

**РОМАН-МАНИФЕСТ КАК
ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ «РОМАНА О РОМАНЕ»
(В. Шкловский «Зоо, или Письма не о любви», А. Бретон «Надя»).**

И для России, и для Франции 20-е годы XX века – период расцвета жанрового самосознания романа. Роман становится предметом широчайших теоретических и эстетических дискуссий. Поэтому активизация в эти годы жанрового образования «роман о романе» весьма тенденциозна. Среди выделяемых нами типологических разновидностей «романа о романе» [1] особенно привлекает одна, экстравагантная, проникнутая духом модернистского радикализма – *роман-манифест*. Литературный энциклопедический словарь определяет «литературный манифест» 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*». [2].

Андре Бретон и Виктор Шкловский – лидеры и теоретики модернистских школ – сюрреализма и формализма соответственно. В 1920-е годы их концепции отличались особой революционностью. Деятельность 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. Приметы «художественной программности», декларативности, т.е. манифестальное начало, присутствуют и в «Наде» (1927), и в «Зоо» (1923). В обоих романах заданы ключевые понятия, научная терминология школ. Более того, общеизвестно, что четкой границы как между сюрреалистической теорией и практикой, так и формалистской теорией и практикой, особенно в области прозы, провести невозможно. Поэтому и то и другое произведение в исследовательской литературе имеют многозначные жанровые определения, но указания на статус документа, «инструмента деятельности» регулярны. Философия и идеология этих школ различна. В первую очередь, в том, что сюрреализм ориентирован на *иррациональное*, признает приоритет «чудесного», вдохновения. Формализм ориентирован на *рациональное*, признает приоритет формы.

Также отметим, что романы «Надя» и «Зоо» написаны в 20-е годы XX века авторами, не относившими себя к писателям и имевшим сложное отношение к жанру романа. Третирование А. Бретоном романа – одна из показательных страниц истории жанра. Сюрреализм отвергает этот жанр как «буржуазный», «заявляет о несовместимости сюрреализма и романа» [3]. «Манифест сюрреализма» (1924) часто комментируется как документ, прежде всего ниспровергающий этот «низкий», «наивный» жанр. Драматичным отношениям сюрреализма и романа посвящены отдельные монографические работы (см.: J.H. Matthews *Surrealism and the Novel*. Universiti of Michigan Press; USA, 1966, J. Chénieux–Gendron *Le Surréalisme et le roman. 1922–1950*. Lausanne, L'Age d'homme, 1983). Отношение формалистов к роману было не менее полемичным. Шкловский заявлял: «Роман существует, но как существует свет погасшей звезды» [4]. По его мнению, это устаревший, «ненужный» жанр. Статус анализируемых произведений в контексте творчества Бретона и Шкловского, а также в истории сюрреализма и формализма, особенный. На наш взгляд, они наиболее ярко демонстрируют как эстетические возможности обоих направлений, так и иллюстрируют их ведущие теоретические идеи.

Достаточно неожиданно, что эстетические, мировоззренческие программы, философия творчества, теория романа и в том и в другом случае подаются сквозь призму «единственной любви навсегда», а потому эти произведения имеют ярко выраженную лирическую тональность, пронизаны эротическими мотивами. Один из подзаголовков «Нади» – «поэтический роман», одно из жанровых определений даваемых «Зоо» – «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 «Зоо» – самую нежную книгу наших дней?» [5] Сюжетная основа того и другого произведения – история любви, история отношений героя-повествователя с «непостижимой женщиной».

Героиня Бретона – «Химера», «Мелюзина» – мифологическая, мистическая женщина, фантом. В повествование вторгаются кабаллические, эзотерические, онирические мотивы. В героине анализируемого романа, Наде, воплотились основные положения сюрреалистического мифа о женщине. Она – «женщина-дитя», «Мелюзина», посредник между сакральным и реальным мирами, непостижима и таинственна. «Qui êtes – vous?» Et elle, sans hésiter: «Je suis l'âme errante» [6]. «Кто же ты?» И она без колебаний: «Я блуждающая душа» [7]. Надя существует по ту сторону сознания: «Я видел, как по утрам ее папоротниковые глаза *распахиваются* тому миру, где хлопанье крыльев необъятной надежды едва отличимы от другого шума – шума ужаса; они распахиваются тому миру, в котором я различал лишь вечно закрывающиеся глаза» [8].

* © И.В. Суслова, Пермский государственный университет, 2006.

Формализм, в отличие от сюрреализма, не мистичен и не апеллирует к эзотерическому опыту. Героиня Шкловского непонятна как «женщины человеческие непонятны» [9], как любимая, но не любящая женщина, кроме того, она «чужая», недоступная, женщина «иной культуры». Создавая ее образ, В.Шкловский обращается к эпистолярной традиции: Абеляр, Руссо, Стерн («Письма Йорика к Элизе»). «Я имею много слов, имею силу, но та, которой я говорю все слова – иностранка» [10]. Отсутствие общего культурного языка – причина «непостижимости».

Истории любви, «постижения непостижимости» в обоих случаях сопутствует *история романа*. В обоих случаях женщина, любовь «подстрекают» писателя именно к *романному* творчеству. Первое название «Надя» – «Надя, или Женщина, преобразившаяся в книгу». У В.Шкловского читаем: «Я одновременно с письмами к тебе пишу книгу... Где любовь, где книга, я уже не знаю» (*курсив наш. – И.С.*) [11].

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.

Композиция обоих произведений фрагментарна, подобный структурный тип восходит к романтической традиции. Известно, что «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. – И.С.*). Создает впечатление поэтической незавершенности, ничем не стесненного авторского монолога» [12].

Что еще объединяет анализируемые произведения? Программные, теоретические аспекты развиваются в них через тему романа. Можно заметить, что часто под «романом» и у Бретона, и у Шкловского понимается *литература вообще*. Жанр романа – олицетворение литературной традиции. Исходная позиция обоих авторов – *преодоление традиционного романа* - читается и как *преодоление традиционной литературы*.

У Бретона в экспозиции сформулирована идея «открытой» книги, подобной «дому из стекла, где в любой час можно видеть, кто приходит ко мне в гости». Содержание будущей книги – «самые заметные эпизоды жизни», «факты, самоценность которых неопровержима» [13].

Шкловский концепцию своей книги определяет так: «...в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга – *попытка уйти из рамок обыкновенного романа*... Нельзя писать книги по старому...» [14]. Собственный статус герой-повествователь указывает так: «Человек, который знает, как сделан Дон-Кихот» (иначе читаем – человек владеющий «техникой литературного мастерства», формалист-теоретик).

Для «романа о романе» в целом характерна особая *система взаимоотношений автора и героя*: они предельно близки, герой, как правило, прототипичен автору. В анализируемой разновидности «романа о романе» – романе-манифесте – всякие границы между автором и героем категорически снимаются, отсутствуют вымышленные персонажи, нарочито подчеркивается документальная достоверность повествуемых событий, обозначается самый широкий контекст – сюрреалистическая группа (Б.Пере, Ф. Супо, П.Элюар), русский авангард (А.Ремизов, А.Белый, Р.Якобсон, И.Эренбург) - отчего формируется достаточно заметное мемуарное начало.

Амплуа 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. Бретон претендует на создание новой истории литературы, Шкловский – новой теории литературы, свои размышления они помещают на страницы создаваемых произведений.

Обратим внимание на присутствие *диалогического* начала в обеих книгах. Женщины-адресаты обладают творческой потенцией. Оба автора включают в свои повествования творения «непостижимых женщин», акцентируя их подлинность. Рисунки Нади «Сон кошки», «Приветствие дьявола», «Облачный персонаж» и другие, ее загадочные фразы – всё это не только комментируется на страницах повествования, но и включено в текст в виде иллюстраций и цитат, равно с конвертом письма от Нади, помещённого на обложку первого издания. Письма Али в романе «Зоо» - общепризнанный первый литературный опыт Эльзы Триоле. Одно из них, кстати, настолько «хорошо написано», что даже нарушает схему размышлений героя-повествователя о «двух культурах, потому что женщина, написавшая так про Стешу, - своя» [15].

Повторим: Надя – воплощенная сюрреалистическая «гёве» – грёза, мечта. «Надя создание всегда вдохновленное и вдохновляющее» [16]. «Андре? Андре?... Ты напишешь роман обо мне. Не говори нет! Берегись: все слабеет, все исчезает. *Нужно, чтоб от нас осталось нечто*... Она принимала меня за бога... верила, что я был солнцем» [17]. Надя как персонифицированная идея творчества – выражение апологизированного сюрреалистами «движущегося импульса», «первотолчка», она – медиум, обладает возможностью общаться с иными мирами. Она сама избирает объект вдохновения, который должен ее увековечить, объяснить, расшифровать, а кроме того, выбирает и жанр, соответствующий этой цели – роман. Надя – метафора

творческой идеи («Женщина, преобразившаяся в книгу»), общение с нею – процесс постижения идеи, который воплощается в романе.

Виктор Шкловский в предисловии к первому изданию романа замечает: «Женщина и любовь к ней необходимы для жанровой мотивировки – роман в письмах». Или другое: «Мне за границей нужно было сломаться, и я нашел себе ломающую любовь» [18]. Идея «слома» тоже может быть прокомментирована как путь к себе. В лице Али героя отторгает чужая культура, «путь к себе» – это путь, прежде всего, к родной культуре. В финале романа читаем: «Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, чужой земле» [19]. Е.Б. Скороспелова, анализируя «Зоо» 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)... Некоторые главы написаны как микростатьи критика-формалиста» [20]. За редким исключением почти каждая глава имеет теоретическую доминанту (тему). Так, например, в «Письме двенадцатом» анализируется категория «сюжет», в предисловии к «Письму девятнадцатому» – «композиция», в «Письме двадцать вторым» – «роман», «герой», в «Письме двадцать восьмом» – «романные развязки». Пожалуй, если бы не наличие лирической героини-адресата и лирический, сентиментальный пафос, роман «Зоо» воспринимался бы в одном контексте с книгами. «Техника писательского ремесла», «Как сделан Дон-Кихот», «Повести о прозе» и другие: «Зоо» – «морфология приемов». Формалист Б.Эйхенбаум, анализируя, «как сделана «Шинель» Гоголя», заявляет: «Мы не можем, не имеем права видеть... что-либо другое, кроме определенного художественного приема» [21].

Роман А. Бретона имеет два финала. Первый исчерпывает историю с Надей. «Мы с Надей уже давно перестали понимать друг друга. ... Каким бы сильным ни было мое желание или, возможно, иллюзия, я сам, наверное, не выдержал той высоты, которую она мне предлагала... Несколько месяцев назад мне удалось узнать, что Надя была сумасшедшей» [22]. Но опыт общения, «путешествий» с Надей открывает путь к себе: «Я могу, по крайней мере, обратиться к самому себе – тому, кто приходит издалека на встречу со мной самим с неизменно патетическим окликом: «Кто идет? Это вы, Надя? Правда ли, что по ту сторону, все то, что по ту сторону, присутствует в этой жизни?... Кто идет? Это я один? *Я ли это?*» [23]. Вопросение симметрично возвращает нас к началу: «*Кто я есть?*» Второй финал связан с другой женщиной. «Открытое настежь» произведение (способ преодоления жанра традиционного романа!) позволяет проследить процесс *переплетения творчества и действительности*, персонажи могут «входить» и «выходить» из романа. Надя «вышла», «зашла», не названная по имени, Сюзанна Мюзар, роман продолжается: «Ты заслонила ее... Ты для меня не загадка... В память о той заключительной книге, которую я хотел написать... Через тебя эта заключительная часть и обретает свой истинный смысл и всю свою силу» [24]. Финал остается открытым, конечная фраза «Красота будет КОНВУЛЬСИВНОЙ или не будет вовсе» формулирует ключевую тему следующих книг. Роман «Надя» войдет в трилогию «Безумная любовь» – «трепетный гимн неповторимой любви». «Любовь» – одна из осей сюрреалистического творчества, сюрреализм претендовал на «эротическое переосмысление мира», с его позиций, «любовь – единственно возможный источник развития вселенной» [25].

Виктор Шкловский, в согласии со своей теоретической концепцией, «обнажает прием» и обсуждает, «примеривает» финалы. «Клянусь тебе, я скоро кончу свой роман». «Я дам вторую развязку роману. Это будет из Андерсена. Это то, что могло случиться» [26]. Но «Андерсен рассказывает все неправильно... Принц сделался игрушечным мастером... Принцесса живет в его доме, но живет с другими. *Оказывается, из одной точки можно опустить на прямую несколько перпендикуляров...* Все это – как. Все мои письма о том как я тебя люблю» [27]. Если принять во внимание, что «я уже не знаю, где любовь, а где книга», «Аля – реализация метафоры», тогда акцентированное «как люблю» может быть понято и «как пишу». Все мои письма о том, *как я пишу*. Кроме того, вспомним формалистскую (равно как и сюрреалистическую) устремленность к слиянию искусства и жизни, тогда можно увидеть в этом пассаже и во всем произведении анализ жизни как литературы, в терминологии литературы.

Итак, в романах А. Бретона «Надя» и В. Шкловского «Зоо» через призму «любви навсегда» осмысливаются проблемы романного творчества и романа. Жанр романа для обоих авторов – воплощение литературной традиции. Опровержение традиционного романа – борьба с традицией. Авторы, совершенно не дистанцируясь от героя (используются формы литературно-бытовых жанров – писем и дневника) *декларируют* новые концепции литературы, в основе которых лежат принципы «открытости» и «слияния искусства и жизни». Бретон и Шкловский – лидеры и теоретики школ в искусстве, поэтому их романы отличаются особой *тенденциозностью и программностью*, сообщают специфическую «рецептуру творчества». На этих основаниях мы относим оба произведения к особому типу «романа о романе», который условно называем – «роман-манифест».

В этом типе «романа о романе» осуществляется *остранение традиционного романа* и декларация *новых* принципов творчества как *обнажение приёма*. Для него характерны *сравнительно небольшой объём 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 преимущественно аллегорически интерпретируют Поэзию, в прозе писателей XX века непосредственно воссоздаётся сам процесс прозаического (романного) творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочкарева Н.С. «Роман о романе» в русской и французской литературах 20-х гг. XX в.: к проблеме типологии / Н.С. Бочкарева, И.В. Суслова // На пути к произведению. К 60-летию Николая Тимофеевича Рымаря. – Самара, 2005. – С.150-185.
2. Литературоведческий энциклопедический словарь. – М., 1987. – С.208.
3. Андреев Л.Г. Сюрреализм / Л.Г. Андреев. - М., 1972. – С.110.
4. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе / В.Б. Шкловский. – М., 1990. - С.405.
5. Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1989. - С.73 .
6. Breton A. Nadja / A. Breton. Editions Gallimard, 1964. – P. 81.
7. Бретон А. Надя / А. Бретон // Антология французского сюрреализма. - М., 1994. – С.213.
8. Там же. С. 229.
9. Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви / В.Б. Шкловский // Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. – М., 1973. - С.182.
10. Там же. С. 207.
11. Там же. С. 204.
12. Дмитриев А. Предисловие / А. Дмитриев // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. Т. 1. - М., 1979. – С. 16.
13. Бретон А. Надя. С. 194.
14. Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви. С. 21-218.
15. Там же. С. 210.
16. Бретон А. Надя. С. 230.
17. Там же. С. 229.
18. Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви. С. 210.
19. Там же. С. 230.
20. Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е.Б. Скорospelова. – М., 2003. – С. 178.
21. Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум.- М., 1987. – С.321.
22. Бретон А. Надя. С. 235.
23. Там же. С. 239.
24. Там же. С. 245.
25. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Ж.. Шенье-Жандрон. – М., 2002.- С. 236.
26. Шкловский В.Б. Зоо, или Письма не о любви. С. 227.
27. Там же. С. 229.