

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

И.М. Степанова

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН КАК «ПРОМЕЖУТОЧНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ» В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА

Бурятский государственный университет

Когда-то Б. Эйхенбаум прогнозировал будущее современной ему литературы: «Настоящий писатель сейчас – ремесленник. Литературу надо заново пройти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам» [1, с. 129]. О «промежуточных» жанрах, т.е. не имеющих твердых границ и правил, заговорили в XX в. в связи с работой ученых-формалистов по «скрещиванию» филологии с литературой. Прогноз Б. Эйхенбаума, как и прогноз Ю. Тынянова, основанный на выведенном законе литературной эволюции в статье с симптоматичным названием «Промежуток», был верным, о чем свидетельствует историко-литературная реальность XX в.: настоящая литература рождается в борьбе с прежней «литературностью», в игровом подходе, в вызове общепринятому, в неожиданных ходах.

Слово «промежуточный» по отношению к литературным жанрам впервые использовала Л.Я. Гинзбург [2, с. 62], а вот понятие «филологический роман» введено в обиход совсем недавно: в 1991 г. так была названа публикация Н. Брагинской отрывков из дневников О. Фрейденберг [3, с. 134], а в 1999 г., вслед за появлением книги А. Гениса «Довлатов и окрестности» с таким же подзаголовком [4], Вл. Новиков сделал попытку «канонизировать» это понятие как термин [5]. Но явление, которое кроется под этим названием, возникло и существовало на протяжении всего прошлого века, начиная с 1920-х гг., в виде полунаучной-полухудожественной прозы, написанной выдающимися филологами-литературоведами – В.Н. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом, Л.Я. Гинзбург. И только во второй половине XX в., превратившись во вполне определенную тенденцию, подобная проза «родила» роман. Литературовед А. Жолковский так писал о произведениях, которым и он отдал дань: «Многие из них нарушают границу, когда-то очень мне дорогую, между “наукой” и “литературой”, – в порядке дискурсивной вольности, дарованной нам постмодерном. Разумеется, пустившись на волю волн, автор лишает себя академических гарантий и может рассчитывать только на собственную находчивость» [6, с. 3].

И действительно, произведений этого промежуточного между филологией и художественной литературой жанра к концу XX в. появляется все больше и больше, причем написанных как литературоведами («Записки блокадного человека» Л.Я. Гинзбург, «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского, «Довлатов и окрестности» А. Гениса. «Сентиментальный дискурс. Роман с языком» Вл. Новикова, «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова, сборники рассказов «НРЗБ», «Инвенции» и «Мемуарные виньетки» А. Жолковского и др.), так и нелитературоведами, стремящимися сделать филологическую теорию художественным объектом («Пушкинский дом» А. Битова, «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» М. Харитоновой, «Б.Б. и др.» А. Наймана и др.). Все эти произведения можно назвать «промежуточной словесностью», как это сделал А. Чудаков, охарактеризовав филологическую прозу Л.Я. Гинзбург. Мы остановимся на таком ее типе, которому Вл. Новиков не только дал определение: это «такой роман, где филолог становится героем, а его профессия – основой сюжета» [5, с. 196], но и создал произведение с этими жанровыми чертами [7].

Филологическая проза лишь тогда может стать филологическим романом, когда в ней будут присутствовать романная коллизия и романский герой. И хотя можно считать первым филологическим романом пушкинского «Евгения Онегина», если следовать более широкому пониманию этого жанра, все-таки в его основе должна быть заложена не просто филологическая рефлексия автора-героя, создающего «даль свободного романа», а конфликт во внутреннем мире рефлексирующей личности, будь то автор или герой. Такова установка романа эпохи постмодернизма как «метаромана», вполне соответствующая условию, выведенному М.М. Бахтиным: в романе всегда присутствуют коллизия «несовпадения человека с самим собой», являющаяся неразрешимой проблемой для автора и читателя, и герой в этой коллизии как характер незавершенный, характер-проблема – он «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [8, с. 228–229]. Постмо-

дернистский роман отличается амбивалентностью эстетической оценки, дуалистичностью созданной картины мира [9, с. 233–252].

Предшественниками данной жанровой формы («старого нового жанра») Вл. Новиков справедливо называет романы «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина и «Пушкинский дом» А. Битова, где фигура филолога выразительно персонифицировала ту интеллектуально-творческую стихию, которая была рождена двумя эпохами «бури и натиска» отечественного литературоведения: 1910–20-ми гг. – периодом расцвета «формальной школы», ставшей мощным теоретическим самосознанием модернизма начала XX в., и 1960–70-ми – временем рождения и утверждения структурализма в России в трудах «московско-тартуской школы».

В 1990-е гг., на наш взгляд, заряд, полученный от этой жанровой формы, отвердел и выкристаллизовался. Он часто выступает в одеждах биографического исследования (А. Генис) или мемуаров (А. Жолковский), экспериментального романа-пародии («Голубое сало» В. Сорокина) или беллетризованного романа-оперы («Орфография» Д. Быкова). В то же время следует отличать данное явление от постмодернистского «метаромана» с его апелляцией к литературным предшественникам, с интертекстуальным слоем, языковой игрой, рефлексией по поводу построения сюжета. Не следует путать его и с автопсихологическими произведениями, где картины литературно-филологического быта, организованные вокруг фигуры героя-писателя, интересны автору только в связи с фактами собственной биографии (например, «Трепанация черепа» С. Гандлевского, «Поэзия и неправда» и «Б.Б. и др.» А. Наймана) или беллетризованными писательскими биографиями (например, принадлежащая тому же Вл. Новикову книга о В. Высоцком в серии «ЖЗЛ»). Укажем на главную отличительную особенность филологического романа – такое воплощение филологических идей в структуре романа, такое включение литературной или языковой теории в литературную практику, которое ведет к художественным открытиям. Так случилось в романе В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», конфликт в котором заключался в противостоянии научно-творческих энергий; или в романе А. Битова «Пушкинский дом», где сложные иерархические отношения между литературой, жизнью и филологией участвуют в создании художественного напряжения внутри смыслового целого романа.

Чтобы определить закономерность появления в последние десятилетия XX в. этой романной формы, соединяющей научный и художественный дискурсы в образе ученого-филолога, необходимо обратиться к его истокам. Настоящими предшественниками современного филологического романа по праву можно назвать ученых-филологов 1910–20-х гг., которым было мало статуса теоретиков и историков литературы и которые

сами стремились создать художественную прозу. Недаром писатели-филологи конца XX в. считают себя учениками Ю.Н. Тынянова, они шли к художественной прозе тем же путем, что и Б.М. Эйхенбаум, дружили с Л.Я. Гинзбург и, самое главное, были воспитаны на «Гамбургском счете» В.Н. Шкловского, как верно заметил один из критиков [10, с. 201].

Установка ученых-формалистов на художественность воспринималась читателями как литературная игра. В их критических и теоретических статьях термин соседствует с тропом, происходит столкновение мысли и образа, логического аргумента и броской метафоры [11, с. 136]. Этим синтезом особенно отличалась проза В. Шкловского, где соседство научного и художественного стилей создает необычайный эффект. Так, метафора «ход коня» применяется Шкловским вначале по отношению к себе: «Наша изломанная дорога – дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек по должности и одноверных королей» [12, с. 75], а затем начинает ходить конем, т.е. «ломать» нелитературный жанр научной статьи, превращая ее в «литературу». По мнению В. Шкловского, воспринимаемые по контрасту с научными элементами, художественные элементы тем сильнее воздействуют на читателя. Он считал, что в перспективе место романа должен занять новый жанр, склеенный из дневников, писем, газетных статей и фельетонов. Образец такого жанра он находил в «Опавших листьях» В. Розанова. «Книга Розанова, – писал ученый, – была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы” – и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» [12, с. 125].

Заканчивая писать о В. Розанове, В. Шкловский обещает применить открытия писателя в собственном творчестве: «Я применяю это к себе» [12, с. 139]. У В. Розанова В. Шкловский учился соединять несоединимое. В своей книге «Зоо...» он соединяет лирический сюжет с филологическими заметками, набросками к научным статьям. О своей любви герой-филолог говорит в научных терминах – и филология «совершает экспансию в частную жизнь, в сферу интимного» [11, с. 146] в таких, например, фразах: «Женщина материализует ошибку. Ошибка реализуется», «Синтаксиса в жизни женщины почти нет» и т.д. Как заметила Л.Я. Гинзбург, автор-филолог все время перебивает и поправляет автора-писателя.

Филологические рассуждения, конспекты и фрагменты научных исследований в «Зоо» вводятся после исповедальных и лирических пассажей по контрасту и по сходству – в игре цитат, аллюзий, пародийных намеков. Например, в девятом письме игровой «метод» проявляется в использовании метафоры: неразделенная любовь уподоблена воинской повинности – охране боевого поста. Вопрос героини: «Любишь?» – сравнивается с проверкой постов. В про-

должение метафоры герой отвечает, пародируя устав: «Обязанности: любить, не встречаться, не писать писем. И помнить, как сделан “Дон Кихот”». У читателя возникает вопрос: какова же связь между любовью и «Дон Кихотом»? Вместо ответа герой переходит к следующей статье-вставке – об А. Белом, предваряя их словами: «...вставлю в своего Дон Кихота еще одну мудрую речь», – и отсылает, тем самым, к сказкам «Тысячи и одной ночи», имеющим прихотливую композицию – чередование рамочных, обрамляющих и вставных сказок, помещенные одной сказки внутри другой.

Таким образом одна метафора дополняется другой: солдат на посту превращается в Шахеризаду, рассказывающую сказки, чтобы не умереть. В этих переходах от метафоры к метафоре, от аллюзии к аллюзии, от статьи к статье – есть филологическая игра, включающая в себя драму (тщетная верность влюбленного, служение солдата, смерть, грозящая Шахеризаде).

Основная задача В. Шкловского – достичь выражения высоких чувств. «Разрешите мне быть сентиментальным», – восклицает он. С пафосом кричит: «О, разлука, о тело ломимое, кровь проливаемая!» Ироническая интонация помогает подчеркнуть высокий пафос, и это сознательный прием – диалектическое соединение несовместимых понятий: иронии и пафоса, исповеди и шутки осуществляется с помощью филологической работы. А соединение это необходимо В. Шкловскому, чтобы сделать возможным разговор о любви как самом высоком чувстве, о котором нельзя говорить стершимися словами, но других слов нет.

Как пишет А. Разумова о романе В. Шкловского «Зоо», «это роман о любви в ситуации исчерпанности любовной темы, шире – в ситуации исчерпанности прежней культуры... Чтобы оживить “стершиеся слова”, необходимо пропустить их через филологическую игру» [11, с. 149]. О другой культурной эпохе именно с помощью такого же, как и у Шкловского, приема, хорошо сказал писатель, филолог и культуролог У. Эко: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению Лиала, – люблю тебя безумно”. При этом он избегает деланной простоты и прямо высказывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому: и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то, что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты» [13]. Понятно, что родственные в содержа-

тельном плане две эпохи одинаково требовали соединения, сплава взаимоисключающих начал.

В двадцать третьем письме автор возвращается к разговору о «запрещенных словах»: «Запрещены слова о цветах. Запрещена весна. Вообще, все хорошие слова пребывают в обмороке... Как мне хочется просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно». И он решается на лирический порыв: «Аля, я не могу удержать слов! Я люблю тебя. С восторгом, с цимбалами». Последнее слово звучит цитатно и пародийно. После этой иронической подготовки к решающей попытке герой получает право на счастливую и одновременно трагическую лексику любви: «Женщина, не допустившая меня до себя!.. Любимая! Пускай окружит моя книга твое имя, ляжет вокруг него белым широким, немеркнувшим, невянущим, неувядающим венком». И преодолевается противоречие между иронией и пафосом, любимой и «книгой», любовью и филологией. Автором «самой нежной книги наших дней», «настоящим писателем» эпохи «обнажения приема» назвала В. Шкловского Л. Гинзбург в конце 20-х гг. [14, с. 54], имея в виду его филологический роман «Зоо». Переходный, промежуточный характер романа не просто явился данью увлечению ученого-формалиста художественной прозой, а сам стал фактом переходности культурных эпох.

Можно назвать немало произведений в истории литературы прошлого столетия, авторы которых с разной целью используют литературную науку в своей практике. Назовем «Бледный огонь» В. Набокова, где в игровом ключе, как гетерогенные представлены язык литературы и язык литературоведения (последний – в пародийном плане). Обе части романа атрибутируются как тексты (текст поэмы, текст комментариев к ней), дающие различные версии одного и того же. Создаваемое текстовое пространство вариативно, рассчитано на множественность прочтений – в противовес моносемии (=неистинности), высмеиваемой писателем. Недаром творчество В. Набокова исследователи считают переходной ступенью от модернизма к постмодернизму [15, с. 305–306].

А первым законченным русским постмодернистским произведением по праву считается роман А. Битова «Пушкинский дом» (1971)¹. Героем его, как и в филологических романах, написанных литературоведами, тоже является филолог. В этюде-приложении к роману «Пушкинский дом» автор объясняет причины того, почему его интеллектуальный герой Лев Николаевич Одоевцев имеет профессию литературоведа: «Ведь профессию ему какую выбрал!.. Чтоб не писатель, но все-таки писал. Чтобы жил литературой, на литературе, с литературой, но не в ней...» И вслед

¹ Американский исследователь Марина фон Хирш так и назвала свою статью о Битове: «Основоположник постмодернистского направления в русской литературе [16, с. 467].

за этюдом в приложении ко второй части романа пишет: «Но нет худа без добра. Раз уж я так неудачно выбрал профессию моему герою, что никак его труд не облагораживал его на страницах романа, то в этом же, понял я вдруг, и удача. Потому что вряд ли, избрав другую профессию, мог бы я приложить к роману непосредственно продукт труда моего героя, скажем, сноп пшеницы, паровоз или тот же мост... А здесь – я же могу привести в романе сам продукт его труда, опубликовав, скажем, какую-нибудь статью Л. Одоевцева...»

Продукт профессиональной деятельности героя – статья «Три пророка», в которой он «сводит счеты» с Ф.И. Тютчевым, снисходителен к М.Ю. Лермонтову, проникается духовной свободой А.С. Пушкина, – представляют собой на самом деле эссе самого автора – А. Битова. Но отданное герою и вписанное в основной текст романа, оно превращает его в метатекст [17, с. 268–269]. Текст вымышленного персонажа-филолога представляет собой документ эпохи, устанавливает подлинность самого персонажа, конструируя тип его сознания. Как и тип сознания его автора, о котором С. Бочаров сказал: «...писатель Битов – филолог и теоретик; он интересно партизанил в полях понимания литературного слова и строит свою поэтику, к которой стоило бы и приличной теории присмотреться всерьез... Он у нас оригинален и как писатель-филолог, фигура редкая». Оригинален, считает С. Бочаров, потому что статьей героя о Пушкине и Тютчеве он вносит вклад «в дальнейшее распутывание-запутывание затеянной еще в 20-е гг. Ю. Тыняновым литературоведческой интриги под названием «Пушкин и Тютчев», заметив, что все относящиеся к ней факты, которых мало, – это «факты бесспорной спорности», и, бросив попутно камень в науку, старающуюся держаться при фактах» [18, с. 177].

На столкновении текста и метатекста построены такие произведения, как роман Д. Галковского «Бесконечный тупик» (1988), где комментарии заменяют основной текст; роман-комментарий «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» (1998) и «Накануне накануне, Роман персонажа романа, написанного персонажем романа» (1993) Е. Попова. В связи с этой особенностью указанных произведений, которую мы называем эссеистичностью, следует упомянуть о наименованиях жанровой природы данных произведений, имеющих одновременно художественный и нехудожественный характер. Это не только названия самих авторов: роман-комментарий, роман-эссе (Р. Бухарев), роман-пунктир (так назвал Битов одно из своих произведений), «вполне-роман» (М. Арбатова), мультипроза (З. Гареев), «конспект романа» (В. Бейлис) и т.д., но и определения, данные критиками. Так, И. Сухих назвал «Пушкинский дом» «отчетом о сочинении романа, диссертацией о нем» [19, с. 233].

Движение повествования у А. Битова имеет совсем иную природу, нежели сюжет в традиционном

понимании этого слова. Его произведения в критике часто назывались новой литературой, «бессюжетной прозой», «лирико-философским повествованием с некоторыми признаками сюжета» [20, с. 549]. Метатекстуальность романа, да и всего творчества А. Битова, заключается в том, что основой моделирования героев и сюжетных ситуаций является теоретизация, та теория прозы, понятия которой он использует как «рекомендации» для монтажа материала. Высокая степень теоретической саморефлексии, эссеистичность изложения сближают «Пушкинский дом» с более поздним филологическим романом, так как основная черта стиля писателя – ирония. Постмодернистской иронией, сущность которой заключена в металитературности как иронической игре приемов и повествовательных форм, измеряется расстояние между автором и героем. В связи с этой проблемой как раз «появляются и писательские рассуждения о проблеме власти автора над героем (о психологии творчества)» [21, с. 184].

Герой романа «Пушкинский дом» – литературовед Лева Одоевцев – занимается литературой XIX в. Его родословная, перифразы классических мотивов (герой на льве, как пушкинский Евгений, Лева и Митишатъев в объятиях, как Рогожин и Мышкин, и т.д.), эпиграфы из И.С. Тургенева, Н.Г. Чернышевского, Ф.М. Достоевского, Ф.К. Сологуба, цитатные названия глав («Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник»), раскавыченные цитаты и словесные формулы («лик его ужасен», «жена моя!» и т.д.) – все это легко узнаваемо и открыто сопоставляет текст романа с пратекстом русской классики. Автор сознательно повторяет классическую традицию и через постоянные сопряжения героев с устойчивыми определениями «лишнего человека», «бедного Евгения», героя нашего времени, «мелкого беса» и «бесов», «романтической любви» и ситуацией «дуэли». Но в результате нажима и повторения постоянно выявляются глубокие расхождения, деформации, стирающие предыдущий смысл. Достигается иной эффект: все то, что внутри классического контекста подлинно, в современности оборачивается обманом, подменностью.

Лева Одоевцев, тесно связанный родом деятельности с миром культурной реальности, не может органично взаимодействовать с этим миром. В его человеческих проявлениях обнаруживается раздробленность личности, нецельность. Безвольный, он не способен противостоять давлению власти другого, силе обстоятельств – будь то жестокость любимой, но неразборчивой Фаины, любовь нелюбимой Альбины, насилие друга-соперника Митишатъева. При всей утонченной душевной работе нет в Лева человеческой стойкости, бунт против животной силы оканчивается ничем – дуэль с противником не состоится.

Половинчатость героя в том, что он, пытаясь раствориться до конца в окружающей его реальности,

при этом осознает ее подменную, «симулятивную» природу, знает, что опасно проявлять в ней свое, подлинное – а оно у него есть: «Самое неприличное, самое гибельное и безнадежное – стать видимым, дать возможность истолкования, открываться... Только не обнаружить себя, свое – вот принцип выживания», – так думал Лева.

В этом смысле Лева Одоевцев обнаруживает родство с автором романа, представляет для него ценность как тождественная душевная структура. Со всей очевидностью это тождество проступает в «Комментариях» к «Пушкинскому дому», где пояснение реалий, окружающих героев, замещается откровенно личными воспоминаниями биографического автора, который сам становится главным персонажем. Психологическое сходство автора и героя проявляется в колебаниях, рефлексии, в них легко узнаются те черты, в которых неоднократно уличался Лева. Во многих автобиографических произведениях А. Битова мы находим то, что мучило его «как тема»; в частности, в «Записках из-за угла» автор приводит примеры собственной интеллигентской нерешительности, «замены сознания рефлексом». В слабости, неготовности противостоять любому насилию есть очень много от «интеллигентского» комплекса, личной драмы самого автора. Неготовность к поступку тоже объединяет автора и героя «Пушкинского дома»; так, романист признается в том, что он никак не может закончить роман, представляемый в виде шахматной партии: «...начинает понемногу мерещиться, что так я никогда не дойду до самой партии, она отомрет и отпадет, и то ли в ней не окажется уже необходимости, или просто, от слишком долгого ожидания, не захочется уже играть».

В Лева Одоевцеве есть свойственное автору пристальное и восхищенное внимание к миру, он завораживается людьми, легко поддается магии их слова. В его грехах и падениях есть та высота, о которой он сам догадывается и с которой он меряет свое падение. Лева осознает свою вину – ведь он делает ее очевидной, открывая в себе нравственный изъян – в этом виден тот результат, которого и добивается автор-романист, отождествляющий себя с героем. Другими словами, Лева – это приближение писателя к самому себе, средство самокритики, самоиронии, «чувствительный инструмент разгадывания жизни на ее поворотах» [22, с. 119].

Автору-персонажу принадлежит поток авторефлексии по поводу неудач в строительстве романа. Подражая классическому русскому роману, автор-романист признается в том, что все эти попытки неудачны: не удастся написать знаменитую трилогию «Детство. Отрочество. Юность», никак не совпадут Лева-человек и Лева – литературный герой. Тем самым вносится оттенок пародийности в роман, намеренно ориентирующийся на классические образцы. В финале автор демонстративно участвует в развязке романа, пришивая ее к повествованию белыми нитками: «Лева

вздрыгнул... В третий раз автор не вынес халтуры жизни и отвернулся в окно... Раздался стон, скрип, авторский скрежет... Пространство скособоилось за плечами автора. Потеряло равновесие, пошатнулось... Автор бросился подхватить – поздно! – посыпался звон стекла». Автор вслед за Левой, участвующим в разгроме литературного музея, обращает в руины здание своего «романа-музея», демонстративно разрушает традиционную романную форму – жест вполне постмодернистский, считает критик [23, с. 238]. Автор и герой, погруженные в мир русской литературы XIX в., пытаются слиться, раствориться в ней, воскресить ее – но усилия тщетны. Пушкинский дом – метафора отсеченной культурной реальности, которую уже не вернуть, а попытки жить в этом доме-музее сводятся к безучастному потреблению, отказу от строительства собственного дома, собственной культуры.

Отношения героя с культурой оформлены в его литературоведческом творчестве – статье «Три пророка». Автор не приводит ее целиком, а лишь пересказывает и комментирует, как бы считая ее несовершенной или сомневаясь в ее достоинствах. Основная тема Левиной статьи – тема гипотетической зависти Тютчева к Лермонтову и Пушкину. В двадцать семь лет каждый из них написал своего «Пророка». Лева, проецируя на себя отношения между ними, «Пушкина обожествлял, в Лермонтове прозревал свой собственный инфантилизм и относился снисходительно, в Тютчеве кого-то (не знаем кого) открыто ненавидел». Статья становится правдой не научного поиска, а собственных, личных исканий Левы, так как обнажает личное чувство героя – чувство зависти к цельной гармоничной личности и его сущность как героя нового времени, как новейшего «лишнего» человека. А. Битов замечает, что «Три пророка» – «не о Пушкине, не о Лермонтове и, тем более, не о Тютчеве, а о нем, Лева». Опровергая Тютчева, Лева опровергает себя. Процесс участия героя в культурном диалоге зашел в тупик, и характерно, что статья «Три пророка», как мы узнаем в конце романа, никогда не будет опубликована, продолжающие ее статьи так и не будут написаны.

В то же время автор уверяет, что статья талантлива (А. Битов включил ее в свою книгу под названием «Статьи из романа»), она переключается с мыслями автора, приведенными в предисловии к прозе другого героя – «дяди Диккенса». Человека пишущего, считает А. Битов, выдает стиль, а не сюжет. Стиль, «как отпечаток пальца есть паспорт преступника», не обманывает. Слово выдает человека, если он чист, правдив. Вот почему профессия писателя – говорить правду. У пишущего человека нет другого выхода, и любые попытки утаить правду оборачиваются «каиновой печатью мастерства». Лева написал статью, из которой видно, что он талантлив, а значит, правдив.

Таким образом, герой романа предельно сближен с его автором. Лева Одоевцев – это приближение

автора к самому себе, жизнь Левы, его «настоящее время» – это близкое прошлое автора, уже прожитая жизнь. Как пишет романист, «воровал автор у собственной жизни каждую последующую главу и писал ее исключительно за счет тех событий, что успевали произойти за время написания предыдущей. Расстояние сокращалось, и короткость собственных движений становилась юмористической». В главе «Ахиллес и черепаха (Отношения автора и героя)» автор даже отвечает на вопрос, чего он добился, слив время автора и героя: «Единственное счастье пишущего, ради которого, мы полагали, все и пишется: совершенно совпасть с настоящим временем героя, чтобы исчезло докучное и неудавшееся свое – так и оно не доступно».

Автору-романисту можно слиться с героем, но писателю А. Битову это недоступно, потому что, как подчеркивал М.М. Бахтин, «герой-человек может совпадать с автором-человеком, что почти всегда имеет место, но герой произведения никогда не может совпадать с автором-творцом его, в противном случае мы не получим художественного произведения» [24, с. 16]. Но попытка сблизить автора и героя, искусство и жизнь удалась, так как опыт автора романа оказался пригодным для создания героя. Другие же душевные опыты, выведенные в романе, несмотря на всю пристальность, внимательность Левинского взгляда, непригодны для него. Даже «дядя Диккенс», человек высокой пробы, испытавший поистине адское давление жизни, истории, до самой смерти не изменивший своего цельного облика, не может помочь Леве в его поисках. С разочарованием прочитав его интимную прозу, Лева понимает, что душа эта не годится ему в образцы и остается «постигать все самому в формах, предложенных его временем». В этом видится вывод автора-романиста и автора-творца: весь духовный опыт русской литературы, русской истории участвует в нашем сознании, наших поисках, но главное созидательное усилие не за этим опытом, а за личностью, ее ответственностью.

В создании подлинно романной коллизии и подлинно романного героя отмечен и новый филологический роман, написанный литературоведом и критиком Вл. Новиковым. Его роман «Сентиментальный дискурс» (1999) вызвал множество откликов, критики с энтузиазмом приняли роман именно как жанр, синтезирующий научно-филологический и беллетризованный сюжеты. «Новиков действительно написал филологический роман» [25, с. 200], в котором герою-филологу принадлежит гипотеза о языковых частицах, и гипотеза эта «может быть так же красива и притягательна, как женщина» [26, с. 221]; «Мужчина и женщина, интеллигент и жизнь соотносятся (в романе Новикова. – И.С.) примерно так же, как филология и литература» [10, с. 199]. То есть, как и В. Шкловский в «Зоо», автор «Сентиментального дискурса» не отрывает любовный сюжет от «романа

с языком», от размышлений о языке. Вл. Новикову, «верному ученику Тынянова, пусть заочному» [10, с. 200], вполне понятны необходимость нового жанра, невозможность адекватного самовыражения в рамках традиционного романа или рассказа.

История жизни немолодого профессора Андрея Языкова в романе рассказана от его лица и может быть отнесена к разряду исповедальной психологической прозы. Но за ее рамки роман выводят постоянные авторские отступления в область языка. Если в роли главного героя «Пушкинского дома» А. Битова, по существу, выступила русская классическая литература, то главным героем романа Вл. Новикова является язык, который, «как водится, великий, прекрасный, могучий, а главное, вмещающий национальное сознание» [25, с. 201]. Вл. Новикову удалось соединить романную историю о герое и его трех неудачных браках (его бросили предыдущие две жены, а нынешняя тоже, имея богатое прошлое, также бросает филолога, узнав о его измене) с рассказом о его жизни в стихии языка, с его увлеченностью любопытными языковыми случаями, этимологией термина, с его страстью к «размышлизмам» над соотношением правды и вымысла, логики и произвола в тексте и в жизни. Удалось соединить так, чтобы это было интересно не для одних только филологов-специалистов, но и для читателей, ценящих свой язык и его литературное воплощение, чувствующих свою неразрывную с ним связь. «Примерить на себя судьбу и даже речь новиковского протагониста может практически любой россиянин гуманитарного склада, независимо от профессии...» [25, с. 198].

Филологический роман отличается от научной прозы, скажем от книг А. Синявского о Пушкине и Гоголе и А. Гениса о Довлатове, написанных на стыке точного системного подхода, четкой дефиниции и эмоционального, увлекательного рассказа. В них нет художественного вымысла, в жанровом отношении это романтическое повествование без вымысла. Жанровым прецедентом такому повествованию может служить «Роман без вранья» А. Мариенгофа. В отличие от них «Сентиментальный дискурс» – нечто большее, чем простой синтез мемуаров и эссеистики. Главная его коллизия – вполне романная: трагедия зависимости героя от существа, которое заведомо глупее, грубее и пошлее его, которое рано или поздно его оставит, взяв все лучшее от него и втоптал его в грязь, но которое при этом является и единственным источником, единственным критерием его силы и его достоинства. Андрей Языков – поистине романский герой: в нем живет некая тайна, вызывающая к постепенной разгадке, ведущей к бесстрашной и глубокой мысли.

У Андрея постоянный роман с языком, и их любовь взаимна, тогда как любовный роман с третьей женой (по его классификации – женой-дочерью, пришедшей на смену жене-матери и жене-сестре) заканчивается вновь полным фиаско. И причина любовной

неудачи в который уже раз заключается в самом Андрее, целиком погруженном в свою немужественную профессию. Несмотря на свою зависимость и греховность, вопреки жалкому и вместе с тем безжалостному характеру он заслуживает симпатии. В нем очень много бескорыстной щедрости: он делится на ходу переизбытком знаний, любопытных сведений, когда жаждет поделиться с любимой своим удовольствием и упоением от чтения вслух, когда приходит в восторг от удачной фразы в чужой книге. С помощью языка герой Вл. Новикова пытается не просто высказаться о наболевшем, но и проникнуть в тайну жизни, в самую ее сердцевину. Для обозначения этой тайны автором придумано специальное слово «надкоммуникативность», которое означает то главное, что присутствует в речи, кроме простого сообщения, и с помощью которого он приходит к идее Бога как Главного автора. Он выдумывает целую «теорию соавторства» и объявляет жизнь результатом двух несопоставимых творческих усилий – автора и Главного собеседника. Потому что, занимаясь лингвистикой в самом широком смысле, человек может вычислить Главного собеседника по каким-то случайным знакам, по «обмолвкам и ухмылкам бытия», которые и есть «надкоммуникативность». И в этом процессе языку, считает Андрей, «выпадает труднейшая работа по обретению нового баланса между разумом и чувством, по обозначению природных связей, открытых на этом пути».

В романе Вл. Новикова имеется панегирик А. Битову, которого герой называет писателем «в каком-то смысле номер один». Совсем как у В. Шкловского, который в «Зоо» посредине беллетристического повествования пишет статью-вставку об Андрее Белом. Но у Вл. Новикова, в отличие от предшественника, в словах восхищения гармонией внешнего и внутреннего облика писателя есть и некоторая доля иронии. Герой-филолог вспоминает встречу и беседу с автором «Пушкинского дома», во время которой он постеснялся задать ему один вопрос: почему Лева Одоевцев в романе оказывается способным на воровство, вытащив у коварной возлюбленной Фаины из сумки кольцо (оно оказалось недорогим, и он его возвращает ей). Ведь интеллигент, приводит свои доводы Андрей, «не-вор по определению, а те, что сейчас бесхозное народное достояние рвут на куски, – это не интеллигенция». За этим «размышлизмом» скрывается прозрачный намек: для читателя романа Вл. Новикова облик настоящего интеллигента в лице А. Битова контрастирует недостойному поведению его героя, вот почему герой так и не задал своего вопроса. Так в романе противостоят друг другу не идеал и будничная реальность, а, как ни парадоксально, сама жизнь и вымысел, реальность жизни и реальность искусства. И хотя автор иронизирует над героем, пока не осознающим этой парадоксальности, тем не менее его поступки, вся его повседневная жизнь порой носят низменный, греховный характер, как и у героя «Пушкинс-

кого дома». Но, выступая контрастом высокому, бытийному, тем не менее жизнь эта не противостоит бытию. И хотя, как верно отметил критик, «прозе Новикова присущ прямо-таки культ нормы, любовь ко всему обыденному и повседневному, к уюту и заведенному порядку (не случайны упоминания Розанова и отсылки к нему)» [10, с. 202], тем не менее его герой, вовсе не желая продемонстрировать свои интеллектуальные возможности, страстно хочет понять себя, свою, кажущуюся неудачной, жизнь, которая катится к концу.

Во многом родствен Андрею Языкову герой нескольких рассказов А. Жолковского в сборнике «НРЗБ» (1991) – профессор З.: и своим ощущением жизни, богатством эмоциональных оттенков, и счастливым неразделением жизни и литературы, повседневности и искусства. Название сборника – это своеобразная формула неисчерпаемых отношений между этими «дискурсами». Обновляющий жанр рассказа посредством создания прозы на границах литературы и литературоведения, сборник рассказов вполне может быть назван филологическим романом. Недаром критики А. Немзер и Вл. Новиков «сослали» А. Жолковского в разряд «промежуточной словесности» [27, с. 205].

Проза А. Жолковского, известного литературоведа-постструктуралиста, отнесена специалистами к постмодернистскому направлению. Используя «двойное письмо», немалое место он отводит развертыванию научных гипотез, идей, концепций. Часто с собственно научными работами тексты А. Жолковского имеют мало общего – они созданы по моделям постмодернистской художественной / нехудожественной прозы. Форма психоаналитического исследования («Аристократка»), литературных мемуаров с элементами рецензии на несуществующую книгу («Вместо некролога»), материалов научной биографии и отчета о научном эксперименте («НРЗБ») демонстрирует пути расширения возможностей жанра рассказа за счет интеграции литературой материала, жанров, языка литературоведения. А. Жолковский следует традиции *ficciones* Х.Л. Борхеса, виртуозно имитировавшего в художественных целях литературоведческую работу.

Поскольку устоявшихся определений для обозначения такого рода межжанровых образований не существует, А. Жолковский предлагает называть их «прозами» – по аналогии с «Четвертой прозой» О. Мандельштама, характеризующейся жанровой зыбкостью, размытостью, диффузностью. Материалом и «героями» «проз» для него являются литературные тексты, отдельные элементы текстов: культурные знаки, символы, персонажи – переосмысляемые, получающие новые интерпретации, что позволяет лучше понять закодированный в образах мировой культуры общечеловеческий опыт.

Постмодернистский роман нередко имеет художественный / нехудожественный характер, например такие произведения, как «Избранные письма о куртуаз-

ном маньеризме» А. Добрынина, «Энциклопедия русской души» Вик. Ерофеева, «Желтый дом» Ю. Буйды, «Оглашенные» А. Битова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского и др. Они созданы на границах различных областей гуманитарного знания [15]. К жанру филологического романа их трудно отнести из-за отсутствия вымысла, который привел бы к отделению образа героя от романного «образа автора». Но и вымышленное повествование, как, например, «Б.Б. и др.» А. Наймана о литературоведе-диссиденте, имея вымысел «в избытке», все-таки с трудом «вытаскивает нитки» из судьбы автора, хотя прототип главного героя – биографический автор легко угадывается.

Таким образом, в филологическом романе соотношение автор–герой только тогда получает романский характер, когда он реализуется в большой духовной работе по самоопределению, разделению на героя и на самого автора. Такая работа души видна, к примеру, в романе «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (1990). Подчеркнуто философичный, осмысляющий множество проблем на уровне культурологических моделей, роман при этом не теряет из вида человечески-иррационального, эмоционально-сердечного начала. В основе его сюжета – поиски столичным ученым-филологом Антоном Лизавиным рукописей безвестного, провинциального философа Милашевича. Буквально чудом, интуицией любящей души отыскивает

он в провинциальном музее сундучок с фантиками, на которых Милашевич записывает свои мысли и фантазии, и по этим фантикам пытается реконструировать его внешнюю и внутреннюю жизнь. Если профессия героя и включена в сюжет романа, то именно в таком же обобщенно-культурном, метафорическом виде, что и в романах А. Битова и Вл. Новикова.

Авторам филологического романа важна профессия героя как глубинная духовная работа по «строительству» своей личности. Ведь текст (который может предстать в виде метафорических фантиков, найденных в заветном сундучке) закрепляет малые, ничтожные проявления бытия, продлевает их существование. И это, быть может, единственный способ закрепления реальности для автора филологического романа. С помощью этого текста можно разгадать тайну бытия, тайну Главного сочинителя: «Мы стекаем с чернильного кончика, складываемся из букв... Нас творят наши творения. Он, который сочиняет нас, или думает, что сочиняет...» [28, с. 348].

Перефразируя слова героя «Сентиментального дискурса», можно утверждать, что филологическому роману выпадает работа по обретению нового баланса между наукой и литературой, жизнью и искусством. Но главной все же остается работа по духовному, личностному самоопределению человека – работа невыносимо трудная, но жизненно необходимая.

Литература

1. Эйхенбаум Б. «Мой современник...» Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб., 2001.
2. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // *Вопр. лит.* 1970. № 7.
3. Брагинская Н. Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Фрейденберг // *Человек.* 1991. № 3.
4. Генис А. Довлатов и окрестности. Филологический роман. М., 1999.
5. Новиков Вл. Филологический роман. Старый жанр на исходе столетия // *Новый мир.* 1999. № 10.
6. Жолковский А. Инвенции. М., 1995.
7. Новиков Вл. Сентиментальный дискурс. Роман с языком // *Звезда.* 2000. № 7–8.
8. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
9. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // *Новый мир.* 1993. № 7.
10. Быков Д. Роман со вкусом // *Дружба народов.* 2001. № 3.
11. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // *Вопр. лит.* 2004. Вып. 3.
12. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1999.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // *Иностр. лит.* 1988. № 10.
14. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
15. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001.
16. Хирш М. Основоположник постмодернистского направления в русской литературе: обзор американской критики творчества Битова // *Литературоведение на пороге XXI века: Мат-лы междунар. науч. конф.* М., 1998.
17. Рыбальченко Т.Л. Структура «текст в тексте» в современном романе // *Проблемы литературных жанров.* Ч. 2. Томск, 2002.
18. Бочаров С. Лирика ума, или Пятое измерение после четвертой прозы // *Новый мир.* 2002. № 11.
19. Сухих И. Сочинение на школьную тему // *Звезда.* 2002. № 4.
20. Чэнэс Э. «Жизнь в ветреную погоду» А. Битова: творческий процесс в жизни и литературе // *Русская литература XX в.: Исследования американских ученых.* СПб., 1993.
21. Мораньяк Н. (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экспериментальные жанры // *Автоинтерпретация: Сб. ст.* СПб., 1998.
22. Роднянская И. Образ и роль: О прозе А. Битова // *Литература и современность: Статьи о литературе.* М., 1978.
23. Липовецкий М. Разгром музея: Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // *Новое лит. обозр.* 1995. № 11.
24. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
25. Мясников В. И слово всегда буде(и)т мысль // *Новый мир.* 2001. № 5.
26. Бавильский Д. Алиби // *Знамя.* 2001. № 4.
27. Точка, поставленная вовремя // *Знамя.* 1993. № 2.
28. Харитонов М. Линии судьбы, или Сундучок Милашевича. М., 1994.