с намерением полностью посвятить себя литературе. Публикация первого поэтического сборника: *«Руки, сложенные для молитвы»*.

1910. 21 марта «Эко до Пари» публикует хвалебную статью Мориса Барреса (1862-1923) о сборнике «Руки, сложенные для молитвы»: *«Ничто в моей долгой жизни не вызывало подобного чувства - даже самые высокие почести и Нобелевская премия доставили мне бесконечно меньше радости и гордости, чем эта статья 1910 года»*. Первая встреча с Барресом, «властителем дум молодого поколения». Мориак посещает литературные салоны, где встречается с поэтессой Анной де Ноай, Люсьеном Доде и Жаном Кокто. Первое путешествие в Италию.

1911. Публикация второго поэтического сборника *«Прощание с отрочеством»*. Мориак и его друг Андре Лафон посещают поэта Франсиса Жамма (1868-1938) и философа Жоржа Дюмениля, с которым обсуждают проект создания католического журнала.

1913. В мае Мориак публикует первый роман «Дитя под бременем цепей». Женитьба Франсуа Мориака на Жанне Лафон (июнь).

1914. Рождение первого сына Клода, будущего писателя и личного секретаря Шарля де Голля. Публикация второго романа

Мориака «Патрицианская тога» (июнь). Весть о начале Первой мировой войны застаёт Мориака в Малагаре. Освобожденный от военной службы Мориак добровольно записывается санитаром в ряды Красного Креста.

1914–1916. Санитар на Восточном фронте, свидетель ужасных потерь при наступлении в Шампани. Служба под Верденом. Мориак в Салониках. Болезнь.

1917. Возвращение во Францию (март) и освобождение от службы в армии. Встреча с Андре Жидом и Полем Валери в Париже. Рождение дочери Клер (5 августа).

1918. Встреча с Марселем Прустом, с которым Мориак мечтал познакомиться. Окончание войны, воспринятое Мориаком с радостью. Однако он не разделяет эйфории, царившей во Франции по этому поводу.

1919. Рождение дочери Люс (17 апреля).

1921. 28 февраля единственный визит к Марселю Прусту. Основная переписка между Мориаком и Прустом относится к семи первым месяцам этого года.

1922. Шумный успех романа «Поцелуй, дарованный прокаженному» (май): *«... я впервые разорвал узкий круг трех тысяч экземпляров и обрел большую публику»*. Контракт с издательским домом Грассе вынуждает Мориака писать постоянно и, в основном, романы. Сближение с кругом литератора Жака Ривьера и редакцией журнала «Нувель Ревю Франсез».

1923. Публикация романов «Огненная река» и «Прародительница» (май). Успех у читающей публики растёт.

1924. Рождение сына Жана, четвертого ребенка писателя (15 августа).

1925. Публикация романа «Пустыня любви» (февраль), за который Французская академия присуждает писателю «Большую премию за роман». В сентябре выход в свет сборника стихов «Грозы».

1926. Публикация многочисленных эссе и автобиографических текстов «Молодой человек», «Провинция», «Бордо», «Встреча с Паскалем», «Мучение Жака Ривьера», «Пруст».

1927. Франсуа Мориак наследует поместье в Малагаре по завещанию матери. Публикация романа «Тереза Дескейру» (февраль).

1928. Выход в свет романа «Судьбы», книги «Жизнь Жана Расина», литературоведческого эссе «Роман», сборника критических статей о театре «Драматурги». Путешествие в Тунис, первое и последнее, предпринятое Мориаком вне Европы (март) Духовный кризис. *«Если я должен был отречься от христианской веры, то час для этого настал»* (так позднее определит писатель весь период мучительных исканий 1925 -1934 годов).

1929. 24 июня смерть матери Мориака, столь внезапная, что он не успел с ней проститься: *«Мама! Более никогда...»*.

1931. Выход в свет романа «То, что было потеряно», книги «Блез Паскаль и его сестра Жаклин», эссе «Страдания и счастье христианина», доктринальное сочинение «Великий Четверг».

1932. Публикация романа «Клубок змей», избрание президентом «Общества писателей». Испытание смертью: у писателя обнаружен рак горла. Он переживает тяжелую операцию по удалению голосовой связки. Его голос так и не восстановился до конца, сохраняя надтреснутость и напоминая о пережитом. Свое выздоровление Мориак воспринимает как *«чудо, которое сотворила Богородица»*.

1933. Публикация новелл «Тереза у врача», «Тереза в гостинице», выход в свет «Тайны Фронтенаков», романа, задуманного как «гимн семье», написанного накануне операции. *«Если я должен был умереть, мне бы не хотелось, чтобы «Клубок змей» стал моим последним произведением»*. Единодушное избрание Мориака во Французскую академию (июнь). Мориак печатается в правой прессе, особенно в «Эко де Пари». Приход к власти Гитлера в Германии.

1934. Трудное выздоровление.

1935. Публикация романа «Конец ночи», последнего произведения цикла о Терезе Дескейру. Мориак встречается в Риме с Папой Пием XI и Муссолини (январь). Особое восхищение вызывает у него Муссолини, ибо он *«продолжает»*, по мнению Мориака, *« дело императоров и Пап»*.

1936. Публикация романа «Черные ангелы» и книги «Жизнь Иисуса». Начало войны в Испании. Враждебный по отношению к народному фронту, Мориак поддерживает Франко.

1937. После бомбардировки Герники и накануне уничтожения баскских католиков Франко Мориак переосмысливает политическую позицию и встает на сторону испанской Республики. Он пересматривает взгляды и на внутренние дела Франции, начинает сотрудничать в католическом журнале «Тан презан». Успех пьесы «Асмодей» в Комеди Франсез (ноябрь).

1939. Публикация романа «Дорога в никуда» (январь). Эпатажная статья Ж.-П. Сартра «М. Мориак и свобода»: *«Бог не художник. Господин Мориак тоже»* (февраль). Сдача Парижа немецким войскам.

1940. Публикация поэмы «Кровь Аттиса» (май), одной из вершин французской поэзии XX века, нецененной по достоинству современниками. Мориак – журналист, *«ангажированный»* публицист. Отказ от сотрудничества с режимом Виши, четкая антифашистская позиция.

1941. Выход в свет романа «Фарисейка».

1942-1943 Мориак сотрудничает с подпольной антифашистской прессой, постоянно рискуя быть арестованным гестапо. Религиозная биография: «Святая Маргарита Кортонская». Подпольная публикация «Черной тетради» под псевдонимом Форец выдвигает Мориака в первый ряд писателей Сопротивления.

1944. Через несколько дней после освобождения Парижа Мориак встречается с Ш. де Голлем, высказывается против политических чисток во Франции.

1945. Успешная премьера пьесы «Обделенные любовью» в Комеди Франсез. Публикация воспоминаний «Встреча с Барресом» и книги «Святая Маргарита Кортонская».

1947. Неудачная постановка третьей пьесы Мориака «Лукавый попутал» (9 декабря).

1948. Мориак основывает журнал «Ла табль ронд» («Круглый стол») в надежде объединить лучших писателей. Этот проект Мориака потерпит неудачу.

1950. Начало публикации собрания сочинений писателя в издательстве Файяр. Премьера последней пьесы Мориака «Огонь на земле» (7 декабря).

1951. Выход в свет повести «Обезьянка» (январь) - одного из самых пронзительных произведений Мориака.

1952. Мориак получает Нобелевскую премию «за глубокое духовное прозрение и художественную силу, с которой он в своих романах отразил драму человеческой жизни» (ноябрь).

1953. Организация общества «Франция - Магриб». Мориак выступает против кровавых репрессий в Марокко и против колониальной политики французского правительства.

1954. Публикация романа «Агнец», отнесенного критиками к шедеврам писателя, и сборника «Католические речи». Начало войны в Алжире (1 ноября).

1955. Публикация киносценария «Хлеб насущный».

1958. Выход в свет «Блокнотов» (1952 - 1957). Путч в Алжире, возврат де Голля к власти (13 мая). Мориак поддерживает де Голля. Публикация доктринального сочинения «Сын человеческий».

1959. Выход в свет отдельного издания «Внутренних мемуаров».

1962. Экранизация романа «Тереза Дескейру» режиссером Жоржем Франю. Начало II Ватиканского Собора, воспринятого Мориаком с большой надеждой и энтузиазмом (11 октября). Выход в свет книги «Во что я верю» - духовного завещания писателя (декабрь).

1964. Публикация книги «Де Голль» (октябрь).

1965. Телевизионная версия романа «Судьбы». Публикация «Новых внутренних мемуаров» (сентябрь). Торжественное празднование 80-летия Мориака в Бордо (октябрь).

1967. Выход в свет «Политических мемуаров».

1968. Публикация «Новых Блокнотов» (1961 - 1964).

1969. Телевизионная версия романа «Пустыня любви». Публикация романа «Подросток былых времен». В день референдума, за которым последовала отставка де Голля (27 апреля), Мориак сломал ключевую кость. Мориак перестал писать за 15 дней до своей смерти.

1970. Кончина Франсуа Мориака в Париже. Отпевание в соборе Парижской Богоматери (1 сентября).

1971. Публикация «Последних Блокнотов».

1972. Выход в свет неоконченного романа «Мальтаверн» - продолжения «Подростка былых времен».

В основу обзора легли хронологии творчества писателя, составленные французскими исследователями Жаком Пети и Франсуа Дюраном.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФРАНСУА МОРИАКА

«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР» КАК КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В.Г. Зусман

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

В статье художественный мир рассматривается как конструирование и конструкт, как результат «встречи» «индивидуальной мифологии» писателя с «памятью жанра».

Ключевые слова: художественный мир, индивидуальная мифология, память жанра, циклизация, семантическая связность, высказывание, конструирование и конструкт.

“Artistic World” as a Literary Category Valery Zusmann

In this article “artistic world” is regarded as a construction and a construct as well as a product of the “encounter” of the writer’s “individual mythology” with the “memory of the genre”.

Key words: artistic world, individual mythology, memory of the genre, cycling, semantic coherence, expression, construction and a construct.

В современном постструктуралистском, деконструктивистском теоретическом контексте опора на категорию «художественный мир» представляется особенно актуальной. С одной стороны, этот термин связан с отечественной традицией понимания художественного смысла как целостного и наличного. С другой стороны, «художественный мир» предполагает рассмотрение всех произведений автора как «единого текста», что связано с представлениями о так называемой «кросс-жанровости» (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров). Индивидуальный художественный мир предполагает охват всех произведений писателя, художника или композитора как вероятностную целостность. Фрагменты, незаконченные сочинения, версии и варианты воспринимаются в их единстве. Незавершенные, не воплощенные до конца тексты, наброски, этюды входят в один ряд с опубликованными

сочинениями. Так, «Книга снобов» (1846-1847) Теккерера предстает как эскиз к роману «Ярмарка тщеславия» (1848), а этюд Репина «Голова ссыльного» (1882) позволяет глубже понять смысл известной картины «Не ждали» (1884 - 1888). Музыкальный язык романсов Чайковского предваряет его оперные сочинения.

Художественный мир конкретного композитора, живописца, скульптора возникает, однако, не как сумма отдельных его элементов. Вхождение миниатюры в состав большого текста (симфонии, триптиха, романа, цикла произведений) меняет и этот большой жанр, и законы «малого текста», утрачивающего свою самостоятельность и завершенность. Возникают сквозные образы, приемы развития, «скрепы» различных уровней. Категория «художественный мир» связана с принципом циклизации, проливающим свет на взаимосвязи различных элементов. Ф.Мориак, подготовивший 12-томное собрание сочинений, включающее романы, драмы и эссе на разные темы, отметил, что все они связаны между собой так, словно всю жизнь он писал одну книгу. При подобном подходе все произведения автора рассматриваются как целостный, единый, вероятностный текст. Значимые отклонения, несомненно, присущие разным текстам, не снимают единого принципа их порождения - энергии семантической связности, объединяющей неодинаковые произведения в «единый текст» - «высказывание», включенное в некую смысловую сферу.

Порождение художественного мира представляет собой выражение прежде невыразимого и несказанного в слове. Это соединение духа с материей - загадка, ритмически восходящая к принципам музыкальности.

Такой «музыкальностью» обладает ритм определенной эпохи. Стремительный «штрих» карандашного портрета О.А.Кипренского напоминает бег пера по бумаге. Наброски Кипренского и свободно текущие, летящие пушкинские строки подчиняются родственному ритмическому импульсу. Графический облик черновики Пушкина подтверждает предположение о существовании общего ритма романтической эпохи. О том же свидетельствуют стремительный ритм и летящие пассажи b-moll прелюдии Шопена или взволнованный полет в «Крейслериане» Шумана. Ритм эпохи передают и обозначения темпа в «Крейслериане». Тот же ритм

передают и тире (dash) в романтических поэмах Байрона: (They search - they find - they save... «Корсар»).

Изучение художественного мира не укладывается в принятые формальные рамки. В подобных исследованиях жанровые дефиниции используются не в жанрово-ограничительном, а в жанрово-соединительном смысле, как части единого текста. Причем «текст» предстает здесь «как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [1. С.299]. Большое значение имеет также анализ порождения и развертывания «художественного мира», восходящий к генеративной поэтике. Отметим, что «порождение» всего ряда текстов конкретного автора удобнее всего рассматривать именно на этом «кросс-жанровом» уровне. Очевидно, что важные аспекты понятия «художественный мир» связаны с описанием «индивидуальной мифологии» автора, которая предстает в данном случае как наджанровый феномен. Вместе с тем своим «художественным миром» обладают и традиционные литературные жанры. Столкновение индивидуальной мифологии автора с коллективной жанровой мифологией и составляет «художественный мир» конкретного произведения.

Для понимания категории «художественный мир» очень важны идеи А.Ф. Лосева, высказанные в книге «Проблема художественного стиля» [9]. Термин «стиль» в его предельно широком смысле входит в зону значения категории «художественный мир». Вероятно, стиль - это «художественный мир» в его техническом аспекте, взятый в ракурсе «воплощения».

«Художественный мир» сигнализирует о неразрывности художественного мышления и его реализации, содержания и формы, статики и динамики. Художественный мир потенциален и наличен одновременно.

В художественном мире исчезают различия между написанным, опубликованным текстом и материалом, который остался в рукописи. Произведения, созданное или потенциальное, равно эвристичны, значимы для понимания целого. При этом исчезают различия между написанным, опубликованным текстом и материалом, который остался в рукописи. Этюды и наброски, подготовительные штудии для большого живописного полотна, фрагменты партитуры, оставшиеся в черновиках, варианты оркестровки входят в единый смысловой ряд. Произведения,

созданные и потенциально способные существовать, имеют законные права с точки зрения художественного мира.

Нереализованный замысел проливает дополнительный свет на принципы порождения художественного мира. Так, например, одним из принципов порождения музыкального мира С.В. Рахманинова можно считать знаменый распев, глубоко им усвоенный и по-своему претворенный в целом ряде сочинений. По мнению Е.Н. Трубецкого, в русской иконе отражено соприкосновение двух миров - потустороннего и здешнего. В иконе встречаются Россия, «прислонившаяся к храму», и «Русь земледельческая». При этом русский иконописец «умеет красками отделить» и «слить» два плана существования, определяющие принцип порождения иконы.

Итак, художественный мир - это уже не только принцип, но и воплощенность, конструирование и конструкт одновременно, моделирование и модель, синтез статики и динамики, инвариант возможных реализаций символической модели мира не только в данном произведении (тексте), но и во множестве произведений этого ряда.

В иной системе терминов можно говорить о «художественном мире» как системе «концептов» в творчестве данного автора (или данной эпохи). Концепты представляют собой «.....некие подстановки значений, скрытые в тексте «заместители», некие «потенции» значений...». «Художественный мир» воспроизводит реальную или воображаемую, возможную действительность в некоем «сокращенном», условном варианте» [7. С.283; 8. С.76].

Для терминов «концептосфера» и «художественный мир» общей является и семантика «круга», смыслового охвата, глубоко продуманная В. фон Гумбольдтом и Г.В.Ф. Гегелем. В. фон Гумбольдт отмечает, что силой воображения поэт создает в своем творчестве принципиально иной мир. Произведение, как и язык, предстает у немецкого философа одновременно как процесс и как результат. Произведение возникает в результате преобразования действительности в образ.

Гумбольдт подчеркивает мысль о целостности и самостоятельности произведения. По мнению немецкого философа, «...поэт стирает в нем черты, основанные на случайном, а все остальное приводит во взаимосвязь, при которой целое зависит

лишь от самого себя...» Эту «целостность» (Totalität) В. фон Гумбольдт определяет как «мир». При этом слово «мир» используется не как метафора. «Целостность» в искусстве возникает тогда, когда художнику удается привести читателя или зрителя в такое состояние, в котором они могли бы увидеть (курсив - В. фон Гумбольдта) все. «Мир» по Гумбольдту это - «...замкнутый круг всего действительного», где царит «...стремление к замкнутой внутри себя полноте», а «...всякая точка - это центр целого». Другими словами, «художественный мир» способен разворачиваться из любой точки. Следовательно, все элементы произведения равноценны. Очевидно, что русские формалисты во многом следовали В. фон Гумбольдту и А.А. Потебне, выдвигая положение о значимости даже мельчайших элементов формы.

В «Эстетике» Гегеля эти идеи получают дальнейшее разъяснение. Поэтическое произведение немецкий философ понимает прежде всего как «органическую целостность». Иными словами, смысл произведения (на языке Гегеля - его «всеобщее», его содержание) «в равной степени» организует и произведение в целом и различные его аспекты («все малое в нем»), «...подобно тому как и в человеческом организме всякий член, каждый палец образует изящнейшее целое и как вообще в действительности любое существо представляет замкнутый внутри себя мир». Уже здесь Гегель вводит понятие «мир», хотя пользуется им пока лишь по аналогии. Далее автор «Эстетики» прямо соотносит этот термин с произведением поэтического искусства. Гегель разрабатывает положение, согласно которому «...всеобщее, составляющее содержание человеческих чувств и поступков, должно предстать как нечто самостоятельное, совершенно законченное и как замкнутый мир сам по себе». Произведение искусства и является таким совершенно самостоятельным «миром». Гегель поясняет, что «самодостаточность» и «замкнутость» должны пониматься «...одновременно и как развитие, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей» [5. С.170-176; 4. С.363-364]. Таким образом, «мир» произведения представляет собой самодостаточное и в то же время способное к развитию, замкнуто-разомкнутое единство. Это единство содержит «индивидуальный», «особенный» взгляд поэта

на мир. Это «особенное» указывает на индивидуальную, конкретно-чувственную форму воплощения всеобщего содержания в произведении.

Вслед за Гумбольдтом и Гегелем М.М. Бахтин в 20-е годы XX века исследует категории «эстетический мир» и «художественный мир», связывая их с автором как «... носителем напряженно-активного единства завершенного целого»[1. С.16]. М.М. Бахтин вводит термин «архитектоника художественного мира».

Воплощенная автором архитектоника определяет «... композицию произведения (порядок, распределение и завершение, сцепление словесных масс... [1. С.181]. По мнению М.М. Бахтина, архитектоника предстает как «принцип видения и предмет видения» одновременно. Эта формула и раскрывает понятие «художественный мир» как «смещение моментов» содержания и формы. Удержание этого смещения, о котором писал М.М. Бахтин, и является специфическим смыслом термина. Удержание смещения связано с проблемой ритма и музыкальности.

В книге «Мастерство Гоголя» (1934) А. Белый подчеркивал, что «... содержание, изъятое из процесса его становления, – пусто; но и форма вне этого процесса, если она не форма в движении, пуста; форма и содержание даны в формосодержании, что значит: форма – не только форма, но и как-то содержание; содержание – не только содержание, но и как-то форма; весь вопрос в том: как именно?» [2. С.51].

«Художественный мир» как реализованная «модель моделей» связан с множеством частных моделей, среди которых:

- 1) «автор художественный» (по терминологии Б.О. Кормана);
- 2) художественное время - пространство («хронотоп» по терминологии М.М. Бахтина);
- 3) принцип мотивировок (художественная логика автора, его «игра с реальностью» (Б.М. Эйхенбаум).

Эти основные модели срабатывают на уровнях: сюжетно-тематическом, персонажном и, конечно, языковом.

На языковом уровне отчетливо видно, как процесс порождения «художественного мира» претворяется в результат. Язык, на котором написано произведение, становится языком данного произведения. Начинают действовать законы

контекстуальной синонимии и антонимии. Языковой «процесс-результат» - пример действия прямых и обратных связей в литературе.

Очень сложен вопрос о взаимодействии различных уровней «художественного мира». Важным аспектом изучения является анализ выражения одних параметров на языке других, рассмотрение контекстуальной синонимии/антонимии единиц разных уровней.

Специфика категории «художественный мир», а, может быть, и ее уникальность, заключается в сочетании статических и динамических моментов, поскольку этот мир возникает в момент порождения поэтического высказывания, «овнешнения», текстуализации внутреннего, наименования мира (порождения имен). В результате становится возможным одновременный анализ как становления текста, так и его результата. Ю.М. Лотман вводит понятие «индивидуальной поэтической номинации», которую можно считать порождающим принципом «индивидуальной мифологии» автора [11. С.25].

О природе «именования» высказывает глубокие мысли о. Сергей Булгаков в книге «Философия имени». Он понимает под «именованием» «... акт рождения... момент рождения...», когда «имя-идея» соединяется с материей. Существом слова философ считает «сказуемость», то есть определение одного через другое [3. С.33-203].

В художественном мире царит «сказуемость», то есть связь всего со всем. Художественный мир поименован в результате сквозной семантизации всех его элементов. Семантизация - это сказуемость, связанность близких и дальних элементов между собой. В художественном мире даже удаленные элементы разных уровней (композиция, персонажи, темы, мотивы, диакритические знаки и т.п.) «видят» друг друга, обмениваются смысловой энергией, вступают в диалог.

«Художественный мир», взятый как наджанровое явление, представляет собой «индивидуальную мифологию» автора. Этот термин может быть понят как воплощенный в текстах «индивидуальный миф» конкретного автора, представляющий собой «...объединяющий инвариант, неразрывно и глубинно связанный с постоянной многообразной вариативностью». Эта

«индивидуальная мифология» перерабатывает биографию поэта и, в свою очередь, перерабатывается ею [14. С.267].

Ю. Лотман приходит к выводу, что индивидуальность каждого конкретного автора заключается «...в создании окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического)...», а также «...в актуализации порой весьма архаических образов символического характера». С точки зрения исследователя, для понимания «поэтического мира» необходимо уловить «...систему отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами-символами». Под «поэтическим миром» Ю. Лотман подразумевает «кристаллическую решетку взаимных связей» между этими символами [12. С.131].

Индивидуальный миф содержит лейтмотивы, повторяющиеся сюжетные схемы и схемы расстановки персонажей, словесные формулы, типы описания внешности, сценарии и фреймы. Индивидуальный миф всегда связан с семантикой «прецедентности».

Семантика «прецедентности», разработанная Ю.Н. Карауловым, подразумевает, как известно, повторяемость, узнаваемость, значимость текста в эмоциональном и познавательном планах [6. С.54]. «Прецедентный текст» может содержать минимум знаков для выражения максимума информации. Фрагменты, части «индивидуального мифа» - «прецедентные тексты», своего рода «бренд» автора.

Прецедентность бытовой речи существенно отличается от художественной прецедентности. Художественная прецедентность также определяет узнаваемость автора, характеризует его стиль. Однако повторяющиеся элементы художественного текста повторяются со смысловым сдвигом, с поворотом, с модуляциями и вариациями. Модуляция, вариация, метаморфоза - основы художественной прецедентности.

Итак, индивидуальный миф связан с художественной прецедентностью, с повторяемостью узнаваемых сюжетных схем, мотивов, сценариев и фреймов. Однако всякое повторение ставит повторяющийся элемент в новый смысловой ряд, вызывая бесчисленные ассоциации.

Столь же важна и «система отношений» между наджанровой «индивидуальной мифологией» автора и «памятью жанра». Речь

идет о свободе и одновременной ограниченности «художественного мира». В литературном процессе наджанровое существование текстов возможно лишь гипотетически. «Художественный мир» всякого автора всегда «стеснен» «жанровым миром».

Жанр может быть понят как «коллективный», обобщенный художественный мир, сложившийся в результате движения во времени творений писателей разных стран, направлений и эпох. «Память жанра» (термин М.М. Бахтина) и есть та самая целостность, то структурное единство, которое налагается на «индивидуальную мифологию» автора, изменяя ее. «Художественный мир» как таковой возникает в результате «встречи» «индивидуальной мифологии» и «памяти жанра». Это та самая проблема, которую ставил еще А.Н. Веселовский, размышляя над «границами» личного творчества, личного «почина», сталкивающегося с традицией, «преданием». Соотношение категорий «жанр» и «художественный мир» определяет природу конкретного произведения.

Приведем в качестве примера «художественный мир» Ф. Кафки. Здесь слово почти утратило способность выступать в качестве «связки», Логоса, средства и содержания Диалога. Когда нарушается «связь», тогда устраняется и «сказуемость» (термин С. Булгакова). В мире Кафки исчезают собственные имена и топографические обозначения. Главный герой романа «Процесс», прокурисст некоего банка Йозеф К. превращается в землемера К. из романа «Замок». Неназванное, анонимное пространство в новеллах Кафки чаще всего не разворачивается, а свертывается. Движение направлено от света во тьму («Нора»), от улицы и окна - к темному центру дома («Приговор»). По мере сворачивания внешнего пространства герой углубляется в пространство своего «я». Достижение предельной глубины внутренней жизни означает у Кафки деавтоматизацию. Постигая свою экзистенциальную «вину», герой перестает быть марионеткой, нити которой держат в руках семья или общество. Однако этой «встрече» с самим собой предшествует, как правило, «приговор» («Приговор», «Процесс»), «превращение» или «изгнание» («Америка»). Эти сквозные символические мотивы составляют основу «художественного мира» Кафки.

Автобиографическое «я» расщеплено. Отдельные его свойства распределяются между различными персонажами. Так, в новелле «Приговор» с ним одновременно соотносятся Георг Бендеман и его петербургский друг. Еще более сложную схему содержит новелла «В исправительной колонии». Здесь с автобиографическим «я» связаны путешественник, солдат, а, возможно, и офицер, приносящий себя в жертву машине смерти. Расщепление персонажа усложняется их дальнейшим «превращением» из «я» или «он» в «тап» (некто) или даже «es» (оно). Так, ключевым эпизодом новеллы «Превращение» является момент, когда Грета, сестра героя, впервые перестает называть брата «он» (er) и называет его «es». Грета предлагает избавиться от этого «чудовища» (es), чтобы сохранить «память» о брате. Ей легче иметь дело с его «образом», чем с нынешней превращенной сущностью. Отслоение имени от сущности - один из важнейших типов разыменования мира у Кафки.

Исследование наименования в текстах Кафки приводит к выводу о том, что в его творчестве возникает поэтика «мнимых величин», связанная с деноминацией, разыменованием, которое предстает то как утрата имен, то как их «смещение». Интересно, что символ вавилонской башни является одним из центральных в его творчестве. «Смещение» - одна из инвариантных мифологем «художественного мира» Кафки, его принцип «игры с реальностью».

Изображенный Кафкой мир тяготеет к «обратному полаганию», «редукции», свертыванию и замиранию. Результат же всегда один - невозможность диалога и понимания. Представляется, что в этой минус-направленности и состоит специфическая художественность произведений Кафки. Принцип художественного мира Кафки заключается в том, что он именуется разыменованием. «Индивидуальная мифология» Кафки, содержащая мотивы одиночества, вины, немоты человека, выброшенного в мозаичный, холодный мир, сталкивается с «жанровой памятью» романа. Эпическая инерция романа, глубинный повествовательный рефлекс противостоят замиранию рассказа. В текстах Кафки возникает смысловое напряжение между утратой имен, деноминацией и все еще продолжающимся рассказом. Это напряжение разрешается на уровне структуры. Незавершенность романов Кафки предстает как их принципиальная незавершимость.

Соотношения «памяти жанра» и «индивидуальной мифологии» в разные эпохи различны. Так, принципиально противоположны друг другу средневековые произведения и интертекстуальная литература XX века. Если в средние века нарушение канона представлялось ошибкой, выходом за пределы приличий, то постмодернистские тексты конца XX века построены по обратной схеме. Индивидуальная мифология начинает игру с «памятью жанра», часто превращая ее во вторичную и переменную величину. Это происходит потому, что размываются универсальные религиозные и этические постулаты. Игра с жанром предстает как самоцель творчества. Система перестраивается. Изменяется и принцип цитирования. Если в средневековой литературе цитата ориентирует слово по отношению к Вечности, Логосу, переводит движение смыслов с оси горизонтали на ось вертикали, то в постмодернизме цитата, слово и текст утрачивают концептуальную функцию «заместительства». Современные теоретики исходят из установки, что «для текущей культуры в целом» характерно стремление к отрицанию «всех типов репрезентативности». При этом принимается положение, что текст не может «представительно замещать» социофизическую реальность или какой-либо иной текст [13. С.7]. Очевидно, что эта точка зрения передает специфику ряда современных произведений. Однако и она не универсальна. Выключение репрезентативной функции - лишь одна из возможностей искусства. Литература и искусство - открытые системы, в которых действуют прямые и обратные связи, создавая «музыкальное» движение смыслов. Эту «музыкальность», символическую и мистическую по самой своей природе, А.Ф. Лосев определяет как «всеобщую и нераздельную слитость и взаимопроникнутость» часто противоположных и «самопротиворечивых» частей [10. С.406-602]. Музыкальность определяет ритм наименования, в ходе которого порождается художественный мир.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. - 445 с.
2. Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый. - М.: МАЛП, 1996. - 351с.

3. Булгаков, Сергей. *Философия имени* / Сергей Булгаков. - М.: КаИр, 1997. - 330 с.
4. Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Эстетика*. В 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. - М.: Искусство, 1971. - Т. 3 – 621 с.
5. Гумбольдт, Вильгельм. *Язык и философия языка* / Вильгельм Гумбольдт. - М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
6. Караулов, Ю.Н. *Русский язык и языковая личность* / Ю.Н. Караулов. - М.: УРСС, 2002. – 264 с.
7. Лихачев, Д. *Внутренний мир художественного произведения* / Д. Лихачев // *Вопросы литературы*. - 1968. - № 8. – С. 280-287.
8. Лихачев, Д.С. *Концептосфера русского языка* / Д.С. Лихачев // *Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. Антология*. - М.: АCADEMIA, 1997. – С. 74-87.
9. Лосев, А.Ф. *Проблемы художественного стиля* / А.Ф. Лосев. - Киев: Collegium: Киевская акад. евробизнеса, 1994. – 285 с.
10. Лосев, А.Ф. *Музыка как предмет логики* / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. *Форма. Стыль. Выражение*. - М.: Мысль, 1995. – С. 405-602.
11. Лотман, Ю.М. *Мукаржовский – теоретик искусства* / Ю.М. Лотман // *Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства*. - М.: Искусство, 1994. – С. 8-32.
12. Лотман, Ю.М. *Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина* / Ю.М. Лотман // *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Книга для учителя*. - М.: Просвещение, 1988. – С. 124-157.
13. Смирнов, И.П. *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака* / И.П. Смирнов. – 2-е изд. – СПб.: Языковой центр, 1995. – 191 с.
14. Якобсон, Роман. *Избранные работы* / Роман Якобсон. - М.: Прогресс, 1985. – 445 с.

Сведения об авторе

Зусман Валерий Григорьевич
доктор филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы и
теории межкультурной коммуникации
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: susmann1@yandex.ru

**DU COTE DE CHEZ MAURIAC.
EN HOMMAGE A ANDRE SEAILLES**

Zoya Kirnozé

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

**Towards Mauriac
In Memory of Andre Seailles
Zoya Kirnoze**

The article centers round ideological and creative aspects of the artistic heritage of François Mauriac and Andre Seailles. The study of the creative world of François Mauriac was the principal interest and life purpose of the French scholar Andre Seailles, who, among other things, published *Mauriac's Notebooks* ("Cahiers François Mauriac"), founded the International Association of François Mauriac's Friends (Association des Amis de François Mauriac) and organized numerous seminars in Mauriac and his work, reviving much scholarly and popular interest in Mauriac's work and person.

Key words: François Mauriac, Andre Seailles, «Cahiers François Mauriac», Planet Mauriac, traditions, Blaise Pascal, Fyodor Dostoevsky.

**В сторону Мориака.
Светлой памяти Андре Сеайя посвящается
З.И. Кирнозе**

В центре внимания статьи – идейно-художественные стороны наследия Франсуа Мориака и Андре Сеайя. Исследование художественного мира Франсуа Мориака стало для французского ученого Андре Сеайя смыслом и целью жизни. Публикации «Тетрадей Мориака» («Cahiers François Mauriac»), организация Международного общества друзей Франсуа Мориака («Association des Amis de François Mauriac»), многочисленные коллоквиумы привлекли к творчеству французского писателя исследователей со всего мира. Эту организационную работу невозможно переоценить. Андре Сеай – автор книги о Франсуа Мориаке и статей, посвященных разным сторонам творчества лауреата Нобелевской премии.

Ключевые слова: Франсуа Мориак, Андре Сеай, «Cahiers François Mauriac», планета Мориак, традиции, Блез Паскаль, Федор Достоевский.

François Mauriac est le classique de la littérature française et européenne, lauréat de nombreux prix, y compris le plus prestigieux – le prix Nobel. Il a créé un type particulier du roman dit mauriacien, ses

articles et ses essais font de Mauriac l'un des meilleurs publicistes de son temps.

Philosophe moraliste, politicien et homme d'art, déjà de son vivant, Mauriac provoque des discussions passionnées parmi ses adeptes et ses adversaires. André Séailles (1917-2006), agrégé de l'Université et Officier des Palmes académiques, dès sa jeunesse, fait partie des admirateurs fervents de François Mauriac. Parmi les lecteurs et les critiques de l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* il y a des noms vraiment remarquables. Rien d'étonnant! Depuis presque un siècle tout un univers a tourné autour de Mauriac. Des constellations de politiciens et d'écrivains, de savants et de religieux brillaient à son firmament. Mais il est évident que André Séailles occupe une place tout à fait spéciale parmi eux. Cela s'explique par le fait que son nom figure parmi l'un des fondateurs de l'Association Internationale des Amis de François Mauriac. Grâce à André Séailles un vrai cercle de famille s'est formé à Paris. Il englobait les représentants des pays différents, des gens de tous les âges et statuts sociaux.

André Séailles a joué un rôle important en tant que commentateur de Mauriac. Sa vie était consacrée à l'étude de son œuvre, à la compréhension de cet univers passionnant. Il a écrit des dizaines d'ouvrages où il avait deviné et décrit les caractéristiques de base de la *planète Mauriac*. Il n'était pas le seul explorateur de cette planète. Mais, sans conteste, c'est son amour passionné envers son idole, le fait que Mauriac est devenu son icône a enthousiasmé des centaines de chercheurs de Mauriac en Europe et en Amérique, en Asie et en Afrique, dans le monde slave et occidental.

Nous devons constater que André Séailles a érigé à la gloire de Mauriac un monument. Organisée après la mort du lauréat du prix Nobel en 1973 l'Association parisienne de ses amis, ayant pour but la propagation et l'illustration de l'œuvre de Mauriac, est devenue internationale en 1993. A travers la revue «*Les Cahiers Mauriac*» publiés aux éditions Grasset, puis la collection «*Mauriac et son temps*» chez Klincksieck et l'Harmattan l'Association s'adresse au large public [1]. Ses colloques en France et à l'étranger, les conférences et les expositions multipliaient sans cesse les rangs des admirateurs de Mauriac. «1, Rue Daru» est devenu le centre de ce cercle d'amis. L'adresse personnelle de Solange et d'André Séailles est chère de tous ceux qui prenaient part à

ces colloques. Souvent ils y trouvaient une table bien servie et un lit hospitalier.

Les pages des *Cahiers Mauriac* permettent de réaliser pleinement l'envergure du travail effectué par ses rédacteurs. Chaque tome comprend le nom de André Séailles. Le fichier d'adhérents et de sympathisants compte quelques 600 personnes, il y a une vingtaine de bibliothèques publiques et universitaires. Nous le devons aussi à l'activité de André Séailles. Et bien qu'au début l'existence de cette Association ait été prévue pour 20 ans, elle vit et prospère toujours grâce avant tout à l'énergie de ses participants les plus actifs.

Dans les *Cahiers la planète Mauriac* ne connaît pas de limites. Elle est large et profonde. Cette profondeur s'explique par les traditions qu'hérite et suit François Mauriac. Avant tout ce sont les traditions du dix-septième siècle français – celles de Pascal et de Racine. Ce sont aussi les traditions de la littérature contemporaine et étrangère. Proust, Barrès, Tolstoï et Dostoïevski sont parmi ses auteurs préférés, à ne pas oublier les romantiques anglais.

Se trouvant dans le sillon de son idole, André Séailles cherche ses propres repères qui lui permettent de s'orienter dans ce monde. Essayons de les nommer. Avant tout, c'est un dialogue. Comme, par exemple, André Gide, Mauriac doit être considéré comme un peintre de dialogue. Ce dialogue suppose la présence obligatoire du second participant, mais comme disait le philosophe et philologue russe M. Bakhtine, les relations entre les hommes sortent au-delà du dialogue réel. Par conséquence «tout, dans les romans de Dostoïevski», selon M. Bakhtine, «converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. Une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence» [2. P.325].

Les rapports dialogiques, ce n'est pas seulement la conversation, ni la dispute politique ou une discussion scientifique. La pensée de Bakhtine nous propose le modèle qui « fonctionne » aussi dans le temps et l'espace. Par exemple cela pourrait être le dialogue d'un philologue contemporain avec Platon ou la conversation des personnages qui ne se connaissent guère. La condition de l'apparition de ce type de rapports est la convergence logique, sémantique, la convergence de sens qui prévoit la compréhension réciproque, «le consentement intérieur». Dans les relations dialogiques il faut qu'il y ait outre les hommes, se trouvant dans le dialogue direct, le troisième participant [3. P.15]. A cause de la

censure soviétique Bakhtine n'osait pas nous livrer le nom de Dieu, ce «Troisième». Il dit que cela pourraient être la Conscience ou la Vérité Suprême ou le Jugement de l'histoire, mais sans la participation de ce «Troisième» le dialogue perd son sens. Selon Bakhtine, le plus tragique c'est ne pas *être entendu*. Dans les romans de Mauriac «Le baiser au lépreux», «Genitrix», «Destins», «Le désert de l'amour» nous assistons à la révolte de l'âme contre la solitude, l'âme espérant trouver ce bonheur «*d'être compris*» [4. P.24-45]. C'est aussi l'une des idées cardinales de la conception philosophique de Mauriac – l'espoir *d'être entendu* dont il parle dans ses essais, mémoires et articles, dans son discours du prix Nobel. Il se trouve dans un dialogue permanent avec Pascal, avec ses contemporains Gide et Sartre, mais aussi avec ses lecteurs qu'il n'a jamais connus.

André Séailles n'a vu Mauriac que deux fois dans sa vie mais les rapports dialogiques avec lui se sont établis dès sa jeunesse. Au cours de son travail en tant que rédacteur des *Cahiers Mauriac* ou dans le choix des auteurs des *Actes des Colloques* nous voyons André Séailles en recherche des interlocuteurs de Mauriac. C'est aussi caractéristique à ses propres articles même s'il parle des opposants aussi forts comme Gide ou Sartre. Tout chercheur doit prendre en considération le motif «*d'être entendu*» comme celui de base au cours de l'analyse de la conception poétique de Mauriac, nous souffle le critique le plus fin et le plus passionné de Mauriac.

L'un des recueils publiés par l'Association et rédigés par Jean-François Durand et André Séailles est consacré aux rapports de fond entre Mauriac et Pascal porte le titre «L'oeuvre en dialogue». Jean-François Durand parle dans la préface de l'influence profonde sur Mauriac de la philosophie de Pascal. Cette influence se réalise à travers les siècles: «...il s'agit bien sûr d'une atopie métaphysique. La reconnaître et la comprendre est le début d'une expérience intérieure qui ne pourra s'achever que par une véritable conversion aux sources infinies» [5. P.8].

La rédaction voit les nouvelles perspectives dans l'étude des relations intérieures dans l'héritage de Mauriac. Il s'agit des rapports de celui-ci avec Malraux, Green, Jouhandeau, Dostoïevski, et de la possibilité à travers leurs œuvres de comprendre les civilisations de la France et la Russie, la France et le Japon, la France et tout l'univers culturel. Ces rapports ne sont possibles qu'à condition *d'être entendu*.

Selon André Séailles, «chez Mauriac comme chez Pascal, la pénétration dans l'analyse de soi à soi, se double d'un étonnant élan vers Jésus-Christ» [6. P.232]. Mauriac en a parlé lui-même dans son discours du prix Nobel: «Nous nous croyons toujours très singuliers; nous oublions que les livres qui nous ont enchantés nous-mêmes, ceux de George Eliot ou de Dickens, de Tolstoï ou de Dostoïevski, ou de Selma Lagerlof, décrivent des pays très différents du nôtre, des êtres d'une autre race et d'une autre religion ; et pourtant nous ne les avons aimés que parce que nous nous y sommes reconnus» [7. P.92]. Se reconnaître dans l'autre signifie l'entendre. Mauriac est *entendu* en Russie grâce à la publication d'un tome de ses romans en russe, initié et commenté par André Séailles [8]. L'ancienne et toujours paradoxale tendance de l'étude de Mauriac en Russie a été brisée. Avant la pérestroïka il existait deux Mauriac dans la conscience du lecteur. Le premier – un critique de talent de la bourgeoisie cupide, édité par des milliers d'exemplaires dans les Maisons d'édition les plus prestigieuses. L'autre – un penseur catholique, défenseur de l'idée chrétienne, considéré presque en tant qu'adversaire idéologique et politique, fermé à clef dans la soi-disante «réserve spéciale» (spetskhran) – un service à part dans la Bibliothèque nationale, où l'accès était limité ou interdit. Dans le dialogue de Mauriac avec son temps sa voix a été artificiellement assourdie. Et c'est grâce aux publications de l'Association, en particulier, que nous entendons la voix de Mauriac telle qu'elle sonnait de son vivant.

Le colloque de Bordeaux en 1979 a rassemblé les participants ayant une vision du monde très différente. Dans le *Cahier* intitulé «François Mauriac. Témoin de son temps» paru chez Grasset en 1980, André Séailles a édité l'article avec le même titre. Elle contenait la définition de l'attitude de Mauriac envers les événements du mois de mai 1968. Mais l'auteur décortique d'autres problèmes, beaucoup plus profonds. Selon A. Séailles, Mauriac n'est pas seulement le journaliste: «sa lucidité ironique se donne à l'égard de personnel politique. La crise politique est en même temps celle d'une crise de l'Eglise et d'une crise de la Foi», qui est surtout dangereuse pour les âmes jeunes.

Le temps historique occupe une place importante dans l'œuvre de Mauriac. Il n'est pas seulement le témoin des guerres, des révolutions et des mouvements anticolonialistes. Il est, lui aussi, son participant. Parfois il y prenait part directement, parfois il luttait par sa plume. Confirmant officiellement sa position de peintre et de journaliste engagé il acquiert le

droit d'avoir ses préférences – il se prononce contre la politique colonialiste, il démasque les dictatures et les dictateurs – Staline, Hitler, Franco, Mussolini.

Mais André Séailles s'intéresse aussi au temps artistique et imagé dans les romans de Mauriac. Il n'est pas identique au temps historique. André Séailles parle du temps «explosé». Un moment fait sauter la course du temps présent et fait voir le passé et l'avenir. Comme dans l'épisode mondialement connu avec des madeleines de Proust, la mémoire associative se comprend comme le dialogue du présent et du passé. Cette fois il ne s'agit pas d'un dialogue socio-politique, mais métaphysique ce qui a permis à Mauriac de se définir comme un métaphysicien qui travaille dans le concret.

Outre les rapports dialogiques, la notion de la profondeur métaphysique constitue l'autre idée cardinale de la caractéristique de l'univers mauriacien.

André Séailles a pour but de «découvrir des aspects ignorés ou mal connus de l'œuvre de Mauriac par les batailles idéologiques ou de polémiques stériles autour de Freud... Et les lecteurs découvrirons que l'irrationnel chez Mauriac est le monde multiforme de ce qui échappe à la raison ou la contredit. Cela représente un champ immense. André Séailles définit la place de Mauriac dans les rangs d'écrivains modernes tels que Bernanos, J. Green et fait la conclusion que Mauriac peint rationnellement l'irrationnel [8].

André Séailles nous délivre ici encore une clé pour comprendre la méthode artistique de Mauriac, son lien profond avec Dostoïevski : «l'irrationnel chez Mauriac ce n'est pas seulement l'intra-rationnel, mais aussi le supra-rationnel» [8. P.9].

Il se rappelle à ce propos la polémique de Mauriac avec Sartre. Et il s'en souvient constamment du fameux reproche de Sartre adressé à Mauriac qu'il prive ses personnages de liberté d'expression, en les faisant le porte-parole de ses propres idées. A. Séailles insiste que le philosophe-existentialiste ne peut pas comprendre le monde imagé de Mauriac. La complexité et la profondeur des protagonistes de Mauriac nous font penser à la poésie symboliste et à la présence de ce «troisième» que le moraliste Sartre ne saurait pas voir: même en parlant de Mauriac en tant que témoin de son époque André Séailles avait toujours en vue le fait que «Mauriac est plus qu'un témoin tourmenté: un acteur dont les actes, parfois contradictoires, reflètent une inquiète âme

humaine, que la dualité de l'éphémère et de l'éternel» constitue le pivot des romans de Mauriac. C'est bien ce type de poésie qui n'est pas accessible à Sartre: « Le brillant dialecticien de l'Etre et du Néant pouvait-il goûter cette poésie? Après tout les philosophes ne sont pas nécessairement des poètes. Jean-Paul Sartre non plus...» [9. P.48]. Avant son départ Mauriac écrivait: «Dans la soixante-sixième année de ma vie je crois, comme lorsque j'étais enfant, que la vie a un sens, une direction, une valeur, qu'aucune souffrance n'est perdue, que chaque larme compte, chaque goutte de sang, que le secret du monde tient dans le *Deus caritas* est de Saint Jean: Dieu est amour» [10. P.14]. André Séailles a mis ces paroles de Mauriac comme épigraphe de toute son oeuvre et les a placées au début d'un des derniers recueils des textes réunis par lui. Son dialogue avec Mauriac a duré toute sa vie, dès la jeunesse à son aube.

Le voyage d'André Séailles du côté de chez Mauriac s'est rendu possible grâce à son rôle dans la création de l'Association, à son activité incessante dans la propagation et l'étude de l'oeuvre de Mauriac. Elle est devenue réalisable aussi à cause de la coïncidence très profonde de leurs biographies et de leurs âmes, grâce à leur foi, à la lumière qui pénètre les côtés les plus obscurs de la vie. Cette foi «d'un ordre qui n'est pas celui de la raison, mais de la charité. Réponse qui tient tout entière dans l'affirmation de Jean évangéliste: «Dieu est amour».

L'auteur remercie infiniment Mme Elisabeth Frébourg, la Trésorière de l'Association internationale des Amis de François Mauriac, pour des informations précieuses concernant l'histoire de l'Association et de l'activité de Solange et d'André Séailles à son sein.

Notes

1. Dès 1974-1991 18 «Cahiers François Mauriac» ont paru chez Grasset, puis des livres de la collection «Mauriac et son temps», de 1993 à 2006.
2. Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. Chapitre IV. Le dialogue chez Dostoïevski. P.: Seuil, 1970. – 402 p.
3. Bakhtine M. Le problème du texte // L'esthétique de la création verbale. P.: NRF, 1984. – P. 124-162.
4. Séailles A. Mauriac. P.: Bordas, 1972. – 256 p.
5. Durand J.-F. Introduction // Pascal – Mauriac. L'oeuvre en dialogue. Actes réunis par Jean-François Durand. P.: L'Harmattan, 2001. – P. 4-16.
6. Séailles A. Les Puissances trompeuses chez Pascal et Mauriac // Pascal - Mauriac. L'oeuvre en dialogue. Actes réunis par Jean-François Durand. L'Harmattan. 2001. – P. 24-32.
7. Mauriac F. Un auteur et son oeuvre. P.: Paroles catholiques, 1954. – 18 p.
8. Séailles A. Avant-propos // L'Irrationnel dans l'oeuvre de François Mauriac. Textes réunis et présentés par André Séailles. Cahiers François Mauriac. n. 15. P.: Grasset, 1988. – P.34-39.
9. Séailles A. «Les énigmes de Thérèse ou la peinture rationnelle de l'irrationnel dans «La fin de la nuit». Textes réunis et présentés par André Séailles. Cahiers François Mauriac. n. 15. P.: Grasset, 1988. - P. 24-32.
10. Mauriac F. Voix d'outre-tombe // Mauriac et la polémique. Textes réunis par André Séailles. P.: L'Harmattan. 2001. – P.14-16.

Сведения об авторе

Кирнозе Зоя Ивановна

доктор филологических наук,

профессор, заслуженный деятель науки РФ,

заведующая кафедрой зарубежной литературы

и теории межкультурной коммуникации

НГЛУ им. Н.А. Добролюбова

E-mail: zarub@lunn.ru

МОРИАК В РОССИИ

З.И. Кирнозе, С.М. Фомин

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

Статья «Мориак в России» затрагивает две основные проблемы. Они касаются истории публикаций Мориака в России, а также перевода его публицистики на русский язык. Эти проблемы вызваны как особенностями французского языка, так и оригинальным стилем писателя. Христианская модальность его произведений, а также намеренное следование традициям выдающихся писателей-классицистов семнадцатого века, особенно Расина, определила своеобразие его романов, устных и письменных речей. Одна из наиболее знаменитых его статей – «Нобелевская лекция» - и трудности ее перевода на русский язык подробно проанализированы в данной статье.

Ключевые слова: художественный мир, перевод, христианство и коммунизм, нобелевская речь, ключевые темы, риторическая традиция, классицизм, лапидарный стиль, проповедь.

Mauriac in Russia
Zoya Kirnoze, Sergei Fomin

The article *Mauriac in Russian* tackles two major issues, looking, firstly, at the history of publications by Mauriac in Russia and, secondly, at Russian translations of his essays and articles. These issues are made all the more complex by both the specificity of the French language and Mauriac's peculiar style. Moreover, the Christian modality of Mauriac's books and his deliberate adherence to the traditions of the outstanding classicist authors of the 17th century (more specifically, Racine) have greatly determined the originality of both his novels and speeches, oral and written. The authors provide a detailed analysis of Mauriac's Nobel Lecture as one of his most famous articles, outlining the difficulties of its translation into Russian.

Key words: artistic world, translation, Christianity and Communism, Nobel lecture, key topics, rhetoric tradition, classicism, lapidary style, sermon.

Франсуа Мориак – классик французской литературы XX столетия – оставил после себя огромное наследие. Это тысячи и тысячи страниц прозы, публицистики и стихов. Он также оставил значительный след в кинематографе и театральном искусстве XX

века. Мориак создал художественный мир, отмеченный не только единством мотивов и образов, но, прежде всего, общностью идеологической христианской доктрины. Родом из семьи крупных буржуа, он, однако, сумел заклеить буржуазный мир за присущие ему эгоизм, жадность и жестокость. Но писатель не только осудил родовые грехи своего класса, он также увидел причины преступлений в глубине самой человеческой природы. При этом его критика распространялась не только на людей, она относилась и к классам, и к нациям.

Осуждая тоталитаризм в любых формах, Франсуа Мориак признавал правоту коммунистической идеи, исповедуемой ранними христианами. По его мнению, марксистско-ленинская идеология разрушила христианскую Россию, так как материалистическая доктрина Маркса упростила коммунистическую идею, а тоталитарный режим ее начал преступно эксплуатировать [1. С.286-288].

У романов Ф. Мориака в Советском Союзе была счастливая судьба. Книги, в которых бичевались нравы французской буржуазии, печаталась огромными тиражами. Политические же воззрения художника вплоть до 80-х годов оставались в нашей стране малоизвестными, а иногда и под запретом: его дневники и публицистика находились в спецхране до начала Перестройки.

Двойственное отношение к наследию Ф.Мориака сопутствовало всей истории публикаций и переводов его произведений на русский язык. Первым о раннем знакомстве с Мориаком упоминает Илья Эренбург: «Франсуа Мориак, к которому в 1913 году меня направил Франсис Жамм, писал хорошие романы о нехорошей жизни. Он католик, но в его книгах куда больше житейской правды, чем христианского сострадания» [2. С.206].

В этом упоминании И. Эренбурга интерес представляет прежде всего дата: конец Первой мировой, когда Мориак был автором сборника стихов «Руки, сложенные для молитвы» и нескольких малоизвестных романов. Но эта оценка советского писателя и переводчика предугадывает характеристику автора «Терезы Дескейру» в 60-е годы, когда в СССР ему были готовы простить христианское сострадание ради «житейской правды» его книг.

Разное отношение к писателю существовало в России на протяжении десятилетий. Наиболее полно ее декларировал в 30-е годы И. Анисимов, писавший о Мориаке в журнале «Интернациональная литература» и в предисловиях к его романам. Так, в комментариях к книге «Конец ночи» мы читаем: «В его романах развернута совершенно четкая система взглядов, густо окрашенная поповским мракобесием... Он – дегустатор разложения» [3. С.8].

Однако уже в тридцатые годы почти одновременно с публикациями в Париже в Москве выходят «Тереза Дескейру» в переводе Норы Галь, «Конец ночи» в переводе Н. Довгалевской, а также роман «Клубок змей» в переводе Н. Новикова.

Особняком стоит издание 1938 года в Париже романа «Фарисейка», предисловие к которому написал Иван Бунин. В оценке нобелевского лауреата Мориак – один из самых талантливых современных писателей, взявших на себя миссию стать моральным гидом всего человечества. Эта позиция сближает его с русской национальной традицией и разводит с официальной советской пропагандой.

Перелом в отношении к Мориаку в нашей стране произошел в 60-70-е годы вместе с изменениями, происходившими в советском обществе. В 1961 году журнал «Вопросы литературы» публикует статью Ф. Мориака о «Войне и мире» Л. Н. Толстого в переводе Л. Зониной. В изданиях Ивановского и Пермского университетов выходят статьи о типологии романов художника, в которых мировоззрение Мориака не отделяется более от его художественной практики, но представлено в единстве. В Ленинграде в 1965 году В. Балахонов в «Антологии новейшей французской литературы», а затем в сборнике «Не покоряться ночи» отводит публицистике Мориака ее истинное место. И, наконец, в 70-е происходит настоящий прорыв в оценке автора «Подростка былых времен». Зоей Ивановной Кирнозе создается отечественная концепция художественного мира писателя. Свидетельством этого являются монография «Франсуа Мориак» и роман «Thérèse Desqueyroux» на французском языке с предисловием З.И. Кирнозе «О Мориаке-прозаике», вышедшие в издательствах «Высшая школа» и «Прогресс». В 1984 году увидела свет книга Ф. Наркирьера «Франсуа Мориак», для которой характерен ретроспективный взгляд на творчество художника, его

детство и юность. Советский исследователь рассматривает, каким образом на Мориака повлияла русская литература, в частности, опыт великого Достоевского. Именно Ф. Наркирьеру удалось лично побеседовать с французским нобелевским лауреатом, однако, как позднее напишет Мориак, автору книги не удалось убедить его в преимуществах советского строя.

Серия талантливых диссертационных исследований 80-90-х годов закрепила представление о Мориаке как не о «католическом писателе», но «католике, пишущем романы». Это труды Ю. Милешина, О. Евгеньевой, представителей нижегородской школы – М. Двининой, К. Кашлявик, А. Радкевич, Е. Ворониной.

Общее направление изучения творчества Мориака в России находится в русле литературных изысканий его художественного мира, проводимых Международной ассоциацией друзей Франсуа Мориака в Париже. Переводы произведений писателя, осуществленные А. Лобковым, С. Фоминым и Е. Ворониной, сближают слово Мориака с его гуманистическими традициями. Особое место в художественном наследии автора «Фарисейки» занимает его Нобелевская речь, переведенная на русский язык С. Фоминым и изданная стараниями О. Жданко и профессора Сорбонны А. Сеайя в Москве в 1997 году [4. С.461-465].

Речь, произнесенная 10 декабря 1952 года в Стокгольме, значима уже тем, что в зерне содержит концепцию всего творчества Мориака. Она резюмирует его художественное творчество и, прежде всего, публицистическое наследие. Очевидно, что внешне короткая «застольная» речь была на деле «хорошо подготовленным экспромтом», в котором, по мнению ведущего специалиста по творчеству Мориака и бессменному президенту Ассоциации его друзей А. Сеайя, он решал две конкретные задачи.

Мысль, высказанную А. Сеаем в личной беседе, поддерживает тонкий знаток его наследия Ф. Дюран. Перед нами очевидная попытка художника «оправдаться» перед широкой читательской аудиторией за то, что мир его романов мрачен и полон трагизма. Это также попытка донести до европейского читателя мысль о том, что он писатель лишь по принуждению. Роман ему нужен лишь как удобная форма для изложения своих религиозных воззрений (прим. 1).

Для Мориака программным стало положение: «Я – метафизик, работающий на конкретном материале» [5. Р.105]. Эта же мысль прослеживается в его работах «Роман» и «Романист и его персонажи», которые, без сомнения, послужили основой Нобелевской речи. Вместе с тем, по его мнению, писательский талант – божественный дар. Он и сам подобен Богу: «Из всех людей романист более всего похож на Бога: он, словно обезьяна, подражающая богу. Он творит живых существ, придумывает им судьбы, сплетает события и катастрофы, скрещивает их пути, доводит до смертного часа» [1. С.312].

Эти авторские интенции проявляются со всей очевидностью в начале Нобелевской речи. Первая ее часть – концептосфера книг Мориака в миниатюре, включающая ключевые для нее понятия: благодать, гордость, порок, творение и т.д. Они – ключи к постижению художественного мира Мориака, который исследует три ключевые темы: Человек и Бог, человек и совесть, человек и Любовь: «В триаде этой ее части неразрывно связаны. Утверждая, что Любовь есть Бог, а Бог – любовь, Мориак замыкает первое и последнее звено цепи. Все, что противоположно любви, противоположно у него религии и решительно осуждается» [6. С.65].

Перевод Нобелевской речи на русский язык был жизненно необходим, так как без него общая картина творчества Мориака была бы не полной. Он является важным смысловым ключом ко всему его многогранному творчеству. Вместе с тем это была непростая задача, учитывая индивидуальную специфику его публицистики и особенности жанра «тронной» речи.

Мориак открывает свое выступление вполне в духе французской риторической традиции, основы которой в основном были заложены в столь любимую им эпоху классицизма: «*Le dernier sujet que devrait aborder ce soir l'homme de lettres que vous glorifiez, c'est lui-même, il me semble, et c'est son oeuvre. Mais comment détournerais-je ma pensée de cette œuvre et de cet homme, de ses pauvres histoires et de ce simple écrivain français qui, par la grâce de l'Académie suédoise, se trouve tout à coup chargé et presque accablé d'un tel excès d'honneur?*»

Это тем более удивительно, что жанр Нобелевской речи требует краткости, некоей лапидарности стиля. Однако Мориак и в

реальной жизни, о чем свидетельствуют многие его телеинтервью и иные записи, умышленно изъяснялся «темным», витиеватым стилем. Он сам указал на истоки подобной манеры общения в Предисловии к собранию собственных сочинений: «...большинство моих произведений созданы в той традиции французского романа, про которую можно сказать, что она восходит к классическому театру, и в частности, к расиновской трагедии. Сквозь филигрань почти всех моих книг явственно проступает Федра, и мне не составило труда придумать для сцены центральную фигуру, чья страсть – двигатель всей интриги» [1. С.374].

Эту страстность легко обнаружить в Нобелевской речи, именно эту страстность необходимо передать при переводе, именно эта страстность порождает особый ритм его речи. Однако именно эта страстность противоречит нормам и строю русского литературного языка и перевода. Проза а ля семнадцатый век выглядит помпезно-тяжеловесно, что очевидно затемняет ее смысл. Однако русская переводческая практика выработала свои приемы, понимая, что «поэзию Расина, Лафонтена, Мольера нельзя ни понять, ни воссоздать на другом языке, если исходит из теории однозначности слов, и, значит, плоской односмысленности произведения» [7. С.8].

В русском варианте речи Мориака пришлось пожертвовать близкими сердцу писателя синтаксическими конструкциями, да и модальностью, которые для расиновской традиции обязательны.

Гораздо более сложными оказались поиски лексических эквивалентов перевода. В русской версии очевидными оказались так называемые подтекстовые утраты, которые иногда удавалось восполнять дополнительной интерпретацией текста оригинала. Например, ключевое для всего выступления Мориака слово *œuvre* имеет бесконечный перечень вариантов на русском языке: труды, произведения, работа, сочинения. Понятно, что художник, несколько раз подряд употребляя это слово, отсылает нас к истокам своего творческого кредо, намекая на близость к Богу. Творение, которое в полной мере отражает идею Мориака, в русской версии не возможно. Если в первом употреблении его еще можно принять, то последующие варианты его полностью исключают. Спасает слово «творчество», хотя в какой-то мере утрата очевидна: «Человек, которого Вы чувствуете сегодня, должен, мне думается, обратиться,

прежде всего, к теме писателя и его творчества. Да и как мне обойти молчанием творчество и личность, обычные истории скромного французского писателя, которому сегодня шведская Академия воздает столь высокие почести?»

Другая причина, заставившая Мориака нарушить поэтические законы краткого публичного выступления – это осознание, что широкая аудитория воспринимает его как проповедника. Таким образом, стилизация под Расина и, прежде всего, под Босюэ была вполне уместной. Понятно, что в русском переводе этой проповедальной нотой пришлось пожертвовать.

Перед нами очевидное монологическое высказывание, призванное произвести на *слушателя* определенное эмоциональное воздействие. Переводчик, имеющий дело с подобного рода литературой, жанровые признаки которой пока до конца не прояснены, должен не забывать о том, что этот художественный текст должен *звучать*. Поэтому последнее, что делает переводчик подобного художественного материала, который подсказывает ему, насколько удачен вариант, - вербализирует обработанный русский текст. Он, таким образом, пытается понять, насколько легко читатель сумеет пройти «сквозь сумерки перевода» (В. Набоков).

Таким образом, русскому исследователю и всем, кого интересует творчество великого француза, предоставляется возможность проникнуть в творческую лабораторию Франсуа Мориака.

Библиографический список

1. Мориак, Ф. Не покоряться ночи. Художественная публицистика / Ф. Мориак. - М.: Прогресс, 1986. – 430 с.
2. Эренбург, И. Люди, годы, жизнь. Книга 3 / И. Эренбург. - М.: Искусство, 1963. – 624 с.
3. Мориак, Ф. Конец ночи / Ф. Мориак. - М.: ГИХЛ, 1937. – 156 с.
4. Мориак, Ф. Избранные произведения / Ф. Мориак. - М.: Панорама, 1997. – 478 с.
5. Mauriac, F. Journal. V. 2. P.: Flammarion, 1935.

6. Кирнозе, З.И. Россия и Франция: диалог культур / З.И. Кирнозе. - Нижний Новгород, 2002. – 270 с.
7. Эткинд, Е. Русские поэты-переводчики от Тредьяковского до Пушкина / Е. Эткинд. - Л.: Наука, 1973. – 248 с.

Примечания

1. В предисловии к престижному изданию в «Плеяде» автобиографических произведений Мориака он, в частности, замечает: «Mauriac choisit plus volontiers pour modèles des auteurs qui n'ont pas fait carrière et qui ont vu l'infini ailleurs que dans leurs tirages et leurs académies... Il est clair qu'il eut souhaité laisser à la postérité le souvenir d'un homme qui n'avaient jamais prémédité leur succès...». In: Mauriac F. Œuvres autobiographiques. P.: Pléiade, 1999.

Сведения об авторах

Кирнозе Зоя Ивановна
доктор филологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки РФ,
заведующая кафедрой зарубежной литературы и
теории межкультурной коммуникации
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: zarub@lunn.ru

Фомин Сергей Матвеевич
кандидат филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы и
теории межкультурной коммуникации
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: zarub@lunn.ru

MAURIAC ET DOSTOIEVSKI

Catherine Brémeau

Paris, France

The article highlights biographical and typological similarities of F. Dostoevsky and F. Mauriac from the French point of view. The author analyses childhood experiences of the two writers as well as similarities in their temperaments and life situations. A special section looks at the writers' novels and their respective treatment of the problem of evil.

Key words: family and brotherhood, marriage, sin, evil, innocence, "polyphonic novel."

**Мориак и Достоевский
Катрин Бремо**

В статье освещается биографическое и типологическое сходство Ф. Достоевского и Ф. Мориака с французской точки зрения. Объектом анализа становится детство писателей, сходство их темпераментов и идентичность жизненных ситуаций. Особый раздел посвящен исследованию романного наследия и проблемы зла в творчестве художников.

Ключевые слова: семья и братство, брак, грех, зло, невинность, «полифонический роман».

Ce sont deux très grands écrivains, le 1^{er} est sans doute le plus russe pour les Français, celui qu'ils lisent le plus et qui a eu le plus d'influence sur les auteurs français (Bloy, Proust, Gide, Montherlant, Simenon, Camus ...).

Mauriac est un des plus français des écrivains (il n'y a pas plus français que lui, dira Julien Green reçu à son siège à l'Académie française, déjà par son prénom), inscrit dans la province bordelaise et représentant typique d'un milieu, héritier et acteur de la tradition littéraire française, impeccable styliste.

Ils sont l'un et l'autre des figures emblématiques de leur siècle, par leur longévité, leur engagement dans la vie sociale et politique, leur œuvre de journalistes, leur réflexion morale.

Ils se suivent dans le temps, Mauriac étant né 4 ans après la mort de Dostoïevski, à l'ouest et à l'est de la même Europe.

I. Des êtres torturés

Fiodor Dostoïevski et François Mauriac sont deux enfants nés dans une famille nombreuse où la notion de **famille et de fratrie** est très forte, comme le sentiment **religieux**. Ils lui seront toujours liés, voire dépendants. Un des grands-pères de Dostoïevski était prêtre, l'enfant a été élevé dans les Saintes Ecritures, et la situation n'est pas très différente de ce point de vue pour le jeune Mauriac. Par contre, si Fiodor est né dans une famille assez pauvre, avec un père médecin dans un hôpital pour indigents, François est né dans une famille de la bourgeoisie bordelaise cossue.

Mauriac est orphelin de père alors qu'il n'a pas deux ans; pour Dostoïevski la mort de ses parents se fait à l'adolescence, d'abord sa mère (la même année que le décès brutal de Pouchkine dont le pays entier porte le deuil), puis son père (il a 18 ans), dans des conditions tragiques qui le marqueront à jamais. Son père était brutal, et s'il semble maintenant qu'il n'ait pas été assassiné par ses paysans, le mystère d'un meurtre fait partie de la légende familiale.

A l'autorité du père de Fiodor, terrible, correspond celle de la mère de François, certainement plus aimante mais pourtant castratrice et étouffante, comme il l'a souvent exprimé au travers de ses romans.

Des êtres malades, fragiles

La maladie de Dostoïevski porte un nom, l'épilepsie. Il en parle à plusieurs reprises, et il semble qu'une première crise se serait déclenchée à l'annonce de la mort de son père ou plutôt ensuite, à 29 ans, au baignoire. Après quoi la maladie devient chronique, avec des crises fréquentes et violentes, des attaques convulsives avec perte de connaissance. Le «haut mal», «mal sacré» a quelque chose d'une aura extatique. Plusieurs de ses héros seront atteints de cette maladie, avec parfois des impulsions meurtrières.

Mauriac est fragile dès l'enfance, il est chétif, nerveux. Son extrême maigreur l'exemptera de l'enrôlement en 1914, ce qui est rare. Toute sa vie, il sera obligé de se ménager et regardera avec envie les êtres éclatants de santé. On le voit souvent enveloppé de pélerines, de grands manteaux, de cache-cols. Il sera malade du paludisme, et plus tard un cancer de la gorge met sa vie en danger.

Ses personnages sont souvent malades eux aussi, mais, interprète l'auteur, parce que mal-aimés. C'est le cas de Thérèse Desqueyroux, il y

a chez Mauriac une poésie du corps malade, et un bon usage des maladies, comme l'a recommandé Pascal.

Des sensuels obsédés par la pureté

Le catholicisme de Mauriac, celui dans lequel il a été élevé, est rigide, rigoriste, fortement influencé par le jansénisme. L'homme abandonné aux passions s'éloigne de Dieu, se coupe de lui. Le jeune Mauriac adolescent est un être assoiffé de pureté qui est désarmé par les troubles naissants de la chair. Il est torturé. C'est dans ce contexte qu'il découvre à quinze ans Dostoïevski, il lit *L'Adolescent* où il espère trouver un remède à ses interrogations. Écoutons-le:

«Je me souviens d'avoir déchiffré pour la 1^{ère} fois ce nom: Dostoïevski, et ce titre : *L'Adolescent*, à l'étalage du libraire Mollat à Bordeaux, l'année de mes quinze ans. Sur la foi du titre, j'acquis le livre, persuadé que j'allais y découvrir une réponse à mon tourment. Mais je fus rebuté dès les premières pages: qui étaient ces fous? Je tremblais qu'on ne m'interrogeât à propos de ce livre... Je résolus alors de faire disparaître le corps: je brûlai cet *Adolescent* dans la cheminée de ma chambre, ce qui à mes yeux d'écolier fou de lecture était une espèce de crime. Ce fut ma 1^{ère} rencontre avec Dostoïevski: le grand inquisiteur, c'était moi, cet enfant qui allumait un bûcher.»

Ce récit fait a posteriori est très significatif, avec l'image du bûcher, du corps à faire «disparaître», Dostoïevski est vu en corrupteur.

Dostoïevski est un dieu de la jeunesse de Mauriac, il le lira toute sa vie, les *Frères Karamazov* durant la 1^{ère} guerre, la *Légende du Grand Inquisiteur* dans les années 50. C'est pour lui un maître, cité dès les premières minutes de son discours de réception du Prix Nobel.

Et c'est bien, me semble-t-il, dans ce contexte janséniste qu'il faut situer ce premier et profond accord entre les deux écrivains. Dostoïevski était familier des *Pensées* de Pascal, comme le prouvent sa correspondance et ses carnets.

Dostoïevski admirait aussi Racine, ce qui n'était pas fréquent chez les Russes, et Mauriac a consacré au tragédien un essai dans lequel il conclut que Racine est mort de ses passions, de la lutte en lui entre les passions et la grâce.

Ily a chez Mauriac une «obsession purificatrice» dit Philippe Sollers qui admire beaucoup cet auteur et en particulier son roman *Thérèse Desqueyroux* dont il dit qu'il n'a nullement vieilli, sauf le titre,

ajoute-t-il, mais le titre justement le rapproche des héros de Dostoïevski connus par leur nom, leur typologie.

Mauriac est obsédé par le péché de chair auquel il voit une seule antidote qu'il appelle de ses vœux, la grâce. Il oscille sans cesse entre un idéal de pureté (celui qu'on lui a proposé dès l'enfance) et la loi du sang, ce qui provoque en lui abîme et terreur. Il parle de périodes de débauche affreuses, on voit Mauriac dans les années 1920 en noctambule entraîné *au Bœuf sur le toit*, en haut de forme et pardessus à revers de soie, svelte et élégant, en compagnie de Jean Cocteau, Radiguet et d'autres jeunes gens sulfureux, puis avec Gide, (1^{er} refus à l'Académie pour cette raison), et Dostoïevski ne fait pas mystère d'affreuses séances de débauche dans les bouges. Il y a chez lui des êtres d'une sensualité monstrueuse, pathologique ou perverse.

Par opposition on trouve chez les deux écrivains des héros qui sont des purs, des anges presque, comme le prince Mychkine, l'Idiot, les enfants. Face à eux les personnages les plus inquiétants, comme Rogojine ou Stavroguine ont une attitude double, ils les aiment de façon touchante, les respectent et veulent les préserver, mais sont tentés par ailleurs par une soif démoniaque de saccage, de viol (le viol de petites filles est une des tentations répétées dans les romans de Dostoïevski).

Dostoïevski comme Mauriac se sauvent dans le **mariage**.

Après un 1^{er} mariage raté contracté en Sibérie et une passion dévorante pour Appolinaria Souslova, une passionnaria qui le rend fou, une exaltée sortie d'Ivanovo, patrie de Netchaev et du nihilisme, (et aussi de Nathalie Sarraute qui raconte dans son autobiographie son 1^{er} souvenir conscient, comme elle déchire avec jubilation de lourds rideaux) – et qui épousera ensuite le philosophe Rozanov qu'elle ne rendra pas plus heureux, aux côtés de qui il connaît la passion du jeu et la nécessité de travailler comme un fou pour payer ses dettes, Dostoïevski se marie en 1867 avec Anna Grigorievna, jeune sténographe qui a 26 ans de moins que lui. Elle lui apporte la paix, l'équilibre, le travail serein. Elle met de l'ordre dans sa vie.

Mauriac lui aussi cherche un refuge dans le mariage. Il faut, dit-il, délivrer du rêve notre esprit et se réfugier dans un seul amour abrité du désir et du rêve» car, ajoute-t-il, «la volupté restreint atrocement la vie et le cœur». Il ajoute: «j'ai rôdé autour du mariage, moins par envie que par terreur de moi-même». Quoiqu'il en soit, il se stabilise auprès de sa femme Jeanne, épousée en juin 1913. Jeanne est le calme, le charme,

l'équilibre, même si ce n'est pas toujours suffisant pour lui. Ils auront ensemble quatre enfants. Il lui aura de la reconnaissance.

Ils ont senti peser sur eux le **souffle de la mort**

En 1849, un peu par hasard dit Alain Besançon, Dostoïevski a été pris dans un complot fouriériste, au sein d'un cercle progressiste, le cercle Petrachevski. Il est jugé sommairement et condamné à la peine de mort, du moins le lui fait-on croire comme aux autres condamnés, jusqu'au moment de l'exécution de la sentence (à Saint - Pétersbourg), où on lui apprend qu'il est envoyé aux travaux forcés en Sibérie. A 28 ans, il vit là 30 minutes de terreur, sentant planer sur lui l'ombre de la mort, avant de recevoir une «grâce de résurrection», selon ses mots. Il relate cette expérience terrible.

Au bagne, les condamnés politiques sont mêlés aux délinquants et criminels, Dostoïevski partage leur vie rude et excessive, ce qu'il relate dans *Souvenirs de la Maison des morts*. Il explore alors le sens de la souffrance et du martyre où il décèle une vertu purificatrice.

Mauriac n'a pas cette expérience. Mais la guerre de 1914 – il a 29 ans, le plonge dans cette imminence avec son horrible boucherie. Il fait partie de la génération sacrifiée, ses camarades du collège, ses amis proches, les écrivains Ch. Péguy, Alain –Fournier, Ernest Psichari tombent. Pas lui, il est exempté, il passe à côté de la mort qu'il voit de près cependant quand il demande à être affecté comme aide-soignant. Il en est un peu honteux.

Sans doute en a-t-il éprouvé quelque honte, qu'il exprime violemment dans son journal en 1916 à travers une autre vérité cachée par la censure:

«Personne aujourd'hui n'oserait dire la vérité sur la guerre. Evoquer d'abord ceux dont on m'assure que les faire-part aux familles appellent les morts sans honneur, les milliers (saura-t-on jamais leur nombre?) qui ont été fusillés par leurs camarades parce qu'ils étaient restés cachés pendant une attaque, parce qu'ils avaient signé un faux certificat qui les dispensait un jour de la tranchée, comme naguère ils faisaient semblant d'être malades pour éviter la composition de mathématiques; tant de jeunes capables de bonté, de douceur condamnés à mort pour une vétille qui n'en est plus une en ce temps où je n'ai jamais si bien compris l'idée de justice, sa relativité telle que Pascal la dénonce; des êtres bons qui avaient dans leur passé des années d'humble

héroïsme quotidien, fusillés par leurs camarades, leurs amis, condamnés à cette mort affreuse par leurs chefs qui ont ensuite repris leur vie sans remords. Et ce martyr, je sais par des récits de témoins qu'on le leur fait savourer en détail: trajet indéfini en voiture jusqu'au poteau, etc.»

N'entend-on pas dans ce récit poignant l'identification que Mauriac l'exempté fait avec ses anti-héros, n'est-ce pas sa propre condamnation qu'il vit là comme le faux condamné à mort Dostoïevski? Il me semble que oui. Il la ressent dans sa chair.

Comme encore plus réellement lorsqu'il apprend en 1931 qu'il est atteint d'un cancer de la gorge et que ses chances de survie sont minces. C'est un coup de tonnerre pour lui, une dure épreuve qu'il vit en famille certes, mais dans sa solitude profonde. Lui l'écrivain est privé de voix. Resté en vie, il demeurera marqué par sa voix cassée, celle qui est passée à la postérité, celle qu'il réussit malgré tout à faire entendre en 1933 à l'Académie française lors de son discours de réception alors qu'on l'avait donné mourant (sa nécrologie avait été faite).

Il revient à la vie, miraculé comme Dostoïevski qui clamait ensuite: «la vie, c'est un cadeau», «chaque minute peut être une éternité de bonheur» et qui aurait dit aussi: «nous serons avec le Christ». Ces paroles pourraient être celles de Mauriac.

Un autre **refuge, le travail acharné, l'écriture**

Après des mois embrasés par la folie du jeu à Baden-Baden, Dostoïevski doit rembourser ses dettes. D'autre part, il a pris en charge les enfants de son frère Michel après le décès de ce dernier, preuve de son attachement aux valeurs familiales et de sa bonté. Il doit travailler d'arrache-pied, jour et nuit, il écrit avec précipitation mais c'est ainsi qu'il se sauve de sa dévorante passion.

Mauriac, de son côté, fait de même. Il s'enfonce dans la «griserie du travail et le songe de la solitude», il se délivre ainsi de ses tentations, justifie aussi son éloignement familial. Ses enfants rapportent qu'il détestait être dérangé et était peu accessible, souvent absent.

Ces quelques lignes biographiques, que je ne crois pas artificielles, sont là pour souligner une sensibilité et un vécu communs malgré l'éloignement dans le temps. C'est pourtant dans leur œuvre qu'il convient de chercher les ressemblances les plus frappantes.

II. Mauriac et Dostoïevski romanciers face au péché

La réception de Mauriac en Russie

Elle date de 1927, quand son roman *Thérèse Desqueyroux* a été traduit, et l'auteur français a immédiatement suscité un grand intérêt. Selon l'idéologie de l'époque, Ilya Ehrenbourg témoigne: «François Mauriac, à qui Francis Jammes m'a envoyé en 1913, écrit de bons romans sur la mauvaise vie. Il est catholique, mais il y a plus de vérité féroce que de charité chrétienne dans ses livres.» Mauriac est un virulent critique de la société bourgeoise, cela constitue son laissez passer pour entrer dans la littérature soviétique.

Et c'est l'écrivain russe émigré en France Ivan Bounine, lauréat du Prix Nobel, avec son appréciation de François Mauriac comme le plus grand romancier français du XX siècle, qui préface la traduction russe du roman *Génitrix* publiée sous le titre de «*Voltchitsa*» (*La Louve*).

Le roman polyphonique

Réfléchir sur la réception de Mauriac en Russie renvoie maintenant à l'esthétique spirituelle tracée par les oeuvres de Pascal et de Dostoïevski, en passant par la poétique philosophique de Bakhtine. Les carnets des *Démons* et de *L'Idiot* de Dostoïevski font référence à Pascal, des allusions ou «bourgeoisements» pascaliens sont présents dans les ébauches des *Frères Karamazov* et l'auteur russe les fait passer au prisme de la religion orthodoxe.

La christologie, la folie de la Croix et la «sobornost» ou «conciliarité» – c'est-à-dire l'Eglise comme communion d'âmes non confondues, rassemblant pécheurs et justes, sont au centre de la foi orthodoxe. Et l'image du Christ comme modèle de la relation humaine, permet à Dostoïevski «d'assimiler les relations entre auteur et personnage aux relations du type «je – tu»; après la «dialogicité a priori» de Pascal, on peut voir (comme Todorov) que tout, dans ses romans, «converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique». Tel est l'apport fondamental de Bakhtine qui fait de Dostoïevski le maître du roman à plusieurs voix, du romancier polyphonique.

Les personnages sont contradictoires et posent au romancier le problème de l'ordre et du chaos. «L'ordre et la clarté» d'une part et «l'illogisme, l'indétermination, la complexité des êtres vivants» d'autre

part peuvent coexister dans une œuvre littéraire sous la forme de dialogue. Autrement dit, c'est l'ordre au travers des dialogues, de façon dialectique. Chez Mauriac et Dostoïevski, même les dialogues sont monologues. Ce sont des romanciers-dramaturges, et certaines scènes sont tout à fait du théâtre avec leurs indications scéniques, faciles à adapter. Il arrive que la mise en scène révèle ce que les mots taisent, par exemple dans la scène de l'aveu de Raskolnikov à Sonia. Pour Mauriac, l'écrivain, même explorant les profondeurs, doit rester, par la réserve du langage, «le maître de l'allusion, de la suggestion et de l'ellipse». La révélation, comme dans la maïeutique, se fait dans et par le dialogue.

Si de nombreux Français (à la suite de Vogüé) avaient été choqués par le comportement illogique des personnages de Dostoïevski, Mauriac est au contraire fasciné par leur irrationalité, preuve que l'auteur n'intervient pas directement dans leur comportement, qu'il les laisse libres. En cela, l'auteur est comme Dieu, il crée l'homme libre, le prédestine à la liberté, et il est lui-même libre d'agir sur sa créature qui peut et doit lui résister. Des critiques contemporains de Mauriac lui ont fait reproche de ne pas maîtriser ses héros et d'en faire des monstres immoraux (après *Thérèse Desqueyroux*), mais lui s'est résolument tourné vers son maître russe pour ne pas «intervenir arbitrairement dans les destinées des personnages» et pour accueillir l'irrationnel ; pour plusieurs raisons, d'abord chez Dostoïevski par un principe d'hostilité au scientisme positif (Claude Bernard avec ses œillères rationalistes est un personnage ridicule). Mauriac reprend ce combat, avec son dédain pour les formes de «sécurité intellectuelle» représentées par des héros peu sympathiques comme Bernard Desqueyroux. Et puis fondamentalement par souci de vérité. Tous deux sondent les profondeurs tourmentées de l'homme, capable du meilleur comme du pire, alliant les gouffres infernaux et les cimes célestes (René Girard).

On a chez les deux auteurs des héros malades, l'humanité entière est malade chez Dostoïevski, et chez Mauriac, pas un roman qui n'ait sa maladie nerveuse ou psychologique, ses troubles cardiaques ou pulmonaires ; la maladie a une valeur symbolique, celle de l'irrationalité absolue de la chair, et plus encore elle révèle une force obscure d'anarchie et d'angoisse tapie au fond de chaque être. Cela est particulièrement net dans *Genitrix* quand Mathilde, soumise aux assauts de la fièvre, pénètre le secret de la vie. Maladie et expérience mystique sont liés. Rappelons-nous la figure malade du Prince Mychkine chez

Dostoïevski. Alain Forcas (dans *Ce qui était perdu*) est terrassé par l'amour divin aussi soudainement qu'Aliocha dans les *Karamazov*. Face à la folie inspirée, don de vérité, la normalité tend à se confondre avec le respect des conventions sociales. La folie, comme la maladie, a une face lumineuse chez les deux écrivains.

Le problème du péché et du mal

L'autre volet de la folie mène au précipice, celui du crime, réel ou supposé, vécu ou imaginé. Les criminels sont nombreux chez les deux romanciers, et eux-mêmes font la part belle à la tentation du crime ou de ce qu'ils considèrent comme tel.

Le **problème** du péché et du mal est **central** et vraiment difficile. Des thèses entières ont été écrites là-dessus. Je ne saurais l'aborder ici, je vais tenter de suivre quelques pistes de réflexion.

- innocence et culpabilité

Il n'est pas d'innocence chez l'homme, depuis le péché originel, et pas non plus chez les enfants. L'enfance n'est pas la pureté absolue mais elle en est le lieu rêvé pour les adultes, comme un paradis perdu qui «introduit au mystère du mal» (discours Nobel). Car c'est la présence de Dieu qui passe au travers d'un regard d'enfant. Et intolérable est la souffrance des enfants, rien ne la justifie; c'est un des arguments utilisés dans la *Légende* pour justifier le refus de Dieu, c'est le thème du *Sagouin*, l'un des romans les plus sombres de Mauriac.

A l'autre bout, le plus endurci des criminels porte en lui le reflet de Dieu, aussi caché soit-il et toujours susceptible de revenir à la lumière.

Dans la pensée russe traditionnelle, populaire (éprouvée à travers les diseuses de bonne aventure), les risques encourus par chacun sont la maladie, l'errance ou la prison, (порча, сума и тюрьма??) ce qui veut dire que tout un chacun peut se trouver confronté aux pulsions criminelles, et doit prier pour y échapper. Th. Desqueyroux vit et subit les trois.

Comme Phèdre, personnage cher à Mauriac, Thérèse est coupable assurément mais en même temps innocente, conduite par la passion. Pourquoi as-tu fait cela, commis le crime, lui demande son mari? Malgré son désir d'y voir clair et d'être honnête, elle ne sait que répondre: «je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules, renier une [autre] Thérèse...» Du point de vue social, Thérèse

est innocente bien qu'ayant voulu tuer son mari, d'un autre point de vue, elle est reconnue criminelle pour avoir tenté de l'empoisonner contre sa volonté... Paradoxes.

- **L'obsession de la chair** chez Mauriac.

Mauriac a souffert toute sa vie de l'attraction du péché de chair ou de ce qu'il considérait comme tel. Il est attiré et en même temps il condamne. Il réfléchit et lutte en moraliste (du 17^{ème}, Bossuet ou Pascal) pour qui les passions non maîtrisées conduisent à la perte de l'individu. Cette obsession va de pair avec un torturant mystère, celui du salut et de la grâce.

Dans *Les souffrances du chrétien*, il assène:

«Ceux qui croient que le bien est dans la chair, et le mal dans ce qui le détourne des plaisirs des sens, qu'ils s'en souillent et qu'ils y meurent».

Il jette ainsi l'anathème sur les passions sensuelles et n'a de cesse de les combattre.

- **la tentation** est / ou n'est pas le péché

Avoir des tentations (et de nos jours on dirait des fantasmes) est-il coupable? Mauriac est exigeant. On a beaucoup parlé cette année de ses fantasmes homosexuels, mais c'est finalement réduire le dilemme que de l'envisager en dehors de la perspective religieuse et métaphysique. François Durand mettait déjà en garde les «Jivaros de la critique» contre cela il y a 25 ans.

Mauriac a voulu les garder secrets (on ne trouve pas le mot «homosexuel» dans ses écrits), il lui suffisait de dire:

«L'objet de notre tentation, il ne dépend pas de nous que ce soit celui-ci ou celle-là, mais ce qui dépend de nous, c'est le refus...»

Restons-en là, ajoutons cependant que la grande tentation – ou fantasme de Dostoïevski était le viol des très jeunes filles.

- **L'écrivain et l'écriture**

Par l'écriture, l'écrivain se plonge à nouveau dans les affres et les délices de ses tentations, confronté autrement au problème du mal; Mauriac en a conscience qui reconnaît que l'auteur est forcé de reproduire «l'image primitive» de l'acte pécheur. Il sait bien que ses créatures naissent du plus trouble de lui-même. Il y a un certain

contentement à se reconnaître coupable, et Dostoïevski l'avait dit avant lui en mettant l'accent sur la volupté à regarder sa propre bassesse. L'écriture est jouissance et torture.

- le **problème du mal** pour un **chrétien**, «le plus angoissant des mystères» pour un chrétien (discours du Nobel en 1952).

Mais le romancier chrétien parle aussitôt de «l'immense espérance» qui est en lui et qui «perce d'un trait de feu les ténèbres» qu'il décrit. C'est celle de la Résurrection après la Croix.

Livrant «le secret de son tourment», Mauriac introduit ses auditeurs, aussi, «dans le secret de sa paix». Tels sont les derniers mots de son discours de Stockholm, résumé de sa pensée et de sa foi.

Dostoïevski, lui, avait peut-être des doutes sur l'existence de Dieu mais une foi inébranlable en la Russie, en l'orthodoxie et au Christ. Il avait physiquement perçu la présence du Christ, intimement, découverte au bain, renforcée par son long cheminement avec le peuple russe ; c'est le fondement de son credo :

«... si quelqu'un me prouvait que le Christ est hors de la vérité et qu'il fut réel que la vérité fut hors du Christ, je voudrais plutôt rester avec le Christ qu'avec la vérité ». Ce credo ne pouvait que bouleverser Mauriac, même si l'homme de raison en lui y résistait.

- la **personnification du mal**, la croyance au diable face à la communion des saints.

Face à Dieu, à la croix du Christ ou à son lumineux visage, à une personne de lumière reconnue comme telle («Pour Nicodème, la lumière est une personne» dit Mauriac), à la communion des saints dans l'Eglise, se dresse la figure du démon.

Dostoïevski rappelle la tentation au désert dans la Légende, la triple tentation du miracle, du mystère et de l'autorité, il évoque la lutte du saint starets Zosima, et puis bien sûr il y a le titre de ce roman *Les Démons*.

Mauriac met en scène un cas de possession diabolique dans *Les Anges noirs* mais la plupart du temps, il ne nomme pas l'ange déchu mais il le fait voir à travers plusieurs de ses héros, et notamment Jean de Mirbel, d'abord dans *La Pharisienne* et plus encore dans *L'Agneau*. Ce personnage est auréolé d'une aura maléfique, il est celui par qui le Mal

arrive, qui provoque les conflits, qui pervertit les cœurs, qui trouble les âmes et les corps. Il est le corrupteur, le diviseur.

Mauriac a reconnu en Dostoïevski celui qui «fut sans doute, en dehors de la véritable Eglise, le plus passionné chrétien du XIX siècle...». Les termes «En dehors de la véritable Eglise» sont primordiaux. Mauriac le chrétien a souvent répété que «l'Eglise n'est pas la voie unique pour atteindre Dieu». Multiples sont les voies pour ramener les âmes au Christ et, suivant Pascal, il s'y emploie à sa manière, dans la perspective catholique.

III. Deux parallèles

- Observons *Crime et Chatiment* et *Thérèse Desqueyroux* à travers les personnages de Raskolnikov et de Thérèse, prototypes de deux traditions différentes. L'un et l'autre se jugent supérieurs à la morale et habilités à supprimer un «pou», un nuisible ou un inutile, ils ont prémédité leur crime.

Leur cheminement postérieur se fait différemment, solitaire pour Thérèse qui lutte avec lucidité (dans la fièvre de sa 1^{ère} nuit solitaire à Argelouse) contre la loi qui l'opprime, partagée entre la révélation de la bassesse de son âme et l'attraction vers les ténèbres et l'engloutissement. C'est une confession à soi-même faite sans la protection de Dieu.

Le chemin de Raskolnikov passe par la rencontre avec Sonia, le tiers lumineux, la prostituée qui l'amène avec humilité à la confession et à l'acceptation de la punition comme salut, dans la perspective religieuse du repentir «porte de la grâce» (selon saint Isaac le Syrien). Elle ira avec lui au bain.

Raskolnikov doit se repentir agenouillé devant la foule, sur une place publique, pour comprendre toute l'ampleur de ce qui a été commis, avec une mise en scène typique des excès russes selon les Occidentaux. A l'opposé, Thérèse Desqueyroux a peur de la publicité de son crime. Après la sentence, le «Non lieu» tant désiré, elle est condamnée à la solitude dans «la prison familiale» qu'elle quitte ensuite pour les errances tragiques à Paris, qui est moins une ville réelle que celle des impasses de sa mémoire et de sa conscience.

L'héroïne de Mauriac n'est pas sûre d'avoir trouvé Dieu, mais elle entend une voix qui lui dit «Tu ne me chercherai pas si tu ne m'as pas trouvé».

- *L'Idiot et L'Agneau*

Les deux romans (1869 et 1954) réagissent à la diabolique tentation du nihilisme destructeur de la vie et de la morale, Dostoïevski en prenant la pose du romancier comme guide moral (en Russie, l'écrivain est largement reconnu comme un prophète), fort de ses convictions orthodoxes, Mauriac en s'appuyant sur sa responsabilité personnelle de chrétien devant Dieu, partagés donc en tant qu'héritiers de Rome et de Byzance.

Les deux romanciers ont en commun une conception pessimiste de l'homme abandonné aux passions. L'homme est malheureux et connaît peu la joie – que Mauriac nomme la « vertu la plus difficile ».

Il est étonnant de voir une similitude de situations. Les deux romans s'ouvrent par un voyage en train ; entre Varsovie et Pétersbourg le prince Mychkine rencontre Rogojine qui lui fait part de sa passion pour la belle et mystérieuse Nastassia Philippovna et il se trouve brutalement mêlé à un faisceau d'intrigues et de passions qui le conduiront à sa perte.

Chez Mauriac, le jeune Xavier Dartigelongue en partance pour Paris où il doit entrer au Séminaire, rencontre Jean de Mirbel. Il a été témoin de sa rupture avec sa femme Michèle, veut l'aider et entre dans un cercle de passions infernales dont il est pour finir la victime.

Rogojine d'un côté, Mirbel de l'autre sont des figures de tentateurs. Ils entrent immédiatement dans la vie de l'autre, Rogojine exprime son amour pour le prince Mychkine en le traitant de frère, Xavier comprend que Mirbel ne sortira plus de sa vie.

«Vous croyez que je vous suis délégué par un autre? Avouez-le: vous me croyez le diable!», dit Mirbel à Xavier.

«Si [le diable] existe, tout le reste existe», toute la vie en est modifiée, avec ses funestes conséquences. C'est, cent fois aggravé, le fameux «tout est permis» de Dostoïevski.

La parenté des hypothèses inversées est surprenante.

Les personnages qui entourent ces héros sont eux aussi entraînés dans le cercle infernal, la femme de Jean, sa belle-mère Brigitte, le pauvre enfant que le couple a adopté mais traite comme un animal. Le cercle étroit des personnages de *L'Agneau* s'élargit aux dimensions du roman *La Pharisienne* qui l'a précédé et sans la compréhension duquel manque l'aspect de fausse vertu, de morale hypocrite.

Le processus est le même dans *L'Idiot* pour les hommes qui gravitent autour de Nastassia et également pour tous les membres de la famille Epantchine. Ils sont tous aspirés dans une spirale infernale. Parmi eux, le prince est isolé par son étrangeté, son «idiotie». Lui aussi est une figure d'agneau (Rogojine du reste l'appelle ainsi).

Mychkine et Xavier Dartigelongue sont des êtres fragiles, doux, faciles à blesser, malades et sujets aux crises d'épilepsie (il y a deux allusions à cette maladie dans *L'Agneau*. Mais ce sont aussi des figures christiques, reconnues comme telles par les autres. Leur vocation est de se sacrifier, agneaux qui s'immolent. Ils ne peuvent pas ne pas s'immiscer dans le destin des autres, à cause d'une profonde pitié, par un sentiment de compassion qui inonde de même le regard des deux romanciers sur leurs personnages. La compassion est la principale, et peut-être l'unique loi de l'humanité, y est-il dit. Dans ces romans s'opposent d'un côté la passion, vécue comme maladie, de l'autre la compassion, la miséricorde, attribut divin. En d'autres termes, ces romans mettent en scène le combat de la grâce et du péché.

Malgré le tragique de la fin, le don des larmes vient mettre une note d'espoir dans les deux, c'est la femme du général Epantchine qui pleure sur le pauvre prince, comme pleure sur Xavier la cruelle Brigitte Pian. Les plus mauvais des héros apprennent à «aimer et souffrir» puisqu'il n'est pas de péché qui n'appelle la grâce et que même, le péché est la condition de la grâce.

IV. Des journalistes, des hommes engagés dans leur temps

Ce sont des penseurs inscrits dans la tradition, mais opposés au conformisme. Dostoïevski était partisan de la monarchie, fervent orthodoxe, défenseur de l'idée du peuple porteur de Dieu, Dostoïevski détestait aussi le catholicisme, voyant dans la combinaison du catholicisme et du socialisme le plus grand mal.

Mauriac, catholique, s'est démarqué de la pensée de son milieu en dénonçant les dangers des dictatures nazie, franquiste et mussolinienne, puis plus tard sous l'Occupation face à Vichy, ensuite en tant que gaulliste et catholique de gauche.

Tous deux ont fait œuvre de journalistes et de moralistes, conscients de leur responsabilité de chrétiens face au rationalisme, à l'athéisme et au matérialisme.

Mauriac a bien compris sa filiation avec l'écrivain russe qui «répond à l'angoisse que l'athéisme secrète» et qui a été «l'annonciateur [...] du monde sans Dieu surgi après sa mort et dont l'étendard est au moment d'être planté jusque dans les astres. Dostoïevski avait décrit ce monde, d'avance» (Bloc Notes, 2/ I/ 1959). Dostoïevski voyait en marche la déchristianisation de l'Europe.

Mauriac anti-communiste et auteur chrétien a davantage encore senti cette responsabilité en France, après la mort de Claudel en 1955; il avait l'impression de rester seul pour la porter.

Il n'a pu que se réjouir de voir pointer en URSS, pays de l'athéisme et du matérialisme militants, le grand écrivain Soljénitsyne, le plus proche sans doute de Dostoïevski parmi les auteurs russes du 20^e, et par un juste retour des choses, c'est Mauriac qui a présenté la candidature de Soljénitsyne au Prix Nobel.

A son tour, Soljénitsyne évoque les *Démons* dans son discours jamais prononcé du Nobel en 1972:

Les Démons «qui semblaient jadis un cauchemar fantasque né dans la tête d'un provincial, sont en train de ramper à travers le monde sous nos yeux et s'infiltrer dans des pays où l'on ne pouvait les imaginer: par la piraterie aérienne, l'enlèvement des otages, les attentats à la bombe et les explosions incendiaires de ces dernières années, ils manifestent leur présence et leur dessein d'ébranler et même d'anéantir notre civilisation».

Dostoïevski, Mauriac, Soljénitsyne sont les éclatants jalons qui, de part et d'autre de l'Europe, défendent, sous la forme romanesque essentiellement, l'héritage de l'humanisme européen toujours menacé. Et plus fondamentalement encore, ils ont la conscience de chrétiens par qui et à travers qui passe la Parole, le Verbe.

Сведения об авторе

Катрин Бремо

член Международной ассоциации друзей Ф. Мориака,

член Общества друзей П. Клоделя,

переводчик, преподаватель

Париж, Франция

E-mail: catherinebremeau@yahoo.fr

ЦИКЛ О ТЕРЕЗЕ ДЕСКЕЙРУ Ф. МОРИАКА: ГЕНЕЗИС И ПОЭТИКА

К.Ю. Кашлявик

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

Статья исследует генезис и поэтику цикла Ф. Мориака о Терезе Дескейру. Акцент делается на исследовании категории «трагического» в романном творчестве писателя. Рассматривается характер героини цикла, его метаморфозы от набросков до финального текста тетралогии «Конец ночи». Проводится сравнение Терезы Дескейру с образом Федры Ж. Расина.

Ключевые слова: трагедийное, пустота, страсть, цикл, одиночество, миф, классицизм.

The Tèrese Desqueyroux Cycle by Mauriac: Genesis and Poetics Kira Kashlyavik

The article is a study of the genesis and poetics of the Thérèse Desqueyroux cycle by Mauriac with a special emphasis on the category of the tragic in Mauriac's novels. The author of the article focuses on the heroine's character and its transformation from the first sketches through to the finished text of *The End of the Night* tetralogy, and compares the image of Thérèse Desqueyroux with that of Phaedra in Racine's eponymous play.

Key words: tragic, emptiness, passion, cycle, loneliness, myth, classicism.

Трагичность мира требовала и требует эстетического осмысления. Мир нуждается в трагедии и ее литературном выражении, дабы остановиться перед пропастью пустоты. Осмысление и неприятие пустоты имеет давние человеческие и литературные корни.

Одним из тех, кто ощущал и стремился выразить это в нашем веке европейской литературы был христианин и писатель Франсуа Мориак (1885-1970).

Многие исследователи французского романиста отмечают трагическую атмосферу его художественной прозы. Мориаковский

роман как классическая трагедия живописует кризис героев, прикованных к своей судьбе страстями и осознанием их греховной сути.

«Au vrai, cette palpitation tragique, - отмечает Андре Сеай, - est l'essence de la technique du roman de Mauriac, parce qu'elle est intimement accordée au tempérament de l'auteur» [1. P.277].

Понимание трагичности жизни человека - ее единственности неизбежности и мучительности ошибок, страха и преодоления смерти - христианин Франсуа Мориак ощущал всю жизнь, пытаясь выразить в своих произведениях. «Каждый из нас», - писал Ф. Мориак, - «переживал свою трагедию. Или его трагедия в том, что он ее не переживал» [2. С.44].

Слияние видения мира писателя и разворачивание поэтики трагедии выразилось в тетралогии о Терезе Дескейру. Работа над циклом длилась с 1927 по 1935 г.г. - 8 лет. В него вошли набросок «Совесть, божественный порыв» (1927), роман «Тереза Дескейру» (1927), новеллы «Тереза у врача», «Тереза в отеле» (1933). Завершает цикл роман «Конец ночи» (1935). Единство циклу придает образ Терезы Дескейру, являющейся отчасти носителем авторского сознания, что подтверждают слова писателя – «Тереза - это я».

Устремленность к жанру трагедии в цикле о Терезе Ф. Мориака представляется как движение от формы романа – «Тереза Дескейру», через новеллистические формы повествования - новеллы «Тереза у врача», «Тереза в отеле» - к роману-трагедии – «Конец ночи». В тетралогии происходит проникновение и поглощение литературных форм. Идейная, сюжетная, семантико-символическая неразрывность обнаруживает единство ритма этих литературных форм (ритм трагедии). Важным моментом является совпадение ритма тетралогии с авторским ритмом («Тереза - это я»). Это позволяет рассматривать составные части тетралогии как одно произведение. При этом вопрос, какой из двух жанров преобладает, остается открытым: более традиционная трагедия или же «роман - единственный становящийся и еще не готовый жанр» [3]. Является ли весь цикл измененной литературной формой трагедии или же развитие - взаимодействие литературных форм останавливается на форме романа-трагедии последнего произведения тетралогии?

Создание цикла несвойственно для художественной прозы Мориака. Объяснение «долгости» Терезы можно найти в авторском вступлении (предисловии) к роману «Тереза Дескейру»: «J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu, et j'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom de Sainte Locuste. Mais plusieurs qui pourtant croient à la chute et au rachat de nos âmes tourmentées, eussent crié au sacrilège.

Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule» [4. P.18]. Слова «j'ai l'espérance que tu n'es pas seule» можно назвать циклопровоцирующими, надеждой прорыва Терезы из глобального одиночества (для Мориака - это неверие в Бога) и через одиночество к диалогичности при осознании своего одиночества-ответственности. Идеи-слова «l'espérance», «seule» обнаруживают произведение, поэтика которого не оставляет автору возможности покинуть – «je t'abandonne»- своих героев на перепутье, где герои в той или иной мере рвутся к Богу – «te livre à Dieu». Это вызывает «долгость» тетралогии о Терезе.

Мориак делает стержнем тетралогии характер и судьбу женщины незаурядной. «Яркая и крупная женская личность естественно трагична», - писал Вячеслав Иванов в 1912 году. «И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего» [5. С.254-255].

Образ Терезы имеет свои истоки. В поэтике Мориака важны традиции классической французской литературы, творчество Блэза Паскаля (1623-1662) и Жана Расина (1639-1699), особенно трагедия «Федра». Мориак отмечал: «La plupart de mes romans appartiennent à cette école romanesque française dont on peut dire qu'elle est issue du théâtre classique et, en particulier de la tragédie racinienne» [6. P.753].

Федра Расина, мечущаяся между небом и землей, убивает себя. Такова ее мифологическая заданность, востребованная поэтикой классицизма. При всей устойчивости характер Феды углублен противоречиями, привнесенными автором христианином-янсенистом Жаном Расином. Углублен, но не преодолен. Соблюдая правила драматургии классицизма, Расин не разрешил основного вопроса античной драмы, "на переднем плане", которой "бушевали человеческие страсти, социальные и нравственные катаклизмы, но за ними как неизменный фон вставал тревожный вопрос о тайне Провидения. Что или Кто стоит над миром, управляет и определяет

ход земных событий – бездушная необходимость, власть Судьбы? Или над всем простирается божественный Промысел?» [7. С.148-149].

Возможно поэтому Федра Расина – «ни вполне преступна, ни вполне виновна» [8. С.207].

Мориак создает сквозной образ Федры-Терезы. В ее образе миф о Федре получает дальнейшее развитие, питая и разворачивая трагедию. В цикле автор расширяет рамки жанрового канона, «состязаясь» с Расином при помощи возможностей традиционалистской литературы и открытий XX века [9. С.5]. Трагедийность облекается в форму цикличности, длительности. Категория времени является преобладающей в поэтике тетралогии о Терезе. Заданность характера мориаковской Федры, а следовательно, и сюжета, и мотивов, например, мотива инцеста, несут в себе все узлы катастрофы, завязывающие трагедию. Тереза, сделавшая «выкидыш» преступления, «ни вполне преступна, ни вполне виновна» по решению суда. Но не с точки зрения мужа, семьи, собственной. Тереза осознает себя виновной подобно многим созданиям Мориака, которые «может быть и не верят, что бог жив, но все же осознают, что какая-то часть их существа знает, что такое зло и что они могли бы его не творить. У всех них есть неясное ощущение, что они ответственны за свои поступки и что эти поступки отзовутся в других поколениях» [10]. Осознание собственной вины заставляет и помогает Терезе пройти путь. Будучи наследником паскалевского мироощущения, Мориак показывает в образе Терезы бедность человека без Бога, трудность и неизбежность пути к величию человеческой Души.

Развитие характера трагического, жанра трагедии в цикле начинается с наброска «Совесь, божественный порыв». Этот «первый эскиз Терезы Дескейру», - по словам писателя, - «представляет сначала героиню как христианку, чья письменная исповедь адресована священнику». Здесь появляются основные идеи и мотивы, формирующие характер будущей Терезы. Прежде всего – это идея «вины и возмездия». Это центральная идея трагедии [11. С.51], которая побуждает женщину, покушавшуюся на жизнь своего мужа, поведать внутреннюю тайну священнику. Стремление исповедаться становится в дальнейшем одним из главных мотивов поступков Терезы, условием прорыва к «диалогичности сознания»

героини, тем самым, выражением авторского замысла - привести Терезу к Богу. Этот же мотив является одним из сюжетно-жанровообразующих на протяжении всего цикла, во всех произведениях которого он более значим, чем сюжет. Несостоявшаяся исповедь перед Бернаром выливается в стремление героини открыться психоаналитику доктору Шварцу («Тереза у врача»), который не верит в существование человеческой души, чем отпугивает Терезу. Нереализованность исповедального начала вопиет в новелле «Тереза в отеле», выражаясь в повествовании от первого лица. В романе «Конец ночи» главная героиня исповедуется перед своей дочерью Мари, Жоржом Фило. Тереза отказывается от столь мучительно найденной возрождающей любви. Предсмертные слова героини: «*Oui, mon enfant: la fin de la vie, la fin de la nuit*» [12. P.211] свидетельствуют о катарсисе, что возводит «Конец ночи» в жанр романа-трагедии.

В тетралогии о Терезе Дескейру писатель раскрыл трагедию человека без Бога, показав неизбежность пути туда, где жизнь станет иной, и дети смогут жить, не захлебываясь, как Гийу де Сернэ, герой «Мартышки», от грехов родителей.

Библиографический список

1. Séailles, A. L'art. Le roman: un roman-tragédie et un roman-poème // Mauriac F. Paris-Bruxelles- Montreal: Bordas, 1972. – P. 70-75.
2. Мориак, Ф. Во что я верую / Ф. Мориак. - Брюссель: Жизнь с Богом, 1981. – 92 с.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1975. – 502 с.
4. Mauriac, F. Thérèse Desqueyroux. M.: Ed. Progrès, 1975. – 447 с.
5. Ивановъ, Вяч. Существо трагедии / Вяч. Ивановъ // Борозды и межи. - М.: Мусагетъ, 1916.
6. Mauriac, F. Oeuvres complètes.V. III, B.P1. P.: Gallimard, 1979. – 1107 p.
7. Мень, А. История религии: в поисках пути, истины и жизни / А. Мень. - М.: Слово, 1992. - Т. 6. – 223 с.

8. Расин, Ж. Предисловие к трагедии «Федра». Соч. в 2 т. / Ж. Расин. - М.: Искусство, 1973. - Т.2.
9. Аверинцев, С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. - М.: Наука, 1981. - С. 342.
10. Мориак, Ф. Писатель и его создания. Нобелевская речь / Ф. Мориак // Мориак Ф. Избранные произведения. - М.: Панорама, 1996. - С. 475.
11. Ивановъ, Вяч. Достоевский и его романъ-трагедия / Вяч. Ивановъ // Борозды и межи. - М.: Мусагеть, 1916.
12. Mauriac, F. La Fin de la nuit. Oeuvres complètes. V. Ш, В.Р1. Gallimard, 1981.

Сведения об авторе

Кашлявик Кира Юрьевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики
французского языка и перевода
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: kachlavi@rambler.ru

ПОЭЗИЯ ФРАНСУА МОРИАКА

М.В. Двинина-Бертрандо

Народный университет, Шалон-на-Соне, Франция

Статья исследует поэтическое наследие Мориака. Акцент делается на первом сборнике стихов «Руки, сложенные для молитвы», который наиболее характерен для Мориака-поэта. Изучаются поэтические традиции, которые наследует Ф. Мориак от классицистов до современников. Рассматривается поэтический текст Ф. Мориака как лирический дневник.

Ключевые слова: лирический дневник, автобиографизм, религиозная традиция, плоть и душа, сострадание и покаяние, грех и благодать.

**The Poetry by François Mauriac
Margarita Dvinina-Bertrando**

The article looks at Mauriac's poetic heritage with special attention to *Les Mains Jointes*, Mauriac's first collection of verse, which is the most characteristic of him as a poet. The author discusses various poetic traditions, from classical to contemporary, used by F. Mauriac in his poetry, and analyses Mauriac's poetic text as a lyrical diary.

Key words: lyrical diary, autobiographical character, religious tradition, flesh and soul, compassion and repentance, sin and grace.

Конец XIX и начало XX веков во Франции знаменательны резко возросшим интересом к поэзии. В Париже существовало множество «поэтических заведений»: кафе-клубов, кабаре, одним из которых был знаменитый «Ле Ша Нуар»; издавался целый ряд поэтических журналов («Лютес», «Меркюр де Франс» и т.д.). Как вспоминал Мориак, в среде молодежи царила атмосфера «поэтической благодати», в каждом кружке был свой чтец, «строфы витали, словно пчелы вокруг улья». Яростное обожание молодых почитателей заставило публику и ученых мужей признать Бодлера и Рембо, в то время едва упоминаемых в учебниках литературы [1. С.77-78].

Школа историков-архивистов, столь много давшая современнику Мориака Мартену дю Гару, не привлекала бордоского юношу требованиями углубленного изучения прошлых

эпох и пристального внимания к документу. Интересы Мориака складывались в иной плоскости. Он вошел в круг близких ему по духу молодых католических поэтов, таких, как Робер Валлери-Радо, Андре Лафон, Ноэль Нуе, Доминик Комбетт... Группа сформировалась под эгидой журнала «Ла ревью дю тан презан», основанного в 1907 году издателем Ш.-Ф. Кайаром. В этом журнале и в «Меркюр де Франс» молодой литератор помещал свои стихи и вел отдел поэтической хроники. Примечательно, что уже в те годы незадачливые литераторы опасались острого пера начинающего журналиста. Он мог приговорить их творения одной-двумя фразами: «Поздравим г. Ш. Переса за подаренную нам прекрасную книгу. Выбор бумаги и шрифта обнаруживают изысканный вкус» [2.Р.21]. Чаще всего молодой критик анализировал произведения поэтов и своей группы, «претендуя ни много, ни мало, на создание искусства, носящего исключительно католическую направленность» [3. Р.75]. Усилиями группы был создан журнал «Кайе де ламитье де Франс», впрочем, вскоре прекративший свое существование. Именно в недрах этой достаточно провинциальной, не всегда первоклассной поэзии, которой не было отпущено ни длительной жизни, ни большой посмертной славы, Мориак получил тот творческий импульс, который не только сформировал его поэтический мир, но и во многом определил тематику и поэтику его романов.

В начале творческого пути Мориаку встретились люди, оценившие его голос. Издатель Ш.-Ф. Кайар предложил опубликовать сборник стихов, а друг и земляк Мориака – Жан де ла Виль де Мирмон придумал для него название – «Руки, сложенные для молитвы» (1909). Через два года вышел из печати второй сборник – «Прощание с отрочеством» (1911).

Юношеская лирика Мориака представляет собой своего рода дневник. Стихи в обоих сборниках образуют общую историю.

Лирика первых сборников Мориака делится на части-главы лирического дневника. В каждом из сборников по четыре таких главы, объединенных либо общими названиями, либо эпитафиями, отражающими доминирующую тематику и аспекты переживаний лирического героя. Сами названия глав заставляют вспомнить о романе воспитания: «Ученик», «Студент», «Отъезд», «Убежище».

Образ молодого человека автобиографичен. Как свойственно лирике, автор подвергает обработке личный опыт. Развивая тему разочарованного молодого человека - дитя, гордое тем, что страдает; равнодушное и благоразумное дитя; задумчивое и уже печальное дитя; дитя, открывшее внезапно высокомерие страдания, - поэт исследует сознание мятущегося героя, не скрывая свои ориентиры:

«И вот приходит тот, кого жизнь волнует и отталкивает,

И кто хочет тишины вокруг своей печали,

Чтобы воспользоваться тем, что смеркается и плакать,

И думать о своих грехах в тихой часовне...

Почему плакать? Он не знает. Он хочет плакать,

Как Рене, жалобы которого ему понятны...»

(«Ученик»)

Нельзя не отметить эту романтическую склонность поэта к слезам над несбывшейся любовью, утраченными надеждами, одиночеством: душа плачет от того, что она не познана; душа видит только слезы; она (душа - М.Д.) не смеет плакать, та же печаль... заставляла плакать эту безутешную душу; она плачет слезами гордости и т.д.

Причина проливаемых героем слез – переживаемая им печаль (скорбь, меланхолия, печаль, грусть, боль, мука – *détresse, mélancolie, chagrin, tristesse, peine, martyr*) чаще всего мистическая. Обращает на себя внимание неудовлетворенность сущим, выраженная с помощью слов, давно вошедших в романтический канон. Слезы лирического героя ранней поэзии легки, а страдания выглядят надуманными. Позднее Мориак откажется от переиздания этих стихов, осудив выраженный в них страх перед жизнью и желание «окурить» свою поэзию ладаном, сделать Бога пособником собственной трусости. У героя нет другого прибежища:

«Мой Бог, прими меня в моих несчастьях,
Истерзанного, в ранах, но в слезах»

«*Mon Dieu, reprenez-moi dans ma misère,
Meurtri, blessé mais tout en larmes*»

В этих строках союз «но» противопоставляет слова «израненный» и «в слезах», тогда как логически их следовало бы связать союзом «и». Построенная таким образом фраза заставляет вспомнить поразившие Мориака слова из духовного завещания Паскаля: «Радость, радость, радость, слезы радости!» Внимательный читатель заметит отзвук этих слов в других стихах, упоминание в обоих сборниках оплота янсенизма – Пор-Руайля и его деятелей, постоянные ссылки на Паскаля вплоть до утверждения:

«Паскаль поведет меня в ночи моего сердца
К бесконечностям величия и нищеты»

(«Книги»)

Так, с первых сборников и во всем дальнейшем творчестве Мориака разрабатываемые им темы как бы нанизываются на религиозную мысль, представляющую собой внутренний стержень, идейную доминанту всех его произведений.

Нельзя не выделить и такой их особенности, как перенос в финале лирического события в план метафизический, так происходит со всей четвертой частью «Рук, сложенных для молитвы», с последним стихотворением «Пор-Руаяль» в «Прощании с отрочеством».

В этом смысле интересна метафора сложенных рук, наделенная особой, мориаковской, хронотопичностью и дающая название первому сборнику. Закрытость, камерность мориаковского мира подчеркнута самим названием сборника. В жесте сомкнутых в религиозном порыве рук отражена замкнутость души героя [4. P.27]. Она подтверждена в тексте упоминанием о «закрытых душах» (*âmes closes*) и о «душе, которая захотела закрыть свой дом сегодня» («*clore*»), о «закрытых глазах» души и даже «закрытом небе» (*ciel couvert*). Материальное пространство также замкнуто, ограничено, сужено до размеров комнаты (*chambre close*), двора и сада (*jardin clos*) и редко выходит за его пределы. Герой сам ограничивает обжитое пространство, охраняя мир детства, мир чистоты и наивной веры. Его одиночество добровольно, хотя и тягостно:

«Он благославит свое одиночество
И будет радоваться, что друзья ушли».
(«Заклинание»)

«Я охраняю от людей свое пустое сердце
И как будто умер для тех, кто меня знал»
(«Большие каникулы»)

«Боже, так значит ты хочешь, чтобы я принес
Свое одиночество, не умерев от печали?»
(«Большие каникулы»)

Здесь уже намечена оппозиция вертикаль/горизонталь, хотя она не приобрела еще той значимости, какую имеет в последующем творчестве.

Хотя позже Мориак не однажды выражал решительное несогласие с теми, кто называл его католическим писателем, именуя себя «католиком, пишущим романы», в его произведениях присутствует категориальный аппарат христианской веры. С первого сборника ведущими понятиями становятся: душа, вера, плоть, грех, благодать, прощение. В интересах анализа некоторые из этих категорий даются в противопоставлении по типу: черный - белый. Основными оппозициями в этой связи являются: вертикаль/горизонталь, небо/земля, душа/плоть, грех/благодать. Небо характеризуется через такие понятия, как: благодать, душа, (это слово, безусловно, ключевое: в сборнике «Руки, сложенные для молитвы» оно употреблено более семидесяти раз), любовь, радость, свет, сияние. Тогда как земля определена понятиями: пустыня, плоть, отчаяние, грусть, боль, печаль. Может возникнуть сомнение в том, что слово «любовь» относится к семантическому полю «неба». Однако его словесное окружение свидетельствует в пользу такого понимания:

«Когда ты говоришь им: «Любите Того,
Кто истекает кровью в тени часовен»,
Любовь, которую ты призываешь,
Касается тебя, прежде чем идти к Нему».
(«Апостолу»)

Слово «любовь» ассоциируется со словами «душа», «небо», «Бог».

Семантическое поле «неба» разрастается за счет употребления следующих слов: Господь, Спаситель, Иисус Христос, вера, церковь, часовня, неф, алтарь, колокол, вечерня, ладан, дароносица, облатка, месса, молитва, священник, монахиня, грешница, молитвенник, тайна, благодать, прощение, жалость, ангел, апостол.

Список этот неполон без библейских аллюзий, данных следующими перифразами: свадебный пир, ослепительно белый хлеб, бесконечное лекарство от бесконечной боли, Идеальный Прохожий. Следует также упомянуть образы, служащие для героя нравственными ориентирами. Ими становятся Паскаль, Расин, янсенисты Пор-Руаяля. Можно с уверенностью утверждать, что поэт выстраивает вертикаль как единственно значимую для него. Тогда становится понятным возможный прорыв в замкнутом пространстве героя:

«Это час веры в то, что может произойти.
Песок в аллее заскрипит под ногами,
Руки сейчас тронут дверной молоток,
Дверь открывается...
...она (душа) ждет того, кто не приходит,
Как смиренная открытая церковь».

(«Иллюзия»)

Широко используемая вслед за М.М. Бахтиным исследователями-структуралистами бинарная оппозиция у Мориака видится особенно явственно. Истоки ее в мировоззрении художника, приемлющего христианское двоemiрие как непреложную истину.

При сопоставлении строения мориаковского мира с моделями авторов, творчество которых одушевляет твердая христианская вера, отмечается некая его «неуравновешанность». И если у Данте, по мнению М.М. Бахтина, идеи и образы, заселяющие вертикальный мир, «наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед», то в модели

мира раннего Мориака этого явного противоборства нет, взор автора устремлен лишь вверх, где «только голос и свет» [5. С.193].

Понятно, что современников привлекали не эти умозрительные построения. Существенно уже то, что сборники были сразу замечены. Из всех откликов литературных знаменитостей самой большой неожиданностью для молодого поэта стали письма чтимого им Мориса Барреса. Писатель признавался позднее, что ни одно из литературных отличий, даже Нобелевская премия, не принесли ему столько радости и гордости, сколько подарил ее отзыв писателя, которым он искренне восхищался. «Мсье, вы – великий поэт, которым я восхищаюсь, - писал Баррес, - поэт истинный, наделенный чувством меры, нежный и глубокий, которому не нужно напрягать голос, чтобы заставить нас с умилением вспомнить о собственном детстве» [6. Р.74].

Первые поэтические книги не свидетельствовали о рождении поэта, способного реформировать французскую поэзию. Однако они представляют интерес как элемент его художественного мира, без которого общая картина его наследия была бы неполной.

Библиографический список

1. Мориак, Ф. Молодой человек / Ф. Мориак // Не покоряться ночи. - М.: Прогресс, 1986. – С. 60-92.
2. Décaudin, M. Les premiers poèmes de Mauriac / M. Décaudin // Revue des lettres modernes. P., 1975. № 432-438.
3. Fabrègues, J. François Mauriac / J. Fabrègues. - P.: Pion, 1971. – 261 p.
4. Touzot, J. Analogie et poème, les deux saisons de l'imagerie / J. Touzot // Revue des lettres modernes. - P., 1975. № 432-438.
5. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. – 445 с.
6. Mauriac, F. Les écrits intimes d'une vie / F. Mauriac. - Paris-Genève: Plon, 1953. – 156 p.

Сведения об авторе

Маргарита Двинина-Бертрандо
кандидат филологических наук,
преподаватель Народного университета
г. Шалон-на-Соне, Франция
E-mail: mvdvinina@gmail.com

**«МЕЖДУ ЦАРСТВОМ БОЖИИМ И ЯСТВАМИ
ЗЕМНЫМИ»: ПРОБЛЕМА ВЫБОРА В ПОЛЕМИКЕ
ФРАНСУА МОРИАКА И АНДРЕ ЖИДА**

Е.Г. Баранова

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

Переписка Мориака и Жида помимо жесткой публичной полемики содержит свидетельства их взаимного уважения и глубокой личной дружбы. Антагонизм проявляется в релятивизме Жида и в моральном ригоризме Мориака, что находит подтверждение в их собственных оценках.

Ключевые слова: ригоризм, толерантность, двойственность, бесцельное действие, личность, христианство.

**“Between the Blessed Kingdom and the Earthly Feast”: The Problem of the
Alternative in the Polemics between François Mauriac and Andre Gide
Elena Baranova**

Along with harsh polemic exchange, meant for the public eye, the correspondence of Mauriac with Gide contains evidence of their mutual respect and a close private friendship. The antagonism reveals itself, respectively, in Gide’s relativism and Mauriac’s moral rigorism, proved by their personal confessions.

Key words: rigorism, tolerance, duality, aimless action, identity, Christianity.

«Прекрасное равновесие [...] в разнообразии» - так Андре Жид сформулировал основную, на его взгляд, особенность французской культуры, в которой «всегда наряду с Паскалем есть Монтень: так, сегодня Клоделю противостоит Валери». Среди множества примеров такого «прекрасного равновесия» одним из наиболее значимых в XX столетии является полемика самого Андре Жида и Франсуа Мориака.

Противопоставление этих имен – общее место. Но, несмотря на различия (а разделяет их, на первый взгляд, все – цели творчества, религиозные убеждения, социальная позиция...) и жесткую публичную полемику, отношения писателей далеки от простого антагонизма. Более того, их связывала многолетняя

«дружба самой высокой пробы» (Жид). Это далеко не всегда очевидно из адресованных широкой публике критических статей и эссе (отсюда распространённое мнение о вражде Мориака и Жида, которое разделяли и некоторые писатели, как, например, Симона де Бовуар: «Жида люто ненавидели два ревностных католика: прозаик Мориак и поэт Клодель» [4. С.78]), но раскрывается в переписке писателей, свидетельствующей о глубоком взаимном уважении и личной симпатии.

Описать все нюансы этой сложной дружбы – задача едва ли выполнимая. Постараемся, на примере одного эпизода, показать роль, которую Андре Жид играл в эволюции Мориака.

«Вы остаетесь для меня противником в самом высоком смысле этого слова, тем, кто мог бы одержать верх надо мной – и ранее, и сейчас» [1. С.80]. Этой фразой в письме Мориак точно определяет свое двойственное отношение к бывшему кумиру.

Фигура Жида бесконечно возникает в его публицистике и автобиографической прозе; диапазон оценки при этом колеблется между яростными нападками и апологией; от редких по глубине суждений до подчас несправедливых обвинений. Один из самых суровых критиков «имморалиста», он первым из друзей (и единственным из писателей-католиков) неоднократно становится на его защиту, как, скажем, в 1921г., когда Анри Массис награждает автора «Подземелий Ватикана» эпитетом «демонический». Кстати, именно этот поступок, потребовавший немалой смелости от молодого автора, положил начало его дружбе с Жидом.

Такая двойственность объясняется множеством причин. Толерантность Мориака (иногда по самым неожиданным для убежденного христианина поводам, как, скажем, гомосексуализм в литературе, дискуссия о котором разгорелась после публикации «Коридона», в которой Жид выступил с открытой апологией однополый любви), безусловно, свидетельствует о гибкости и открытости – качествам, объединяющим его с Жидом и сделавшим возможной эту дружбу. Его отказ судить («Не судите» - отвечает он Массису) – безусловно истинно христианская позиция, основанная на милосердии и любви к ближнему.

Но кроме этого существует и другая причина – критик чувствует глубинное сходство с «тайным учителем», влияние которого всю жизнь пытается преодолеть. Защищая Жида от

упреков в «отказе от выбора» и моральной безответственности как художника, автор «Ответа г-ну Массису» ищет оправдание и себе. Как известно, «антагонизм эстетики и морали», в котором правая критика упрекает Жида, является для Мориака источником тяжелой внутренней драмы, которая, задолго до того, как он сочтет возможность поведать о ней читателю, отчетливо угадывается именно в переписке с Жидом.

«Кто я, чтобы судить Вас? – горько восклицает он в 1920г., за восемь лет до «Страданий христианина», – я, знающий, что нужно сделать выбор и не делающий его. Ведь знать о необходимости выбора – увы, не главное» [1. С.65]. Видимо, это признание возможно для Мориака потому, что он считает, что говорит как христианин с христианином [5], переживающим тот же конфликт, что и он сам. В столь непохожем на первый взгляд собеседнике он видит собственную «драму разделенного, разорванного сердца» [1. С.66] (и обрушивает на автора «Тезея» особенно суровую критику, когда тот демонстрирует «олимпийскую ясность»). Постоянное сопоставление с ним побуждает Мориака к самопознанию: «Морис де Герен сравнивал свою мысль с небесным пламенем, трепещущем на горизонте, на границе двух миров. Вы всегда представляли для меня это небесное пламя между Царством Божиим и яствами земными. Этот огонь часто освещал самые потаенные глубины моей души» [1. С.66] – пишет он Жиду.

Известный мориаковед Ф. Дюран в предисловии к «плеядовскому» изданию автобиографических произведений Мориака показывает, что такая ситуация характерна для писателя: «Во всем, что бы он ни читал, он ищет отражение собственного существования. [...] Упомянув Пруста или Барреса, Андре Жида или Андре Лафона, он всегда рисует свой собственный портрет [...] люди и события – это, в первую очередь, способ добавить штрихи к [собственному] портрету» [2. С. XXIX]. Особую роль Жида можно объяснить и масштабом его как оппонента, и тем, что сходство/различия лежат здесь в области проблемы выбора и связанной с ней ключевой для Мориака проблемы ответственности художника.

В качестве примера рассмотрим историю создания мориаковского эссе «Бог и Маммона». Вначале небольшое отступление.

Как известно, самопознание – основа концепции обоих писателей, но ответ на вопрос «Что значит быть собой?» они ищут по-разному. У Жида самопознание происходит через соотнесение себя с персонажами, в которых, отбрасывая все социальные и моральные условности, он стремится реализовать различные грани своей личности. Мориак же соотносит себя с Богом как с высшим судьей.

Для Жида Я – серия последовательных состояний сознания, которые невозможно определить, поэтому его герои часто совершают неожиданные поступки (самое яркое выражение – «бесцельное действие»). Отсюда невозможность и бессмысленность выбора.

Мориак-критик очень осторожно относится к культу многообразия у Жида. Он признает, что «яд может быть лекарством», и влияние персонажей Жида на общественную мораль может быть не только разрушительным: «Миссия Жида – освещать бездны нашей души, способствовать нашему самоанализу» [1. С.123]; «невыразимое совершенство» его открытых финалов, как, например, в «Пасторальной симфонии», имеет для Мориака «большую ценность, чем определенность у других».

Не порицая такую множественность у самого автора «Подземелий Ватикана» (признает, что тому удается воссоздавать себя таким образом), критик считает его метод опасным для молодого поколения писателей. Они не знают свои границы; это подстегивает инстинкты, ведет к раздроблению личности и, следовательно, делает невозможным самопознание.

В противоположность релятивизму «сенсуалистского Евангелия» Жида Мориак исповедует моральный ригоризм во всем (в творчестве, политике, и т.д.). Следуя христианской доктрине, он считает, что исследование души должно основываться на различении добра и зла. В противоположность новым теориям в психологии он видит только две части Я – одна стремится к совершенству, другая тянет вниз, и только в их борьбе (внутренней борьбе, а не с внешними ограничениями) для мориаковских героев возможно обретение себя. Ответственность художника он видит в том, чтобы не просто показать «первородную грязь», которую открывают в себе как в палимпсесте герои Жида, но и «очистить» ее через тяжелый выбор и отречение.

Жид, в свою очередь, в переписке неоднократно указывает Мориаку, что в его романах изображению человеческих страстей отводится гораздо больше места, чем спасению души. Возможность благодати появляется в них потому, что так положено христианскому писателю. Мориак и сам признает некоторую искусственность подобных финалов, но не видит для себя другого выхода: «Мне кажется, что «Огненная река» может Вам в некоторых отношениях понравиться. Безусловно, Вы не одобрите финал... Но как закончить иначе? И раз мы не можем примирить ничего в своей душе, наши книги были бы тогда лишь отражением этой безвыходной борьбы, этого сражения в нашем сердце - между Господом и страстью [...]» [1. С.70]. Искусственность развязки объясняется, таким образом, особенностями дуалистической модели художественного мира этого автора.

Драма Мориака, пытающегося соединить ремесло романиста и принципы католика, становится для Жида особенно очевидной в 1928г., после публикации «Жизни Жана Расина». В центр судьбы великого драматурга Мориак ставит конфликт между литературой (занятие которой предполагает познание и изображение человеческих страстей, в том числе и тщеславия) и стремлением к Богу. Жид излагает свои впечатления об этом эссе в письме, достойном названия критического шедевра: не скупясь на похвалы, он маскирует ими серьезнейший выпад. Писатель считает, что интерес к жизни Расина вызван желанием его биографа получить «разрешение быть христианином без необходимости жечь [свои] книги», оправдать свою неспособность последовать примеру Расина, порвавшего после «Федры» с театром: «Расин воздаёт хвалу Господу за то, что тот признал его своим, *несмотря* на трагедии, которые он желал бы не писать вовсе, [Мориак же] счастлив тем, что Бог, до того как призвать Расина, отпустил ему достаточно времени, чтобы написать пьесы - *вопреки* религиозному обращению» [1. С.76].

По сути, проницательный критик показывает, что Расин рассуждает как христианин, а Мориак – как художник. Зная, что настоящее литературное творчество невозможно без изображения темных сторон человеческой души, он, в то же время, не может от него отказаться: «В сущности, Вы добиваетесь разрешения написать «Судьбы», и пишете роман так, чтобы, даже будучи христианином,

он него не отречься. Все это (успокаивающий компромисс, позволяющий любить Бога, не теряя из виду Маммону), все это дает в результате Вашу встревоженную совесть, которая сообщает такую притягательность Вашему лицу и такую остроту Вашим книгам [...]» [1. С.76].

Письмо попало в самое больное место и спровоцировало серьезнейшую дискуссию между двумя писателями. Жид попросил разрешения опубликовать письмо в НРФ. Первая реакция Мориака - ответ, что он «был бы счастлив» такой публикации. Позднее, (не без постороннего влияния, как утверждал Жид), он стал говорить о «коварстве» своего оппонента. Возможно, это связано с различным для писателей статусом «личного» документа.

Андре Жид строит всю свою жизнь по законам искусства, изначально предполагая, что всё, что им написано (в том числе и личный дневник), будет вынесено на суд читателя. Когда писатель захотел опубликовать свою переписку с Клоделем, и тот (возможно, не желая такой публикации), сказал, что он уничтожил все следы этой переписки, Жид ответил, что это не страшно, у него сохранились копии. Тяжелая депрессия Жида, узнавшего, что жена сожгла все его письма, также объяснялась тем, что эти письма «были написаны не только к ней, но и в будущее».

Мориак же в письмах к Жиду часто раскрывается иначе, чем в публичной полемике; по его собственным словам, он только после публикации понял, что «одна и та же фраза звучит по-разному, когда она сказана в частном порядке или адресована нам во всеуслышание» [1. С.80].

В любом случае, отклик Жида показал для него необходимость «объясниться однажды по поводу [своей] религиозной позиции» [1. С.78], двусмысленность которой до этого удерживала Мориака от признаний читателю. Переживая в этот момент тяжелый религиозный кризис, Мориак отвечает только через год, в 1929г., духовной автобиографией «Бог и Маммона». Он признает, что пишет эту книгу, до которой никогда не «открывался» так глубоко, не вполне по собственной воле: это Жид, «человек, утративший способность различать добро и зло» в надежде «убедить себя, что он не чудовище», вынуждает других раскрывать свою душу.

Конечно, книга не содержит откровений в духе «Если зерно не умирает», но отражает некоторые характерные моменты духовной биографии Мориака. Он повествует об этапах своей религиозной эволюции - тщетных попытках освободиться от религии «навязанной от рождения», желании потерять веру, чтобы затем вновь обрести ее – уже самому, о страстях, которые он открывает в своей душе, вновь вступая в конфликт с Богом. Литературное творчество становится единственным способом избавления от «чудовищ», терзающих его душу.

Отрицая основную посылку Жида, что он ищет компромисс между литературной деятельностью и католицизмом, автор при этом не высказывается ясно в пользу ни того, ни другого, признает и свое стремление к литературе и верность католицизму. Много лет спустя Мориак объяснит, что эта мысль выражена уже в заглавии (*Бог и Маммона*, тогда как у Лука и Матфей проповедают исключавшее *или*) – он «никогда не пытался противопоставить два взаимоисключающих культа», но «хотел показать, как они сталкиваются в сердце, неспособном сделать выбор» [2. С. 557]. Таким образом, основной ответ Жиду – что быть под этим двойным знаком – не компромисс, а тяжкий крест.

Как и в «Трактате о Нарциссе» Жида, где цель художника – «явить идею наилучшим образом», в эссе «Бог и Маммона» утверждается, что «нужно выразить свою личную драму, представить ее такой, как она есть, открыть душу средствами искусства». В то же время, проникая в человеческое сердце, романист не должен «распространять соблазн и смущение». Ответственность перед читателем выражается для Мориака в том, чтобы сначала очистить свою душу: «Будьте чисты, очиститесь, и тогда ваше творчество станет отражать ниспосланное свыше. Прежде всего, очистите источник, и те, кто будет пить из него, излечатся» [3. С.807].

Утверждая, что «достаточно очистить источник», Мориак упрощает проблему, что сознает и сам (об этом свидетельствуют более поздние заметки в дневнике и переписка с Жидом). Лукавый «оппонент, который всегда рядом» не упускает случая указать Мориаку на многочисленные противоречия его теории (полемика имеет долгое продолжение).

Но именно эти противоречия делают его искренним и притягательным в глазах и Жида, и читателей. «Как же он встревожен!» - восклицает он в «Дневнике», - «и как я люблю его таким» (прим.1). Неслучайно дальний литературный «потомок» Жида Ф. Бегбедер включает «Терезу Дескейру» в свою «опись» ста лучших романов XX века. По его мнению, писатель «вполне заслужил свою Нобелевскую премию» именно потому, что он «всегда балансирует на лезвии бритвы, с риском быть рассеченным надвое. Порок не имеет никакого интереса без комплекса вины».

Таким образом, «Бог и Маммона» не разрешает внутреннюю драму автора, но дает возможность осознать ее и сформулировать свою позицию. Андре Жид играет здесь, как и во многих других случаях, роль своеобразного пробного камня, столкновение с которым дает Мориаку мощный импульс к самопознанию. И суть их диалога – продолжающегося через века «диалога» Паскаля и Монтеня, который не утратил значения и сейчас, - в определении основ поэтики обоих писателей.

Библиографический список

1. Cahiers André Gide 2. Correspondance André Gide - François Mauriac 1912-1950.- Paris: Gallimard, 1971. – 278 p.
2. Mauriac, F. Œuvres autobiographiques / F. Mauriac. - P.: Gallimard, 1990. - LXXXV p.
3. Mauriac, F. Œuvres romanesques et théâtrales complètes II / F. Mauriac. - P.: Gallimard, 1990. – 1294 p.
4. Трансатлантическая любовь. Письма Симоны де Бовуар к Нельсону Олгрену // Иностранная литература. - 1998. - №7. – С. 149-184.

Примечания

1. Многочисленные доказательства этому можно найти в переписке писателей («мы, Его ученики», и т.п.). Мориак неоднократно противопоставляет себя и Жида своим более догматичным собратьям по вере («какой-нибудь Маритен или Геон, пришедшие с другого берега...»). Писатель неоднократно ссылается на услышанную им однажды дискуссию, в которой Жид страстно защищал Христа и Евангелие, нападая на своего друга Валери. Этот разговор убедил Мориака, что вера не покидала автора «Имморалиста», и до последних дней Жида он верил в возможность его обращения.

Сведения об авторе

Баранова Елена Геннадьевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики
французского языка и перевода
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: letterale@yandex.ru

ФРАНСУА МОРИАК И ФРАНЦУЗСКИЙ МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РОМАН

Е.А. Митропольская

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

Статья исследует поэтику «метафизического» романа, создателями которого стали Ф. Мориак, Ж. Бернанос и Ж. Грин. Акцентируется внимание на изучении темы детства, трактовка которого у этих авторов представляется парадоксальной. Ребенок оказывается ближе к злу в силу своего бедного духовного опыта. Преодоление зла в душе ребенка и человека вообще лежит через сострадание и прощение.

Ключевые слова: метафизический роман, апология детства, искушение плоти, искушение духа, духовность, сострадание, прощение.

François Mauriac and the French Metaphysical Novel Elena Mitropolskaya

The article analyses the poetics of the “metaphysical” novel, the genre originated from F. Mauriac, J. Bernanos and J. Green, with special emphasis on the theme of childhood, whose treatment and interpretation by these authors is seen as paradoxical, since the child appears to be closer to evil in view of her limited spiritual experience, while evil in the soul of the child and man in general is overcome through compassion and forgiveness.

Key words: metaphysical novel, apology of childhood, temptation of the flesh, temptation of the spirit, spirituality, compassion, forgiveness.

Тема детства, открытая романтиками в XIX веке, становится одной из центральных в литературе века XX. К ней обращаются и Ф. Мориак, Ж. Грин, Ж. Бернанос, выступившие во французской литературе создателями жанровой разновидности «метафизического романа». Трактовка темы детства в их творчестве отличается парадоксальностью. С одной стороны, детство - символ чистоты и незащищенности. Преступление против ребенка - Зло, которое с ужасающей очевидностью обнаруживает неблагополучие, дисгармоничность того мира, в котором живут герои [1]. Но, с другой стороны, грех проникает и в души детей, творящих зло

неосознанно, ибо они не обладают духовным опытом, необходимым, чтобы сопротивляться греху [2]. Не меньший интерес вызывает у названных писателей и пора отрочества - период взросления, расставания с детством, когда человек начинает осознавать свои поступки, пытается понять себя, определить свое отношение к миру. Невольно напрашивается сравнение романа Ф. Мориака «Подросток былых времен» с романами Ж. Бернаноса «Господин Уин» и Ж. Грина «Каждый в своей ночи». Эти произведения - итоговые для Мориака и Бернаноса, и в определенном отношении для Ж. Грина. Но тема расставания с детством представлена как одна из главных уже в раннем творчестве писателей. Показательно название второй книги стихов Ф. Мориака «Прощание с отрочеством» (1911) и первого романа «Дитя под бременем цепей» (1912). Уже в это время складывается мориаковская концепция отрочества. Отражение ее мы находим, например, в стихотворении «Mon Dieu, dois-je oublier»:

«Mon Dieu, ce faible coeur que tout blesse et repousse est le prisonnier d'une enfance trop douce» И далее «Mon Dieu, mon Dieu, délivrez-moi de mon enfance» [3. P.13].

Расставание с детством осознается здесь как процесс трудный, болезненный и, вместе с тем, необходимый: «Боже, освободи меня от детства». Такую же трактовку темы отрочества мы находим в романе «Подросток былых времен» (1967), близкое к ней понимание отрочества встречаем в романах Ж. Бернаноса «Господин Уин» (1941) и Ж. Грина «Каждый человек в своей ночи» (1962). Для этих романов оказываются важными не формальные возрастные границы (герою Бернаноса - 14 лет, герою Грина - девятнадцать, роман Мориака охватывает период в семь лет - от пятнадцати до двадцати двух), но психологические параметры. Героев этих очень разных романов объединяет то, что они находятся на жизненном переломе. Они утрачивают целостность и непосредственность мировосприятия, характерные для ребенка, ощущают противоречивость собственной внутренней жизни, сложность отношений с миром («Я не знаю, что я есть. Я не знаю, что есть другие», - заявляет герой Мориака), и пытаются обрести утраченное равновесие на новых основаниях.

Отправная точка в поисках нового «я» - ощущение своей особенности, непохожести на других. Сознание собственной неординарности утверждается в противопоставлении себя

ближайшему окружению - семье. «В доме я один умный», - пишет в своем дневнике герой Мориака Ален Гажак. «Моя жизнь подростка протекает в мире чудовищ, или, скорее, среди карикатур на чудовищ». Дерзкое «Нет!», которое выкрикивает в начале романа герой Бернаноса четырнадцатилетний Филипп в ответ на заурядное предложение гувернантки прогуляться по парку, отмечает момент объявления бунта против семьи. Герой Ж. Грина - сирота, но он переживает конфликт с могущественным кланом родственников. Бунт против ближайшего окружения - это лишь один из способов обрести индивидуальную свободу, вырваться из рамок привычной жизни. Поиски свободы проявляются и на уровне пространственных отношений как стремление подростков бежать из дома. Подросток Мориака находит утешение в бесконечных блужданиях по лесу; Филипп из романа «Господин Уин» без разрешения покидает пределы усадьбы и отправляется в соседний замок, где живут странные, безумные с точки зрения его матери существа. Герой Грина кружит по городу, открывая прежде неизвестные ему, в том числе и запретные, пользующиеся дурной славой кварталы. Это бегство, блуждания, освоение нового пространства становится в романах метафорическим отражением духовных исканий, цель которых - отречься от ценностей, навязываемых ближайшим окружением, и обрести новые нравственные ориентиры.

Особое место в этих поисках играет для героев миф отца, которого они не знали. Подростки пытаются проникнуть в тайну жизни и личности этого человека, ощущают внутреннее родство с ним, и в конфликте родителей, существование которого замалчивается в семье, но угадывается подростками, они принимают сторону отца. В центре духовной авантюры подростков, наряду с осознанием близости к отцу, оказывается стремление определить свое собственное отношение к Богу. Хотя религиозный конфликт и кризис веры, который переживают герои, принимает в романах различные формы, продиктованные замыслом романа и особенностями мировоззрения каждого из авторов. В романе Грина «поиски» отца неотделимы от поисков собственной веры. Процесс взросления сопровождается отказом от протестантизма - религии семейного клана и одновременно официальной религии общества, в котором живет герой (действие происходит в Америке) и приобщением к католицизму - вере отца. Мориак рисует бунт

против традиционного культа, против официальной церкви, адепты которой (например, мадам Гажак) воспринимаются как фарисеи или узколобые христиане; альтернативой для Алена Гажака становится приобщение к модернизму. У Бернаноса герой «игнорирует существование Бога» и одновременно признает, что бунт против Бога это «способ его почитать». Объединяет героев отказ от конформизма, нежелание принять готовую и навязываемую окружением систему ценностей, бунт против лжи, лицемерия, стремление быть в отношениях с Богом честным до конца (прим. 1). Обретение истины идет через столкновение с взглядами других и с самим собой, той другой стороной своего «я», которую герои вдруг открывают в своей душе. Романы оказываются пронизанными атмосферой яростных метафизических споров, напоминающей атмосферу романов Достоевского.

Немаловажную роль в определении философской позиции играет авторитет духовного гида: Андре Донзак для мориаковского подростка, господин Уин для героя Бернаноса; в романе «Каждый человек в своей ночи» на роль наставника претендует несколько персонажей. Но во всех цитируемых романах обнажается парадоксальность ситуации. Те авторитеты, которым поклоняются подростки, могут снабдить их лишь абстрактными философскими идеями, не приближающими к разгадке тайны жизни и человека, тайны добра и зла. Духовные пастыри сами тянутся к подросткам, сохранившим в душе частицу чистоты, связанной с их по-детски искренней и непосредственной верой, которая зиждется на любви к Богу и Христу, страданием искупившему грехи людей. Обаяние чистоты, искренности завораживает окружающих, заставляет их искать встреч, споров с подростками, каждый из них стремится вовлечь подростка в орбиту своего влияния.

Духовная авантюра, приобщение к моральному и философскому опыту окружающих показаны как необходимый этап взросления, в ряде случаев благотворный, но чаще оборачивающийся риском, приобщением ко Злу. На собственном опыте подростки открывают греховность человеческой природы.

Зло принимает в романах Мориака, Грина, Бернаноса разные обличья. Одно из них - искушение плоти. Интересно вспомнить по этому поводу о споре между Мориаком и Бернаносом, который помешал в свое время их диалогу и взаимному признанию. Один из

основных упреков заключался в том, что Мориак, по мнению Бернаноса, придает в романах слишком большое значение искушению плоти. У Бернаноса мотив искушения плоти лишь затрагивается, но автор избегает открыто развивать тему плотской любви по отношению к своему герою - подростку. Текст романа лишь содержит намеки на двусмысленный характер отношений между Филиппом и господином Уином; не вполне проясненными остаются причины интереса к Филиппу, его гувернантке и владелице соседнего имения мадам Нерейс. Подросток Мориака также открывает для себя плотскую любовь, но в его романе в конечном итоге сохраняется некое равновесие между двумя началами человеческой природы - плотью и духом.

Тема эта оказывается центральной в романе Грина, где грех вождления показан как проклятие рода человеческого, зло, которому подвержены наиболее честные души. Вихрь страсти захватывает почти все персонажи, независимо от их положения, вероисповедания, темперамента. Акцентируется порочность, преступность страсти, неизбежно толкающая человека к нравственной деградации - нарушению супружеского долга, самым низменным формам разврата.

Но главным грехом во всех романах предстает искушение духа - грех презрения, ненависти, равнодушия к окружающим - обратная сторона яростных поисков индивидуальной свободы. Так, ненависть Алена Гажака и Жанетт Серис становится одной из причин трагической гибели девушки.

Концепция человека в романах писателей-католиков отмечена трагизмом, связанным с осознанием греховности человеческой природы. Но вместе с тем, это видение человека содержит гуманистическую веру в него, в то, что он может преодолеть зло, приобретая опыт страдания и сострадания. Герои взрослеют, открывают для себя любовь к другим людям, боль за других. Ситуация, нарисованная Мориаком в финале романа, является зеркальным отражением исходной ситуации: Алелен находит мужество принять на себя ответственность за гибель девочки, которую ненавидел за то, что она представляла угрозу его свободе. Герой Грина, погибающий в конце романа, являет искупительную жертву не только за свои грехи, но и за грехи других.

Преодоление зла в мире и в своей душе лежит через сострадание и прощение. Таков нравственный урок романов. И именно подростки с их жаждой идеала противостоят коррумпированному миру лицемерия, самодовольства и равнодушия.

Библиографический список

1. Bermanos, G. Nouvelle histoire de la Mouchette; Green J. Visionnaire, Minuit; Mauriac F. Adolescent d'autrefois. М.: Progrès, 1992.
2. Bermanos, J. Journal d'un curé de campagne / J. Bermanos. - P.: Minuit, 1954.
3. Mauriac, F. L'adieu à l'adolescence / F. Mauriac. - P.: Stock, 1970.

Примечания

1. Так, в романе Ж. Грина «Каждый человек в своей ночи» кризис веры героя разрешается только в момент смерти.

Сведения об авторе

Митропольская Елена Алексеевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры французского языка
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: fdpos@lunn.ru

ФРАНСУА МОРИАК: ПИСАТЕЛЬ – ПУБЛИЦИСТ

Е.А. Воронина

*Нижегородский филиал Государственного университета
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород*

В статье рассматривается одно из главных направлений в писательском наследии Мориака – публицистика. Подчеркивается уникальность журналистского дара классика XX века. Отмечается осмысленная ангажированность Мориака, мятущегося христианина, в самые важные политические события современной ему эпохи, также как и закономерная целостность стиля писателя в жанровом многообразии его творчества.

Ключевые слова: христианское мировоззрение, художественное наследие, публицистика, роман, мемуаристика, автобиография, эссеистика, журналистика, «bloc-notes», полемика, ангажированность.

François Mauriac: a Writer and a Political Essayist
Elena Voronina

The article looks at Mauriac's essays, articles and speeches as a major part of his creative heritage, paying special attention to his unique gifting in the area of journalism. The author of the article observes Mauriac's position of "a restless Christian," and his deliberate engagement in key political issues of the time, which then translate into the natural integrity of his writing style retained all through the rich diversity of genres he employs in his work.

Key words: Christian outlook, creative heritage, journalism, political essays, novel, memoirs, autobiography, essayism, journalism, notebooks, polemics, engagement.

В художественном наследии Франсуа Мориака (1885-1970) публицистика занимает одно из главных мест, являясь, как и его романы, важнейшей частью творчества писателя [1]. В этом состоит уникальность автора, удостоенного Нобелевской премии за романное творчество, и в то же время считавшегося одним из лучших публицистов Франции наряду с Шатобрианом, Гюго, Камю, Мальро. По объему публицистика составляет более половины всего, созданного писателем. Практически всю жизнь Мориак сотрудничал с ведущими французскими периодическими

изданиями, открыто выражая свои общественные, политические и христианские позиции. Французский исследователь творчества писателя, почетный председатель «Общества друзей Франсуа Мориака», Андре Сеай в одной из статей говорил о том, что сегодня именно публицистику Мориака читают и комментируют многие современные журналисты независимо от политических пристрастий. Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Лакутюр, А. Мальро и др. неоднократно признавали политическую проницательность Мориака.

Ф. Мориак практически с самого начала был убежден в необходимости искать независимый путь, по которому он мог бы следовать и как писатель, и как католик. Эта «средняя дорога», о которой он мечтает, оказывается усеяна терниями; пытаясь проложить ее для себя, Мориак часто слышит обвинения в непостоянстве убеждений, предательстве своего круга и отказе от собственных принципов. В интервью с П. Буадэфром, передававшемся радиостанцией «France-Inter» в 1964 г., Мориак говорит: «Я, как и Шарль де Голль, выходец из «правых», остаюсь «правым» и, как де Голль, нажил себе больше всего врагов среди «правых» (март 1964 г.) [2].

На протяжении всего пути в нем борются два человека: обеспеченный буржуа, стремящийся к порядку, и мятущийся христианин. Формирование мировоззрения Мориака-публициста - это не история простой смены взглядов, неожиданного перехода из «правого» лагеря на сторону «левых», а долгое, прерывистое и противоречивое продвижение, полное радикальных смен направления [3. С.93]. Это путь человека конца XIX века, оказавшегося среди бурь века двадцатого, которого направляли его чувствительность, классическая культура, уникальный политический инстинкт; путь человека, рожденного в богатстве, в провинциальном буржуазном кругу, верующего католика; путь писателя, обладавшего несравненным полемическим талантом, чей голос звучал с многих трибун. Наконец, это путь человека, ставшего свидетелем двух мировых войн, большевизма и фашизма, заката колониальных империй и упадка класса, к которому он принадлежал, не прекращая, впрочем, критиковать его нравы и поступки.

Гражданские и политические позиции Ф. Мориака начали складываться еще в детстве. Первым политическим воспоминанием и важнейшим ориентиром для будущего писателя стало знаменитое дело Дрейфуса (1894-1906 гг.). Этот процесс будет упоминаться писателем-журналистом на протяжении многих лет в комментариях к актуальным событиям. Дело Дрейфуса служило Мориаку главной вехой, относительно которой он выносил суждения о мире и людях, основой его христианской ангажированности [4. С.11-30]. Мориак много раз заявлял, что его «существование заключено между Дрейфусом и де Голлем» [5]. Одним из важных аспектов восприятия Мориаком дела Дрейфуса, лежавших в основе его ангажированности, была позиция французской Церкви. Для него ошибка католической иерархии состояла в стремлении сохранить то, что ее противники называли «союзом сабли и кропила». Мориак ставит вопрос об ангажированности христианина, который всегда обязан свято придерживаться заветов Евангелия ради обретения «Царства Божия и Его справедливости», ни при каких обстоятельствах не жертвуя своими убеждениями ради интересов власти.

По свидетельствам многих критиков и самого Мориака, его сознательное стремление к политической ангажированности восходит к событиям 1930-х гг. в Испании. Мориак обличает незаконную националистскую агрессию, прикрывающуюся христианскими лозунгами и упрекает испанскую Церковь, которая пошла на сделку с совестью, вступив в союз с диктатором Франко. Мориак воспринял войну в Испании как ключевое событие, инициировавшее его ангажированность, одновременно переломный момент и начало: «Это было в эпоху гражданской войны в Испании... я ... встал на путь, с которого больше не сворачивал» [6. С.474].

Позиция Мориака в 1940 г. является продолжением его открытого участия в политической борьбе в эпоху испанской войны [7]. Писатель признавал, что в начале режима Виши он, как и большинство французов, связал свои надежды с маршалом Петэном и предлагаемой им политикой. Однако очень скоро, когда тяжесть Оккупации явила свое истинное лицо, и ясно проявилась ее антисемитская направленность, Мориак восстает против режима Виши, «ловко жонглирующего ценностями консерватизма и

стабильности». Соппротивление окончательно превратило Мориака в политического публициста. Произведение «Черная тетрадь» принесло ему известность писателя-патриота и антифашиста.

После войны ведущие государственные позиции в стране занимают представители партии М.Р.Р., объявляющие себя последователями идей христианской демократии. Избранная ими политика скоро разочаровывает Мориака. Писатель понемногу отходит от явного участия в общественной жизни. Однако эти годы отстраненности, сознательное дистанцирование от событий некоторым образом являются подготовкой к новому яркому этапу его деятельности на общественной и публицистической арене.

Возвращению в политику способствовало вручение писателю Нобелевской премии в 1952 г. Мориак поддерживает антиколониальную политику, в годы Четвертой республики вместе с левыми католиками выступая за независимость Марокко и Алжира.

После событий мая 1958 г. Мориак полностью становится на сторону генерала де Голля, поддерживая его своими публикациями. Писатель остается верен де Голлю и его курсу на возвращение Франции статуса великой державы.

Мориак избрал для себя роль морального гида нации. Эта роль сохранялась за ним до конца дней. Вместе с тем, журналистская деятельность не привела к разрыву с романом, а явилась другой формой творчества Мориака, возникшей под влиянием обстоятельств. Главный враг Мориака-журналиста, как и Мориака-романиста, - фарисейство. В этом прослеживается преемственность между публицистикой и романами Мориака, где он уже высказывался «против Макиавелли». В газетных статьях писатель снова оспаривает возможность принести мораль в жертву политике: цель никогда не оправдывает средства.

Обширный список изданий, с которыми Франсуа Мориак сотрудничал на постоянной основе или эпизодически, включает как литературные журналы (*Nouvelle revue française, Figaro littéraire, Table ronde* и др.), так и газеты различной художественной, религиозной и политической направленности (*Gaulois, Echo de Paris, Sept, Temps présent, Figaro, Express* и т.д.).

Не принадлежа ни к одной политической партии и не представляя какую-либо определенную политическую доктрину,

в своих статьях Мориак выступал в поддержку идей и личностей, кажущихся абсолютно несовместимыми, и это часто вызывало упреки в непостоянстве политических взглядов со стороны читателей. Мориак писал для газет, представлявших диаметрально противоположные точки зрения (*Temps présent, Le Figaro, La Table ronde, L'Express, Témoignage chrétien, Le Figaro littéraire*). Он был автором статей для *L'Express*, где защищал то, что критиковалось редакцией газеты, поклонником таких оппозиционных политических деятелей, как Пьер Мендес-Франс и Шарль де Голль, и мог, поэтому, показаться ненадежным. Будучи свидетелем своей эпохи, писатель хотел сохранить независимость, чтобы иметь право изменить свое мнение, говорить то, что он думает в любой момент жизни, остаться верным прежде всего себе, а не политическим идеологиям и установкам.

Согласно Мориаку, миссия журналиста состоит в том, чтобы преподнести читателю рассуждение, идущее и от сердца, и от разума, говорить о современной обстановке, объяснять историю, «воспитывать и просвещать читателей» [8]. Эстетическая концепция Мориака–журналиста – «писатель, который действительно заслуживает этого звания, должен быть узнаваем с первых слов, как мы узнаем Энгра или Пикассо по одному мазку» [9. С.182]. Когда писатель становится журналистом, ему приходится подстраиваться под окружающую действительность, подвергаться резкому осуждению и критике, чувствовать взлет и падение интереса со стороны публики, и забвение, которое неизменно приходит, когда в центре внимания появляется новое событие.

Однако Ф. Мориак всегда остается писателем, даже в своих занятиях публицистикой. Его деятельность на этом поприще необычна, уникальна: «Удивительное дело: очень старый и очень знаменитый Франсуа Мориак до последних своих дней не бросал перо политического публициста, печатал свои еженедельные «блокноты» в «Фигаро литерер». Он явно не мог существовать вне этого еженедельного общения с читателем, вне этой хроники» [1]. Публицистика является для Мориака средством сопротивляться оцепенению старости: «Политика удерживает старого человека на поверхности, а кроме нее нет ничего, только воспоминания, которыми он не может ни с кем поделиться, ведь они - ничто»

[6. С.514]. Писатель не замыкается единственно на своем прошлом, а открывается бурной и захватывающей действительности: «Моя история окончена, но история мира продолжается и становится моей» [10. С.113].

Наибольшую популярность как публицист Ф. Мориак приобретает после войны, а журналистика выходит на первый план в его творчестве. К основным вехам его работы этого периода относится сотрудничество с газетами *Le Figaro/Figaro littéraire* и *L'Express*, а также в журнале *La Table ronde*. Публикации в этих изданиях были объединены в пятитомный сборник «Bloc-notes» (1952-1970). В этих статьях кристаллизуется уникальный творческий метод Мориака-публициста и особый способ восприятия актуальной действительности, позволяющий ему уловить сиюминутное событие и перенести его из мгновения в вечность.

Несмотря на то, что публицистические произведения Мориака представляют собой объединение статей, относящихся к разным моментам истории и посвященных разным темам, их целостность обеспечивается соединением христианского мировоззрения писателя, который рассматривает политику, историю и мораль с позиций глубоко верующего католика. Эта целостность реализуется через систему художественных средств, в результате чего отдельные публикации объединяются в художественный образ мира. Это не исключает жанрового многообразия произведения - слияния мемуаристики, автобиографии, эссеистики, полемики, и в т.ч. включение в произведение мифа.

В статьях Ф. Мориак реализует эстетические возможности многих публицистических жанров: хроник, очерка, литературно-критической статьи, обзора и особенно часто работает над «блокнотными записями» и передовицами. Публицистика Мориака эволюционирует от «**полуличного дневника**», который представляет «адаптированные для читателя эмоции и мысли, которые каждый день порождает в нас реальность» [11] до «**личного дневника для широкой публики**» [11. С.1]. Таким образом, журналистика Мориака изначально связана с автобиографической проблематикой, однако «**полуличный дневник**» становится «**личным дневником**» в 1952 г., когда появляются первые статьи «Bloc-notes». Однако он скорее

мемуарист, чем автобиограф, потому что «Bloc-notes» принадлежит публицистике. Он несет в себе отпечаток Истории и отражение текущих событий: это «смешанное произведение» [12. С.597]. Мориак «находит в «Bloc-notes» модель, наиболее соответствующую его образу мыслей и манере письма» [13. С.115]. Писатель реагирует на событие, являющееся структурной единицей его жизни и Истории, и размышляет о нем перед Богом и читателями.

Следует отметить, что во французских литературных словарях Ф. Мориак называется родоначальником и основным представителем жанра «bloc-notes». Статьи писателя «представляют собой одновременно политические мемуары, скрытые исповеди, вдохновенные и иногда гневные выступления, рассказ о событиях настоящего и целостный взгляд на совершающуюся Историю, автобиографию без самовосхваления и самоуничужения, в которой писатель не старается произвести впечатление и не идет на компромисс с совестью, одновременно Дневник и Мемуары» [14. С.60-73]. Слово «bloc-notes» отныне связано с именем писателя-журналиста. Это заглавие описывает оригинальный тип публицистики, не существовавший до Мориака. Он подчиняется двум принципам: взгляд журналиста обращен к действительности, он выбирает ориентиром актуальность, но, наряду с исключительным вниманием к внешнему миру, «bloc-notes» отражают присутствие многих «я» автора, который через информацию о событиях, впечатления от прочитанного, эмоции, знания, ощущения, через все, что возвращает ему память, думает, сомневается, принимает решения, действует перед своим читателем.

Журналистика Мориака представляет собой богатую коллекцию сюжетов. В этой сложной совокупности можно, прежде всего, выделить несколько основных тем: личные воспоминания, литературная критика, размышления о морали, религия и политика.

Наиболее характерный для Мориака стиль, лучше всего раскрывающий его талант и подходящий к его темпераменту, - полемика. Писателя вдохновляют на создание произведений подобного жанра сильные эмоции, которые у него вызывают события, и эти же эмоции обуславливают две характерные черты полемики – лиризм и ироничность. Мастерство Мориака-полемиста состоит в прекрасном владении двумя основными элементами –

искусством защиты и искусством нападения. Искусство защиты проявляется у Мориака в умении мгновенно парировать, особенно если критике подвергается то, что он любит. Мориак отлично умеет заимствовать слова противника и иронизировать над ним в его же собственных выражениях. Когда же Мориак сам переходит в атаку, его талант полемиста проявляется особенно ярко, он бьет без промаха, поражая самое уязвимое место оппонента. Его «жертвами» становятся церковники, фарисеи, консерваторы-колониалисты, политики и журналисты оппозиционных изданий. Однако Мориак не прибегает к ударам «ниже пояса», карикатурному изображению оппонента. Мориака поражает не смешная сторона человеческой личности, а ее трагизм и одиозность. Полемика Мориака напоминает прежде всего о Паскале, чьи идеи сопровождали писателя на протяжении всей жизни и нашли отголосок во всем его творчестве.

Секрет «гегемонии таланта и свободы духа» Мориака состоит в том, что он лучше, чем кто-либо другой, смог угадать - большая журналистика есть форма диалога. Особое искусство удерживать внимание, умение аргументировать, передавать эмоции питается от «другого», его ожиданий и реакции. Журналист должен определить силу «прислушивания» к себе и степень заинтересованности «другого». В то же время, диалог писателя с аудиторией происходит, пользуясь термином М.М. Бахтина, на фоне «незримо присутствующего третьего», где, вследствие приверженности Мориака христианским католическим идеалам, в качестве надресата выступают Бог и его совесть христианина [15. С.304-305]. «Bloc-notes» отличается спонтанностью и доверительным тоном. Мориак «разговору с толпой», памфлету предпочитает более интимную беседу. Он «обладает способностью заставить читателей до конца прочитать все им написанное. Журналист — «это тот, кто может удержать читателей даже против их воли. Хорошая журналистика — умение вести диалог» [16]. При этом публицистика, как и остальные произведения писателя, питается из единого источника: воспоминаний детства, Евангелия и Истории. Писатель выступает связующим звеном между миром прошлого и настоящего, а его статьи и «Bloc-notes» существуют на стыке двух целостностей: личной вселенной писателя и окружающего его мира.

Библиографический список

1. Андреев, Л.Г. Чистилище Франсуа Мориака / Л.Г. Андреев // Мориак Ф. Романы. - М.: Прогресс, 1972. – С. 5-21.
2. Quatre entretiens de Mauriac avec P. de Boisdeffre sur France –Inter, mars 1964.
3. Lacouture, J. François Mauriac 2. Un citoyen de siècle (1933-1970) / J. Lacouture. - P.: Seuil, 1980. – P. 9.
4. Cocula, B. Mauriac et l'affaire Dreyfus / B. Cocula // Cahiers François Mauriac. P.: Grasse, 1988. №7. – P. 11-30.
5. Mauriac, F. Bloc-notes. T V. 1968-1970, 16 mars 1968. – P. 48.
6. Mauriac, F. Bloc-notes. T. III. 1961-1964. – P. 474.
7. Touzot, J. Mauriac sous l'Occupation / J. Touzot. - Lyon: La Manufacture, 1990. – 371p.
8. Трыков, В.П. Введение в мировую журналистику. Учеб. пособие / В.П. Трыков. - М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2007. – 55 с.
9. Mauriac, F. Bloc-notes. T. II. 1958-1960. – P. 182.
10. Mauriac, F. Bloc-notes. T. I. 1952-1957. – P.113.
11. Mauriac F. Oeuvres complètes. T. XI. P.: Arthème Fayard, 1972.
12. Gosselin, M. Le *Bloc-notes* de 1963 à 1961. Une oraison publique: Mauriac entre Pascal et Bossuet // Cahiers François Mauriac №17. P.: Grasse, 1990.
13. Cocula, B. Mauriac écrivain et journaliste. P.: Editions Sud Ouest, 2006. – P.115.
14. Blandin, C. Ne quittez pas l'Express! // Le Temps des medias. № 3. P., 2004/2. – P.60-73.
15. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1979. - 445 с.
16. Мориак, Ф. Воспоминания. Новые страницы моей внутренней жизни / Ф. Мориак // Не покоряться ночи. - М.: Прогресс, 1986. - С. 115-158.

Сведения об авторе

Воронина Елена Анатольевна
кандидат филологических наук,
преподаватель кафедры иностранных языков
Нижегородского филиала
Государственного университета
«Высшая школа экономики»
E-mail: voronina@tecomgroup.ru,

Ф. МОРИАК И С.-Г. КОЛЕТТ

К.В. Чайка

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

В статье исследуется проблема взаимоотношений Ф. Мориака с современниками, в частности, с С.-Г. Колетт, талант которой Мориак высоко ценил. Изучаются поэтические сходства Мориака и Колетт: их похожее отношение к героям, к природе, к проблемам воспитания личности.

Ключевые слова: belle-époque, психологическая проза, провинция, природа, анимализм, мораль и нравственность.

F. Mauriac and S.-G. Colette
Kseniya Chaika

The article looks at F. Mauriac's relationships with his contemporaries and, in particular, Simonie-Gabrielle Colette, whose talent he greatly appreciated. The author of the article analyses poetic similarities in the two writers' work, their similar outlook on their characters, nature and issues of moral education and identity.

Key words: belle-epoque, psychological prose, province, nature, animalism, ethics and morals.

Ф. Мориака и С.-Г. Колетт многое связывает. Начало литературной деятельности обоих писателей пришлось на период, называющийся во французской традиции «прекрасной эпохой». Шквал популярности настигает Колетт несколькими годами ранее Мориака: на рубеже веков выходит в свет ее цикл романов о Клодине (1900-1903). Имя Франсуа Мориака становится известным французской читающей публике в 1909 году, когда появляется его первый сборник стихов, одобренный Г. Аполлинером и М. Барресом. В феврале этого же года Мориак впервые видит Колетт, чей роман «Сентиментальное уединение» (1907) он высоко оценил, в качестве актрисы в скандальном спектакле - пантомиме «Плоть» в одном из театров Брюсселя. В мемуарах «Встречи с Барресом» писатель вспоминает малоприятную атмосферу того вечера, «шумную толпу», которая «курила и пила пиво», танец

Колетт под «смех» и «неприличные высказывания», заставившие его «страдать» и «бродить» по ночным улицам города, «с разорванным сердцем, размышляя о Колетт» [4. С.178]. Потрясенный до глубины души, молодой человек испытывает желание защитить писательницу и понимает, что уже не сможет «вернуться во Францию столь же слепым, каким [он] отсюда выехал».

Оба писателя проходят период страстного увлечения журналистикой. Колетт начинает активное сотрудничество с прессой во время Первой мировой войны, Мориак – в 30-е годы. Интерес к публицистике, желание участвовать в политической жизни страны, внимание к общественным проблемам свойственны и Колетт, и Мориаку. Оба обращаются к жанру статьи, видя в нем возможность донести до читателя свою жизненную концепцию, моральные принципы. С 30-х годов XX века, получив, наконец, заслуженную славу и всеобщее признание, Колетт поддерживает постоянные профессиональные отношения со многими выдающимися людьми своего времени: М. Шевалье, С. Гитри, П. Валери, А. Жидом, П. Клоделем, Куртелином, А. Мондором и, конечно же, Ф. Мориаком. В начале Второй мировой войны, в 1942 году, между ними завязывается переписка, в которой Ф. Мориак настойчиво пытается убедить Колетт обратиться к католической вере. Он даже дарит ей свой черный молитвенник. И хотя ему не удается вернуть писательницу Церкви (Мориак сам отмечает в мемуарах «совершенное равнодушие» Колетт «к вопросам религии»), он не перестает ценить в лице Колетт «крупного писателя», мастера психологической прозы. Узнав о присуждении ему в 1952 году, за три года до смерти писательницы, Нобелевской премии по литературе, Мориак немедленно звонит ей по телефону, спеша сообщить, что, по его мнению, именно Колетт в большей степени заслуживает ее получение.

Однако не только одна и та же эпоха и пересечения жизненных путей объединяет этих писателей. Гораздо важнее точки соприкосновения в их творчестве, схожесть тем, образов, мотивов. И здесь, в первую очередь, играет роль тот факт, что оба они родом из французской провинции (Ф. Мориак родился в городе Бордо, родина С.-Г. Колетт – маленький городок Сен-Совёр-ан-Пюизе в Бургундии). Привычные с детства пейзажи становятся не только

местом действия произведений, но и выражением глубокого внутреннего единства, «кровной связи» автора и персонажей с родной землей, которую они воспевают. Мориаковские бордоские ланды, как и бургундские леса Колетт, - это «ландшафты души» [5. С.61]. Закономерна в этом случае параллель между главными героинями «Терезы Дескейру» Мориака и цикла о Клодине Колетт, воспринимающими родную природу как неотъемлемую часть самих себя. «Ни лес, ни темнота меня не пугают, - рассуждает Тереза Дескейру – мы с ними старые друзья. Я создана по образу и подобию этого бесплодного края, где нет ничего живого, кроме перелетных птиц да диких кабанов» [7. С.22]. По Мориаку, природа определяет существование духовного начала в человеке. Природа в образе «густых волнующихся лесов, заполонивших пространство до самого горизонта» [1. С.9] занимает особое место и в жизни Клодины, сформировав независимость, свободолюбие и естественность её натуры. В романе «Клодина в школе» во время утомительного экзамена в городе главная героиня мысленно возвращается к своим «милым лесам», мечтая «лечь на опушке ельника...почувствовать на лице тёплое прикосновение ветерка и замереть от удовольствия и лени» [1. С.122]. Повзрослев, она сохраняет эту живую связь, обращаясь в трудные минуты разочарования в любви и семейной жизни к родному дому, к «волшебному саду» и, конечно, к лесам, чтобы найти «божественное одиночество, дышащие спокойствием деревья, безмятежность диких животных» [1. С.455]. Мысль о природе как первооснове всего сущего, как матери-утешительнице, у которой надо искать защиты и помощи, как источнике жизненной силы пронизывает цикл романов о Клодине.

Непревзойденный писатель-анималист, С.-Г. Колетт тонко чувствует эту общность. Неслучайно ее рецензия на театральную постановку пьесы Ф. Мориака «Асмодей», вошедшая в сборник драматической критики «Черный бинокль» (1949), открывается описанием «климата» мориаковских произведений: «Смолистая жара, огонь, дождём падающий с неба сквозь жесткую зелень сосен и поднимающийся от песчаной почвы, солнечная пытка – в творчестве Мориака мало зим – тень, внутри которой бьются герои великого романиста... Едва поднимается занавес, «Асмодей» показывает нам окружающие одно из больших поместий юго-запада

сосны, ланды, неподвижное жжение, и сгустившийся воздух, сжимающий колеблющиеся души» [2. С.1341]. Природа в произведениях Мориака и Колетт – не красивая декорация, соответствующая в нужный момент чувствам героев, а способность к телесному единению с землей, воздухом, небом.

Еще одна общая черта – достаточно узкий угол зрения, выбранный автором для изображения событий, камерность произведений. Объект исследований Мориака – отношения в буржуазной семье. Всё его творчество, так или иначе, связано с жанром семейного романа. Большинство романов Колетт посвящено судьбе женщины, ее чувствам, взаимоотношениям с окружающими. У этих авторов нет общемировых тем, широких исторических горизонтов. Но это ни в коей мере не обедняет художественный мир их произведений. Удачно найденная тема каждый раз звучит по-новому, раскрываясь в многочисленных вариациях, оттенках, нюансах. Вместе они дают достаточно полное, объемное представление об интересующем писателя явлении или проблеме современного ему общества.

Самым, пожалуй, интересным аспектом творчества обоих писателей являются вопросы морали, стоящие в центре нравственных концепций творчества того и другого автора. В произведениях Ф. Мориака моралистическое начало очень сильно. Этические проблемы, рассматриваемые им через призму романа, всегда получают решение с позиций христианского либерализма. По мнению писателя, человеческая природа греховна по своей сути. Однако любой человек способен преодолеть зло внутри самого себя, если пройдет мучительный путь раскаяния и очищения. Истинное счастье, а значит, обретение Бога, возможно только через страдание, через принесение себя в жертву ради своих близких.

Колетт выстраивает собственную шкалу нравственных ценностей. Для нее счастье заключается, прежде всего, в следовании своим желаниям и возможности писать о них. Наиболее полно Колетт излагает свою точку зрения на морально-этические проблемы в произведении «Чистое и Порочное». Его авторская задача точно сформулирована в заглавии: поиск сомнительного значения слов «чистое» и «порочное», изучение влияния «неумолимого» зова плоти на человеческие чувства. Писательница рассматривает с точки зрения «нормальности» или

«анормальности» не человеческие пристрастия, а степень их влияния на человека, испытывая «ненависть» ко всякого рода «одержимым» [1. С.921]. Точкой отсчёта в избранной писательницей системе координат неизменно являются эмпирические данные, поставляемые личными ощущениями и полученные в результате самонаблюдений. Колетт причисляет себя к людям «с крепким сложением», которые «обременены» подлинной «психической двуполостью» [2. С.903]. Именно эта особенность помогает писательнице осознать и принять все разнообразные проявления человеческой природы. Она осторожно, исподволь подводит читателя к часто скрытому или только подразумеваемому, но непременно строго объективному определению того, что можно классифицировать как «порочное». В первую очередь, это «любовь-потребление»: образы Дон-Жуанов и «женщин-вампиров», эротоманов, порабощённых «привычкой к бездне» [1. С.884]. Спокойное пренебрежение некоторыми аспектами общественной морали с одной стороны, и полное отсутствие какой бы то ни было патетики с другой, позволяют Колетт выделить основные факторы возникновения мужских и женских поведенческих стереотипов: недоверие, страх, враждебность к противоположному полу; доминирование подсознательного инстинктивного начала, управляющего многими человеческими поступками и, главное, непреодолимую, подчас гибельную власть плоти. Писательница излагает собственное понимание оппозиции нравственного - безнравственного. Вопреки всеобщим представлениям о нравственности Колетт считает дозволенными все искренние проявления чувств.

Понятно, что подобная концепция не могла быть однозначно принята Ф. Мориаком. В одном из писем к Колетт он приветствует её «человеческую смелость» «никогда не уступать непреодолимому влечению смерти», меланхолии, свойственной многим литераторам эпохи декаданса. Он ценит способность Колетт примиряться с «животным началом» человеческой натуры, поздравляет ее с обладанием умения жить, задавая в заключение провокационным вопросом: «Если жить – это значит быть счастливым, по-вашему. Вот в чем весь вопрос» [3. С.39].

Интересна в этом отношении интерпретация Ф. Мориака романов Колетт «Шери» и «Конец Шери», данная им в эссе

«Роман». На примере этих произведений Мориак доказывает свой излюбленный тезис о том, что писатель, «даже если он полностью лишен религиозного сознания, ... все-таки изображает, хочет того или нет... ничтожность человека без Бога»: «Своими старыми куртизанками, бездушным и гнусным красавчиком-мальчишкой Колетт потрясает до глубины души, и чуть ли не с омерзением показывая недолговечное чудо юности, вынуждает нас осознать трагическую скудость жизни тех, кто видит весь ее смысл в любви, столь же преходящей и брэнной, как цель и предмет этой любви – плоть. ... Язычница, воспевающая плоть, Колетт неотвратимо приводит нас к Богу» [6. С.316]. Этот анализ свидетельствует о точном и глубоком понимании проблематики творчества писательницы, однако оценочный вектор направлен в противоположную сторону.

Но есть и то, что роднит нравственные концепции двух авторов. Оба восстают против существующей общественной морали, неприемлют лицемерие, фарисейство, ложь, не скрывают свою нелюбовь к предвзятым идеям, рождающимся в обывательской среде, где представления о морали незыблемы и не отвечают критериям истинности и искренности – основным критериям проверки человеческих чувств, с точки зрения и Мориака, и Колетт.

Библиографический список

1. Colette. Romans – récits – souvenirs (1920-1940) / Colette // Préface et notices de Fr. Burgaud. P.: Bouquins, 1991. – 1415 с.
2. Colette. Romans – récits – souvenirs (1941-1949). Critique dramatique (1934-1938) / Colette // Préface et notices de Fr. Burgaud. P.: Bouquins, 1991. – 1415 с.
3. Kristeva, J. Le génie féminin. Colette / J. Kristeva. - P.: Fayard, 2002. - Т. III. – 622 p.
4. Mauriac, F. Oeuvres autobiographiques / F. Mauriac // Préface et notices de Fr. Durand. - P.: Bibliothèque de la Pléiade, 1990. – 1293 p.
5. Кирнозе, З.И. Россия и Франция: диалог культур. Статьи разных лет: сборник научных трудов / З.И. Кирнозе. - Нижний Новгород: НГЛУ, 2002. - 272 с.

6. Мориак, Ф. Не покоряться ночи. Художественная публицистика / Ф. Мориак. - М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
7. Мориак, Ф. Избранные произведения / Ф. Мориак. - М.: Панорама, 1997. – 480с.

Сведения об авторе

Чайка Ксения Владимировна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры французского языка
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: ksvlch@mail.ru

ЯЗЫК И СТИЛЬ ФРАНСУА МОРИАКА

LES MOTIFS DU PECHE ET DE LA GRACE DANS LES ROMANS DE DOSTOIEVSKI «L'IDIOT" ET DE MAURIAC «L'AGNEAU»

Zoya Kirnoze

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

Motifs of Sin and Grace in “The Idiot” by Dostoyevsky and “The Lamb” by Mauriac Zoya Kirnoze

The comparison of two novels, “The Idiot” by F.M. Dostoyevsky and “The Lamb” by F. Mauriac, reveals a profound similarity in the architectonics of the plots, the composition of the characters, and the authors’ points of view, giving reasons to suspect conscious creative dialogue of Mauriac with Dostoyevsky.

Key words: idiot, lamb, tragic novel, motif, dialogue, sin, passion, sacrifice, sanctity.

Мотивы греха и благодати в романах Достоевского «Идиот» и Мориака «Агнец» З.И. Кирнозе

Сопоставление романа Ф.М. Достоевского «Идиот» и романа Ф. Мориака «Агнец» открывает глубинное сходство в построении сюжета, в структуре образов и в авторской точке зрения. Это позволяет говорить о художественном диалоге Мориака с Достоевским.

Ключевые слова: идиот, агнец, роман-трагедия, мотив, диалог, грех, страсть, жертва, святость.

L'influence de l'oeuvre de Dostoïevski sur les écrivains occidentaux du XX^{ème} siècle est un fait certain et incontestable. En dehors de l'action directe, confirmée par de nombreux auteurs, l'emprunt des idées et des images, la parenté typologique, on peut aussi bien chercher des ressemblances dans les nouvelles formes de la vision artistique qui ont permis au classique russe de dépeindre les profondeurs de l'âme humaine telles que "la lumière de la littérature" n'y avait jamais pénétré [1]. C'est de cette image que se sert François Mauriac quand il parle de ses tâches

d'écrivain. Mauriac est proche de Dostoïevski en de nombreux points. On peut parler du "régionalisme" des deux auteurs, du danger de nihilisme, ressenti par eux comme une menace contre la morale et la vie (compte tenu de toutes les incompatibilités nationales et historiques de ce phénomène tant dans la France du XX^{ème} siècle que dans la Russie du XIX^{ème}), de la position de guide moral qu'ils assument, et même de l'attachement paradoxal du romancier russe à la tradition du classique du XVII^{ème} siècle qu'était Jean Racine, si prise de Mauriac.

Les racines de cette affinité sont dans la conception commune de l'homme malheureux, qui éprouve rarement la joie, la vertu que Mauriac juge la plus difficile. Cet homme, facilement envahi par les passions, se croit privé de la grâce. Dans la conception chrétienne des écrivains il y a pourtant une différence essentielle. Dans l'orthodoxie russe l'idée de Dieu est liée à l'idée du peuple divin. La conscience, le caractère national, si savamment fondé par des théories allant très loin chez les Slavophiles, les démocrates-chrétiens et les communistes, sont liés en Russie à l'idée de service obligatoire que doit l'artiste au peuple dont il est le prophète et la voix. Mais dans la tradition russe dominante chaque individu fait, lui aussi, partie de la collectivité nationale dont il ne peut rejeter l'éthique sans un sentiment conscient ou inconscient du péché. Cette notion est présentée dans la littérature russe depuis Pouchkine jusqu'à Léon Tolstoï, poussant ses racines jusqu'à ses origines et se répercutant dans les oeuvres de la fin du XX^{ème} siècle. Elle se fait sentir également dans toutes les oeuvres de Dostoïevski, y compris le roman *L'Idiot*, où "nous autres les Russes" apparaît à chaque page dans les associations les plus diverses. A commencer par la méfiance que Rogojine exprime dès la première page à la rencontre de la médecine suisse [2.P.6] jusqu'à la remarque irritée à propos des étrangers de Lisavéta Prokofievna Epantchine à la dernière ("ils ne savent nulle pas cuire le pain convenablement, et l'hiver ils gèlent comme des souris dans une cave" [8. C.510]). Et bien que le héros principal soit étranger à de telles paroles, il reste, selon la pensée de l'auteur, un homme profondément russe, qui sent sa parenté avec "une branche de Mychkine" aussi éloignés que les Epantchine. A son arrivée en Russie il trouve bien naturel une visite à la famille du général, bien que ses lettres soient restées sans réponse. ("Ce sont des presque parents, je commencerai par eux ; peut-être on se sera utile l'un pour l'autre..." [8. C.23]). Et bien qu'avec les Epantchine ils soient parents "mais si éloignés qu'à dire vrai, on ne peut pas y compter", Mychkine estime qu'on ne peut pas ne pas le

recevoir [8. C.18]. Il consent à accepter l'aide d'étrangers rencontrés par hasard comme une chose allant de soi et lui-même ne prête de l'argent à un pauvre que parce qu'il a des moyens tandis que l'autre est dans un besoin extrême. L'introduction de ce héros dans le "monde" nécessite la peinture d'une multiplicité de liens, une grande forme romanesque.

François Mauriac est l'héritier de la branche catholique de l'église chrétienne avec un accent mis sur la responsabilité personnelle de l'homme devant Dieu. Malgré "le régionalisme" de sa prose, malgré les "partis pris" nationaux souvent cités par les critiques, Mauriac laisse ces "partis pris" essentiellement au journalisme. Et dans *L'Agneau* on ne lit pas "nous autres les Français", bien que ce roman ait de plus évidentes corrélations avec l'histoire française que ses autres livres. Le protagoniste du roman, Xavier Dartigelongue, réfléchit sur la première guerre mondiale, sur les pauvres parents qui ont perdu leur fils unique dans cette boucherie, sur sa propre culpabilité de ne pas avoir été sacrifié sur l'autel de la patrie. Il y a dans le roman des dates historiques précises, ce qui est très rare pour la prose artistique mauriacienne. Mais le volume et la composition de *L'Agneau* ne sont pas les mêmes que chez Dostoïevski.

Cela dit, dès la première comparaison des romans, lus en même temps, on a l'impression que leurs sujets se ressemblent. C'est dans le train Varsovie – St.-Pétersbourg que se rencontrent le prince Léon Mychkine et le fils d'un marchand, Parfun Rogojine, qui raconte à son compagnon de route sa passion soudaine pour la belle Nastassia Filippovna Barachkova. Le prince, de retour en Russie pour ses propres affaires d'héritage, se retrouve parmi les personnages qui tournent autour de Nastassia Filippovna. Le destin des autres fait de lui leur prisonnier. Les passions, les intrigues, l'avidité, la méchanceté, la surdité d'âme des personnages qui l'entourent mènent Léon Mychkine à la mort.

Le héros mauriacien Xavier Dartigelongue, âgé de 22 ans, qui va à Paris pour s'inscrire au séminaire, rencontre dans le train Jean de Mirbel. Devenu témoin de la scène de rupture avec sa femme, Xavier, Poussé par un sentiment de compassion pour Michèle qui souffre, consent à aider Jean en renonçant à poursuivre sa route. Il rentre avec Jean de Mirbel dans sa propriété où il est entraîné dans un tourbillon de passions dont il devient la victime.

Les chercheurs ont déjà noté que le rôle néfaste joué dans le sort de Mychkine par Rogojine, qui interprète le personnage du démon tentateur, personnifie le mal [3. C.16]. Cette même fonction est imposée par Mauriac à

Jean de Mirbel. Dans les deux cas Rogojine et de Mirbel attirent irrésistiblement les héros des romans. Dès le premier jour Rogojine dit à Mychkine qu'il l'a aimé et par la suite l'appelle frère à plusieurs reprises. Mychkine avoue lui aussi: "...vous m'avez beaucoup plu vous-même..., bien que vous ayez un visage sombre" [8. C.13]. Et bien que Jean de Mirbel ait la réputation d'un cynique invétéré et d'un libertin, et bien que ses paroles dans le train fassent peur à Xavier par leur vulgarité évidente, il comprend tout de suite que cet homme, entré dans sa vie, ne la quittera plus jamais. Jean ne fait pas que tenter Xavier. C'est lui qui prononce les mots précis dont Mauriac se sert pour déterminer sa place dans le roman: "Vous croyez que ce n'est pas Dieu qui m'envoie à vous? Avouez que vous me tenez pour le diable"... [4].

Ni chez Dostoïevski, ni chez Mauriac, Rogojine ou de Mirbel ne sont pourtant de médians romantiques.

Outre leur rôle dominant, les auteurs leur donnent aussi pour tâche d'éclaircir la position du héros principal -"si le diable existe, alors tout le reste existe".

Les romans *L'Idiot* (1868) et *L'Agneau* (1954) sont séparés par le temps, par l'espace, par la tradition nationale. Mais ils ont en commun le même type de héros. Le héros de Dostoïevski tout comme celui de Mauriac fait son entrée dans un monde dur et cruel, dont il n'est pas en mesure de supporter la pression. Mauriac dépeint cette sphère sobrement. L'entourage de Xavier dans la propriété Larjuzon n'est constitué que par quelques personnages. Ce sont la femme de de Mirbel, Michèle, sa belle-mère Brigitte Pian, un fils adoptif âgé de dix ans, la jeune institutrice Octavie, secrétaire de Pian, et un prêtre du voisinage. Leurs rôles sont mesurés et répartis avec précision comme dans un drame classique. Chez Dostoïevski, dès les premiers chapitres, le roman commence à être peuplé avec intensité par des individus de tous états et conditions sociales. L'action se déplace de St-Pétersbourg à la campagne, et puis en Suisse. Autour de Nastassia Filippovna essaiment le sénateur Totski, le fonctionnaire vaniteux Gania Ivolguine, le général Epantchine et l'effrayant Rogojine. Et ensuite les familles entières des Epantchine, des Ivolguine, des Lébédév, les personnages appartenant à des états et des conditions différents, à savoir: des nobles, des marchands, des étudiants, des officiers, des fonctionnaires et des serviteurs de tous rangs. Et tout cela est entrelacé, tout se meut, se présente sous un angle inattendu, s'entrecroise. Le doux flatteur fait preuve d'un orgueil diabolique, le vertueux père de famille d'une concupiscence sans bornes, l'avare pragmatique de générosité, le

salaud d'une noblesse de quelques instants. Chacun d'eux est effrayant à sa façon. Et le prince Mychkine est étranger à ces égoïstes, il est "idiot" parce qu'il ne respecte pas leurs lois.

Chez Mauriac le cercle s'élargit autour de Xavier Dartigelongue grâce aux liens avec le roman *La Pharisienne* (1941) qui comporte les mêmes thèmes et images. C'est là qu'on trouve les origines du drame de Jean et Michèle, dont le premier amour fut rendu trivial par le pharisaïsme de Brigitte Pian. Sans *La Pharisienne* on ne voit pas la profondeur effrayante de la fausse vertu, que Mauriac considère comme le plus grave des péchés. Mais dans *L'Agneau* tous les autres personnages tourmentent aussi quelqu'un. Après avoir enfin épousé Michèle, Jean de Mirbel lui préfère des femmes vénales. La fière Michèle trouve du plaisir en taquinant l'amour-propre blessé de Jean et en persécutant Xavier. Les deux époux, qui ont adopté un enfant de l'asile, le traitent comme un animal domestique. Même la propre mère de Xavier, entrée en correspondance avec Brigitte Pian, lui demande pratiquement d'espionner le jeune homme, et le prêtre cherche quelque satisfaction à essayer de fléchir sa foi.

Dostoïevski et Mauriac opposent au monde injuste un agneau. Mauriac met ce mot dans le titre du roman. Chez Dostoïevski, Mychkine est appelé "brebis" par Rogojine, qui "n'a pu trouver un autre mot" [8. C.99]. Les deux auteurs choisissent un caractère identique - doux, apparemment souple, facile à blesser. Ce type est déterminé même psychologiquement: chez Mychkine par les signes d'une maladie grave, difficile à traiter, qui provoque des maux de tête et engendre la faiblesse, et chez Xavier par une attaque d'épilepsie, bien qu'elle ne soit décrite dans le roman qu'une seule fois. Mais malgré la maladie physique et leur douceur apparente, les deux héros révèlent à une certaine profondeur une inflexibilité inattendue, la capacité de suivre le choix moral qu'ils ont fait, sans aucune pitié pour eux-mêmes. C'est pourquoi André Séailles a nommé *L'Agneau* "un roman de la vocation" [5. C.110-111]. Cette qualité, vue par les autres comme une sottise ou une faiblesse qui suscite le mépris des gens pratiques, peut être définie comme la force à travers la faiblesse, comme le signe de la grâce. Bien que Dostoïevski maltraite diversement Léon Mychkine, en l'appelant constamment un "idiot", même les cyniques les plus endurcis ressentent sa sainteté. Et de Mirbel, qui connaît bien la vie, dit que de Xavier Dartigelongue émane "une lumière étonnante" [4. C.200]. "Et toute cette lumière qui vient de vous, ils ne la voient même pas".

La collision d'un héros pur avec un monde pécheur est depuis longtemps connue dans la littérature. Au XIX^{ème} siècle elle a pris des caractéristiques sociales bien stables, essentiellement grâce à Balzac. Mais les romans de Dostoïevski et de Mauriac présentent ce thème sous un angle légèrement différent. Léon Mychkine et Xavier Dartigelongue ne sont pas tout simplement des agneaux. Ils assument consciemment leur chemin de croix, choisissent pour eux le rôle de victime et y voient leur destinée. Xavier veut devenir prêtre pour être du côté des pécheurs [4. c.202]. Le prince Mychkine se fait du mauvais sang, ayant décelé en Nastassia Filippovna les signes de la folie, et se repentit amèrement de l'avoir laissée aller chez Rogojine, qui n'a pas de "compassion". Mychkine ne plaint pas uniquement Nastassia Filippovna, il appelle Rogojine son frère et voudrait "prendre Parfum par la main et le mener derrière lui" [8. C.191]. Le héros de Dostoïevski est aussi "du côté des pécheurs". Pour l'écrivain russe tout comme pour l'écrivain français "la compassion est la principale et, peut-être, l'unique loi de l'existence de toute l'humanité" [8. C.192].

C'est pourquoi dans *L'Agneau*, Jean dit à Michèle à propos de Xavier: "Toi seule alors l'intéressait...Il t'a aperçue sur le quai de la gare. Il avait compris que tu souffrais... Un seul être existait pour lui tout entier, âme et corps, et puis il passait à un autre, comme s'il eut cherché celui pour qui il devait mourir" [4. C.209]. C'est pourquoi Xavier ne se trouve pas étranger, non seulement au sort de Jean et de sa femme, mais aussi à celui du petit Roland, de l'autoritaire Brigitte Pian, de la jeune Octavie, du curé de province, en engageant avec chacun d'eux une discussion intérieure. Et le prince Mychkine reste inflexiblement fidèle à sa vérité propre. C'est en vain que Rogojine et même Nastassia Filippovna lui demandent d'abandonner les affaires et les destins des autres. Après la scène scandaleuse chez Nastassia Filippovna lorsque Rogojine vient la "négocier", le prince se jette à sa suite sans écouter Epantchine: "Prince, fais-moi grâce, ne t'oublie pas!.. Lâche!.. Tu vois bien comment elle est! Je le dis comme un père..." [8. C.148]. Mychkine et Dartigelongue considèrent leur participation dans les destinées des autres comme un devoir moral et sont prêts à payer n'importe quel prix pour pouvoir le remplir. C'est bien le choix du Christ qui allait à la croix pour des hommes et non pas pour des vertueux. "Les Agneaux" sont entourés par des personnes pécheresses, malades. Cette maladie est une passion. La passion et la compassion dans *L'Idiot* et dans *L'Agneau* se

présentent comme des antipodes. Les passions sont pécheresses. Elles tourmentent l'homme et l'éloignent des autres. Pour désigner la passion, Dostoïevski utilise le mot "démon". Ce "démon" se révèle tantôt comme l'envie de l'argent chez Gania Ivolguine, tantôt comme le trouble amoureux chez Rogojine ou bien comme l'orgueil chez Nastassia Filippovna. Toutes ces passions différentes sont des aspirations à posséder l'autre, à se substituer à Dieu. Dans son roman Mauriac met dans la bouche de Jean de Mirbel un aveu effrayant: "Michèle, j'y songe tout à coup, c'était cela qui me rendait jaloux jusqu'à la folie: il me fallait cette victime pour moi seul, tu comprends? Je ne voulais la partager avec personne [4. C.209]. Ce n'était pas trop de cette jeune vie pour racheter ma vie". Ce n'est que la compassion qui puisse faire face aux passions et qui est chez Dostoïevski et chez Mauriac l'Amour. Et l'Amour est Dieu.

Mais même sur ce chemin vers la Grâce, l'humanité peut tomber dans des pièges dangereux. Et Dostoïevski, et Mauriac en ont beaucoup parlé: "Ce Xavier, continue Jean de Mirbel, quelle contrefaçon de Dieu, qu'il aimait! Etre tout entier à tous et à chacun: toi d'abord, puis moi, puis tous les autres que nous avons trouvés à Larjuzon en débarquant, et jusqu'à ce gosse! Ah... Celui-là, Roland, que j'ai pu le haïr!" [4. C.209]. C'est ainsi que Léon Mychkine appartient à tous les pécheurs.

La complexité du roman mauriacien est dans la conjugaison de l'homme et de Dieu. L'intérêt pour les autres ne cache pas seulement l'empressement à devenir victime. "Les saints" chez Dostoïevski et chez Mauriac ne sont pas sans vices, à la différence du Fils. Ils ont des liens non seulement avec le ciel, mais aussi avec la terre. Etres en chair et en os, ils sont tous les deux "fous". "Fou" est le mot-clé dans les deux romans. Ils sont des misérables et s'en rendent compte. "Epouseriez-vous une femme pareille?", demande Gania Ivolguine au prince, ébloui par la beauté de Nastassia Filippovna. "Je ne peux épouser personne. Je suis malade", lui répond le prince. Xavier Dartigelongue est sur le point de faire vœu de chasteté. En fin de compte, Mychkine proposera sa main à Nastassia Filippovna, entrera dans des relations compliquées avec Aglaïa Epantchine, et tombera doucement amoureux de la modeste fille de Lébédév. A son tour Xavier ne saura rester impassible quand il aura rencontré la secrétaire de Pian: "Il savait comment elle était en réalité. Elle était pour lui comme un livre ouvert, il la lisait sans peine, il avait ce don et il ne s'en étonnait même plus, il s'était déjà habitué à voir au fond des hommes. Quel visage elle avait!" [14. C.215]. Xavier sait qu'il a plu à

Dominique lui-aussi. Il est presque prêt à voir dans le sentiment éveillé la présence de Dieu, mais le héros mauriacien, aussi bien que celui de Dostoïevski, renonce à son propre bonheur.

Les deux auteurs entourent la tragédie des héros de mystère. Dostoïevski s'intéressait au mystère du mal. Mauriac aussi en a parlé dans son discours à l'Académie suédoise. Selon Dostoïevski la beauté, contrairement à la formule répandue, ne sauve pas le monde. La vérité ne le sauve pas non plus. La beauté est séduction. La vérité dans sa profondeur est impitoyable. La nature chez les deux écrivains est sans pitié elle aussi. C'est une double menace pour le corps et pour l'âme. L'homme ne peut l'éviter. Cette conception de l'univers prédétermine le choix de la structure romanesque comme roman-tragédie. C'est ainsi que le poète et philosophe russe Viatcheslav Ivanov a qualifié le roman de Dostoïevski. *L'Idiot* et *L'Agneau* sont des romans-tragédies. Et il ne s'agit pas seulement de la fin tragique des héros: la bicyclette de Xavier est renversée sur la route nocturne par la voiture de Jean de Mirbel, Léon Mychkine, arrive au bout du cercle tragique de sa vie, se retrouve de nouveau dans la clinique suisse avec "les organes de l'intelligence complètement dérégés", il devient vraiment "idiot" [8. C.508].

Le hasard dans les deux romans fonctionne avec la logique implacable de la régularité. Mychkine aurait pu ne pas rencontrer Rogojine et ne pas se trouver sur le chemin de la fatale Nastassia Filippovna. Xavier aurait pu ne pas devenir témoin de la scène de rupture entre Jean et Michelle et ne pas subir le chantage de Michel de Mirbel qui l'a engagé à venir avec lui à Larjuzon. Mais dans les romans de Dostoïevski et de Mauriac, l'essentiel, ce sont des motifs plutôt que les actions. Ils sont compliqués, contradictoires et paradoxaux. Au début de *L'Agneau*, Xavier, en train de former sa volonté en lisant un traité théologique, interrompt volontiers sa lecture et raconte sa vie à Jean de Mirbel avec une franchise inattendue. Mychkine et Xavier devront, "à l'exemple de leur Maître", chercher eux-mêmes des brebis égarées, "les suivre, et même appeler à soi leurs épaules et les emporter. Car il est des actions honteuses que l'homme ne peut avouer à haute voix" et "un désespoir, dont pas une seule âme qui vit n'est en mesure de se débarrasser avec ses propres forces, si Dieu ne fait pas un premier pas à sa rencontre".

Et bien que le motif de la dépendance matérielle pénètre *L'Idiot* et *L'Agneau*, les auteurs ne se fixent pas pour but principal de décrire les

héros du point de vue social et caractérologique. Leur attention est dirigée vers l'autoconscience qui devient la dominante artistique des personnages. Cela donne naissance à leur caractère inachevé, appelé par M. M. Bakhtine la nature dialogique des personnages de Dostoïevski. Mychkine et Dartigelongue sont constamment dominés par un sentiment de culpabilité. C'est comme s'ils étaient les débiteurs de tout le monde et que cette dette était impossible à payer. Ce sentiment est bien pénible. Et il est naturel qu'aux moments les plus difficiles le prince Mychkine ne puisse pas se souvenir des montagnes suisses autrement que comme de la terre promise, la seule où il ait connu le repos. Et dans le roman mauriacien le futur séminariste, décide à se consacrer tout entier aux hommes, achète un billet dans un wagon de première classe non pas parce que tous les billets sont vendus: "Menteur! C'était une permission qu'il s'était donnée, une dernière permission d'être à l'abri des hommes, qu'il croyait aimer et à qui il songeait à se donner tout entier» [4. C.190].

Ces paroles appartiennent autant au héros du roman qu'à Mauriac lui-même. Xavier est en train de discuter avec lui-même, mais lui aussi est la création de l'auteur. Ce procédé se rencontre souvent dans le roman de Dostoïevski. Ici, selon l'expression de M. M. Bakhtine, la détermination "sociale et caractérologique" des personnages et la dominante artistique "se joignent en un tout unique" [6. C.50]. Les personnages des deux romans voient en ces "agneaux" une proie. "Quant à moi, mon cher prince, avoue Gania Ivolguine, peut-être je fais mal en me confiant à vous. Mais c'est bien parce que vous êtes le premier des hommes nobles que j'aie rencontré, je me suis jeté sur vous, c'est un paradoxe... Les salauds aiment des gens honnêtes, vous ne le saviez pas?" [8. C.14]. Sur Mychkine "se jettent" Aglaïa Epanthina, et Nastassia Filippovna, et Rogojine qui a failli le tuer, et les socialistes-nihilistes... Seuls les enfants lui veulent du bien. En se souvenant de la Suisse, le prince pense aux enfants qu'il y a laissés. A Saint-Pétersbourg aussi c'est à Kolia, un adolescent, qu'il s'attache le plus. Xavier renonce à Dominique à cause de Roland, l'enfant adopté par Jean. C'est à Roland qu'il lègue son bien. Mais dans chacun des personnages les plus pécheurs vit un enfant, non comme une incarnation de sainteté et de pureté, mais comme une possibilité de purification. C'est pourquoi les victimes des "agneaux" sont justifiées.

Le dernier chapitre de *L'Idiot*, malgré le sort tragique des héros comporte une étincelle de lumière. La femme du général Epanchine "la pauvre Elisavéta Prokofievna" pleure à la russe sur "le pauvre" prince

Mychkine. Chez Mauriac c'est la dure Brigitte Pian qui pleure en se souvenant de Xavier. Jean de Mirbel dit à sa femme: "Pourquoi le pleurons-nous, Michèle? Je possède enfin celui qu'il a aimé". Et les époux, réunis de nouveau par la mort de leur "prisonnier", apprennent "à aimer et à souffrir". Car pour Mauriac, comme pour Dostoïevski, l'un n'existe pas sans l'autre, comme n'existent pas séparément les motifs du péché et de la grâce.

Publié dans: Les mal-aimés dans l'oeuvre de François Mauriac. Actes du Colloque du Sénat et de la Sorbonne. Paris, CNL, 1997. PP. 89-100.

Notes

1. Du Bosch F. Mauriac et le problème du romancier catholique. P.: Corrèze, 1933; Durand F. F. Mauriac: Indépendance et fidélité, thèse. P.: Flammarion, 1980; Séailles A.. L'Homme et son oeuvre. P.: Bordas, 1972; Simon P.-H. Mauriac. P.: Seuil, 1974.
2. Dostoïevski, F.M. Oeuvres complètes en 30 volumes. T. 8. Léninegrad, 1973. Toutes les citations ultérieures du roman se font d'après cette édition avec l'indication du volume et de la page.
3. Durand, F. Préface à L'Agneau de F. Mauriac. P.: Seuil, 1980.
4. Mauriac, F. L'Agneau. P.: Flammarion, 1985. Toutes les citations ultérieures du roman se font d'après cette édition avec l'indication de la page.
5. Séailles, A. Mauriac. P.: Bordas, 1972.
6. Bakhtine, M.M. Problèmes de la poétique de Dostoïevski / M.M. Bakhtine. - M., 1974.

Сведения об авторе

Кирнозе Зоя Ивановна

доктор филологических наук,

профессор, заслуженный деятель науки РФ,

заведующая кафедрой зарубежной литературы

и теории межкультурной коммуникации

НГЛУ им. Н.А. Добролюбова

E-mail: zarub@lunn.ru

MAURIAC ET BOUNINE

Sergueï Fomine

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород*

The article studies elements of typological similarities in poetics of F. Mauriac and I. Bunin.

Key words: the Nobel prize, typological similarity, childhood, theology and atheism, lyrical prose.

**Мориак и Бунин
С.М. Фомин**

Статья исследует элементы типологического сходства поэтик Ф. Мориака и И. Бунина.

Ключевые слова: Нобелевская премия, типологическое сходство, детство, теология и атеизм, лирическая проза

Il semble que l'étude comparée de l'oeuvre de Mauriac et de Bounine, tous les deux lauréats du Prix Nobel de Littérature, n'ait jamais été entreprise bien qu'elle puisse donner des résultats assez étonnants. Le nom de François Mauriac est largement connu en Russie : la plupart de ses romans sont traduits, les critiques ont scrupuleusement étudié les liens possibles de l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* avec les classiques russes, notamment Tolstoï et Dostoïevski. Nous avons une description détaillée de l'influence de l'écrivain français sur les auteurs russes. Tout de même, il y a un nom qui manque dans cette lignée - un des noms les plus remarquables - celui de Ivan Bounine (1870-1953), qui a passé une très grande partie de sa vie en France dans l'émigration.

Comme Mauriac, Bounine aurait pu dire de plein droit qu'il est le poète qui écrit des romans, et ajouter tout aussi bien: «Je suis un méthaphysicien qui travaille dans le concret...» [1. P.154].

Les affinités dans la conception du monde font naître tout naturellement des coïncidences dans les thèmes et les motifs des deux écrivains. Ils ont la même vision du monde, très personnelle. Les journaux, mémoires et notes constituent une part considérable dans leur oeuvre, et pas seulement dans leurs mémoires.

Comme Mauriac, Bounine a découvert au terme de sa vie que ses oeuvres ont un caractère de journal et forment un seul grand livre où les héros, sous des noms différents, passent d'un roman à l'autre. L'académicien français, qui connaissait Mauriac personnellement, a raison de dire: «...nous sommes capables de comprendre, par exemple *Thérèse Desqueyroux*, *La Pharisienne*, ou le pitoyable héros du *Noeud de vipères*, en projetant sur leurs visages la lumière qui nous vient du *Journal*, de *Souffrances du Chrétien*, de *Commencements d'une vie*, de *Dieu et Mammon*, des *Mémoires intérieurs* ou de quelques lignes inoubliables sur Greta Garbo, la divine, qui vient de mourir » [2. P.235].

Ivan Bounine est beaucoup moins connu en France. Il parle des premières étapes de sa vie dans sa *Notice autobiographique*, composée en 1915, en un temps où il est déjà célèbre. De cette notice nous apprenons que Bounine est né 13 ans avant Mauriac et est entré en littérature bien avant l'auteur de *La Fin de la nuit*. Comme Mauriac, il appartient à une famille aisée qui s'est enracinée en province, où « dans le silence total des champs de blé qui finissaient juste au seuil de la maison en été, et dans les neiges profondes en hiver » il a passé une enfance « pleine d'une poésie triste et incomparable » [3. P.4].

Une telle enfance nous rappelle les Landes de Mauriac, bien qu'à cette époque l'influence de sa mère ne soit pas aussi sensible que dans le cas de François Mauriac, et on ne peut parler de « l'admiration pour sa mère et son impuissance à vivre loin d'elle, sa profonde tristesse aussi » [4. P.174]. Comme Ivan Bounine ne brillait pas dans les études, ses parents l'ont retiré du lycée pour le former à la maison. C'est à cette période qu'il découvre son inspiration d'écrivain, imitant Pouchkine, Tourguéniev et Flaubert. Puis, il travaille dans de nombreuses villes de province tout en collaborant à des journaux et des revues. Sa rencontre avec les révolutionnaires, qui plus tard perturberont sa vie, est inévitable du fait de son frère, révolutionnaire lui aussi. Mais cette première connaissance est restée sans intérêt. Après la révolution d'octobre de 1917, Bounine quitte la Russie, part en émigration et s'installe bientôt en France. Loin de sa patrie, il ne rompt cependant jamais les liens intérieurs qui l'unissent à la Russie, et c'est en tant qu'écrivain russe qu'il reçoit le Prix Nobel en 1933.

Les grandes lignes de la vie de Mauriac ne coïncident naturellement pas tout à fait avec celles de Bounine. Entre l'écrivain français, qui a mené une vie longue et aisée à Paris et dans les environs de Bordeaux, et l'exilé

russe qui éprouvait une nostalgie profonde et avait toujours besoin d'argent, il ne peut y avoir d'identité dans les façons de penser et de sentir. Mais il est très impressionnant de constater des attitudes presque similaires chez Bounine et chez Mauriac face à certains événements historiques comme le fascisme ou la situation politique et idéologique en Russie. Il serait intéressant d'analyser ce phénomène de plus près.

Il faut chercher la source de ces affinités dans leur philosophie, leur attitude envers Dieu, la Conscience et l'Amour. Tous deux, ils sont en quête de la voie qui les mènerait des Ténèbres à la Lumière, tous deux, ils comprennent parfaitement bien que cette recherche est douloureuse, tous deux, ils créent leurs héros selon leur propre modèle. Acceptant le commandement d'aimer le prochain comme soi-même, Mauriac et Bounine voient dans chaque être un « mal-aimé ». Dans la durée de la vie humaine, dans les passages de l'enfance à la jeunesse puis à la maturité, Bounine et Mauriac s'intéressent avant tout à l'enfance. Pour eux c'est un temps tragique et périlleux. Ce n'est pas l'époque du rapprochement total avec Dieu, ce n'est pas le temps de la pureté et de l'intégrité. Chez Mauriac, l'enfance constitue le prélude à la compréhension du mystère du Mal. Dans la description de ce mystère Mauriac continue la tradition française qui « décrit la jeunesse comme un temps de déchirement affreux entre les concepts d'honnêteté et de pureté inculqués par la famille et par l'Eglise, d'un côté, et la voix puissante de la chair, de l'autre, comme un temps d'incertitude sur soi-même et de négation des opinions des adultes, des proches avant tout, un temps d'émotions malades et aiguës » [5. P.5].

Bounine est l'héritier d'une autre tradition. Dans la littérature russe, où on entend distinctement la voix du grand Tolstoï parlant de l'enfance comme d'une époque fugitive mais heureuse, Bounine suit plutôt la voie de Dostoïevski dont les enfants sont en même temps pécheurs et malheureux. Sous sa plume l'enfance se présente comme un long rêve affreux. Bounine se rappelle sa douce enfance avec tristesse, puis il propose la déduction philosophique suivante: « Chaque enfance est triste, pauvre avec son univers clos... Un temps d'or, une époque heureuse! ? Non. C'est un temps malheureux, malade et sensible à la fois, pitoyable ». Et avec une amertume qu'il ne cache pas, il continue : « Pourquoi il n'est resté dans ma mémoire que les moments de solitude totale ? » [6. P.200].

Bounine ne tâche pas de comprendre ce temps « charmant et tragique ». Pour Mauriac c'est un sujet à part, étudié et décortiqué, et ses idées ont plu à Bounine, selon ses propres paroles. Chez Mauriac nous trouvons les

mêmes pensées à propos de l'enfance: «Quel enfant étais-je, dans cette atmosphère? Un enfant triste et que tout blessait» [7. P.74].

Le thème des « mal-aimés » est lié au thème de l'enfance, et ces liens sont fins et paradoxaux. En lisant les témoignages des écrivains, et aussi les études et les biographies qui leur ont été consacrées, il est difficile d'affirmer que l'enfance de Mauriac et de Bounine était triste et malheureuse, et qu'ils manquaient d'amour. Néanmoins tous deux se sentent constamment de vrais «mal-aimés ». Cette idée est née au sentiment de leur nature pécheresse et à leur incertitude quant à la possibilité de conserver l'amour de leurs proches et, par conséquence, d'être heureux.

Dans la littérature du XX^{ème} siècle ce thème est lié surtout à Marcel Proust, et à l'image de la mère. Mais indépendamment de l'auteur *d'A la Recherche du temps perdu*, Bounine et Mauriac le développent comme le leur. Et ce thème n'est pas concevable pour eux deux sans l'idée de Dieu. On a déjà beaucoup parlé du rôle joué par la mère de Mauriac dans sa vie et son oeuvre. C'est bien elle qui lui a inculqué « une rigoureuse piété qui commandait tous les actes de sa vie », c'est bien elle qui a créé « un des tempéraments sur lesquels la religion prend comme un vaccin» [4. P.8]. L'ascétisme et la tempérance janséniste, voilà les notions que Mauriac a apprises dès son plus jeune âge.

La piété de Bounine est d'une autre nature, bien qu'elle se soit formée, elle aussi, grâce à sa mère. L'enfance de Bounine, tout comme celle de Mauriac, commence par des pertes. Mais Mauriac n'a pas connu son père et ne peut pas bien se rappeler la mort de sa grand-mère. Bounine a été confronté pour la première fois au mystère de la mort à un âge où déjà son âme était déchirée par le sentiment de son imperfection et de son appartenance à l'élite intellectuelle de la nation. La mort subite de sa soeur a empoisonné l'enfance de Bounine, mais en même temps il a appris ce que veut dire être pieux. Quand Bounine voyait sa mère, dont les malheurs de la vie ont fait une croyante inflexible, tout comme la mère de Mauriac, son extase pénétrait son âme et plus jamais il ne pourrait s'empêcher de comparer sa vie pécheresse à celle de sa mère pleine d'abnégation. «... je voyais avec quel transport priait ma mère restée seule, agenouillée devant la veilleuse, la croix et les icônes... Qu'est-ce qui l'affligeait à ce point-là ?» [3. P.218].

La mère de Bounine n'avait pas besoin de livres religieux pour comprendre les postulats formulés par les Pères de l'Eglise et les

théologiens. Bounine avouait que l'âme de sa mère « était en quête perpétuelle, elle croyait que le Royaume de Dieu n'avait rien à avoir avec ce monde, et elle était sûre de tout son être que cette vie courte, charmante et triste n'était que la préparation à une autre vie, éternelle et bienheureuse. Les malheurs ont encore affermi sa piété, surtout l'arrestation de son fils révolutionnaire, « après quoi elle observait le jeune » ce qui fascinait l'écrivain, et « Dieu ne l'a pas seulement grâciée, mais l'a primée : un an plus tard le frère a été libéré et, à la grande joie de sa mère, il a été envoyé à Batourino sous la surveillance de la police » [3. P.276].

Comme antithèse de l'exemple de la mère et de sa force protectrice, chez Bounine apparaît la force séductrice du péché. En 1932 Bounine écrit la préface au roman de Mauriac, *Genitrix*. Il y parle de l'art incomparable, sans égal, de Mauriac de mettre en évidence le côté attractif et la beauté du péché. On ne saurait affirmer que ce soit Mauriac qui lui ait enseigné à l'aimer aussi. Mais le fait que Bounine souligne avant tout cette particularité de la poétique de l'auteur du *Noeud de vipères* en dit long. Comme Mauriac, Bounine est attiré, lui aussi, par le mystère du Mai, et c'est aussi le pivot de ses romans et de ses nouvelles. Dans les meilleurs livres de Mauriac - *Thérèse Desqueyroux*, *La Fin de la Nuit*, *La Pharisienne*, *Un Adolescent d'autrefois* - le mystère du Mai constitue la clé du sujet. Le même phénomène se retrouve dans les remarquables récits de Bounine - *Un Coup de Soleil*, *Les Allées Sombres*, *Le Lundi de Pâques*.

Mais il y a encore une particularité commune aux deux écrivains qu'il serait nécessaire de souligner. C'est le lyrisme de leur prose. Il est sensible dans le roman de Bounine *La Vie d'Arséniev*, chez Mauriac dans *Un Adolescent d'autrefois* et dans sa prose autobiographique. Mais ce qui est encore plus important, c'est le fait qu'ils ne le cachent pas, de même qu'ils ne cachent pas leur attitude envers le destin de leurs héros, les constituant comme des « mal-aimés ». De plus, pour les deux écrivains cet état est une situation propre à toute l'humanité, ce qui veut dire qu'elle les concerne eux aussi.

«Thérèse - c'est moi, » dit Mauriac. Bounine pourrait dire la même chose à propos de son *Arséniev*. Cela touche aussi à nature de leur pays natal. Cet attachement à la terre « maternelle » a de profondes racines. Outre les causes nationales et historiques, cet attachement s'explique par le lien intime de l'homme aux endroits où il est né, où il a appris l'amour maternel et où il a cru à Dieu. « Bordeaux est mon corps et mon âme », -

dira un jour Mauriac. L'âme de Bounine aussi est restée en Russie jusqu'à son dernier soupir.

Ce n'est pas un hasard si Mauriac et Bounine se ressemblaient même physiquement. C'est Nikita Struve qui l'a remarqué: «Son apparence produisait une grande impression. Haut et maigre, Mauriac frappait par sa fluidité, infatigabilité, sa jeunesse. Son beau visage était important par son irrégularité. Sa voix rauque ajoutait un ton très sérieux à ses paroles. Il me rappelait en quelque sorte Bounine: le même côté boyard, la même beauté, la même mise en évidence de son côté apparent, le même dandysme» [8. P.141]. Leur ressemblance intérieure est dans leurs livres.

Publié dans: Les mal-aimés dans l'oeuvre de François Mauriac. Actes du Colloque du Sénat et de la Sorbonne. Paris, CNL, 1997. PP. 255-261.

Notes

1. Mauriac, F. Oeuvres complètes / F. Mauriac. - P.: Arthème Fayard, 1952. - T. XI.
2. Carré, A.M. L'analyse du Mai et le témoignage de la foi / A.M. Carré // Mauriac devant le problème du Mai. Actes du colloque du Collège de France. P.: Klincksiek, 1992.
3. Bounine, I. Oeuvres complètes en 4 volumes / I. Bounine. - M.: Pravda, 1988. - T.1.
4. Séailles, A. François Mauriac / A. Séailles. - P.: Bordas, 1972.
5. Kirnozé, Z. François Mauriac / Z. Kirnozé. - M.: Ecole Supérieure, 1970. – 80 p.
6. Bounine, I. La vie d'Arséniev / I. Bounine. - M.: La jeune garde, 1987. – 248p.
7. Mauriac, F. Oeuvres autobiographiques / F. Mauriac. - P.: Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1990.
8. Struve, N. En mémoire de François Mauriac / N. Struve // Orthodoxie et culture. - M.: Ed. chrétienne, 1992.

Сведения об авторе

Фомин Сергей Матвеевич
кандидат филологических наук,
профессор кафедры зарубежной литературы и
теории межкультурной коммуникации
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
E-mail: zarub@lunn.ru

CLAUDEL - LECTEUR DE MAURIAC

Dominique Millet-Gérard

Université de Paris-Sorbonne, France

The article “Caudel’s Reading of Mauriac” looks at Paul Claudel’s perception of his contemporaries’ work and, in particular, that of François Mauriac. Professor Millet-Gérard’s method is based on the theory of “the dialogue” and principles of modern comparative literature studies. “The dialogue” here is a wider concept than a mere exchange of opinions, though the author does use Mauriac’s and Claudel’s letters and their conversations recorded by their contemporaries and mass media.

The modern novel is typically based on showing passions and their consequences, and Claudel, fairly direct in his approach, openly uncovers hypocrisy and sin, while Mauriac’s signature technique lies in using “camouflage” to hide sin as a driving motive of his characters’ behavior. At the same time Claudel accepts that no novel can be complete without depicting evil and sin.

Key words: the reader, dialogue, Christian, belief, the theology of the novel, Mauriac’s character, “camouflage”, hypocrisy, sin.

Клодель – читатель Мориака Доминик Мийе-Жерар

Статья посвящена вопросу отношения Поля Клоделя к творчеству современников, в частности, к творчеству Франсуа Мориака. Метод анализа Доминик Мийе-Жерар основан на теории «диалога» и принципах современной компаративистики.

Основой современного романа неизбежно становится изображение страсти и всех ее последствий. Клодель достаточно прямолинеен в оценках. Особенность романов Мориака заключена в настойчивости скрыть посредством приема «камуфляжа» присутствие греха в мотивировках поступков персонажей.

Ключевые слова: читатель, диалог, христианская вера, теология романа, мориаковский герой, «камуфляж», лицемерие, грех.

Je porte en moi l'enfer où tu fus : le Harrar [1. P.445]
L'exil seul lui enseigne la patris [2. P.505]

Claudiel a-t-il sérieusement lu Mauriac? On ne saurait vraiment l'affirmer. Pourtant, le *Catalogue de la Bibliothèque de Brangues* [3] renferme la mention de dix-neuf œuvres de François Mauriac –

auxquelles s'ajoutent deux livres de son fils Claude et deux de son frère Pierre. Ceux du romancier sont pour la plupart dédicacés, fidèlement offerts au moment de leur publication; certes, ils sont découpés; cependant aucun n'est annoté, et fort peu nombreux sont les témoignages de lecture que laisse apparaître Claudel. Une indication, concernant le recueil poétique *Orages* dans son édition de 1949, est parlante: le livre est dédicacé à Madame Paul Claudel, "pour elle seule!" [3. P.109] – Claudel n'est pas Barrès admirateur des *Mains jointes*!

Nous étant déjà occupée des rapports entre Mauriac et Claudel, nous serons discrète ici sur les points déjà traités et nous contenterons de renvoyer le lecteur aux publications les concernant; il s'agit de leur double rapport au théâtre [4. P.23-40], de la place du mal dans leurs écritures respectives [5. P.395-417], de leur approche différenciée de la figure du Christ [6. P.27-52], et enfin des désaccords politiques qui les ont opposés à l'époque de la guerre d'Espagne [7]. Après avoir fait le point sur les lectures mauriaciennes attestées de Claudel, nous nous pencherons sur les deux obstacles majeurs qui retenaient Claudel d'apprécier l'œuvre de son cadet : la question du "camouflage", et celle, plus vaste, de la suspicion dans laquelle Claudel tient le genre du roman.

Un lecteur peu assidu?

Le blanc est une couleur (si c'en est une) dont les romanciers se servent mal ; ils sont beaucoup plus habiles avec le noir, qui est, d'après Tintoret, la plus belle des couleurs (si c'en est une) [8. P.732].

Le *Journal* de Claudel, précieuse source d'information – encore qu'évidemment elle ne soit pas complète – est d'un silence absolu sur les romans de Mauriac. Y apparaissent trois de ses pièces, qu'il semble que Claudel soit allé voir plus par obligation que par conviction: *Asmodée* en 1937 ne suscite pas le moindre commentaire [9. P.210], *Passage du Malin* dix ans plus tard appelle une malicieuse contrepèterie: "Un loustic appelle le *Passage du Malin* de Mauriac le *Massage du Câlin*" [9. P.624]. Camouflage?!... Enfin, en 1950, *Le Feu sur la terre*: commentaire laconique dans le *Journal* ("Au Théâtre Hébertot la pièce de Mauriac avec Jany Holt. Sauf elle tous les acteurs bien mauvais" [10. P.753] – manifestement l'interprète de Lumîr l'intéresse plus que la pièce de Mauriac), suivi d'un article qu'il est permis de croire de commande [11. P.627-632], plutôt convenu, et sur lequel la perspicacité de Mauriac ne se méprendra nullement: "Cher grand ami, merci de cet article 'coruscant'! Je tremble quand vous lirez ma pièce que vous ne la

trouviez idiote! Quel miracle ux usage vous faites de la surdité !" [12. P.137]. Il n'est pas sûr que Claudel ait lu le texte. Et ce sera là son premier et dernier article de critique mauriacienne, si l'on excepte le bref salut au Prix Nobel [13].

Il montre plus attentif aux essais: la correspondance atteste l'existence d'une lettre-fantôme où Claudel condamnait *Souffrances du chrétien* [14. P.16]; il félicite Mauriac pour *Dieu et Mammon*: "On voit que c'est le drame de votre vie et cela fait certainement l'un de vos plus beaux livres, émouvant par son honnêteté transparente" [15. P.27]; il communit à la "Gorgée de poison" mauriaco-wagmérienne [16. P.54]; s'il évoque *Le Jeudi Saint*, c'est plus pour dissuader Mauriac de se lancer dans l' "action" que pour donner au livre son acquiescement [17. P.80]; après l'émotion, manifestement sincère, provoquée par l'article de Mauriac dans l'*Hommage à Claudel de La Vie intellectuelle* [18], c'est le désaccord ouvert avec la *Vie de Jésus* [19. P.94]; le ton sera plus amène après la réception de Claudel à l'Académie française, où Mauriac a joué le rôle que l'on sait: aussi la lettre concernant *La Pierre d'achoppement* est-elle retenue [20. P.138]: et pourtant on sent combien Claudel a dû être exaspéré par la seule préface, où son nom aurait bien pu être associé à ceux de Bloy et de Bernanos... [21. P.321-322] *Mes grands hommes* lui agréent mieux [22. P.140].

Néanmoins, l'on reste curieux de savoir ce que Claudel pensait des romans de Mauriac. Si le *Journal* est quasiment muet, la correspondance renferme d'assez brèves appréciations, qui toutes vont dans le même sens. La première concerne *Destins*:

Les *Souffrances du chrétien* m'avaient en effet affligé et je les avais considérées comme la signification d'une rupture. Mais ce qui m'avait paru beaucoup plus grave est *Destins*. Depuis *Le Fleuve de Feu* déjà si inquiétant, si votre talent n'a cessé de s'affirmer, votre sentiment de la moralité n'a cessé de s'obscurcir, jusqu'à ce que nous arrivions dans *Destins* à une véritable perversité. Je suis heureux de penser que cette phase est finie. Quoi qu'en dise Gide il n'y a rien à apprendre du côté du mal. Le bien seul est créateur et l'explication de l'homme est du côté de Dieu qui l'a fait et non pas du diable qui le défigure [23. P.20-21], avec, en contrepoint, l'écho à Francis Jammes:

Les nouveaux écrivains catholiques [...] ont apporté dans leurs écrits une liberté stupéfiante. Ils continuent à se croire et à se dire catholiques en publiant des livres remplis des peintures les plus

abominables [...] Que dire de Mauriac qui fait partie de notre coopérative ? Avez-vous lu *Destins* et concevez-vous qu'un homme qui dépeint le vice avec une complaisance et une connivence du cœur et de la plume aussi certaine puisse se dire officiellement catholique? [24. P.323].

Ensuite, chronologiquement et au fur et à mesure des envois de Mauriac, viendront des appréciations sur *Le Nœud de vipères* – celle-ci en apparence paradoxale, nous y reviendrons –:

Je veux vous féliciter de votre beau livre *Le Nœud de vipères* [...] C'est votre chef d'œuvre et un chef d'œuvre... si français que j'en suis gêné. Après tout, n'y aurait-il pas quelque chose à dire pour l'avarice ? ce goût de la nécessité et de la mortification - cette préférence du futur au présent - cette horreur du gaspillage. Mettez tout cela au service d'une fin noble et nous avons tous les éléments de l'héroïsme et de la sainteté [25. P.43],

sur *La Fin de la nuit*, – en période d'élection à l'Académie Française... :

En arrivant à Bruxelles, j'ai trouvé votre beau roman que j'avais déjà lu dans la *Revue des Deux Mondes*, mais que je suis heureux de tenir de votre main. Dans la lucide pénétration et exposition de ces âmes ténébreuses et repliées, dans cette connaissance du péché que seule la Foi peut nous donner, vous êtes un maître dans la plénitude de ses moyens [26. P.66], sur *L'Agneau*:

Salut à François Mauriac, expert en poisons et maître peintre de ces luttes engagées au plus intime de notre division, pas seulement de la chair contre l'esprit mais de l'esprit contre la chair [27. P.148].

Nous gardons pour finir un jugement dont l'objectivité est plus fiable, Mauriac n'en étant pas le destinataire. Claudel confie à son amie Françoise de Marcilly ses impressions consécutives à la lecture des *Chemins de la mer*:

J'ai lu le dernier roman de Mauriac. C'est d'un métier habile et somme toute intéressant. Mais on ne voit pas trop où il veut en venir et qu'est-ce que tout cela veut dire [28. P.224].

Claudel n'a-t-il vraiment pas voulu comprendre?

Naïveté et "camouflage"

– Pensé aujourd'hui à cette expression de D.H. Lawrence où il y a toute la bizarrerie violente de cet écrivain: *We are crucified in sex*. Étrangement vrai de beaucoup d'entre nous [29. P.777].

Mauriac, lors de l'établissement de sa correspondance avec Claudel par Jacques Petit, en vue de la publication, se dit réticent: "Je suis accablé par l'idée que je donne de moi en des lettres vraiment très intimes et qui touchent au sujet réservé" [30. P.6.]. Est-il si sûr que le "sujet réservé" se limite, comme le pensent les éditeurs dans l'Introduction, à "la vie religieuse la plus intime" [30. P.XXI]? Et pourtant, il ne semble pas que la correspondance avec Mauriac ait éclairé Claudel sur un point qu'il a peut-être aussi voulu laisser dans l'obscurité, pour éviter de recommencer la triste affaire Gide; mais Claudel était aussi capable d'aveuglement (il semble bien qu'en ce qui concerne Schlumberger, il n'ait jamais rien soupçonné [31]), tout autant que de dialogue attentif: on le voit avec Massignon, et notamment dans la partie de leur correspondance restée inédite. Bref, le point aveugle de la lecture claudélienne de Mauriac ne serait-il pas la question de l'homosexualité, et surtout de son "camouflage", pour reprendre une expression partagée par Green et Gide: "– À propos de l'inversion en littérature, Gide parle des difficultés qu'il semble y avoir à aborder ce sujet dans une œuvre d'imagination. Il en résulte des *camouflages* plus ou moins habiles. De tout temps, les écrivains ont eu de ces ruses. Alors, que de livres *camouflés*, que de demi-aveux nous ne comprenons même plus!" [29. P.141; 32. P.1093]. Ce refuge du camouflage, que Mauriac n'évoque jamais directement, il lui arrive néanmoins de l'aborder latéralement, d'une manière qui prouve qu'il n'est pas plus dupe de sa propre écriture que de celle des autres – en témoigne ce commentaire d'*Épaves* de Green, rapporté par ce dernier:

Au moment où je me lève pour partir, il me parle de mon livre qu'il a lu, dit-il, "avec passion". C'est, selon lui, ce que j'ai réussi de mieux "au point de vue artiste". Mais il ne comprend pas que Philippe, "ce scaphandrier", n'ait pas d'amis. Et il ajoute que le roman a une clef qu'on ne connaît pas... [29. P.168-169; 33].

Ce camouflage nous semble être un des plus puissants ressorts du roman mauriacien, et précisément celui que, sans le baptiser ainsi ni vraiment l'identifier, stigmatise Claudel. Il peut prendre plusieurs formes: l'insinuation, le faire-valoir, le travestissement.

L'insinuation est le complément de cette "complaisance [au vice] et connivence de cœur" que Claudel dénonçait dans *Destins*. Green notera plus tard: "Retrouvé un petit carnet sur lequel j'avais écrit: «Prière de ne pas lire» (ce qui était bien la manière la plus efficace de provoquer

l'indiscrétion)" [29. P.1168]. C'est ce "prière de ne pas aller plus loin – et pourtant je sais combien vous en avez envie!" qui constitue l'insinuation mauriacienne. Que s'est-il passé entre Bob Lagave et Paul(e) de La Sesque dans les charmilles, cette après-midi de grande chaleur où Élisabeth Gornac les guettait? Rien n'est dit, mais tout est insinué: "sur l'une de ses jambes brunes, il y avait du sang" [34. P.146.] – égratignure ou défloration? – "cette robe blanche qu'a salie l'herbe écrasée..." [34. P.157]; les points de suspension étant évidemment un puissant instrument de suggestion, ainsi que les formes verbales hypothétiques, au service de la focalisation interne sur le "rival" Pierre Gornac: "Et c'était sur sa terre à lui, dans l'herbe où lui-même s'étendrait demain, qu'avaient dû s'abattre leurs deux corps complices" [34. P.154]; l'insinuation est portée par les contradictions entre les discours des différents personnages: qui ment?, d'Élisabeth: "Peut-être avez-vous été, hier, un peu trop loin?" [34. P.169], de Bob: " - Croyez-vous que ce soit cela? (Il sourit). Oh! alors, je suis bien tranquille! Rien n'est si vite pardonné que les caresses, n'est-ce pas?" [34. P.169], de Paule: "Je vous jure qu'il s'agit du rendez-vous le plus innocent..." [34. P.157]. Mauriac a l'habileté, par les dialogues et les systèmes de focalisation, de faire peser la culpabilité (et le ridicule) sur le deux personnages à la fois jumeaux et antithétiques d'Élisabeth et de Pierre; jumeaux, car il sont deux "dévots" acharnés en paroles contre le péché de chair; antithétiques, car à la rigidité de Pierre (et l'on conçoit que la caricature d'ecclésiastique qu'il incarne ait pu exaspérer Claudel) s'oppose la duplicité non maîtrisée de sa mère, prise entre ses scrupules et la très trouble fascination qu'elle éprouve à l'égard de Bob; là encore, le passage de la prière du soir d'Élisabeth, entrelardée du monologue intérieur d'une fort suspecte bonne conscience –remarquable morceau, il faut bien le dire, de férocité mauriacienne –, illustre et justifie le jugement de Claudel.

En fait, c'est là essentiellement Mauriac caricaturiste qui se donne libre cours, d'une manière qui ne manque pas elle non plus d'ambiguïté; il faut bien reconnaître que le trait ainsi forcé ôte beaucoup de crédibilité aux personnages, en faisant des mécaniques bien huilées dont réactions et propos sont sans surprise; mais surtout, dans leur invraisemblance, ils sont de puissants faire-valoir du seul personnage qui en réalité intéresse Mauriac, le passionné même: le petit Lagave, dont le charme, le pouvoir fascinateur irradie sur tout le roman. Même Paule, en dépit des apparences, a peu d'épaisseur; au fond très insignifiante, incapable de

tenir ses promesses, elle est loin d'avoir la carrure métaphysique des âmes salvatrices claudéliennes; elle finira d'ailleurs conformément à son destin de femme mauriacienne: "une jeune femme trop bien habillée, un peu épaisse, distribua[nt] des gâteaux à quatre enfants" [34. P.209]. Reste Bob, le "pauvre enfant" [34. P.159, et *passim*], l' "ange perdu parmi les hommes" [34. P.174], auréolé de la figure de réticence qui en fait le véritable héros mauriacien: le lecteur ne saura jamais ce que Paule aura appris dans son enquête, mais on lui aura lancé d'assez nombreuses perches ; s'il n'est pas sûr que les insinuations de Pierre Gornac soient crédibles, il n'empêche qu'elles font mouche et laissent libre cours à toutes les hypothèses, y compris et peut-être surtout celle de l' "erreur étrange et triste" [35. P.57]: "tu ne sais pas ce que je sais. [...] il y a tout de même des scandales qui viennent jusqu'à nous... [...] Mais non, pauvre maman, une sainte femme comme toi ne peut pas comprendre ce que cela signifiait"; "Et moi, je vous répète que vous ne le connaissez pas... Il y a débauche et débauche. Je vous répète que vous ne le connaissez pas, – que vous ne pouvez pas le connaître parce qu'ausi libre que vous soyez, tout de même, vous êtes une jeune fille"; le reste sera dit à Paule en dehors des pages du livre, après que Bob lui-même aura donné sa mystérieuse caution : "Vous ne me connaissez pas, Paule, vous ne savez pas qui je suis". Le sujet du roman, bien plus que la pitoyable passion d'une dévote sur le retour pour un jeune débauché, c'est le trouble désir de Mauriac pour son personnage.

C'est là sans doute "ce que tout cela veut dire", et la même analyse pourrait s'appliquer aux *Chemins de la mer*. Là, Claudel a bien senti la bizarrerie. Le protagoniste est manifestement la pitoyable et sublime Rose Révolou, qui subit la déchéance de sa famille – un peu comme Sygne, mais dans le registre bourgeois – , et se sacrifie pour son jeune frère. Mais alors pourquoi cet éclairage latéral insistant sur le bouffon et trouble M. Landin? Ici encore, Mauriac procède par insinuation: "sa manie, [à] lui, c'est de marcher, de marcher à se crever, même la nuit, surtout la nuit, dans les quartiers les plus déserts et jusque sur le port" [36. P.596]? La fin du roman, le meurtre crapuleux dont est victime M. Landin et auquel est innocemment mêlé Pierre ramène tout l'intérêt sur ce dernier, double manifeste de Mauriac, co-auteur avec lui de ces poèmes inspirés de Maurice de Guérin et insérés dans le roman au point d'en faire une sorte de prosimètre (on remarquera que Claudel ne relève même pas cet étrange effet), Pierre qui, comme Bob mais plus discrètement,

cristallise toutes les séductions. La malheureuse Rose, décidément, n'aurait-elle servi que de faire-valoir?

Quant au *Fleuve de feu*, mentionné par Claudel comme "si inquiétant", il concentre autour du personnage particulièrement trouble de Gisèle de Plailly tous les effets d'ambiguïté: fascination exercée sur Mme de Villeron, sensualité exacerbée maquillée dans le tableau mystique final. Le lecteur ne peut s'empêcher de trouver que le personnage sonne étonnamment faux, tant il manque, en dépit de tout l'appareil de camouflage (la fille-mère, l'amant, etc.) de réelle féminité. Elle est une figure cryptée de la "souillure" brandie par l'épigraphe [37. P.503] – quelle qu'en soit la nature.

Y a-t-il une théologie du roman?

Un livre sans péché mortel? Il faut être Péguy pour en faire un, et Péguy n'était pas romancier. Or, le vrai romancier ne domine pas son roman, il devient son roman, il s'y plonge [...] Il est tout ce qu'est son livre, s'il y croit, s'il se laisse prendre, et s'il ne se laisse pas prendre, s'il ne subit pas lui-même l'envoûtement de cette chose monstrueuse qui sort de son cerveau – car le roman est un monstre – il n'écrit plus de romans, il en fabrique [29. P.829].

On connaît ce passage d'une lettre de Claudel à Jacques Rivière, en réponse à celle où ce dernier, non sans provocation, faisait l'éloge - somme toute assez mauriacien! - d'un christianisme très immanentiste : "Jésus à la crèche, Jésus vivant, visible, sensuel, et m'ouvrant les bras. C'est tout de même pour cela, pour avoir conservé de Dieu une image humaine, concrète, toujours présente et immédiatement adorable que le christianisme non théologique est merveilleux" [38. P.118]. Claudel met les choses au point vigoureusement:

Je n'aime pas le ton dégagé avec lequel vous parlez des plus hautes facultés de notre esprit, comme si elles ne servaient qu'à notre amusement et à notre récréation [...] J'ai horreur du gaspillage et du mépris des dons de Dieu, spécialement des plus admirables. Dire que l'intelligence ne sert qu'à nous amuser, c'est comme si l'on disait que l'imagination poétique ne sert qu'à la fabrication de sonnets parnassiens et de revues de fin d'année. La vérité est que les facultés intellectuelles ne peuvent s'exercer sans méthode et sans un esprit profondément sincère et posé. Considérez l'infinité de précautions que prennent les astronomes pour assurer la sincérité de leurs instruments. La scolastique avait autrefois sur les principes d'Aristote institué à cet égard une admirable et

patiente discipline. Depuis qu'elle a disparu nous sommes tombés dans le roman et un chaos d'affirmations légères et pétulantes au milieu desquelles il n'est pas étonnant qu'un jeune homme se trouve d'abord étourdi [39. P.121-122].

Il n'est pas certain que le terme "roman" soit à prendre dans sa stricte acception générique. Il est possible que Claudel le mâtine du sens familial de quelque chose d'invraisemblable, sentimental et sans prise sur la réalité. Quoi qu'il en soit, dans cette ferme attaque du dilettantisme, il est clair que le genre romanesque, au sens péjoratif où l'entend notre poète, est sur la ligne de mire; un autre passage le confirme, dans des notes fort intéressantes prises par Jacques Rivière à la suite d'une conversation avec Claudel:

Dostoïevski: les trois plus grands livres: *L'Idiot*, *Crime et Châtiment*, *Humiliée et Offensés*.

Sur la philosophie: Descartes "a mis en roman" la métaphysique du Moyen Âge et de l'antiquité.

Le paradoxe ici énoncé (Dostoïevski auteur de "livres", Descartes de "roman" !) nous semble être au cœur de la question qui nous intéresse, de la moue de Claudel devant le "roman" mauriacien. Poursuivons:

Dans la philosophie du XVII^e siècle, on cesse de sentir les fondations profondes, toute la superstructure permanente sur quoi le Moyen Âge appuyait ses édifices. Au Moyen Âge les pensées s'ajoutaient à un ensemble de vérités, déjà sûres: on avançait. Mais après le Moyen Âge chacun a tout recommencé pour son compte et en son nom. Chaque philosophe découvrant une idée qui était depuis longtemps partie intégrante du patrimoine de la philosophie catholique mais qui avait été oubliée, s'en croyait l'inventeur, et perdant la tête la développait sans restrictions, jusqu'à l'absurdité [40. P.144].

Telle est l'explication du "roman" cartésien: substitution de la psychologie individuelle à la théologie morale, éclatement des barrières doctrinales qui contenaient l'imagination. Il n'est pas peu piquant de voir Claudel, dix ans plus tard, donner à Mauriac une leçon d'esthétique romanesque – à propos de *Dieu et Mammon* qui, précisément, n'est pas un roman:

J'ai lu avec grand intérêt *Dieu et Mammon*. On voit que c'est le drame de votre vie et cela fait certainement l'un de vos plus beaux livres, émouvant par son honnêteté transparente. Oserai-je vous dire que vos difficultés me paraissent surtout provenir de votre *résistance*? Je ne suis

pas romancier mais il me semble que les qualités de pureté du cœur, de force, d'allégresse, de discernement des esprits, l'importance tragique que constitue le problème du salut pour chaque âme et la valeur qu'il lui donne, la signification symbolique et parabolique de chaque chose et de chaque existence sur le fond de l'Éternité, et comme accompagnement du drame de la Rédemption et de l'Épopée qui se continue à travers les âges de l'histoire de Dieu avec les hommes, tout cela doit donner tout de même au romancier catholique des avantages énormes qui l'emportent beaucoup sur l'attitude passive, veule et indifférente des incroyants. Un catholique est mieux armé pour sentir, pour comprendre, et pour voir l'élément dramatique, ainsi que ce prodigieux mystère de la communion et correspondance des âmes entre elles. D'autre part il est le seul qui puisse se permettre de briser avec le cliché moderne de l'universel cynisme et de l'universel pessimisme. Il est le seul qui soit en état de voir de l'or partout et de susciter dans chaque âme ce qu'elle a de mieux, qui est probablement ce qu'elle a de plus révélateur. Il me semble que vous avez toujours eu à l'égard de votre foi et de votre religion une attitude de maussaderie et de mauvaise humeur, allant jusqu'à la rancune. Faites-lui plus de confiance! Jetez-vous dedans avec enthousiasme et tant pis pour ceux qui ne seront pas contents! [41. P.27-28]

Une chose apparaît ici, qui est que Claudel est totalement indifférent aux techniques propres du genre romanesque : il rapporte le roman au drame et à l'épopée – c'est là d'ailleurs ce qui le retient dans l'œuvre de Dostoïevski [42. P.714]. Nulle part nous ne le voyons s'attarder sur des procédés, effectivement étrangers au métier du dramaturge; par exemple, si nous reprenons *Destins*, il ne semble pas qu'il ait été frappé par ce qui fait la spécificité, l'"atmosphère" inimitable du roman mauriacien: transcription de conversations en style indirect libre [43], ou encore ces sortes de "voix *off*" à quoi se réduisent à deux reprises, dans leur futilité, les amis parisiens de Bob Lagave [43. P.125-126; P.181-184]: êtres sans visages, réduits à un pur bruitage, ce qui est une façon de transcrire leur vide métaphysique, alors qu'au contraire les vrais protagonistes disent leur profondeur à travers le lien étroit qui les unit, voire les fond avec la substance romanesque du décor: c'est l'art du contrepoint en focalisation interne, qui habilement relaie la narration, se fond en elle, procédé fréquent, facile peut-être, qui atteint son maximum d'intensité à la fin du roman, soutenu par un rythme lancinant, répétitif, rebondissant sur les homéotéleutes de ses imparfaits,

transcrivant à la fois la perception aiguïlée et passive du personnage, la montée en elle de l'angoisse, et l'indifférence universelle à la souffrance [43. P.209]. Ce qui gêne Claudel, c'est justement cette passivité, cette manière qu'ont les héros mauriaciens de se subir eux-mêmes, cette absence de puissant ressort dramatique qui pourrait les faire se soulever et se retourner.

Il est possible que nous touchions là à l'essentiel: à en croire les réflexions croisées des uns et des autres sur leurs genres de prédilection respectifs, il semble que l'on puisse distinguer le roman comme "genre passif" du drame comme "genre actif": dans le premier l'auteur se laisse mener par des personnages sur lesquels il n'a aucune prise, dans le second au contraire le dramaturge (est-ce par l'analogie de son rôle avec celui du Grand Théâtre du Monde?) possède le pouvoir de les mettre en situation de se sauver; descriptif, le roman présenterait des êtres prisonniers d'une psychologie close, tandis que dynamique, le drame, par la parole vive, montrerait le pouvoir d'une âme à se métamorphoser.

Julien Green vient apporter des arguments à cette thèse, dans une réflexion sur le roman plus radicale que celle de Mauriac, où il ne cherche point à s'embarrasser de l'étiquette du catholicisme:

Le mot de Mauriac: "Purifier la source" a l'air de résoudre la question et ne fait que l'embrouiller, car la source même du roman est empoisonnée, et, privée des poisons qui la composent, elle voit s'altérer sa nature. Je ne crois pas qu'il y ait de roman qui ne contienne de poison [29. P.823; 44. P.820, 834].

Plutôt que de "source", Claudel pense en termes de réaction, de combat. Son reproche à Mauriac concernant sa passivité à l'égard de sa foi fait mouche également, et consonne tant avec l'appréciation de Green ("il me parle de lui, longuement et avec ce mélange de dégoût et d'affection qui le rend si singulier. On dirait parfois qu'il se déteste" [29. P.168]) qu'avec tel aveu de Mauriac lui-même à Gide:

Je n'ai pas choisi le christianisme. Il m'a été inoculé dès ma naissance – et avant même que je ne sois né. À quarante-deux ans, je suis assuré que je ne l'élimineai jamais [45. P.877].

Si ces propos ne s'adressent pas à Claudel, ce dernier n'en a pas moins deviné les termes à travers l'œuvre, et c'est précisément ce qui l'offusque. Claudel, lui, choisit puissamment et ne peut concevoir qu'il en aille autrement: ce choix constamment réitéré est même le noyau de son écriture, constante réaffirmation du mouvement intérieur de la

conversion. Si le roman est un miroir promené au bord d'une conscience, s'il avance dans "le clair-obscur de la conscience humaine" [46. P.1471], Claudel ne peut que lui reprocher de ne savoir capter, au risque de se briser, les rayons régénérateurs du grand soleil de midi.

Il est intéressant et révélateur que, au milieu de la semi-boutade où il prétend voir dans l'avarice "ordonnée" les germes de l'héroïsme et de la sainteté, Claudel dise à Mauriac avoir été gêné par le caractère "si français" de son chef d'œuvre... [47. P.43]. L'épithète n'est en général pas très flatteuse sous sa plume d'expatrié proclamant ses droits à l'originalité et de contempteur du conformisme national. La formule est en tout cas à mettre en rapport avec le paradoxe vu plus haut du "roman cartésien". Qu'est-ce à dire? Ce qui gêne Claudel chez Mauriac relève moins de ses habituels quolibets contre le bon goût classique que du regret d'une absence : Mauriac n'a pas le génie de la transfiguration héroïque; le père de Turelure, lui, plaide pour les avars baroques et dionysiaques, pour l'exubérance sublimatoire qui emporte et qui absout dans sa verve transformatrice: c'est le comble de l'affirmation qui s'oppose à l'insinuation, l'hyperbole au camouflage. Claudel lecteur de Mauriac, c'est la jubilation de la transgression ordonnée enfermée dans le réduit d'un *aptum* rétif à ses propres limites, contraint à susurrer de bien obscurs secrets de confessionnal.

Notes

1. F. Mauriac, "Fils du Ciel", in *Orages* [éd. de la Sphère, 1925], repris avec *Le Sang d'Atys* [Grasset, 1949], cité sur *Œuvres complètes*, t. 6, Grasset, 1951. C'est évidemment de Rimbaud qu'il s'agit.
2. P. Claudel, *La Messe là-bas* [NRF, 1914], Offertoire III, cité sur *Œuvre poétique*, éd. S. Fumet et J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1967. C'est aussi de Rimbaud qu'il est question.
3. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1979
4. "Mauriac et Claudel, hommes de théâtre", in *Mauriac et le théâtre, Actes du colloque de la Sorbonne de 1991*, éd. A. Séailles, Klincksieck, 1993, (article repris dans D. Millet-Gérard, *La Prose*

- transfigurée, vingt études en hommage à Paul Claudel pour le cinquantenaire de sa mort*, Genève, Ad Solem, 2005).
- 5." 'Seul le bien compose ?' L'esthétique du mal chez Claudel et Mauriac", in *La Culpabilité dans la littérature française, Travaux de littérature* n° VIII, Klincksieck, 1995, Également repris dans *La Prose transfigurée*.
 6. "La figure du Christ chez Mauriac et Claudel", in *Mauriac – Claudel, le désir de l'infini*, actes du colloque du Sénat et de la Sorbonne, octobre 2001, éd. Jean-François Durand, L'Harmattan, 2003, La totalité de ce volume est évidemment essentielle pour éclairer les relations entre les deux écrivains.
 7. Références à Mauriac dans "Claudel, le P. Maydiou et *La Vie intellectuelle*. Les rayons et les ombres d'une collaboration amicale", in Actes des colloques Maydiou de 1995-1996, éd. David Gaillardon, *Mémoire dominicaine*, numéro spécial n° II, Cerf, 1998, p. 233-254. Texte repris dans *La Prose transfigurée*. - Sur le même sujet voir les précieuses indications données dans *La Vague et le Rocher, Paul Claudel – François Mauriac, Correspondance* numéro spécial n° II, Cerf, 1998. Texte repris dans *La Prose transfigurée*. - Sur le même sujet voir les précieuses indications données dans *La Vague et le Rocher, Paul Claudel – François Mauriac, Correspondance 1911-1954*, éd. M. Malicet et M.-C. Praicheux, Lettres modernes, Minard, 1988 (désormais *VR*).
 8. Julien Green, *Journal, Œuvres*, t. IV, éd. J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975. (11 juin 1943).
 9. P. Claudel, *Journal*, t. II, éd. F. Varillon et J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1969.
 10. *Journal* (désormais *J2*).
 11. "La pièce de François Mauriac" [*Le Figaro littéraire*, 25 novembre 1950], repris dans Claudel, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.
 12. Lettre de Mauriac à Claudel du 25 novembre [1950], *VR*.
 13. Voir *infra* n. 52.
 14. Voir lettre de Mauriac à Claudel du 5 février 1929, *VR*.
 15. Lettre à Mauriac du 30 avril 1929, *VR* ,
 16. [*Le Figaro*, 8 juin 1934], et lettre à Mauriac du 25 juin 1934, *VR*.
 17. Lettre du 18 avril 1935, *VR* ,

18. "Quand je dis que j'aime Claudel", *La Vie intellectuelle*, 10 juillet 1935 (repris dans *VR* p. 207-210) et lettre de Claudel du 19 juillet 1935, *VR*, p. 88-89. Il en ira de même à propos de l'article de Mauriac sur *Partage de Midi* [*Le Figaro*, 20 décembre 1948], lettre à Mauriac du même jour (*VR* p. 133), et aussi de celui consacré à Rimbaud [*Le Figaro*, 14 décembre 1954], "l'enfant que nous avons aimé tous deux" (lettre du 14 décembre 1954, *VR*, p. 149).
19. Lettre du 3 mars 1936 et les suivantes, *VR*, sq. . Voir notre article "La figure du Christ...".
20. Lettre du 31 mars 1951, *VR*
21. *La Pierre d'achoppement*. [Éditions du Rocher, 1951], *Œuvres autobiographiques*, éd. F. Durand, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1990.
22. Lettre du 23 avril 1951, *VR*.
23. Lettre à Mauriac du 21 février 1929, *VR*.
24. Lettre de Claudel à Jammes du 2 septembre 1928, passage supprimé de l'édition de la *Correspondance Claudel – Jammes – Frizeau*, éd. A. Blanchet, Gallimard, 1952 (désormais *CJF*), cité dans *VR*, p. 21. – La "Coopérative de prières" est une société informelle d'union de prière fondée par Claudel et quelques amis en 1909. Voir *CJF*.
25. Lettre du 13 avril 1932, *VR*. Voir un autre éloge curieux de l'avarice, à laquelle est comparé le cinquième Don du Saint-Esprit, le Conseil, dans "Le Livre de Tobie" [*La Vie intellectuelle*, 25 mars et 10 avril 1936], *Œuvres complètes*, t. XIX, Gallimard, 1962.
26. Lettre du 27 février 1935, *VR*.
27. Carte de juin 1954 [?], *VR*.
28. Paul Claudel, *Lettres à une amie, Correspondance avec Françoise de Marcilly*, éd. X. Tilliette, sj, Bayard, 2002, (lettre du 22 février 1939).
29. Julien Green, *Journal*, 28 mai 1944, 1975.
30. Lettre à Jacques Petit du 15 décembre 1969, citée en *VR*.
31. Voir notre article "Schlumberger et Claudel : l'émotion attentive", à paraître dans les Actes du colloque Jean Schlumberger et la *Nouvelle Revue Française* (Mulhouse et Guebwiller, 25-26 novembre 1999), publication prévue chez L'Harmattan. Voir aussi sur le sujet qui nous occupe la communication de Patrick Pollard : "Père et fils: analyse d'un thème spartiate chez Jean Schlumberger".
32. Voir écho dans le *Journal* de Gide, en date du 26 novembre 1931 (Gide, *Journal*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982,

33. Green reprendra cette idée plus tard: "depuis 1930, presque tous mes romans contiennent sous-entendue une histoire secrète qui transparait aux yeux de qui sait voir. Il y a celle de Philippe dans *Épaves*, celle de Serge dans *Minuit*, celle de Praileau dans *Moïra*, et c'est même cet élément secret qui semble conditionner le reste, qui fait que je peux écrire mon livre, le mener jusqu'au bout" (*ibid.* , p. 1168, 19 juillet 1950).
34. *Destins* [Grasset, 1928]. Nous citons désormais ce roman par l'indication de sa page dans Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", éd. J. Petit, t. II, 1992,
35. *Bloc-Notes* , 7 mars 1953, éd. J. Touzot, Seuil, coll. "Points-essais", 1993. L'expression, passée du pluriel au singulier , est empruntée à Rimbaud, *Ébauches et Brouillons*, "Les Déserts de l'amour" (autre titre mauriacien !) [*Revue littéraire de Paris et de Champagne*, 1906], A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
36. *Les Chemins de la mer* [Grasset, 1939], cité sur *Œuvres romanesques...*, t. III, 1981.
37. *Le Fleuve de feu* [Grasset, 1923], *Œuvres romanesques...*, t.1, 1986.
- 38] Lettre de Rivière à Claudel du 19 avril 1908, *Correspondance Claudel – Rivière* (désormais CR), *Cahier Paul Claudel* n° 12, Gallimard, 1984.
39. Lettre à J. Rivière du 11 mai 1908, CR.
40. Notes prises par J. Rivière après sa conversation avec Claudel, le 11 novembre 1909, CR
41. Lettre du 30 avril 1929, CR.
42. Voir à ce sujet notre *Anima et la Sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Lethielleux – P. Zech, 1990. Claudel nous prouve ailleurs que les romans qui l'intéressent sont ceux qui se rattachent très directement à l'épopée : voir "Sur le romans de Victor Hugo" [*Les Nouvelles littéraires*, 8 juin 1935], Pr. , p. 469. Sur le rapport du roman à l'épopée en général, voir l'excellente mise au point de Luc Fraisse, "Du roman arthurien aux méthodes de l'histoire littéraire", *RHLF*, 2004 / 2.
43. Par exemple p. 136 : "Elle remonte par les charmilles, heurte à la porte des Gualbert, qui ont fini de souper et qui, à son entrée, se lèvent. Il ne reste que les pièces du bas à sulfater. Il faudra laisser

reposer les bœufs demain matin. L'Italien que Gualbert a embauché travaille comme un cheval. La vigne a besoin d'eau : un orage suffirait ; il suffit d'un orage. Oui, mais on appelle la pluie et c'est la grêle qui vient" ; p. 209 : "Elle traversa le porche [...] Elle s'agenouilla sur la pierre de ses morts [...] Elle remarqua que la grille du tombeau avait besoin d'être repeinte. Des hirondelles criaient dans le bleu. Une charrette cahotait sur la route de Villandraut. Les scieries n'interrompaient pas leur longue plainte. Les piles de planches parfumaient cette après-midi d'une odeur de résine fraîche et de copeaux. Une locomotive haletait, et sa fumée salissait l'azur [...] Jour d'été pareil à des milliers de jours d'été [...] Une détresse rapide, venue de très loin, montait, l'envahissait".

44. Citation de *Dieu et Mammon*, précisément, où Mauriac répond au Maritain d'*Art et Scolastique*. Voir Mauriac, *Œuvres romanesques*, Bibl. de la Pléiade, t. II.
45. Lettre à Gide de mai 1928, cité dans *Œuvres autobiographiques*, *op. cit.* ,
46. J. Green, "Genèse du roman" [conférence de 1950], *Œuvres complètes*, ed. J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. III, 1993.
47. Lettre du 13 avril 1932, *VR*. Voir encore, en des termes plus conventionnels mais sans doute non dépourvus d'arrière-pensées, la note au *Figaro* au moment du Prix Nobel: "Ses romans d'une observation aiguë, mais dont la charité n'est jamais absente, d'un art nerveux et ramassé, fournissent quelques-uns des meilleurs exemples de la parabole française" (*Le Figaro littéraire* 15 novembre 1952, repris en *VR* , p. 144).

Сведения об авторе

Доминик Мийе-Жерап (Dominique Millet-Gérard)
Профессор университета Сорбонна IV,
член Общества друзей Поля Клоделя
130, Avenue de Versailles, 75016 Paris, France
E- mail:Dominique.mg@wanadoo.fr

L'ORIGINALITE DE MAURIAC

André Séailles

Париж, Франция

The article describes Mauriac's valuable contribution to the development of the French novel, theatre, and journalism and focuses on the less studied part of his heritage, namely: essays, articles and speeches. Mauriac is portrayed as a consciously engaged writer with a strong belief in predominance of personal moral principles.

Key words: paradox, polemicist, passion and grace, soul, pamphlet, essay, existentialism, morality.

Оригинальность Мориака

Андре Сеай

Статья определяет вклад Мориака в развитие французского романа, театра и публицистики. Исследуется наименее изученная часть его наследия – журналистика. Мориак выступает как ангажированный писатель, для которого доминантными являются нравственные устои личности.

Ключевые слова: парадокс, полемист, страсть и благодать, душа, памфлет, экзистенциализм, нравственность.

I. Sa personnalité

Il y a un paradoxe dans la destinée de Mauriac. Il est un fils de la grosse bourgeoisie girondine, à la fois commerçante et terrienne. Le revenu des vastes propriétés lui assurera une grande aisance pendant toute la vie. Et pourtant son oeuvre témoigne d'une absolue liberté envers les régies et les tabous de cette bourgeoisie, dont il a dénoncé sans vergogne l'apreté, la cupidité et l'hypocrisie de classe par exemple dans le *Noeud de vipères* et la *Pharisienne*. Cette vision critique se retrouve chez l'auteur du *Bloc-Notes*, qui se montre un polémiste redoutable et un adversaire résolu du colonialisme en Abyssinie, au Maroc et en Algérie. Pendant la guerre aussi il a fait son choix contre Hitler: "Nous avons fait notre choix, a-t-il dit, contre Machiavel".

Comment expliquer cette contradiction qui a fait de lui "L'enfant terrible de la bourgeoisie française", selon la formule de Jacques

Madaule? François Mauriac a expliqué cette situation paradoxale en disant que dès l'Affaire Dreyfus il avait, dans sa jeunesse, obéi à un instinct de vérité contre l'hypocrisie bourgeoise. Condamner un innocent comme Dreyfus lui paraissait un crime, et son instinct chrétien confirmait son instinct de justice. Il y a chez Mauriac quelque chose des prophètes juifs qui dénonçaient avec véhémence les compromissions des Rois d'Israël grises par le pouvoir, l'argent et par la débauche. L'auteur de *Thérèse Desqueyroux* et de *La Pharisienne*, le peintre féroce de la bourgeoisie triomphante est le même que le journaliste satirique du *Bloc-Notes* qui a su élever la voix du chrétien contre le règne de Machiavel et du Mammon, contre les dictateurs totalitaires, de Hitler à Mussolini et à Staline.

II. L'originalité de Mauriac dans le roman et le théâtre

L'originalité de Mauriac est dans la façon très personnelle qu'il pratique dans sa peinture des passions, que ce soit dans ses romans, dans ses pièces de théâtre ou ses essais. Il écrivait en 1920 dans son *Journal d'un homme de trente ans*: "Ne redoute pas de peindre les passions, mais toujours victorieuses ou vaincues. Ne les montre que dans leurs rapports avec la Grâce" [1. P.261]. Il y a chez Mauriac, comme d'ailleurs chez son maître Dostoïevski, une dynamique des passions. Toutes les passions humaines sont présentées dans son oeuvre, mais elles ne sont jamais seules. Devant leur incendie, la grâce allume son contre-feu. Les passions, dans l'univers mauriacien, sont toujours combattues.

On pourrait distinguer dans l'univers de Mauriac deux passions principales en conflit avec la grâce: *la libido dominandi* ou volonté de puissance comme disait Saint Jean et *la libido sentiendi* ou concupiscence de la chair.

Beaucoup de personnages de Mauriac ont un formidable désir de dominer la vie en régnant sur les êtres. La plupart des adolescents, d'Yves Frontenac à Alain Gajac, rêvent plus ou moins de la gloire littéraire, artistique ou amoureuse qui mettra l'univers à leurs pieds, et ces ambitions de jeunesse prennent forme chez eux à travers les lectures de Nietzsche et de Barrès qui pratiquent le culte du moi.

Le moyen de la puissance chez les personnages de Mauriac est l'argent ou la terre. Tel est le cas de Louis, le héros du *Noeud de vipères* ou des hideux vieillards tels que Symphorien Desbats dans *Les Anges Noirs*. Mais la volonté de puissance s'exerce aussi sur les âmes: Virelade dans *Les Mal-aimés* ou Felicité Casenave dans

Genitrix prennent prétexte de l'amour paternel et maternel pour assouvir leurs passion de domination sur leur enfant. Le héros sinistre d'*Asmodée* M. Coûture offre un exemple plus machiavélique encore; il "joue" de la direction de conscience pour écarter de Mme de Barmas un jeune Anglais trop séduisant, dont il est jaloux. Il offre l'image d'un moderne Tartuffe, animé par un despotisme féroce. Dans *Passage du Malin*, la direction de conscience est aussi pervertie par une sensualité refoulée.

Dans ces cas, la volonté de puissance est liée au désir. Ou vrai, la passion sensuelle est partout chez Mauriac. Elle apparaît d'abord chez ceux que Mauriac appelle "les mondains pourris" qui vivent comme Hervé de Blénauge dans *Ce qui était perdu*, dans l'univers factice des bars, de la drogue et de la débauche. Gradère dans *les Anges Noirs*, nous fait descendre d'un degré dans l'enfer mauriacien, car il est à la fois proxénète, souteneur, maître chanteur et finalement assassin de la vieille complice de ses débauches. La passion sensuelle touche tous les âges, depuis les adolescents charmants et inquiétants de *Destins* jusqu'aux femmes vieillissantes, chez qui les jeunes gens éveillent la sourde inquiétude des êtres déjà sur le déclin, - une sorte de nostalgie de l'amour. Les situations peuvent varier, mais les Phèdres sont nombreuses: Fanny Barnett dans *Le Mal* est une divorcée, Thérèse Desqueyroux dans *La Fin de la nuit* est une femme mariée séparée de son mari, Mme de Barmas dans *Asmodée* est une veuve, comme Elisabeth Gorgnac dans *Destins*. Mais chez toutes, la passion, consciente ou inconsciente, prend la nuance protectrice d'une sorte de maternité amoureuse. C'est la marque d'un psychologue de génie, qui sait explorer comme Freud, les tréfonds de l'inconscient. Mais, chose étrange, Mauriac est, contrairement à Freud, un psychologue chrétien qui croit comme Dostoïevski, à l'existence et à la dignité de l'âme humaine, immortelle et faites à l'image de Dieu.

III. L'originalité de Mauriac journaliste

En 1952, quand Mauriac reçoit son prix Nobel, la majeure partie du *Bloc-Notes* restait à écrire, c'est à dire une part essentielle de son oeuvre. Il s'y montre un témoin lucide et passionné de la politique mais aussi un critique, un observateur à la fois ironique et fervent de la littérature.

L'art de Mauriac journaliste est de retenir l'attention en soulevant un problème de l'actualité politique ou littéraire, mais en prenant toujours du recul par rapport à l'événement, et en refusant le point de vue partisan. Mauriac n'existait pas à déplaire parfois au public bourgeois

traditionnel du *Figaro*, parfois au public laïque et progressiste de l'*Express*, mais toujours il fascinait par sa verve, son humour, sa sincérité et son indépendance, qu'il s'agit de la décolonisation au Maroc ou en Algérie, de la réforme de l'Etat français, ou du général de Gaulle dont il a toujours été le défenseur fidèle.

Il faut ajouter que les qualités de générosité et de courage de Mauriac journaliste existaient avant la naissance du *Bloc-Notes* de l'*Express* en 1954. Mauriac a dénoncé en 1933 les dangers de la dictature nazie au moment de l'accession au pouvoir de Hitler, puis les dangers de la dictature franquiste et mussolinienne. Mauriac fut donc, dès les années de l'avant-guerre, un écrivain "engagé". A plus forte raison le fut-il sous l'Occupation où il entra dans la Résistance et écrivit dans la clandestinité, aux éditions de Minuit, *Le Cahier Noir*, pamphlet éblouissant de talent et de courage contre la tyrannie nazie et fasciste. Ces campagnes d'avant la guerre et du temps de l'occupation témoignent que près de dix ans avant Sartre et l'existentialisme, Mauriac a pris le journalisme au sérieux et l'a mis au service d'une foi et d'un idéal.

La littérature était d'ailleurs pour Mauriac une chose aussi importante que la politique, car elle mettait en cause des valeurs auxquelles il adhérait fortement dans l'ordre de l'esthétique et dans l'ordre de sa foi religieuse. La polémique, quand elle apparaît sous sa plume, n'est pas pour lui l'expression d'une rancune recuite ou d'une jalousie d'écrivain raté. Ce fut le cas, hélas, pour Léon Daudet dont «l'invective», comme l'a dit Mauriac, «prend toujours sa source dans un cimetière d'oeuvres avortées». Mauriac au contraire, dans l'ordre littéraire comme dans l'oeuvre politique, appartient à la famille! des polémistes-nés, à la race des grands fauves, pour qui la polémique, comme c'est le cas chez Pascal, Voltaire, Rousseau, Nietzsche et Barrès, est l'expression royale d'une force. Force dans l'art de manier le langage et les idées, force dans l'art de conduire les assauts de combat spirituel. Les principales batailles de Mauriac furent celles qu'il livra contre les surréalistes, contre Sartre et contre les tenants du Nouveau Roman. Dans tous les cas, Mauriac lutte contre des esprits assez pédants, imprégnés de la rigidité d'un système. On ne saurait s'en étonner. La doctrine littéraire mauriacienne est fondée sur la liberté de l'esprit, Mauriac ne peut que s'élever contre l'espèce de dictature intellectuelle qu'ont prétendu exercer dans la république des lettres André Breton et ses amis, Sartre et ses

disciples, Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute et le groupe de la revue *Tel Quel*.

Chacun connaît les épisodes de la bataille Sartre-Mauriac. Sartre avait pris l'initiative des hostilités en 1939, en décrétant dans un article brillant de N.R.F. que Mauriac n'était pas un romancier, car il privait, par ses interventions dans le récit, des personnages de leur liberté, - au moins au sens sartrien du mot. La réponse de Mauriac se fait attendre pendant vingt ans. Mais elle vient en 1959, dans un article du *Bloc-Notes* où, benoîtement, Mauriac remercie Sartre d'avoir essayé de *lui régler son compte*, car, ajoute Mauriac, "j'appartiens à cette espèce de moribonds que l'extrême-onction ressuscite. Je dus à cette agression juvénile d'avoir donné plus de soin à mon ouvrage d'alors (*La Pharisienne*) et comme il fut aussi le mieux compris des protestants et singulièrement en Suède, je suis peut-être, pour une petite part, redevable de mon prix Nobel à l'auteur de *La Putain respectueuse* [1. P.527].

Voilà comment Mauriac feint de jouer les bons élèves en remerciant ironiquement le professeur Sartre de lui avoir donné d'excellentes leçons dans l'art du roman. Le professeur Sartre, c'est l'idéologue de l'existentialisme? Le polémiste suggère, dans un sourire, que seul l'humour peut sauver la liberté de l'écrivain.

A mesure que le temps passait, et que l'auteur du *Bloc-Notes* atteignait le dernier versant de sa carrière, il découvrait avec surprise des adversaires d'une espèce inconnue: les nouveaux romanciers. Plus encore que les Sartriens, les nouveaux romanciers étaient insensibles à l'humour. Ils voulurent tout détruire, l'intrigue, la psychologie, le style, - tout ce qu'aimait Mauriac et qu'avaient aimé depuis des siècles, sous des formes sans cesse renouvelées, les romanciers et les lecteurs. Mauriac attaque donc les "jeunes loups", qui veulent changer tout cela, comme les médecins de Molière, et qui prétendent, avec Robbe-Grillet entre autres, construire ce qu'ils appellent d'un mot horrible un roman "objectal", c'est à dire réduit aux choses. Mauriac ironise sur ce délire destructeur qui anéantit l'homme. Comme dans un poème en prose de Francis Ponge intitulé *le Cageot*, l'homme a disparu, seul reste le cageot. M. Robbe-Grillet imagine-t-il l'équivalent d'*A la recherche du Temps perdu*, «qu'écrirait un théoricien du roman, entouré de tous les "Verboten", de tous les interdits psychologiques et métaphysiques promulgués par la technique du cageot?» [1. P.528]

A la limite, la technique du cageot aboutit à un monde opaque, privé de signification. L'oeuvre se défait, conclut Mauriac, parce que "l'homme lui-même se défait". Le diagnostic du polémiste se fait impitoyable, quand il en vient à dénoncer, dans la crise du roman, le signe d'une crise plus générale des valeurs dans la littérature contemporaine. La haine pour l'homme s'exprime aussi bien chez Beckett, chez Artaud, chez Bataille, chez Henri Michaux, chez ceux que François Mauriac appelle, en citant le livre que son fils Claude lui a consacré, les "allittérateurs": ces écrivains, que Mauriac appelle ironiquement les écrivains de l'x privatif, "miment ou vivent, dit-il la folie, la drogue, le gâtisme, l'érotisme et l'impuissance finale". L'écrivain cède alors à un moment de découragement "Ah! je ne lutte plus. Je ne me forcerai plus à aimer ce monde d'aujourd'hui ... Rien ne me plaît plus de cette époque gâteuse et sanglante, avec ses techniques ubuesques, ses chambres à torture et ses adultes tellement abrutis par le cinéma qu'ils préfèrent Tintin à tout, et que leur journal, sous peine de crever, doit leur raconter l'histoire et la littérature avec des dessins d'enfants" [1. P.536, tiré de l'art. "Poésie et Vérité" du Figaro littéraire da 10 mai 1958]. Il faut donner toute sa signification à cette diatribe qui ressemble à une sombre prophétie, - sans doute véridique, hélas, - sur la culture moderne en France. La défense de la littérature romanesque, celle qui va en Europe, dit Mauriac, de Cervantes à Tolstoï et à Dostoïevski à Dickens, à Balzac et à Proust, dépasse en effet un débat de spécialistes avec les nouveaux romanciers. La destruction du personnage par les Nouveaux Romanciers est en fait, dit Mauriac, une destruction de la personne humaine. Humaniste et chrétien, François Mauriac s'oppose à cet aplatissement de l'homme. D'où ses sarcasmes, sa colère et son dégoût.

Romancier, dramaturge, essayiste, journaliste, l'originalité de Mauriac éclate dans les multiples domaines où il a excellé. Et encore n'avons-nous pas pu, faute de temps, saluer son oeuvre poétique, que l'on devra reconnaître un jour. Nous avons évoqué le romancier et le dramaturge qui excellent dans la peinture des passions conçues dans leur perpétuel affrontement avec une autre force qui vient de Dieu. D'où le caractère fiévreux et tragique de peinture de Mauriac, qui éclate déjà dans le titre de ses oeuvres: *Le Desert de l'amour*, *Le Noeud de vipères*, *Passage du Malin*, *Le Feu sur la terre*. Mais nous avons tenu à faire une large place dans l'oeuvre de Mauriac à son oeuvre journalistique, qui est assurée, nous semble-t-il, d'un grand avenir. Mauriac y apparaît plus

libre, car le journalisme l'affranchit de la rigidité des genres conventionnels comme le roman et le théâtre. En même temps, Mauriac découvre un nouveau public. D'ailleurs, l'étendue du registre mauriacien s'élargit, puisque l'auteur passe sans cesse du domaine politique au domaine culturel, où il examine ses confrères de la République des lettres. L'humour de Mauriac et sa verve éclate dans ses jugements sur le pape de l'existentialisme, et sur les jeunes Turcs du Nouveau Roman. Nul plus que lui ne sait prendre du recul devant les engouements, les modes et les systèmes. Or, ce grand polémiste sait se moquer de lui-même mieux encore que les autres. N'est-ce pas lui qui a popularisé l'image du vieillard sur le cocotier? "J'ai atteint, dit-il en 1949 dans ses *Mémoires politiques*, l'âge du cocotier, vous savez, lorsque le vieil homme se cramponne dans les palmes, et que de haut il observe les jeunes cannibales, position d'autant plus dangereuse qu'il est coiffé d'un bicornes et que ses jambes s'embarrassent dans une épée. J'ajoute qu'il lui faut lutter contre une tentation redoutable, qui est de faire pleuvoir des noix de coco sur ces jeunes têtes hérissées.

Il nous plaît de terminer sur cette évocation où brillent l'indépendance, l'alacrité, la vitalité, l'humour, et la virtuosité stylistique, - tout cela qui donne après tout une image assez juste de François Mauriac, le plus grand des journalistes français de son temps.

Notes

1. Mauriac F. Oeuvres autobiographiques. T.V. P.: Pléiade.

Сведения об авторе

Андре Сеай (1917 – 2006)
профессор, создатель и почетный
председатель Международной ассоциации
друзей Франсуа Мориака (Париж)
E-mail: zarub@lunn.ru

FRANCOIS MAURIAC

André Bord

Bordeaux, France

These memoirs about the youth friends of Mauriac, are a document-based portrait of the times, telling the history of the creative heritage of *The Black Notebook's* author.

Key words: classmate, occupation, filming, anniversary, manuscript.

Франсуа Мориак

Андре Бор

Воспоминания о друзьях юности Мориака, документы эпохи, повествующие о судьбе художественного наследия автора памфлета «Черная тетрадь».

Ключевые слова: одноклассник, оккупация, киносъемка, юбилей, рукопись.

François Mauriac fit ses études à Bordeaux au collège Grand Lebrun tenu par les Marianistes. Il avait comme condisciple et ami André Lacaze. André devint prêtre et alla passer une licence de philosophie en Sorbonne. C'était un esprit remarquable. Il fonda la Société de philosophie avant la guerre. Musicien, il tenait les orgues à la cathédrale. Je l'ai connu de longues années à la Société de Philosophie de Bordeaux où après les conférences on lui donnait la parole en premier. Il disait à François: «Dire que de nous deux, c'est moi qui suis le plus intelligent, et c'est toi qui as réussi». Dans le livre *Le démon de la connaissance* le démon c'est Lacaze.

Gaston Duthuron, né en 1906, avait passé une licence d'histoire et fait un ouvrage *La Révolution française*. Ses parents avaient caché François Mauriac sous l'occupation allemande et Duthuron était devenu le secrétaire de Mauriac qu'il imitait par mimétisme: goût de la belle phrase et voix enrouée.

Après la guerre, une personne d'un certain âge, fort riche fit de Duthuron son héritier à condition qu'il vienne habiter le château et s'occupe de la propriété. Duthuron n'avait aucun goût pour le travail manuel mais il embaucha un serviteur et fit faire les gros travaux par des

paysans. Il avait une vaste culture. C'était un causeur attachant avec une langue de vipère et des colères qui mettaient du sel dans la conversation. Il disait Je suis un paysan, personne ne le croyait.

J'étais directeur d'un lycée catholique à La Brède et dans les années 50, je l'engageai comme professeur d'histoire. Les jours ouvrables il déjeunait avec nous, nous goûtions ses paroles, ce qui dura trente ans. Il fut élu à l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux.

Son petit château Bel Air situé à Saint-Morillon à 10 km. de La Brède, était assez délabré. C'est là que fut tourné le film *Le Sagouin*. Un jour, Duthuron me dit: «Samedi on tourne *Thérèse Desqueyroux*, j'y serai avec François, voulez-vous venir?». Il me donne le lieu et l'heure. Le samedi, j'arrive au rendez-vous, désert. J'erre, ne sachant que faire. Finalement quelqu'un me dit: le tournage a été déplacé, il a lieu à Saint Clair. Me voilà parti. J'arrive en retard. L'église était pleine, un cerbère interdisait l'entrée. J'imaginai François et Duthuron à l'intérieur. J'attends. Pause, tout le monde sort. Bernard s'assoit tranquillement, fume une cigarette. Thérèse reste debout en sa robe de mariée. Pas de Duthuron. Reprise. J'entre. Œil étonné des figurants, j'étais en surnombre. Le tournage recommence. On répète 4, 5 fois la même scène. Pas assez de lumière, éclairage mal réglé. Puis c'est l'épisode de la porte. Il faut la claquer. Ce n'est pas assez fort. Il faut s'y reprendre 5, 6 fois.

Après une heure de ce spectacle plutôt fastidieux, je réussis à m'éclipser. J'apprendrai plus tard que l'on avait changé le lieu, pour ne pas être importuné par les remarques et les conseils de François! J'assistais à la «première». L'heure que j'avais passée dans l'église était réduite à 5 secondes à l'écran.

Le lundi 18 octobre, ce fut l'hommage au Grand Théâtre pour les 80 ans de Mauriac. On avait réservé des chaises dans la fosse d'orchestre pour nos élèves de la classe de philosophie. Il y eut plusieurs discours. Celui de François en un témoignage poignant; il se termina à l'adresse de 'cette jeunesse qui représente l'avenir'. François écrivit à Duthuron: «Cher Ami, je garde un beau souvenir de ces heures de Bordeaux et des jeunes visages de vos élèves tournés vers moi».

Quand son «gouvernement» (il appelait ainsi la propriétaire) mourut, Duthuron fit restaurer le château. Un soir il regardait la télévision, des bandits entrèrent sans bruit, emportèrent deux meubles de style et le contenu du coffre fort non fermé. Il n'y avait pas d'argent mais des papiers de Mauriac, en particulier le Cahier noir. Les gendarmes les retrouvèrent à la décharge des ordures.

Il y eut le projet d'un livre. Duthuron écrivait un chapitre, Mauriac répondrait. Cela 8 fois. Duthuron écrivit le premier chapitre, me le montra, je ne le trouvais pas très bon. Il le montra à Mauriac pour qu'il réponde. Mauriac lui dit : écrivez les huit chapitres, je répondrai après. Les choses en sont restées là.

Quand Duthuron mourut en 1986, l'argent liquide, somme considérable, fut légué aux Petits frères des pauvres. La propriété et son château - à un vieux monsieur parce qu'il s'était occupé de ses vieux parents; et les manuscrits de Mauriac - à une bibliothèque de Paris où se trouvent d'autres documents sur Mauriac.



Сведения об авторе

Андре Бор
профессор, член Общества друзей Пор-Ройяля
La Pinède 30 route des Brouilleaux
F 33650 Saint-Médard-d'Eyrans
E-mail: andrebord@free.fr

ПЕРЕВОДЫ

ГЛАВЫ ИЗ «БЛОКНОТОВ» ФРАНСУА МОРИАКА

Перевод Е.А. Ворониной

Переводы основных глав «Блокнотов» Мориака, в которых раскрывается смысл терминов «ангажированный» писатель и журналист, вера, благодать.

Ключевые слова: ангажированный писатель, ответственность, благодать, молитва, литургия, вера.

**Selected Chapters from *Notebooks* by François Mauriac
Translated by E. Voronina**

This translation of selected chapters from Mauriac's *Notebooks* reveals the meaning of such terms as "an engaged writer", "an engaged journalist," faith and grace.

Key words: an engaged writer, responsibility, grace, prayer, liturgy, faith.

Ангажированность писателя (*Figaro*, 8 avril 1953)

Пасхальные каникулы воздвигли настоящую плотину, через край которой уже переливается поток писем, скопившихся за мое недельное путешествие. Но их так много, что я тем более вынужден хранить молчание. Хотя столько дружеских писем, столько заданных мне вопросов, столько упреков, не говоря уже об оскорблениях и угрозах, заслуживают ответа. Прошу моих корреспондентов извинить меня...

Мне, все же, хотелось бы ответить на одно замечание, которое, сопровождаясь либо похвалами, либо оскорблениями, встречается во многих письмах и сводится к следующему: «Куда вы суетесь?» Этот вопрос мне задают не только потому, что сам я не живу в Марокко. Многие полагают, что писателю стоит воздерживаться от вмешательства в политику, его дело – рассказывать истории. Это несерьезно. В мире нет ничего более важного, чем государственные дела. А сколько писателей убеждены, что их предназначение –

«соваться» только в вечные проблемы? Иногда я и сам так думал. Но наше поколение дорого заплатило за то, чтобы понять: мы все ангажированы и «впутаны» в одну трагическую авантюру, мы все зависим друг от друга и несем одинаковую ответственность. Мы можем стоять на разных позициях, но только безучастность, отказ занять какую-либо позицию вообще, не сможет найти оправдания ни перед Богом, ни перед людьми.

... испытывая вечную жажду справедливости, мы, недостойные, хотим высказаться... Вы ответите мне, что другие христиане считают справедливым и законным то, что нас возмущает. Это правда, и я не собираюсь их судить или порицать. Но я остаюсь на стороне тех, кто не верит в отговорки и объяснения, к которым прибегает власть, чтобы упрочить свое положение и заставить поверить, что она справедлива.

Bloc-notes. Tome I. 1952-1957
(dimanche 10 mai 1953)

Я удивляюсь этой благодати: чем старше мы становимся, тем сильнее в нас стремление остаться наедине с собой. Да, я верю, что это – дар, я, который на протяжении стольких лет постоянно испытывал потребность в чьем-нибудь присутствии. Однако причины человеческого порядка позволяют легко понять, почему старик хочет уединения: он теряет способность нравиться, а если он писатель, у него больше шансов вызвать симпатию, когда его лицо не маячит между читателем и книгой. Осознание, что его читают, обсуждают, ненавидят, любят, проклинаяют, благословляют, передаваемое через почту или прессу, скрашивает старому писателю одиночество в своей комнате. В то же время желание уйти на покой в основе своей связано со стремлением к праведной жизни, думам, молитве. Возраст освобождает нас от угрызений совести из-за того, что мы остаемся погруженными в себя. Мы, старики, имеем право на покой и размышления перед лицом нашего Отца; мы действуем, не двигаясь с места, наши поступки - это наши мысли и переживания. Мы представляем старость как открытое море, где постепенно теряются очертания корабля; это жизнь в беспрестанной молитве, с которой начинается вечность...

Bloc-notes. Tome IV. 1965-1967

(samedi 30 janvier 1965)

Мы странные существа ... или же я - странное существо, потому что не знаю, тревожат ли других христиан те же противоречия, что и меня. Ничто не вызвало в нас большей радости, чем «революция» Иоанна XXIII (да будет мне позволено так ее называть), пробуждение Церкви и ее выход из застоя, сближение с нашим обреченным миром. Мне показалось, что внезапно и неожиданно наступила весна, в старой матери-Церкви вдруг проснулись жизненные силы, и это пробуждение дошло до самых отдаленных ее уголков. Нам стали близки и те, кто не верует в чудо воплощения Сына Божия, но признает существование Бога Отца. Да, ближний наш живет теперь по всей земле, и Папа Римский сможет быть везде, где люди страдают и молятся, неважно, какие у них молитвы. Это счастье бесконечно превосходит мою скромную особу: я уверен, что также радуются наставники моей юности, те, кто умер, не войдя в землю обетованную, не предчувствуя даже, что мы можем однажды оказаться на ее пороге.

Но радость – не единственное чувство, которое владеет мной. Вот в чем мучающее меня противоречие. Коренные перемены заставляют меня страдать. И не просто страдать – иногда они пугают меня. Это не чувства богобоязненного эстета, привязанного к привычной ему музыкальной гармонии. В Париже мне посчастливилось прожить тридцать лет «под сенью» аббатства, и я чаще всего присутствовал на мессе без песнопений. Поэтому смятение, которое я испытываю, не связано с ностальгией писателя и художника.

Причина в другом. Конечно, я не философ, и не теолог. Но, будучи христианином, я имею определенное представление о Слове Божьем. Я стал бы менять его только после серьезных раздумий и долгих молитв. Дело в не более или менее точном переводе и выборе слов. Эти слова – живые..., сложившиеся за века в величественную поэму святой литургии. Поэму, созданную человеком и высшим вдохновением: любая фраза как будто наполнена любовью всех поколений верующих. Моя мать, братья,

бабушка, все мои позабытые предки, причащаясь, слышали одни и те же слова..., слова, которые я больше не услышу.

Мне скажут: «Почему вам так важны словесные формулы? Ведь дело не в них...» О! Не нужно говорить это католику, вся сакраментальная жизнь которого сводится к двум таинствам: отпущению грехов и освящению во Христе. Я хорошо понимаю, что надо отойти от узких рамок латыни, чтобы донести Слово до Азии и Африки. (Я также полагаю, что это происходит слишком поздно, и эти земли так и останутся потерянными.) Латынь непонятна большей части человечества. Следовательно, нужно отказаться от нее. Так от чего же мы, таким образом, уходим? Одна часть нас привязана к святой литургии из-за воспоминаний детства, которые вызывают улыбку. Однако все гораздо глубже и важнее: если вы уберете один единственный камень из старинного свода, что произойдет? Любой из этих камней важен. Вы лишаете нас не просто слов и ритуалов: все они связаны с тайной причастия...

Мы так боимся этих перемен, как будто Церковь когда-либо переставала меняться! Лишь в одном мы можем не сомневаться – ничто не будет так, как раньше, когда мы были детьми, и знакомый нам мир исчезнет вместе с нами... Ничто не вернется, и несколько дорогих сердцу слов: «*Corpus Domini Nostri Jesu Christi custodiat animam tuam...*», звучавших на нашем первом причастии, однажды будут сказаны в последний раз.

Mauriac F. Journal. Mémoires politiques. Edition établie et présentée par Jean-Luc Barré. – Editions Robert Laffon. 2008.

**«ПИСАТЕЛЬ И ЕГО СОЗДАНИЯ».
НОБЕЛЕВСКАЯ РЕЧЬ ФРАНСУА МОРИАКА**

Перевод С.М. Фомина

Перевод Нобелевской речи Франсуа Мориака 1952г. «Писатель и его создания», произнесенной 10 декабря 1952 года в Стокгольме.

Ключевые слова: абсурдность мира, замещающие мифы, механистичность, христианство, искупление, милосердие.

The Writer and his Creations.
François Mauriac's Nobel Lecture
Translated by S. Fomin

The translation of *The Writer and His Creations*, François Mauriac's Nobel Lecture, delivered on December 10, 1952, in Stockholm.

Key words: the absurdity of the world, substitute myths, mechanism, Christianity, redemption, mercy.

Человек, которого Вы сегодня чествуете, должен, мне думается, обратиться прежде всего к теме писателя и его творчества. Да и как мне обойти молчанием творчество и личность, обычные истории скромного французского писателя, которому сегодня Шведская академия воздает столь высокие почести? Нет, я не считаю, что именно тщеславие заставляет меня говорить о том, что с раннего детства вело меня по длинному пути к тому месту, которое я занимаю сегодня среди всех Вас.

Когда я начинал описывать узкий круг людей прошлого, который живет своей жизнью в моих книгах, я и не мог предположить, что тот уголок французской провинции, где я проводил школьные каникулы, столь мало знакомый самим французам, мог бы привлечь внимание иностранного читателя. Мы считаем себя единственными в своем роде. Мы забываем, что книги, которые восхищали нас - Джорджа Элиота или Диккенса, Толстого, Достоевского или Сельмы Лагерлёф, - описывают другие страны,

которые не похожи на нашу, людей, принадлежащих другим народам и верованиям. И все же мы полюбили их, потому что мы узнали в них себя самих. Все человечество вмещается в образ французского крестьянина, и все пейзажи мира - в милые нашему сердцу с самого детства картины природы. Талант писателя в том и состоит, чтобы сделать близкими для всех тот тесный мир, в котором мы родились, где мы научились любить и страдать.

Моя художественная вселенная показалась безнадежно мрачной во Франции и за ее пределами. Будет ли мне позволено сказать, что это всегда меня удивляло? Живой человек именно в силу того, что он жив, страшится даже самого слова смерть; обычно людям свойственно удивляться и возмущаться, когда художественное произведение описывает человеческое одиночество даже в самой любви; среди них те, кто никогда не любил и не был любим, те, кого бросили и предали, те, которые тщетно пытались добиться чьего-то расположения, сами даже не бросив взгляда в сторону людей, которые добивались их признания и любви. «Не пророчествуйте нам правды, говорите нам лестное, предсказывайте приятное», - твердили евреи пророку Исае.

Да, читатель требует, чтобы мы его обманули. Между тем произведения, которые остались жить в человеческой памяти, - как раз те, что вобрали в себя всю человеческую драму, не дрогнули перед несомненностью одиночества, против которого нет лекарства и с которым мы боремся, как с судьбой, до самой смерти, последнего одиночества, потому что каждый умирает в одиночку.

В мире романиста нет места надежде. Именно в такой мрачный мир нас уводит Ваш великий Стриндберг; таким бы стал и мой художественный мир, если бы уже в зрелом возрасте меня не посетила великая надежда. Она пронизывает лучом света мрак, который я описываю. Мой цвет - цвет черный, и видят меня в черном цвете, не замечая света, который в него проникает и едва-едва там теплится. Всякий раз, когда во Франции какая-нибудь женщина пытается отравить своего мужа или задушить любовника, мне говорят: «Это сюжет для Вас». Меня принимают за хранителя человеческих мерзостей. Я - специалист по уродам. И все же мои персонажи в главном отличаются от тех героев, что населяют

художественные произведения нашего времени: они смутно чувствуют, что у них есть душа. В постнищшеанской Европе, где еще раздается крик Заратустры «Бог умер», и которая еще не испила до дна полную чашу последовавших за этим ужасающих событий, мои герои, может быть, и не верят, что Бог жив, но все же они осознают, что какая-то часть их существа знает, что есть зло и что они могли бы его не творить. У всех у них есть неясное ощущение, что они ответственны за свои поступки и что поступки эти отзовутся в других поколениях.

Для моих героев, какими бы маленькими людьми он ни были, жить - значит бесконечно испытывать и превосходить самих себя. Там, где человеческий род сомневается, что в жизни есть движение и смысл, там нет места безысходности. Отчаяние современного человека родилось от абсурдности мира и готовности принять замещающие мифы. Когда Ницше объявил о смерти Бога, он утверждал одновременно, что и в прожитой жизни и жизни будущей человек, лишенный своей души, и таким образом своей индивидуальной судьбы, становится выучным животным, с которым нацисты и те, что сегодня используют их методы, обращаются хуже, чем со скотиной, потому что лошадь, мул, бык имеют рыночную цену, а человек поставляется без всяких затрат в хорошо отлаженную систему выбраковки, не давая никакой отдачи до той минуты, пока не сдохнет.

Если писатель сделал основным предметом своего творчества человека, созданного по образу и подобию Отца, спасенного Сыном и просвещенного Духом Святым, я никогда не сочту его проповедником отчаяния, какой бы мрачной ни казалась нарисованная им картина.

А картина эта мрачна. Ибо ему понятно, что человеческая природа имеет изъян, она ущербна. Само собой разумеется, что человеческая история, рассказанная писателем-католиком, не смогла бы превратиться в идиллию, так как ему запрещено отступать перед тайной зла.

Но быть одержимым злом - это значит быть одержимым чистотой, детской невинностью. Меня огорчает то обстоятельство, что критики и слишком доверчивые читатели не понимают, какое

место занимает детство в моих рассказах. Мечтающий ребенок - ключ к пониманию моих книг. Там хватает и детской любви, первых поцелуев, первого одиночества, всего того, что мне так дорого в музыке Моцарта. Все видят в моих романах змей и не видят голубок, которые выют гнезда почти в каждой главе, потому что для меня детство - это утраченный рай и введение в тайну зла.

Тайна зла... К ней нет двух подходов: мы должны отвергнуть зло или принять его таким, каким оно в нас проявляется; и не только в нашей истории, истории наших собственных страстей, но также во всеобщей истории, которой движет жажда державной власти, написанная людской кровью. Я всегда полагал, что существует тесная связь между коллективными преступлениями и преступлениями отдельных людей и что журналист, каковым я являюсь, занимается лишь тем, что высвечивает в повседневной мерзости политической истории видимую связь невидимой глазу истории, которая разворачивается в сердцах.

Зло остается злом; мы, живущие под небом, где еще не рассеялся дым крематориев, дорого платим за признание этой очевидной истины.

На наших глазах они поглотили миллионы невинных, включая и детей. И эта история продолжается. Тоталитарная система глубоко укоренилась в тех странах, в которых Христа любили и почитали, где Ему поклонялись многие века. Мы с ужасом наблюдаем, как сокращается, словно шагренева кожа в романе Бальзака, земное пространство, где человек еще обладает правами человека, где человеческий дух остается свободным.

Только не подумайте, что признание очевидности зла противоречит моей вере. Для христианина зло остается самой мучительной тайной. Человек постоянно живет в кругу преступлений, совершаемых историей, сохраняя веру, которая сталкивается со страшной истиной: очевидным бессилием Искупления. Рассудочные доводы теологов относительно присутствия зла никогда меня не убеждали, какими бы убедительными они ни были, именно потому, что были убедительными. Ускользящий от нас ответ не имеет ничего общего с разумом, он принадлежит милосердию. Ответ этот

полностью заключен в утверждении евангелиста Иоанна «Бог есть любовь». Нет ничего невозможного для любви живой и для того, что с нею связано; об этом тоже написано.

Прошу прощения, что поднимаю проблему, которая из поколения в поколение порождает столько объяснений, споров, лжеучений, преследований и страданий. К Вам обращается писатель, которого Вы предпочли другим, следовательно, это значит, что Вы цените его мнение. Думаю, это свидетельствует о том, что все, что он описывает, сообразуясь со своей верой и надеждой, не противоречит опыту читателей, которые не разделяют ни его надежды, ни его веры. Иначе говоря, мы делаем вывод, что христианское видение жизни, например, Грэма Грина не смущает читателя-атеиста. Честертон отмечал, что, когда происходит что-нибудь удивительное в христианстве, в конце концов ему всегда обнаруживается соответствие в реальной жизни. Если мы остановимся на этом высказывании, то, вероятно, обнаружим смысл удивительного соответствия между творчеством, одушевленным католицизмом, как у нашего друга Грэма Грина, и широкой атеистической аудиторией, которая читает запоем его книги и обожает его фильмы.

Да! Именно широкая, утратившая свое христианство публика! Как говорил Андре Мальро: «Революция сегодня заменила христианскую идею вечной жизни». А что, если миф - это как раз и есть революция! И если жизнь - единственно существующая реальность?

Каким бы ни был ответ, мы можем прийти к общему выводу: это утратившее свое христианство человечество остается человечеством распятым. Какая сила в мире могла бы навсегда уничтожить страдания людей, воплощенные в образе Креста? Даже Ваш Стриндберг, который снизошел в самую бездну, откуда воззвал Псалмопевец, пожелал, как мне говорили, чтобы на его могиле были начертаны следующие слова, способные сами по себе поколебать и взломать врата в вечность: «Славься, Крест, единственное упование мое!» Столько выстрадав, он покоится под сенью этой любви и надежды. И во Имя Его лауреат просит простить ему столь личные слова, которые могут показаться слишком высокопарными. В ответ

на почести, которыми вы меня осыпали, я не могу сделать ничего иного, как открыть свою душу, и коль скоро писатель через своих персонажей открыл Вам свои тайные сомнения, он открыл вам и секрет своего душевного покоя

F. Mauriac. Discours du Prix Nobel // Pensées catholiques. P., 1954.

ХРОНИКА

Юбилей российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака в Париже

Десять лет назад в Нижегородском лингвистическом университете им. Н.А. Добролюбова было создано российское отделение Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака. Инициаторами ее рождения стали председатель Международной ассоциации друзей Ф. Мориака профессор Андре Сеай и заведующая кафедрой зарубежной литературы НГЛУ, заслуженный деятель науки РФ, профессор З.И. Кирнозе. Создание российского отделения стало логическим завершением многолетней подготовительной работы, начатой еще в середине 90-х. Тогда во Франции ученые обратили внимание на исследования филолога З.И. Кирнозе о Мориаке, поразившие их глубиной и оригинальностью. А. Сеай пригласил автора первой русской монографии о Мориаке в состав редколлегии сборника научных трудов ассоциации, что само по себе уже считалось актом безоговорочного признания со стороны ведущих специалистов Франции компетентности З.И. Кирнозе. А. Сеай, которому российские ученые отдают дань признания и восхищения, был уверен в этом и неизменно повторял во время симпозиумов и научных конференций, что ряды сторонников Мориака будут прирастать Россией.

Первым камнем, положенным в фундамент российского отделения, стало публичное выступление З.И. Кирнозе на конференции 1996 года с докладом «Мориак и Россия». Успех российского исследователя в стенах Люксембургского дворца убедил председателя Международной ассоциации друзей Мориака лично приехать в Нижний Новгород, сначала для участия в международной конференции, в рамках которой была организована секция, посвященная автору романа «Тереза Дескейру». Через год А. Сеай с супругой Соланж, секретарем ассоциации, снова были в Нижнем, где и состоялось подписание документов, зафиксировавших рождение российского отделения

Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака. После этого сотрудничество парижского центра и его российской «дочки» стало носить планомерный, продуманный характер, несмотря на большие финансовые трудности, которые российское отделение испытывало в те времена. Французские коллеги прилагали усилия для того, чтобы в ежегодных конференциях общества друзей Мориака смогли принять участие нижегородские ученые З. Кирнозе, С. Фомин, А. Лобков, К. Кашлявик. М. Двинина, Е. Баранова. Несмотря на сложности формирования сборников материалов этих конференций, они всегда находили возможность опубликования выступлений нижегородских ученых, при этом не жалея ни сил, ни времени на подготовку статей к публикации. Лучшие из этих материалов вошли в этот выпуск Вестника.

Дом Андре и Соланж Сеай в Париже стал центром российско-французских исследований писателя. Благодаря этому дому для нас открылась особая неофициальная Франция. Ряды книг в библиотеке, полотна французских художников на стенах и особенно гости хозяев, среди которых родственники Мориака, артисты, дипломаты, профессора из Японии, Америки, Африки – все это формировало круг читателей Мориака и Франции, в которой великие традиции прошлого и современность предстали сплетенными невидимыми прочными нитями.

Андре Сеай опубликовал во французском издании «Бордас» в 1972 году одну из лучших монографий, посвященных Мориаку, и мечтой всей его жизни было издание ее перевода в России. Оно было осуществлено в Нижнем Новгороде в 2001 году С.М. Фоминым. Несмотря на тяжелую болезнь и исключительную занятость, А. Сеай всегда находил время для консультаций и комментариев, необходимых переводчику. Отрадно, что перевод вышел в свет еще при жизни автора и, очевидно, доставил ему немало радости. А. Сеай способствовал также изданию на русском языке Нобелевской речи Мориака, без которой невозможно постичь всю глубину мысли художника.

Ассоциация объединила ученых разных городов России. В Москве творчество Мориака заинтересовало редакцию издательства «Планета» и удивительного человека Олега Жданко - редактора серии «Нобелевские лауреаты», который сумел выпустить в свет том романов Мориака, ставший отправной точкой

фундаментальных исследований творчества Ф. Мориака в Москве и Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и Казани, Глазове и Иркутске. Примером тому могут служить диссертации М.В. Двининой «Становление Франсуа Мориака, поэта и романиста» (М. 1991), О.Б. Евгеньевой «Ф. Мориак: этика, эстетика, политика» (СПб. 1992), М.А. Стрепетовой «Роль автобиографических элементов в художественном творчестве Ф. Мориака» (СПб. 1995), К.Ю. Кашлявик «Идейно-художественное своеобразие цикла Франсуа Мориака о Терезе Дескейру» (Н. Новгород. 2000).

Сегодня творчество Мориака продолжает интересовать и волновать студентов и молодых ученых. В наследии писателя до сих пор остается много «белых пятен». Мало изучены его публицистика и поэтическое творчество. Особняком стоит драматургическое наследие Мориака, которое ожидает своего исследователя. Тем не менее, в значительной мере благодаря российскому отделению Международной ассоциации, сегодня удалось ввести в научный обиход ранее неизвестный материал. Так, диссертационное исследование Е.А. Ворониной «Публицистика Ф. Мориака 1950-70х годов», успешно защищенное в 2009 году, приблизило российскому читателю его публицистику, а завершенная в том же году диссертация А.В. Радкевич «Мориак и Расин» сделала более понятным театральное наследие художника.

Среди студенческих работ о Мориаке следует отметить исследование театра Мориака, выполненное Денисом Снегиревым, выпускником переводческого факультета, и особенно его перевод пьесы о Терезе Дескейру. Попытка представить роман Мориака языком кино сделана Валерием Мызником в короткометражном фильме «Изъян». Для парижских членов ассоциации друзей Мориака это явилось событием, которое нашло отклик в переписке К.Ю. Кашлявик и режиссера фильма с руководством ассоциации.

Среди последних работ о Мориаке - дипломные сочинения студентов переводческого факультета Н. Зотовой о теологическом наследии Мориака и К. Котловой «Мориак и Руссо». Приложением к ней стал ранее не существовавший перевод статьи Мориака, посвященной этому философу и писателю.

Логическим итогом десятилетнего пути российского отделения Международной ассоциации стал предложенный вашему

вниманию тематический выпуск «Вестника» НГЛУ - попытка системного исследования художественного мира Франсуа Мориака.

Российское отделение Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака особенно гордо тем, что ее председатель, заслуженный деятель науки РФ, профессор Зоя Ивановна Кирнозе получила из рук посла Франции в России престижный французский орден «Офицер академических пальм» за многолетнюю деятельность по пропаганде в России французской культуры и литературы и творчества Ф. Мориака в частности.

Таким образом данный выпуск Вестника призван, отметить три важных вехи:

- 125 лет со дня рождения Франсуа Мориака;
- 10 лет со дня основания российского отделения Международной ассоциации друзей Франсуа Мориака;
- 30 лет со дня основания кафедры зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации НГЛУ.

Сборник является вкладом Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова в празднование года Франции в России.

С.М. Фомин

**Секция «Литературный концепт и художественная реальность»
Международной научной конференции «Лингвистические основы
межкультурной коммуникации»
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
10-11 декабря 2009 года**

В пятый раз в рамках авторитетной международной научной конференции «Лингвистические основы межкультурной коммуникации» работала секция «Литературный концепт и художественная реальность». Более 30 участников из России, Украины и Австрии прочитали доклады, посвященные взаимодействию литературы и межкультурной коммуникации.

Конференция была посвящена светлой памяти Виктора Георгиевича Зинченко (1937–2009), профессора Одесского национального университета им. И.И. Мечникова.

В.Г. Зинченко связывали с НГЛУ многолетние дружеские и научные отношения. Положения системно-синергетического подхода к литературе, разработанные В.Г. Зинченко, легли в основу специального выпуска «Вестника» НГЛУ, посвященного творчеству Ф. Мориака.

Виктор Георгиевич Зинченко родился в семье потомственных моряков и большую часть жизни прожил в Одессе. Здесь он с медалью окончил школу, поступил в университет, в котором проработал более тридцати лет, пройдя все должности от ассистента и лаборанта до заведующего кафедрой зарубежной литературы и декана филологического факультета.

Но главной его страстью оставалась наука. Со студенческих лет В.Г. Зинченко интересовался историей и филологией, что не мешало ему увлекаться математикой и логикой.

Первые научные работы В.Г. Зинченко посвящены изучению чешского исторического романа. В 1975 году он защищает кандидатскую диссертацию: «Век А. Ирасека и чешский исторический роман конца XIX - начала XX столетия (к проблеме типологии)». Защите предшествовали статьи в украинской прессе, ученых записках Одесского национального университета им. П.И. Мечникова, компаративистские исследования по сопоставлению чешского и английского романов, чешского романа о прошлом и западноевропейской прозе XIX – XX веков, чешской и русской литературе. Вскоре публикации В.Г. Зинченко стали появляться

в академических изданиях, в журналах «Советское славяноведение», в украинской «Науковой думке», а с начала 90-х годов в Украинской литературной энциклопедии.

Особый интерес вызывали у В.Г. Зинченко проблемы теории литературы. Его доклады в Московском университете, на всесоюзных, а затем российских форумах о поэтике романа, проблеме его генезиса и социального функционирования неизменно вызывали живой отклик ученых. Не потеряли значения статьи:

- Чешская тема в повести И. С. Тургенева «Несчастливая» / Советское славяноведение. 1988, №1.

- «Пиковая дама» А.С. Пушкина как гротеск // Материалы международной пушкинской конференции. - Гурзуф. 1999.

- Зинченко В.Г. Фантастика и фантастический роман (на материале чешской литературы) // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX – начало XX веков: Методические материалы по теории литературы. – Даугавпилс, 1987.

- Зинченко В.Г. Вербально выраженные концепты русской и украинской культуры и их роль в межкультурной коммуникации. // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Серия «Научное сотрудничество с зарубежными университетами». - Вып. I. – Нижний Новгород, 2005.

- Зинченко В. Г. Прецедентный текст и фрактал в системном анализе художественного текста // Межвузовский сборник научных трудов Нижегородского государственного лингвистического ун-та имени Н.А.Добролюбова. Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. – Нижний Новгород, 2009.

С конца девяностых годов В.Г. Зинченко работал в соавторстве с нижегородскими учеными. Теоретические проблемы межкультурной коммуникации нашли обоснование в серии книг, статей:

- Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Система «литература» и методы ее изучения. – Нижний Новгород, 1999.

- Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Сравнительно-исторический метод // Наша школа. –2003. – №4.

- Зинченко В. Г. Практикум по теории межкультурной коммуникации. Изд. 2-е, переработанное и дополненное / В соавт. с А.Е. Бочкаревым, В.Г. Зусманом, З.И. Кирнозе, – Нижний Новгород, 2005.

- Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Культура войны и культура мира (введение в теорию межкультурной коммуникации). – Н. Новгород, 2006.

- Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. Учебное пособие. – М.: Флинта-Наука, 2007.

В 2009 году опубликован словарь по межкультурной коммуникации, готовится к выходу новая книга о методах литературы.

Присущие В.Г. Зинченко скрупулезная точность в работе над материалом, чувство нового, стремление сблизить разные сферы знаний в поисках Смысла позволяют говорить о научных трудах В.Г. Зинченко как о важном вкладе в гуманитарные науки.

В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе

**Научно-практический семинар
«Слово в пространстве диалога культур–II»
НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
5 марта 2010 года**

В марте 2010 года на кафедре немецкой филологии НГЛУ состоялся второй научно-практический семинар «Слово в пространстве диалога культур». Семинар был посвящен памятной дате – 65-летию со дня образования кафедры. Поздравляя сотрудников кафедры и гостей, ректор НГЛУ им. Н.А. Добролюбова профессор Б.А. Жигалёв отметил: «Кафедра немецкой филологии – одна из старейших кафедр НГЛУ, и ее возраст является отчасти свидетельством ее значимости в учебном процессе и научно-исследовательской деятельности университета. За эти годы на кафедре сложились свои научные школы и направления, в рамках которых около ста аспирантов защитили свои кандидатские диссертации. Среди высококвалифицированных сотрудников кафедры только доктора и кандидаты наук, трем коллегам присвоено звание «Почетный профессор НГЛУ». За высокие достижения в учебно-методической и научно-исследовательской работе и в связи с 65-летием коллектив кафедры был награжден Почетной грамотой НГЛУ.

Основными темами научной дискуссии стали проблемы культурной ценности слова, смыслового потенциала слова в художественном тексте, взаимодействия «слова», «понятия» и «концепта», проблемы художественного слова как фокуса авторского слова и слова эпохи, роль слова в переводе и в трансляции культуры.

В докладе доцента В.В. Савиной «Образ России в современной немецкоязычной литературе» основное внимание было уделено ярко выраженному мифологическому характеру образа России со многими свойственными мифу чертами: контрастностью противопоставлений отдельных смысловых элементов, немногочисленностью и внутренней нерасчлененностью этих элементов, стабильностью или неподвижностью структуры. Представления европейцев о России формируются, по мнению автора, на протяжении многих веков и мало изменяются вплоть до XIX века. Уже в IX веке в их основе лежит идея величины страны и

величия народа. Структура образа России усложняется в XVI веке. Страна характеризуется как огромная, несметно богатая и могущественная в военном и государственном отношении. При этом условия жизни описываются как нищенские, бесправные, рабские, а люди как сильные, бесстрашные и одновременно покорные власти. Очевидна оппозиция богатства, роскоши, блеска при царском дворе тяжелой жизни народа. Особое внимание уделяется суровости климата Руси. Именно этот элемент становится структурообразующим для образа России. Понятием - символом для этой идеи становятся мороз, снег, лед. Суровость жизни и климата передается в превосходной степени. Страна не просто большая, но огромная, богатство несметное, нищета невиданная, рабство полное, власть абсолютная, мороз ужасный, жизнь самая суровая. Эта особенность давать смысловые элементы в превосходной степени сохраняется до XX - начала XXI веков. В.В. Савина особо отметила, что «новый этап в постижении России, русского характера и русской души связан на Западе с интенсивным знакомством с творчеством Достоевского и Толстого. «Русская» тема достаточно часто разрабатывалась в немецкоязычной художественной и публицистической литературе XX века. Пик интереса приходится на 20-е годы, послевоенное время и начало перестройки. В XXI веке остается желание узнать Россию неофициальную, лишь поверхностно представленную в западных средствах массовой информации. Структура образа России усложняется, наполняется качественно новыми элементами. Это связано с тем, что авторы делятся впечатлениями, приобретенными непосредственно в стране. Их взгляд обнаруживает целый ряд нестандартных подходов и представлений о русском характере и так называемой «русской» душе».

В докладе зав. кафедрой немецкого языка доцента Т.И. Кулигиной «Языковые репрезентации концепта “запад”» концепт рассматривается как многомерное явление, которое содержит понятийную, эмоционально-образную и ценностно-значимую составляющие и во многом реализует связь между словами и экстралингвистической действительностью, между миром культуры и миром индивидуальных смыслов. Репрезентация концепта может ограничиваться одним словом, а может осуществляться и более сложными языковыми структурами:

словосочетаниями, фразеологическими оборотами, предложениями и целыми текстами. Культурно-исторический опыт этноса закреплен в культурных концептах, которые отражают среди прочего ценностные парадигмы соответствующей культуры. На примере концепта «запад» были проанализированы изменения оценочного знака в языковых репрезентациях данного концепта, отражающих культурно-обусловленные представления человека о мире.

В докладе лектора Германской службы академических обменов (DAAD), старшего преподавателя кафедры немецкой филологии К. Скорняковой «Обучение интерпретации культурной составляющей на занятиях по домашнему чтению» анализировался стихотворный текст. По мнению докладчика, особую роль на занятиях по интерпретации стихотворного текста играют так называемые образцы интерпретации культурной составляющей этого текста (*kulturelles Deutungsmuster*). Желание человека осуществлять успешное общение должно приводить его к необходимости приобретения определенных навыков интерпретации культуры, в том числе языковой. Это та способность, которую К. Крамш называет *symbolische Kompetenz* („symbolic competence“). Она является интегрирующей составляющей языковой компетенции в целом и должна привести к успешной межкультурной коммуникации.

Со своими сообщениями по темам выполняемых диссертационных исследований выступила аспирантка кафедры Е.В. Руди, а также коллеги из Мордовского государственного педагогического института им. М.Е. Евсевьева.

Во время семинара состоялась презентация очередного выпуска межвузовского сборника научных трудов «Человек и языковое пространство: аспекты взаимодействия». Большинство статей выполнено в русле научных школ и направлений, сложившихся на кафедре немецкой филологии НГЛУ. В 2009-2010 уч.г. было проведено два научно-практических семинара «Слово в пространстве диалога культур», рубрики предлагаемого сборника отражают основные направления научной дискуссии.

В.С. Вашунин, Н.Н. Прокопьева

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

1. Подготовка рукописи к публикации

Рукопись должна быть представлена или послана по почте непосредственно ответственному редактору выпуска по адресу: vestnik.nglu@mail.ru. Авторы представляют один экземпляр рукописи в виде готового оригинал-макета статьи на одной стороне белой бумаги формата А4 и на электронном носителе в формате Word.

Статья должна быть подписана автором. На отдельном листе прилагаются сведения об авторе с указанием его звания, ученой степени, должности, места работы, почтового адреса, телефона и контактного адреса электронной почты, который затем будет опубликован в Вестнике.

В течение 10 дней после получения рукописи она направляется члену редколлегии для рецензирования. О результатах рецензирования автору сообщается по тем контактным адресам и телефонам, которые указаны в заявке. В течение месяца редколлегия принимает решение об очередности опубликования статей, получивших положительный отзыв рецензента.

За опубликование статей и других материалов аспирантов плата не взимается.

1.1. Структура статьи

Статья в обязательном порядке должна содержать:

- название статьи (прописными буквами полужирным шрифтом по центру),
- инициалы и фамилии авторов (строчными буквами полужирным шрифтом по центру),
- название вуза полностью и города (курсивом по центру),
- аннотацию на русском языке (не более 10 строк),
- ключевые слова (обычно 5-7) на русском языке,
- перевод названия статьи и фамилии автора на английский язык (строчными буквами полужирным шрифтом по центру),
- аннотацию на английском языке,
- ключевые слова на английском языке.

Основной текст статьи должен содержать:

- введение, где необходимо указание на имеющиеся результаты в данной области исследования и цели работы, направленные на достижение новых знаний;
- основную часть, которая в зависимости от рода работы может включать разделы (материалы и методы исследования, результаты и обсуждение и т.п. или другие, подобные им);
- заключение (выводы), в котором по мере возможности должны быть указаны новые результаты и их теоретическое или прикладное значение;
- библиографический список.

1.2. Текст статьи

Статья должна быть набрана на компьютере с полуторным интервалом между строками на одной стороне листа стандартного формата бумаги – А4 с полями 2,5 см с каждой стороны (не более 30 строк на одной странице и по 60 знаков в строке вместе с междусловными интервалами). Размер шрифта 14. Абзацный отступ – 1,25 см.

Интервал – 1,5. Все страницы рукописи с вложенными таблицами и рисунками должны быть пронумерованы (в счет страниц рукописи входят таблицы, рисунки, подписи к рисункам, список литературы).

Объем статьи – до 20000 знаков.

Аннотация статьи на русском и английском языках (не более 10 строк), ключевые слова (5-7) на русском и английском языках размещаются перед основным текстом. Текст аннотации должен содержать основные результаты проведенного исследования. Обязательно должен быть дан перевод имени и фамилии автора и названия статьи на английский язык.

1.3. Особенности набора знаков, цифр, формул

Следует делать ясное различие между заглавными и строчными буквами, а также четко различать О (букву) и 0 (цифру), 1 (единицу) и I (римскую единицу или букву «и»). Обозначение веков следует писать римскими цифрами (XIX век).

Следует по возможности упрощать набор формул. Цифры, числа и дроби, математические символы, греческие буквы набираются **прямым** стандартным **шрифтом**. Математические знаки действий и соотношений отбивают от смежных символов.

1.4. Иллюстрации

Из иллюстраций в тексте статьи допускаются только четкие рисунки, графики и схемы. Размер одного штрихового рисунка не должен выходить за рамки текстовых границ, все надписи приводятся шрифтом одной величины. Следует максимально сокращать пояснения на рисунке, переводя их в подписи. Все детали рисунка при его уменьшении должны хорошо различаться.

Фотографии к публикации не принимаются. Все иллюстрации нумеруются единой порядковой нумерацией и снабжаются краткими и точными подписями. На все иллюстрации должны быть ссылки в тексте.

1.5. Таблицы

Таблицы должны использоваться исключительно для представления данных, которые не могут быть описаны в тексте. Слова в таблицах должны быть написаны полностью, верно должны быть расставлены переносы. В ячейке таблицы в конце предложения точка не ставится.

1.6. Библиографическое описание

Библиографические описания в библиографическом списке даются в порядке очередности цитирования в тексте. При этом в тексте после цитаты указывается номер цитированного источника в квадратных скобках, а номер страницы указывается в библиографическом описании. При ссылке на работу без цитирования в библиографическом описании указывается общее количество страниц.

При оформлении библиографического списка следует руководствоваться Правилами библиографического оформления всех видов печатных изданий (подробнее см.: <http://www.bookchamber.ru/gost.htm>):

– книги одного автора:

Азнаурова, Э. С. Прагматика художественного слова / Э. С. Азнаурова. – Ташкент: ФАН, 1988. – 119 с.

– книги двух авторов:

Булыгина, Т. В. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.

– книги трех авторов:

Домашнев, А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1983. – 192 с.

– книги, описанные под заглавием:

Антология русской риторики: учеб. пособие / отв.ред. и сост. М. И. Панов. – М.: Университетский гуманитарный лицей, 1997. – 479 с.

– журнальная статья:

Баранов, А. И. Постулаты когнитивной семантики / А. И. Баранов, Д. О. Добровольский // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1997. – Т. 56. – №1. – С. 11-21.

– статья в сборнике:

Остин, Дж. Слово как действие / Дж. Остин // НЗЛ. Вып. XVII. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22-129.

– материалы конференций:

Петров, К. Е. К вопросу об оценочном переосмыслении прагмем / К. Е. Петров // Язык. Культура. Деятельность: Восток-Запад. Тезисы докладов Межд. научной конференции. – Набережные Челны: Институт Управления, 1996. – С.159-160.

– диссертации, авторефераты:

Бабушкин, А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. П. Бабушкин. – Воронеж, 1998. – 41 с.

– словари и справочная литература:

Лингвистический энциклопедический словарь / гл.ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.

– электронные ресурсы:

Иванов, В. И. Язык, текст, речь / В. И. Иванов // Электронный ресурс Интернет: www.textum.ru/article/ivanov_lang/=9876.html

Допускаются только общепринятые сокращения. Указание в списке всех цитируемых работ обязательно. Библиографический список печатается на отдельной странице.

ВЕСТНИК
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н.А. Добролюбова

Выпуск 9

Лингвистика и межкультурная коммуникация

Художественный мир Франсуа Мориака

Редакторы: Л.П. Шахрова
Н.И. Морозова

Лицензия ПД № 18-0062 от 20.12.2000 г.

Подписано в печать

Формат 60x90 1/16

Печ. л. 10,6

Тираж 500 экз.

Цена договорная

Заказ

Типография НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31а