

Михаил Свердлов

«Посторонний» А. Камю: абсурд и двусмысленность

Роман А. Камю «Посторонний» называют философским романом. Спрашивается: что такое философский роман — в данном случае; о чем он и о ком?

Начнем с общеизвестного: присмотримся к уже хрестоматийным философским рассуждениям по поводу и вокруг «Постороннего» — здесь и найдем ключевое слово.

В своем эссе «Миф о Сизифе», вышедшем вскоре после «Постороннего» (1942), А. Камю утверждает, что настоящий роман непременно должен быть философским¹. А в пример приводит Ф.М. Достоевского, при этом упрекая последнего в философской двусмысленности². С одной стороны, поясняет Камю, герои Достоевского (такие, как Кириллов, Ставрогин, Иван Карамазов) до конца следуют логике абсурда, причем никогда еще до Достоевского логика эта не была представлена столь убедительно³. С другой стороны, «под конец автор [Достоевский] выступает против своих героев»⁴ и уже, казалось бы, доказанного ими «абсурдного» тезиса.

В этом расхождении автора и героев как раз и видит Камю противоречивость («двусмысленность») романов Достоевского: «Удивителен ответ творца своим персонажам, ответ Достоевского Кириллову: жизнь есть ложь, и она является вечной»⁵. Вывод Камю: в отличие от логики Кириллова — «абсурдной», но «внятной», «классически ясной»⁶ — логика самого Достоевского дает сбой; автор не осмеливается сделать то, что делают его герои, — взять на себя бремя «абсурдной истины»⁷. Так Камю подходит к итогу — парадоксальному лозунгу в духе «1984» Дж. Оруэлла: абсурд — это ясность; а все, что противоречит абсурду, внутренне противоречиво — то есть двусмысленно.

Двусмыслен ли Достоевский? Нет. Его романная стратегия заключалась в том, чтобы дать сильное слово «богохульствующему» герою, предоставить ему максимальную «свободу самораскрытия»⁸ и из его краха «вывести потребность Христа»⁹. В плане ненаписанного романа «Житие великого грешника» Достоевский отмечал: «Хоть и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтобы читатель ясно видел, что идея эта благочестива»¹⁰. Принцип Достоевского — не двусмысленность, а двуплановость. «Благочестивая» идея автора нигде не выставлена в прямой и декларативной форме поучения и вывода, но сказывается только косвенно, только намеком («в загадке») — скрытая за «про» и «contra» персонажей, за их идейной борьбой.

Возникает другой вопрос: не двусмыслен ли сам Камю? Сомнения на этот счет появились сразу же после выхода «Постороннего»; так Ж.-П. Сартр при всей своей солидарности с Камю тем не менее заметил (в «Разборе “Постороннего”, 1943), что «даже для читателя, знакомого с теориями абсурда, Мерсо, герой «Постороннего», двусмыслен»¹¹. Вслед за героем попадает под сомнение и автор: не надо верить Камю на слово, когда он жонглирует своим излюбленным понятием — «абсурд». «Двусмысленность» — вот ключевое слово для понимания романа Камю именно как философского романа; то, в чем автор «Постороннего» упрекал «Братьев Карамазовых», обращается против него самого.

Двусмысленность героя «Постороннего» обнаруживается не сразу. Сначала читатель еще пытается разгадать характер Мерсо за своеобразным «сказом» — повествованием от первого лица, по стилю иногда напоминающим школьное сочинение на тему: «Как я провел летние каникулы». «Прерывистое следование рубленных фраз», отказ от «причинно-следственных связей», использование связей «простого следования» («а», «но», «потом», «и в этот момент»), — перечисляет Сартр признаки «детского» стиля Мерсо¹². Для определения этого стиля Р. Барт вводит метафору — «нулевая степень письма»: «Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в «Постороннем», создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля»¹³. Кажется, что с первых слов своего романа Камю намекает на известный афоризм Ж.-Л. Буффона: «Стиль — это сам человек». Писатель столь старательно демонстрирует «отсутствие стиля», что у читателя возникает сомнение в присутствии человека. Так в зачине речь Мерсо иронически сопоставлена с текстом телеграммы — и оказывается столь же краткой, «прозрачной», столь же «посторонней» всякой живой речи

(телеграмма: «Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем»; Мерсо: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. <...> Не поймешь. Возможно, вчера»). Затем — связывая второй и третий абзацы, Камю подчеркивает общность повествования и телеграммного сообщения демонстративной тавтологией (во втором абзаце: «Выеду двухчасовым автобусом и еще засветло буду на месте»; в третьем абзаце: «Выехал двухчасовым автобусом»). И так далее.

Читатель догадывается: за стилем должна скрываться концепция героя, концепция мира. И находит этому подтверждение, например, в важном эпизоде с «какой-то чудачкой» (часть I, глава 5). Казалось бы, что в нем важного: посетительница кафе всего лишь заказывает обед, подсчитывает, сколько он будет стоить, выкладывает деньги, ест, отмечает птичками радиопередачи в программе на неделю, надевает жакет, выходит из кафе, идет по тротуару — вот и все. Читатель так и остается в недоумении, зачем ему об этом рассказали. Однако автору как раз и нужно недоуменное читательское «зачем?» — чтобы как отдельным эпизодом, так и всей книгой ответить ему: «это незачем», «все незачем». Сюжетный абсурд, по Камю, есть отражение абсурда человеческой жизни.

За каждой «ненужной» подробностью в тексте, за каждым «лишним» эпизодом стоит у Камю философский тезис — конечно, «абсурдный». Так Сартр приводит ряд параллелей к «Постороннему» — из «Мифа о Сизифе»: «Человек разговаривает по телефону за стеклянной перегородкой; его не слышно, зато видна его мимика, лишенная смысла, — и вдруг задаешься вопросом, зачем он живет»; «Люди также источают нечто бесчеловечное. Иной раз в часы ясного ума, механичность их жестов, их бессмысленная пантомима делает каким-то дурацким все вокруг них»¹⁴. В «абсурде» заключается ответ на все вопросы; там, где читатель видит только нечто невнятное, автор на самом деле дает указание — на истину без смысла. Поэтому чем менее ясным представляется читателю значение эпизода, тем он важнее для автора.

Но «голое» перечисление Мерсо-рассказчика являет не только отсутствие смысла, но и то, что дано человеку вместо смысла — автоматизм. В указанном эпизоде Мерсо сравнивает свою соседку по столику с автоматом («Потом поднялась, теми же отчетливыми движениями, как автомат, надела жакет и вышла»), но ведь и сам он в этот момент подобен автомату. Женщина методично ест в кафе — Мерсо методично наблюдает за ней; женщина идет по тротуару, «строго по прямой, не отклоняясь и не оглядываясь» — Мерсо за чем-то следует за ней.

Позже, во время суда (часть 2, глава 3), они поменяются ролями: теперь уже женщина станет изучающим субъектом автоматического действия, Мерсо же — изучаемым объектом. Они глядят друг на друга, как в зеркало, потому что равны друг другу в автоматизме (она «чудачка» для него, он «чудной» для Мари). И это не частный случай, а закон прозы Камю. Например: когда другой персонаж 3 главы 2 части — репортер — начинает пристально смотреть на подсудимого Мерсо, возникает тот же эффект зеркала («Очень странно — мне показалось, будто это я сам себя разглядываю»). Все персонажи объединены уравнительным автоматизмом жизни.

Автоматизм замешает смысл: повинаясь инстинкту самосохранения, человек хочет уподобиться автомату и так найти спасение от «абсурда» существования. Персонажи «Постороннего» старательно соблюдают ритуалы автоматизма — такова их защита от бессмысленной истины. Мать Мерсо и Перез, Саламано и его пес каждый день гуляют по одному и тому же маршруту, совершают одни и те же действия, говорят одни и те же слова. Горе потери выводит Переза и Саламано из автоматизма; тогда они плачут. Однако однообразный процесс слезотечения, ритм всхлипываний и стонов («на одной ноте», как у женщины, плачущей над гробом матери Мерсо) вновь возвращает их в русло спасительного автоматизма. Используем любимый оборот Мерсо-рассказчика — «в сущности»: в сущности, Мерсо так же растворен в повседневном автоматизме, как прочие персонажи. Но есть в Мерсо и нечто особенное, выделяющее его из ряда автоматических персонажей; здесь-то и коренится ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ «абсурдного» романа Камю.

Дело в том, что автоматизм в «Постороннем» раздваивается: когда за ним — физиологическая привычка, это для автора хорошо, когда за ним — социальная традиция, это для автора плохо. Так вот: в том, что касается физиологической привычки, Мерсо — поистине первый среди равных. Он гений автоматической сенсорики, совершенный человек-прибор, фиксирующий явления природы. На этом основании автор и выделяет Мерсо — чтобы в итоге сделать из него положительного героя.

От прибора требуется точность в расчетах и регистрации явлений. Отсюда — педантические ряды числительных в речи Мерсо (начало романа): «восемьдесят километров», «двухчасовой автобус», «отпуск на два дня», «он [Эммануэль] три дня назад схоронил дядю», «от деревни до дома призрения два километра». Прибор находится по ту сторону смысла; поэтому чем бессмысленнее расчеты Мерсо, тем они

точнее. И наоборот: если числу хотят навязать смысл, оно оказывается вытесненным из памяти Мерсо. Так характерно, что он не может вспомнить, сколько лет было его матери.

Тем же автоматизмом Мерсо-рассказчика можно объяснить монотонные перечисления им мельчайших подробностей быта, равнодушное и скрупулезное созерцание явлений «под микроскопом» (двух шершней, бьющихся в стекло, слез Переза, затягивающих его «иссохшее лицо влажной пленкой» — заметим, у гроба матери и на похоронах глаз у Мерсо особенно острый). Наконец, и в его связи с природой видится особенная чувствительность хорошо настроенного прибора; на внешние раздражители он реагирует не хуже собаки Павлова¹⁵.

Прибор не может лгать — и потому Мерсо честен. В основе же социальных институтов — конвейер лжи. Из этого противоречия честного прибора и лживого конвейера с неизбежностью вырастает конфликт. Автоматизм людского суда над героем проходит лейтмотивом — с первой страницы. Вот он оправдывается перед начальником за вынужденный отпуск («Я ведь не виноват»); вот — объясняется с директором приюта по поводу своего отказа содержать мать; вот — чувствует смущение оттого, что не захотел открыть крышку материнского гроба («не надо было отказываться»). Уже в первой главе звучат два трагических предупреждения герою. Первое — во время ритуала сидения у гроба: «Тут я заметил, что все они [мамины друзья], качая головами, сидят напротив меня, по обе стороны от привратника. У меня мелькнула нелепая мысль, будто они собрались, чтобы меня судить». Второе — во время похоронного ритуала: «Дальше все разыгралось так быстро, слаженно, само собой, что я ничего не запомнил». Во второй части романа машинальный людской суд будет монополизирован общественной машиной, которая столь же «слаженно» и «сама собой» доведет дело до смертного приговора.

Социальные институты основаны на ложных посылах (пример тому — следователь и священник с проповедью Бога, обвинитель — с проповедью этического императива); потому-то обществу и нужна репрессивная машина — чтобы обороняться от угрожающей ему истины «абсурда». Выпав из идеологического «постава», Мерсо обречен уничтожению.

Тревожные намеки в первой части романа готовят читателя к завершающей ее катастрофе (6 глава); после катастрофы, во второй части, Мерсо уже убийца и арестант. И вот что важно: между двумя частями и между двумя Мерсо (до и после убийства) — разрыв; пытаюсь сложить этих двух Мерсо в единое целое, читатель сталкивается с фундаментальной, неустранимой ДВУСМЫСЛЕННОСТЬЮ мира

раннего Камю. Единого целого не получается. В первой части Мерсо автомат среди автоматов, во второй части — уже точка приложения философских лозунгов. Честный автомат превращается в мученика истины, «постороннего» социальной лжи. И в этой своей новой роли — становится мифологемой, нагруженной всевозможными культурными ассоциациями, одна выше другой.

С самого начала второй части Мерсо — образец «абсурдной» поучительности, в духе философской прозы XVIII века. Если в первой части романа Мерсо всего лишь отсылал нас к будничным метафорам энциклопедистов (Ж.О. де Ламетри: «человек-машина»; Д.Дидро: инструмент, на котором играет природа¹⁶), то во второй части он уже подобен вольтеровскому «простодушному», в своей наивности несущему свет истины (видимо, не случайно сходство названий у повести Вольтера и романа Камю¹⁷). Но этого автору мало: к концу романа Мерсо дорастает чуть ли не до уподобления Христу¹⁸.

Позже, в предисловии к одному из переизданий «Постороннего», Камю с вызовом подтвердит самые смелые читательские догадки: «Читатель будет близок к истине, усматривая в «Постороннем» историю человека, который без всякой героической позы согласен умереть за истину. Мне случалось говорить, и каждый раз парадоксальным образом, что в моем персонаже я попытался изобразить единственного Христа, которого мы заслуживаем»¹⁹.

Сознательно ли автор запутывает читателя и впадает в ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ? Да, сознательно — и вот зачем. Он не довольствуется изображением «абсурдного» мира и заявлением своей «абсурдной» позиции. Ему надо большего: окружить понятие «абсурда» героическим ореолом. Отсюда — эквилибристическая игра с читателем. Сначала все делается для того, чтобы и для читателя Мерсо стал «посторонним»; чтобы была устранена малейшая возможность сопереживания персонажу, не говоря уже об идентификации с ним²⁰. Вся первую часть Камю терпеливо настраивал читателя на «абсурд»: учил его равнодушию к прочитанному, отучал от поисков смысла в написанном; заодно же внушал иллюзию «письма» как неумышленного акта, голого факта и явления природы²¹. Зато во второй части — «парадоксальным образом» — шлюзы открыты: для метафор, риторики и читательского сочувствия. Первая часть устроена так, чтобы читатель привык к «абсурду», вторая — чтобы он поверил в «абсурд».

Без натяжек эту программу никак не осуществить. И вот уже автор готов применить принцип «все дозволено» на уровне поэтики: отменить автономию персонажа, сделать границы его «я» проницаемыми для прямого авторского вторжения. Обратим внимание: речь

от лица Мерсо дана без всякой мотивировки. — это ведь не интроспекция, не речь, обращенная к какому-либо слушателю, не дневник, не письменное воспоминание, а абстрактное высказывание без времени и места²². Тем легче автору манипулировать высказывающимся персонажем, подменяя его слово своим. В результате получается «ДВУСМЫСЛЕННЫЙ» Мерсо: то ли «здравомыслящий, равнодушный, молчаливый человек» (Сартр²³), то ли марионетка в руках философствующего автора.

Например: чтобы изменить статус Мерсо, требуется сделать его убийцей. Однако, следуя логике характера, можно только вовремя привести «абсурдного» героя к месту преступления. На каждой из развилок, в каждый из моментов выбора персонаж говорит: «все равно» — значит, автору ничего не стоит в решающий момент заставить его повернуть туда, куда нужно²⁴. Но вот когда дело доходит до выстрелов (а для пушного эффекта надо выстрелить не меньше пяти раз), задача автора резко осложняется: убийство не в характере Мерсо. И тогда на помощь приходят метафоры, одна за другой развернутые в речи «здравомыслящего, равнодушного, молчаливого человека». Чтобы произвести пять выстрелов, нужно было употребить двадцать пять метафор, чуть ли не в два раза больше, чем до этого в тексте²⁵. В кульминационный момент речь героя особенно красочна: «Море испустило жаркий, тяжелый вздох. Мне почудилось — небо разверзлось во всю ширь и хлынул огненный дождь»; именно в этой красочности — ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ, поскольку неясно, кому принадлежит данное высказывание — персонажу или автору.

К концу романа все сказанное и рассказанное Мерсо воспринимается как ДВУСМЫСЛЕННОЕ; все — в целом. Роман начинался с отметки «нулевого градуса» в речи Мерсо: «Сегодня умерла мама»; а завершился аффектированной театральной декламацией — того же Мерсо: «...Остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть они встретят меня криками ненависти». И при этом от начала к концу — развивается ли характер Мерсо? — нет; прослеживается ли в нем, хоть в какой-то мере, «диалектика души»? — нет. А значит, конец романа так и остается опровержением начала; начало же — опровержением конца.

Подведем итог. О чем «Посторонний» — ясно; достаточно заглянуть в оглавление философского эссе Камю «Миф о Сизифе»: об «абсурдной свободе», например. А вот о ком — неясно; здесь — ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ. В чем философская составляющая романа Камю? В насилии тезиса над персонажем.

Примечания

- ¹ «В противоположность записным романистам, великие писатели — это романисты-философы» (*Камю А. Бунтующий человек*. М., 1990. С. 79).
- «...Мы сумеем постичь двусмысленность романа — ничуть не меньшую, чем двусмысленность иных философских учений» (Там же. С. 81.).
- ³ «...Никому, кроме Достоевского, не удавалось передать всю близость и всю пытку абсурдного мира» (Там же. С. 84).
- ⁴ Там же. С. 85.
- ⁵ Там же. С. 86.
- ⁶ Там же. С. 82, 83.
- ⁷ Поэтому «Братья Карамазовы» — «не абсурдное произведение, а произведение, в котором ставится проблема абсурда» (Там же. С. 85).
- ⁸ См.: *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1979. С. 54–88.
- ⁹ *Достоевский Ф. М. Письма*. М.–Л., 1930. Т. I. С. 353.
- ¹⁰ Документы по истории литературы и общественности. Вып. I: *Ф. М. Достоевский*. М., 1922. С. 71–72.
- ¹¹ *Сартр Ж.-П. Ситуации*. М., 1997. С. 303.
- ¹² Там же. С. 312, 311, 313.
- ¹³ *Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика*. М., 1983. С. 343.
- ¹⁴ *Сартр Ж.-П. Указ. соч.* С. 309, 310.
- ¹⁵ См.: «Мерсо обладает поразительным микроозарением, острым видением мелочей, иногда, казалось бы, совершенно незначительных и даже странных: он успевает заметить, что у гроба священник «уравнивал длину серебряных цепочек» кадила; что у директора приюта «коротенькие ножки»; что у Раймона «руки повыше локтя... были совсем бледные и покрыты черными волосами, а у араба «пальцы на ногах широко расставлены» и т.д. и т.д., можно выписывать целыми страницами» (*Семенова С. Преодоление трагедии*. М., 1989. С. 233).
- ¹⁶ См. высказывания энциклопедистов — например, Вольтера: «Я емь тело, и я мыслю; больше я ничего не знаю» (Цит. по: *Свасьян К. А. Становление европейской науки*. Ереван, 1990. С. 374); или барона Гольбаха: «...Человек не может быть свободным, любой его шаг необходимым образом управляется реальными или кажущимися преимуществами (или пользой, выгодой), которые он приписывает предметам, возбуждающим его страсти» (Цит. по: *Реале Дж., Антисьеры Д. Западная философия от истоков до наших дней*. Т. 3. Новое время (От Леонардо до Канта). СПб., 1996. С. 510).
- ¹⁷ См. описание подобного героя у П. Вальери: «Выхватить из одного мира и внезапно погрузить в другой некое умело выбранное существо, остро чувствующее всю безмерность абсурда, для нас неощутимого: странность обычаев, курьезность законов, диковинность нравов, эмоций, верований — все то, с чем мирно уживается масса людей, в гущу которых всесильный бог-сочинитель единым росчерком посылает его жить и непрестанно изумляться, — таков этот литературный прием. Итак, весьма часто в качестве инструмента сатиры выводились то некто турок, то перс, то, иной раз, полинезиец; порой, дабы разнообразить игру и взять точку отсчета на полпути в бесконечность, на эту роль избирался обитатель Сатурна, Сириуса, некий Микромегас; порою же — ангел. Подчас лишь в неведении или в экзотичности этого вымышленного гостя коренилась причина его изумлений и черпала силы

обостренная впечатлительность ко всему, что скрывает от нас привычка; в иных случаях его наделяли сверхчеловеческой зоркостью, искусственностью или глубиной, которые эта марионетка исподволь обнаруживала вопросами и замечаниями неотразимой и лукавой простоты» (*Валери П.* Об искусстве. М., 1993. С. 388).

¹⁸ См.: *Семенова С.* Указ. соч. С. 240.

¹⁹ Там же. С. 240–241.

²⁰ «...Для нас он тоже посторонний» (*Сартр Ж.-П.* Указ. соч. С. 300).

²¹ Сартр поддался на уловку: «Человек абсурда не объясняет, он описывает; ничего эта книга не доказывает» (Там же. С. 301); Барт же — нет: «Беда в том, что нет ничего более обманчивого, чем белое письмо» (*Барт Р.* Указ. соч. С. 344).

²² Два раза в романе появляется «сегодня» («сейчас») / «завтра» — в начале и конце. В начале: «Сегодня умерла мама»; «Выеду двухчасовым автобусом». В конце: «...Я счастлив и сейчас»; «...Остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей». Таким образом, перед нами пример правильной кольцевой композиции: в начале — взгляд в завтрашнюю жизнь после сегодняшней смерти матери, в конце — взгляд в завтрашнюю смерть из сегодняшней жизни.

²³ *Сартр Ж.-П.* Указ. соч. С. 305.

²⁴ «Остаться тут или идти — в конце концов, было все едино. Я постоял минуту, повернулся и зашагал обратно на пляж».

²⁵ См.: *Семенова С.* Указ. соч. С. 224.