

Религия Пруста и миф Жене

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_268

Некогда — в интервью немецкой газете «Цайт» — Жан Жене рассказал, что одним из сильнейших литературных впечатлений для него стала книга Марселя Пруста «Под сенью девушек в цвету», прочитанная в тюрьме еще в период работы над первым романом¹. Это признание стало частым поводом для сравнения двух писателей и представления раннего романного пятикнижия Жене как своеобразного ответа на «Поиски утраченного времени». В этой системе координат «Влюбленный пленник», написанный почти на три десятилетия позже романов, созданных в сороковые годы, в каком-то смысле способен срифмоваться с «Обретенным временем». С легкой руки биографа Эдмунда Уайта за Жене даже закрепилось звание «Пруста маргинального Парижа»². Однако есть основания считать, что едва ли Жене интересовала подобная вариация на темы прустовского *opus magnum*, а сам этот «диалог» предстает куда более сложным и полемичным, чем это может показаться на первый взгляд. И как ни странно, в роли ключа здесь способна выступить не проза Жене, а его драматургия.

Де Шарлю как персонаж Жене

В последней части семитомной эпопеи герой Пруста случайно становится свидетелем воплощения в жизнь мазохистских фантазий своего давнего знакомого — барона де Шарлю. В проеме слухового окна одного из номеров отеля, оказавшегося тайным домом свиданий, разворачивается незаурядная сцена: обладатель множества дворянских титулов привязан цепями к кровати и подвергается пыткам. Но по нескольким фразам, произнесенным сводником Жупьеном, быстро становится ясно, что все это — плохо разыгранный спектакль, в котором нуждающиеся в деньгах молодые люди пытаются выдавать себя за садистов и преступников. Более того, сам барон тоже осознает происходящее как негодный фарс и «одновременно разочарован и раздражен этими убогими попытками продемонстрировать порочность, которые на самом деле выявили лишь невероятную глупость и столь же невероятную неискренность»³. «Лицо его мне нравится, но, когда называет меня негодяем, кажется, будто он выучил урок», — замечает де Шарлю относительно одного из этих «бандитов»⁴.

Предельно важной здесь оказывается причина разочарования барона: он недоволен вовсе не фактом обмана (какие-то неотесанные болваны строят

1 Genet J. Entretien avec Hubert Fichte // Genet J. Œuvres complètes: En 6 t. T. VI. P.: Gallimard, 1991. P. 165–166.

2 White Ed. Genet: A Biography. N.Y.: Vintage, 1993.

3 Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой. СПб.: Пальмира, 2017. С. 177.

4 Там же. С. 165.

из себя безжалостных убийц), а его несовершенством — тем, как топорно и неуклюже исполнены роли. Схожим образом реагирует и протагонист романа на гордое заявление Жюльена о том, что этот отель в скором времени сможет стать воплощением любых интимных фантазий: «Но пока что, — сказал я Жюльену, — ваше заведение совсем другого рода, это нечто худшее, чем просто сумасшедший дом, поскольку безумие его обитателей показное, срежиссированное, слишком уж заметное»⁵. Что же касается самого де Шарлю, эта сцена, помимо всего прочего, еще и выступает для него искаженным способом пережить расставание с молодым скрипачом Морелем. Но так или иначе, «этот сумасшедший, несмотря ни на что, прекрасно осознавал, что является жертвой безумия, и в то же время играл, поскольку прекрасно понимал, что тот, кто сейчас хлещет его плетью, на самом деле не злее какого-нибудь мальчишки»⁶; но «в сущности говоря, это его стремление оказаться привязанным, избитым при всей своей гнусности было отражением некоей мечты, столь же романтической, как у кого-нибудь другого, например, отправиться в Венецию или взять на содержание танцовщицу», и он «столь упорно настаивал на том, чтобы мечта его как можно больше была приближена к реальности, что Жюльену пришлось убрать деревянную кровать из комнаты 43 и заменить ее железной, с которой цепи сочетались гораздо лучше»⁷. Судя по всему, главное, что волнует де Шарлю, — это нечто, стоящее между действительностью и вымыслом, но при этом постоянно ускользающее от того, кто намерен его уловить.

Проживи барон де Шарлю на полвека дольше, он вполне мог бы стать посетителем борделя мадам Ирмы. Роли Епископа, Судьи и Генерала, выбранные центральными персонажами пьесы Жене «Балкон», демонстрируют желание господствовать, которое ближе к финалу проявляется уже как потребность в реальных властных полномочиях. Однако среди образов, предлагаемых заведением Ирмы, имеется и, например, нищий Старик — раб, который, напротив, жаждет подчиняться. В этом смысле безукоризненна четвертая картина «Балкона», она включает всего две реплики:

Старик: А вши есть?

Девушка (развязно): Есть, есть!⁸

Подобное распределение ролей подталкивает к интерпретации пьесы Жене в ключе разговора о политике и идеологии, сублимирующих сексуальные влечения. Теряющую авторитет и почти свергнутую мятежниками власть готовы сменить их двойники из публичного дома, удовлетворив политические потребности взбунтовавшихся масс. Таким образом мятеж, происходящий за стенами борделя, словно тоже оказывается заперт в его пределах. В этом контексте на «Балкон» можно взглянуть как на своего рода пролог к теории «общества спектакля», а словосочетания вроде «le simulacre du Chef de la Police» (образ начальника полиции)⁹ невольно прочитываются как пролог к будущим рабо-

5 Там же. С. 184.

6 Там же. С. 193.

7 Там же. С. 195.

8 Жене Ж. Балкон / Пер. с фр. Б. Останина // Кто сломается первым: Языковой театр. М.: Опустошитель, 2018. С. 42.

9 Genet J. Le Balcon // Œuvres complètes. T. IV. P.: Gallimard, 1968. P. 84; Жене Ж. Балкон. С. 65.

там Жана Бодрийяра. Дело, впрочем, не в (не)правомерности подобных интерпретаций, а в том, что проблема образа у Жене обнаруживает более разветвленную структуру.

«Балкон» написан так, что невозможно быть уверенным в том, что именно перед нами — глумление или превознесение, парад симулякров или священный ритуал. Буквально каждый образ здесь двоятся: клятва угрожает обернуться хулой, патетичные монологи актеров — политическими агитками, сакральный обряд — формальной условностью. В близости этой опасной перемены и существуют герои Жене, а глумление над театром бульваров и нескончаемое святотатство одновременно оказываются таинством перерождения. Посетители салонов мадам Ирмы нуждаются в том, чтобы сыграть чью-то роль, и «Балкон» — это прежде всего пьеса об онтологии театра.

Заведение мадам Ирмы, не в пример топорным постановкам Жупьена, доводит все механизмы дома иллюзий почти до совершенства. На смену слуховому окну здесь приходит специальный аппарат для наблюдения, снабженный «окуляр, слуховой трубкой и множеством рычагов»¹⁰. Наряды и декорации выполнены предельно правдоподобно, более того — они непременно включают небутафорские, «подлинные» элементы, чтобы стереть границу между представлением и представляемым. Но при этом именно нарочитое сохранение какого-нибудь изъяна (вроде «черных кружев, выглядывающих из-под рясы»¹¹) позволяет не забывать, что происходящее лишь игра, и таким образом снимает противостояние действительности и вымысла. Кажется, именно этой продуманной двойственности происходящего и не хватало барону да Шарлю. Но чтобы эта догадка обрела более твердую опору, нужно сопоставить *теорию знака* у Пруста с *теорией образа* у Жене. А в роли проводников здесь выступают такие внимательные читатели этих книг, как Жан-Поль Сартр и Жиль Делёз.

Комбре и истина

Как известно, Ален Бадью предложил оригинальное и в каком-то смысле скандальное прочтение Делёза как классического философа. Сместив акценты от ризомы и номадизма к Единому, он даже указал на пути примирения Делёза с Платоном и Гегелем. Однако в тексте Бадью есть один раздел, вызывающий несколько вопросов: проблема истины. Он указывает на то, что Делёз не чувствовал вкуса к понятию истины, по сути — не считал его необходимым для философских построений. Но трудность, по мнению Бадью, заключается в том, что в действительности Делёз не отказался от этого понятия, просто истиной для него стало время, которое «первично, а истину как раз следует разжаловать»¹². Для обоснования этой мысли Бадью опирается на периферийный фрагмент из книги Делёза о кино, показывая, что для Делёза истина и время, по существу, принадлежат к одному мыслительному порядку. Эта связь едва ли требует подобной интриги, учитывая, что у Делёза имеется отдельная книга, посвященная взаимоотношениям истины и времени. Это его работа о Пру-

10 Жене Ж. Балкон. С. 44.

11 Там же. С. 50.

12 Бадью А. Делёз. Шум бытия / Пер. с фр. Д. Скопина. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 83.

те, которая, кстати, может дать простор для еще более «классического», чем у Бадью, прочтения Делёза. Во всяком случае, здесь у Делёза явно обнаруживается вкус к понятию истины. Более того, эта книга сильно размывает именно те линии концепций Делёза и Бадью, которые последний описывает как демаркационные: «Поиски утраченного времени есть поиски истины. Называются же они Поисками утраченного времени лишь потому, что истина имеет ощутимую связь со временем. Не только в любви, но также в природе и в искусстве речь идет не о наслаждении, но об истине»¹³.

Впрочем, Бадью указывает на связь истины со временем лишь для того, чтобы отказать принять ее. По его мнению, Делёз (вслед за Гегелем) полагает, что «истина является в конечном итоге памятью». А для Бадью истина — это своего рода вспышка, она не производится временем, а противостоит ему как революционное событие разрыва: «главное для меня — мыслить истину не как время или невременное бытие времени, но как *прерывание*»¹⁴. Эта связь истины с воспоминаниями требует дополнительного комментария, связанного со знаменитым прустовским дроблением памяти на произвольную и непроизвольную. И если Делёз и стремился что-то разжаловать — так это истину, порожденную произвольной памятью: «Чего стоят объективные истины, вытекающие из некоего соединения труда, мышления и доброй воли; те истины, которые передаются, поскольку отыскиваются, а отыскиваются, поскольку могут быть получены?»¹⁵

Работа непроизвольной памяти, напротив, не имеет отношения к тому, что может быть добыто в ходе прилежного старания. Открываемая ею истина не связана с отыскиваемыми мышлением объектами, напротив, она более значима, чем сама мысль, потому что именно она и вынуждает мыслить. Непроизвольная память — это неконтролируемое озарение, вторгающееся в мышление, «включаемое» внезапным звуком колокола или ударом ботинка о булыжник. И именно в этот момент без всякого предупреждения, по точнейшему наблюдению Делёза, «Комбре возникает, но совсем не таким, каким он был в прошедшем ощущении, а в некоем блеске, в “истине”, никогда не эквивалентной реальности»¹⁶. Эту истину приходится взять в кавычки как раз для того, чтобы противопоставить ее той, что относится к сознательным аналогиям памяти. Но именно здесь у Делёза и проявляется нечто, предельно близкое к тому «радикальному прерыванию», которое определяет сущность истины для Бадью.

Итак, самые важные вещи открываются внезапно и на очень короткое время, вспыхивают, а не длятся. Для того чтобы помыслить увиденное в озарении, требуется определенное усилие, по выражению еще одного прилежного читателя Пруста — Мераба Мамардашвили, — «пространство истины может быть расширено только трудом»¹⁷, иначе вспыхнувшее исчезнет и останется лишь воспоминание о чем-то внезапном, важном, но забытом. Так сны имеют свойство растворяться в воздухе через минуту после пробуждения, их редко

13 Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетей, 1999. С. 40.

14 Бадью А. Делёз. Шум бытия. С. 89.

15 Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 56.

16 Там же. С. 84.

17 Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. С. 18.

удается записать и потом уже не помнишь, от чего проснулся с колотящимся сердцем. Вот и детство оказывается чем-то вроде такого сна, замедленной во времени вспышки, потому что, находясь в нем, не имеешь ресурса для его фиксации. Например, Элиас Канетти в возрасте шести лет вместе с родителями переехал из Болгарии сначала в Англию, а потом в Австрию и Швейцарию. Из-за этого все события первых лет жизни, как он сам впоследствии писал, «как бы перевелись» в его голове на немецкий язык¹⁸. Но, по существу, эта нарочитая дистанция стала для Канетти заостренным восприятием детства как такового: его всегда приходится «переводить». Именно о такого рода переводе ведет речь и Пруст: «...я осознал, что эту главную, единственную настоящую книгу крупному писателю не приходится сочинять в прямом смысле этого слова, потому что она существует уже в каждом из нас, он должен просто перевести ее. Долг и задача писателя сродни долгу и задаче переводчика»¹⁹.

Это не та работа, которую можно выполнить второпях, о чем свидетельствуют не только семь томов «Поисков», но и выстроенные ими каскады знаков, отделяющие героя от истины и одновременно указывающие на пути приближения к ней. Делёз разделяет знаки «Поисков утраченного времени» на четыре уровня:

1. *Светские знаки* — первая ступень семиотического обмена, код, который необходимо расшифровать для доступа в мир аристократии. Жесты, ухмылки, кивки, поклоны, подмигивания, содержащие скрытые сообщения.
2. *Знаки любви* — всегда обманчивые, двусмысленные, раз за разом требующие новых интерпретаций, которые, впрочем, никогда не дают ощущения абсолютной надежности. Общение Марселя и Альбертины — это бесконечные лабиринты намеков, влюбленные почти никогда не прибегают к прямому высказыванию, полагая, что и оно, в свою очередь, будет воспринято как знак и потому истолковано неверно.
3. *Материальные чувственные знаки* — двигатели произвольной памяти: спотыкание о булыжники, вкус бисквита, позвякивание ложки или звон колокольчика. Именно сквозь эти предвестия оказывается замечен проблеск истины. Но их еще недостаточно для того, чтобы в полной мере различить истину, для этого нужно подняться на последний — четвертый — уровень.
4. *Знаки искусства* — способы раскрытия сущности. Их отличие от всех предыдущих заключается в том, что они нематериальны: «Пока мы открываем смысл знака в чем-то другом, непокорный духу кусочек материи еще продолжает существовать. Напротив, Искусство дает нам подлинное единство: единство материального знака и абсолютного духовного смысла»²⁰.

Впрочем, это единство отнюдь не позволяет провести знак равенства между «переводом» и «оригиналом». Его не стоит воспринимать как символ абсо-

18 Канетти Э. Спасенный язык. История одного детства / Пер. с нем. А. Карельского. М.: Отто Райхль, 2021. С. 14.

19 Пруст М. Обретенное время. С. 260.

20 Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 67

лотной гармонии. Произведение искусства продолжает сохранять дистанцию, более того — существует благодаря этой перспективе: перед нами именно обретенное, а не возвращенное время. Единственным условием обретения здесь становится необходимость утраты, а единственное счастье — это уже успевшее ускользнуть. Герой Пруста остается одержим непрерывным смятением, ведь способен осознать свое отношение к Альбертине, только потеряв ее и превратив в литературное произведение. И если вспышка произвольной памяти возникает сродни божественному откровению, то искусство встает на место религии: тема, выступившая центральной еще в ранних текстах Пруста о Джоне Рёскине. Одной из первых работ, написанных о Прусте на английском языке, стало эссе Сэмюэля Беккета, в котором эта «религиозность» была обозначена предельно точно: «Его постигнет религиозный опыт в единственно приемлемом для восприятия смысле слова, как одновременно успение и благовещение, так что он... осознает скорбную необходимость собственной жизни и бесконечную тщету — в глазах художника — всего, что не есть искусство»²¹.

Служанки в зеркалах

На первый взгляд, герои Жене тоже погружены в лабиринты знаков, демонстрируя, что общение уголовников насыщено уловками и намеками отнюдь не меньше, чем взаимоотношения аристократов (существенная разница, правда, в том, что законопослушности первые всегда предпочтут преступление, верности — предательство, возделыванию сада — пылающее апельсиновое дерево). Жене только и делает, что раз за разом увеличивает дистанцию и нагромождает условности: в «Неграх» персонажи стоят на разных подиумах, в «Ширмах» — разделены многочисленными перегорождками. Однако, в отличие от Пруста, точкой отсчета здесь оказывается не изоциренная и требующая расшифровки *система знаков*, а множасьая *театральность* всего происходящего. Именно поэтому герои Жене так легко и без всякого предупреждения норовят выпрыгнуть из киноэкрана или протянуть руку рассматривающему их фотографию.

Вопреки вниманию Жене к сценическим постановкам, театральность его текстов ни в коей мере не является зависимой от воплощения в виде спектакля, она присутствовала в его романах задолго до обращения к драматургии, ставшей лишь открытием нового речевого ресурса (так же, как поэзия и кинематограф). Театральность распространяется у Жене буквально на все сферы: событие преступления становится разыгрываемым спектаклем, сексуальные отношения — калейдоскопом фантазий и представлений, вульгарные жесты — поэзией, а предательство — клятвой Мельпомене. Но что за странная идея — противопоставить театр и знаковую систему? Любой специалист по семиотике скажет, что театральная сцена — это лишь один из множества способов донесения знаков. Вопреки этому, во вселенной Жене не знаки формируют театральное действие, а наоборот — театр дает возможность существования знака, предшествуя ему. Впрочем, тяжеловесное противопоставление лучше сразу заменить более емкой антитезой *знак/образ*.

21 Беккет С. Пруст // Беккет С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи разных лет / Сост., пер. с англ. и фр., послесл. и примеч. М. Дадяна. М.: Текст, 2009. С. 46.

Из-за нарочитой нереалистичности пьесы Жене стали путать с театром абсурда, а из-за обращения к темам расизма и колониализма — с политическим театром. Однако если абсурдистская или политическая драмы вполне могут обойтись без персонажей, исполняющих чужую роль, то для театра Жене это невозможно. Буквально каждый из его героев взаимодействует с собственным образом. В уже упомянутой четвертой картине «Балкона» двум лаконичным репликам предшествует длинный абзац ремарок, включающий следующую: «Все движения Старика отражаются в трех зеркалах. (Три актера изображают три его отражения)»²². Пространство «Балкона» — не что иное, как царство зеркал, и каждый из драматических текстов Жене — это такого рода театр в театре. Впрочем, это в равной степени относится и к прозе, а, например, фильм Райнера Вернера Фассбиндера «Керель» точно уловил театральность романа. Но пожалуй, нагляднее всего эту метафору демонстрирует пьеса «Служанки», игра отражений в которой была блестяще проанализирована Сартром.

Книга «Святой Жене, комедиант и мученик» стала первой серьезной работой о писателе и драматурге и до сих пор остается самым известным текстом о нем. Опубликованная в 1952 году, она оказалась посвящена прежде всего романам и стихам Жене, потому что к этому времени он успел написать лишь две пьесы, одной из которых — «Служанкам» — посвящены не только страницы нескольких глав, но и заключительное приложение (по совпадению, это единственный фрагмент, переведенный на русский). Пожалуй, заметным недостатком этого анализа является лишь неразличение пьесы и спектакля, во многом спровоцированное самим Жене. Однако, слегка изменив последовательность тезисов Сартра, можно убедиться в том, что читатель и зритель здесь находятся в принципиально разных условиях. Итак, перед нами четыре уровня иллюзий, выстраиваемых игрой Клер и Соланж:

1. *Домашний театр*. В отсутствие Мадам две служанки разыгрывают сценки из собственной жизни, в которых Клер играет Мадам, а Соланж исполняет роль Клер (и наоборот). Причем уже здесь сцена и текст предлагают разную акцентуацию сюжета. Читатель оказывается в привилегированном положении: он с самого начала знает о том, что Клер — это Соланж, а не Клер. Зритель же уже на этом этапе рискует быть запутанным, в отличие от читателя, поначалу он получает лишь одну подсказку: в какой-то момент Клер (настоящая Клер, исполняющая роль Мадам), сбивается и называет Соланж ее собственным именем.
2. *Социальные роли*. Служанки не слишком искусные актрисы, они то и дело переигрывают, преувеличивают эмоции, отчего все действие изначально имеет привкус вульгарности, однако эти кривляния оказываются лишь утрированным отражением ролей, в соответствии с которыми они и Мадам ведут себя в повседневной жизни. К примеру, Мадам излишне контрастна в своих капризах (то дарит платья, то отбирает их назад), а служанки всячески демонстрируют покорность, хотя в действительности они не так давно составили донос на любовника своей госпожи. Театр начинается в повседневности, и, возможно, поэтому, оставаясь одни, служанки опять же предпочитают продолжать и совершенствовать спектакль.

3. *Разыгранные желания.* Сперва может показаться, что переодевание в платье Мадам ненадолго реализует скрытую мечту служанки стать госпожой — обратную сторону лакейства. Но вскоре выясняется, что служанки вовсе не мечтают занять ее место, а напротив — искренне исполняют роль той, кого ненавидят. Они хотят только изображать Мадам, а вовсе не превращаться в нее. Если эти сценки и реализуют какую-то грезу, то лишь мечту об ее убийстве (так героиня пьесы «Негры» говорит королеве: «Если вы свет, а мы — тьма, то такой же будет та ночь, которой затмится день»²³). И мечта так притягательна, что ради ее исполнения Клер, играющая Мадам, готова умереть вместо нее, подчинившись логике абсолютного театра.
4. *Мужчина, притворяющийся женщиной.* Последний уровень иллюзий (Сартр, напротив, называет его первым) выходит за пределы текста пьесы и касается постановки на сцене. И на этот раз в привилегированном положении оказывается не читатель, а зритель, ведь в ремарках нет ни слова о юношах, наряженных в женскую одежду. Однако Сартр напоминает, что еще в первом романе Жене можно найти вполне соответствующие эстетике «Служанок» строки: «Если бы мне нужно было поставить театральную пьесу с женскими персонажами, я бы потребовал, чтобы их роли исполняли юноши, и предупредил бы об этом публику при помощи плакатов, висящих по обе стороны декораций в течение всего представления»²⁴. Сартр призывает не объяснять это требование очевидностью гомосексуальных пристрастий автора. Перед нами нечто, предельно близкое к древнегреческому театру, в котором женские роли исполнялись мужчинами: «На самом деле Жене сразу же хочет *радикализировать видимость*. Актриса, без сомнения, сможет сыграть Соланж, но преобразование не будет радикальным, потому что ей не потребуются играть женщину»²⁵. На первый взгляд, здесь выстраивается параллель и с Альбером, спрятанным у Пруста за Альбертиной, но пока не стоит спешить с этой аналогией.

Жене предлагает структуру, в чем-то способную напомнить картину Каспара Давида Фридриха «Восход луны над морем» из собрания Эрмитажа. Две парусных лодки вышли в море, вероятно их экипажи решили полюбоваться лунным пейзажем, а это плавание и восход луны созерцают двое мужчин, стоящих на камне, но за их силуэтами, парусниками и свечением, в свою очередь, наблюдают две сидящие чуть поодаль женщины, на чьи профили зритель, как правило, обращает внимание раньше, чем на два огромных якоря на переднем плане пейзажа. Однако Жене интересуется не столько наблюдение за наблюдателем, сколько изображение изображающего: юноша-актер должен притвориться девушкой-служанкой, которая неловко играет госпожу, якобы выступающую в роли недостижимого эталона, но в действительности являющуюся

23 Жене Ж. Негры / Пер. с фр. С. Исаева // Жене Ж. Строгий надзор. М.: ГИТИС, 2000. С. 252.

24 Жене Ж. Богоматерь цветов / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2015. С. 278.

25 Сартр Ж.П. «Служанки» / Пер. с фр. Л. Долининой, О. Абрамович // Театр Жана Жене: Пьесы. Статьи. Письма / Сост. В Максимова; коммент. Л. Долининой, В. Максимова. СПб.: Гиперион, 2001. С. 445.

ее заклятым врагом. Впрочем, скоро Жене станет тесно в этой крохотной зеркальной комнате, и уже в «Балконе» цепочка окажется куда более изощренной, а с каждым годом принцип отражений будет лишь усложняться, достигнув своего апогея в «Ширмах», где на двух сотнях страниц развернутся шестнадцать ритуальных картин, объединяющих более сотни персонажей. Это повторение театрального обряда для Жене не менее важно, чем для Пруста — перепев мотива памяти.

Образы, а не знаки

Итак, четыре уровня знаков и четыре уровня иллюзий, но едва ли можно назвать их четко соответствующими друг другу, перед нами принципиально разные способы разговора об искусстве. В центре внимания Жене находится понятие *образа*, игравшее принципиальную роль в его прозе задолго до обращения к драматургии. И это не чисто эстетическая категория, образ выходит у Жене за пределы произведения искусства:

Возможно, театр в своей нынешней, мирской форме исчезнет — он уже в опасности — театральность неизменна, если это потребность предлагать не знаки, а полноценные, емкие образы, скрывающие реальность, которая, возможно, не что иное, как отсутствие бытия²⁶.

Именно поэтому образ раскрывается еще и как взаимодействие со смертью: в пьесах «Строгий надзор», «Отель “Сплендид”», «Служанки» это проявлялось через тему убийства, в «Балконе» и «Неграх» присутствие мавзолея и катафалка требуется уже прямо на сцене (что, впрочем, не удивительно для автора, опубликовавшего роман «Торжество похорон»), главный герой (героиня?) пьесы «Она» говорит, «что лучше всего нас, пожалуй, представило бы ничто»²⁷, в «Ширмах» мертвые станут полноправными участниками действия, а следующим, увы, нереализованным проектом Жене должен был стать цикл драматических и прозаических произведений под названием «Смерть». Здесь сложно не вспомнить о предложенном самим Жене жанре «театра на кладбище». И эта теория оказывается куда более скандальной, чем сюжеты его поэм и романов, ведь речь идет о театре, обращающемся не к религии, а к той архаике, которая едва ли может быть принята каким-либо обществом (и в этом смысле все существовавшие постановки Жене — не что иное, как неизбежные компромиссы).

Если театр будет располагаться на кладбище, то, чтобы попасть в него, зрителям придется идти вдоль могил. <...> Я имею в виду не мертвое кладбище, где осталось несколько стел, а живое. Я говорю о кладбище, на котором продолжают рыть могилы и хоронить мертвецов²⁸.

Эти мысли обнаруживают куда больше точек соприкосновения не с политической или абсурдистской драмой, а с театром Антонена Арто, со сцениче-

26 Жене Ж. Влюбленный пленник / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2021. С. 423.

27 Жене Ж. Она / Пер. с фр. С. Макуренковой // Жене Ж. Строгий надзор. С. 450.

28 Жене Ж. Это странное слово о... / Пер. с фр. Е. Бахтиной, О. Абрамович // Театр Жана Жене. С. 438—439.

скими теориями которого пьесы Жене тоже нередко соотносили. (К слову, Жене был близко знаком не только с участниками постановок Арто — Роже Бленом и Марией Казарес, но и с распорядительницей его письменного наследия — Поль Тевнен.) Как и в театре жестокости, сценическое действие у Жене не является лишь инструментом отражения повседневности, но указывает на трансцендентную сущность, связывающую жизнь и искусство.

Не знаю, что такое есть театр, но знаю точно, чем он быть не должен: он не должен быть описанием бытовых действий, увиденных извне: я иду в театр, с тем чтобы увидеть на сцене себя (в одном персонаже или с помощью многоликого персонажа и в форме сказки) таким, каким не сумею — или не осмелюсь — увидеть себя или себя представить, но каким на самом деле являюсь²⁹.

Жене недостаточно лишь отражаемого и отражающегося, образующих некое единство, потому что и актер, и его тень, уже соединившись, в свою очередь, оказываются отражением. За проблемой «оригинала» и «перевода» проясняется нечто, различимое только благодаря их взаимодействию, но перевод проявляется уже не только как работа истолкователя, а как отражение той же трансцендентности, на которую указывает и которой стремится соответствовать оригинал. И здесь возникает оппозиция другого уровня.

Ясно, что Сартр и Делёз не были лишь читателями Жене и Пруста, но находили в их текстах подтверждение для собственных мыслей. И если и было понятие, к которому Делёз испытывал многолетнее подозрение, то это вовсе не *истина*, а *трансцендентность*. Он даже объявил одной из задач собственной философии противодействие платонизму и «восстановление имманентности во всей ее протяженности и чистоте, препятствующей возврату трансцендентного»³⁰. Именно поэтому знаки «Поисков утраченного времени» со временем все больше превращались для Делёза в способы имманентного взаимодействия материального и нематериального: «Реальному путешествию недостает сил для того, чтобы отразиться в воображении; а у воображаемого путешествия нет сил для того, чтобы, как говорит Пруст, удостоверить свою реальность. Вот почему воображаемое и реальное должны быть чем-то вроде двух смежных или накладывающихся друг на друга отрезков одной траектории, двумя то и дело меняющимися местами сторонами, вращающимся зеркалом»³¹. Сартр же — несмотря на то что Делёз называл его одним из своих философских учителей — предлагал противоположную точку отсчета: «...имманентность может определить себя, только схватывая трансцендентное»³². Святость Жене — это не имманентный бунт против трансцендентности, но радикализация взаимоотношений с потусторонним: запредельность падения, противопоставленная запредельности взлета³³. Но нужно вспомнить о том, что во французском языке *sentence* — это и *приговор*, и *изречение/предложе-*

29 Жене Ж. Как играть «Служанок» / Пер. с фр. С. Исаева // Жене Ж. Строгий надзор. С. 58.

30 Делёз Ж. Критика и клиника / Пер. с фр. О. Волчек, С. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 184.

31 Там же. С. 89.

32 Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. Колядко. М.: Республика, 2000. С. 35.

33 Sartre J.P. Saint Genet, comédien et martyr // Genet J. Œuvres complètes. T. I. P.: Gallimard, 1952. P. 244.

ние, и именно в заключении Жене встречается с писательством, или, вернее, с языком как таковым: со значением и смыслом. Процесс означивания Сартр определяет как проявление «трансцендентной связи между объектами», а проблему смысла — как столкновение с «трансцендентностью, сорвавшейся в имманентность»³⁴.

Отсюда, однако, не так сложно вернуться к разговору об искусстве, вставшем на место религии и наделяющем вещи смыслом. По сути, именно так и поступает Сартр, но в этом случае нечто существенное оказывается упущенным. С годами Жене — в отличие от Пруста, которым зачитывался во время тюремного заключения, — все больше обращается за вдохновением не к религии и искусству, его образ выступает в роли моста к чему-то более раннему и предшествующему этому разделению и осуществляющему его снятие: к единству мифа. Действительность и вымысел сохраняют свою двойственность, но останавливают противостояние и в этот момент отражения распознают друг друга, а казавшиеся заблудившимися в зеркальном лабиринте герои внезапно обнаруживают способность на прямое высказывание, невозможное для томящихся сомнениями Марселя и Альбертины. Непостижимым образом грязные уголовники и изгои получают доступ к любовному переживанию и заставляют поверить, что им известно о любви гораздо больше, чем высшему свету. Любовь для них — это присутствие, а не ускользание. Им больше не нужно скрывать свою гомосексуальность, тем более — прятать Альбера (или Альфреда, или Анри) за Альбертиной: минуту назад нам казалось, что они заигрались в чужие роли, но вот они ломают декорации и сбрасывают все покровы. И на месте смертельно усталых путников, навьюченных ношами сомнений, появляются парящие в воздухе могучие мифические птицы, а их крылья сияют неразгаданной красотой — нескончаемыми вспышками истины.

Когда человек формирует свой образ, который хочет оставить, которым хочет подменить себя, он ищет, ошибается, делает наброски, чертит каких-то нежизнеспособных монстров, эти образы ему следовало бы уничтожить, если бы они не разрушились сами собой: в конечном итоге тот образ, что останется после его смерти, должен быть действенным — образ Сократа, Христа, Саладина, Сен-Жюста... Тем, кого я называю, удалась дерзкая попытка спроецировать в окружающий мир и в будущее образ — причем неважно, соответствующий им или нет, ведь они сумели оторвать от себя этот четкий образ — единственный в своем роде, действенный не потому, что станет источником для подражания, а потому, что станет источником деяний, направленных против него, хотя кажется, будто они совершаются для него и во имя его, но главным образом потому, что это единственное послание из прошлого, которое удалось переправить в наше настоящее³⁵.

В этом смысле малоизвестные факты биографии Жене почти ничего не добавляют к написанному им и уж точно они не способны поколебать образ, навсегда связавший его жизнь и его произведения с невысказанностью, которой они стремились соответствовать. Если образу удастся завершить свое становление, то в конце концов он возвращается назад во временной поток, избавляя его

34 Ibid. P. 340.

35 Жене Ж. Влюбленный пленник / Пер. с фр. А. Смирновой. М.: АСТ, 2021. С. 422.

от историко-теологических смыслов и наполняя бесцветные волны новым сиянием, но при этом он превращается в мост, соединяющий действительное и вымышленное с трансцендентным. Иными словами, образу «Балкона» и «Влюбленного пленника» удастся то, чего не смогло достигнуть *произведение искусства* в «Обретенном времени». И вот наконец вдохновенный де Шарлю выходит на сцену театра мадам Ирмы, а пепельно-бурый полумрак озаряет ослепительный золотой взблеск: точь-в-точь как на картинах Рембрандта — любимого художника Жене и Пруста.