

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Пермский государственный университет»

**Н.С.Бочкарева**  
**И.В.Суслова**

**РОМАН О РОМАНЕ:  
ПРЕОДОЛЕНИЕ КРИЗИСА ЖАНРА  
(на материале русской и французской  
литератур 20-х годов XX века)**

Пермь 2010

УДК 821.133.1-31"190/194"+821.161.1-31"190/195"

ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Фра)

Б86

**Бочкарева Н.С., Сулова И.В.**

Б86 Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века): монография / Н.С.Бочкарева, И.В.Сулова; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. – 148 с.

ISBN 978-5-7944-1395-3

Данная монография посвящена одному из магистральных жанровых образований, отражающих процесс литературной саморефлексии. Расцвет романа в русской и французской литературах XIX в. обусловил необходимость его самоопределения в следующем столетии. Актуализация «романа о романе» в 20-е гг. XX в. связана с ситуацией «кризиса истории» и «кризиса романа» на рубеже XIX-XX вв., с разработкой новых модернистских программ романного мышления. На рубеже XX-XXI вв. в условиях развития *метапрозы* проблемы осмысления кризиса жанра приобретают концептуальное значение.

В монографии теоретически углубляются и практически обосновываются общие жанровые параметры «романа о романе» и предлагается оригинальная внутренняя типология исторического развития жанра в 20-е гг. XX в. В результате сопоставительного анализа произведений французской и русской литератур выделяются *лирический*, *идеологический* и *манифестальный* типы «романа о романе», отражающие отношения автора с героем, характер творческого процесса и степень концептуализации романной саморефлексии.

Монография адресована филологам, культурологам и всем, кого волнуют судьбы романа в исторической перспективе.

**УДК 821.133.1-31"190/194"+821.161.1-31"190/195"**

**ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Фра)**

Печатается по решению ученого совета факультета современных иностранных языков и литератур Пермского государственного университета

*Рецензенты:* кафедра русской и зарубежной литературы Перм. гос. пед. ун-та; д-ра. филол. наук, проф. кафедры зарубежной литературы Тюмен. гос. ун-та *Н.Ф.Швейбельман*

Исследование выполнено в рамках проекта № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» по Тематическому плану научно-исследовательских работ, проводимых по заданию Минобрнауки

ISBN 978-5-7944-1395-3

© Бочкарева Н.С., Сулова И.В., 2010

На обложке рис. В.Кандинского

## ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия чрезвычайно возрос интерес к *литературной саморефлексии*, о чем свидетельствуют, в частности, последние обзоры научной литературы по указанной проблеме в трудах исследователей русской и зарубежных литератур [Анцыферова 2004; Хатямова 2008 и др.]. Этот интерес, прежде всего, обусловлен постмодернистским культурным сознанием и необходимостью анализа современного литературного процесса в контексте «поэтики художественной модальности» [Бройтман 2001: 253-383]. «Роман о романе» соотносится с «новейшими парадигмами мировой литературы» как модернистский этап в развитии *метапрозы* [Мирошниченко 2001: 4, 13]. Всеобъемлющие понятия «саморефлексия», «метапроза» и др., размывающие границы жанров, заставляют по-новому осмыслить жанровую природу «романа о романе».

В российском литературоведении термин *роман о романе* (акцент на содержании) часто неотличим от близкого ему термина *роман в романе* (акцент на форме) [Андреев 1968: 18], при этом иногда используется словосочетание *роман романа* [Мамардашвили 1995: 60-61]. Учитывая существующую традицию, мы употребляем термин «роман о романе» в значении формально-содержательной категории, когда определенное жанровое содержание находит соответствующую форму выражения. Во французском литературоведении термины *le roman dans le roman* («роман в романе»), *le roman du roman* («роман о романе», или «роман романа»), *le roman du romancier* («роман о романисте») могут применяться к одному и тому же произведению, хотя акцентируют разные стороны его проблематики и поэтики [Keuroir 1980: 170]. Теоретическая неопределенность терминов отчасти объясняет их отсутствие в существующих энциклопедиях и словарях.

Одно из самых ранних употреблений термина «роман о романе» в российском литературоведении находим в работе М.Бахтина «Слово в романе» (1934-1935), посвященной анализу стилистического своеобразия романного (художественно-прозаического) слова: «...самокритика слова – существенная

особенность романного жанра <...> Уже в “Дон-Кихоте” дано испытание литературного романного слова жизнью, действительностью <...> Рядом с прямым романом даются фрагменты “романа о романе” (классический образец, конечно, – “Тристам Шенди”)...» [Бахтин 1975: 223-225].

С 1970-х гг. в трудах ученых тартуско-московской семиотической школы формируются подходы к «роману о романе» как результату изменения «семиотической концепции литературного моделирования» [Сегал 1981: 153] и «метатексту». Анализируя роман В.Набокова «Дар» как «своего рода производственный роман, роман о труде и жизни писателя» (кстати, сравнивая его с «Фальшивомонетчиками» А.Жида), Ю.Левин в статье 1977 г. подчеркивает: «Метатекст актуализирует проблему ситуации создания данного текста...» [Левин 1998: 298]. Д.Сегал в фундаментальной работе «Литература как охранный грамота» (1981) рассматривает истоки «романа о романе» в русской литературе XIX в. (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский) и в прозе В.В.Розанова, чтобы исследовать «единство структуры» таких различных прозаических и поэтических произведений, как «Египетская марка» О.Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К.Вагинова, «Форель разбивает лед» М.Кузмина, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, «Дар» В.Набокова, «Доктор Живаго» Б.Пастернака, «Поэма без героя» А.Ахматовой, а также «Pale Fire» («Бледное пламя») В.Набокова и «Пушкинский Дом» А.Битова. «Все указанные вещи трактуют тему создания литературного произведения, *они посвящены творческому процессу*, понимаемому как часть жизни, иногда как ее заместитель, иногда как ее творец, а иногда – как ее устранитель. Равным образом, все вышеперечисленные вещи трактуют тему *писателя и писания*, некоторые из них включают в себя – цитатно или путем описания – тексты, о создании которых повествуется <...> Во всех интересующих нас текстах наблюдается одно общее композиционно-структурное ядро: принципиальный отказ от программирующей ориентации на читателя, направление моделирующей функции текста на автора и замыкание текста, внутри которого создается эффект “двойной экспозиции”, “зеркал”» [Сегал 1981: 151, 161].

Сегодня «роман о романе» занимает важное место в вузовском курсе русской прозы XX в. и характеризуется с опорой на положения М.Бахтина и Д.Сегала: «Роман о романе трактует тему создания литературного произведения, воспроизводит сам творческий процесс и подразумевает открытое вмешательство автора-повествователя, его размышления по поводу собственно текста, обсуждение структурных особенностей повествования (“обнажение приема”, по терминологии В.Шкловского)...» [Скороспелова 2003: 174]. Как наиболее известные образцы жанра называются следующие произведения: «Мы» Е.Замятина, «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» В.Шкловского, «Вор» Л.Леонова, «Египетская марка» О.Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К.Вагинова, «Художник неизвестен» В.Каверина, «Дар» В.Набокова, «Доктор Живаго» Б.Пастернака. Автор учебного пособия Е.Скороспелова рассматривает «роман о романе» как *жанровую модификацию романа о художнике*. Под ее руководством выполнено специальное исследование «романа о романе» в русской прозе 1920-х гг., в котором как его отдельные *жанровые разновидности* рассматриваются вышеназванные произведения Е.Замятина, О.Мандельштама, К.Вагинова и В.Каверина [Ли Хьенг-Сук 1997].

«Роман о романе» – один из терминов, определяющих жанровое выражение литературного самосознания. Сущностной особенностью «романа о романе» является его исключительная сосредоточенность на проблемах романа и романного творчества. Наиболее близки к «роману о романе» (а зачастую и дополняют, комментируют его) термины «the self-begetting novel» («самопорождающийся роман») [Kellman 1980], «the novel about writing» («роман о писании»), «the work-in-progress», «the *poioumenon*» [Fowler 1982: 123]; «metafiction» («метапроза») [Hutcheon 1984, 1988; Waugh 1984, Imhof 1986], «метароман» [Ерофеев 1988]; «self-conscious fiction» («самосознающая проза»), «self-reflexive fiction» [Federman 1988], «творческая (литературная) рефлексия» [Бак 1990: 4-5], «роман саморефлексии» [Струков 2000: 19-20]; «интровертный роман» (Д.Флетчер, М.Брэдбери, П.Мэлби) [см. Мирошниченко 2001: 10], «нарциссистский роман» [Медарич 1997: 456-462], «зеркальный роман»

(Ж.Нива) [см. Липовецкий 1994: 72], «автотематический роман» [Корпала-Киршек 1991: 30] и др.

«Роман о романе» традиционно связывают с французской литературой, с творчеством А.Жида и М.Пруста. Во французской литературной критике второй половины XX в. «роман о романе» актуализируется в связи с проблемами «нового романа». В рецензии на роман Н.Саррот «Портрет неизвестного» (опубликован в 1948 г.) Ж.-П.Сартр определил его как ...*le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire...* [Sartre 1956: 7] – «роман о романе, который не делается и не может быть сделан», «роман, оспаривающий роман», «антироман» [Андреев 1968: 4]. «Классическим» примером «романа о романе», сопоставимым с романами М.Пруста и М.Бютора, считаются «Золотые плоды» (1963) Н.Саррот: «"Золотые плоды" – это одновременно и название романа некоего Брейе. Этот роман и является главным "героем", а история формирования мнений, хвалы и хулы вокруг этого романа в романе составляет основное содержание произведения Саррот. В книге нет сюжета и персонажей. О подобной книге принято говорить, что автор в ней также отсутствует» [Еремеев 1974: 41-42].

Сами авторы «нового романа» становятся его теоретиками. Н.Саррот в эссе «Эра подозрения» (1956) со ссылкой на «самые значительные произведения нашего времени» (от «В поисках утраченного времени» и «Топей») замечает: «Сегодня нас захлестывает все нарастающая волна литературных произведений, по-прежнему претендующих на звание романа, в которых заняло почетное место, узурпировав роль главного героя, некое расплывчатое, неуловимое и невидимое существо, некое анонимное "я", все и ничто, чаще всего лишь отражение самого автора. Окружающие его персонажи, лишенные собственного существования, всего лишь виденья, грезы, кошмары, иллюзии, отблески, модальности или дополнения этого всевластного "я"» [Саррот 2000: 197-198]. А.Роб-Грийе в отношении «Драмы» (1965) лидера «нового нового романа» Ф.Соллерса заявляет, что в этой книге нет ничего, «кроме романиста и его бумаги, романиста, который пишет роман, который будет ничем иным, как романом о романе, который не удастся написать...» [цит. по: Андреев 1968: 12]. Р.Барт в программной статье «Драма, поэзия, роман» (1965),

посвященной этому произведению Ф.Соллерса, указывает на развитие традиции метаповествования в «новом новом романе»: «Сервантес и Пруст создали книги, где встреча с миром происходила в процессе поиска истинной Книги; они справедливо полагали, что, имея перед глазами модель писаного текста (рыцарских романов или желанной книги), то есть письмо как таковое, и, не сосредоточиваясь в то же время на *той истории*, которая *непосредственно* предстает перед читателем, они смогут *попутно* создать целый мир – и притом самый что ни на есть реальный. Точно так же, осуществляя замысел, сугубо литературный по своему характеру, повествователь у Соллерса, тем не менее, проделывает свой путь в *чувственном* мире <...> однако мир этот способен быть живым <...> лишь постольку, поскольку повествование, сделав зло и смерть достоянием той самой истории, которую предстоит создать – и которая так и не создается, – само окажется лишь воплощенным вопросом: *что же такое история?*» [Барт 1986: 141].

Если «новый роман» оспаривал роман традиционный, претендуя на роль науки о литературе, точнее – о романе (его часто сравнивают с формальной школой в русском литературоведении), то «новый новый роман» отличают непомерные амбиции (сопоставимые с амбициями сюрреалистов): он стремился стать наукой о культуре, революционным проектом. Теоретик «нового нового романа» Жан Рикарду «многократно заявлял, что роман – не описание приключений, а приключение описаний» [Строев 1995: 406]. Таким образом, «роман о романе» – это и роман, оспаривающий роман (антироман), и роман, моделирующий процесс его создания (метароман). В статье «Критика и истина» (1966) Р.Барт рассуждает о «процессе обмена, взаимопроникновения и консолидации <...> внутри двойственной – поэтической и критической – функции письма»: «...дело не только в том, что отныне многие писатели сами занимаются критикой, но и в том, что нередко их творчество как таковое начинает свидетельствовать об обстоятельствах ее рождения (Пруст) или ее отсутствия (Бланшо) <...> книга оказывается захваченной с тыла тем самым человеком, который ее пишет...» [Барт 1989: 346-347].

Суммируя разные подходы к «роману о романе» в литературоведении XX столетия, его можно определить как *традицию метапрозы* [Мирошниченко 2001: 4] и *одну из основных характеристик современного искусства* [Бюттор 2000: 95], *жанр* [Таганов 1993: 62] и *субжанр* [Fowler 1982: 123], *разновидность романа творения* [Бочкарева 2000: 37] и *жанровую модификацию романа о художнике* [Скороспелова 2003: 172]. Мы предлагаем вариант жанровой типологии «романа о романе», исходя из представлений о нем как о самостоятельной «активной жанровой тенденции». В «романе о романе» обнаруживается собственная жанровая концепция, т.е. «некий тип “миросозидания”, в котором определенные отношения между человеком и действительностью выдвигаются в центр художественной Вселенной и могут быть эстетически постигнуты и оценены в свете всеобщего закона жизни» [Лейдерман 1982: 22, 127].

«Роман о романе» характеризуется *рядом устойчивых признаков*, важнейшие из которых: оригинальная структура («роман в романе»), особый тип сюжета (история романа – процесс его создания и восприятия), особый тип героя (романист и роман) и принципиальная незавершаемость (бесконечная композиция).

Актуализация «романа о романе» в 20-е гг. XX в. обусловлена «семиотической программой литературной действительности России после революции» [Сегал 1981: 153], а в Европе – эпохой модернизма, «культурной революцией» и новой волной «кризиса романа», заявленного еще в 70-е гг. XIX века. По утверждению современного французского исследователя, именно «в 20-е годы чувствуются литературные последствия великого разрыва, который произошел за годы первой мировой войны в европейской истории и культуре» [Фэвр-Дюпэрг 2009: 308].

В русской литературе 20-х гг. XX в. дискуссия вокруг судеб и перспектив романа очень активна. Например, Н.Берковский в статье «За прозу» (1928) так комментирует «кризис романа»: «В литературе кризис материала, обнищание сырья. Списывается не только композиция, не только метод – списывается тематика...» [Берковский 2003: 136]. Характерна полемика ЛЕФа и РАППа в связи с проблемами романа. РАПП отстаивает «организацию материала под знаком смысла», учебу у классиков социального романа. ЛЕФ, пропагандируя внимание к факту, к

документу, «воспрещает всякие романы». По мнению В.Шкловского, близкого в 20-е годы к позициям ЛЕФа, роман – «опытный, но умирающий жанр», «эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила как нечто важное» [Шкловский 1990: 322-323]. О.Мандельштам в статье «Конец романа» (1928) размышляет об изменении отношения к человеку в жизни и в литературе: «На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц <...> Мера романа – человеческая биография или система биографий <...> Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз <...> Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе <...> Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий» [Мандельштам 1991: 266-269]. Таким образом, «гибель романа» объясняется *обнищанием материала* (Н.Берковский), *кризисом формы* (В.Шкловский), *падением акций личности в истории* (О.Мандельштам).

Во Франции полемика по поводу «кризиса романа» также обнаружила разные позиции. Ф.Мориак в статье «Роман» (1925) писал: «Хотя роман и не умер, не признавать, что он переживает кризис, было бы заблуждением...» [Мориак 1989: 517]. Главная причина кризиса – исчерпанность, «сглаженность» романских конфликтов. Спасение романа Мориак как католический писатель видел в стремлении полнее и глубже узнать человека: «Самый порочный из людей подобен плату святой Вероники, и задача художника – сделать видимым для всех изможденный лик Христа, запечатленный в нем» [Там же: 536]. Известно категорическое и агрессивное отрицание романа сюрреалистами как жанра буржуазного, исчерпавшего пределы своих возможностей: «К великому счастью, дни психологической литературы с романической интригой сочтены. Я все больше убеждаюсь, что удар, от которого ей не оправиться, был нанесен Гюисмансом» [Бретон 1994: 193-194]. А.Барбюс в статье «Роман» (1932) писал: «Ныне, в первой трети XX века, мы дошли до такой стадии, когда общепринятая формула романа уже немного приелась и

устарела <...> Стареющий жанр, у которого есть, разумеется, уязвимые места, превратится, в конце концов, в карикатуру на самого себя <...> Неизбежная эволюция жанра поведет не к вытеснению романа из романа, а к дальнейшему урезыванию доли романического элемента» [Барбюс 1978: 31-33]. Таким образом, французские писатели мотивируют кризис жанра *исчерпанностью романских конфликтов* (Ф.Мориак), *традиционным психологизмом* (А.Бретон), *устаревшей формулой романа* (А.Барбюс).

Итак, русская и французская литература в 20-е гг. XX в. по-разному переживают «кризис романа». По утверждению исследователей, мышление начала XX в. пронизывает *феноменологический пафос* [Петрова 2001: 60]. В этих условиях «роман о романе», исследующий феноменологические особенности жанра, обновляющий старые формы, выполняет одновременно *охранительную, разрушительную и созидательную функции*.

В прозе 20-х гг. XX в. рождается то, что Э.Ауэрбах назвал *многосубъектным повествованием* (крайнее проявление – «поток сознания»): во-первых, «повышается статус героя, который приближается по своей функции к прежним субъектам авторского плана»; во-вторых, «преодолевается классическое представление об авторе как самоидентифицированном субъекте, который пребывает равным самому себе во временном потоке повествования и задан с самого начала как готовый», утверждается новое понимание автора «как “неопределенного” и вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [Бройтман 2001: 296-298]. Такое осознание автора и героя как «нестационарных состояний» происходит в форме *роман романа*, «создающей возможность авторской метарефлексии» [там же: 301].

М.Липовецкий назвал 10-30-е гг. XX в. «относительно кратким периодом расцвета русской метапрозы», т.к. русский модернизм был прерван [Липовецкий 1995: 231]. По словам другого исследователя, «...нормативизм постепенно вытеснял собственно реалистическую тенденцию. Шел, увы, закономерный процесс культурной аннигиляции <...> Шло формирование и активное внедрение в жизнь монистической концепции советской литературы» [Голубков 2001: 184]. Во французской лите-

ратуре XX в. традиция «романа о романе» не прерывается («самопорождающийся роман» Ж.-П.Сартра, М.Бютора и др. [см. Kellman 1980]), она имеет глобальный характер и участвует в формировании масштабных проектов, таких как структурализм, школа «нового» и «нового нового романа»: «...между Прустом и нынешними “антироманистами” устанавливается прямая связь, основанная на определенном восприятии действительности, на определенном отношении искусства к действительности» [Андреев 1968: 20].

Задачи данной работы: 1) теоретически углубить и практически обосновать устойчивые содержательные и формальные признаки «романа о романе» как жанрового образования; 2) исходя из представления о многогранной природе творчества, выделить и описать три типа «романа о романе», особенно актуальные для литературного процесса 20-х гг. XX в.; 3) попытаться выявить национальную специфику «романа о романе» в русской и французской литературах изучаемого периода.

Используя широкий спектр произведений разных исторических периодов и национальных литератур, мы сосредоточиваем внимание на наиболее репрезентативных текстах М.Пруста «В поисках утраченного времени» (1913-1927) и О.Мандельштама «Египетская марка» (1928); А.Жида «Фальшивомонетки» (1925) и К.Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929); А.Бретона «Надя» (1928) и В.Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923).

Методология нашего исследования опирается на традиционные для российского литературоведения принципы исторической поэтики романа и *историко-типологический подход* к изучению разнонациональных явлений (А.Н.Веселовский, В.М.Жирмунский, М.М.Бахтин и др.). «Само слово “типология” указывает на то, что задачей исследования является обнаружение общего (сходных тем или художественных структур) в безбрежном мире романов» [Павлова 1982: 3]. При этом эстетическая установка на *оригинальность художественного решения* в поэтике художественной модальности [Бройтман 2001: 256] определяет наш интерес к разнообразию и вариативности всех элементов художественной системы произведения.

Различные концепции *романного творчества* в литературе 20-х гг. XX в. обусловили различное отношение автора и героя, героя и создаваемого им мира, характер повествования и композицию. Их изучение позволяет выделить основные типы «романа о романе», условно обозначенные нами как *лирический* (синкретизм, интуиция), *идеологический* (анализизм, рациональность), *роман-манифест* (синтез программности и художественности).

Основное содержание монографии излагается в четырех главах. В первой главе исследуется общая типология «романа о романе» как жанрового образования. Три следующие главы посвящены внутренней типологии «романа о романе» и содержат сопоставительный анализ французских и русских романов каждого из выделяемых нами типов (лирический, идеологический, роман-манифест). В заключении предлагаются отдельные размышления о национальном своеобразии русского и французского «романа о романе» и подводятся итоги исследования.

## ГЛАВА 1. «РОМАН О РОМАНЕ» КАК ЖАНРОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Создатели тартуско-московской семиотической школы рассматривали «роман о романе» как проявление общего «механизма культуры». В работе «О семиотическом механизме культуры» (1971), написанной совместно с Б.А.Успенским, Ю.М.Лотман отмечает: «...XX век породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись (живопись о живописи) и, видимо, движется к созданию метакультуры – всеобщей метаязыковой системы второго ряда» [Лотман 1993: 344]. Идеи Лотмана получили развитие в трудах филологов, искусствоведов, психологов. «В художественном произведении порой встречаются явные или намеренно оставленные следы процесса его создания. Писатель позволяет себе отступление, посвященное обстоятельствам написания романа, художник изображает самого себя в момент работы над холстом и т.д. Наше обыденное сознание, традиционно ориентированное, склонно воспринимать подобные феномены как некие случайные отклонения от нормы, даже как досадные “выпадения” из “надлежащей” системы, как признаки человеческой слабости автора, чуть ли не как курьезы и т.д.» [Петров 1983: 313]. Однако рефлексивные процессы такого рода – не случайные, а закономерные явления, они служат «поддержанию оптимальной структурной устойчивости системы», поэтому Д.Сегал (вслед за Б.Пастернаком) называет металитературу «охранной грамотой» культуры.

Рефлексивные процессы обостряются «во время переломных моментов в истории искусства, когда происходит смена художественных стилей, т.е. происходит массовая замена одних типов художественных структур на другие» [Петров 1983: 323]. В трудах М.М.Бахтина с позиций исторической поэтики процессы литературной рефлексии как «пародирования» получают широкое осмысление. Они исследуются, во-первых, на уровне *романного жанра* в работе «Эпос и роман» (1941): «...роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разно-

видностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это “Dit d’aventures”), на роман барокко, на пастушеский роман (“Экстравагантный пастушок” Сореля), на сентиментальный роман (у Филдинга, “Грандисон Второй” Музеуса) и т.д. Эта самокритичность романа – замечательная черта его как становящегося жанра» [Бахтин 1975: 450]. Во-вторых, пародирование на уровне *романного слова* рассматривается в работе «Слово в романе» (1934-1935): «Как правило, испытание слова сочетается с его пародированием, – но степень пародийности, а также и степень диалогической сопротивляемости пародируемого слова могут быть весьма различны: от внешней и грубой (самоцельной) литературной пародии до почти полной солидаризации с пародируемым словом (“романтическая ирония”); в середине между этими двумя крайними пределами, то есть между внешней литературной пародией и “романтической иронией” стоит “Дон-Кихот” с его глубокой, но мудро уравновешенной диалогичностью пародийного слова. Как исключение возможно испытание литературного слова в романе, вовсе лишенное пародийности. Интересный новейший пример такого испытания – “Журавлиная родина” М.Пришвина. Здесь самокритика литературного слова – роман о романе – перерастает в лишенный всякой пародийности философский роман о творчестве» [Бахтин 1975: 224-225].

Если до конца XIX столетия в литературе нового времени складывались элементы «романа о романе», то в начале XX века в художественной системе модернизма он формируется как относительно устойчивое жанровое образование, которое можно рассматривать как «жанровую модификацию романа о художнике» [Скороспелова 2003: 172-173]. Эстетической доминантой «романа о романе», как и вообще «романа творения» [Бочкарева 2001: 7], становится творческий процесс, в данном случае – *процесс романного творчества*. «Начавшись с описания творческого процесса (т.е. процесса создания художественного произведения) или с описания процесса восприятия, соответствующие рефлексивные феномены должны рано или поздно сами стать объектом рефлексии. Но такая “вторичная” рефлексия есть не что иное, как подъем над конкретным феноменом и переход к

объяснению его структурных закономерностей, т.е. описание тех психологических процессов, которые движут художником (или реципиентом)» [Петров 1983: 324].

В «романе о романе» рефлексивируется двусоставная природа творческого процесса. Его *трансцендентная* сущность выражается через экзистенциальные, фантастические, мистические, эзотерические мотивы. Исследуется «волшебная», потусторонняя природа творческих импульсов, самого вдохновения. Повествование в этом случае имеет ярко выраженный метафорический характер. Формируется особый ряд *высоких* образов романного творчества, аллегорий литературного труда, обычно мифологических по своей сути, подчеркивающих сакральность драматической истории творения романа. Так, например, у М.Пруста в эпопее «В поисках утраченного времени» герой-романист неоднократно уподобляет себя Шехерезаде, «плетущей ткань повествований» и живущей, пока вьется эта нить. Герой-писатель романа К.Вагинова «Труды и дни Свистонова» мнит себя «этаким Вергилием», проводником в царство мертвых, а в «соти» А.Жида «Топи» (1895), своеобразной «праформе» «романа о романе», герой отождествляет себя с персонажем «Буколик»: «Титир, ты, лежа в тени широковетвистого бука, новый пастуший напев сочиняешь на тонкой свирели...» [Вергилий 1971: 29].

Трансцендентная сущность творчества определяет философичность «романа о романе». А.Н.Таганов в монографии о раннем творчестве М.Пруста, касаясь проблем «романа о романе», замечает: «В философском плане суть творчества Пруста заключается в попытке найти смысл бытия в мире разрушенных ценностей, утраченных основ, заполнить пустоту, образовавшуюся в результате кризиса сознания, смысл которого может быть обозначен ницшеанской формулой “Бог умер”» [Таганов 1993: 91]. Основная функция «романа о романе» как «охранной грамоты» творческого потенциала культуры обусловила его близость к философскому роману. Универсальная природа романа позволила ему в ситуации «заката Европы» и очередного рубежного «конца мира» на собственном материале выразить глобальную проблему времени и искать пути ее решения.

Другая сторона процесса создания романа – *бытовая*. «Роман о романе» обращается к «ремесленным» секретам, рутине писательского труда, не всегда пристойной изнанке. Эти открытия порождают иные образы и аллегории литературного творчества – *низкие, бытовые*. Герой-писатель ассоциирует свое творчество с воровством, провокацией, соглядатайством, убийством, стряпней и пр. Для этого уровня повествования значимы истории поиска материала, темы, прототипов героев будущего романа. Обычно подробно описываются условия литературного труда: кабинет писателя, любимый сорт бумаги, ручек, карандашей, пишущих машинок и пр. Часто удостаивается внимания сам вид рукописи: «тетрадь в картонной обложке, наполовину заполненная его почерком» («Фальшивомонетчики» А.Жида), «затертая записная книжка в коленкоровом переплете, сама открывающаяся на нужном месте» («Вор» Л.Леонова), «кружевные листочки», «изъеденные тетрадки» («В поисках утраченного времени» М.Пруста). Эмоциональный и яркий образ рукописи в «Египетской марке» О.Мандельштама: «Стригу бумагу длинными ножницами. Подклеиваю ленточки бахромкой. Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная...» [Мандельштам 1991: 25].

Здесь стоит указать на то, что роман, описываемый в «романе о романе», существует преимущественно в *рукописном варианте*. Рукопись – еще неготовая книга, находящаяся в самой интимной зависимости от автора, она постоянно корректируется. Привычки, суеверия, предубеждения, зависть к чужому успеху, приступы усталости, неуверенности в своих силах героя-писателя, наконец, взаимоотношения с издателями и издательствами – «жалкая изнанка литературного творчества» [Нурисье 2002: 124] – составляют значительный содержательный аспект «романа о романе». Поэтому его, как правило, называют «творческой лабораторией», «романом в строительных лесах», «страшноватой кухней прозы», «анатомией творчества» и т.д. Процесс создания романа и его последующая судьба соединяются в знаменитом «Рукописи не горят» («Мастер и Маргарита» М.Булгакова). Одним из мотивов «романа о романе» может стать кража рукописи («Украденный роман» Ф.Нурисье).

Таким образом, «роман о романе» как жанровое образование имеет парадоксальную содержательную стратегию: с одной стороны, мифологизирует процесс творчества, с другой стороны – демифологизирует его.

Американский психолог А.Г.Маслоу делит «креативность» на первичную (этап вдохновенного творчества) и вторичную (детализация творческого процесса и придание ему конкретной предметной формы). Вторая стадия «включает в себя не только и не столько творчество, сколько рутинную тяжелую работу, успех ее в значительной степени зависит от самодисциплины художника, который порою тратит всю жизнь на то, чтобы освоить конкретные орудия творчества, проникнуть в сущность материала, развить инструментальные умения и навыки, прежде чем, наконец, бывает готов в полной мере выразить то, что он видит или чувствует» [Маслоу 1997: 71]. Хотя сам ученый акцентирует в творчестве импровизацию и вдохновение и не склонен рассматривать креативность с точки зрения продуктивности в виде творимых художественных произведений, он предостерегает самого себя: «...мы не должны переоценивать одну сторону креативного процесса, обожествлять момент инсайта, прозрения, постижения великой идеи, момент озаренного пробуждения посреди ночи и недооценивать роль многих лет тяжкого, кропотливого труда, нацеленного на то, чтобы извлечь из этой идеи хоть какую-то пользу» [там же: 92].

На протяжении всей истории психологии предпринимались попытки классифицировать фазы творческого процесса. В наиболее общем виде их можно представить следующим образом: «Первая фаза (сознательная работа) – *подготовка* (особое деятельное состояние как предпосылка интуитивного проблеска новой идеи). Вторая фаза (бессознательная работа) – *созревание* (бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи). Третья фаза (переход бессознательного в сознание) – *вдохновение* (в результате бессознательной работы в сферу сознания поступает идея решения, первоначально в гипотетическом виде, в виде принципа, замысла). Четвертая фаза (сознательная работа) – *развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка* (Курсив наш. – Н.Б., И.С.)» [Пономарев 1983: 3]. При

анализе процесса художественного творчества и сами этапы, и их характеристика могут изменяться.

В «романе о романе» творческий процесс может быть представлен поэтапно, как, например, в «Трудах и днях Свистонова» К.Вагинова, но чаще всего автор не только не разграничивает этапы, но даже перемешивает их, как, например, в «Египетской марке» О.Мандельштама. Очень распространен перенос результата творческого процесса в начало романа о его создании, или, наоборот, решение написать роман приходит к герою в конце произведения, которое и есть этот роман. Трудно найти произведение, в котором были бы представлены развернуто все выделяемые психологами фазы. Чаще всего писатели сосредоточивают свое внимание на отдельных этапах творческого процесса. Например, М.Пруст акцентирует начальные фазы творчества, подробно описывая сознательную «подготовку» героя к литературному призванию и бессознательное «созревание» в нем художника, но особенно значима для него фаза «вдохновения» – осознание посредством памяти тех эпифанических мгновений, которые открывают суть вещей. Напротив, Н.Саррот интересуется стадия «проверки», процесс восприятия романа: ее «Золотые плоды» – это «биография успеха книги» (В.Лакшин), уже написанной. Впрочем, В.М.Петров считает, что на уровне «вторичной» рефлексии «процессы творчества и восприятия оказываются практически тождественными, ибо осознание художником природы своего творчества – это осознание им природы (механизма) воздействия его произведений на реципиента» [Петров 1983: 324].

В цитируемую ранее схему фаз творческого процесса, на наш взгляд, необходимо добавить *сбор материала* как важную составляющую подготовительного этапа. В «романе о романе» через мотив «сбора материала» раскрывается центральный конфликт между искусством и жизнью. Е.Б.Скороспелова, анализируя роман Л.Леонова «Вор», указывает на то, что «роман о романе» моделирует взаимоотношения между художником и «материалом» действительности, реализуя «метафору творческого пересоздания Мира»: «Фирсов посещает своих персонажей, следит за ними, выпрашивает их, записывает их слова <...> Рождается сценарий, куда Фирсову удастся “напихать” добрую по-

ловину персонажей, упростив их и приодев в “другое платье” <...> среда и те жизненные типы и жизненные коллизии, которые породили произведение, сам автор с его сомнениями, заблуждениями, поисками, даже аудитория, к которой оно обращено (читатели, рецензенты), т.е. все то, что обычно остается «за кадром», у Леонова непосредственно входит в ткань книги» [Скорospelова 2003: 176]. В романе А.Бретона «Надя» главную героиню, «женщину, преобразившуюся в книгу», помещают в сумасшедший дом, – тем самым автор подчеркивает конфликт между романом и действительностью.

Поскольку основным материалом для романиста являются люди, он вынужден взять на себя функцию божественного посланника – «ловца человек», хотя «роман о романе» ставит под сомнение как его право на подобную миссию (тема ответственности художника), так и способность выполнить ее (мотив творческого бессилия). Классическая литература давно уже поставила проблему воздействия литературы на читателя. М.Бахтин указывает на «литературного человека», который смотрит на жизнь глазами литературы и пытается жить «по литературе»: «“Дон-Кихот” и “Мадам Бовари” – наиболее известные образцы этого рода, но “литературный человек” и связанное с ним испытание литературного слова есть почти во всяком большом романе...» [Бахтин 1975: 224]. В «романе о романе» герой-писатель не только управляет судьбами персонажей в создаваемом им произведении, но и оказывает влияние на их реальную жизнь и судьбу, читая отрывки из незаконченного романа («Фальшивомонетки» А.Жида, «Вор» Л.Леонова, «Труды и дни Свистонова» К.Вагинова). Однако персонаж, выходя на «запредельный в традиционной модели произведения контакт с авторской завершающей позицией», может оказать сопротивление авторскому замыслу, предложить другое развитие характера – Д.П.Бак назвал подобную ситуацию «жизнетворчеством персонажа» [Бак 1990: 13].

Отношение автора и героя – многосторонняя содержательная и формальная проблема «романа о романе». Наиболее яркие его образцы оказываются «романом с ключом» (фр. *roman à clef*) [Иванов 2000], или «романом тайн» [Смирнов 1996], т.е. его герои (писатель и его персонажи) – это зашифрованное изображе-

ние биографического автора и его реального окружения. Автобиографичность внутреннюю мы рассматриваем как необходимое условие героя-творца (тем более литератора), так как психологию творчества, механизм творческого процесса писатель неизбежно постигает изнутри, из личного опыта. Не случайно роман о художнике в европейской культуре начинается с исповеди и автобиографии [Бочкарева 2000: 24-45]. Ю.И.Левин называет «Дар» В.Набокова «конверсией автобиографии (герой становится своим писателем)» [Левин 1998: 305].

Если «герой в жизни совпадает с автором, т.е. когда он в существенном автобиографичен <...> автор должен стать вне себя <...> он должен стать *другим* по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого...» [Бахтин 1979: 16]. Пытаясь взглянуть на себя со стороны, художник обращается к зеркалу, но «наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале [и] какого у нас не бывает в жизни <...> Во всяком случае, здесь не единая и единственная душа выражена, в событие самосозерцания вмешан второй участник, фиктивный другой, неавторитетный и необоснованный автор; я не один, когда смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой...» [Бахтин 1979: 31-32]. В «романе о романе» отражается сам механизм поиска писателем позиции внеаходимости в бесконечном размножении зеркальных двойников.

М.Бахтин считал, что в «романе о романе» автор не является героем собственного произведения: «Второй тип испытания вводит автора, пишущего роман (“обнажение приема”, по терминологии формалистов), однако не в качестве героя, а как действительного автора данного произведения <...> уже в “Дон-Кихоте” имеются элементы романа о романе (полемика автора с автором подложной второй части)» [Бахтин 1975: 224]. Однако роман XX столетия, продолжая традиции недооцененного русским филологом романтического романа о художнике, делает

персонажа-писателя центром художественного целого. При этом «проблематичность авторской позиции» «не ведет однозначно к распаду художественной целостности, но коренным образом ее модифицирует <...> Персонаж-писатель находится в существенном жизненном и творческом затруднении, ибо стремится совместить в себе *личность* конкретного, живущего в собственном уникальном «событии бытия» человека и – внеличную ипостась автора, эстетического субъекта. Их реакции на жизнь принципиально различны. Где *человек* должен ответственно поступать, там *автор* обязан “сотворчески сопереживать” (В.И.Тюпа). Эта двойственность в рассматриваемом типе произведения становится главной жизненной проблемой персонажа-писателя. В зоне его рефлексии оказывается само событие перехода жизни в слово, событие рождения того художественного целого, которого еще нет, ибо оно продолжает оформляться. <...> Событие художественного творения, таким образом, становится непосредственным событием бытия персонажа-писателя» [Бак 1990: 13]. Целостность «Дара» В.Набокова Ю.И.Левин видит «в неслиянности и нераздельности жизни и творчества» [Левин 1998: 296].

«Классической» формой «романа о романе» своей эпохи А.Н.Таганов называет «Топи» (1895) А.Жида, где «главным предметом изображения является писательское сознание (главный герой занят созданием книги), замкнутое на себе в тот момент, когда оно пытается реализовать себя в творческом процессе» [Таганов 1993: 62-63]. Герой-романист, творя роман, преследует цели мирозидания, жизнестроительства, «самовольного преобразования мира». Причем истории создания романа, как правило, сопутствует эволюция «я» героя и авторского «я», происходит самосложение личности. Герой-романист становится как идеолог, философ, пророк, иногда показан процесс постепенной демонизации героя. Акцент на процессуальности усиливается смещением равновесия в сторону «динамических элементов стиля» [Бак 1990: 13]. В «романе о романе» автор, герой и роман пребывают в процессе взаимного становления. «Запутанные отношения между художественным творением и творцом» [Еремеев 1991: 32] определяют основную сюжетную линию ис-

следуемого жанрового образования – драматическую историю «писания» романа.

Таким образом, сам роман, как и его создатель, становится героем «романа о романе». С позиций модернистского мировоззрения мир предстает как утративший целостность, абсурдный и непознаваемый. «Бог умер», человеческое существование трагично, только искусство способно «заменить человеку религию и стать великой интегрирующей и смыслообразующей силой» [Сурова 2001: 231]. Модернисты, как романтики и символисты, поддерживают особый культ художника-творца, особый статус произведения искусства, художественной идеи: «Модернистский художник <...> обнаруживает, что более не является первоизданною реальностью окружающий мир <...> Однако в своем творчестве художник пока свободен, эта сфера еще сохраняет первоизданность, и творческий акт есть подлинная самореализация и прорыв к чистой сути вещей. Именно здесь, в этой оппозиции неподлинности мира и подлинности художество (творческого акта) коренится культ художника и искусства, органически свойственный модернизму» [Хоружий 1994: 490].

Единственный путь преодоления разорванности бытия и дихотомии собственной души для модернистского художника – творить (*to create*), поэтому искусство становится «родиной творца» (*art becomes the creator's homeland*) в романах 1904-1930 гг. Г.Гессе, Д.Лоуренса, Дж.Джойса и др., где образ творящего художника (*the "productive artist"*) во многом автобиографичен [Seret 1992: 1, 146]. Если в модернистском варианте «романа о романе» акцентирована роль романиста, то в постмодернизме «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Барт 1989: 391], чтобы последний «не становился на пути текста» самого романа [Эко 1988: 90].

Хронотоп «романа о романе» тоже определяется общей установкой на воссоздание процесса романного творчества. Уже в «Исповеди» Августина Аврелия мы обнаруживаем глубокие психологические наблюдения и философские размышления над временем и творением. Время Августин непосредственно связывает с творением: «не может быть времени, если нет сотворенного». Исходя из идеи Божественного творения мира, Августин делает вывод о творении Богом времени как «условий че-

ловеческого существования»: «Одним Бог заповедал одно, другим – другое, в соответствии с условиями времени...» [Августин 1992: 36]. Движение времени определяет судьбу всего живого: «Прекрасное рождается и умирает; рождаясь, оно начинает как бы быть и растет, чтобы достичь полного расцвета, а, расцветая, стареет и гибнет. Не всегда, правда, доживает до старости, но гибнет всегда...» [Там же: 46]. Опираясь на особенности человеческого восприятия и беря за точку отсчета «настоящее», Августин определяет три вида времени: «настоящее прошлого – память», «настоящее настоящего – непосредственное созерцание», «настоящее будущего – ожидание». В жизни человека «внимание, существующее в настоящем, переправляет будущее в прошлое; уменьшается будущее – растет прошлое; исчезает совсем будущее – и все становится прошлым <...> время есть не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть, самой души» [Там же: 176, 174].

Примечательно, что М.М.Бахтин в своих эстетических размышлениях тоже связывает время с душой: «... душа как становящееся *во времени* внутреннее целое, *данное, наличное* целое, построается в эстетических категориях; это дух, как он выглядит извне, в другом» [Бахтин 1979: 89]. Ритм как «ценностное упорядочение внутренней данности, наличности» – это «чисто временное упорядочение» [Там же: 103, 99]. При этом временное целое героя неразрывно связано с пространственным (и смысловым): «...проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в *другом*, которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком, души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в момент смерти и бессмертия (воскресение во плоти)» [Там же: 89]. Бессмертие души художника в его творениях приближает его к Богу-Творцу.

Августин отмечал творческий потенциал времени: «Время не проходит впустую и не катится без всякого воздействия на наши чувства: оно творит в душе удивительные дела» [Августин 1992: 46]. Однако ограниченность времени определяет ограниченность возможностей человека: «Люди, при своей кратковремен-

ной земной жизни, не в состоянии согласовать условий жизни прежних веков и других народов, условий им неизвестных, с тем, что им известно...» [Там же: 36]. В отличие от человека, Бог пребывает в вечности, где «ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте. <...> если бы настоящее всегда оставалось настоящим и не уходило в прошлое, то это было бы уже не время, а вечность» [Там же: 174].

А.Г.Маслоу подчеркивает, что «высшее переживание» предполагает оторванность от времени и места: «Эта способность забыть о времени, о себе, оторваться от мира, общества и истории, побуждает зарождение творческого процесса, служит обязательной предпосылкой, инициирующей акт творчества, о каком бы виде творчества мы ни вели речь» [Маслоу 1997: 73-74]. Причем одна из «пациенток» американского психолога сама оценивала поглощенность творчеством как погруженность в настоящее: «Я растворилась в настоящем!» Таким образом, «настоящее вечности», которое Августин рассматривал как прерогативу Бога-Творца, возможно как творческое состояние и для человека-художника.

К «настоящему вечности» как творческому бессмертию устремляется и герой-писатель, и его творение. Идея «преодоления времени» определяет хронотоп «романа творения». Для писателя преодоление времени имеет особый смысл, так как литература – искусство «временное». Время реальной жизни отражается во внутреннем мире произведения, но его внешняя форма может осознаваться как графическая (рукопись, книга). Эта способность литературы быть записанной, зафиксированной и определяет ее «охранную» функцию. Осознаваемая автором, она становится событием творческой жизни героя-писателя. Эксперименты с письмом реализуются благодаря «пространственной форме» литературы XX столетия [см. Фрэнк 1987], через монтаж, мета- и интертекстуальность.

Особое влияние на понимание природы творчества в начале XX века и хронотоп «романа о романе» оказала философия Анри Бергсона. «Если же какой-нибудь смелый художник, разорвав искусно сотканное полотно нашего условного “я”, открывает нам под этой внешней логикой глубокую абсурдность, под этой рядоположенностью простых состояний – бесконечное

проникновение тысячи различных переживаний, которые уже не существуют в момент, когда мы их обозначаем словами, – мы восхищаемся художником, который знает нас лучше, чем мы сами. Но в действительности это не так, ибо, развертывая наше чувство в однородном времени и выражая его элементы словами, художник, в свою очередь, рисует нам только тень этого чувства; он лишь так расположил эту тень, чтобы дать нам некоторое представление о своеобразной и нелогичной природе отбрасывающего ее объекта. Он заставляет работать нашу мысль, ибо налагает на внешнее выражение наших переживаний кое-что от того противоречия, от того взаимопроникновения, которое составляет их сущность. Подбодренные художником, мы на мгновение отстраняем покров, отделяющий нас от нашего сознания, и возвращаемся к самим себе» [Бергсон 1992: 107-108].

М.Бахтин предлагает говорить об особом *творческом* хронотопе, в котором происходит «обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения»: «При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии; между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой; пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет» [Бахтин 1975: 402-403]. Сам этот «обмен» и «особая жизнь произведения» становятся эстетическим объектом «романа о романе».

Достижение в хронотопе «романа о романе» полноты настоящего через соединение в одном мгновении творчества прошлого и будущего реализуется в его *бесконечной композиции*. Девиз Марии Стюарт «В моем конце мое начало» и его парадокс «В моем начале мой конец» из «Четырех квартетов» Т.С.Элиота выражают концепцию времени как «непреходящего, внутренне противоречивого начала: время уничтожает и предает забвению, но оно же сохраняет то, что достойно вечной жизни» [см. Элиот 1994: 407-410]. Этим объясняется философский смысл структуры изучаемого нами жанрового образования. В «романе о романе» проблематизируются композиционные рамки текста. Тенденциозно отсутствуют категории «начала» и

«конца» в «литературном смысле этих понятий», причем «отсутствие в тексте конца <...> структурно более значимо для поэтики романа» [Лотман 1995: 436].

Эффект бесконечности может достигаться разными способами. Один из самых специфических для «романа о романе» – *матрешечная* композиция (термин используют Л.Андреев, С.Давыдов и др.): романист пишет роман о том, как романист пишет роман, о том, как романист пишет роман и т.д. Иначе такую композицию называют *зеркальной* («Внутри произведения не вымышленное произведение искусства, а целая система преломленных изображений, перспектива, уходящая вдаль» [Бютор 2000: 95]), *геральдической* («Повторение основного изображения герба на его внутреннем элементе» [Moutote 1990: 203]). Кроме эффекта «бесконечной перспективы» данный композиционный прием создает ощущение некоторого трагизма и безысходности. Его называют «искусственной глубиной», «дурной бесконечностью», «погружением в бездну» и пр. Наиболее ярко этот структурный принцип реализуется в произведениях А.Жида «Топи» и «Фальшивомонетки», К.Вагинова «Труды и дни Свистонова».

Другой вариант бесконечной композиции – *кольцевая*, когда роман замыкается, т.е. его конец означает его начало. В качестве примера можно привести эпопею М.Пруста «В поисках утраченного времени», которая заканчивается как раз тогда, когда герой, преодолев творческое бессилие, нашел способ остановить время, пришел к идее написания романа. В момент прозрения, аналогичного прозрению героя, читатель понимает: то, что он уже прочитал, и есть ожидаемый роман. Таким образом, ожидание («настоящее будущего») совпадает с памятью («настоящим прошлого») в чистом созерцании («настоящем вечности»). Такая же повествовательная структура в романе Ж.-П.Сартра «Тошнота». Ю.Левин «кольцевой» называет композицию романа Набокова «Дар», хотя в его сложной структуре соединяются оба рассматриваемые нами типа композиции.

Американский литературовед Стивен Келлман кольцевую, или *циклическую*, композицию объясняет при определении «самопорождающегося романа»: «...это случай, обычно от первого лица, развития героя к точке, в которой он имеет возможность

взять ручку и написать роман, который мы только что закончили читать <...> Самопораждающийся роман начинается снова там, где он заканчивается. Как только мы закончили историю сентиментального образования центрального протагониста, мы должны вернуться к первой главе, чтобы начать в романе проследивать продукт этого процесса – роман зрелого художника, который сам описывает создание романа <...> Финальная строка, как в “Поминках по Финнегану”, возвращает к началу <...> Циклическая форма создается, порождая множество прочтений. Спасибо таким современным мастерам, как Андре Жид, который признается: “Я пишу только для того, чтобы быть перечитанным”, или как Томас Манн, который заявляет в своем предисловии к “Волшебной горе”, что его произведение построено так, что вызывает большее наслаждение при втором прочтении» [Kellman 1980: 3]. Впрочем, упоминание С.Келлманом рекламы «Овсянки Квакера», по которой герой романа Олдоса Хаксли «Контрапункт» (1928) хочет смоделировать свою книгу, свидетельствует о близости обоих вариантов композиции «романа о романе».

Так как «роман о романе» посвящен главным образом моделированию процесса романного творчества во всей его противоречивости, непредсказуемости, для него особенно значим композиционный принцип свободного «наращивания новых глав» и кинематографический принцип *монтажа*. «Монтаж, столь триумфально заявивший себя в кино 20-30-х годов, представляет собой такую стыковку, где промежуточные, объясняющие звенья намеренно опущены, хотя и существуют в авторском сознании и могут быть воссозданы читательским или зрительским сознанием, способным уловить те ассоциативные связи, которые лежат в основе сцепления эпизодов, “гранул”» [Бочаров 1982: 323]. Распространенный в литературе не менее, чем в кинематографе, монтаж – не прерогатива «романа о романе». Но здесь этот прием позволяет очень достоверно воссоздать процесс творчества. А.Бочаров объясняет сложность восприятия монтажной композиции: «Читателю требуется постичь логику писательской мысли, чтобы понять логику событий» [там же]. В «романе о романе» сама «логика писательской мысли», творческое сознание романиста становится основным событием.

Именно эта особенность, на наш взгляд, позволяет отнести «роман о романе» к интеллектуальной прозе. А.Бочаров термин «интеллектуальная проза» трактует как «склонность и способность искусства оперировать усложненными аналитико-ассоциативными ходами» [Бочаров 1982: 283]. Для интеллектуальной прозы характерны разные формы условности. В «романе о романе» условность «сознательная» и «вторичная» [см. Владимирова 2001: 1], она создается при помощи таких выразительных средств, как «игра, маска, зеркало, миф, интертекстуальность и интермедийность» [Там же: 5].

Э.Ионеско, активно использующий в своей драматургии прием «театр в театре» (или «сцена на сцене»), так объяснял концепцию нового театра, театра парадокса: «Мы всегда заняты только тем, что приближаемся, удаляемся, а затем вновь приближаемся к неизменной истине. <...> существует и некий театральный язык, театральное действие, как путь, которым нужно пройти, чтобы подняться к объективно существующим реальностям» [Ионеско 1992: 133]. Максимальное преувеличение условности, свойственное театру парадокса, – способ отражения законов бытия. Для условного театра, как и для литературы, реализующей эту тенденцию, обычны аллегория и притча, «фантастичность», «нереалистичность», «аисторичность» [Сегал 1981: 164].

Для «романа о романе» особенно характерно обнажение «литературности», которая по-разному понималась в литературоведении XX столетия: от литературного «приема» (Р.О.Якобсон), до «отражения в литературе предшествующей литературы», или «ассоциативной литературности» (Д.С.Лихачев) [см. Владимирова 2001: 10, 12]. Р.Барт в статье «Литература и метаязык» (1959) делает вывод о том, что современная литература – «это маска, указывающая на себя пальцем» [Барт 1989: 132]. Так как «роман о романе» претендует на анализ и пересмотр литературной традиции, он создает ситуацию отстранения, оппозиционирования по отношению к этой традиции. Появляются травестийные элементы в поэтике, ирония. Однако атмосфера игры, тотальной иронии, травестии, столь характерная для постмодернистской метапрозы, не имеет такого всеобъемлющего значения

в модернистском «романе о романе». Его пафос скорее трагичный, экзистенциальный.

«Роман о романе» подчеркнуто демонстрирует условную природу творчества: «...автор позволяет себе вторжение в повествование, рассуждает о нем, его целях, задачах, судьбе» [Сегал 1981: 184]. Особенно отчетливо она проявляется в «метатекстах», т.е. «таких кусках текста, в которых упоминается или обсуждается тот или иной фрагмент текста самого романа, – именно как текста, как литературной структуры (подача событий, композиция, стиль, самый факт писания и т.д.)», и «квазиметатекстах», комментирующих «не основное повествование, а вложенные тексты (рецензии на книгу, стихи)» [Левин 1998: 296]. По словам Ю.И.Левина, «внутрилитературное литературоведение» может заниматься общими проблемами литературного творчества, реальными текстами, фиктивными текстами и текстами, созданными самим писателем. «Роман о романе» интертекстуален – он содержит, как правило, большое количество цитат, ссылок, аллюзий, как явных, так и зашифрованных. Цитируются и фрагменты внутреннего, творимого романа, его черновые варианты и прочее.

При всей распространенности термина «метапроза» все ее теоретики анализируют преимущественно романские произведения, подтверждая выводы М.Бахтина: «Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью» [Бахтин 1975: 451]. «Неканонический», «становящийся» характер объединяет жанры эссе и романа. Сергей Зенкин в размышлениях о новых тенденциях в развитии французской эссеистики отмечает, что «жанр эссе – подобно жанру романа и во многом параллельно ему – в современной французской литературе послужил одной из главных лабораторий, где осуществлялись творческие эксперименты по “отмене” или же “преодолению” литературы» [Зенкин 1995: 798]. С начала XX

века, в эпоху модернистской трансформации всей жанровой системы, эссеистское начало особенно активно. По мысли М.Эпштейна, эссеизм, «проникая в роман», во-первых, «демифилогизирует его образность, выводит к тем жизненным основаниям, из которых она развилась», во-вторых, «универсализирует эту образность, возводя ее к *сверххудожественным* обобщениям» [Эпштейн 1988: 365]. Георг Лукач видел ценность эссе в «спонтанном и глубоком восприятии цельности жизни» [Лукас 1997: 91].

«Роман о романе» использует медитативную природу эссе: «В эссе очень много от медитации – то или иное событие, явление, произведение искусства для эссеиста только повод погрузиться в предощущение сути, предаться творческому волнению. Мысли эссеиста разлетаются во все стороны, казалось бы, без всякого порядка, а на самом деле они движутся по многочисленным орбитам вокруг одного центра <...> Раскрепощенность мысли, гипнолизм – вот важнейшие “ударные силы” эссеиста» [Кубилюс 1986: 240]. Эссе сближает с «романом о романе» и направленность на «самораскрытие и самоопределение индивидуальности» [Эпштейн 1988: 335]. Создатель жанра эссе Мишель Монтень признавался: «Вот уже несколько лет, как все мои мысли устремлены на меня самого, как я изучаю и проверяю только себя, а если я изучаю что-нибудь другое, то лишь для того, чтобы неожиданно в какой-то момент приложить это к себе или, вернее, вложить в себя <...> Жить – вот мое занятие и мое искусство» [Монтень 1991: 198-199]. В «романе о романе», как и в эссе, «открытость» жизни соединяется с «замкнутостью» на процессе творчества.

Поскольку эстетической доминантой «романа о романе» является творческий процесс, точнее – процесс романного творчества, то различия в осмыслении природы творчества, концепциях творчества формируют разные типы «романа о романе». Одна из самых дискуссионных проблем – соотношение в творческом процессе сознательного (выработка идеи и путей ее реализации) и бессознательного (интуитивное постижение чувственного и духовного опыта). Доминирование той или иной позиции мотивируется как типом эстетического мировидения эпохи (например, классицизм – романтизм), так и индивидуальным пси-

хологическим складом творящей личности (рационалист – интуитивист). Акцентирование бессознательного или сознательно-го в художественном творчестве характеризует как индивидуальность писателя (например, М.Пруст и А.Жид), так и два типа «романа о романе», которые мы предлагаем различать как *лирический* (образно-поэтический) и *идеологический* (интеллектуально-аналитический). Безусловно, между этими двумя типами нет непроходимой пропасти, как и между художниками, в творчестве которых они получили наиболее полное выражение. Известно личное общение и творческое взаимообогащение М.Пруста и А.Жида, близость их художественных поисков. На наш взгляд, не менее важно определить различия в их концепциях творчества и в создаваемых ими «романах о романе», тем более что эти различия имеют не только индивидуально-личный, но и типологический характер, выходят за пределы не только творчества этих писателей, но и одной национальной литературы.

Исходя из представлений о целостности художественного произведения, о единстве его содержания и формы, мы приходим к выводу, что различия в творческой концепции определяют различия в типе героя и характере повествования, в сюжете и композиции произведения.

Бессознательная, интуитивная природа творчества требует внимания к внутреннему миру человека. Наиболее полно он раскрывается в лирическом типе героя: «Лирический герой <...> связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения. <...> Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано автором как биографической личностью...» [Хализев 1999: 313-314]. Отсюда – повествование от первого лица. Часто это «проза поэта» [см. Швейбельман 2002]. Основной сюжет – становление внутреннего мира героя как становление романа. Он реализуется в кольцевой композиции, особенно характерной для «самопорождающегося» романа. Жизнь и творчество сливаются в метафоре время-пространства. Большую роль в лирическом типе «романа о романе» играют ассоциативно-чувственные связи, импрессионистический стиль и интермедialность как обращение к другим формам художественного творчества, видам искусства.

Сознательное творчество ставит во главу угла идею. Отсюда – герой-идеолог. Он отстранен от автора-повествователя собственным именем и биографией. Характер повествования аналитический, большое место уделяется дискуссиям о природе творчества. Основной сюжет – преобразование героем Мира как создание романа. Здесь больше внешней жизни, действительности. Мир автора и мир его героев метонимически располагаются в одном пространстве. Процесс творчества осмысливается как последовательный, планомерный, хотя сопротивление действительности часто меняет авторский замысел. Композиция матрешечная: романист пишет роман о романисте, который пишет роман и т.д. Используются приемы «театра в театре» («романа в романе»). Особое значение имеют игра, травестия, ирония. Отсюда – обращение к жанрам авантюрного, плутовского и детективного романов. Идеологический «роман о романе» использует интертекстуальность как пародирование «чужого слова».

Лирический тип «романа о романе» наследует традицию романтического романа о художнике (в сущности – поэте), которая складывается в немецкой литературе как *Künstlerroman* в произведениях Гете, Тика и Новалиса [см. Лагутина 1989], для него характерна поэтика странствий, снов, акцент на созерцательной природе творчества. Идеологический тип опирается, с одной стороны, на рационализм XVII-VIII веков (Филдинг, Стерн, Дидро), с другой – на традиции Ф.М.Достоевского. Он использует, пародируя, все жанры, в том числе и романтический роман о художнике.

Третий выделяемый нами тип «романа о романе» – *манифестальный* – еще в большей степени концептуализирует процесс творчества и связанную с ним проблематику. В нем отразилась тенденция к программности и декларативности искусства и литературы начала XX столетия. Манифест – это документ, в котором излагаются *программные принципы* какого-либо направления, школы. Они могут утверждать как рациональность (классицизм, реализм), так и иррациональность (романтизм, символизм) творческого акта. Традиции этого типа мы обнаруживаем уже в «Новой жизни» Данте Алигьери и в «Люцинде» Фридриха Шлегеля, где свое эстетическое кредо художник пытается выразить в экспериментальной форме, а смысл искусства видит в

служении высшему началу, которое связывает со своей возлюбленной. Для *романа-манифеста* характерно прямое выражение авторского начала в заглавном персонаже, декларативное повествование от первого лица, за которым стоит выражение целой программы, поддерживаемой определенной группой художников. В сюжете важное место занимает мотив любви или поклонения (служения) женщине или искусству. Для этого типа «романа о романе» характерны небольшой объем, подчеркнуто экспериментальная композиция, игра формой как непосредственная демонстрация новых художественных принципов.

Героев-писателей трех выделяемых нами типов «романа о романе» можно охарактеризовать через три случая «совпадения автора и героя», когда «автор теряет ценностную точку внеаходимости герою» [Бахтин 1979: 17]. В лирическом «романе о романе» «автор завладевает героем, вносит во внутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу и в уста героя» [Там же: 20]. Герой-писатель стремится сам «стать своим писателем» (Ю.И.Левин), «сам себя породить» (С.Келлман). Когда герой, кажется, дорастает до автора, окончательно сливается с ним, готовый сам о себе написать, роман заканчивается: «...усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой незавершенным, он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершенную целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной...» [Там же: 20-21].

В идеологическом «романе о романе» герой завладевает автором. «Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательная-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя» [Бахтин 1979: 18]. Герой-писатель сам «ловит» и «завершает» других персонажей, создавая внутри романа свой собственный роман. Попытки войти в

него самому сопровождаются появлением серии двойников. Однако необходимо учитывать, что «эмоционально-предметная установка героя может быть познавательной, этически, религиозно-авторитетной для автора – героизация; эта установка может разоблачаться как неправое претендующая на значимость – сатира, ирония и пр.» [Там же: 21]. Отсюда – разные варианты идеологического типа «романа о романе».

В романе-манифесте «герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен» [Бахтин 1979: 21]. Его задача – продемонстрировать своим романом новую эстетическую программу, уже осмысленную теоретически.

Хотя «в каждой из национальных литератур развитие субъективной сферы совершается по-разному, нельзя не заметить, что становление неклассического типа отношений автора и героя – одна из важных тенденций поэтики художественной модальности. По мере ее усиления заметно изменяются и статус героя, и авторская позиция» [Бройтман 2001: 292]. Универсальный характер предлагаемой нами типологии для литературного процесса, по крайней мере, начала XX столетия подтверждается тем, что мы обнаруживаем исследуемые типы «романа о романе» как во Франции, так и в России.

## ГЛАВА 2. ЛИРИЧЕСКИЙ «РОМАН О РОМАНЕ» М.ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ» И О.МАНДЕЛЬШТАМА «ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА»

В литературоведении при анализе произведений О.Мандельштама довольно распространены апелляции и аллюзии к М.Прусту как «метру», «основоположнику традиции». Например, А.Фенберг, характеризуя творчество Мандельштама, пишет об особом, «от Марселя Пруста, понимании памяти, также восходящей к Бергсону» [Фенберг 1991: 45]. М.Голубков, комментируя импрессионистскую эстетику «Египетской марки», вспоминает Пруста как «основоположника импрессионистского романа» [Голубков 2001: 207].

Последний том эпопеи М.Пруста «В поисках утраченного времени» – «Обретенное время» (самая «догматичная», по мнению автора, часть, где «обнаруживается его мысль» и т.д.) – выходит в 1927 г. после смерти автора. «Египетская марка» публикуется в 1928 г. и на тот момент наиболее полно выражает мировоззрение О.Мандельштама – как личностное, так и художественное: «Именно в прозе Мандельштам открывается как “рядовой седок”, здесь получает художественное оформление его конкретная личностная ипостась сына Петербурга и “хаоса иудейского”...» [Левин и др. 2001: 312]. В исследовательской литературе в отношении творчества того и другого автора используется формула «пример единого текста»: «В поисках утраченного времени» и все написанное ранее «позволяет говорить об известном единстве всего творчества Пруста» (Л.Андреев); творчество Мандельштама (проза и поэзия) есть «редкий пример единого текста» (Б.Филиппов), весь корпус произведений поэта предлагается рассматривать как «единый текст» (Ю.Левин).

И у Пруста, и у Мандельштама критики периодически и по разным поводам обнаруживают «литературную амбицию», «спесь», «претензию». Эти оценки касаются как определенных претензий художников на концепцию романа (например, у Пруста – в желании «грандиозного и конструктивного», у Мандельштама – в «беспардонной литературной игре»), так и попыток построить онтологический образ мира, передать личный экзистенциальный опыт. Ведь оба автора предлагают нам «запись

пути смертного и совестного» (М.Мамардашвили), оба анализируемых произведения исповедальны по своей природе.

Жанровые оценки «Египетской марки» О.Мандельштама неоднозначны. Одни исследователи определяют это произведение как «прозу» (Н.Берковский, Б.Филиппов и др.), другие – как «повесть» (Д.Сегал, А.Фенберг, И.Багратиони-Мухранели и др.), третьи – как «роман». Последняя позиция аргументирована в учебных пособиях по русской литературе XX в. М.Голубкова и Е.Скороспеловой. Диссертационное исследование А.Леонтьевой посвящено исключительно анализу особенностей романной структуры «Египетской марки». Выводы этой работы представляются нам убедительными: «романность» усматривается в наличии «многоплановой системы образов», «временной протяженности», «историко-генетическом развитии героев», «отражении культурно-исторической эпохи», «многоплановом сюжете», «доминирующей роли лирического авторского начала» [Леонтьева 1992: 9-10]. Эпопея Пруста «В поисках утраченного времени» и «Египетская марка» Мандельштама могут быть сопоставлены как две полюсные разновидности лирического типа «романа о романе». Разница в их объеме очень значительна, масштаб же творческих личностей соизмерим. Тенденция к лиризации – одна из важнейших структурных особенностей «романа о романе» в целом, в данном же случае она проявляет себя наиболее последовательно.

В отечественном литературоведении позиции лирического романа подробно представлены в работах Н.Т.Рымаря («Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы», 1978 и др.). Исходя из гегелевского определения лирики, исследователь выводит основные принципы лирического изображения, важнейший из которых – особый характер лирического субъекта: «Лирический субъект является как бы организующим, структурообразующим началом произведения. Внутри лирического произведения нет сознания, способного поспорить с лирическим героем даже на равных. Тем более здесь не может быть сознания, которое оспаривало бы, осуждало позицию лирического героя, поднимаясь над ним, являясь более высокой инстанцией истины в самом произведении, чем лирический субъект <...> Лирический герой выступает в качестве суверен-

ного начала, становится нравственным центром произведения, средоточием всех оценок, неоспоримым представителем нравственной правды <...> Лирический роман создает основы для новой концепции мира» [Рымарь 1978: 63, 95, 96-97]. Отталкиваясь от «нового понимания субъекта и автора лирики» в XX в. (М.Зусман, М.Бахтин), Н.Д.Тамарченко определяет лирического героя как *субъекта-для-себя*, т.е. «он становится собственной темой» [Теория литературы 2004: 344].

Отдельные указания на лирическое начало, комментарии лирического в «Египетской марке» О.Мандельштама предпринимаются регулярно (см. диссертационные исследования О.В.Дефье, А.Ю.Леонтьевой, Ли Хьенг-Сук). Последняя, в частности, отмечает мотивированность лиризации повествования у Мандельштама самой формой внутреннего монолога, когда на первый план «выступает поток самосознания художника, оказывающийся организующим началом всего произведения» [Ли Хьенг-Сук 1997: 140]. Ю.Левин, Д.Сегал, Р.Тименчик, В.Н.Топоров и Т.В.Цивьян в статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», комментируя ситуацию «изменения границ между поэзией и прозой» («перетягивание поэзии в прозу», «попытка прозы вобрать в себя стих») в русской литературе начала XX в., указывают на то, что процесс этот связан как с акмеистической поэтикой, так и с некоторыми «общими задачами», которые «требовали такого преобразования прозы, при котором она могла бы удовлетворительно передавать новую ситуацию, компенсируя отсутствие жанровых различий» [Левин и др. 2001: 309]. Авторы статьи выводят понятие *меональной* прозы из анализа прозаических сочинений Мандельштама и Ахматовой «с их бесконечными отступлениями, пробелами, “сумасшедшими наростами” <...> Именно это свойство прозы обоих поэтов – живая непредсказуемость, максимальное приближение к ситуации личного единственного общения – и делает ее живым зерном, катализатором, непрерывно обновляющим культурную парадигму, представленную их творчеством...» [Там же: 308-309].

Лирическое начало романа Пруста также неоднократно становилось предметом анализа. Весьма концептуален, например, раздел монографии Ж.-И.Тадье «Пруст и его роман» («Proust et

le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans *A la recherche du Temps Perdu*). С опорой на фундаментальные теоретические и культурологические источники Тадье исследует связь лирического и поэтического в эпопее Пруста. По словам исследователя, яркая образность прустовского письма «поражает сердцевиной» (*frappe au coeur*) романной прозы, чтобы создать *поэтический роман*. В моменты экстаза рассказчик не только «преобразует предметы и ощущения», но и «превращает язык прозы в язык поэзии», используя ритм, звуковые отражения, повторы (цезуры, репризы, аллитерацию и т.п.) [Tadié 1971: 432-433].

Центром того и другого произведения является творчески активное сознание героя-повествователя. Романное творчество трактуется здесь как форма существования героя в мире, единственный способ проявления и сохранения собственной личности. Поэтому особенно значимой становится тема *бессилия*.

В эпопее М.Пруста это, прежде всего, *творческое бессилие*, «ощущение беспомощности и непоправимого отсутствия таланта»: «...я еще сильнее, чем прежде, горевал из-за отсутствия у меня способностей к литературе (*de n'avoir pas de dispositions pour les lettres*) и что я вынужден навсегда оставить надежду стать знаменитым писателем! Думая об этом наедине с самим собой, я испытывал мучительную боль, и для того, чтобы эта боль утихла, мой разум как бы своею властью накладывал запрет на скорбь и совершенно переставал думать о стихах, о романах, о писательском пути, о котором я не смел мечтать из-за отсутствия дарования» [Пруст 1973: 202]. Этот мотив, обозначенный в первой книге, возвращается в последней: «...Все эти мысли, которые порой смягчали, а порой обостряли мое сожаление об отсутствии у меня литературного дара, ни разу не возникали у меня в голове в течение многих лет, когда, впрочем, я полностью отказался от идей писательства (*Ces idées tendan, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant les longues, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire...*)» [Пруст 2000: 33; Proust 2000: 2151]. Встречается он и в других книгах эпопеи, в частности «У Германтов»: «Ах, если бы я мог, по крайней мере, начать писать! <...> – мои

усилия неизменно увенчивала чистая страница девственной белизны, неизбежная точно обязательная карта, которую ты роковым образом вытаскиваешь...» [Пруст 1980:155]. Содержание прустовского романа часто определяется как «преодоление творческого бессилия» (Л.Андреев, М.Мамардашвили и др.).

«Прозаический» период творчества О.Мандельштама был периодом «поэтического молчания». Однако в «Египетской марке» бессилие характеризует повседневное, *бытовое* существование героя. Еврей, «египетская марка», «человечек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами», «неудобный толпе». У Парнока отняли визитку, он ожидает, что его непременно «со страшным скандалом, позорно выведут – возьмут под руки и фьюить – из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник – неизвестно откуда, – но выведут, ославят, осрамят...» [Мандельштам 1991: 11]. Парноку, как и автору, «враждебно время». «Словно предчувствуя смертельную хватку “века – волкодава”, Мандельштам и в поэзии, и в размышлениях об искусстве все более тяготеет к культуротворчеству как к самодетерминации своей личной судьбы, судьбы мастера» [Искржицкая 1991: 75]. Писательство становится способом преодоления страха и собственной «малости». Д.М.Сегал так комментирует эту романную линию: «...главное направление программирования в “Египетской марке” – это программирование *свободы*. <...> Преодоление страха и стыда – главный программирующий итог “Египетской марки” и главная ее тайна, тайна сюжетная и, возможно, биографическая» [Сегал 1981: 197, 201].

Дистанционированность автора от героя-повествователя в обоих случаях минимальна, что подчеркивается, во-первых, исповедальным характером, а во-вторых, импрессионистской природой романов. Однако дистанция присутствует и она оговорена.

Проблема автора в эпосе Пруста составляет отдельную литературоведческую проблему. Анализируя эволюцию персонажа, говорящего «я» в произведениях Пруста, Тадье опирается, прежде всего, на размышления самого писателя: «Повествователь, который говорит «я», не всегда является мною» (*Le narrateur qui dit “je” et n'est pas toujours moi*), – и рассуждает

далее: «...Пруст представил себя самого в большом количестве персонажей, подробно, с обилием деталей (как он был скучен и назойлив здесь) <...> в Сване и в Блоке, в Леграндене и в Шарлю, в м-м Ведюрен и в менее значительных фигурах: вместо того, чтобы идентифицироваться с главным героем, автор выходит за его пределы и подает себя самого наиболее обездоленным из всех своих персонажей; когда мосты, соединяющие его с реальностью, разрушены, он теряет “ключ” повествователя» [Tadié 1971: 29]. В отличие от других персонажей герой-повествователь не имеет фамилии, только имя. Тадье так объясняет значение этой анонимности: «...чтобы каждый читатель смог прочесть себя в книге, “я” рассказчика должно иметь достаточно общий характер <...> Герой-повествователь не только не является для них Прустом, но <...> он никогда и не должен становиться Прустом ради существования всех остальных» [Ibid.: 30].

Можно говорить о том, что и Пруст, и Мандельштам «распределяют» свою личность между несколькими персонажами – предельно близким автору повествователем и предельно близкими повествователю другими героями. Однако в последней главе романа «Обретенное время», когда герой «обнаруживает» свою эстетику, «я» рассказчика и «я» героя совпадают. С опорой на самого писателя (письмо Полю Судэ) Тадье замечает, что совпадение обусловлено самой историей этой главы – она была написана сразу же после первой главы первого тома [Tadié 1971: 35], тогда как эволюционная стратегия персонажа, говорящего «я», направлена на отрешение от личного, от Пруста, он намерен «рассеивать» свою личность.

В «Египетской марке» О.Мандельштама структура соотношения «я» автора и героя несколько иная, нежели у Пруста. Персонаж Парнок, которого идентифицируют с автором, не говорит «я». М.А.Гаспаров так определяет отличие автора от героя: «Герой повести Парнок, маленький человек, потомок Башмачкина и Голядкина, несет явные автопортретные черты, от походки до музыкальных вкусов, это как бы сам Мандельштам, из которого вынуто самое главное – творчество...» [Гаспаров 2001: 480].

Помимо целого ряда совпадающих с самим Мандельштамом черт биографического и даже портретно-физиологического плана, Парнок имеет и других, более ярко выраженных прототипов, прежде всего, это Валентин Парнах, поэт и музыкант. А.Фенберг отмечает, что в тексте «Египетской марки» даже упоминаются названия стихов Парнаха [Фенберг 1991: 45]. При этом известно непростое отношение Мандельштама к Парнаху.

Тот, кто говорит «я» в «Египетской марке», периодически появляется «за кадром», в маргиналиях. Субъект маргиналий наиболее близок автору, это и есть, в терминологии Н.Т.Рымаря, «нравственный центр произведения», т.к. именно здесь «активно выражена этическая и нравственная позиция художника» [Голубков 2001: 214]. Моментом сближения, максимального совпадения персонажа Парнока и «я» повествователя называют такой пассаж: «Господи! не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [Мандельштам 1991: 24]. Можно предположить, что персонаж Парнок – опыт отстранения, наблюдения со стороны, через призму негативной оценки себя, своей собственной сущности.

Н.Берковский в статье «О прозе Мандельштама» отмечал стилизованность «Египетской марки» «под рукопись в два текста». Основной текст – сюжетный, с героем Парноком. Второй текст – «авторские заметки на полях», «биографические фрагменты, продолжающие “Шум времени”» [Берковский 1930: 176]. Эти «авторские заметки на полях», представляющие собой эстетическую программу, комментарий к «рукописи», сопоставимы содержательно и функционально с «Обретенным временем» – последней частью эпопеи Пруста, которая тоже объясняет авторский замысел.

Мандельштам выражает в маргиналиях метафизику и откровения по поводу новых принципов творчества: «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире» [Мандельштам 1991: 41]. В современном литературоведении закрепилось определение феномена маргинализма как «специфического фактора “модернистско-современного” модуса мышления, скорее даже мироощущения, творческой интеллигенции XX в. Харак-

терная для нее позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, позиция “всеобщей контестации”, “духовного изгойничества” и стала отличительной чертой именно модернистского художника...» [Ильин 1996: 225]. В романе Мандельштама проявление указанных позиций маргинализма особенно тенденциозно.

Герой-романист, субъект творчества лирического «романа о романе», представлен бесконечной *рефлексией*. Здесь «предметом изображения является не столько действительность, сколько воспринимающее эту действительность сознание» [Голубков 2001: 183]. Х.Ортега-и-Гассет, комментируя эпопею М.Пруста, рассуждает о «неудобном завоевании импрессионизма»: «В томах Пруста, как я говорил, ничего не происходит, нет столкновений, нет развития. Они состоят из ряда очень глубоких по смыслу, но статических картинок <...> Пруст умерщвляет наш динамический удел...» [Ортега-и-Гассет 1991: 184]. Сам Пруст пишет: «Реальность, которую нужно отобразить, заключается, как я понимал теперь это, не во всем очевидном сюжете, но в той глубине, где эта самая очевидность не имеет значения (*La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu...*)» [Пруст 2000: 201; Proust 2000: 2274]. Таким образом, противопоставляются «реальность» (*la réalité*) и «очевидность» (*l'apparence*).

О.Мандельштам в статье «Конец романа» (1928) определяет фабулу как «диалектически осмысленное повествование», а также как «действующую в принадлежащем ей времени личность» [Мандельштам 1991: 266]. Кризис современного романа, по его мнению, мотивируется разрушением таким образом понимаемой фабулы. В «Египетской марке» герой-повествователь размышляет: «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда» [Там же: 40]. По мнению Б.Филиппова, этот «горячий лепет одних отступлений, только прежде мало говорившие мелочишки взорванного бытия, отдельные черточки, “дикое мясо” на теле жизни... Все это больше говорит нашему современному сознанию, чем классическая форма фабульного повествования,

совершенно искусственная в наше бесфабульное время» [Филлипов 1991: II]. Поэтику *бесфабульного* типа повествования по-разному демонстрируют оба анализируемых нами произведения.

Рефлексию повествователя относительно необходимости нового типа повествования сопровождают переживания кризисного, нестабильного состояния мира. У Пруста и у Мандельштама герои пребывают в процессе постижения открывшейся им трагической тайны бытия. Экзистенциальная ситуация, переживаемая как авторами, так и их героями, сопоставима: ожидание (предощущение) неизбежного конца. Для Пруста это скорая личная смерть, для Мандельштама – апокалипсис, конец эпохи, гибель России, Петербурга.

Общий сюжет «романа о романе» – история писания романа, но в лирическом типе этот сюжет трактуется как *становление/самосложение личности поэта/писателя через процесс написания романа*. Здесь очевидна «ориентированность на универсальную человеческую сущность, привязанность к онтологическим и культурно-историческим *общим вопросам*» [Левин и др. 2001: 294]. Мераб Мамардашвили утверждает: «В романе Пруста мы имеем дело с тем, что в философии называется онтологическим, экзистенциальным опытом. Это экзистенциальный опыт, и все понятия, которые использовал Пруст <...> имеют смысл лишь в той мере, в какой мы можем дать им живое экзистенциальное содержание некоего живого переживания» [Мамардашвили 1995:13]. Для лирического «романа о романе» характерно понимание *творческого процесса как акта личного житнетворчества*.

Пруст и Мандельштам – писатели-философы в постановке глобальных проблем, отражающих состояние мира. В лирическом «романе о романе» воплощается трансцендентный опыт человека – субъекта творчества. Оба писателя понимали суть творчества как *онтологическую*. Альбер Беген в работе «Романтическая любовь и мечта» («L'Amour romantique et le rêve», 1939) заметил: «Произведение искусства, каким его представляет себе Пруст, руководствуется метафизической потребностью» [цит. по: Моруа 2000: 200]. Опираясь на работы Н.Мартена-Дэслиа «Идеализм Марселя Пруста» (N.Martin-Deslia «Idéalisme de

Marsel Proust», 1945) и Ж.Помье «Мистика Пруста» (J.Pommier «La mystique de Proust», 1939), Андре Моруа рассуждает о том, что в произведениях писателя есть «все элементы классической философии»: сам Пруст «сказал в одном письме <...> что его роль подобна роли Эйнштейна <...> Из всех персонажей, составляющих его личность, самым жизнестойким казался ему философ, “который счастлив, лишь когда обнаружит меж двух творений, меж двух ощущений”, меж двух существ “общие стороны”» [Моруа 2000: 169]. Пруст явственно тяготел к традиции французской морально-философской прозы (Монтень, Паскаль, Ларошфуко, Вовенарг и т.д.). Его творчество носит вневременной, универсальный характер: проповедническая риторика, парадоксализм, основательная философичность – характерные приметы эпопеи «В поисках утраченного времени». У О.Мандельштама на интуитивно-эмоциональном уровне возникает целый ряд прозрений, сходных с философской мыслью XX в. С.С.Аверинцев отмечает, что идеи, выраженные Мандельштамом в творчестве, созвучны, например, идеям М.Хайдеггера, Э.Гуссерля [Аверинцев 1990: 17, 22].

Лиризация повествования тесно связана с поэтикой импрессионизма. Основной принцип импрессионизма – «принцип постоянного баланса и хрупкого равновесия между субъективным впечатлением, являющимся отражением реальности, и самой реальностью. Поэтому в литературе импрессионизма трудно говорить собственно о герое: главным, а иногда и единственным героем там бывает субъект повествования, “лирический герой”» [Голубков 2001: 183]. Пруст и Мандельштам «воспроизводят эфемерную стихию уникально-личностного чувственного мира» [Таганов 1993: 53], используя богатую палитру импрессионистической поэтики. Полюс отличия – в интенсивности переживаний, впечатлений, страданий. Герой-повествователь М.Пруста – эстет, рефлексирующий сюжетно более двадцати лет: тяжелая болезнь, сопровождавшая его почти всю жизнь, рефлексию и провоцировала, и оправдывала. Основной тон повествования у Пруста – меланхолия, ностальгия: роман писался около десяти лет, ритм повествования очень замедлен, объем – более 3000 страниц, что, кстати, опровергает мнение о малоформатности импрессионистской прозы.

Мандельштам вообще уходит от сколько-нибудь последовательного психологического повествования. Его герой пребывает в состоянии лихорадки, истерии, «инфлюэнзного бреда» – болезней, носящих скоротечный характер. Мотивы болезни и смерти у Пруста обусловлены фактом личной биографии, имеют во многом символистский характер, тогда как присутствие их у Мандельштама создает образ «больного», разрушенного, хаотического повествования, так как и «бытие взорвано», и «роман погиб» («бессвязности и разрывы», «бредовые частички», «скобляные предлоги» и т.п.). Не случайно проза Мандельштама ассоциируется с «пестротой и суетой кинематографической хроники» [Филиппов 1991: III].

А.Фенберг указывает на то, что русский поэт «находился в русле экспериментов Тьяньнова и Шкловского в области синтеза кино и литературы»: «Мандельштам сжимает время, историю и пространство до точки, для него это лучшая, наиболее выразительная точка России – Петербург <...> “Египетская марка” тяготеет по типу поэтики к сценарию» [Фенберг 1991: 46]. Пруст «кинематографический взгляд» не вполне принимал: «То, что мы называем реальностью, – это связь между суждениями и воспоминаниями <...> связь, отринувшая простое синематографическое видение (*une simple vision cinématographique*), что тем дальше отходит от истины, чем больше претендует на слияние с нею...» [Пруст 2000: 201; Proust 1999: 2280]. Из визуальных искусств Прусту ближе живопись и фотография, то есть искусства статичные. В этом отношении «В поисках утраченного времени» и «Египетская марка» соотносятся как «станковая картина» и «фильм без пленки» («ни на что не похожее произведение ни в литературе, ни в кино» [Багратиони-Мухранели 1991: 152]).

Мандельштам, как и Пруст, кажется, исчерпывает все мыслимые поэтические возможности *синестезии*. Оба автора воплощают в своих произведениях *идею синтеза пространственных и временных искусств* с целью противостоять абсолютному релятивизму, бренности всего сущего, что риторически и образно аргументировано у Пруста. Согласно М.Прусту, стиль – «это вопрос не техники, но видения вещей» [цит. по: Женнет 1998: 79]. Изобретая способ сохранения утраченного времени, герой-повествователь много размышляет о живописи, и особенно на-

дежным ему представляется «квадрат картины, который Эльстир вырезал из чудного полуденного часа (*ce carré de peinture qu'Elstir avait découpé dans une merveilleuse après-midi*) <...> живописцу навсегда удалось остановить часы на светозарном этом мгновении... (*celui-ci avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux...*)» [Пруст 1980: 427; Proust 2000: 1070-1071]. Рамка станковой картины становится пресловутым прообразом будущего произведения, подчеркивая «консервирующие» возможности искусства. Сам метод Пруста – это «эстетическая рамка, которой сознание обводит избранный им предмет, обособляя от жизненного контекста, отвлекая от мира и стилизуя как бы в искусство, в картину» [Бочаров 1967: 214].

Пруст-живописец тяготеет к разным жанрам живописи: это и портрет, и пейзаж, и, конечно, натюрморт. В глубине последнего тоже обнаруживается своя жизнь, свой мир, своя красота: «...я старался найти красоту там, где мне раньше в голову не пришло бы ее искать, в обиходных предметах, в глубине “натюрмортов” (...*j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des “natures mortes”*)» [Пруст 1976: 444; Proust 2000: 682]. Мандельштам также использует прием «вырезания часа из вечности», его излюбленная манера – беглые «зарисовки», «фрагменты», он не так основателен, как Пруст: «Мать заправляла салат желтками и сахаром. Рваные мятые уши салата с хрящиками умирали от уксуса и сахара» [Мандельштам 1991: 21]. Подобные картины скорее создают впечатление разрушения, это осколки «неудавшегося домашнего бессмертия».

С прустовской «станковой картиной» более сопоставим такой лейтмотивный образ в творчестве Мандельштама, как «ладья египетских покойников», «в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркала и гребня...» («О природе слова») [Мандельштам 1991: 254]. Египетской ладьей поэт периодически называет и отдельное стихотворение, и эллинизм, и «Египетскую марку». Таким образом, его роман как способ сопротивления хаосу уподоблен египетской ладье. Ладья – образ консервации, сохранения культуры. Вспомним концепцию

Д.М.Сегала, развернутую в статье «Литература как охранная грамота»: «В истории культуры приходится сталкиваться с проблемой семиотического механизма передачи культурной традиции» [Сегал 1981: 154]. «Египетская марка» определена исследователем как «спора, модель петербургской культуры определенного периода» [там же: 192]. Мотив смерти, столь настойчивый в сопоставляемых нами произведениях, у Мандельштама более откровенен.

Но и здесь удивительно созвучие двух писателей: в Париже в 1983 г. вышла монография А.Анри «Пруст романист: египетская гробница» (А. Henry «Proust romancier: le tombeau égyptien»). Конечно, эта работа посвящена не анализу египетских мотивов и реминисценций в творчестве Пруста. Образ гробницы здесь – метафора, через которую определяется концепция прустовского романа (весьма, впрочем, традиционная): «Роман Пруста явился с определенной целью искать потерянное, уже прожитое время, закреплять его, чтобы была повторена жизнь и чтобы она ускользнула от смерти» [Henry 1983: 5]. Вторая книга эпопеи Пруста завершается следующей ассоциацией героя-рассказчика: «...пока Франсуаза вытаскивала из оконного переплета булавки, отцепляла куски материи и раздвигала занавески, летний день, который она мне открывала, казался таким же мертвым, таким же древним, как пышная тысячелетняя мумия, и эту мумию старая служанка должна была сначала со всеми предосторожностями распеленать, а потом уже показать ее, набальзамированную, в золотом одеянье» [Пруст 1992б: 424]. Исследователь А.Анри тоже уподобляет художника, «собирающего» ускользящую жизнь, и сам характер его творчества «фрескам египетской гробницы», «где Владыка созерцает бесконечные сборы, прибытие сильных слуг, гусей и уток, получает удовольствие от кишасящего и душистого болота, затем собирается обедать в компании, в то время как дальше его ожидает Тот, бог Письма, и Осирис» [Henry 1983: 5]. Общая стратегия Пруста и Мандельштама – собирание и сохранение самого образа, примет бытия, в его конкретно-чувственной уникальности.

Уже потому, что оба автора пытаются противостоять своим искусством хаосу смерти и разрушения, важной темой и эпопеей М.Пруста, и произведения «в смысле жанра отреченного»

[Стерн 2005: 97] О.Мандельштама является *тема бессмертия*. Ею определяются черты поэтики «романа о романе», в котором «романотворчество» понимается как способ сохранения собственной сущности и обретения бессмертия (тема бессмертия и тема романа в анализируемых произведениях неразрывно связаны). Тенденциозная направленность «романа о романе» на теоретическое самоопределение в лирическом типе чаще всего реализуется через интимный, доверительный разговор автора с читателем. Творческий процесс происходит на глазах читателя, который посвящается во все тайны писательской лаборатории, приобщается к романотворчеству.

М.Пруст как таковую теорию романного творчества отвергал, потому как «писательство – инстинкт». Открывая завесу над этой внутренней, обычно потаенной стороной творчества, он утверждает: «...настоящая книга – это дитя не болтовни и яркого света, но тишины и сумерек (...*les vrais livres doivent être les enfants non grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence*) <...> И поскольку искусство в точности воссоздает жизнь, вокруг истин, что удалось достичь в себе самом, всегда будет витать атмосфера поэзии, нежность тайны... (*l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère...*)» [Пруст 2000: 217; Proust 2000: 2286]. Книга уподоблена у него «знаку счастья» (*l'oeuvre est signe de bonheur*), «зерну» (*la graine*), «растению» (*je me sentais accru de cette oeuvre que je portais en moi*), «памятнику» (*le monument*).

Вот как объясняет Пруст психологию творчества: «...побуждаемый врожденным инстинктом писатель еще задолго до того, как поймет, что станет однажды писателем, все это время упускал из виду вещи, которые все прочие замечают автоматически, и это давало другим повод обвинять его в рассеянности, а ему самому – упрекать себя в неумении слушать и видеть; но в течение всего этого времени он приказывал своим глазам и ушам навсегда запоминать то, что другим казалось бессмысленными пустяками...» (...*mû par l'instinct qui était en lui, l'écrivain, bien avant qu'il crût le devenir un jour, omettait régulièrement de regarder tant de choses que les autres remarquent, ce qui le faisait accuser par les autres de distraction et par lui-même*

*de ne savoir ni écouter ni voir; pendant ce temps-là il dictait à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui semblait aux autres des riens puérils...*) [Пруст 2000: 220; Proust 2000: 2288]. На подобный симптом, особую манеру видения, «импрессионистский глаз» посетует и герой «Египетской марки»: «С детства он прилеплялся душой ко всему ненужному, превращая в события трамвайный лепет жизни...» [Мандельштам 1991: 11]. Такое зрение (внимание к мелочам, к «ненужному», «чеканка пусячков»), наличие особого «инстинкта» представляются обоим авторам неотъемлемыми качествами романиста.

Пруст воспринимает роман как последнее знание о себе, о бытии, о мире, о человеке, подобный роман – «закон природы, который необходимо открыть» (*comme nous ferions pour une loi de la nature*), «это свидание с самим собой» (*un rendez-vous urgent, capital, avec moi-même*), это «долг» (*le devoir*) и т.д. Мотивы долга и обузы очень значимы в рассуждениях Пруста о романном творчестве. Давая урок писательства, Пруст дидактичен. «В поисках утраченного времени» можно определить как «опыт спасения», «научение знанию вылепить себя для себя и в поучение всем другим на все времена» [Рабинович 1992: 226]. Произведение искусства (книга) периодически сравнивается с увеличительным стеклом, в котором читатель должен увидеть самого себя: «Произведение писателя – не более чем оптический прибор, врученный им читателю, позволяющий последнему различить в себе самом то, что без этой книги он, вероятно, не смог бы разглядеть (*L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même*) <...> моя книга являлась бы чем-то вроде увеличительных стекол, подобных тем, какие оптик в Комбре предлагал своему клиенту; своей книгой я дал бы им [читателям] возможность прочесть самих себя (*mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fornî le moyen de de lire en eux-mêmes*)» [Пруст 2000: 231, 360; Proust 2000: 2296-2297, 2390].

В то время как исповедальный опыт Пруста близок Августи- ну, Мандельштам в большей степени ассоциируется с Абельяром

– «мишенью, на которую направлены все стрелы и пращи этого мира», чью «Историю бедствий» В.Л.Рабинович сравнивает с самой жизнью: «...этой жизнью был сам Абельяр – живой, влюбленный, гордый, гневный, раздраженно-пылкий <...> смиренный – несмирившийся <...> В точности такой, каким, по замыслу Абельяра, должен быть текст, который следует читать, очищая – высветляя <...> Такое умение читать придумал великий магистр XII столетия, который на свое несчастье еще и просто <...> жил. Неуравновешенность и текста и его читателя <...> Ничего устойчивого <...> Абельяр пишет о жизни, а это урок, которому не научить [см. Августин 1992: 310]. И Мандельштам тоже не дает наставлений на другие времена.

Герой М.Пруста рассуждает: «Истинная жизнь, наконец-то найденная и проясненная, то есть единственная жизнь, прожитая в полной мере, – это литература. Эта жизнь, которую ежесекундно проживает каждый человек, а не только художник. Но люди не видят ее, поскольку не делают попыток объяснить» (*La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir*) [Пруст 2000: 215; Proust 2000: 2284-2285]. Прусту необходимы размышления о самой природе творчества, его трансцендентной сущности, необходимо объяснение («постижение»), пусть и не рассудочное, а свершаемое «при помощи других сил» [Пруст 1993а: 9]. «Жизнь – объяснить – литература» – такую логическую триаду выстраивает автор эпопеи «В поисках утраченного времени».

Для героя Пруста литература является способом существования, хотя такой «фантастической» метатезы, как у Мандельштама, у него нет. В «Египетской марке» присутствует прием непосредственного перенесения книги в жизнь и жизни в книгу: «Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны» [Мандельштам 1991: 34]. Здесь нет дидактики, все повествование пронизывает атмосфера игры, иронии, парадокса.

Замысел своего произведения герой-повествователь «Египетской марки» поясняет так: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь <...> Страх берет меня за руку и ведет» [Мандельштам 1991: 34, 41]. Само воплощение «слова правды» торопливо и спонтанно. Формальный и содержательный аспекты здесь неразделимы:

«Я не боюсь бессвязностей и разрывов.  
Я стригу бумагу длинными ножницами.  
Подклеиваю ленточки бахромкой.  
Рукопись— всегда буря, истрепанная, исклеванная.  
Она черновик сонаты.  
Марать лучше чем писать.  
Я не боюсь швов и желтизны клея.  
Портняжу, бездельничаю.  
Рисую Марата в чулке»  
[Мандельштам 1991: 25].

И далее: «На побегушках у моего сознания два-три словечка “и вот”, “уже”, “вдруг”; они мотаются полуосвященным сева-стопольским поездом из вагона в вагон, задерживаясь на буферных площадках, где наскакивают друг на друга и расползаются две гремящих сковороды <...> Да, там где обливаются горячим маслом мятые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза...» [Мандельштам 1991: 41]. Мандельштам создает по-импрессионистски яркие и чувственные образы самого процесса творчества и «прозы».

Пруст же анализирует драму приобщения к писательству, размышляет о возможной теме, материи творчества: «Предмет наших книг, состав наших фраз должны быть нематериальными, не взятыми как таковые в реальности, но сами фразы, как части произведения, должны состоять из прозрачной субстанции наших лучших мгновений, в которых мы пребываем вне реальности и настоящего <...> Материя нашего творчества <...> зависит от некоего импульса, <...> импульс — толчок, запустивший ход духовной жизни» [Пруст 2000: 231].

В поэтике Мандельштама «толчок», «импульс» — это уже опущенное звено, тогда как Пруст импульс обожествляет: классические эпизоды книги — эффект, произведенный вкусом липового чая с размоченными в нем крошками пирожного Мадлен,

зрительным впечатлением от Мартенвильских колоколен, чувством утраты равновесия на неровных булыжниках мостовой и т.д. – это все эпифанические, трансцендентные мгновения, ступени «созерцания сущности вещей». Герой-повествователь «В поисках утраченного времени» испытывает «долг совести перед впечатлениями от формы, аромата или же от цвета <...> долг уловить скрывающееся за ними... (*le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur – de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles...*)» [Пруст 1973: 197; Proust 2000: 147]. А за ними – истина. Эти впечатления-эпизоды, будучи разгаданными, обретенными (т.е. запечатленными), становятся «фрагментами существования, изъятыми у времени», частицами вечности. Нужно набраться терпения «бережно пронести этот образ через все состояния последовательно и в результате добиться яркости и выразительности (*à faire passer une impression par tous les états succerssifts qui aboutiront à sa fixation, à l'expression*)» [Пруст 1973: 201; Proust 2000: 2274].

Дидактика и аналитизм парадоксально сочетаются у Пруста с отрицанием законов, критикой интеллекта и утверждением интуитивной природы творчества. Отправной точкой эссе «Против Сент-Бева» («своеобразной теории литературы и литературной критики») оказывается следующее признание: «С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту... С каждым днем я все яснее чувствую, что сфера, помогающая писателю воскрешать былые впечатления, находится за пределами его досягаемости» [Пруст 1999б: 31]. А в последней части эпопеи «В поисках утраченного времени» дается уничтожающая оценка «интеллектуальным произведениям» – «редкостная безнравственность» (*grande indécatesse*): «Произведение, избыливающее теориями, подобно вещи, на которой поставили этикетку с ценой. Вот только этикетка подчеркивает стоимость вещи, в то время как в литературе любое логическое рассуждение эту стоимость уменьшает. Рассуждать значит блуждать... (*Une euvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. Encore cette dernière ne fait-elle qu'une valeur qu'au contraire, en littérature, le raisonnement logique diminue. On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde...*)» [Пруст 2000: 200-201;

Proust 2000: 2274]. Опровергая логику, теорию, интеллектуальные конструкции, Пруст (в этом, возможно, заключается самое яркое противоречие его личности) уподобляется философу-диалектику. Именно с подобных позиций излагаются им принципы создания импрессионистского романа как единственно возможной формы для воплощения экзистенциального опыта личности.

Мандельштам же создает непосредственный образ подобного романа, образ процесса творчества, образ самой поэтики: «...у всех вещей словно жар; они радостно возбуждены и больны: рогатки на улице, шелушенья афиш, рояли, толпящиеся в депо, как умное стадо без вожака, рожденное для сонатных беспамятств, и кипяченой воды <...> Тогда, признаться, я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразаному лабиринту, обвешанный придаточными предложениями, как веселыми случайными покупками <...> и летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки, наивные как пластика первых веков христианства...» [Мандельштам 1991: 40]. Мандельштам поэтизирует сами «бессвязности и разрывы», «не боится швов и желтизны клея», «портняжит», «рисует Марата в чулке». Если Пруст – писательская лаборатория, то Мандельштам – писательская кухня.

И Пруст, и Мандельштам проявили незаурядный и весьма тенденциозный для своей эпохи интерес к *проблеме времени*. Можно говорить о «философии времени» Пруста, «философии времени» Мандельштама. Французский литературовед А.Тибодэ относит Пруста к числу авторов, позволивших себе «включить в роман целую отрасль, и даже стиль, принадлежащий ранее одним философам» [цит. по: Моруа 2000: 37]. На формирование обеих концепций (Пруста и Мандельштама) значительное влияние оказала философия Анри Бергсона.

Марсель Пруст был учеником Анри Бергсона в Сорбонне и, кроме того, в 1891 г. они породнились в результате брака Бергсона с родственницей Пруста. Л.Г. Андреев пишет: «Идеи Бергсона просочились во французскую эстетику очень глубоко <...> Что же касается Пруста, то в свете основных тезисов Бергсона роман “В поисках утраченного времени” может показаться даже иллюстрацией к бергсонианству» [Андреев 1968: 81]. Далее ли-

тературовед эту иллюзию развенчивает, утверждая самостоятельность философских построений писателя, их «добергсоновский» характер. Однако опыт сопоставления «Пруст – Бергсон» среди исследователей распространен. Известно высказывание самого Пруста: «Моя книга, быть может, станет опытом серии романов о Бессознательном, я бы ничуть не постыдился сказать бергсоновских романов, если бы так считал, но это было бы неточно» [интервью газете «Ган» от 1913 г., цит. по: Моруа 2000: 271].

В работе Ж-Н.Меге «Бергсон и Пруст» проводится последовательный сопоставительный анализ наследия Пруста и Бергсона с учетом всех возможных позиций пересечения писателя и философа. Сопоставляются не только понимание/использование категорий «время», «длительность», «память», «психологизм», но и эстетические воззрения, как то: характер метафоризма, импрессионистское начало, ритмическое строение фраз и так далее. И все же исследователь приходит к выводу: «...интерес, который Пруст испытывал к произведениям Бергсона, ограничивался областями памяти, бессознательного и сохранения души...» [Мегау 1976: 135].

А.Н.Таганов полагает, что «время Пруста – необходимое условие для восстановления полной картины человеческого бытия. Основным средством актуализации времени в творчестве Пруста оказывается память, причем память произвольная, которая возвращает из прошлого и заставляет “длиться” в настоящем, казалось бы, утраченные моменты существования нашего внутреннего “я” <...> Непроизвольная инстинктивная память играет в художественной структуре романа “В поисках утраченного времени” важную роль, выводя повествование за рамки линейного объективного рассказа, схемы, возводя новую художественную систему, дающую возможность воспроизведения движения саморазвивающегося сознания и подсознания» [Таганов 1993: 90]. В детстве на героя-рассказчика эпопеи наводили тоску романы, герои которых «подчинялись законам Времени»: чтобы дать почувствовать его бег, «романисты, бешено ускоряя движение часовой стрелки, заставляют читателя в течение двух минут перескакивать через десять, через двадцать, через тридцать лет...» [Пруст 1992б: 47]. По словам Л.Г.Андреева,

«Пруст был очень рационалистичен, он тщательно обдумывал и организовывал бросающуюся в глаза неорганизованность [собственного] романа. “Инстинктивная память” хозяйничает в строго и логически отведенных ей границах, в рамках обдуманной композиции» [Андреев 1968: 81].

Исследователи творчества О.Мандельштама неоднократно замечали у него «гипертрофированное внимание к проблеме времени <...> По сути все творчество Мандельштама – это попытка ответа на вопрос, как возможно преодоление времени <...> его разрушительного воздействия на хрупкость и теплоту человеческого существования» [Седых 2001: 104, 115]. Мандельштам, как и Пруст, слушал лекции Бергсона, но позднее, в 1908 г. В статье «О природе слова» (1922), решая вопрос, «едина ли русская литература», поэт замечает: «Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса <...> Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени <...> Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия в лице Бергсона <...> предлагает нам учение о системе явлений» [Мандельштам 1991: 241-242]. В этой статье Мандельштам «цитирует» образ, используемый философом (блестящий стиль и образность Бергсона явились причиной того, что в 1927 г. ему была присуждена Нобелевская премия по литературе), «предполагающий единство настоящего, прошлого и будущего, образ веера» [Седых 2001: 118]: «Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостижаемому свертыванию» [Мандельштам 1991: 242]. О.М.Седых, исследующая философию времени Мандельштама, замечает: «Для человека, вынужденного мириться с необратимостью времени <...> остается возможность “умопостижаемого свертывания”, что позволяет, вопреки всем законам, остановить время и повернуть его вспять» [Седых 2001: 118]. «Веер» – один из образов выражения идеи синхронии культур. Культурная синхронизация – ведущий принцип поэтики Мандельштама, он ярко реализуется и в «Египетской марке».

М.Голубков, анализируя композицию «Египетской марки», отмечает: «...в “Египетской марке” удельный вес “утраченного времени” несравненно меньше, чем в прустовском романе, но его присутствие является, вероятно, характерным признаком импрессионистской эстетики. Мандельштам вводит прошедшее время в свой роман и переживает его почти в прустовской манере, любовно вглядываясь в оттенки цвета, осязая предметы, вдыхая запахи» [Голубков 2001: 217]. Очень точным представляется рассуждение Н.Струве о времени в поэзии Мандельштама: «Если время созидает не как снежный ком, а как семя, – значит, оно имеет свою неподвижную сущность. В поисках первоосновы Мандельштам не вырывается из временного ряда, а опускается в глубинный его слой, где время воспринимается как сплошная непрерывность, протяженность, неподвижность...» [Струве 1991: 26]. Такое ощущение времени Струве связывает с еврейским мировоззрением, точнее – с библейским, ветхозаветным: «...для еврейского мирозерцания как в материи присутствует дух, так и во времени содержится вечность. Богооткровенное мышление еврейского народа вело к Боговоплощению как к предельному слиянию духа и плоти, мига и вневременности» [Там же: 28]. Бергсон, Пруст, Мандельштам (а также их герои – Сван, Бергот, Парнок) – все имеют отношение к еврейству – они носители и выразители подобного мировоззрения и, соответственно, подобной идеи времени.

Пруст в предисловии к переводу книги Дж.Рескина «Сезам и лилии», как и в эссе «Против Сент-Бева», вводит детальные описания цветов, запахов, звуков, поскольку для него «реальность, которую должен запечатлеть художник, одновременно и материальна и духовна» [Пруст 1999а: 94]. Рескин импонирует Прусту тем, что для него тоже важен сам «облик вещей», ибо «только через него может обнаружиться их сокровенная природа. <...> [Рескин] доказывает, что основные контуры дерева способны поведать нам, какие другие деревья роковым для него образом оттеснили его в сторону, какие ветры его терзали и т.д. Очертание предмета – это не только образ его природы, это еще и рассказ о его судьбе, набросок его истории» [Там же].

Герой Мандельштама «на случай бед и потрясений» составляет «неписанный словарь – вернее реестрик, домашних сло-

вечек, вышедших из обихода <...> Этих словечек хватит на заварку. Он принюхивается к их шепотке. Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев» [Мандельштам 1991: 38]. Таким образом, у Мандельштама, как и у Пруста, «"высшая реальность" может быть постигнута в самых незначительных с точки зрения "практического" разума предметах и явлениях» [Толмачев 1965: 9]. Интуитивная память, по мнению обоих писателей, возвращает и оживляет время.

Концепция времени в исследуемых романах Пруста и Мандельштама связана с особым значением в них *музыки*. Подробно анализируя роль живописи в творчестве Пруста, Морис Черновиц указывал на многогранное и обстоятельное изучение темы «Пруст и музыка» [Chernowitz 1945: 120]. Однако и на сегодняшний день остается загадочным круг ассоциаций, связанных с музыкальной фразой Вентейля [Magnani 1978: 23-33; Piroué 1960: 173-190; Бочкарева 2007: 46-53 и др.] В «Египетской марке» Мандельштама театральная (в том числе музыкальная) Петербург объединяет автора и героя с историей: «Дикая парабола соединяла Парнока с парадными анфиладами истории и музыки» [Мандельштам 1991: 11]. Примечательно, что сопоставимые с мандельштамовскими петербургские музыкальные аллюзии обнаруживаются у младшего современника Пруста Блэза Сандрара в те же 20-е гг. в романе «Дан Як» (*Dan Yack*, 1929) [Фэвр-Дюпэгр 2009].

Неоднозначно отношение Пруста к истории и современности. Л.Г.Андреев пишет о герое-повествователе эпопеи: «Рассказчик – с детства тяжело больной человек. Это обстоятельство делает понятным и ограниченность его кругозора, и недостаток жизненного опыта, и болезненную прикованность к тем немногим фактам, которые доступны человеку, большую часть времени проведенному в постели...» [Андреев 1980:109]. «...источник моего наслаждения – литература, а не общество» [Пруст 1993а: 138], – признается сам Марсель. Сосредоточенность на «немногих фактах», «замкнутость на небогатом жизненном опыте автора» близки традиции французской морально-философской и психолого-аналитической прозы: познать человеческое сердце возможно только на примере своего собственного, а историче-

ские реалии, бытовая конкретика такой литературе противопоставлены. Марсель не интересуется политическими сплетнями: «Я почти не слушал эти рассказы в духе тех, которыми маркиз де Норпуа услаждал слух моего отца; они не давали пищи для того, о чем я любил думать...» [Пруст 1980: 534-535]. Однако в эпопее Пруста лейтмотивом проходит дело Дрейфуса. Кроме того, герой-повествователь превосходно знает французскую историю и интересуется родословной французской аристократии («история, даже чисто генеалогическая, возвращает жизнь старым камням»), при этом отмечая: «Вот так аристократия в громоздком здании с редкими окнами, пропускающими мало света, здании, в котором не чувствуется полета, но зато чувствуется та же непробиваемая, незрячая мощь, что и в романской архитектуре, замыкает, замуровывает, оскучивает всю историю (*enferme tout l'histoire*)» [Там же: 544-545; Proust 2000: 1158].

У Мандельштама весьма развито чувство сопричастности истории. «Египетская марка» называется «исповедью сына серебряного века о гибели государства» [Фенберг 1991: 41], он пишет «скорее не о себе, а о своем времени», его проза – «одновременно летопись и оратория эпохи» [Филиппов 1991: XVIII]. Сам поэт позднее отметит основной «прием “Египетской марки”»: показ эпохи сквозь птичий глаз» [Мандельштам 1991: 497] (в самом романе: «Птичье око, налитое кровью, тоже видит по своему мир» [там же: 34]). Многочисленные исторические реминисценции, «ассоциации идей» придают нестандартному, «малоформатному» роману величественное, пророческое звучание. Здесь, как и у Пруста, велика доля условности, мифологизации истории.

Пруст писал об утраченном времени, пребывал в поисках этой «химеры». Мандельштам дал своему роману название «Египетская марка», одно из толкований которого следующее: «Ключевой символ Петербурга – египетская марка <...> Египетские марки начала века <...> печатались на особой бумаге, при попытке смыть штемпель <...> сходил весь рисунок марки <...> Т.е. буквальный смысл вещи оксюморон: египетские символы вечности таяли в воде <...> становились “пустышкой пирамид”, “исчезающей твердыней”, символом Российской империи» [Фенберг 1991: 45]. Утраченное время обратилось единственной

реальностью, а Российская империя (пирамида, твердыня) – египетской маркой. В этом случае М.Пруст и О.Мандельштам объединены в парадокс – законченное противослово.

В «Шуме времени» русский поэт будет настаивать на приоритете исторического времени: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом, за прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному <...> Повторяю – память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого...» [Мандельштам 1991: 99]. Поэтому и образы памяти на страницах «Египетской марки» имеют особый характер: «...время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустаница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, – лучше бы ты не глядела! <...> Память – это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевской вокзал: не увезет ли кто?» [Там же: 18, 30] Обоснование «враждебности памяти всему личному» можно обнаружить в статье «Конец романа», где роман определяется как «законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц»: «...форма романа крепла и совершенствовалась как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» [Там же: 266]. Существует связь «между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории <...> композиционная мера романа – человеческая биография» [Там же: 267-269]. Соответственно «конец романа» прочитывается и как конец личности. У героя нет биографии, нет целостного бытия: его преследуют ложные воспоминания.

Духовный поиск Пруста, а с ним и философские, теоретические построения сосредоточены на качествах собственной личности, хотя он принципиально отвергает «биографизм» Сент-Бева. Формируя свою эстетику, новую концепцию романа, Пруст отталкивается от традиций классического французского романа, его «архаичность» – одно из общих мест в исследованиях историков французской литературы XX в. Например, в «Беглянке» герой-рассказчик пишет по поводу традиционного романного повествования: «Романисты часто предуведомляют в предисловии, что, путешествуя по какой-нибудь стране, они встретили кого-то, кто рассказал им о жизни такого-то человека. Затем они предоставляют слово своему приятелю, и его рассказ

– это и есть от слова до слова их роман. Так падуанский монах рассказал Стендалю жизнь Фабрицио дель Донго. Как нам хочется, когда мы любим, то есть когда жизнь другого человека представляется нам таинственной, найти такого осведомленного рассказчика» [Пруст 1993а: 122]. Принципы новой поэтики Пруст, по словам М.Мамардашвили, не столько использует, сколько осмысляет: «Пруст пытается одновременно выявить содержание предмета, который вызывает переживания, и судьбу автора как интерпретатора этого переживания <...> произведение Пруста, написанное как авторское изложение каких-то идей, картин и т.д., в то же время написано как анализ самой возможности автором что-то излагать. То есть как роман романа» [Мамардашвили 1995: 60]. В этой форме «завершается начатый с зарождением поэтики художественной модальности выход личности за пределы ролевого бытия и судьбы, в том числе за пределы обреченной заданности на роль либо автора, либо героя романа жизни, бесплодных в своей раздельности» [Бройтман 2001: 301].

Мандельштам, своеобразно рефлексирующий в «Египетской марке» по поводу «Анны Карениной» Л.Н.Толстого, – представитель нового века, его творческие искания могут быть сопоставлены с исканиями Ф.Кафки, Дж.Джойса (сравнение Пруста и Джойса в аспекте «романа романа» см.: [Бройтман 302-305]). Так «иудейский хаос» в некоторой мере соотносим с категорией абсурда, сформированной в европейской философии и культуре, но это абсурд «домашний», часть себя – «родовая кровь». Концепция романного повествования, выраженная Мандельштамом в его прозе – роман после гибели романа: «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост <...> У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архивов. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голосу, а вокруг густопсовая сволочь питет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много и все краденные и разноцветные. Их можно точить бритвочкой “жиллет”. Пластиночка бритвы жилет с чуть зазубренным косеньким краем всегда казалась мне одним из благороднейших изделий стальной промышленно-

сти <...> Я китаец, никто меня не понимает...» («Четвертая проза») [Мандельштам 1991: 182-183].

Для *лирического* «романа о романе» наиболее характерна *кольцевая* композиция как вариант воплощения идеи его *бесконечности* и принципиальной *незавершимости*.

Роман М.Пруста заканчивается именно в тот момент, когда герой-повествователь, преодолев собственное творческое бессилие, обретает, наконец, идею романа. Содержанием его может быть только собственная жизнь, а именно история преодоления творческого бессилия и поиск идеи романа. Так эпопея «В поисках утраченного времени» замыкается на самой себе. Подобное композиционное решение присутствует в романах Ж.-П.Сартра «Тошнота» (1937), М.Бютора «Изменение» (1953) и др.

Американский литературовед Стивен Г. Келлман, замечает: «Возможно, это не случайно, что история самопорождающегося романа совпадает с историей автомобиля. Оба механизма спроектированы так, чтобы породить свое собственное движение» [Kellman 1980: 6]. Приводя широкий разнонациональный контекст «самопорождающегося романа», исследователь определяет Пруста как родоначальника жанра: «Вопреки утверждению Ортеги-и-Гассета о том, что “В поисках утраченного времени” – последний роман, он – прародитель (*progenitor*) семьи романов XX века, которые заканчиваются решением протагониста создать роман» [Ibid.: 4].

Концепции «самопорождающегося романа» Келлмана во многом созвучна философская оценка М.Мамардашвили, который в своих размышлениях о Прусте определяет роман «В поисках утраченного времени» как *opera operans*, то есть *производящее произведение*, или *произведение-машина*: «...то, что Пруст называет произведением, есть механизм или артефакт, артефактное устройство для какой-то трансмутации. А трансмутация, произведенная произведением, выводит нас в область сущностей и идей» [Мамардашвили 1995: 538].

В первой книге эпопеи Пруста («По направлению к Свану») Марсель возмущен: «Какой ужас! <...> Неужели эти автомобили столь же элегантны, как прежние выезды?» [Пруст 1973: 442]. В «Пленнице» он уже сам разъезжает в автомобиле: «Автомобиль, в котором сидели мы с Альбертиной, быстро ехал по

бульварам, по улицам, и ряд отелей, застывший воздух, розовый от солнца и от мороза, напоминали мне мои приходы к г-же Сван, ее комнаты – до того, как зажигали лампы, – озаренные мягким светом хризантем. Я едва успевал разглядеть, отделенный от них стеклом, молодую фруктощицу, молочницу, стоявшую за дверью, освещенную ясным утром, подобно героине, которую мне хотелось сделать участницей упоительных приключений в самом начале романа, который я так и не дочту до конца (...*comme une héroïne que désir suffisait à engager dans des péripéties délicieuses, au seuil d'un roman que je ne connaissais pas*). Ведь я же не мог попросить Альбертину остановиться, а молодых женщин я уже плохо видел, я лишь едва различал отдельные их черты и втягивал в себя свежесть белесого пара, которым они были окутаны» [Пруст 1992а: 167-168; Proust 2000: 1727]. Здесь автомобиль не только является метафорой и символом движения времени, но и хронотопически выстраивает взаимоотношения героя с прошлым, настоящим и будущим, взаимоотношения жизни и романа.

В книге «Содом и Гоморра» Марсель предается воспоминаниям в поезде, рассказывая читателю истории когда-то входивших на той или другой станции пассажиров: «Но вот воспоминания о том, что мне об этом рассказывали, сменяются другими, потому что поезд ползет, как черепаха, все дальше и на следующих станциях выгружает одних пассажиров и выгружает других» [Пруст 1993б: 433]. Все, что составляет эпопею Пруста, становится метафорой романного повествования (*metaphors de la narration du livre* [Cahiers Marcel Proust 1975: 41]).

У Мандельштама метафорой произведения-машины становится *железнодорожная проза*: «...Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть французского мужичка из Анны Карениной. Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности...» [Мандельштам 1991: 41]. Поезд не только «соединяет» важные мотивы «Египетской марки» (героиня Л.Н.Толстого и дамская

сумочка), но и «увозит» визитку Парнока, основную фабульную скрепу свободного романа.

По мнению М.Голубкова, фрагментарность и спонтанность, незабоченность «красотой и округленностью», представляются единственной возможностью «сохранить композиционную целостность романа: ведь четкого контура, противостоящего цветовым мазкам, художник-импрессионист не знает» [Голубков 2001: 219]. Фрагментарность, прихотливость, спонтанность – важнейшие составляющие импрессионистской эстетики – характерны для обоих романов. В лирическом типе «романа о романе» своеобразие фрагментарной структуры во многом обусловлено *лирическими отступлениями* («маргиналиями»).

В «Египетской марке», как и в эпопее «В поисках утраченного времени», на разных уровнях текста отчетливо обнаруживается кольцевая композиция самопорождающегося романа. Она создается восходящей к немецким романтиком концепцией *круговращения* (вечного возвращения), на которое обречен художник [см. Бочкарева 2000: 84, 87-88]. Соединение «двух рукописей», которое заметит в «Египетской марке» Н.Я.Берковский (1901-1972), уже в середине 1930-х гг. напечатавший свой первый труд о немецком романтизме, а к концу жизни завершивший монографию «Романтизм в Германии» [см. Берковский 1973], восходит к роману Э.Т.А.Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1820-1822), для которого характерна не только круговая композиция, но и возвращающаяся структура.

Лирический герой «Египетской марки» в конце романа возвращается к «я» («Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!»), к «рукописи» (от «Не люблю свернутых рукописей...» в эпиграфе до «Уничтожайте рукопись...» в финале), к «визитке и рубашкам» Парнока, которые отправляются из Петербурга в Москву в чемодане ротмистра Кржижановского. В отдельной публикации 1928 г. Мандельштам поместил под общим заголовком *после* «Египетской марки» написанный *раньше* «Шум времени». Это *возвращение* к прошлому, к истории в поисках самого себя и жизненных первоначал и есть *обретение утраченного времени*. Бесконечная

композиция произведений Мандельштама и Пруста сродни жанру эссе, который М.Эпштейн определил как «путь, не имеющий конца» [Эпштейн 1988: 336].

Подведем итоги. Марсель Пруст и Осип Мандельштам создали очень разные и парадоксально созвучные варианты *лирического* «романа о романе». Данные произведения объединяет воссоздание творческого процесса как *жизнетворчества*. Герой-романист бесконечно рефлексировывает, ощущает и переживает нестабильное состояние мира, пребывает в процессе постижения открывшейся ему тайны бытия, сущность которого в едином мгновении настоящего. Творимый роман воспринимается как единственно возможная форма воплощения экзистенциального опыта личности. Оба писателя открыто декларируют принципы импрессионистской эстетики, такие как образно-чувственное (музыкальное и живописное) восприятие мира, особую манеру видения («импрессионистский глаз») и др. Они формируют особую концепцию художественного времени, основанную на фиксации дискретного мгновения, впечатления, секундного факта бытия, воспоминания. Категория *времени* как формы *внутреннего* бытия человека особенно значима. Кольцевая композиция подчеркивает бесконечную перспективу «поисков утраченного времени», «возвращений» становящегося героя к самому себе как автору «самопорождающегося» романа, который читатель только что прочел. В *лирическом* типе «романа о романе» особенно очевидно *органическое рождение образа романа*.

### ГЛАВА 3. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ «РОМАН О РОМАНЕ» А.ЖИДА «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ» И К.ВАГИНОВА «ТРУДЫ И ДНИ СВИСТОНОВА»

Романы А.Жида «Фальшивомонетчики» (1925) и К.Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929) очень популярны среди исследователей самосознающей прозы: они составляют классику жанра «романа о романе». Ввиду своей «классичности», соответствия сложившемуся «канону», эти произведения имеют целый ряд пересечений как на тематическом, так и на структурно-содержательном уровнях. Однако в одном контексте обычно рассматриваются указанный роман К.Вагинова и произведение А.Жида «Топпи» («Paludes», 1895) (см. Д.Угрешич, Т.Никольская).

«Топпи» в авторском жанровом определении – *sotti* (франц. *sotie*, от *sot* – глупый) – этимологически драматургический жанр, в котором сильны комическое, сатирическое и морализаторское начала. Ж.Бреннер ставит соти в разряд жанров, «демонстрирующий комическую сторону идей», а чтение соти сопровождается «большим интеллектуальным возбуждением» [Бреннер 1994: 76]. Как соти обозначаются еще два произведения Жида – «Плохо прикованный Прометей» («Le Prométhée mal enchaîné», 1899) и «Подземелья Ватикана» («Les caves du Vatican», 1914). Сам Андре Жид романом называет лишь «Фальшивомонетчиков» (1925). Однако очевидна связь замысла этого итогового, резюмирующего романа Жида с соти. В каждом из четырех названных произведений дискутируются проблемы творчества и присутствует персонаж-писатель в процессе творческого поиска. Проблемы преемственности творчества Жида в указанном аспекте основательно исследованы, например, в монографии Д.Н.Кейпура «Андре Жид. Письмо и обратная связь в “Фальшивомонетчиках”» («André Gide. Ecriture et réversibilité dans “Les faux-monnaieurs”», 1980). Можно сказать, что идея «романа о романе» развивалась писателем последовательно от своей пра-формы в «Топях» к настоящей классике жанра в «Фальшивомонетчиках».

У Константина Вагинова проблемы художественного творчества также осмысляются уже в ранних прозаических произведе-

ниях – повести (трактате) «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922) и романе «Козлиная песнь» (1927). Последний рассматривается как особый тип «романа о романе», «метатекстуальная модель», в которой «совершается постепенная трансформация пространства текста вербального, литературного в пространство текста вербально-визуального, театрального» [Шиндина 1991: 161]. На наш взгляд, «Козлиная песнь» в жанровом отношении ближе к «роману культуры» [см. Бочкарева 2000: 20-22], а «роман о романе» получает свое «логическое завершение» в «итоговом тексте», «метатексте, реализующем канон» [Бербер 1988: 31-32], в романе «Труды и дни Свистонова» (1929).

Таким образом, «Фальшивомонетки» и «Труды и дни Свистонова» – итоговые произведения писателей, реализующие выношенные эстетические концепции, относящиеся к одному типу прозы, определяемому как «экспериментальный роман», «свободный роман», метароман, метатекст, саморефлексирующий роман, «роман о писателе» и т.д. – наиболее ярко демонстрируют, с нашей точки зрения, идеологический тип «романа о романе».

Оба писателя (точнее – их герои) опираются в своем творчестве на классическую античную традицию (даже в названиях их произведений используются имена из античной мифологии – Нарцисс, Прометей, Аполлон). В «Топях» А.Жида герой пишет роман о Титире, персонаже сельской поэмы «Буколики» древнеримского поэта Вергилия. Герой-писатель романа К.Вагинова «Труды и дни Свистонова» тоже мнит себя «неким Вергилием», проводником в царство мертвых, а название романа указывает на дидактическую поэму древнегреческого поэта Гесиода «Труды и дни». Античная традиция театральных представлений, посвященных богу Дионису, обозначается в названии другого романа К.Вагинова – «Козлиная песнь».

Герой-писатель романа А.Жида «Фальшивомонетки» восхищается «намеренным отстранением от жизни, которое сделало возможным возникновение стиля (*ce volontaire écartement de la vie, quei permirent le style*), например, в творениях греческих драматургов или во французских трагедиях семнадцатого века» [Жид 1991: 419; Gide 1997: 183]. Притягательность для Андре

Жида классицизма, сделавшего нормой античный идеал, исследователи объясняют «сочетанием интереса к миру человеческих страстей с картезианским господством разума, отделяющим мысль от материи и обуславливающим последовательное, систематическое абстрагирование жизненного опыта <...> Преобладание интеллектуального начала над чувством и над инстинктом, которое Жид считал определяющим для классицизма, в полной мере проявляется в характере символизма этого автора. В образовании символа у Жида активно проявляется инициатива рационалистической мысли, и этим объясняется его особая предрасположенность к аллегорической форме» [Баранова 1999: 9]. Общим «свойством модернизма французского следует считать своеобразное возвращение к мифу через традиции классицизма» [Кирнозе 1977: 108].

Рассматриваемые произведения А.Жида и К.Вагинова наиболее адекватно воплощают структуру идеологического романа, подробно описанного на материале творчества Ф.М.Достоевского (см. Б.Энгельгардт, М.Бахтин). Если лирическому типу «романа о романе» свойственна диалектика внутреннего становления близкого автору героя и их общего романа в процессе творчества, то для идеологического типа характерен диалог разных концепций романа и романного творчества (через противостояние разных героев, спор героя с самим собой, несовпадения точек зрения главного героя и автора-повествователя). Герой-идеолог полемически настроен по отношению к миру. Ярко выражено в этом типе «романа о романе» дискуссионное начало. Персонажей А.Жида и К.Вагинова с полным основанием можно назвать «говорящими»: «Чужой идеологический мир нельзя адекватно изобразить, не дав ему самому зазвучать, не раскрыв его собственного слова» [Бахтин 1975: 148].

Сюжетной основой обоих романов является сам процесс написания романа – важнейший жанрообразующий признак «романа о романе» в целом. В каждом из исследуемых нами типов этот общий сюжет приобретает ряд индивидуальных черт.

Для идеологического романа конца XIX – начала XX вв. определяющее значение имеет традиция Ф.М.Достоевского, которая проявляется на всех уровнях – поэтологическом, компози-

ционном, уровне отношений автора и героя и, конечно, сюжетном. М.М.Бахтин, в частности, указывает на особую сюжетную прагматику, ведущее значение авантюрного начала: «Авантюрный сюжет у Достоевского сочетается с глубокой и острой проблемностью; более того, он всецело поставлен на службу идее: он ставит человека в исключительные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводит и сталкивает его с другими людьми при необычных и неожиданных обстоятельствах именно в целях и с п ы т а н и я идеи и человека идеи, то есть “человека в человеке”. А это позволяет сочетать с авантурой такие, казалось бы, чуждые ей жанры, как исповедь, житие и др.» [Бахтин 1963: 140] Авантюрное начало и «испытание идеи» – две эти линии, формирующие сюжет Достоевского, значимы и для сюжета идеологического «романа о романе».

Авантюрное начало (иначе может быть акцентировано как криминальное или детективное) в идеологическом «романе о романе» реализуется на «внешнем» *событийном* уровне и на «внутреннем» – *философском*.

Обратимся к «внешнему» уровню детективного сюжета. Сами названия произведений уже могут содержать указание на некую криминальную историю, положенную в основу сюжета: «Фальшивомонетчики», «Вор» (роман Л.Леонова 1927 г. не является для нас объектом специального исследования, но в рамках разрабатываемой типологии демонстрирует яркий вариант идеологического «романа о романе»). Возможности детективного жанра, потенциал криминальной истории всегда привлекали А.Жида. С этих позиций он будет комментировать Достоевского и Бернаноса, впоследствии заинтересуется творчеством Ж.Сименона. Истории фальшивомонетчиков и самоубийства лицеиста, присутствующие в романе А.Жида, документально достоверны, почерпнуты им из газетных хроник. Герой-писатель романа Л.Леонова «Вор» Фирсов задумал написать «повесть об уголовной жизни» на основе личных наблюдений: «Фирсову казалось даже, что грешно обходить стороной груды живой и битой человечины, завалившие столбовые дороги людского прогресса...» [Леонов 1979: 105]. Герой-писатель К.Вагинова «Труды и дни Свистонова» – плагиатор: «... все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из укра-

денных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [Вагинов 1991: 165].

Детективные линии чрезвычайно значимы в развитии основного сюжета – истории писания романа. Герои-писатели тяготеют часто к персонажу, имеющему некий опыт противоправного деяния (большого или малого), опыт «преступления черты». В «Фальшивомонетчиках», например, показательны истории Бернара Профитандье, Лоры Дувье, Жоржа Молиньи и др. В «Воре» – истории Митьки Векшина, Маньки Выюги, Агея. Одним из импульсов к творчеству героя К.Вагинова – Свистонова – явилась «новелла» о Татуированном. Его работа над акварелью, воспроизводящей подробно приметы уголовного (татуировки), отражает специфику его работы над героями создаваемого романа: «Взял бумагу, стал рисовать на ней голого человека <...> Свистонов покрыл все изображение ровной розовой краской и, взяв тридцать пятую новеллу, приступил к самому главному. Выбрав и послунив тоненькую кисточку, все время заглядывая в новеллу, он стал наносить знаки разными красками <...> Фон покрыл черной краской <...> Черный фон почти не пропускал света, и розовый человек выступал из коридора. Свистонов надел на входящего унтер-офицерский мундир. Государственные гербы, женщины, звери – скрылись, стали духовными и душевными свойствами и стремлениями еще одного появляющегося героя» [Вагинов 1991: 175-176].

Дискутирование и анализ преступной идеи, нарушений нравственного закона сопровождают размышления о «романотворчестве», – эти темы оказываются парадоксальным образом связаны.

У К.Вагинова в романе «Труды и дни Свистонова» криминальное начало особо акцентировано как раз на «внутреннем», метафорическом уровне. Сама идея творчества осмысливается как глубоко преступная. Герой-романист Вагинова, Андрей Николаевич Свистонов, подсознательно ассоциирует писательский труд с воровством, согладатайством, сознательно – с убийством, похищением людей: «Совершив духовное убийство, Свистонов был спокоен <...> Куку был ненастоящий человек. Я поступил безнравственно, воспользовавшись им для моего романа. Во

всяком случае, не следовало ему читать до окончательной отделки, до возведения его в тип. Он верил в меня, в мою дружбу. Поступок мой неэтичен, но Куку неожиданно явился ко мне на квартиру, и у меня не было выхода. Это было все же невольное убийство» [Вагинов 1991: 219].

Плагиаторство Свистонова также имеет метафорический план – он воспринимает даже сам факт общения с литературной традицией как «нечистое», как кражу: «Я взял Матюринова “Мельмота Скитальца”, Бальзака “Шагреновую кожу”, Гофмана “Золотой горшок” и состряпал главу» [Вагинов 1991: 238]. Обращает на себя внимание содержательный аспект «взятых» произведений: фантастические мотивы обмана, дьявольского искушения.

В романе А.Жида тема фальшивомонетчиков, кроме прямого значения, тоже имеет переносное. С ней связана проблема творческой инфляции. Герой, объединяющий оба звучания темы фальши, – виконт де Пассаван. Он имеет непосредственное отношение к вовлечению подростков в аферу с фальшивыми монетами с целью дискредитации высокопоставленных родителей, и сам Пассаван – «фальшивомонетчик», «инфлятор» от литературы.

Близость автора и героя – общее место «романа о романе». В идеологическом типе тоже присутствуют исповедальное и автобиографическое начала. Главные герои анализируемых произведений – профессиональные романисты. А.Жид пишет в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”»: «Обрисовать этот персонаж тем более трудно, что я придаю ему очень много своих собственных черт. Я вынужден отступать и отодвигать его от себя, чтобы иметь возможность видеть его достаточно хорошо» [Жид 1936: 375]. Герой-романист К.Вагинова также весьма близок своему создателю, о чем свидетельствуют ряд явных отсылок в тексте. А.Г.Герасимова называет роман «Труды и дни Свистонова» «ступенькой отстранения», «развернутой в лицах “проблемой автора”», т.к. К.Вагинову «требовалось осмыслить собственный прозаический опыт» [Герасимова 1989: 155]. Тенденция отстранять, отводить от себя героя, чтобы «лучше видеть», показательна именно для анализируемого типа «романа о романе». В силу того, что идеологический роман формирует оценочное, ин-

теллектуальное отношение к миру, роману и романному творчеству, позиция героя постоянно подвергается анализу, оценке, скепсису. Автор-повествователь идеологического «романа о романе» критически оценивает как героя, так и его творчество.

Подобный критический анализ является значительной содержательной составляющей у А.Жида. Здесь автор нарочито противопоставляет себя и героя. В «Дневнике “Фальшивомонетчиков”», изложив рацеи о чистом романе, Жид заявляет: «...все это следует вложить в уста Эдуарда, – тогда я смогу прибавить, что согласен с ним не по всем пунктам, как бы справедливы ни были его замечания ...» [Жид 1936: 374]. В самом романе А.Жида «Фальшивомонетки» в седьмой главе второй части «Саас-Фэ», озаглавленной *L'auter jude ses personnages* («Автор судит своих персонажей», – к сожалению, в переводе В.Никитина наименование глав опущено), самая строгая оценка дается Эдуару: «Каким софизмам внимают его ум? (*A quels sophismes prête-t-il l'oreille?*) Их ему нашептывает, конечно же, дьявол, поскольку донесись они к нему откуда-то еще, он не стал бы их и слушать (*Le diable aussurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui*)» [Жид 1991: 447; Gide 1997: 215]. Рефреном в размышлениях Автора звучит: «Эдуар не раз раздражал меня» (*Edourd m'a plus d'une fois irrité*), поведение Эдуара «нередко казалось мне возмутительным» (*sa façon m'a paru parfois révoltante*).

В связи с тенденцией «отодвигать» автора от героя основное повествование в идеологическом «романе о романе», как правило, ведется от третьего лица. При этом роман А.Жида реализует сложную повествовательную структуру. За счет включения «Записных книжек Эдуара» и «Дневников Эдуара» позиции «от третьего лица» (автор-повествователь) и «от первого лица» (герой-повествователь) чередуются.

Описывая творческий процесс («анатомию творчества», «страшноватую кухню прозы», «laboratoire secret du créateur») авторы «романа о романе» предельно интимны, и потому, на наш взгляд, автобиографическое начало, свойственное подобным текстам, нужно рассматривать не столько на уровне близости эстетических, философских взглядов автора и героя, сколько на уровне глубинного драматизма. Они повествуют о муках

творчества, о сомнениях, о преступлениях во имя творчества. Идея творчества как «личного ада», «крестного пути», «гибели всерьез» здесь особенно значима. Потому в целом патетика «романа о романе» может быть определена как исповедальная. Однако в опыте К.Вагинова явно присутствуют мотивы юродствования, иронического бичевания, микошонства. Герой-писатель Свистонов нарочито внимателен к низовой составляющей акта творчества.

Сами герои-романисты анализируемых произведений – Эдуар у А.Жида, Свистонов у К.Вагинова, Фирсов у Л.Леонова – тоже пишут о романистах и драме создания романа, о чем свидетельствуют цитируемые отрывки «внутреннего», творимого романа. Их (Эдуара, Свистонова, Фирсова) герои, в свою очередь, тоже пишут о романисте и романе, и так до бесконечности.

Для идеологического «романа о романе» наиболее характерна *матрешечная* композиция как воплощение принципа «бесконечности» творческого процесса. Обстоятельным комментарием такого типа композиции является работа Сергея Давыдова «"Тексты-матрешки" Владимира Набокова»: «Литературные произведения, которые содержат один или несколько текстов, написанных героем, я предлагаю называть "текст-матрешка". По аналогии с куклой матрешкой, "внешний" авторский текст соответствует внешней кукле, в то время как "внутренний" текст героя, вошедший в авторский текст, соответствует внутренней кукле (или куклам, если текстов несколько) <...> Между рукописью героя (внутренний текст) и внешним текстом романа устанавливается замысловатая связь фабульных и сюжетных переключек. К категории "текста-матрешки" надо отнести и произведения о том, как создавались произведения» [Давыдов 1982: 3-4].

В отношении творчества А.Жида вопросы «бесконечной» композиции имеют фундаментальное значение. Подобный прием признается ведущим, конденсирующим эстетику и философию творчества писателя. Сам Жид определил его как *mise en abyme* (буквально – «погружение в бездну» [Зенкин 2000: 21]). Значение приема описано будущим автором «Фальшивомонетчиков» еще в 1893 г. в «Дневнике»: «"Mise en abyme" – это маленькое зеркало, выпуклое и темное, которое отражает внутрен-

нее содержание/строение играемой на сцене пьесы» [цит. по: Moutote 1990: 88]. В качестве конструктивной модели приема А.Жид называет трагедию У.Шекспира «Гамлет». Драматургическая этимология приема здесь особо значима – он соотносим с приемом «театра в театре». Специально театральные и, в частности, шекспировские реминисценции в романе А.Жида рассматриваются в статье Э.Марти «Роман “Фальшивомонетчики”, mise en abime, повторение» («Les Faux-Monnayeurs roman, mise en abime, répétition») [Marty 1987].

Даниель Мутот в своей монографии «Размышления о “Фальшивомонетчиках”» составляет эстетический словарь, в котором есть следующая справка: «АВУМЕ (MISE “EN АВУМЕ”) – термин геральдической науки, обозначающий расположение внутри основного герба его уменьшенного изображения. В литературной эстетике Жида этот термин обозначает прием, который заключается в размещении внутри каждого произведения его уменьшенной копии» [Moutote 1990: 203-204]. Исследователи указывают на постоянную приверженность писателя к этому приему – большинство его произведений содержат элемент «удвоения-повторения». Мутот утверждает: «”Mise en abume” – это схема Святого Писания» [Ibid.: 93]. Андре Жид сам никогда не указывал на подобный архетип, но известна его погруженность в вопросы философии религии и опыт комментирования Евангелия, им предпринятый («Numquit et tu?», 1920-1926). «Погружение в бездну» может быть понято как бесконечное повторение истории пророческого слова, драматическая история слова истины, пример того, как четыре разных Евангелия выражают одну и ту же идею.

Е.Г.Баранова в работе «Проблема автора в раннем творчестве А.Жида», называет бесконечную композицию «важнейшей пружиной, приводящей в движение мир Жида»: «На структурном уровне бесконечное “умножение” образов становится эстетической реализацией мира как представления, доведенного до своего предела. Автор, погруженный в напряженную интроспекцию, создает двойника, в котором стремится довести до философского предела реальный факт своей жизни; герой, также созерцающий себя в зеркале собственного произведения, создает в свою очередь еще одно отражение; и каждое из этих отра-

жений становится все большей степенью идеализации, “представление” стремится к собственному пределу» [Баранова 1999: 12].

В связи с бесконечной композицией необходимо прокомментировать структурное своеобразие романа Жида. Герой-романист пишет одновременно «Дневник» и «Записные книжки». Функции их различны. «Записные книжки» воссоздают «состояние романа в моем сознании (*l'était de ce roman dans mon esprit*) <...> нечто вроде дневника, подобного тем, которые ведут, наблюдая за ростом ребенка (*c'est une sorte de journal, comme on ferait celui d'un enfant*) <...> содержит непрерывное критическое исследование моего романа (*ce carnet contient la critique de mon roman*), а то и романа вообще» [Жид 1991: 422; Gide 1997: 186]. Это «дневник романа», зеркало не жизни, а ее отражения в романе: «Ни одно из событий моей жизни не кажется мне реальным до тех пор, пока я не увижу его отраженным в этом зеркале (*Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété*)» [Жид 1991: 397; Gide 1997: 155]. В «Дневнике» ведутся наблюдения не за романом, а за реальностью. При этом диалектическое взаимоотношение «Дневника» и «Записных книжек» не вызывает сомнений. «Дневник Эдуара» соотносим с «Дневниками» самого Жида, «Записные книжки Эдуара» – с «Дневником “Фальшивомонетчиков”» – все эти четыре текста формируют целое романа «Фальшивомонетки».

Матрешечный тип композиции реализует идею «бесконечности» через систему отражений, зеркал. Герой-романист предполагает своим героем непременно романиста, но их произведения, отражая и отражаясь, не равны друг другу. Каждое последующее отражение – новая ступень условности, интерпретации, а зачастую и шаржирования своего первоисточника. В романе Л.Леонова «Вор» дается подробное описание этого приема: «Между прочим, в целях ограждения себя как от критических наскоков, так и от служебной любознательности надзирающих лиц, Фирсов прибегал к постоянному взмучиванию сюжета, отчего при чтении повествование как бы двоилось и происходила некая рябь в глазах. Прием этот состоял в том, что одновременно с фирсовским вторжением на дно столичной жизни в повести

у него на Благушу приходил другой такой же сочинитель под его же фамилией и с той же самой целью написать повесть из уголовной жизни. Но что особенно возмущало вышеупомянутых служебных лиц, – в повести у вымышленного фирсовского двойника, в свою очередь, действовал точно такой же сочинитель и так далее, причем все они, сколько их там поместилось, являлись однофамильцами и носили одинаковые по рисунку и покрою демисезоны» [Леонов 1979: 107]. Не случайно герой Леонова называет описанный прием многократного тиражирования автора «маскировочным», защищающим основного сочинителя.

В романе А.Жида «Фальшивомонетки» Эдуар героя собственного романа под названием «Фальшивомонетки» – Одибера – называет «двойником». У системы бесконечных отражений здесь первостепенна функция очищения, абстрагирования. Вероятный (желаемый) итог такого абстрагирования – создание формулы идеального, чистого романа (*pur roman*). «Настоящим» в ансамбле взаимозаменяемых двойников оказывается не персонаж, а поступок (*démarche*) [Moulènes, Paty 1975: 101].

Для «матрешечной» структуры значимо наличие вложенных внутренних текстов, дублирующих с незначительными «искажениями», вариациями основной роман. В первую очередь «искажения» обнаруживаются на уровне имен персонажей: «Жорж – Эдольф» (А.Жид), «Куку – Кукареку» (К.Вагинов). Но главное, что вложенный, отражающий текст условен по отношению к основному тексту. Основной и вложенный текст соотносятся как реальная действительность («живая жизнь») и ее отражение в художественном тексте, эстетическом объекте. Одной из ведущих конфликтных коллизий этого типа «романа о романе» признается *соотношение вымысла и реальности*, жизни и ее художественной интерпретации.

Герой А.Жида Эдуар в импровизированной лекции о романе провозглашает: «Моя цель, с одной стороны, изобразить действительность, а с другой – изобразить направленное на стилизацию усилие (*Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliner*) <...> Чтобы добиться необходимого мне результата, следите за мной, я придумал героя-романиста (*un personnage de romancier*), которого

сделал центральной фигурой (*en figure centrale*); ну а сюжет книги (*le sujet du livre*) – это, да будет вам угодно, и есть борьба между тем, что предлагает ему действительность, и тем, как он намеревается ее подать (*la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire*)» [Жид 1991: 420-421; Gide 1997: 184-185]. Наибольшую сложность представляет саморефлексия героя-писателя: «Самые большие усилия я трачу на то, чтобы поверить в свою собственную реальность. Моя сущность то и дело ускользает от меня» [Жид 1991: 327].

Как правило, герой-писатель объясняет идею своего романа потенциальным читателям и прототипам, регулярно читает творимый им роман по мере написания, а персонажи/прототипы выносят собственные суждения, оценки, спорят с автором, дополняют и комментируют. Характерно, что эта оценка как концепции, так и самого творения чаще всего неадекватна ожиданиям героя-писателя. Персонажи-читатели (все они, как правило, являются прототипами создаваемого романа) полемизируют с романистом, предлагают ему свои идеи, провоцируют.

Показателен фрагмент «Дневника» Эдуара (ч.3, гл.15), где он проводит эксперимент с Жоржем Молиньи: «Прежде всего, мне хотелось бы, чтобы ты прочел здесь кое-какие строчки, – сказал я. – Ты поймешь почему. – И я протянул ему мою записную книжку (*mon carnet*), открытую на той странице, которая могла его заинтересовать <...> в своем романе я собирался предостеречь самого юного из моих героев как раз с помощью подобного чтения. Мне важно было знать реакцию Жоржа (*la reaction de Gerges*); я надеялся, что она мне кое-что прояснит... в том числе и относительно качества написанных мною страниц (*la qualité de ce que j'avais écrit*)» [Жид 1991: 560-562; Gide 1997: 350]. Ответ Жоржа обескураживает писателя: «Значит, если я правильно понимаю, это я должен вам помогать писать вашу книгу» [Там же: 562].

Во время лекции Эдуара о романе иронически высказываются все присутствующие – Лора, госпожа Софроницкая, Бернар: «Бедный мой друг, ваши читатели умрут с тоски, – сказала Лора и, поняв, что от улыбки ей уже не удержаться, предпочла задорно рассмеяться <...> Да-да; теперь мне стало понятно, вежливо сказала Софроницкая, вот-вот готовая рассмеяться вслед за Ло-

рой <...> Бернар слушал все это очень внимательно; он был полон скептицизма и поначалу едва не принял рассуждения Эдуара за пустые химеры, но потом поддался обаянию его красноречия...» [Жид 1991: 420-421, 423]

В романе К.Вагинова будущие прототипы, во-первых, предлагают себя для запечатления, а во-вторых, претендуют на сотворчество: «Сидя рядом, по вечерам они дружно будут работать, как Гонкуры, он (Куку. – *Н.Б., И.С.*) изобретет сюжет, а Свистонов... Конечно, пора, пора ему, Куку, сесть за работу» [Вагинов 1991: 182]. Однако все просившие Свистонова о запечатлении в романе (переводе в персонажи) ошеломлены и испуганы результатом: «По мере чтения лицо Куку принимало все более восторженное и удивленное выражение. Какой стиль! – качал он головой, какая глубина! Андрей Николаевич, мог ли я думать, что вы так развернетесь. Свистонов продолжал читать. Вот уж появился Кукуреку, и побледнел Куку. В кресло опустился и, раскрыв рот, до конца выслушал <...> Он думал о том, что теперь он, совсем голый и беззащитный, противостоит смеющемуся над ним миру» [Вагинов 1991: 216].

Идеологический «роман о романе» А.Жида полифоничен. Здесь нет авторитарных позиций. Анализируя повествовательные структуры «Фальшивомонетчиков», Д.Н.Кейпур отмечает: «...множеству персонажей соответствует множество точек зрения <...> каждый персонаж кроме того, что привносит свою личную позицию, представлен иногда рассказчиком, иногда Эдуаром. Эдуар сам не избегает этого правила, так как не перестает быть персонажем повествования, и в этом качестве он описан и осужден повествователем» [Keupour 1980: 107].

Даниэль Мутот пишет о бесконечном умножении повествовательных и наблюдательных позиций в романе А.Жида: «...умножаются маленькие наблюдательные пункты по числу персонажей, их призмы/экраны отражают все особенное при изображении событий в романе. Роман представляется огромной сверкающей поверхностью из маленьких светящихся ячеек, которые подмигивают/указывают читателю <...> Роман оказывается миром, увиденным через отдельные сознания» [Moutote 1990: 60-61]. Справедлива мысль исследователя о том, что каждый из персонажей имеет особую призму/экран. Например, Бер-

нар первоначально воспринимает мир через пропасть «сдвинутой мраморной столешницы», открывшей ему неприглядную семейную тайну, поэтому он и впоследствии воспринимает мир через призму тайны.

В идеологическом «романе о романе» многие персонажи наделены не только мировоззренческой позицией, но и творческими амбициями. Творящему сознанию героя-романиста сопутствуют творящие сознания вероятных прототипов для его персонажей. Например, у Жида кроме писателя Эдуара в романе действуют и другие сочинители: его антипод Робер де Пассаван, подопечные Оливье Молинье и Бернар Профитандье, их приятель Люсьен Беркаю и др. По словам В.Хольдхейма, «многие персонажи этого романа – художники (писатели) или надеются ими стать» (*Bien des personnages de ce roman sont des artistes (des écrivains) ou espèrent le devenir* [Holdheim 1987: 87]). В романе Л.Леонова «Вор» сочиняет «затаившийся бывший помещик» Манюкин, «вгоняет свое нетерпение и надежды в поэтическое неистовство» рецидивист Донька, снимается в фильме по фирсовскому сценарию Маша Долманова, на арене цирка со смертельным аттракционом выступает Таня Векшина. У Вагинова каждый персонаж создает и пестует миф о себе, а Свистонов эти мифы «прочитывает»: «Люди – те же книги, – отдыхая, думал Свистонов – Приятно читать их. Даже пожалуй интереснее книг, богаче, людьми можно играть, ставить их в различные положения» [Вагинов 1991: 239].

Полифонизм идеологического «романа о романе» особенным образом связан с его зеркальной («матрешечной») композицией: умножается количество писателей/рассказчиков, не равных друг другу, диссонируют имплицитные тексты.

В романе А.Жида «Фальшивомонетчики» Эдуар («неудачник и дилетант») «задумал» написать роман, «который не должен походить ни на что из написанного им до сего времени (*qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu' alors*) <...> Он думал о нем непрестанно, причем прошло уже немало времени, а он не написал ни строчки (*Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit encore une ligne*). Единственное, что ему удавалось, – это заносить в тетрадь заметки и размышления (*Par contre, il transcrit sur un carnet ses notes et ses*

*réflexions*)» [Жид 1991: 329; Gide 1997: 78]. Рефлексия героя – логические рассуждения, искусство риторики (роман – это “*théorème*”, *deductions, operations logiques* [Moulènes, Paty 1975: 94]). А.Тибодэ относит А.Жида к создателям «интеллектуального романа», который ориентирован на «поиски абсолюта» (*la recherché de l'absolu*) [Thibaudet 1938: 139]. Эдуару роман видится как интеллектуальная конструкция, подобная фуге Баха. По мнению же оппонента Эдуара, госпожи Софроницкой, «Бах создал скучнейший абстрактный шедевр (*le chef-d'oeuvre abstrait de l'ennui*), нечто вроде астрономического храма (*une sorte de temple astronomique*), доступного лишь немногочисленным посвященным» [Жид 1991: 423; Gide 1997: 187]. Герой-писатель испытывает постоянную потребность рассуждать о своем романе, объяснять, комментировать замысел. При этом «отсутствие логики в его речах (*l'illogisme de son propos*) резко бросалось в глаза, казалось просто вопиющим. Было очевидно, что в сознании Эдуара сосуществуют два несовместимых требования (*deux exigences inconciliables*), которые он тщетно пытается примирить» [Жид 1991: 421; Gide 1997: 186], что подчеркивает полифонизм романа. Роман А.Жида называют «блестящей историей несостоявшегося романа – *Фальшивомонетчиков Эдуара*» [Linder 1975: 90]. Неспособность осуществить проект – важная характеристика главного героя.

Эдуар признается: «Мое сердце бьется лишь потому, что оно способно испытывать симпатию; я живу исключительно благодаря другим людям, по доверенности, благодаря своего рода симбиозу... (*Mon coeur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille...*)» [Жид 1991: 327; Gide 1997: 76]. Как и Свистонов (но одновременно и по-другому), он существует благодаря другим персонажам: «До настоящего времени я не знал, кто я такой. Неужели мне постоянно нужен кто-то посторонний, чтобы открывать самого себя (*pour moi, de révélateur*)! Кристаллизация этой книги происходит вокруг образа Лоры; потому-то я не хочу узнавать себя в ней (*je ne veux plus m'y reconnaître*)» [Жид 1991: 347; Gide 1997: 100]. Эдуар – индивидуалист, его симпатия имеет избирательный и даже сугубо профессиональный характер. Он отстранен от современной ему литературной жизни, не вхож в богемные круги

и сочетает в себе все необходимые для героя А.Жида социальные статусы: «сирота, единственный сын, холостяк и бездетный» [Еремеев 1991: 32].

Свистонов – член писательского клуба, имеет богатую библиотеку, налаженный быт. В отличие от Эдуара Свистонов – фигура «бытовая». В этой связи интересно вспомнить комментарий В.Марковича к повести Н.В.Гоголя «Портрет»: «...зло <...> может проникнуть внутрь самой природы искусства, роковым образом извратив ее. Такая возможность связана в трактовке Гоголя прежде всего с властью житейской суеты над сознанием и душой художника <...> У Гоголя быт и “мирская суета” способствуют торжеству потусторонней демонической силы» [Маркович 1989: 15]. Описывая реакцию публики на роман «Мертвые души», Гоголь объяснял: «Герои мои вовсе не злодеи <...> Испугало их (читателей. – *Н.Б., И.С.*) то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого <...> пошлости не простили мне» [Гоголь 1984: 260]. «Мертвенность», «пошлость», «неспособность творить» – синонимичные категории в мире Гоголя и Вагинова: «Точно как бы вымерло все, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то «мертвые души» <...> Я воюю с ними и буду воевать, и изгоню их...» [Там же: 254]. Гоголевские разоблачители «мертвых душ» – Хлестаков и Чичиков – сами бесы. Подобно дьяволу, Свистонов либо патетически трагичен, либо развязен и пошл.

Процесс творчества Свистонова отражается во сне, «где он за всеми, как за диковинной дичью, гонится, то нагнется и в подвал, точно охотник в волчью яму, заглянет – а нет ли там человека, то в садике посидит и с читающим газету гражданином поговорит, то остановит на улице ребенка и об его родителях, давая конфетки, начнет расспрашивать...» [Вагинов 1991: 163]. Свистонов – тайный соглядатай, охотник за людьми. Похищая персонажей из этого мира, он переводит их в мир иной. По К.Вагинову, природа творчества inferнальна. Незвестный поэт из его романа «Козлиная песнь» в беседе с советской молодежью изрекает: «Неразумны те, кто считает, что без нисхождения в ад возможно искусство» [Вагинов 1991: 96]. Все мифологические и литературные путешественники в царство мертвых (Тесей, Орфей, Эней, Данте, Фауст) ищут истину, пророчество о

грядущем – и все они возвращаются. Свистонов по своему разворачивает этот архетипический сюжет: «Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу <...> искусство – это совсем не празднество, совсем не труд. Это борьба за население другого мира <...> литературу можно сравнить с загробным существованием. Литература по-настоящему и есть загробное существование» [Вагинов 1991: 183-184]. Он же, Свистонов, «род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведет их в ад», или Мефистофель. Как *проводник* в мир иной Свистонов напоминает медиума (на это указывает Д.Сегал в работе «Литература как охранный грамота»). Процесс «перевода людей» (писательство) сопровождается «болезненными явлениями: сердцебиением, дрожанием рук, ознобом, утомляющим все тело, напряжением мозга. К утру Свистонов, как кукла, сидел перед окном: ему хотелось кричать от тоски. Он чувствовал болезненную опустошенность мозга» [Вагинов 1991: 207]. Это измождение медиума на символическом уровне – муки и страдания творчества, и, кроме того, оно свидетельствует, что «в сочинении <...> участвовало какое-нибудь обстоятельство душевное» [Гоголь 1984: 259].

Мотив «охоты за людьми» как *писательского произвола* прослеживается и в «Фальшивомонетчиках» А.Жида. Эдуар признается: «Я никогда ничего не мог выдумать (*Je n'ai jamais rien pu inventer*). Но зато я поступаю с действительностью (*la réalité*) так, как художник с натурщиком (*le peintre avec son modèle*), когда он говорит ему: “Сделайте-ка вот такое движение” или “мне нужно, чтобы у вас было такое выражение лица”. Коль скоро мне хорошо известны скрытые пружины натурщиков, поставляемых мне обществом, я могу заставить их действовать по моему велению или же, на худой конец, могу поставить перед ними такие задачи, которые они, поколебавшись, как-то решат, а я благодаря их действиям узнаю что-то новое. Мучительная потребность влиять на их судьбы, вмешиваться в происходящее объясняется прежде всего тем, что я писатель (*C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée*). Будь у меня побольше воображения, интриги рождались бы в моей голове, а так мне приходится сначала провоци-

ровать их и затем наблюдать за актерами, писать под их диктовку (*Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée*)» [Жид 1991: 362; Gide 1997: 116]. На следующий день Эдуар опровергнет собственные суждения: «Все, что я вчера написал – неправда (*De tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai*) <...> У меня кружится голова от созерцания возможностей, тающихся в каждом человеке, и мне горько сознавать, что часть их погибнет под колпаком моральных запретов» [Там же].

Заметим, что для идеологического «романа о романе» мотив писательского произвола особенно важен. По отношению к персонажам писатель ассоциируется с агрессором, узурпатором, мучителем. Например, герой-писатель в романе Л.Леонова «Вор» «выкрамсывает куски из собеседника» и «представляет миру кровоточащие раны».

Показательно, что и у Жиды, и у Вагинова присутствует тема *ответственности писателя*, переводящего людей в персонажи. В романе «Фальшивомонетки» мысли об ответственности высказывает внезапно появившийся в финале второй части Автор: «Если мне доведется снова сочинять какую-нибудь историю, то уж ее-то я населю только закаленными характерами (*S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que des caractères trempés*) <...> что делать мне со всеми этими людьми? Я вовсе их не искал; они попались мне в пути, когда я шел следом за Бернаром и Оливье. Ничего не поделаешь; отныне я обязан с ними считаться (*Tant pis pour moi; désormais, je me dois à eux*)» [Жид 1991: 449-450; Gide 1997: 217]. Тема ответственности писателя за судьбы прототипов/персонажей звучит и во внутреннем монологе героя Вагинова: «...Свистонов стал раздумывать. Что будет со всеми этими мужчинами и женщинами, когда они прочтут его книгу? Сейчас они радостно и празднично выходят ему на встречу, а тогда, быть может, раздастся смутный шум голосов, оскорбленных самолюбий, обманутой дружбы, осмеянных мечтаний» [Вагинов 1991: 229]. Если А.Жид (и его герой-писатель) имеет в виду персонажей, которые нуждаются в развитии, никогда не покинут своего творца и будут существовать вечно, то Свисто-

нов сам «проживал за них жизнь», тем самым лишая существование «прототипа» всякого смысла.

Обращает на себя внимание тот факт, что в идеологическом типе «романа о романе» часто присутствует тема *суда над персонажами*. У А.Жида этому посвящена уже упоминаемая нами отдельная глава «Автор судит своих персонажей» (последняя глава второй части), У Вагинова – абзац последней главы «Приведение рукописи в порядок», у Леонова – раздел двадцатой главы третьей части. Персонажам «выносятся приговор»: они классифицируются по степени перспективности, некоторые вообще перестают существовать. В романе «Фальшивомонетчики» Автор осуждает «чреватое жестокостью любопытство» (*une curiosité qui purrait devenir cruelle*) Эдуара [Жид 1991: 446; Gide 1997: 215]. В двух других произведениях персонажей «судят» герои-писатели на стадии редактирования произведения: «Массу полуживых героев пришлось отбросить, многих героев, как совпадавших в некой восхищенности друг с другом, пришлось слить в один образ; и других тоже, и третьих тоже, а четвертых оставить как общий фон, как толпу, где мелькают – то голова, то плечо, то рука, то спина» [Вагинов 1991: 259].

В романе «Труды и дни Свистонова» описание процесса писательства представлено подробно и последовательно, во всех его фазах: от бессознательного поиска импульса до завершения – «тесто вполне поднялось». К.Вагинов создает зримый образ «чужого слова», подробно описывая библиотеку своего героя. Беспорядочен *процесс ее собирания*: в книжной лавке «Свистонов рылся и искал польских эмигрантских книг, искал книг по Грузии, по Остзейскому краю»; беспорядочен *процесс чтения*: «Свистонов лег в постель и подумал: о чем бы почитать? о старинной ли русской утвари <...> Или не поучиться ли у Мериме краткости и точности?»; беспорядочен *процесс работы над романом*: «Свистонов творил непланомерно, не вдруг появлялся перед ним образ мира, не вдруг все становилось ясно, и не тогда он писал» [Вагинов 1991: 164-165].

Концепции романа А.Жида как «свободного жанра» соответствует образ постоянно изменяющегося писателя-Протея: «Он не долго бывает одним и тем же. Он ни к чему не привязывается, но нет ничего более притягательного, чем его постоянное

ускользание (*Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite*)» [Жид 1991: 433; Gide 1997: 198]. При всей кажущейся логичности и концептуальности творческий процесс Эдуара спонтанен, неизвестно, в какой стадии готовности находится его роман: «...все, что происходит со мной, в конечном счете оказывается там, причем нет ничего такого, что мне не хотелось бы туда включить: то что я вижу, то, что я знаю, все что я узнаю о жизни других людей и моей собственной <...> Вы же должны понимать, что о плане для книги такого рода не может быть и речи (*Vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible*). Если бы я хоть что-нибудь стал решать заранее, печать фальши легла бы на все. Я жду, когда мне его продиктует действительность (*J'attends que la réalité me le dicte*)» [Жид 1991: 420-421; Gide 1997: 184-185]. Сам Андре Жид в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» признавался: «Я тотчас же оставляю мою точку зрения. Я покидаю себя и аминь. В этом ключ к моему характеру и моим произведениям» [Жид 1936: 379].

Принцип конструирования романа у Жида и Вагинова вполне сопоставим: «...каждая глава должна ставить новую проблему, открывать новые двери, обозначать новый путь, давать новый толчок, новое устремление вперед мысли читателя <...> Я хочу выдвигать на авансцену каждого из моих персонажей по очереди, предоставляя ему на мгновение почетное место», – пишет А.Жид в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» [Жид 1936: 382]. Каждая глава в анализируемых произведениях Жида и Вагинова посвящена «переводу» в создаваемый роман того или иного персонажа, который сам предлагает себя писателю («Труды и дни Свистонова») или жизнь предлагает его («Фальшивомонетки»). У А.Жида этот «перевод» осложнен жанровой полифонией: в зависимости от того, какой моральный запрет нарушает персонаж, глава может быть зачатком плутовского, психологического, семейного, воспитательного, католического и романов и т.д.

Антагонист Эдуара в романе А.Жида – Робер де Пассаван – популярный беллетрист, кумир молодежи. Эдуару книги Пассавана не нравились, тот казался ему не столько художником,

сколько ремесленником (*Passavant lui paraît moins un artiste qu'un faiseur*) [Жид 1991: 323; Gide 1997: 72]. Пассаван «обладает удивительной способностью пользоваться идеями, образами, людьми, вещами; т.е. он из всего извлекает выгоду (...*sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses; c'est-à-dire qu'il met tout à profit*). И говорит о том, что великое искусство жизни состоит не только в том, чтобы наслаждаться, сколько в том, чтобы научиться извлекать пользу (*Il dit que le grande art de la vie, ce n'est pas tant de jouir que d'apprendre à tirer parti*)» [Жид 1991: 444; Gide 1997: 210]. Для Пассавана «произведение искусства является не столько целью, сколько средством» (*l'œuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen*). Собственные его художественные убеждения «неглубоки: они вызываются к жизни не какой-либо сокровенной потребностью личности, а пишутся под диктовку эпохи, и знаменем им служит оппортунизм (...*ne sont pas profondes; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande; elles répondent la dictée de l'époque; leur mot d'ordre est: opportunité*) <...> Будущее его не интересует. Он обращается только к поколению, живущему сейчас <...> но поскольку он обращается только к нему одному, то его книги рискуют умереть вместе с этим поколением» [Жид 1991: 330; Gide 1997: 79].

В отличие от Пассавана, Эдуар является носителем идей вечного искусства: «Локализуя и конкретизируя, мы сужаем угол зрения <...> искусство ориентируется только на всеобщее (*il n'y a d'art que général*) <...> Я бы хотел написать такой роман, который был бы таким же правдоподобным и далеким от действительности, таким же погруженным в человеческую душу и отвлеченным (*je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif*), как “Гофолия”, как “Тартюф” или “Цинна”» [Жид 1991: 420; Gide 1997: 79]. Не теряя надежды вернуть Жоржа на честный путь, Эдуар объясняет: «Пусть писатели-реалисты описывают людей, отказывающихся сопротивляться обстоятельствам (*Laissons aux romanciers réalistes l'histoire des laisser-aller*)» [Жид 1991: 563; Gide 1997: 351]. Герой А.Жида, как и он сам, приверженец классицистического искусства и «чистого романа». Возможно, традиции классицисти-

ческой трагедии повлияли на антагонистический характер эстетического и мировоззренческого конфликта двух персонажей-идеологов.

Пассаван, по мысли Д.Мутота, – это персонаж, «призванный фальсифицировать все те ценности существования человека, апологетом которых является Эдуар» [Moutote 1991: 130]. Важнейшие из этих ценностей – творчество и любовь. По отношению к любви Пассаван тоже является «фальшивомонетчиком», для Жида принципиально важно сокрытие им своей гомосексуальности: он прячется, флиртуя с Леди Гриффит и Сарой Вельд, скрывая истинные намерения по отношению к Оливье. В факте сокрытия – признание порочности, а значит и извращение сущности однополрой любви. Жид был возмущен эвфемизмами, иносказаниями Пруста в отражении темы гомосексуальной любви, хотя считал, что только эпопея «В поисках утраченного времени» может выдержать сравнение с его «Фальшивомонетчиками» в литературе начала XX столетия (Жид вел переписку с Прустом в 1910-х – начале 1920-х гг., писал о его творчестве при жизни и после смерти Пруста [см. Proust, Gide 1988]). Кроме того, Пассаван был создан Жидом с мыслью о Ж.Кокто, пытавшемся соблазнить его молодого возлюбленного.

Тема инфляции в философском и культурологическом освещении традиционно связана с дьяволом (Мефистофелем). Пассаван – носитель демонического начала. Все персонажи «Фальшивомонетчиков» периодически искушаемы дьяволом: «Ночью его [Оливье] терзали бесы (*les démons de l'enfer l'habitèrent*). Наутро он бросился к Роберу. Граф де Пассаван ждал его» [Жид 1991: 408; Gide 1997: 171]. «Бесы» терзают также Бернара, Венсана и даже самого Эдуара, когда он становится «чуток к софизмам дьявола», ревностно следит за успехом Пассавана, «слеп» решает судьбу маленького Бориса.

Тема «воздействия текста», назначения литературы, непосредственно связана с проблемой литературной традиции. У А.Жида «чужое слово» «не просто выполняет роль риторического украшения или роль паратекста, традиционно сведенного к эпиграфу и сноскам, но является одним из основных механизмов создания этого текста» [Баранова 1999: 11]. В романе «Фальшивомонетчики», кроме Достоевского, обнаруживается

влияние Монтеня, Ларошфуко, Паскаля, Вовенарга, Расина, Фенелона, Сент-Бева. Французская моралистская традиция конкретизирует замысел Эдуара: создать вневременное произведение, книгу о человеке вообще. И, возможно, именно поэтому она никогда не может быть написана. Эдуар – идеолог и моралист, «духовный гид» поколения, носитель концепции высокого искусства, вневременного и вечного. Выстраивая теорию романа, он ориентирован на традицию французской классицистической драмы и морально-философской прозы. Его интересует особый тип трагизма – нравственный трагизм, роман он посвятит исследованию «исконной сущности человека».

Рефлексия самой порождающей функции «чужого слова», ее гротескное пародирование представлено в романе К.Вагинова: Свистонов «разделил книги по степени питательности <...> Взял «Мертвые души» Гоголя, «Божественную комедию» Данте, творения Гомера и других авторов и расставил в ряд» [Вагинов 1991: 239]. Классика здесь выполняет двойную функцию: «Он донельзя чувствовал пародийность мира по отношению к какой-то норме <...> Мир для Свистонова уже давно стал кунцкамерой, собранием интересных уродов и уродцев, а он чем-то вроде директора этой кунцкамеры» [Там же: 250-251]. Собственное творчество Свистонов периодически уподобляет стряпне («состряпал главу»); подобно сочинителю Фирсову в первой редакции романа Л.Леонова «Вор», он «обсасывал своих героев, как леденцы» [цит. по: Курова 1970: 166]. Свистонову «откровенно не о чем было писать. Он просто брал человека и переводил его. Но так как он обладал талантом, и так как для него не было принципиального различия между живыми и мертвыми, и так как у него был свой мир идей, то получалось все в невиданном и странном освещении» [Вагинов 1991: 206].

Добро и зло как две глобальные мировоззренческие категории дискутируются в обоих анализируемых произведениях. Если герой-писатель Жида ассоциируется с Фаустом, то герой-писатель Вагинова – с Мефистофелем. С этим связаны и основные различия исследуемых романов, демонстрирующие две разновидности идеологического типа «романа о романе»: в первом (*героическом*) познавательная и этическая эмоционально-предметная установка (утверждение вневременных истин,

«оживление» мира во всех его проявлениях) достаточно авторитетна для автора, во втором (*ироническом*) она разоблачается как «неправо претендующая на значимость» [Бахтин 1979: 21].

Иллюзия отсутствия границ и незавершенность характерна в целом для «романа о романе». В идеологическом типе она распространяется на всю цепочку творимых романов. В романе А.Жида «Фальшивомонетки» особо акцентирована незавершенность и незавершаемость романа Эдуара. Сам А.Жид в «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» указывает на то, что герою «так никогда и не удастся написать этот чистый роман <...> я должен тщательно сохранить в облике Эдуара все черты, в силу которых он не может написать свою книгу» [Жид 1936: 327]. По поводу собственного романа писатель объясняет: «Книга должна закончиться внезапно не потому, что иссякнет сюжет, который должен дать впечатление неиссякаемого, но, наоборот, благодаря его расширению, благодаря тому, что контуры его станут неопределенными. Он должен не замкнуться, но рассыпаться, распасться...» [Там же: 387].

В эпопее Пруста Жид отмечал «предельную медлительность, нежелание двигаться быстрее, непрерывное удовольствие» (*cette extreme lenteur, ce non-désir d'aller plus vite, cette satisfaction continue*), когда «каждая страница книги находит свое совершенное завершение в себе самой» (*chaque page du livre trouve sa fin parfaite en elle-même*) (март-апрель 1921 г.) [см. Proust, Gide 1988: 110]. Эдуар в качестве универсального финала предлагает фразу «хотелось бы продолжить...» [Жид 1991: 538]. Невозможно познать самого себя и исчерпать то, что предлагает жизнь. Творчество есть бесконечный процесс познания. В 1960-х гг. в работе «Критика и творчество» М.Бютор напишет: «Незаконченное произведение означает для нас необходимость творчества» [Бютор 2000: 93].

Свистонов, в отличие от Эдуара, завершает свой роман: «Роман был окончен <...> Автору не хотелось больше притрагиваться к нему. Но произведение его преследовало <...> Он чувствовал, что вокруг него с каждым днем все редет. Им описанные места превращаются для него в пустыри <...> Таким образом Свистонов целиком перешел в свое произведение» [Вагинов 1991: 259, 261]. С одной стороны, завершение романа здесь со-

ответствует завершению процесса познания жизни, процесса творчества, а потому автор умирает – переходит в свое произведение (в повести К.Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836) по другой причине, но тоже навсегда расставаясь с реальным миром, герой-художник в финале переходит в собственную картину). М.Бланшо в 1955 г. писал, что «бесконечность творения – это всего лишь бесконечность духа <...> художник завершает свое творение лишь в то мгновение, когда умирает, никогда так и не познав его» [Бланшо 2002: 12, 13].

С другой стороны, «художественная идея, уже нашедшая свой образ, обладает чем-то вроде собственной органической жизни, движется дальше по собственным законам», – пишет В.Г.Короленко в статье о Н.Гоголе [Короленко 1953: 555]. Размышления А.Жида подтверждают мысль о самостоятельности и органичности развития художественного образа на почве идеи: «Теперь мне иногда кажется, моя книга наделена какой-то собственной жизнью; она подобна растению, которое развивается само собой, а мозг – только сосуд, полный чернозема, который его питает и в котором оно пустило корни. Мне даже кажется, что не следует пытаться ускорить его рост; пускай почки сами набухают, стебли вытягиваются, плоды медленно наполняются сладким соком ...» [Жид 1936: 380]. Созревший «как тесто» роман Свистонова поглощает весь окружающий мир и начинает преследовать своего автора. Эта мистическая, губительная сила «художественной идеи» восходит к романтической традиции (Гофман, Гоголь и др.)

Подведем итоги. В *идеологическом* типе «романа о романе» ведущей содержательной стратегией становится *обсуждение и проверка идеи романа*. Каждый герой – идеолог и аналитик – выдвигает свою точку зрения, которая может быть оспорена другими героями или пародирована автором (степень *пародийности* здесь выше, чем в других типах). Миссия писательства рассматривается как исправление мира в соответствии с нормой (отсюда – опора на классиков), абстрактным идеалом, интеллектуальной конструкцией романа. Герой-романист (основное повествование от третьего лица) сознательно использует *чужие* жизни как материал для своего романа, но и сам оказывается в нем. Проблемы творчества и воздействия искусства (писатель-

ского произвола, ответственности писателя) дискутируются через дилемму добра и зла. На содержательном и структурном уровнях актуализируется традиция полифонического диалога и *сознательной условности* (аллегории и гротеска). Акцентируется *демоническое начало* творческого процесса. «Дурная бесконечность» получает отражение в матрешечной композиции.

## ГЛАВА 4. РОМАН-МАНИФЕСТ В.ШКЛОВСКОГО «ZOO» И А.БРЕТОНА «НАДЯ»

Первое упоминание в одном ряду романов В.Шкловского «Zoo. Письма не о любви» (1923) и А.Бретона «Надя» (1927) было сделано нами в 2005 г. в связи с типологией «романа о романе» и определением внутри него особого типа, обозначенного как роман-манифест [Бочкарева, Сулова 2005: 150-185].

В Литературном энциклопедическом словаре понятие «литературный манифест» определяется как «программное сочинение, формулирующее эстетические принципы литературного направления, течения, школы <...> результат оживленной общественной жизни, отражающий напряженные идейно-художественные поиски, литературную борьбу и процесс формирования *новой* литературы» [ЛЭС 1987: 208]. Л.Г.Андреев во вступительной статье к сборнику «Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века» отмечает, что «в манифестах, скорее, заявлено о том, чем литература хотела стать, манифесты еще не сама литература, манифесты – литературная формула, тогда как литература формулой не является. Однако для того, чтобы голос века услышать, чтобы осознать его порывы и его поиски, необходимо прислушаться к шумному зову призывов и лозунгов – к голосу манифестов, самому представительному виду литературной публицистики» [Андреев 1986: 3].

В европейской литературе каждое художественное направление, начиная с классицизма, основательно манифестировало свое понимание искусства. Манифестальность (программность и декларативность) романа активизируется в эпохи обостренной эстетической борьбы. Одним из наиболее полемичных, философски и теоретически осмысленных этапов в истории литературы и искусства считается романтизм. По словам Н.Я.Берковского, в раннем романтизме особенно сильна «угроза перехода художественной литературы в философию и филологию» в связи с «чрезвычайным расцветом литературной теории и эстетики». Известная формула романтизма, предложенная Фридрихом Шлегелем, – «поэзия поэзии» (*Poesie der Poesie*) – означает «поэзию, идущую по следам другой поэзии, возводя-

щей в новую степень поэзию, уже существующую в веках» [Берковский 1973: 114]. Творением «нарочито новаторским, сметавшим былые представления о жанрах и границах между ними», называют «Люцинду» (1799) – «нечто среднее между повестью и небольшим романом», «произведение в значительной степени программное, принадлежащее перу главного теоретика иенской школы Ф.Шлегеля» [Дмитриев 1979: 14].

Отталкиваясь от натурализма, Ш-Ж.Гюисманс манифестировал символистскую поэтику в своих романах «Наоборот» (1884) и «Там, внизу» (1891). В этих произведениях наряду с романной сюжетной прагматикой присутствуют значительные публицистические фрагменты, производится ревизия литературной традиции и литературного «сегодня», утверждаются новая эстетическая идеология. Здесь акцентирована установка *на будущее литературы*. Вспомним, например, начало романа Гюисманса «Там, внизу» («La-bas», в русском переводе Е.Э.Бабаевой – «Гиенна огненная»): «Мне отвратительно внедрение материализма в литературу, упоение идеей демократичности искусства <...> Короче говоря, необходимо следовать пути, проложенному Золя, но в то же время трудиться над новой воздушной трассой, параллельной дорогой, обустроить оба направления, создать духовный натурализм, благодаря которому вся школа в целом получит особую полноту и силу, и ею можно будет гордиться» [Гюисманс 1993: 3-4]. Андре Бретон в романе «Надя» отделяет Гюисманса от «всех эмпириков романа, что выводят на сцену персонажей, отличных от автора, и расставляют их на свой лад и физически и морально, а с какой целью – этого лучше и не знать. Из одного реального персонажа, о котором они претендуют иметь некое представление, они делают двух для своей истории; из двух реальных они без всякого стеснения лепят одного...» [Бретон 1994: 193]. Себя французский поэт XX в. тоже отделяет от таких романистов.

Андре Бретон и Виктор Шкловский – лидеры и теоретики школ сюрреализма и формализма соответственно. В 20-е гг. XX в. их концепции отличались особым радикализмом и революционностью. Ален и Одетт Вирмо в энциклопедии «Мэтры мирового сюрреализма» отмечают: «Сюрреализм отличали глобальные планы, непомерные амбиции: осуществить универсальный

революционный проект, относящийся ко всем областям деятельности и мышления» [Вирмо 1996: 10]. Ж.Шенье-Жандрон, известная французская исследовательница сюрреализма, пишет о «глобальном протесте», «безусловном бунте», «прометеевской природе», установке на «радикальное новаторство» сюрреалистического проекта [Шенье-Жандрон 2002: 11, 12, 24].

«Глобализм», «революционность» – значимые стратегии и для формализма. Оценка формального литературоведения как *мировоззрения* была сделана уже в книге В.М.Жирмунского «Вопросы теории литературы», изданной в Ленинграде в 1928 г. Борис Парамонов обобщает эту тенденцию применительно к Шкловскому: «Так называемый формализм Виктора Шкловского – сложное амбивалентное образование, выразившее как неумирающее тяготение человека к целостному переживанию бытия, так и односторонний методологизм современного человека, современной науки, современного мира» [Парамонов 1991: 218]. Русский формализм 20-х гг. XX в. позиционируется как *метод* в литературоведении, как филологическая *школа*.

Деятельность обеих школ реализовывалась посредством формирования огромного количества документов (в этом один из секретов их жизнестойкости): программных деклараций, воззваний, открытых писем, памфлетов, манифестов. Так сюрреализм и формализм заявляли о себе – определяли теоретические и мировоззренческие позиции, стратегию и тактику борьбы. Самые знаменитые программные тексты сюрреализма – «Магнитные поля» (1919), написанные А.Бретоном в соавторстве с Ф.Супо, «Манифест сюрреализма» (1924), «Второй манифест сюрреализма» (1929), «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма, или Нет» (1942) и др. К фундаментальным программным работам Шкловского можно отнести «Ход коня» (1923), «О теории прозы» (1925), «Гамбургский счет» (1928). Всем этим трудам присущ особый пафос – декларативность, категоричность, иногда «прокурорский тон» (Л.Г.Андреев о Брето-не).

В обеих школах трудно провести четкую границу между теорией и практикой, особенно в области прозы. Приметы художественной программности присутствуют и в «Наде», и в «Zoo». В обоих романах заданы ключевые понятия, научная терминологи-

гия школ. И то, и другое произведение в исследовательской литературе часто получает статус документа, «инструмента деятельности». Хотя, безусловно, идеология сюрреализма и формализма различна: первый ориентирован на *иррациональное*, признает приоритет «чудесного», вдохновения; второй ориентирован на *рациональное*, признает приоритет формы.

И Бретон, и Шкловский в 20-е гг. XX в. не называли себя «писателями» и неоднозначно относились к жанру романа.

Третирование романа А.Бретоном – одна из показательных страниц в истории сюрреализма, который отвергает этот жанр как «буржуазный», «заявляет о несовместимости сюрреализма и романа» [Андреев 1972: 110]. «Манифест сюрреализма» (1924) часто комментируется как документ, ниспровергающий этот «низкий», «наивный» жанр. Однако время показало, что взаимоотношения сюрреализма и романа сложнее и конструктивнее, они никак не исчерпываются ситуацией «ненависти» и «запрета».

Проблемам взаимоотношения сюрреализма и романа посвящены отдельные монографические работы Дж.Г.Мэтьюза и Ж.Шенье-Жандрон [Matthews 1966; Chénieux-Gendron 1983]. По словам Жаклин Шенье-Жандрон, «роман – арена постоянного обсуждения в сюрреализме», «роман – камень преткновения для сюрреалистической школы», «роман требует сложных решений». Исследовательница органично вписывает сюрреалистическую критику романа в ситуацию кризиса жанра конца XIX в. – 20-х гг. XX в., относит сюрреалистический негативный категоризм и «тиранию» к традиции, к «естественной» жизни жанра: «Непримиримый и торжественный характер сюрреалистической критики романа (произнесенной с такой силой Андре Бретоном, в повелительных формулах, в магическом ритме) долго скрывал ту очевидность (она не должна сгладить, тем не менее, революционных преобразований Сюрреализма), что эта критика включается в продолжительную дискуссию о романе, которая совпадает с существованием этого жанра в современной западной литературе, – дискуссии, которая является необходимой питательной почвой для его жизнедеятельности» [Chénieux-Gendron 1983: 9].

Особо отметим и то, что «наивность» и «примитивизм» традиционного романа сюрреалисты усматривают в его тяге к частному, повседневному. Роману сюрреалисты противопоставляют поэзию, обращенную к *всеобщему*, а также сказку – как воплощение *чудесного*. В «Манифесте сюрреализма» А.Бретон заявляет: «В области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле – любые произведения, излагающие ту или иную историю» [Бретон 1986: 48]. Показательна тяга сюрреализма к готическому и черному романам, исполненным фантастики и мистических приключений, – здесь усматривается ими единственная плодотворная романная традиция.

Отношение формалистов к романной традиции тоже противоречиво. Лидия Гинзбург в книге очерков-воспоминаний приводит высказывание В.Шкловского: «Каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман. Пускай плохой, но технически грамотный. В противном случае он белоручка» [цит. по: Гинзбург 1989: 34-35]. Формалистов, заявивших о себе прежде всего как о теоретиках, литературоведах, исследователях, чрезвычайно интересует фактор «сделанности» в искусстве. Обратим внимание на названия работ Шкловского: «Развертывание сюжета. Как сделан Дон Кихот» (1921) «Тристрам Шенди Стерна и теория романа» (1921) и др. Сервантес и Стерн интересуют Шкловского как писатели, «преодолевшие инерцию старого романа», показавшие «роман во время ремонта» [Шкловский 1983: 200, 204]. Исследовательская стратегия формалистов – разобрать на составные части, посмотреть, *как сделано* произведение, а потом постараться собрать этот или другой текст по изученному уже принципу. Русский формализм образца 20-х гг. XX в. – предтеча французского структурализма, заявившего о необходимости заменить литературу наукой о литературе.

Критическая деятельность В.Шкловского середины 20-х гг. связана прежде всего с ЛЕФом. ЛЕФ в указанные годы весьма негативно оценивал настоящее и будущее жанра романа. Тенденциозны следующие высказывания Шкловского: «Сейчас я пишу записные книжки. Работаю вещи в лом, не связывая их

искусственно. Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, нанизывание на склеенного героя, сейчас ненужная». (Из «Записной книжки ЛЕФа») [Шкловский 1990: 383]. По словам писателя, «эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила как нечто важное» [Там же: 405]. Здесь стоит вспомнить особое внимание Шкловского к опыту трилогии В.Розанова («Уединенное», 1912; «Опавшие листья», короб первый – 1913, короб второй – 1915), заявившего о преодолении им «всей литературы», предложившего новый принцип писания. «Три его разбираемые книги, – пишет Виктор Шкловский, – представляют жанр совершенно новый, “измену” чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т.д.» [Там же: 124]. Уже в ранний период своего литературного и теоретического творчества Виктор Шкловский устремлен в будущее литературы, он один из тех, кто формирует принципиально новое жанровое мышление, главный принцип которого – свобода от всех жанровых установлений, абсолютная открытость.

Таким образом, и в сюрреализме, и в формализме через призму «опровержения», отрицания, запрета обнаруживается повышенное внимание к жанру романа. Статус «Нади» и «Zoo» в контексте творчества Бретона и Шкловского, а также в истории представляемых ими школ, особенный. На наш взгляд, они наиболее ярко демонстрируют эстетические возможности обоих направлений и наглядно иллюстрируют их ведущие теоретические идеи.

«Надя» – первая часть трилогии А.Бретона, куда входят также «Сообщающиеся сосуды» («Les Vases communicants», 1932) и «Безумная любовь» («L'Amour fou», 1937). В контексте трилогии также можно комментировать книгу «Arcane 17» (1945). Все эти книги содержательно связаны: им присущ исповедальный пафос, каждая из них посвящена конкретной женщине и ее роли в судьбе Андре Бретона, последовательно формирует мифологию женского начала и, кроме того, освещает проблемы сюрреалистического творчества на этапах 20-х, 30-х, 40-х годов соответственно.

Книгу Виктора Шкловского «Zoo», хотя и «неофициально», также признают частью трилогии. Например, С.Зенкин объединяет «Сентиментальное путешествие» (1923), «Zoo» (1923) и «Третью фабрику» (1926) концепцией «ранних автобиографических вещей» В.Шкловского, которые создавались «практически в режиме военного времени» и касаются в основном «собственных жизненных перипетий молодого писателя». Исследователь обращает особое внимание на «образ автора», формирующийся в этой прозе [Зенкин 2003: 171].

Эстетические и мировоззренческие программы, философия творчества, теория романа и в том, и в другом случае подаются сквозь призму «истории любви человека к одной женщине» [Шкловский 2002: 317], а потому эти произведения имеют ярко выраженную лирическую тональность, пронизаны «эротическими» мотивами. Один из подзаголовков «Нади» – «поэтический роман»; одно из жанровых определений, даваемых «Zoo», – «маленькая поэма в прозе». Существует мнение, что «Надя» опровергает нормы сюрреалистической эстетики, являясь «внятным», «самым человеческим произведением Бретона» (Л.Г.Андреев, Н.И.Балашов). Л.Гинзбург в книге «Человек за письменным столом» риторически вопрошает: «Не думаете ли вы, что Шкловский в самом деле по формальному методу написал “Zoo” – самую нежную книгу наших дней?» [Гинзбург 1989: 73]. «Романами» оба произведения во многом являются благодаря *истории любви*, истории отношений героя-повествователя с «непостижимой женщиной».

Героиня Бретона – «Мелюзина», «Сфинкс», «сирена» – мифологическая и мистическая женщина, фантом. В повествование вторгаются каббалистические, эзотерические, онирические мотивы. Доминирующая литературная традиция, участвовавшая в создании этого образа, – творчество Жерара де Нерваля (1808-1855). В «Манифесте сюрреализма» (1924) Андре Бретон, закрепляя за своей группой права на спорный термин «сюрреализм», заявляет: «Еще с большим основанием мы могли бы воспользоваться словом СУПЕРНАТУРАЛИЗМ, которое употребил Жерар де Нерваль в посвящении к «Дочерям огня» <...> именно Жерар де Нерваль, по-видимому, в высшей степени обладал духом, которому мы следуем...» [Бретон 1986: 56]. Нерваль при-

знан одним из «великих людей сюрреализма», провидцем и прямым вдохновителем движения наряду с Новалисом, Лотреамоном, Рембо. Он воспринимался, прежде всего, как сюрреалист в безумии, тогда как Свифт, например, сюрреалист в язвительности, Сад – сюрреалист в жестокости и т.д. [Там же: 57].

Самым значимым произведением поэта сюрреалисты признавали «Аврелию» (1855), примыкающую к «женским повестям» (так часто называют новеллы Нерваля из сборника «Дочери огня», озаглавленные женскими именами), последнюю, незавершенную книгу автора. Сколько-нибудь точное жанровое обозначение этому произведению дать сложно – это исповедь и духовная автобиография, «грезоизлияние» и «роман-видение», как комментирует свой творческий труд сам Нерваль в письме к Ф.Листу [см. Бейль 2005: 286].

Нерваль был бакалавром медицины, сыном врача, «о приступах горячки» он рассуждает вполне профессионально: «лихорадочное возбуждение душевных сил», «каталептическое состояние», «различные формы болезни». С письмами к лечащему врачу Нерваль посылал фрагменты «Аврелии», называя их сериями снов, а также рисунки, иллюстрирующие видения. Теофиль Готье так определил суть «Аврелии»: «Это сам Разум, под чью диктовку Безумие пишет свои мемуары» [цит. по: Бейль 2005: 288]. Автобиографический герой Жерара де Нерваля описывает впечатления от личной *d'une longue maladie*: «Я совершаю добро, чистосердечно излагая мысли, благодаря которым я нашел некоторый отдых и новые силы противиться будущим несчастьям» [Нерваль 2001: 446].

Андре Бретон неоднократно замечал, что открыл сюрреалистическую идею под впечатлением своей практики в качестве санитаря на полях Первой мировой войны, где у него была возможность наблюдать приступы истерий, острых психопатических состояний. Состояние безумия признается состоянием исключительной свободы духа, а потому особенно творчески плодотворным. По мнению Бретона, истинный художник в творческом акте невменяем, а сумасшедшие являются «жертвами собственного воображения»: «...И действительно, галлюцинации, иллюзии и т.п. – это такие источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать» [Бретон 1986: 41]. Рассуждая о

философии сюрреализма, Ж.Шень-Жандрон отмечает, что внимание членов группы к феномену безумия продиктовано интересом не столько к бессознательному, сколько к воображаемому [Шень-Жандрон 2002: 211]. В представлении сюрреалистов безумие есть, прежде всего, плодотворное творческое состояние.

С образом Нади в романе Бретона связана тема театра. «Я не могу более медлить появлению на сцене Нади (...*sans plus tarder ici, l'entrée en scène de Nadja*)» [Бретон 1994: 208; Breton 1964: 68]». Герой встречает ее на пути к Опера, ее жилище (отель) расположено около театра Искусств. Внешний портрет Нади выстраивается довольно тщательно и уточняется по ходу повествования, в нем нарочито подчеркнуто театральное начало: «Она так хрупка, что, ступая, чуть касается земли (*Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant*). Едва заметная улыбка, кажется, блуждает по ее лицу. Она прелюбопытно накрашена: будто, начав с глаз, не успела закончить, край глаз – слишком темный для блондинки <...> Надо ли говорить – все, что едва ли разрешено на улице, но рекомендовано в театре, обретает в моих глазах особую ценность, потому что переходит грань запрещенного в одном случае и рекомендованного в другом» [Бретон 1994: 209; Breton 1964: 71].

На каждом свидании Надя является герою и читателю в новом образе. Она без труда импровизирует, принимая разные облики: «Надя, перебросив полы своего плаща на плечо, с удивительной простотой придает себе облик дьявола, каким его рисуют на романтических гравюрах <...> Проезжая мимо замка, Надя вообразила себя в роли мадам де Шеврез: с каким изяществом она прятала лицо за тяжелым несуществующим пером своей шляпы!» [Бретон 1994: 226, 228]. Герой сетует на «неуместное кокетство» своей случайной подруги, склонность к «экспериментам»: «...не было вопроса о том, чтобы она стала *естественной*» [Там же: 234].

Надя и ее театральные облики соотносятся с образом актрисы Бланш Дерваль (1885-1973) и ее героини Соланж в пьесе «Сдвинутые». Бретон на нескольких страницах излагает сюжет пьесы и свое впечатление от нее, т.к. для него мысленно «вернуться» на улицу Фонтен, в «Театр Двух Масок», значит «воистину

опуститься в подземелье духа» [Бретон 1994: 200]. В авторских комментариях к роману, написанных в 1962 г., отмечается, что пьеса эта была «научно правдивой», речь в ней шла о «случае циклического и периодического безумия», а ее автор П.-Л.Пало в процессе творчества консультировался у знаменитого психиатра Ж.Бабинского. Бланш Дерваль исполняла роль безумной *la femme criminale* – персонажа «до неправдоподобия соблазнительного». Бретон называет ее «самой восхитительной и, наверное, единственной актрисой своего времени» [Там же: 208]. Однако он так и не приблизился к ней, не посмел «открыть для себя, какой *реальной* женщиной она была», ибо поддался «страстному обаянию» Виньи и Нерваля, образы которых поддерживали «предубеждение против актрис».

Первоначальное название романа А.Бретона – «Надя, или женщина, преобразившаяся в книгу» (*Nadja ou La femme changée en livre*), полное название книги Нерваля – «Аврелия, или Мечта и жизнь» (*Aurélia ou Le rêve et la vie*). Исходные повествовательные ситуации тоже аналогичны – ностальгия по исчезнувшей возлюбленной. У Нерваля: «Одна дама, которую я долго любил и которую называл именем Аврелии, была для меня потеряна (*Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdu pour moi*)» [Нерваль 2001: 407; Nerval 1998: 12]. У Бретона: «Чудо звенит в моих ушах ее именем, ей более не принадлежащим (*...la Merveille <...> tinte à mon oreille un nom qui n'est plus le sien*)» [Бретон 1994: 241; Breton 1964: 175].

Исследователи творчества Нерваля указывают на синтезирующий, итоговый характер образа Аврелии: он не только имеет очевидный прототип (актриса Женни Колон), но и воплотил в себе идеальное женское начало во всех его ипостасях: Лаура и Беатриче, богиня Изида, Вечная Мать, «которая рыдает, томится и умирает», Лучезарная богиня, Ариадна, Эвридика, царица Савская – в представлении о Женском у Нерваля участвуют все его интеллектуальные представления из области истории западной культуры и восточных философских культов. Эта Женщина служит единственным проводником через смерть и мрак к мудрости и свету.

Надя поистине «нервалевская героиня» – комедиантка и монахиня, Аврелия, Дочь Огня. В культурфилософии Нерваля огонь олицетворяет творческий созидательный дар, а в книге «Путешествие на Восток» (1851) также объясняется, что мужчина – особая раса, мизантроп, сверхчеловек, гений. Он имеет располагающую внешность, но внутренне ужасен. У него холодное сердце, но взгляд огненный. По Нервалю, *женщина – огонь мужчины*, его созидательный дар, но она непостижима.

Призвание женщины в сюрреализме тоже мыслится как совершенно особое. «Впервые со времен романтизма сюрреалисты отвели образу женщины столь значительную роль в созидательной жизни мужчины» [Дубин 2003: 279]. По словам Луи Арагона, «женщина – резюме чудес» [цит. по: Андреев 1972: 115]. Однако и здесь Женщина преимущественно выступала как объект идеализации, репрезентации, творческого созерцания, мифологизации. Как тут не вспомнить знаменитый пассаж из повести Нерваля «Сильвия»: «Увиденная вблизи реальная женщина больно уязвляла наши наивные души; она мнилась нам лишь в облике царицы или богини, поэтому всего важнее было не подходить к ней слишком близко» [Нерваль 1985: 182].

Надя – воплощенная сюрреалистическая греза (*rêve*), она внезапно встречается на пути поэта и проясняет ему сюрреалистическую идею, демонстрирует другой способ видения и показывает мир чудесный, мистический в мире повседневном. «Я пришел к “Наде” через свой опыт, что является для меня и во мне самом едва ли не постоянным предметом размышлений и грез» [Бретон 1994: 196].

В общих чертах сюрреалистический проект определяют как попытку «сплавить желание с дискурсом человека, а эрос – с его жизнью <...> уничтожить само понятие неподобающего или непристойного, заставить подсознание человека говорить в полный голос <...> а поиски правдоподобия в искусстве заменить чудесной игрой воображения, провозгласив его основным двигателем человеческого духа» [Шенье-Жандрон 2002: 12]. Сюрреализм испытывает особый интерес к маргинальным творческим практикам (они перечисляются в «Манифесте сюрреализма», 1924), мистическим экспериментам. Эти практики и эксперименты ориентированы на высвобождение подсознательного

(т.е. истинного) «Я»: «С первого до последнего дня я принимал Надю за свободного гения (*un génie libre*), вроде тех духов воздуха (*ces esprits de l'air*), с которыми посредством некоторых магических действий (*pratiques de magie*) можно соединиться лишь на мгновение, но которым не следует покоряться целиком» [Бретон 1994: 229; Breton 1964: 128].

Зачастую в эзотерических формулах сюрреализм выстраивает идею «сексуального переустройства мироздания» («Антология возвышенной любви» Бенжамена Пере). Любовь – одна из осей сюрреалистического творчества, сюрреализм претендовал на «эротическое переосмысление мира», с его позиций «любовь – единственно возможный источник развития вселенной» [Шенье-Жандрон 2002: 236]. Роман «Надя», как и вся трилогия, получившая общее название «Безумная любовь», – это гимн любви: «Одна только любовь в том смысле, в каком я ее понимаю, то есть таинственная, невероятная, единственная, приводящая в замешательство и несомненная любовь – такая, наконец, которую ничто не способно поколебать, могла бы сотворить здесь чудо» [Бретон 1994: 235].

Сюрреалистическая мифология женщины достаточно подробно исследована. Жаклин Шенье-Жандрон, в частности, указывает в качестве основных такие формы мифологизации: «женщина-природа», «женщина-колдунья», «демоническая женщина», «роковая женщина», «женщина-дитя», «женщина-наяда» [Chenieux-Gendron 1983: 172]. Семнадцатый аркан колоды Таро, давший название одноименному тексту Бретона «Arcane 17» («Звезда кануна» в переводе Т.Балашовой), – «это как раз женщина-дитя, Мелюзина, которая, принадлежа миру детства, вбирает в себя также вселенную домагического, чудесного <...> Призванием такой женщины <...> остается функция посредника. Ее пределы напрямую связаны со способностью к преобразению: женщина либо ускользает от любого обозначения, либо уступает в глазах мужчины место другой» [Шенье-Жандрон 2002: 237-238]. В Наде, воплотились основные положения сюрреалистического мифа. Она предельно инфантильна как «женщина-дитя», имеет способности к преобразению как Мелюзина, а как «женщина-посредник» она непостижима и таинственна: «Кто же ты?» И она без колебаний: «Я блуждающая

душа” (“*Qui êtes – vous?*” *Et elle, sans hésiter: “Je suis l’âme errante”*)) [Бретон 1994: 213; Breton 1964: 81].

Мотиву *блуждания* подчиняется повествование в «Аврелии» Нерваля. Этот мотив, ведущий в творчестве поэта, ярко реализуется в новеллах «Сильвия», «Октавия», «Пандора», в поэтическом сборнике «Химеры» (поэтика блужданий у Ж. де Нерваля подробно исследована в работах С.Н.Зенкина, Н.Ф.Швейбельман и др.). Как правило, герой Нерваля, бездомный и одинокий, спонтанно движется к некоей цели, которая обладает всеми «признаками Цирцеи» – изменчива и таинственна. Ведомый тенью возлюбленной, герой «Аврелии» приобщается к таинствам природы, непосредственно участвует в истории сотворения мира, сам проходит путь от хаоса к космосу.

В отличие от опыта, описанного Нервалем, герой которого в своих снах путешествовал в «неизвестные времена», «многолюдные и незнакомые города», посещал «мистическую родину», блуждания героев Бретона ограничены *Парижем* и его окрестностями. Однако, «сами того не зная», они тоже идут *по чужим следам* и оставляют *похожие следы* [Корнель 1999: 127-128]. Спонтанные прогулки, посредством которых собственно и происходит общение с Надей, более всего напоминают герою-повествователю преследование: «Преследование чего, не знаю, но воистину *преследование...*» [Бретон 1994: 228].

Шведский писатель П.Корнель в книге «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» (1987), рассуждая о сюрреалистических «прогулках и шатаниях» по Парижу, выстраивает топографию «Нади» и комментирует, цитируя, воспоминания Бретона в послесловии к книге «Arcane 17»: «”...путь, которым в Париже следовал *мститель за тамплиеров*, был почти неотличим от того, какой я сам неосознанно проделал вместе с Надей; точно так же, ведомый толкованием Жана Рише, без труда дал себя убедить, что двигаюсь вместе с Нервалем по золотому следу”. Вероятно, в ту пору, когда эти слова были написаны, Бретон как раз познакомился с оригинальной картой эзотерических представлений Нерваля, которую Рише составил в своем исследовании *Жерар Нерваль и эзотерические учения* (1947) <...> Сюрреалисты наудачу кружат по городу. Бродя по Пари-

жу, они его познают и начинают понимать» [Корнель 1999: 127-128].

Странная спутница Бретона открывает ему иной, потусторонний уровень города, дарит мистические пророчества, находки и прозрения: «...Надя начинает осматриваться вокруг. Она убеждена, что под нашими ногами скрыто подземелье, оно начинается от Дворца правосудия (она показывает мне, из какого именно места во дворце – немного справа от белого подъезда) и огибает Отель Генриха IV. Ее волнует мысль о том, что уже произошло и что еще может произойти на этой площади <...> “И мертвецы, мертвецы!”» [Бретон 1994: 218]. Надя обращает внимание героя на казавшиеся ему ранее обыденными вывески магазинов и объявления. Изображенная на афише неподалеку от книжного магазина красная рука с поднятым указательным пальцем видится ей знаком, поданным свыше: «”Огненная рука, это на твою тему; знаешь, это ты”. Некоторое время она пребывает в молчании, у нее, наверное, слезы на глазах» [Там же: 225]. Замеченное Надей обладает глубоким смыслом, как для посвященных знаки потустороннего мира в мире посюстороннем. Героиня романа выполняет функцию медиума, посредника между мирами, способна существовать по ту сторону сознания: «...по утрам ее папоротниковые глаза *распахиваются* тому миру (*J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde*), где хлопанье крыльев необъятной надежды едва отличимо от другого шума – шума ужаса; они *распахиваются* тому миру, в котором я различал лишь вечно *закрывающиеся* глаза (*je n'avais vu encore que des yeux se fermer*)» [Бретон 1994: 229; Breton 1964: 128-130]. Посредническая миссия роднит ее с нервалевской Аврелией – Актрисой, Беатриче, Изидой.

Пытаясь «соединить нить Пресвятой Девы с паутиной» [Бретон 1994: 194], создатель «Нади» предпочитает мифологическую образность христианской. У Шкловского, напротив, преобладают библейские аналогии: «Алик, ты попадешь в мою книгу, как Исаак на костер, сложенный Авраамом. А знаешь ли, Алик, что лишнее “а” в имя Авраама Бог дал ему из великой любви. Лишний звук оказался хорошим подарком даже для Бога <...> Впрочем, ты не будешь жертвой. Это я обменной жертвой, барашком впутался в кустарник» [Шкловский 2002:

284]. Письмо 12 все «снабжено библейскими параллелями», встречаются они и в других письмах.

Формализм, в отличие от сюрреализма, не мистичен и не апеллирует к эзотерическому опыту. Героиня Шкловского непонятна так, как «женщины человеческие непонятны» [Шкловский 2002: 284]. Как любимая, но не любящая женщина. Кроме того, она «чужая», недоступная женщина «иной культуры». Создавая ее образ, В.Шкловский обращается к эпистолярной традиции: Абеляр («История моих бедствий»), Руссо («Юлия, или Новая Элоиза»), Стерн («Письма Йорика к Элизе»). Отсутствие общего культурного языка – причина «непостижимости» «Третьей (точнее – четвертой) Элоизы»: «Я имею много слов, имею силу, но та, которой я говорю все слова – иностранка» [Там же: 311].

С женским образом связывается мотив *блужданий* героя Шкловского по двум городам: «Ты город, в котором я живу, ты название месяца и дня <...> Я наматал на мысль о тебе всю свою жизнь <...> Вся моя жизнь – письмо к тебе» [Шкловский 2002: 277, 285]. По словам самого писателя, «это обычный прием для эротических вещей: в них отрицается ряд реальный и утверждается ряд метафорический» [Там же: 271]. Как и Надя у Бретона, Аля становится *посредницей* между реальным Берлином и грезящимся Петербургом. Задумав «Zoo» как «очерки русского Берлина», Шкловский бродит не столько по реальному Берлину, сколько по всплывающему в его памяти Петербургу («когда жизнь еще не захлопнула передо мной дверь в Россию на пальцы мне» [Там же: 288]) – так происходит «остранение» родного города через чужой.

Большую роль в этих «скитаниях духа» играет вода: «Плыву, соленый и тяжелый от слез, почти не выставляясь из воды. Кажется, скоро потону...» [Шкловский 2002: 277]. Письмо 10 «об одном берлинском наводнении», по словам самого автора, «представляет собою реализацию метафоры» отчуждения: «Ветер раскачивает стрелки Gedächtniskirche. / В такой ветер в Питер вода прибывает, Алик. / В эти дни бьют в Петропавловской крепости каждые четверть часа куранты, но никто их не слушает» [Там же: 293]. Метафоры зеркала и воды традиционно сближаются в мотиве воспоминаний о прошлом: «тепло, запах и ти-

шина» дома – «как отражение в зеркале <...> И не веришь, что только тобой они живут в зеркале» [Там же: 289-290]. Бретон «двойную игру зеркал» вслед за Фрейдом обнаруживал в «продуцировании образов сна» [Бретон 1994: 205].

В романе «Zoo» Илья Эренбург «ходит по улицам Берлина, как ходил по Парижу и прочим городам, где есть эмигранты, согнувшись, как будто ищет на земле то, что потерял» [Шкловский 2002: 324]. Ходит по Берлину «большой человек» – «шаман» из России Андрей Белый, у которого «экстаз живет как на квартире, а не на даче. И в углу комнаты лежит в кожаный чемодан завязанный вихрь» [Там же: 291]. «Отвергнутый любовник России Гржебин, чувствующий свое право на жизнь, все издает, издает и издает» в Берлине книги русских писателей [Там же: 289]. В скитаниях героев Шкловского по Берлину рождается еще один ряд метафор, близких Бретону (тюрьма – безумие – посредничество), возведенный к Сервантесу: «”Дон Кихот” сделан в тюрьме по ошибке. Пародийный герой был использован Сервантесом не только для совершения карикатурных подвигов, но и для произнесения мудрых речей <...> Дон Кихот получил мудрость в подарок, больше некому было быть мудрым в романе: от сочетания мудрости и безумья родился тип Дон Кихот» [Там же: 290].

Истории любви, «постижения непостижимости» в произведениях Шкловского и Бретона сопутствует *история романа*. В обоих случаях женщина, любовь «подстрекают» писателя именно к созданию *книги*. Герой В.Шкловского признается: «... одновременно с письмами к тебе пишу книгу <...> Где любовь, где книга, я уже не знаю» [Шкловский 2002: 308]. Первое название романа А.Бретона – «Надя, или Женщина, преобразившаяся в книгу». В «Сообщающихся сосудах» автор развивает эту же мысль: «Книги и женщины стремятся к тому, чтобы заменять одни других» [цит. по: Chénieux-Gendron 1983: 162].

Е.Б.Скорospelова, анализируя «Zoo» с позиций «романа о романе», указывает: «Книга о любви к женщине чужой культуры, об уязвленном любовном чувстве превращается в книгу об искусстве как приеме, а повествование – в демонстрацию приема отстранения “традиционной темы” (письма не о любви)» [Скорospelова 2003: 178]. В предисловии к роману Шкловский

заявляет, что «любовь и разлучники» – обычные мотивировки «романа в письмах», но «основной материал книги не любовный». При этом сам автор обнаруживает в создаваемой им конструкции принцип «самопорождающегося» романа: «Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле материала, я связал эти вещи сравнением: все описания оказались тогда метафорами любви» [Шкловский 2002: 271]. В финале своего романа автор возвращается к началу: «Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию» [Там же: 329]. Любовь здесь – только *метафора творчества*: «Я не отдам своего ремесла писателя, своей вольной дороги по крышам за европейский костюм, чищенные сапоги, высокую валюту, даже за Алю» [Там же: 284]. Бретон писал: «Поэзия делается в постели как и любовь / Ее смятые простыни – это заря...» [цит. по: Андреев 1972: 78].

И в романе Бретона, и в романе Шкловского присутствуют откровения о метафизической сущности творчества (писательства). Повествование в романе Бретона начинается с вопрошения: «Кто я емь? (*Qui suis-je?*) <...> В соотношении себя с другими людьми я хочу обнаружить если не корни, то хотя бы отдельные черты моего отличия (*je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation*) <...> что я призван совершить в этом мире (*je suis venu faire en ce monde*) <...> и какую уникальную весть я несу, принимая на себя в полной мере ответственность за ее судьбу (*et de quel message unique je suis porteur pour répondre de son sort que sur ma tête*)» [Бретон 1994: 190-191; Breton 1964: 9-11].

В обширной экспозиции хаотично представлены эпизоды 1918, 1921, 1924-25 гг. – все то, что свершалось на пути к Событию: «Событие, в котором каждый вправе ожидать открытия смысла своей собственной жизни, то событие, которое я, может быть, еще не нашел и на пути к которому я и ищу самого себя, *не дается ценой работы* (*L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n' ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me*

cherche, *n'est pas au prix du travail*)» [Бретон 1994: 208 Breton 1964: 67-68]. Одной из причин отдаления Л.Арагона и А.Бретона было «признание Арагоном творческого приоритета повествовательной формы» (атрибута «литературы» в глазах Бретона, который, напротив, отстаивал приоритет вдохновения) [Шенье-Жандрон 2002: 87]. Центральное Событие романа А.Бретона – вдохновившая его встреча с Надей, «преобразившейся в книгу».

Творчество (спровоцированное Надей) мыслится как «открытие себя», прояснение собственной сущности, *опыт самоидентификации*. Источники и стимулы творчества – «удивление», «фатальное спонтанное начало», «вечный импульс, приходящий извне», «мимолетное впечатление». Ж.Шенье-Жандрон, в монографии «Сюрреализм» отмечает: «Сюрреалисты прежде всего стремятся проследить самозарождение художнического дара, уловить тот движущий импульс, который, порождая линии или буквы, способен привести к сотворению полноценных картин или литературных произведений. Этот толчок может носить исключительно чувственный, сенсорный характер» [Шенье-Жандрон 2002: 54].

Анализируя визуальную составляющую книги Бретона, Ж.Шенье-Жандрон замечает, что на пути к Наде (и к «Наде») герой познает самого себя. «Кто я емь?» в начале повествования и фотографии самых разных лиц (что воплощает идею расчленения героя-повествователя) к финалу романа сменяются единой, цельной фотографией Бретона. Вопрос разрешен. «Черты отличия», «уникальная весть» определены.

Рассуждения В.Шкловского о природе творчества и романа демонстрируют то противоречие, которое реализует его книга – «манифест формализма», но и «самая нежная книга наших дней». Не с возлюбленной, а с самим героем, его *самоидентификацией через остранение*, связаны у Шкловского мотивы маски («черная бумажная маска» [Шкловский 2002: 325]) и театра («для Шекспира удачная острота актера – самоцель» [Там же: 316]). Наряду с повествовательной («ремесленной») стороной писательства в «Zoo» актуализированы лирическая («сентиментальная») и метафизическая («космическая») природа творчества: «А если очень больно? Переведи все в космический

масштаб, возьми сердце в зубы и пиши книгу <...> хорошо писать трудно <...> жить по-настоящему больно» [Шкловский 2002: 281, 323].

В письме об Иване Пуни и Ксане Богуславской рассказывается о том, что книги и картины «рождаются как дети»: «Их začínают весело, весело и непостыдно, носят трудно, рожают больно, а живут они потом горько» [Шкловский 2002: 305]. «Молящимся о Чаше» автор отвечает: «Пейте <...> горькую чашу любви <...> нам остаются <...> наши книги и вся нами по пути к любви построенная человеческая культура» [Там же: 280]. Отвергнутая любовь – отвергнутая книга: «Мне за границей нужно было сломиться, и я нашел себе ломающую любовь» [Там же: 312]. «Ломающая любовь», одиночество, отчуждение осмысляются в «Зоо» как ведущие стимулы (мотивировки) творчества. Идея «слома» тоже может быть прокомментирована как путь к себе. Книга Шкловского повествует о трагическом процессе слома во имя будущего перерождения: «Все, что было, – прошло, молодость и самоуверенность сняты с меня двенадцатью железными мостами. Я поднимаю руку и сдаюсь. Впустите меня в Россию» [Там же: 329]. Известно, что в России Шкловский будет реформировать свои теоретические концепции.

В романе Шкловского демонстративно заявлены библейские параллели, связанные с мотивами предательства, отречения, бегства: «Из-за холода отрекся апостол Петр от Христа...» Здесь, возможно, ощущается и пророчество Шкловским своего творческого будущего, и ностальгия вынужденного эмигранта. Мотивы «отречения» участвуют в развитии темы «чужой культуры»: «Каждая страна имеет свою культуру, и ее нельзя взять иностранцу <...> А в искусстве нужно местное, живое, дифференцированное <...> В искусстве нужен собственный запах, а запахом француза может пахнуть только француз» [Шкловский 2002: 321-322]. Прояснение собственной сущности, движение к себе реализуются здесь и как путь к «родной культуре».

В романе-манифесте *всякие границы между автором и героем категорически снимаются*, отсутствуют вымышленные персонажи, нарочито подчеркивается *документальная достоверность* повествуемых событий. И Шкловский, и Бретон апеллируют к своему жизненному и творческому опыту, *называют*

имена (Шкловский: «ввели в нашу работу интимное, названное по имени и отчеству»); Бретон: «я требую называть имена!»). В обоих произведениях обозначен самый широкий контекст – сюрреалистическая группа (Б.Пере, Ф.Супо, П.Элюар), русский авангард (А.Ремизов, А.Белый, Р.Якобсон, И.Эренбург), – отчетливо формируется достаточно заметное *мемуарное начало*. Ампула героя-повествователя в романе-манифесте – не романная практика, а *критика, анализ, теоретические резолюции* в приложении к жанру романа, литературе вообще. Доминирует внешний, пристрастный взгляд профессионала – теоретика, аналитика. Свои размышления они помещают на страницы создаваемых произведений.

Бретон упоминает в романе собственные книги: «Потерянные шаги», «Манифест сюрреализма». Надя их не столько читает («...я замечаю, по обрезу книги, что разрезано только несколько листков...»), сколько интуитивно «чувствует»: «Теперь она говорит о моей власти над ней, о моей способности заставить ее думать и делать, что я захочу (*Elle me parle maintenant de mon pouvoir sur elle, de ma faculté que j'ai de lui faire penser et faire ce que je veux*) <...> Маленькая диалогизированная сценка в конце “Растворимой рыбы”, – наверное, единственное, что она прочитала из “Манифеста”; эта сценка, точный смысл которой я сам никогда не мог уловить и персонажи которой были мне чужды, с их не поддающимся интерпретации беспокойством – словно они носятся по песчаным волнам – порождает у нее впечатление, будто она взаправду принимает в ней участие и даже играет роль, причем роль самую таинственную...» [Бретон 1994: 216-217; Breton 1964: 89-90]. Надя – «создание, всегда вдохновленное и вдохновляющее» (*je veux dire de la créature toujours inspirée et inspirante*) [Бретон 1994: 230; Breton 1964: 131], провоцирующее к творчеству. Именно ей принадлежит как сама *идея романа*, так и объяснение его необходимости: «Андре? Андре?... Ты напишешь роман обо мне (*Tu écriras un roman sur moi*). Я уверена. Не говори “нет”. Берегись: все слабеет, все исчезает. Нужно, чтобы от нас осталось нечто...» [Бретон 1994: 225; Breton 1964: 115]. Надя как персонифицированная идея творчества сама избирает художника, который должен ее увеко-

вечить, объяснить, расшифровать, а кроме того, выбирает и жанр, соответствующий этой цели – роман.

Виктор Шкловский опосредованно упоминает свои книги: «Сентиментальное путешествие» (1921), «Как сделан “Дон-Кихот” Сервантеса», а также интересующие его темы-проекты, которые будут реализованы впоследствии (например, «Лев Толстой» (1963), «Эйзенштейн» (1973) и др.). В последнем письме Аля оценивает письма героя: «Ты говоришь, что знаешь, как сделан “Дон-Кихот”, но любовного письма ты сделать не можешь <...> В литературе я понимаю мало, хотя ты льстец и утврждаешь, что я понимаю не хуже тебя: в письмах же о любви я знаю толк <...> Брось писать о том, к а к, к а к, к а к ты меня любишь, потому что на третьем “как” я начинаю думать о постороннем» [Шкловский 2002: 328-329]. Напрасно героиня утверждает, что «мало понимает в литературе», ведь в ее трех «как» отражается вся программа книги Шкловского: «как я тебя люблю», «как я хочу в Россию» и «как сделан “Дон-Кихот”». И у Шкловского, и у Бретона выстраивается аналогия: *как я люблю = как я живу = как я пишу*. Лирическая героиня в обоих романах (Бретона и Шкловского) выполняет функцию *читателя*.

Оба автора включают в свои повествования *творения* «непостижимых женщин», акцентируя их подлинность. Надя беспрерывно «творит»: рассказывает невероятные истории, произносит загадочные фразы, рисует. Рисунки Нади «Сон кошки», «Приветствие дьявола», «Облачный персонаж» и др. не только комментируются повествователем, но и непосредственно включаются в книгу, как и конверт письма от Нади, помещенный на обложку первого издания. Это документы, доказывающие подлинность повествуемых событий. Бретон настаивал на том, что события романа документальны и что его героиня – реальная женщина, назвавшаяся Надей, потому как это имя производно от русского слова «надежда». Встречи с Леоной-Камиллой-Гисленой Д. (Надей) в основном приходятся на октябрь и ноябрь 1926 г. Впервые они встречаются 4 октября.

Письма Али тоже воспринимались читателями как действительные, как дебют будущей романистки Эльзы Триоле. М.Горький, прочитав «Zoo», заметил: «Письма Эльзы способны, но литературны» [Диалог писателей 2002: 733]. Эльза Триоле

была первым читателем и, возможно, рецензентом «Zoo», о чем свидетельствуют не вошедшие в роман письма к ней Шкловского: «Скажи, не изменить ли мне порядок писем? Не выбросить ли чего? Если просто фразы, то бери письмо и черкай» [Там же]. По словам С.Зенкина, «ее дальнейшее творчество развивалось по схеме, сформированной в “Zoo”, – как литературный диалог с мужчиной-писателем (Л.Арагоном. – *Н.Б., И.С.*), с которым они выпустили общее, “перекрестное” собрание сочинений» [Зенкин 2003: 176]. Уже в романе «Zoo» героиня признается: «Ты нужен мне, ты умеешь вызвать меня из себя самой <...> со мной говори о книжках, я буду стоять на задних лапках совсем вертикально и слушаться» [Шкловский 2002: 278, 313].

В программных установках Бретона и Шкловского, изложенных на страницах исследуемых романов, обнаруживаются переклички. Автор «Нади» «требуется называть имена (*Je persiste à réclamer les noms*)», его «интересуют только книги, открытые настежь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей (*à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme de portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef*) <...> дни психологической литературы с романической интригой сочтены (*les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés*)» [Бретон 1994: 193, 194; Breton 1964: 11, 18]. «Открытая» книга подобна «дому из стекла, где в любой час можно видеть, кто приходит ко мне в гости» (*...ma maison de verre, où l'on peut voir à tout heure qui vient me rendre visite*).

Содержание будущей книги – «самые заметные эпизоды жизни» (*les plus marquants de ma vie*), «факты, самооценность которых непроверяема» (*les faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable*), «которые всегда обладают всеми внешними признаками сигнала» (*qui présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal*), «факты-скольжения» и «факты-низвержения» (*ces faits-glissades et ces faits-précipices*) [Бретон 1994: 194; Breton 1964: 19-21]. «Открытой» книге соответствует «свободное» повествование: «Я буду говорить без предустановленного порядка и в соответствии с капризом часа, свободно оставляя плавать на поверхности все то, что всплывет (*j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage*)» [Бретон 1994: 195; Breton 1964: 22]. Так уже в экспо-

зиции формируется идея «свободного», «открытого» произведения, повествующего о жизни в том измерении, «где она предоставлена малым и большим случайностям» (*où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand*).

В романе «Зоо», в свою очередь, упоминается «стеклянная комната» («открытая» любому взгляду с улицы, как в домах из романа Е.Замятина «Мы») из утопии «учителя» Велимира Хлебникова («Председателя Земного Шара»), чье стихотворение, опубликованное в 1909 г. и взятое эпитафией к роману Шкловского, оказалось созвучно сердцу русского в Берлине 1923 г.: «Где нетопыри висят подобно сердцу современного русского» [Шкловский 2002: 273, 279]. «Обезьянье войско» Алексея Ремизова, к которому Шкловский причисляет и себя, вообще обходится без квартиры: «Наше обезьянье великое войско живет как киплинговская кошка на крышах – “сама по себе” <...> Тягостен вольным обезьянам путь по тротуарам, жизнь чужая <...> Мы юродствуем в мире для того, чтобы быть свободными. Быт превращаем в анекдоты» [Там же: 283-284]. Это тоже метафора *свободного романа*: «Наше дело – создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции» [Там же: 283]. В.Шкловский согласен с тем, что «нельзя писать книгу постарому», что необходимо «остранять» психологические мотивировки: «К сюжету обычного типа у меня то же отношение, как у зубного врача к зубам <...> Эта книга – попытка уйти из рамок обыкновенного романа (п.22) <...> Рождается новый мир, новые ощущения, еще не все их замечают...» [Там же: 307].

Повествовательные формы романов Бретона и Шкловского можно назвать сходными. Шкловский пишет эпистолярный роман («Зоо, или письма не о любви». Эту книгу посвящаю Эльзе Триоле и даю книге имя Третья Элоиза). Роман Бретона – лирическая исповедь, значительная часть которой – дневник встреч с Надей. В том и другом случае присутствует стремление к хронологической упорядоченности. Письма и дневниковые записи датированы.

При этом композиция обоих произведений *фрагментарна*. «Фрагмент, будучи свободным жанром, развязывает мышление и потенции формы, снимает риторические условности. Индиви-

дуальное слово выходит на волю» [Вайнштейн 1994: 412–413]. Как жанровая и композиционная структура фрагмент в европейской литературе восходит к романтической традиции: «Принцип фрагмента – один из основных философско-эстетических принципов иенцев, с помощью которого они стремились к созданию некоего универсального жанра <...> Этот принцип утверждает *полный авторский произвол в композиции* (курсив наш. – Н.Б., И.С.), создает впечатление поэтической незавершенности, ничем не стесненного авторского монолога» [Дмитриев 1979: 16]. Согласно литературной теории Ф.Шлегеля, фрагмент есть нечто «оторванное от целого, нечто принципиально неокончательное; он должен гордиться своей неокончателностью, всячески играть ею, пробуждая, провоцируя мысль на поиск, на импровизацию. Отсюда же характернейшая идея романтической эстетики об открытости всех жанров и родов искусства, об их тяготении друг к другу, об их способности переходить друг в друга, сливаться, смешиваться» [Там же: 384].

Фрагментарность характерна для всех исследуемых нами образцов «романа о романе», но в романе-манифесте она становится основным способом реализации *бесконечной композиции*, позволяющим адекватно и достоверно передать процесс творчества во всей его непредсказуемости, спонтанности, противоречивости и драматизме. В «Письме 22» герой-повествователь «Zoo» комментирует «два отношения к искусству» и принципы комбинаторики в романе. По мнению автора, «слова, отношения слов, мысли, ирония мыслей, их несовпадение и являются содержанием искусства» [Шкловский 2002: 316]. Отсюда соответствующие требования к форме: «Самое живое в современном искусстве – это сборник статей и театр *variété*, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения» [Там же: 316]. Современный роман, по мнению В.Шкловского, должен ориентироваться в структурном отношении на такую разделенность фрагментов («роман состоит из кусков»). «Новый момент соединения» должен проходить не по импрессионистическому принципу, как в произведениях Пруста и Мандельштама, а по принципам искусства XX в. (например, кубизма или сюрреализма). Ведущий принцип формализма – принцип обнажения приема – герой-повествователь «Zoo» соот-

носит с цирковым приемом, когда «эксцентрик в конце программы показывает все номера, пародируя и разоблачая их» [Там же: 317].

Роман А.Бретона имеет два финала. Первый исчерпывает историю с Надей: «Мы с Надей уже давно перестали понимать друг друга. По правде говоря, мы вообще никогда не понимали друг друга, по крайней мере если речь шла об элементарных вещах человеческого существования (*J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. A vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence*) <...> Каким бы сильным ни было мое желание или, возможно, иллюзия, я сам, наверное, не выдерживал той высоты, которую она мне предлагала (*Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait*) <...> Несколько месяцев назад мне удалось узнать, что Надя была сумасшедшей (*On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle*)» [Бретон 1994: 234-235; Breton 1964: 155-157]. Опыт общения, «путешествий» с Надей открывает герою путь к себе: «...я могу по крайней мере обратиться к себе самому – тому, кто приходит очень издалека на встречу со мною самим с неизменно патетическим окликом: “Кто идет?” Кто идет? Это вы, Надя? Правда ли, что *по ту сторону*, все то, что по ту сторону, присутствует в этой жизни? Я не слышу вас. Кто идет? Это я один? Я ли это? (...*Qui vive? Est-ce vous, Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vois entends pas. Qui vive? Est-ce moi-même?*)» [Бретон 1994: 239; Breton 1994: 169]. Вопросение в конце основной части возвращает нас к началу книги: *Кто я емь?* <...> *Я ли это?*

Второй финал связан с другой женщиной. «Открытое настежь» произведение (способ преодоления жанра традиционного романа!) позволяет проследить процесс *переплетения творчества и действительности*: персонажи могут «входить» в роман и «выходить» из романа. «Вышла» Надя, «зашла» не названная по имени Сюзанна Мюзар, роман продолжается: «...ты заслонила ее <...> Ты для меня не загадка <...> Раз ты существуешь, как только ты одна умеешь *существовать*, может быть, совсем не обязательно, чтобы существовала эта книга. Я почи-

тал возможным решить иначе, в память о той заключительной части, которую я хотел написать, еще до того как узнал тебя, и твое вторжение в мою жизнь вовсе не обесценило ее в моих глазах. Именно через тебя эта заключительная часть и обретает свой истинный смысл и всю свою силу» [Бретон 1994: 244-245]. Новая любовь дает ассоциации с Зарей и Рассветом, она – «самое живое создание», «идеально прекрасная». Ее атрибуты – «страсть» и «красота». Однако и она – Химера. Финал остается открытым, конечная фраза: «Красота будет КОНВУЛЬСИВНОЙ или не будет вовсе» – формулирует ключевую тему следующих книг. Любовь и творчество бесконечны, «открытый» роман не завершаем.

«Обнажая прием», Виктор Шкловский в соответствии со своей теоретической концепцией обсуждает, «примеривает» финалы. В издании 1973 г. есть такой фрагмент: «Клянусь тебе, я скоро кончу свой роман <...> Я дам вторую развязку роману. Это будет из Андерсена. Это то, что могло случиться» [Шкловский 1973: 227]. Но «Андерсен рассказывает все неправильно <...> Принц сделался игрушечным мастером <...> Принцесса живет в его доме, но живет она с другими. Оказывается, из одной точки можно опустить на прямую несколько перпендикуляров...» [Там же: 229].

В середину книги Шкловский вставляет под номером 19 «перечеркнутое красным» «лучшее» письмо Али, в специальном предисловии к которому указывает: «...не читайте его сейчас. Пропустите и прочтите, уже окончив книгу <...> Как композиционно понять это письмо? Ведь оно все же вставлено? <...> Для иронии произведения необходима двойная разгадка действия, обычно она дается понижающим способом, в “Евгении Онегине”, например, фразой “А не пародия ли он?” Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого» [Шкловский 2002: 312]. В результате автор окончательно запутывает читателя относительно авторства загадочного письма: «Я сам не прочел его в свое время. Поцеловал, пробежал отдельные кусочки, но оно было написано карандашом, и я не прочел <...> Прочел письмо Али только недавно, 10 марта, уже дописав книгу. Читал четыре часа. Письмо, прежде всего, очень хорошо написано. Честное

слово, я его не писал <...> Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе. Я не советую верить... Впрочем, вы вообще ничего не поймете, так как все выброшено в корректуре» [Там же].

В последнем письме героя-повествователя, обозначенном как «заявление во ВЦИК», вообще ставится под сомнение образ Али: «Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой» [Шкловский 2002: 329]. Такая женская метаморфоза напоминает еще одну вариацию *кольца*, проанализированного самим Шкловским на примере новеллы Боккаччо и романа Вольтера в письме 25, – «критическую установку на то, что “время идет” и измены совершаются» [Там же: 324]. Любопытно, что во сне героя, описанном в письме 4, он называет свою возлюбленную «именем Люси» [Там же: 282]. Таким образом, в романе-манифесте женская протестичность, парадоксально соседствующая с установкой на документальность, находит отражение во фрагментарной композиции с множеством финалов.

«Формалисты свою теорию <...> считали методом <...> имманентным исследованием литературы в ее собственных терминах, способом обнаружения и анализа технологии искусства, его приемов» [Парамонов 1991: 216]. В «Zoo» Шкловский нарочито внимателен к «техническим» подробностям творчества. Собственный статус герой-повествователь определяет формулой: «человек, который знает, как сделан Дон-Кихот». Роман Сервантеса в творчестве Шкловского – своеобразная метафора, обозначающая роман и литературу вообще и роман и литературу нового времени. Собственный творимый роман – тоже «Дон-Кихот» («...вставляю в своего Дон-Кихота еще одну мудрую речь»). «Человек, который знает, как сделан Дон-Кихот» – это тот, кто владеет «техникой литературного мастерства», т.е. формалист-теоретик.

Отдельные главы романа Шкловского «написаны как микро-статьи критика-формалиста» [Скороспелова 2003: 178]. За редким исключением почти каждая глава имеет теоретическую доминанту (тему). Так, например, в письме 12 анализируется категория «сюжет», в предисловии к письму 19 – «композиция», в

письме 22 – «роман», «герой», в письме 28 – «романные развязки». Если бы не наличие лирической героини-адресата и сентиментальный ностальгический пафос, роман «Zoo» воспринимался бы исключительно как «морфология приемов» в одном контексте с книгами «Техника писательского ремесла», «Как сделан Дон-Кихот», «Повести о прозе» и другие. Формалист Б.Эйхенбаум, исследуя, «как сделана “Шинель” Гоголя», заявляет: «Мы не можем, не имеем права видеть <...> что-либо другое, кроме определенного художественного приема» [Эйхенбаум 1987: 321].

Демонстрация принципов «сделанности», «разоблачение иллюзии» часто осуществляется у Шкловского через аналогии с другими ремеслами. А.П.Чудаков отмечает, что «проза Шкловского расширила представление о типах связей между единицами повествования, о возможности введения в гуманитарный текст сведений из самых разных отраслей знания <...> В его работах <...> можно прочесть об устройстве ротативного двигателя, о миграции крыс, о теории продажи галстуков...» [цит. по: Шкловский 1990: 31].

В романе «Zoo» наиболее активизирована автомобильная тематика – негуманитарная отрасль знаний, которой прекрасно владел Шкловский. Автомобиль – одна из ключевых метафор в «Zoo». Это и символ эпохи, технического прогресса, средство «постижения пространства», и олицетворение «образа жизни», мировоззрения, отношений мужчины и женщины, и конкретные человеческие типажи. Автомобильная метафора создает особые принципы характерологии. Так поклонник Али, чьи ухаживания она приняла, сравнивается героем-повествователем с автомобилем марки «испана суиза» (вероятно, еще и потому, что соперник имеет такую машину): «Твоя “испана суиза” дорогая, но ерундовая <...> Она никогда не будет любить тебя» [Шкловский 2002: 327].

Конечно, «машинерия в искусстве» – наследие футуризма, склонного к технократическим утопиям (Шкловский – один из теоретиков футуризма). В «Письме вступительном», тема которого – «вещи переделывают человека», – есть аллюзии к футуризму: «Революция включила скорость и поехала <...> Я люблю автомобили <...> Нужно личное овладение тайной машин, ну-

жен новый романтизм, чтобы они не выбрасывали людей на поворотах жизни» [Шкловский 1973: 175]. Кроме того, объединение ЛЕФ (куда также на правах теоретика входил В.Шкловский), выдвигая идею искусства как «жизнестроения», указывает на связь искусства с машинной индустрией: творчество – «мастерские», роман – «авто». В романе «Zoo» присутствуют самые разные ассоциации автомобиля с писательством и романом. В целом «автомобильный» метафоризм здесь реализует идею *творчества как технологического процесса*.

*Теория автоматизма* Бретона находит отражение в *повторяемости*, которую автор «Нади» обнаруживает в чужих текстах культуры: в фильме Дюка Уорка «Объятие Спрута», изображающем «одного китайца, нашедшего какое-то неведомое средство умножаться и захватившего Нью-Йорк с помощью нескольких экземпляров самого себя. Он входил в сопровождении самого себя, и самого себя, и самого себя, и самого себя в кабинет президента Вильсона...» [Бретон 1994: 198], в картине Антуана Ватто «Высадка на Киферу», где «под различными обличиями» «показана одна-единственная пара» [Там же: 228]. Эта же повторяемость реализуется Бретоном в сюжете и композиции собственного романа («мы жертвы демона аналогии»).

Общий мотив потенциальной «опасности», разрушительности искусства сопровождает размышления о творчестве А.Бретона и В.Шкловского. Парадоксально созвучна метафорическая оболочка этого мотива у обоих авторов – сравнение с машиной. Так, у В.Шкловского: «Человек, пишущий большую вещь, – как будто шофер на трехсотильной машине, которая как будто сама тащит его на стену. Про такие машины говорят шоферы: “Она тебя разнесет”» [Шкловский 2002: 292].

У А.Бретона в комментариях 1962 г.: «Мне до сих пор не удавалось выделить всего, что в поведении Нади по отношению ко мне свидетельствовало о применении тотального, более или менее сознательного разрушения. В качестве примера мне запомнился только один факт: однажды вечером, когда я вел автомобиль <...> со мной была женщина, это Надя <...> ее руки тянулись к моим глазам, в забвении бесконечного поцелуя; и вот так, на полном ходу, мы неслись навстречу прекрасным деревьям» [Бретон 1994: 241]. При сравнении этого эпизода с проана-

лизированной нами во второй главе монографии сценой в автомобиле из эпопеи Пруста становятся особенно наглядными устремленность героя Пруста в прошлое, его желание замедлить ход машины, «остановить мгновение», а героя Бретона – в будущее, на полной скорости, несмотря на безумие, застилающее глаза. Эта устремленность характеризует соответственно лирический и манифестальный «романы о романе». Шкловский в «Зоо» указывает на *противоречие старой гуманитарной культуры и нового мира, который строится сейчас машиной*. Но и его огорчает, что «пока губы обновляются – сердце треплется и то, что забыто, истреплевается вместе с ним, неузнанное» [Шкловский 2002: 325].

Новое «узнавание» старых слов у Шкловского происходит благодаря приему «остранения», т.е. преодоления автоматического, привычного, обыденного восприятия. У Бретона, напротив, автоматическое письмо призвано выразить новое, глубинное, сущностное видение вещей. Роман «Надя» – «очередная захватывающая история о том, как отдельный художник слова преодолевает «упойтельное сопротивление языка» (Ж.Грак) [Швейбельман 2005: 131]. Будучи «гуманитариями-технологами» (терминология М.Эпштейна), В.Шкловский и А.Бретон, «преодолевая» роман в манифесте, «изобретают» новые формы его существования в XX в.

Подведем итоги. В романах А.Бретона «Надя» и В.Шкловского «Зоо» через призму «любви навсегда» осмысляются проблемы романного творчества и романа. Жанр романа для обоих авторов – воплощение литературной традиции. Опровержение традиционного романа – борьба с традицией. Автор, *совершенно не дистанцируясь от героя* (используются формы литературно-бытовых жанров – писем и дневника), *декларирует* новую концепцию литературы, в основе которой лежат принципы «открытости» (документальности) и «слияния искусства и жизни». Бретон и Шкловский – лидеры и теоретики литературных школ, поэтому их романы отличаются особой *тенденциозностью и программностью*, сообщают *специфическую* «рецептуру творчества».

В романе-манифесте как типе «романа о романе» осуществляется «остранение» традиционного романа и декларирование

*новых* принципов творчества как «обнажение приема», т.е. открытой *условности*. Для него характерны *сравнительно небольшой объем и фрагментарность*. Демонстрируя процесс рождения нового искусства через тему любви, рассмотренные произведения продолжают традиции «Новой жизни» Данте и «Люцинды» Ф.Шлегеля. Но если Данте и Шлегель аллегорически интерпретируют Поэзию, в прозе писателей XX века осуществляется саморефлексия романного творчества по принципу аналогии. Жизнь и любовь анализируются через литературоведческую терминологию, а литература – через метафоры жизни и любви.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При отмеченном нами во Введении сходстве исторической и литературной ситуации во Франции и России 20-х гг. XX столетия, национальные традиции литературного, и шире – культурного, самосознания неизбежно отразились на проблематике и поэтике исследуемых нами образцов «романа о романе». По мнению классика отечественной компаративистики, сравнение, «то есть установление сходств и различий, не уничтожает специфического качества изучаемого явления», напротив, «только с помощью сравнения можно установить, в чем заключалось это качество» [Жирмунский 1979: 137]. Выявление аспектов национального своеобразия требует выхода на особенности национального менталитета, в частности, постановки *проблемы формирования индивидуального самосознания в национальных литературах*. Обозначая перспективы будущих исследований, выскажем здесь лишь несколько соображений на основе исследованного нами материала.

Важнейший параметр сопоставления французского и русского типов «романа о романе» – сформированная глубокой национальной традицией *концепция писателя и писания*.

В европейской литературе традиция рефлексии и самопознания восходит еще к Августину Аврелию (IV в.), от которого переходит к французцу Пьеру Абеляру (XII в.). По словам В.Л.Рабиновича, «это рефлексия, при которой собственная становящаяся судьба, выпестованная в индивидуальном словесном умении, стала текстом» [Августин 1992: 297]. Добровольное отшельничество осуществляется с целью самопознания и самовыражения. В Новое время уже с «Опытов» М.Монтеня (XVI в.) становится возможной творческая рефлексия писателя, появляется интерес к самой природе творчества: «То, что я излагаю здесь, всего лишь мои фантазии, с их помощью я стремлюсь дать представление не о вещах, а о самом себе <...> Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это книга – неотделимая от своего автора, книга, составлявшая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывает обычно с другими книгами. Потерял ли я даром мое время, с

такой настойчивостью и тщательностью отдавая себе отчет в том, что я такое?» [Монтень 1991: 222, 307]. Способность Монтеня к выражению философских размышлений, психологических наблюдений и нравственных уроков в свободной и парадоксальной, но ясной и изящной форме «Опытов», его углубленный самоанализ найдут свое продолжение в книгах французских философов-моралистов – Ларошфуко, Паскаля, Лабрюйера, Вовенарга, – и повлияют на формирование сентименталистских воззрений Ж-Ж.Руссо (XVIII в.). Последний будет испытывать особый интерес к механизму душевных движений, а в качестве объекта исследования изберет самого себя: «Я один, я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете» [Руссо 1961: 10, 11]. Традиция, заложенная моралистами, – одна из самых влиятельных во французской литературе по сей день. В целом же можно определенно говорить об *эгоцентризме*, свойственном французской литературе (впоследствии закрепится термин *индивидуализм*). Все философские размышления о мире есть «рассказывание о себе», поиски истины – путь к себе, стремление познать мир – попытка познать себя.

В русской литературе осознание личностного начала и связанное с ним проявление авторской индивидуальности относится к концу древнерусского периода. Д.С.Лихачев так характеризует Ивана Грозного (XVI век): «Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность, независимо от того жанра, в котором он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы <...> Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало» [Лихачев 1997: 410-411]. Уже в «Житии» протопопа Аввакума (XVII в.) присутствуют элементы писательской рефлексии: «По благословению отца моего старца Епифания писано моею рукою грешною протопопа Аввакума, и аще что реченно просто, и вы, господа ради, чтущии и слышащии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обик речи красить, понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хлопочет...» [Житие протопопа Аввакума 1988: 393]. По мнению В.В.Кожина, «Аввакум в самом деле осознает глубокое

новаторство своего повествования, – с гораздо большей ясностью, чем иные позднейшие исследователи <...> Вполне объективно характеризует он существо своей жизни <...> Наконец, отчетливо понимает Аввакум и небывалую природу своего стиля...» [Кожин 1963: 258]. Современный писатель и критик А.Битов, размышляя об особенностях русской литературы, с другой позиции оценивает фигуру Аввакума: «Первый русский писатель в современном смысле слова не был писателем, пока его не посадили. Он стал писателем. В тюремной яме. На дне. В заточении. В заключении...» [Битов 2002: 12]. Книга «Записки из Мертвого дома» тоже «произойдет» «в самой жизни Достоевского как преодоление личной судьбы, как окончательное определение судьбы писательской» [Там же: 23]. Аввакум-раскольник (пребывает вне церкви и государства) – «божий подвижник и народный вождь» [Кожин 1963: 240]. И далее эта тенденция – дерзость, подвижничество, обращение к народу со «святым» словом – будет укреплена и продолжена всей русской литературой. Русский писатель, повествуя о себе, *повествует и о своей эпохе, страдает о судьбах своего народа*. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лесков, Чернышевский развиваются в традиции романа, заложенной протопопом Аввакумом.

Во французской литературной традиции – традиции мощного индивидуализма – исследуется метафизическая *природа творческого дара*. М.Пруст в романе «В поисках утраченного времени» наставляет: писание романа «есть свидание с самим собой, с истинным “я”», у А.Бретона творчество – «прояснение собственной сущности». Многие идеи относительно природы творчества и романа у Бретона созвучны прустовским, например, рассуждения об эпифаническом характере вдохновения, об априорности, врожденной сущности художественной идеи. У А.Бретона сущность творчества тоже осмысливается как метафизическая: «черты моего отличия», «свершение в этом мире», «уникальная весть, которую я несу в мир».

Герой-писатель французского «романа о романе» постигает тайну творчества, которая заключается в познании и постижении самого себя. Творчество в итоге осмысливается как космическое, гармонизирующее начало. Оно определяет место творящей личности в мире. В последней книге эпопеи герой Пруста фор-

мулирует то, что он интуитивно чувствовал на протяжении всего повествования: «...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 писателя сродни долгу и задаче переводчика...» [Пруст 2000: 217]. Шкловский противопоставляет «писателей-переводчиков» (в другом смысле, чем у Пруста) и художников, которые рассматривают искусство как «мир самостоятельно существующих вещей» [Шкловский 2002: 316].

Мераб Мамардашвили, размышляя о феномене Пруста, соотносит его с русской культурой: «Чертой российской культуры <...> является нечто совершенно антипрустовское – это можно назвать абсолютной зачарованностью внешним <...> Дело в том, что Пруст – француз, а не русский, он понимал, он дорос до понимания того, что философы называют Бытием. И потому его герой мог освободиться душой» [Мамардашвили 1995: 74, 174]. Философ противопоставляет Пруста и Достоевского, последний для него во многом выразитель русской ментальности: «Достоевскому же это освобождение не удалось, он до конца жизни выяснял свои отношения с Россией и русским народом <...> Конечно, потом обо всех русских писателях россияне стали говорить одну и ту же стандартную традиционную фразу: он любил Россию. Но дело в том, что они не любили Россию, они пытались ее из себя породить» [Там же: 175]. Проанализированные нами французский и русский «романы о романе» отчетливо выражают наиболее значимые стратегии национальной ментальности, воплощенные в идее писательства – «индивидуализм» и «сопричастность» соответственно.

Во французском «романе о романе» процесс творчества есть процесс поиска себя, прояснения и сохранения собственной сущности, обретения бессмертия. Мир-хаос, которому противостоит творец, выписан весьма абстрактно. Сама концепция хаоса (как состояния мира) носит, как правило, экзистенциальный, метафизический характер. В русской литературе изначально утвердился особый статус писателя – сподвижник, выразитель активной гражданской позиции. Творчество его направлено *vo-vne*. Его цель – люди, человек. Писатель непременно страдает. Сами люди (несовершенный человек) есть воплощенный хаос. В

России писатель запечатлевает и противоречия жизни, и *противоречия эпохи*. В русском «романе о романе» 20-х гг. XX в. особо значимо внимание авторов к *историческому и социальному* контекстам, например, О.Мандельштам комментировал свою «Египетскую марку» как «показ эпохи сквозь налитый кровью птичий глаз». Катастрофические обстоятельства переродили человека. Герой-писатель русского «романа о романе», как правило, *сам часть всеобщего хаоса, либо причастен к нему*. Пребывая в эпицентре, он вступает в конфликт с самим собой. Процесс творчества в русском «романе о романе» может быть определен как противостояние собственной сущности.

Писательство в России – бремя, тяжелый крест, попытка «чуждым образом сдвинуть с места все мертвые души, передвинуть в них моральный центр тяжести от зла к добру <...> мучительные поиски дороги, которая одновременно была бы выходом для него (писателя) и для его несчастной страны» [Кожин 1963: 310]. Самой «питательной» книгой для героя романа Вагинова стал том «Мертвых душ» Гоголя – писатель Свистонов тоже должен поведать миру «страшную правду», прочесть приговор. Окончательный переход Свистопова в свое произведение может означать и единение его с «мертвыми душами» персонажей, его жертвенность, и полную безысходность в ситуации с его «несчастной страной». Свистонов, как и сам Вагинов, создает «апокалиптический» роман. Мотивы жертвенности обнаруживаются нами и в других русских романах: герой «Египетской марки» Парнок – обладатель «овечьих лакированных копыт»; герой «Zoo» – «обменной жертвой, барашком впутался в кустарник» [Шкловский 2002: 284]. У Бретона, напротив, в жертву приносится Надя (героиня с русским именем), а не французский поэт. В «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» Андре Жид так комментирует своего героя: «...всегда и через все и вся он ищет самого себя. Истинное самопожертвование для него невозможно» [Жид 1936: 374]. Поэтому Эдуар не может написать свою книгу.

В то время как во французском «романе о романе» процесс творчества осмысливается как самосозидающий, самослагающий, у русских писателей он самозатратный, саморазрушительный: горячка, инфлюэнца, «дикое мясо» (нарост, образующийся на

выболевшем месте) – у Мандельштама; энергетическое истощение, усталость медиума – у Вагинова, «разбитое сердце» – у Шкловского). Кроме того, писательство часто осознается как *нарушение запрета*: приказ «не писать» – у Шкловского, маргиналии – у Мандельштама, воровство – у Леонова, убийство – у Вагинова.

В исследуемых нами произведениях французской и русской литератур очень значима тема *страдания творца*, но содержательная ее наполненность, общая стратегия – различны.

Во французском «романе о романе», как правило, тема страдания реализуется через *мотив творческого бессилия*, драму художника, осмысляющего феномен собственной избранности. Писатель по какой-либо причине не может творить, не в состоянии завершить свой замысел, однако бессилие, его одолевающее, как раз и связано с метафизической природой творчества вообще. Герой Пруста сомневается в наличии у себя писательского таланта, долгие годы он не в состоянии определить даже событийно-сюжетного материала возможного творения. Герой романа А.Жида – Эдуар – бесконечно проясняет замысел своего произведения и не может его завершить: «Моя сущность то и дело ускользает от меня...» [Жид 1991: 327]. Процесс постижения собственной сущности бесконечен: «...я хотел бы, чтобы туда, в этот роман, вошло все <...> причем нет ничего такого, чего бы мне не хотелось туда включить» [Там же: 420].

Герой-писатель русского «романа о романе» не испытывает сомнений в собственных способностях к творчеству, муки творчества его не терзают. Причины его страданий – живое трагическое настоящее, судьба романа и судьбы Родины, судьбы прототипов/персонажей. Не случайно во всех проанализированных нами романах звучит традиционная для русской литературы XIX в. тема «маленького человека», униженного и оскорбленного обществом и государством при любом строе и в любой стране: «Все, что было, – прошло, молодость и самоуверенность сняты с меня двенадцатью железными мостами. Я поднимаю руку и сдаюсь. Впустите в Россию меня и весь мой нехитрый багаж: шесть рубашек (три у меня, три в стирке), желтые сапоги, по ошибке вычищенные черной ваксой, синие старые брюки, на которых я тщетно пытался нагладить складку. И галстук, кото-

рый мне подарили. А на мне брюки со складкой. Она образовалась тогда, когда меня раздавило в лепешку» [Шкловский 2002: 329].

В проанализированных нами вариантах французского «романа о романе» фигура писателя не представлена *внешне* – отсутствуют какие-либо конкретные характеристики. Это прежде всего творящее, рефлектирующее *сознание*. В русском «романе о романе» присутствуют, как правило, эксцентричные портретные характеристики героя либо подробно описывается его *быт*. Так, герой-писатель романа Л.Леонова «Вор» узнаваем по длиннополому заграничному пальто и большим очкам с синими стеклами, а у В.Шкловского «лучшее» Алино письмо – «об аспиринах, селедке с картошкой, телефоне, любовной инерции, англичанин-танцоре и о кормилице Стеше» [Шкловский 2002: 311].

В размышлениях о природе романа вообще и собственного романного творчества у французских писателей возникают ассоциации с *искусством*: живописью, архитектурой и музыкой. Марсель, герой-писатель М.Пруста, сравнивает творимый им роман с созданием картины и «возведением храма»: «...Сколько великих соборов так и остались незавершенными...» [Пруст 2000: 360]. Эдуар, герой-писатель А.Жида, мечтает о романе, который был бы подобен фуге Баха: «...я хотел бы написать нечто похожее на “Искусство фуги”». И мне не понятно, почему то, что оказалось возможным в музыке, невозможно в литературе...» [Жид 1991: 423]. А.Бретон творимое произведение уподобляет «дому из стекла». Все французские писатели подробно излагают процесс *формирования замысла* романа.

В русских романах, как правило, этот этап опускается, а сам процесс создания романа ассоциируется с *ремеслом*. У Л.Леонова, например, есть такой пассаж: «Прежде чем приступить к начертанию первой ключевой фразы в своем сочинении, Фирсов стремительно носился по благушинским людям, уплотняя их судьбы в живые узлы, пока не запульсирует единое сердцебиение, – прищуренным глазком, по-плотнички, выверял прямизну задуманного действия» [Леонов 1979: 99]. Типично для русского формализма и следующее переосмысление «поэтики блужданий»: «Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и стираются приемы. Писатель не

может быть землепашцем: он кочевник, и со своим стадом и женой переходит на новую траву» [Шкловский 1973: 182]. Вагинов сравнивает творческий процесс с охотой, стряпней. Мандельштам – со стуком ножниц портного и грохотом паровозных буферов.

Замеченные нами национальные различия носят относительный характер и связаны преимущественно с проблематикой исследованных произведений. Формирование жанровой структуры «романа о романе» во французской и русской литературах 20-х гг. XX столетия обусловлено, в первую очередь, общеевропейской традицией саморефлективного повествования и архетипической природой творческого процесса.

Анализ жанровой сущности «романа о романе» (как структуры, так и содержательной стратегии) позволяет отнести его к разряду *онтологических* жанров. Под «онтологической прозой» В.Е.Хализев подразумевает «произведения, в которых человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия» [Хализев 1999: 323]. *Творчество* сопоставимо с категориями *Бытие, мышление*. По характеру создаваемой в «романе о романе» *формулы мира* определяется метафизическая природа романного творчества, его преобразующие человека и мир возможности. Ведущая функция этого жанра – «охранная грамота» культуры.

Общими жанровыми параметрами «романа о романе» во французской и русской литературах 20-х гг. XX в. являются:

- образ героя-писателя, обусловленный особой системой отношений автора и героя;
- сюжет как история создания романа и связанный с ней «творческий» хронотоп;
- «бесконечная» композиция, создающая необходимую иллюзию незавершаемости творческого процесса;
- повествовательная структура «роман в романе», мета- и интер-текстуальность.

Два типа «романа о романе» условно выделяемые нами как лирический и идеологический обусловлены характером решения проблемы соотношения бессознательного и сознательного начал в творческом процессе. Различия в творческой концепции

определяют существенные различия в поэтике романов: тип героя и характер повествования, особенности сюжета и композиции. Однако эстетическая доминанта жанра сохраняется.

Лирический тип «романа о романе» ярко реализуется в творчестве М.Пруста и О.Мандельштама. Этим авторам присуще понимание природы творчества как интуитивной, бессознательной, что требует особого внимания к внутреннему миру человека. И в «Поисках утраченного времени», и в «Египетской марке» формируется концепция творческой личности, обусловленная способностью человека к восприятию и субъективной интерпретации окружающей действительности, потому здесь повествование строится на принципах импрессионистической эстетики – вещное, чувственное восприятие мира, привлечение живописного начала, тенденция к синтезу живописи и литературы. Для этой типологической разновидности характерен рефлектирующий герой, переживающий открывшуюся тайну бытия, чрезвычайно остро переживающий факт собственного существования, экзистенциальные мотивы подчеркивают трагический характер рефлексии. Здесь основное повествование ведется от первого лица. Однако личность биографического автора может распределяться между разными персонажами романа. В лирическом «романе о романе» реализуется традиция романтического романа о художнике, акцентировавшего созерцательную, трансцендентную природу творчества. Тема детства как предыстория эмоционального мира личности здесь весьма значима. Сюжет этого типа романа – становление внутреннего мира героя как становление романа: «...я чувствовал, как во мне набухает это произведение, которое я нес в себе как нечто драгоценное и очень хрупкое...» [Пруст 2000: 364]. Кольцевая композиция (конец романа есть его начало) непосредственно связана с идеей «самопорождения» романа.

Идеологический тип «романа о романе» демонстрируют произведения А.Жида («Фальшивомонетки») и К.Вагинова («Труды и дни Свистонова»). Здесь со всей очевидностью реализуется идея сознательной, рациональной природы творчества. Герой романа данного типа – идеолог и аналитик, носитель определенно мировоззрения – обладает системным взглядом на мир, имеет к миру и ситуации в мире определенное оценочное

отношение. Автобиографическое начало, присущее «роману о романе» в целом, в данном типе не исключено, однако здесь принцип отстранения акцентирован в большей степени, нежели в лирическом романе. Герой имеет полное имя, отличное от имени автора, приметы собственной биографии, но самое важное – идеология героя отлична от идеологии автора. Автор судит своего героя сам и предоставляет его суду других персонажей, суду читателя.

Наличие направляющей идеи и оценочное отношение к миру формируют критическое и пародийное начало. Проблемы творчества в идеологическом «романе о романе» дискутируются через проблемы добра и зла. Важной приметой этого типа романа является наличие фантастических мотивов, тема дьяволиады, ирония и сатира. Основной сюжет – преобразование/совершенствования мира (понимаемого прежде всего как мир людей и идей) посредством произведения искусства – романа. «Матрешечная» (зеркальная, геральдическая) композиция и вложенные (имплицитные) тексты позволяют реализовать эффект отстранения, наблюдения идеи со стороны. Идеологический тип «романа о романе» развивает традицию европейского просветительского романа, также фундаментальной является традиция Ф.М.Достоевского.

Стремление к программности, к декларированию эстетической мысли определяет эпохи активного эстетического поиска, эпохи борьбы за будущее искусства. С этой тенденцией (к программной и теоретической определенности) литературы начала XX века связан еще один тип «романа о романе» – *манифестальный*. Роман-манифест – особый вид прозы, его природа синтетична. Собственно художественное начало здесь сопровождает и иллюстрирует теоретические и программные резолюции. Грань между документом и Творением не всегда устойчива и различима. Манифесты выстраивают стратегии будущего литературы, исполнены идеалистического пафоса.

Манифестальный роман ярко представлен в творчестве Андрэ Бретона («Надя») и Виктора Шкловского («Зоо»), лидеров виднейших модернистских школ в искусстве XX века – сюрреализма и формализма. В пределах одного типа «романа о романе» постулируется и иррациональное начало акта творчества (сюр-

реализм), и рациональное (формализм). В обоих романах, имеющих статус программных документов, выносятся категорический приговор традиционной литературе, формулируются параметры литературы новой. Фокусом литературной традиции, возможностей литературы и самой ее природы избирается жанр романа и «книги». Герой-повествователь романа-манифеста – не «писатель» и не «романист». Он – теоретик и критик. Концепция отстранения в этом типе повествования принципиально иная. «Антироманист», человек, стоящий за пределами жанра, рассуждает о романе и предлагает радикально новую его концепцию. Биографическое начало в данном случае акцентировано и документировано, повествование ведется от первого лица и от собственного имени автора. Модернистский роман-манифест продолжает традицию манифестирования эстетических идей в жанре романа.

Заметим, что границы между выделяемыми типами ни в коей мере не являются непроницаемыми. Речь идет о преобладании тенденций – акцентировании той или иной стороны романного творчества. Так, например, манифестация (правда, в полифоническом или пародийном контексте) присуща идеологическому «роману о романе». С другой стороны, идея органического самозарождения частично объединяет рассмотренные образцы лирического и идеологического типа и созвучна (по принципу парадокса) сюрреалистическому приему автоматического письма. Кроме того, конкретные художественные произведения трудно целиком уложить в «прокрустово ложе» какой-либо типологии.

Подводя итог сказанному, сделаем общий вывод: на 20-е гг. XX в. приходится один из наиболее значимых этапов в становлении «романа о романе», выразившего кризис романного жанра на рубеже XIX-XX вв. и ставшего своеобразной формой преодоления этого кризиса. «Роман о романе» наиболее полно выражает как саму феноменологическую сущность романа, так и процесс/характер трансформации романного мышления. Будучи саморефлексивной жанровой формой, «роман о романе» в концентрированном виде содержит опыт европейского романа, а потому наглядно демонстрирует ведущие стратегии во французской и русской культуре в формировании концепций «писателя-

творца», «литературного творчества», назначения и функций литературы. Дальнейшее типологическое изучение «романа о романе» на разных этапах европейской и русской литературы не исчерпывается проблемами метапрозы и необходимо для определения жанровой стратегии романа на рубеже XX-XXI вв.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Августин Аврелий.* Исповедь. Абеляр П. История моих бедствий / пер. с лат.; сост. и ст. В.Л.Рабиновича. М.: Республика, 1992.

*Аверинцев С.С.* Судьба и весть О.Мандельштама // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т.1. С. 5-64.

*Аксаков К.С.* Вальтер Эйзенберг // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 358-380.

*Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М.: Изд-во МГУ, 1980.

*Андреев Л.Г.* Марсель Пруст. М.: Высшая школа, 1968.

*Андреев Л.Г.* Порывы и поиски двадцатого века // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 3-18.

*Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972.

*Анцыферова О.Ю.* Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения // *Анцыферова О.Ю.* Литературная саморефлексия в творчестве Генри Джеймса. Иваново: Ивановский государственный ун-т, 2004. С.37-78.

*Багратиони-Мухранели И.* Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О.Мандельштама // Искусство кино. 1991. №12. С.150-161.

*Бак Д.П.* Творческая рефлексия в литературном произведении: природа и функции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.

*Балашов Н.И.* Дадаизм и сюрреализм // История французской литературы в 4-х тт. Т.4. М.: АН СССР; Институт мировой литературы им.Горького, 1963. С.138-159.

*Баранова Е.Г.* Проблема автора в раннем творчестве Жида (1891-1902): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

*Барбюс А.* Роман / пер. с фр. С. Брахман // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. С. 29-36.

*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вст. ст. Г.Косикова. М.: Прогресс, 1989.

*Барт Р.* Драма, поэма, роман / пер. с фр. Г.Косикова и И.Стаф // Называть вещи своими именами: Программные вы-

ступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С.133-150.

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.

*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

*Бейль К.* «Горячки» Жерара де Нерваля: трудное признание в безумии // Новое литературное обозрение. 2005. №6. С. 111-122.

*Бербер О.В.* «Магия слова» в художественном мире К.Вагинова // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. М. Экспресс, 1988. С 31-32.

*Бергсон А.* Собр. соч. в 4 т. Т.1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1.

*Берковский Н.* Борьба за прозу // Критика 1917-1932 гг. М. Астрель, 2003. С. 123-152.

*Берковский Н.* О прозе Мандельштама // Текущая литература. М.: Федерация, 1930. С. 155-181.

*Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии / вст. ст. А.Аникста. Л.: Худож. лит., 1973.

*Битов А.Г.* Пятое измерение: На границе времени и пространства. М.: Независимая газета, 2002.

*Блانشо М.* Пространство литературы / пер. с фр. В.П.Большакова и др. М.: Логос, 2002.

*Бочаров А.Г.* Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. М. Советский писатель, 1982.

*Бочаров С.Г.* Пруст и поток сознания // Критический реализм XX в. и модернизм. М.: Наука, 1967. С. 194-234.

*Бочкарева Н.С.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000.

*Бочкарева Н.С.* Чайковский – Дягилев – Пруст: гипотеза о музыкальной фразе Вентейля // С.П.Дягилев и современная культуры: Материалы VI Дягилевский чтений (15-18 мая 2005 г.). Пермь, 2007. С.46-53.

*Бочкарева Н.С., Сулова И.В.* «Роман о романе» в русской и французской литературах 20-х гг. XX в.: к проблеме типологии

// На пути к произведению: К 60-летию Н.Т.Рымаря. Самара, 2005. С.150-185.

*Бреннер Ж.* Моя история французской литературы / пер. с фр., коммент. О.Тимашевой. М.: Высшая школа, 1994.

*Бретон А.* Безумная любовь / пер. с фр. и послесловие Т.Балашовой. М.: Текст, 2006.

*Бретон А.* Манифест сюрреализма / пер. с фр. Л.Андреева и Г.Косикова // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С.40-72.

*Бретон А.* Надя / пер. с фр. Е.Гальцовой // Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994. С. 190-244.

*Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001.

*Бютор М.* Роман как исследование / пер. с фр., вст. ст., комм. Н.Бунтман. М.: Изд-во МГУ, 2000.

*Вагинов К.К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Романы. Приложения. М.: Современник, 1991.

*Вайнштейн О.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 390-431.

*Вергилий* Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С.Шервинского, С.Ошерова; примеч. Н.Старостиной. М.: Худож. лит., 1971.

*Вирмо А., Вирмо О.* Мэтры сюрреализма. Компактэнциклопедия / пер. с фр. Т.Евдокимовой, Ф.Перовской, Г.Копелевой. СПб.: Академический проект, 1996.

*Владимирова Н.Г.* Условность, созидающая мир: Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. Великий Новгород, 2001.

*Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001.

*Герасимова А.Г.* Труды и дни К.Вагинова // Вопросы литературы. 1989. №12. С.131-166.

*Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989.

*Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собр. соч.: в 8 т. М.: Правда, 1984. Т.7. С.181-391.

*Голубков М.М.* Русская литература XX в.: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001.

*Гюисманс Ш-Ж.* Гиенна огненная / пер. с фр. Э.Бабаевой. М.: Крон-Пресс, 1993.

*Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Мюнхен, 1982.

*Дефье О.В.* Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы воплощения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: 1999.

Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века, 1920-1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

*Дмитриев А.С.* Предисловие // Избранная проза немецких романтиков. В 2 т. М.: Худож. лит., 1979. Т.1. С.3-30.

*Дубин С.Б.* Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // Иностранная литература. 2003. № 6. С. 279-299.

*Еремеев Л.А.* Французский «новый роман». Киев: Наукова думка, 1974.

*Еремеев Л.А.* Французский литературный модернизм. Традиции и современность. Киев: Наукова думка, 1991.

*Ерофеев В.* Русский метароман Набокова, или в поисках потерянного Рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С.125-160.

*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. / пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1.

*Жид А.* Дневник «Фальшивомонетчиков» / пер. с фр. под ред. А.А.Франковского // *Жид А.* Собр. соч.: в 4 т. Л.: Изд. ГИХЛ, 1936. Т. 3. С. 349-390.

*Жид А.* Топи / пер. с фр. И.Сабовой, сост., вступ., ст. В.Никитина; коммент. С.Зенкина, И.Сабовой // *Жид А.* Собр. соч.: в 7 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. Т. 7. С. 107-175.

*Жид А.* Фальшивомонетки. Тесные врата / пер. с фр. В.Никитина. М.: Прогресс, 1991. С 271-586.

*Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и запад. Ленинград: Наука. 1979.

Житие протопопа Аввакума, им самим написанное // Древняя русская литература: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1988. С.396-404.

*Зенкин С.Н.* Андре Жид: Начало // Жид А. Яства земные. Избранные произведения. М.: Вагриус. 2000. С.7-22.

*Зенкин С.Н.* Жерар де Нерваль – испытатель культуры // Нерваль Ж.де. Мистические фрагменты. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 8–40.

*Зенкин С.Н.* Новые тенденции во французской эссеистике // Французская литература 1945-1990 гг. М.: Наследие, 1995. С. 797-798.

*Зенкин С.* Приключения теоретика. Автобиографическая проза В.Шкловского // Дружба народов. 2003. № 12. С. 170-183.

*Иванов В.В.* Жанры исторического повествования и место романа с ключом в русской советской прозе 1920-1930-х гг. // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 2 т. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 596-613.

*Ильин И.П.* Маргинальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С.225-229.

*Ионеско Э.* Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост., пер. с франц., коммент. С.Исаева. М.: ГИТИС, 1992. С. 129-134.

*Искржицкая И.Ю.* Идеи культуры в творчестве О.Мандельштама // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С.68-79.

*Кирнозе З.И.* Французский роман XX в. Горький, 1977.

*Кожин В.В.* Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963.

*Корнель П.* Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи / пер. со шведск. Ю.Яхниной. СПб.: Азбука, 1999.

*Короленко В.Г.* Трагедия великого юмориста // Н.В.Гоголь в русской критике. Сб. статей. М.: Художественная литература, 1953. С.536-594.

*Корпала-Киршек Э.* Русская советская литература как интегральная часть общеевропейского культурного процесса // Идеино-художественное многообразие советской литературы 60-80 гг. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 28-31.

*Кубилюс В.* Территория интенсивного размышления // Дружба народов, 1986, № 5. С. 239-244.

*Курова К.С.* Сочинитель Фирсов и его герой в романе Леонова «Вор» // Русская литература. 1970. № 4. С. 165-171.

*Лагутина И.Н.* Типология жанра немецкого романа конца XVIII века (Гете, Тик, Новалис): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.

*Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.

*Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: материалы международного науч. конф., посвященной 60-летию со дня гибели О.Э.Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998 г.). М.: Мандельштамовское общество; РГГУ, 2001. С. 282-316.

*Лейдерман Н.Л.* Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982.

*Леонов Л.М.* Вор. М.: Советский писатель, 1979.

*Леонтьева А.Ю.* Особенности романной структуры «Египетской марки» О.Э.Мандельштама: культурологические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 1992.

*Ли Хьенг-Сук.* «Роман о романе» в русской прозе 1920-х гг. и его жанровые разновидности: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

*Липовецкий М.Н.* Разгром музея. Поэтика романа А.Битова «Пушкинский дом» // Новое литературное обозрение. 1995. №11. С. 230-244.

*Липовецкий М.Н.* Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып.3. С.72-95.

*Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетей, 1997.

*Лотман Ю.М.* О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т.3. Таллин: Александра, 1993. С. 326-344.

*Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман М.Ю. Пушкин. СПб.: Искусство – СПб, 1995. С. 391-763.

ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.

*Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте. М.: Ad Marginem, 1995.

*Мандельштам О.М.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. проф. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова. М.: ТЕРРА – TERRA, 1991. Т.2. Проза.

*Маркович В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 5-42.

*Маслоу А.Г.* Дальние пределы человеческой психики. СПб.: Евразия, 1997.

*Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // Владимир Набоков: Pro et Contra. СПб.: РХГИ, 1997. С.456-462.

*Миросниченко О.С.* Поэтика современной метапрозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов –н/Д, 2001.

*Монтень М.* Опыты. Избранные главы / пер. с фр. А.Бобович, Ф.Коган-Бернштейн; сост., вступ., ст. Г.Косикова. М.: Правда, 1991.

*Мориак К.* Пруст / пер. с фр. Н.Бунтмана, А.Райской. М.: Независимая газета, 1999.

*Мориак Ф.* Роман // Мориак Ф. Дорога в никуда / пер. с фр. В.Е.Балахонова. М.: Наследие, 1989. С.517-537.

*Моруа А.* В поисках Марселя Пруста: Биография / пер. с фр. Л.Ефимова. СПб.: Лимбус Пресс, 2000.

*Нерваль Ж. де.* Аврелия / пер. с фр. Е.Урениус; под ред. П.Муратова // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

*Нерваль Ж. де.* Сильвия / пер. с фр. Э.Линецкой // *Нерваль Ж. де.* Дочери огня: Новеллы; Стихотворения / пер. с фр. ; сост. и вст. ст. Н.Жирмунской. Л.: Худож. лит., 1985. С. 181-214.

*Нерваль Ж. де.* Путешествие на Восток / сокр. пер. с фр. М.Таймановой. М.: Наука, 1986.

*Никольская Т.Л.* Константин Вагинов. «Помню я александрийский звон...» // Литературное обозрение. 1989. № 1. С.105-112.

*Никольская Т.Л., Эрль В.И.* Константин Вагинов. Неопубликованное и малоизвестное // Звезда. 1992. № 2. С.168-172.

*Нурисье Ф.* Украденный роман / пер. с фр. Л.Н.Токарева. М.: Текст, 2002.

*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

*Павлова Н.С.* Типология немецкого романа 1900-1945. М.: Наука, 1982.

*Парамонов Б.М.* Моцарт в роли Сальери // Звезда. 1991. № 8. С. 214-218.

*Петров В.М.* Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983. С. 313-325.

*Петрова Н.А.* Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О.Мандельштама. Пермь, 2001.

*Пономарев Я.А.* Фазы творческого процесса (вместо введения) // Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983. С.3-26.

*Пруст М.* Беглянка / пер. с фр. Н.М.Любимова, Т.Н.Сикачевой. М.: Крусс, 1993а.

*Пруст М.* Обретенное время / пер. с фр. А.Смирновой. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000.

*Пруст М.* Памяти убитых церквей / пер. с фр. И.И.Кузнецовой; вступ. ст., коммент. С.Н.Зенкина. М.: Согласие, 1999а.

*Пруст М.* Пленница / пер. с фр. Н.М.Любимова. М.: Худож. лит., 1992а.

*Пруст М.* По направлению к Свану / пер. с фр. Н.Любимова. М.: Худож. лит., 1973.

*Пруст М.* Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н.М.Любимова. М.: Крусс, 1992б.

*Пруст М.* Против Сент-Бева: статьи и эссе / пер. с фр. Т.В.Чугуновой. М.: ЧеРо, 1999б.

*Пруст М.* Содом и Гоморра / пер. с фр. Н.М.Любимова. М.: Республика, 1993б.

*Пруст М.* У Германтов / пер. с фр. Н.М.Любимова. М.: Худож. лит., 1980.

*Руссо Ж-Ж.* Избр. соч. Т.3. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя / пер. с фр. Д.Горбова. М.: Худож. лит., 1961.

*Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978.

*Саррот Н.* Тропизмы. Эра подозрения / пер. с фр.; вступ. ст. А. Таганова. М.: Полинформ – Талбури, 2000.

*Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana: Juerusalem*, 1981. Vol. V–VI. С. 151-244.

*Седых О.М.* Философия времени в творчестве О.Э. Мандельштама // *Вопросы философии*, 2001, №5. С.103-127.

*Скороспелова Е.Б.* Русская проза XX в.: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

*Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: НЛО, 1996.

*Стерн Л.* Письма Йорика к Элизе // *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / пер. с англ. А.А.Франковского. СПб.: Лимбус Пресс, 1999. С. 283-306.

*Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. с англ. А.А.Франковского. М.: АСТ, 2005.

*Строев А.Ф.* Новый роман // *Французская литература 1945-1990-е гг.* М.: Наследие, 1995. С. 394-407.

*Струве Н.* Судьба Мандельштама // *Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т.* М.: ТЕРРА – TERRA, 1991. Т.3-4. С. XXII – XXXIV.

*Струков В.В.* Художественное своеобразие романов П.Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж, 2000.

*Сурова О.Ю.* Человек в модернистской культуре // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000.* М.: Высшая школа, 2001. С.221-291.

*Таганов А.Н.* Формирование художественной системы М.Пруста и французская литература на рубеже XIX-XX вв. Иваново, 1993.

Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004.

*Толмачев М.В.* М.Пруст. К вопросу о кризисе французского модернистского романа 1920-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.

*Угрешич Д.* Авангард и современность (Вагинов и Кабаков: типологическая параллель) // *Russian Literature. Amsterdam*. 1990. XXVII. С.83-95.

*Фенберг А.Н.* Каменноостровский миф // Литературное обозрение, 1991, № 1. С.41-54.

*Филиппов Б.А.* Проза Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. М.: ТЕРРА – TERRA, 1991. Т.2. С.I-XVIII.

*Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе / пер. с англ. В.Л.Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 194-213.

*Фэвр-Дюпэгр А.* Французский и русский поэты-музыканты смотрят на разрыв исторической ткани: Блэз Сандрар и Осип Мандельштам в 20-е гг. // Миры Осипа Мандельштама. VI Мандельштамовские чтения. Материалы международного научного семинара. Пермь, 2009. С.304-316.

*Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.

*Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Собр. соч.: в 3 т. Т.3. Улисс: роман (часть III). М.: Знаменитая книга, 1994. С.365-605.

*Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008.

*Швейбельман Н.Ф.* В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX вв. Тюмень, 2002.

*Швейбельман Н.Ф.* «Поэтика блужданий» во французской литературе XIX века. М.: Наука, 2003.

*Швейбельман Н.Ф.* Поэтика романа А.Бретона «Надя» // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. Тюмень, 2004. С.130-138.

*Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм / пер. с фр. С.Дубина. М.: НЛО, 2002.

*Шиндина О.В.* Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр, 1991, №11. С.161-171.

*Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – Эссе (1914-1933) / вст. ст. А.П.Чудакова. М.: Советский писатель, 1990.

*Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.

*Шкловский В.Б.* Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В.Б. Собр., соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1973. Т.1. С.163-230.

*Шкловский В.Б.* Зоо, или Письма не о любви // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...» / пред. А.Галушкина; комм. А.Галушкина, В.Нехотина. М.: Пропаганда, 2002. С.267-332.

*Шлегель Ф.* Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. М.: Худож. лит., 1979. Т.1.

*Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

*Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» / вст., прим. и пер. с итал. Е.Костюкович // Иностранная литература, 1988, № 10. С.88-104.

*Элиот Т.С.* Избранная поэзия / сост. и вст. ст. Л.Аринштейна; коммент. Л.М.Аринштейна, А.А.Асвацатурова. СПб.: СЕВЕРО-ЗАПАД, 1994.

*Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб.: С.-Петербургского ун-та, 1995. С.270-308.

*Энштейн М.Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии. М.: Советский писатель, 1988.

*Breton A. Nadja.* Paris: Gallimard, 1964.

*Cahiers Marcel Proust.* Т.7. Etudes proustiennes II. Proust et la Nouvelle critique Colloque organisé à Paris du 20 au 22 janvier 1972 par New York University et l'Ecole normale supérieure. Paris: Gallimard, 1975.

*Chénieux-Gendron J.* Le Surréalisme et le roman, 1922-1950. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.

*Chernowitz M.E.* Proust and Painting. New York: International Univ. Press, 1945.

*Fowler A.* Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes. Oxford, 1982.

*Federman R.* Self-Reflexive Fiction. Columbia, 1988.

*Gide A.* Journal des Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1927.

*Gide A.* Les Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1995.

*Henry A.* Proust Romancier: le tombeau égyptien. Paris: Flammarion, 1983.

*Holheim W.W.* Les Faux-Monnayeurs, roman d'artiste // Lettres Modernes. André Gide: Sur Les Faux-Monnayeurs, par c.m. Paris: Minard, 1987. P. 87-93.

*Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox. London, New York, 1984.

*Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London, 1988.

*Imhof R.* Contemporary Metafiction: A poeto-logical study of metafiction in English since 1939. Heidelberg, 1986.

*Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. New York: Columbia Univ. Press, 1980.

*Keypour N.D.* André Gide: Ecriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs. Montreal, 1980.

*Linder L.* Le roman du roman // André Gide 5: Sur Les Faux-Monnayeurs, par c.m. 1975 (4). № 439-444. P. 81-91.

*Lukacs G.* La théorie du roman. Paris: Gallimard, 1997.

*Magnani L.* La musica in Proust. Torino: Einaudi, 1978.

*Marti E.* Les Faux-Monnayeurs roman, mise en abîme, répétition // Lettres Modernes. André Gide: Sur Les Faux-Monnayeurs, par c.m. Paris: Minard, 1987. P. 95-117.

*Matthews J.H.* Surrealism and the Novel. Univ. of Michigan Press; USA, 1966.

*Megay J.N.* Bergson et Proust: Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust. Paris: I. Vrin, 1976.

*Moulènes A-M., Paty J.* Les Faux-Monnayeurs ou l'oeuvre sans objet // André Gide: Sur Les Faux-Monnayeurs, par c.m. 1975 (4) №439-444. P. 93-103.

*Moutote D.* Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs. Paris: Édition Champion, 1990.

*Nerval G. de.* Aurélia. Pandora. Paris: Flammarion, 1998.

*Piroué G.* Proust et la musique du devenir. Paris: Éditions Denoël, 1960.

*Proust M., Gide A.* Lettres. Bruxelles, 1988.

*Proust M.* A la recherche du Temps Perdu. Paris: Gallimard, 2000.

*Sartre J-P.* Préface de roman // Sarraute N. Portrait d'un inconnu. Paris: Gallimard, 1956. P.7-15.

*Seret R.* Voyage into creativity: the modern Künstlerroman. New York; Berlin; Bern; Frankfurt/M.; Paris; Wien; Lang, 1992 (Studies in European thought. Vol. 4).

*Tadié J-Y.* Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans *A la recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard, 1971.

*Thibaudet A.* Réflexions sur le roman. Paris: Gallimard, 1938.

*Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of self-conscious fiction. London, New York, 1984.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ..... **Ошибка! Закладка не определена.**

ГЛАВА 1.

«РОМАН О РОМАНЕ»

КАК ЖАНРОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ..... **Ошибка! Закладка не определена.**

ГЛАВА 2.

ЛИРИЧЕСКИЙ «РОМАН О РОМАНЕ»

М.ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ» И

О.МАНДЕЛЬШТАМА «ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА»..... **Ошибка! Закладка не определена.**

ГЛАВА 4.

РОМАН-МАНИФЕСТ

В.ШКЛОВСКОГО «ZOO» И А.БРЕТОНА «НАДЯ»..... **Ошибка! Закладка не определена.**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... **Ошибка! Закладка не определена.**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.... **Ошибка! Закладка не определена.**

*Научное издание*

***Бочкарева Нина Станиславна  
Суслова Инга Валерьевна***

**Роман о романе: преодоление кризиса жанра  
(на материале русской и французской литератур  
20-х годов XX века)**

Редактор *Г.В.Тулякова*  
Корректор *И.А.Михина*

Подписано в печать 8.11.2010. Формат 60х84 1/16.  
Усл.печ.л. 8,60. Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел  
Пермского государственного университета  
614990. Пермь, ул.Букирева, 15

Типография Пермского государственного университета  
614990. г. Пермь, ул. Букирева, 15