

---

## ФРАНЦУЗСКИЙ НОВЫЙ РОМАН В 50-Е ГГ. XX В.

А.Г. Вишняков

Кафедра французского языка  
Московский государственный областной педагогический институт  
ул. Зеленая, 3, Орехово-Зуево, Московская область, Россия, 142611

Статья посвящена характеристике яркого течения литературы Франции второй половины XX века — Нового романа. В центре внимания автора — произведения новороманистов 1950-х годов: «Ревность» А. Роб-Грийе, «Планетарий» Н. Саррот, «Изменение» М. Бютора, «Модерато кантабиле» М. Дюрас, «Ветер» К. Симона.

**Ключевые слова:** Новый роман, поэтика, новороманисты, А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор, М. Дюрас, К. Симона.

**Жалюзи на входе в лабиринт.** В данной статье предпринята попытка рассмотреть поэтику французского Нового романа на примере и материале произведений новороманистов 50-х гг. прошлого века. В силу многоуровневой и разнонаправленной динамической специфики Нового романа как феномена истории и теории литературы избран лишь один из возможных и достаточно узкий ракурс взгляда на избранную проблему — специфика и эволюция взаимоотношений новороманистов и читателей их книг.

А теперь посмотрим, как новороманисты строили свои отношения с читателем, для этого обратимся к таким произведениям, как «Ревность» А. Роб-Грийе, «Планетарий» Н. Саррот, «Изменение» М. Бютора, «Модерато кантабиле» М. Дюрас, «Ветер» К. Симона, — их первых и нередко лучших романов. Бальзаковской *сочной* истории с героями и перипетиями и социально-философским значением Роб-Грийе противопоставил элементарный, декларативно антиантропоморфный Текст без сюжета и персонажей, без начала и конца и с пустотой в центре — притягивающей, пугающей и порождающей все новые варианты «развития» книги, в которой все — обман, двусмысленность, отрицание догматичной ригидности и однозначности. Двусмысленно уже название, объединяющее и ревность, и жалюзи: «Надо интерпретировать *Ревность* в обоих смыслах: вид оконной занавеси удобный для наблюдения и подглядывания; беспокоящая и безжалостная страсть, деформирующая объект наблюдения... Все содержание романа — в этом слове, обозначающем одновременно объект и страстное чувство» [1].

Самое эффектное нововведение «Ревности» — это, вероятно, *повествователь—герой—взгляд*. В отличие от бюторовского «Вь» из «Изменения», с первых слов книги накрывающего читателя непроницаемым колпаком «Ваших» реальности и сознания, втягивание читателя в мир «Ревности» происходит исподволь. Лишь постепенно читатель начинает понимать, что тот, чьим все более искажающимся от ревнивых фантазмов взглядом он видит все происходящее, и есть повествователь, главный герой, созерцающий и порождающий реальность текста. Читатель, проделавший вместе со взглядом значительную часть его блужданий

по собственному дому и страдающему сознанию, оказывается готов в середине книги к восприятию знаменитой *mise en abyme* не только этого романа, но и всей поэтики Роб-Грийе — *песни туземца*. Не менее интересно описание кружения мошкеры вокруг лампы, сочетающее серьезное, натуралистское описание и едва осязаемую, но бесспорную иронию, придающую чтению книг Роб-Грийе особый, только им присущий шарм.

Полномасштабный переход к новой технике начался с романа «В лабиринте» (1959). В литературные хрестоматии вошел инципит «В лабиринте»: «Я один здесь, теперь, в надежном укрытии. На улице идет дождь, на улице идут, втягивая голову под дождем, защищая глаза рукой и все-таки глядя перед собой, на несколько метров вперед, несколько метров сырого асфальта; на улице холодно, в черных голых ветвях дует ветер; ветер дует в листве, приводя целые ветви в волнение, в волнение, которое защищает его тень на побеленных стенах. На улице светит солнце, нет ни дерева, ни куста, которые могли бы дать тень, и идут под палящим зноем, защищая глаза рукой и глядя перед собой, на несколько метров пыльного асфальта, где ветер рисует параллельные черты, разветвления, спирали. Сюда не проникнет ни солнце, ни ветер, ни дождь, ни пыль» [2].

С первых же слов и строк автор дает читателю понять, что предлагает новый способ чтения, когда желание понять (непобедимое и неутолимое) будет не просто извращаться и осмеиваться (как в «Ревности»), а активно использоваться автором в его игре с читателем. Комната, в которой сидит «я» и которая будет из себя порождать всю *историю*, — это черепная коробка автора (читателя?), в лабиринтах которой предстоит искать, не находя и все более запутываясь, выход, которого нет. Обращает внимание *hic et nunc* первых же слов, о котором уже говорилось выше, и весьма характерное для Роб-Грийе, да и для других новороманистов с их равнодушием к дотекстуальной реальности, не преобразенной усилием письма. Реальность (Текст) воссоздается и должна восприниматься читателем как лабиринт, где ни одно направление движения не является единственно верным и где *все правда, и все неправда обо всем*.

Предположим, что генератором текста Роб-Грийе является извечное желание человека (и виртуозная игра автора с этим желанием) рационально осмыслить то, с чем он сталкивается, причем даже если это *то* — откровенно иррационально. Велик соблазн отказать этой игре в интересе и смысле — за невозможностью вывести из нее один-единственный. Это особенно видно в анализе критиков, которые всегда вначале вынуждены рассказать читателю, *о чем* то произведение, которое они будут анализировать, заранее попадая в позу учителя, который всегда разбирается в предмете урока лучше учеников и может ответить на любой их вопрос. Но в Новом романе вопросов гораздо больше, чем ответов, и многие его загадки допускают (и даже требуют) множественности решений, и это не дефект Нового романа, а глубинная установка, когда за каждым внимательным читателем признается право на свою интерпретацию книги.

**Экскурсия в планетарий.** Творчество Н. Саррот по известности вряд ли уступает А. Роб-Грийе. Без сомнения, самым ярким ее произведением 50-х гг.

(а возможно, и вообще) стал роман «Планетарий». Безукоризненно гармоничное, на наш взгляд, сочетание традиционализма (на уровне fiction) и новаторства (в повествовательных приемах) стало основой успеха этого романа. «Планетарий», как и «Трава» Симона или «Ревность» Роб-Грийе, — это сложный фикционально-нарративный комплекс, включающий в себя некую задачу, инструкции, приемы и стимулы для ее решения. Это как бы игра, начиная которую, непосвященный читатель еще не знал ее правил и целей, но по мере втягивания в нее разбирался в первых и начинал понимать вторые.

Во многих сценах «Планетария», как в капле воды, отражается весь спектр особенностей поэтики и письма Саррот. Например, композиционная *mise en abyme* в начале романа, когда главный герой, Ален, зазывает критикессу Лемэр и ее гостей в *мир* тети Берты, а по сути — автор приглашает читателя, втягивает его в планетариумное кружение своего мира и его, читателя, собственной психики: «Мы все закрыты здесь с ней, не так ли? Что-то влечет нас вперед по длинному и мрачному туннелю без выхода, мы бесконечно будем топтаться, запертые вместе с ней в этом мрачном и закрытом лабиринте и ходить по кругу... Но не бойтесь... Ведь вы понимаете, что это игра... Никто из нас ничем не рискует. Сердце сладко сжимается, хочется кричать, как на русских горках, когда вагончик спускается под общий смех... Мы такие сильные... Там, снаружи — мир, наш мир, разнообразный, полный света и воздуха, — ждет нас... Мы такие свободные, такие гибкие... Мы можем веселиться и резвиться как нам заблагорассудится. Мы можем нырнуть очень глубоко, до самого дна: в наших тренированных легких достаточно свежего воздуха... Толчок ног — и мы будем на поверхности... Именно это я вам и предлагаю, стремительный набег, забавную экскурсию, восхитительное ощущение приключения, опасности, причем в любой момент вы сможете повернуть назад... Через мгновение, если захотите, вы снова окажетесь дома, а она останется здесь, в этой слишком мелкой норе, которую она выкопала, чтобы прятаться — навсегда, топчась на месте, без конца кружась на одном месте» [3].

Перед нами — и ощущение инициального посвящения, и вневременное развернутое сравнение, которое возникнув в невинных риторических целях — для иллюстрации мысли — разрастается, приобретает самодовлеющий, онирический характер; и активно метафорическое письмо, сближающее Саррот с Симоном и Бютором, и тропизмы, и «неумеренно разросшееся настоящее» с присущими ему эластичностью и богатством значений в одной единственной форме и вытекающей отсюда неограниченной возможностью игры, которой пользовались с той или иной интенсивностью все новороманисты.

**Изменяясь: изменяя себя? изменяя себе? изменяя собой?** Писателем, которого традиционалистская критика наиболее активно пыталась переманить в свой лагерь, был Мишель Бютор. И это не случайно. Именно его роман «Изменение», несмотря на чисто авангардистский прием использования «Вы», заставивший сразу заговорить о романе и его авторе, по своей текстуре был глубоко традиционным. Весь роман Бютора — максимальное использование образных, компо-

зиционных, повествовательных возможностей традиционного реализма. Даже это «Вы» можно интерпретировать — во всяком случае, после первого шока это воспринимается именно так — как логичное развитие метафоричности, образности, суггестивной силы любого художественного текста, ставящего своей первой задачей заставить читателя поверить в реальность вымысла, погрузиться в мир книги, став ее героем или повествователем. Но обычно это делается исподволь, а здесь с непосредственностью прозелита автор с первой фразы вталкивает читателя в мир романа.

Перед нами — «история, рассказанная в пути», наподобие «Крейцеровой сонаты» Толстого, с той разницей, что и слушатель, и рассказчик — один человек, страдающий от своей заброшенности в чуждый ему мир и постепенно понимающий, что никакого мира нет, как нет и пути, и двух жизней, взаимонезависимостью которых он упивался. Весь символизм двух столиц (цивилизаций, женщин, периодов жизни) — внешнее проявление внутреннего изменения, мучительного именно своей длительностью, протяженностью, которой никакая «охота к перемене мест» не облегчит и не сократит. Мучительный дискомфорт бессонной ночи в неудобном купе — это терзания «внутреннего путешествия» в черепной коробке.

Это становится понятно задолго до начала аллегорических сновидений героя. Так, *картинки в окне* (видимые сквозь него и отраженные в нем), которыми инкрустирован роман, наблюдаемые *Вами*, объединяя в пределах одной фразы разнородные, разнонаправленные движения (например, движение машины за окном и проход проводника по коридору) вовлекают в процесс *изменения* восприятие не только пространства, но и времени, не только реального, но и мыслимого. Аналогичную функцию шарниров выполняют описания окна, усеянного каплями воды и металлического пола, испещренного сходящимися и расходящимися ромбами.

Конец второй части — пик *Вашего* отчаяния, *Вы* даже незаметно для себя переходите на *Я*: «Пусть они оставят меня в покое!» Третья часть — сгусток разнообразных приемов композиции и письма. *Вы* переходите (*изменяетесь*) от внешних видимостей к аллегорическим сущностям не только как *персонаж*, но и как *читатель*. Классическим (не только для Нового романа) вариантом *mise en abyme* выступает книга (ср., например, с *колониальным романом* из «Ревности» Роб-Грийе или детективом «Убийство в Блестоне», который пишет герой «Распределения времени» того же Бютора), которую *Вы* купили на вокзале. Фраза теряет свою нормативно-успокаивающую определенность, как лава или магма, льющаяся и всасывающая в себя; абзац судорожно пресекается на запятой, следующий отталкивается от предыдущего, начинаясь со строчной буквы — как утопающий от дна — силясь вынырнуть на поверхность и вновь погружаясь и вновь начиная эту драматичную борьбу за завершение (свершение).

Роман исподволь начинает *превращаться* во вполне психоаналитическую *психодраму* — метод психотерапии, при котором пациенту предлагается принять участие в некоей истории, где некто пытается разрешить проблемы аналогичные

его собственным. В сонном полусабытии пугающе легко из *vous* выделяется *il* — непредсказуемое, опасно безрассудное, но — действующее и свободное. Вообще в «Изменении» психоаналитический субстрат не только не скрыт, но и с каждой страницей становится все более очевидным.

Финальный абзац книги циклически возвращает нас к ее началу — и не только содержанием (герой снова на вокзале), но и архитектурной кратких, как удары пульса, фраз. Все кончено, и все только начинается. Прошли лишь сутки и целая жизнь. Все повторяется, но это не круг, а спираль (столь дорогая всем новороманистам): все то же самое, но слегка изменившееся. Замыкая метафору *поездка-чтение* (соответственно: персонаж-читатель, купе-сознание, изменение: планов и самовосприятия), автор как бы обращается к нам с посланием, не так уж отличным от традиционного литературного *envoi*: в ходе этого путешествия *Вы* (и вы, читатель) стали другим, главное *modification* — это то, что должно произойти в вас, вслед за *Вами*. Не раз отмечалось, что единственно возможный, с точки зрения новороманистов, способ изменить мир — это изменить свое видение мира. Желание сделать это и показать читателю, как это делается (делать), лежит, на наш взгляд, в основе «Изменения».

**Умеренно напевно о том, чего нет.** Для Маргерит Дюрас примыкание к Новому роману было достаточно случайным фактом. Однако именно с этого факта начинают обычно объяснять те перемены, которые в конце 50-х гг. происходили в ее письме. Книга, на которой лежит наиболее отчетливая печать Нового романа, — «Модерато кантабиле» (1957) — хотя и давшая начало новой манере, не очень похожа на остальных многочисленных «детей» Дюрас, но видимо этим и была ей дорога.

Простота и прозрачность этой книги — обманчивы. Обратясь к терминологии живописи, можно сказать, что Дюрас удалось соединить в этой книжке графическую технику с ее четкостью рисунка и акварельно-пастельные полутона и взаимоперетекающие формы. Отказ от рационального или какого-либо еще объяснения мотивов поведения героев контрастирует с судорожным, синкопированным пульсированием событий, неожиданным чередованием затертого и заурядного с трагическим и непоправимым. Недоговоренность, неопределенность сочетаются с предельно конкретным описанием. Демонстративный антипафосный настрой книги, как рельефная текстура холста картины, способствует выделению мелодраматической патетики отношений героев.

Великолепна первая из восьми глав — нервный центр книги, где и без того сжатые пружины истории и повествования, предстают в еще более лаконичном, но — что поразительно! — не схематичном виде. Нигде чувство наполненной пустоты, непостижимо сложной простоты, головокружительной глубины, мерцающей за глянцевой блестящей гладью, не создает такого сложного и завораживающего комплекса. Механизм *fiction* в традиционном понимании никак не хочет запускаться, как не играет у упрямого мальчика умеренно напевная сонатина, но движение *narration* уже запущено, и оно неумолимо и необратимо, как ход солн-

ца к закату над гаванью за окном, как смерть, вошедшая в тело убитой женщины взамен жизни.

Центральное *несобытие* романа — убийство мужчиной своей возлюбленной. Как это постоянно происходит в книге, мы попадаем в звенящую немоту, воцарившуюся после высокотрагичного акта. Это та звенящая пустота, в которой трагический герой, подъяв окровавленный меч или зажав кровоточащую рану, начинает обычно свой главный монолог. Но трагическая пьеса к моменту нашего появления в театре закончена, на сцене — люди, которых не учили тому, как надо убивать, страдать и умирать, и они это делают, как умеют, что выглядит не менее трагично, чем в театре Расина. Вместо протагониста — потерявший рассудок убийца, вместо хора — зеваки.

Сравнивая героев Саррот и Дюрас, можно заметить, что герои первой — потенциальные или реальные клиенты психоаналитика, во всяком случае — это люди, увиденные и описанные психоаналитиком (мы несколько утрируем). Герои «Модерато кантабиле» — учительница музыки, мальчик, Анна, Шовен, убийца — тоже могли бы дать богатую пищу для работы психоаналитика, но он все никак не появляется, и ни один из героев, в том числе автор и словоохотливый Шовен, не хочет брать на себя его роль. Интересно, что в экранизации П. Брука режиссер сознательно или невольно взял на себя эту роль — хотя бы выбором ракурса, с которого пересказывается и показывается эта история.

Критики давно заметили, что творчество Дюрас напоминает ровную плоскость воды — равномерную, гладкую, элементарную, непроницаемую, отражающую всякий намек на глубину и объем. Но это — не недельная пленка внешней воды на заливных лугах, а зеркало огромного водохранилища, которое с трудом удерживает ежеминутно готовая прорваться плотина письма. «Модерато кантабиле» — один из самых блестящих примеров этого динамического, до предела напряженного в своей внешней элементарности равновесия.

**Проращение ветра.** Оригинальный, одновременно обескураживающий читателя и помогающий ему сориентироваться в повествовании способ ввода читателя в мир книги предлагает Клод Симон в романе «Ветер. Попытка воссоздания барочного ретабло» (1957). Страх главного героя Монтеса перед действием созвучен нежеланию автора выводить героя на широкую дорогу традиционной фабулы с ее перипетиями, действием и пр. Ни одна книга Симона не отмечена богатым, динамичным действием; все они, в том числе и ранние, разрастаются вокруг нескольких событий-генераторов. Ярчайшей особенностью книг Симона стали лиро-философские авторские отступления. Именно они стали причиной, если не единственной, то одной из важнейших, постепенной, шедшей на протяжении всех 50-х гг. трансформации симоновских синтаксиса и письма вообще. И здесь тоже процесс шел от содержательной, фикциональной проблематики (автору хотелось о многом поговорить с читателем, даже в ущерб разворачиванию сюжета) к вхождению в нарративные технологии на уровне фразы, ярким следствием и проявлением чего стали знаменитые симоновские скобки.

В «Ветре» лиро-философские отступления носят вполне определенный и законченный, с точки зрения традиционного романа, характер. Мощный метафи-

зический субстрат книги способствует всплыванию лиро-философии на поверхность текста в самый неожиданный момент, а сарказм автора и персонажей, вместо того, чтобы убивать — парадоксально, в духе контрапункта, оттеняет и выделяет ее. Порождение лиро-философского повествования предваряется и сопровождается яростными нападками и на лирическое, и на философское, и на любые повествовательные технологии. «Ветер» лиричен, и философичен *вопреки* декларируемым им установкам. Само порождение текста сопровождается бесконечными и многократными оговорками и автора, и Повествователя о невозможности доведения до успешного конца этой *попытки воссоздания*.

Роман изобилует периодами, зрелыми не только по тематике, но и по тому неразрывному, парадоксально открытому вовне и центростремительному сплаву, когда текст на всех уровнях — фонематическом, графическом, ритмическом, лексическом, грамматическом, синтаксическом, стилистическом, тематическом наконец — стремится предстать как некая *целостность* взаимно сбалансированных и дополняющих частей, находящаяся в динамическом, но самодостаточном равновесии. Формальная, почти музыкальная, соразмерность ветвящейся фразы производит на читателя гипнотическое воздействие, которое парадоксально не усыпляет его, а способствует предельной концентрации на сути — колючей, оцетинившейся оксюморонами и антитезами.

Разворачивание (написание-прочтение) «Ветра» — это хроника неустанно возобновляемых Повествователем (и автором, и читателем!) попыток рассказать о невыразимом словом. Повествование предстает как цепь попыток запустить машину романной фабулы, отсутствие связной интриги — как интрига, убогий герой — как центр притяжения всех остальных — более-менее нормальных — персонажей. Можно сказать, что «Ветер» — это роман сознательного *отказа от действия* на сюжетном и повествовательном уровнях, возведенного в ранг действия, и *страсти, которой нет*, которая не успела вырасти из едва зародившегося эмбриона, увенчание чего — *ночная сцена Монтеза и Розы на скамейке* — воспринимаемая в общем парадоксальном контексте (нагнетание трагизма на уровне fiction и все более явственная ироничность на уровне narration) как извращение традиционного мелодраматического оперного локуса и топоса.

Известно, что парадокс — одно из сильнейших средств привлечь внимание читателя, заставить его мозг и воображение напряженно работать. Клод Симон, как, впрочем, и остальные новороманисты, активно использует многие приемы, парадоксальные по сути, форме, способу применения — на манер дефибриллятора — реанимируя внимание читателя, желая придать чтению новый, нередко болезненно резкий импульс.

**Порождение читателя. Вместо заключения.** Новые отношения с читателем — это еще одна особенность Нового романа не только как социокультурного феномена, но и феномена теории литературы. Ведь именно *новые романы* стали, как нам кажется, первыми нетрадиционными, *модернистскими* произведениями, нашедшими массового (хотя и относительно) читателя. Цель автора в Новом романе — не рассказать историю, но втянуть читателя в переживание и воссоздание некоего опыта (в самых разных значениях этого понятия). Все это очень на-

поминает мистический, архетипический обряд инициации, чем по сути и являлось для неподготовленного читателя чтение первых *новых романов*. Книга как вход и вхождение, дверь в новый мир и его эмблема, предмет и объект некоего культа: подобные ощущения при чтении книг новороманистов знакомы любому их читателю. Всем новороманистам присущ несуетливый, спокойный, внимательный взгляд на читателя, и такого же сосредоточенно-спокойного внимания ожидают они от него.

С другой стороны, под этим ожиданием понимания таятся интенсивные процессы поиска, неуверенности в правильности своего выбора, поиски компромиссных вариантов. И в этом смысле 50-е гг. — уникальный период в истории Нового романа, когда под покровом неуступчивого максимализма шли динамичные поиски того языка, который был бы понятен реальному читателю этого времени. При ближайшем рассмотрении оказывается, что отказ от традиции, фактически произошедший — если вообще произошедший — несколько позже, в начале 60-х гг., во второй половине 50-х был в большей степени декларацией, не подкрепленный художественной практикой, в которой традиция продолжала занимать огромное место, будучи материалом, фоном, кладовой инструментов и приемов.

Представляется, что общий вектор эволюции новороманистов состоит в плавном, постепенном смещении направленности поисков от внешних атрибутов письма к глубинным, не сразу заметным, тектоническим сдвигам. Дело ни в коем случае не обстояло так, будто новороманисты сидели и ждали явления Рикарду, который пришел и всем, в том числе и им, все разъяснил. Им предстояло отвоевать территорию в самой косной, застойной области искусства, резервации массовой литературы и *хорошего вкуса*, главной крепости традиционализма, его *raison d'être* — в романе, и они отдавали себе отчет в трудности этого. Именно читатель должен был стать (и стал!) их союзником и соратником, возможно не менее важным, чем издатель или несколько критиков.

Хочется дать слово двум читателям Симона — по до сих пор бытующему мнению — самого сложного и нудного новороманиста. Первый — Люсьен Дэлленбак: «...да о симоновском ли тексте говорили провозглашавшие его рассудочным, нудным, трудным, чтобы не сказать проще — нечитабельным? Я напрасно искал подобный текст, все, что мне открывалось, оказывалось захватывающим, конкретным, сущностным, *физически* ощутимым, насколько это доступно языку. Это было нечто, максимально не похожее на Новый роман в понимании 60-х гг. и его мифологию, не имевшее ничего общего с карикатурой схоластической критики, представлявшей его как поле анаграмматических и прочих упражнений, короче — это было нечто *другое*, отличное от того, чем оно по общему мнению было, значительно более богатое и «желанное», нежели представлялось его первым комментаторам — феноменологическим, формалистическим, структуралистским или продуктивистским» [4].

Второй читатель — это я сам, обычный советский студент, не читавший тогда ни Джойса, ни Фолкнера, ни Пруста, перед которым внезапно открылся неведомый мир, живущий по каким-то своим, непривычным для меня, законам, таин-



ственный и влекущий. В определенном смысле по степени своей неподготовленности я не отличался от французских читателей 50-х гг., и потому подобная экстраполяция представляется вполне допустимой и полезной для целей нашего исследования. Начав читать *новые романы* как материал для курсовой, я немедленно попал под их гипнотическую власть, несмотря на свое полное невежество в вопросах модернизма, а возможно и благодаря ему (вспомним замечание Роб-Грийе о нежелательности «литературной образованности»). В *новых романах* 50-х и начала 60-х гг., бесспорно, есть нечто, позволявшее обычному читателю воспринять их достаточно адекватно замыслу автора. Попыткой прикоснуться к этому *нечто* и была данная статья.

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Роб-Грийе*, 1963. Цит. по: Allemand R.-M. A. Robbe-Grillet. — P., 1997. — P. 74.
- [2] *Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe*. — P., 1971. — P. 9—10.
- [3] *Sarraute N. Le Planétarium*. — P., 1959. — P. 36—37.
- [4] *Dällenbach L. Claude Simon*. — P., 1988. — P. 5.

## FRENCH «NEW NOVEL» OF THE 1950-S

A.G. Vishnyakov

Moscow state regional pedagogical Institute  
*Zelionaya str., 3, Orekhovo-Zuevo, Moscow area, Russia, 142670*

The article is dedicated to the characterizing of the striking tendency in French literature of the second half of the XXth century called «New Novel». The author's attention is focused on such literary works of the 1950-s as: «Jealousy» by A. Robbe-Grillet, «Planetarium» by N. Sarraute, «Changing» by M. Butor, «Moderato Cantabile» by M. Duras, «The Wind» by C. Simon.

**Key words:** the New novel, poetics, new novelists, A. Rob-Grije, N. Sarrot, M. Bjutor, M. Dju-ras, K. Simona.