

ФОТОГРАФИЯ ДУШИ: ВОСТОЧНЫЕ СТРАТЕГИИ В СЕГОДНЯШНЕЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ГЕНИС

Литература отличается от критики, как дальнее плавание от каботажного. Энциклопедия Брокгауза и Эфрона велевещиво объясняет, что каботажным называется «плавание от одного мыса к другому, прибрежное плавание, совершаемое при помощи одних навигационных устройств кораблевождения и не требующее астрономических средств». Каботажное плавание, конечно, проще, надежнее, безопаснее. В открытом море легко потеряться, но только там можно открыть Америку.

Беда в том, что эра великих открытий кончилась. Карта уже вычерчена, а чтобы ее исправить, нужна самонадеянность гимназиста из Достоевского, (который, как помнят читатели «Братьев Карамазовых», впервые увидав карту звездного неба, на утро принес ее исправленной). Тысячи романов сегодня, тасуя имена и обстоятельства, рассказывают одни и те же истории. Мы больше не придумываем – мы пересказываем чужое. Вымысел – это плагиат, успех которого зависит от невежества – либо читателя, либо автора.

Скука монотонности рождает неутолимую жажду оригинального, что уже само по себе оригинально. Потребность в новых историях – признак Нового времени. Большую часть своей жизни искусство удовлетворялось старыми, обычно очень старыми историями, например – библейскими. Поменяв универсальные, всем знакомые сюжеты на авторский вымысел, литература стала так популярна, что за несколько веков исчерпала ограниченный запас историй. В ответ на вызов печатного станка появился модернизм. Если реалист рассказывал истории, то модернист рассказывал о том, как он рассказывает истории. Постмодернист уже не рассказывает истории, а цитирует их.

Об исчерпанности литературы вымысла говорили уже ее великие мастера. Так, Лев Толстой жаловался Лескову: «Совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отживают или я отживаю». Ему вторил Томас Манн. Представляя читателям необычную, «балансирующую между эссе и эпической комедией» книгу Музиля «Человек без свойств», он говорил, что обычный роман, «когда тебе любопытно, как получит Ганс Грету и получит ли он ее», обречен. «Можно ли еще вообще читать “обычные” романы?» – спрашивал Манн, и сам отвечал: «Да ведь это уже невозможно! Понятие интересности давно находится в состоянии революции. Нет ничего скучнее, чем “интересное”».

Итог этой критики подвел Сэмюэль Беккет. В «Трех диалогах», этом своеобразном, как все, что он писал, эстетическом манифесте, Беккет защи-

щал искусство, «оставшее притворяться, что оно способно чуть-чуть дальше пройти по той же унылой дороге».

Сегодня кризис традиционной – так сказать, «романной» – литературы проявляется перепроизводством. Никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя сюжет действием. Секрет успеха автора ловких и дельных бестселлеров Джона Гришам заключается в том, что у него что-то происходит буквально в каждом абзаце. Желая досмотреть, чем завершится эпизод, мы невольно переворачиваем страницы очередной книги (по-английски она так и называется – “pageturner”). При этом описательная активность не имеет прямого отношения к фабульному развитию. Это – пляска на месте. Она не приближает нас к финалу и не задерживает перед ним, она важна сама по себе. Как факир кобру, писатель гипнотизирует читателя непрерывным движением.

Только этим можно объяснить эпизод, о котором рассказала мне редактор одного московского издательства. В метро она заметила юношу, погруженного в пухлый боевик с развязной обложкой. Увлечшись, он громко чихнул, и, не найдя платка, высморкался в еще *непрочитанную* страницу, которую он выдрал из конца книги. Подобное обращение может с собой позволить только сочинение, лишённое композиционной структуры.

В сущности, это уже не литература. Такие книги вываливаются из словесности в смежные искусства, связанные с видеообразами. Собственно, они и были созданы под влиянием кинематографа, который по самой своей природе оправдывает все, что движется. Вынужденная приспособливаться к требованиям кино, литературная ткань становится сугубо функциональной. Все подобные книги пишут простым и удобным языком. Надежный и непретенциозный, как джип, он перевозит читателя от одного действия к другому. Таковую книгу можно считать «сюжетоносителем» точно так же, как называют «энергоносителем» бензин и «рекламоносителем» гляцевые журналы.

Сегодня зависимость книги от фильма достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго. В Америке крупнейшие мастера жанра – Джон Гришам, Стивен Кинг, Том Кланси – пишут романы сразу и для читателя, и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звезд. В правильном бестселлере всегда есть роль для Гаррисона Форда или Брюса Виллиса.

Нечто подобное, думается, произойдет и в России, когда отечественный кинематограф выйдет из финансового кризиса. Во всяком случае, книги кумира книжного рынка Виктора Пелевина просто рвутся на экран. Его тексты кажутся записями фильмов. Режиссеру нужно даже не поставить, а восстановить ту воображаемую ленту, что прокручивалась в сознании автора и читателя.

Еще перспективней союз писателя с телевизором. Скажем, по романам безмерно популярного сейчас в России Акунина можно было бы поставить

отменные ретро-детективы. Тот же Пелевин мог бы блистать в мистических триллерах, вроде популярного во всем мире американского сериала «Экс-файл». Петрушевская заменила бы мексиканские сериалы. Сорокин показал бы себя в черном жанре, в иронических ужасниках, образцом которых может служить его собственный сценарий «Москва». Что-то эlegantное, кружевное, ностальгическое можно было сделать по прозе Толстой.

Во всем этом я не вижу никакого ущерба для литературы. Добравшись до экрана, беллетристика ничего не теряет, но много приобретает. Прежде всего – лаконичность и интенсивность. Причем, это относится отнюдь не только к неприязательным боевикам. Все больше писателей, включая и таких маститых, как Доктороу и Апдайк, смиряются с тем, что кинематограф и телесериал лучше справляются с их ремеслом. Как оба они написали недавно в «Нью-Йорк таймс», функцию романа, «упаковывающего» жизнь в сюжет, сегодня, а на самом деле, уже вчера, окончательно взяло на себя кино. (Что и кинематограф не спасает от плагиата: наиболее популярные фильмы, как это показал «Влюбленный Шекспир», работают на краденом бензине).

Так или иначе, если сегодня появится автор со свежей идеей, он либо сам отнесет ее в кино, либо она там окажется без его ведома. При этом ей, идее, это, скорее всего, пойдет только на пользу. В елизаветинские времена из хороших историй делали трагедии, в XIX веке – романы, сегодня – фильмы. Характерно, что Спилберг называет себя не режиссером, а именно «рассказчиком историй» (“storyteller”).

Союз беллетристики с большим и малым экраном отнюдь не губителен и для собственно литературы. Напротив, он освобождает литературу для той словесности, что не способна существовать в симбиозе с другими. Поскольку на традиционном пути «художественной литературе» не обойти конкурента, то писатель вынужден искать обходную дорогу, ведущую его к литературе, так сказать, нехудожественной (хотя, конечно, такую никто не станет ни читать, ни писать). На самом деле, это бессмысленное прилагательное заменяет универсальную англоязычную формулу, которая грубо и точно делит литературу надвое: “non-fiction”. Сюда входят не только научно-популярные сочинения, философские трактаты, путевые заметки, политические программы и кулинарные рецепты, но и, скажем, лирические стихи (к какой из двух категорий относится «Я помню чудное мгновенье?»), а также изящная, но небеллетристическая словесность: эссе, дневники, письма, гуманитарная проза, включая всевозможные «романы-эссе», «романы без вранья», которые мне больше нравится называть «филологическими романами».

Единственный критерий, позволяющий провести достаточно определенную границу между двумя видами словесности, – персонаж. Именно его отсутствие лишает литературу вымысла, который и делает ее «художественной».

В сущности, вопрос сводится к тому, что отличает персонажа от человека? Ответ ясен: умысел и судьба.

Борхес в эссе «Повествовательное искусство и магия» пишет: «Я предложил различать два вида причинно-следственных связей. Первый – естественный: он – результат бесконечного множества случайностей; второй – магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь – предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй». Следуя за Борхесом, мы должны назвать персонажем обобщенную до типа, упорядоченную, организованную личность, вырванную из темного хаоса жизни и погруженную в безжизненный свет искусства.

Персонаж – это оазис порядка в мире хаоса. В его мире не должно быть случайностей, тут каждое лько – в строку. Подчиняясь замыслу, он уверенно занимает свое место в произведении. У персонажа всегда есть цель и роль, чего, как о любом человеке, никак не скажешь о его авторе.

Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Отсюда идет неистребимая потребность даже самых плодотворных авторов оставлять дневники. Видимо, художественные сочинения оставляют их авторов разочарованными. Ведь всякая написанная книга – лишь подобие той, что задумывалась. Поэтому писатель – часто в тайне даже от себя – рассчитывает, что прямое, частное и честное слово сумеет проболтаться о том, чему ему мешает сказать умысел вымысла. И ведь он прав! Сегодня записки писателя кажутся интереснее романов.

Перебирая лучшее из прочитанного за последние годы, я прежде всего вспоминаю полное издание дневников Кафки, «Телефонную книгу» Шварца, но в первую очередь – восхитительную «Книгу прощания» Олеша. В ней он, освободившись от прокрустово ложа сюжета, расчистил пути для того свободного жанра, что способен упразднить границу между поэзией и прозой, документом и вымыслом, философией и автобиографией, актуальностью и вечностью.

Такая «слипшаяся» литература, как благородный арабский скакун, отличается беспримесной чистотой. Ее нельзя ни пересказать своими словами, ни перевести на язык другого искусства. Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке – неповторимый, как почерк, голос писателя.

Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор.

Найти его, этого самого автора, – специфическая задача жанра, возможности которого мне кажутся сейчас особенно соблазнительными. Речь идет о жанре, который обозначен не слишком удачным, весьма условным термином «филологический роман». Я не настаиваю на привилегированности в нынешнем литературном процессе именно этой своеобразной разновидности. Однако, сам написав книгу в этом жанре, я имел случай поразмыслить о его перспективах.

Прежде чем взяться за выполнение своей задачи, филологический роман должен откостить от биографического. Сомнительный гибрид художественной литературы с pop-fiction, биографический роман знакомит читателя с жизнью героя, пересказывая его мысли, чувства и сочинения *своими* словами. Чтобы достичь успеха на этом странном поприще, надо быть либо вровень с героем, либо превосходить его. И то, и другое – большая редкость. Филологический роман занят другим – он распускает тот ковер, который с таким искусством и усердием соткал автор.

Зачем?

Как часто это бывает сегодня, ответ проще найти на Востоке, чем на Западе. В последние годы на Западе вообще и в Америке в частности резко вырос интерес к компаративистским исследованиям, сопоставляющим восточную поэтику с западной. Эта тенденция связана с ощущением того литературного кризиса, о котором мы говорили. В поисках неизбитых путей литературная мысль не может не наткнуться на новый, еще не освоенный теоретический ареал – эстетику классического Востока.

Суть различий между западной и восточной поэтиками можно свести к тому, что первая опирается на метафору, а вторая – на метонимию. Это значит, что западное искусство строится вокруг образа, восточное – вокруг следа. Если западный автор говорит, что одно – это другое, то восточный представляет часть как целое. Примером такой – метонимической – стратегии может служить китайская поговорка: «Один лист упал – весь мир узнал об осени».

Причины столь радикальных отличий двух художественных систем следует искать в том, что решительней всего разделяет литературу Востока и Запада: в иероглифическом письме.

Китайская легенда приписывает изобретение иероглифов ученому министру Желтого императора. Мудрец придумал их, глядя на следы зверей и отпечатки птичьих лапок. Они подсказали ему очертания первых знаков. Предание подчеркивает естественное происхождение китайской письменности, которая фиксирует не человеческую речь, а знаки, оставленные природой. Буква – условное обозначение, продукт нашей изобретательности. Иероглиф – не знак, а *след* вещи в сознании. Он несет в себе память о том, что его оставило. Условность его не безгранична, ведь след не может быть произвольным, его нельзя изобрести. Иероглиф – отпечаток природы в нашей культуре, а значит – нечто принадлежащее им обоим. Иероглиф – место встречи говорящего с немым, одушевленного с неодушевленным, сознательного с бессознательным. Не столько рисунок, сколько фотоснимок, он сохраняет связь с породившей его вещью. Соединяя нас с бессловесным окружающим, он дает высказаться тому, что лишено голоса.

На Западе, говорил Фуко, письмо относится не к вещи, а к речи. Поэтому язык путается в бесконечной череде собственных отражений. Иероглиф же определяет саму вещь в ее видимой форме. Описывая мир без посредства речи, он сокращает дистанцию между вещами и нами, устраняя в цепочке «вещь – слово – письменный знак» среднее звено.

«Логоцентрическая» традиция Запада, которой Деррида противопоставляет Восток, выстраивала иерархию истинности текста: читатель пробивался от письменного языка к устному и от него к внутреннему монологу, который, якобы, содержит подлинное послание – мысль поэта. Востоку это путешествие не нужно – его обошедшее речь письмо давало высказаться не нам, а миру.

О том, как эти общеэстетические постулаты реализуются на практике, лучше всего говорит классическая китайская лирика, которую можно считать образцом «нон-фикшн». Дело в том, что составленные из иероглифов стихи лишены того лирического произвола, который нагружает вещь нашим к ней отношением. Они могут показать вещь такой, какой она есть, в том числе и тогда, когда мы ее не видим. Не смешанная с нашим сознанием, вещь остается сама собой. Стихотворение по-китайски – это череда непереуслышанных на наш язык «вещей в себе». Идя по оставленному ими следу, читатель превращается в следопыта. Узор отпечатков – сюжет стихотворения, который автор нам не рассказывает, а показывает, вернее – указывает на веки, которые помогут его сложить. Чтобы понять, куда шел поэт, читатели должны следовать за ним, делая остановки там же, где и он. Каждая вещь, у которой задержался автор, требует к себе углубленного, созерцательного, медитативного внимания. Ведь мы должны понять, о чем она говорила автору, твердо зная при этом, что он услышал лишь часть сказанного.

Стихи-иероглифы – ребус без отгадки. Ключ к шифру не у автора, а там, где он взял вещи для своего стихотворения: в мире, окружающем и нас, и его. Искусство поэта – в отборе, в умении так вычлест лишнее, чтобы вещи не заглушали друг друга. Предельная краткость, максимальная конденсация текста здесь не стилистический, а конструктивный прием. Это не лаконизм западного афоризма, сводящий к немногим словам то, что можно было бы сказать многими. Это – самодостаточность японских танка и хокку, которые не представляют мир, а составляют его заново. С удивительной для его времени пронизательностью Манделштам писал: «Танка, излюбленная форма атомистического искусства, не миниатюрна. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что есть сама мир».

Максимально сужая перспективу, восточные стихи делают реальность доступной обозрению и мгновенному вневербальному постижению. В сущности, это стихи, научившиеся обходиться без языка.

Важно еще раз подчеркнуть, что в восточной поэзии нет аллегорических предметов, указывающих на иную реальность. Материальность естественной, взятой из окружающего вещи не растворяется в метафорическом иносказании. Напротив, вещь укрупняется под глазом поэта. Одни вещи не сравниваются с другими, а стоят рядом – как в натюрморте. Их объединяет не причинно-следственная, а ассоциативная связь, позволяющая стихотворению «раскрыться веером» (Манделштам). Слова вновь становятся вещами, из которых стихотворение составлялось как декорация.

Отбирая нужные стиху предметы, поэт использует опыт повседневной жизни, в которой мы создаем целостный образ прожитого дня из сознательно и бессознательно выбранных впечатлений. В этом смысле восточная поэзия подражает восприятию как таковому, останавливаясь перед тем, ради чего она, казалось бы, существует – процессом анализа, классификации и организации своего материала в завершённую картину мира. На Западе поэт устанавливает причинно-следственные связи, придает миру смысл и дарит форму хаосу. Метафора – это перевод вещи в слово, а слово – в символ: одно значит другое. Но в восточной поэзии вещь остается непереодеваемой. Она служит и идеей, и метафорой, и символом, НЕ переставая быть собой.

Такие стихи в корне меняют отношения читателя с автором. Поэзия метафор связывает мир в воображении поэта. Метонимическая поэзия вещей предлагает читателю набор предметов, из которых он сам должен составить целое. Только читатель может установить невыразимую словами связь между вещами и чувствами, которые они вызывают. На Востоке поэт не говорит о несказанном, а указывает на него, оставляя несказанным то, что не поддается речи.

Американский синолог Стивен Оуэн, один из лучших интерпретаторов восточной эстетики на Западе, пишет: «Китайские стихи, как окно: темное издалека, светящееся вблизи. Герои китайской поэзии – голоса и тени, ведущие нас к исчезнувшему источнику стихов».

Такая поэзия, давая нам услышать о непроизносимом и узнать о необъяснимом стремится не обогатить сознание читателя, а изменить его. Поэт строит мизансцену просветления, оставляя вакантным место главного героя. Его роль отдана читателю. Поэтому китайские стихи кажутся безличными. Однако тут надо говорить не о «смерти автора», а о растворении поэта в им же созданном, точнее все-таки – составленном, пейзаже. Стихи создают условия для прыжка вглубь – и замолкают, доведя нас до входа туда, куда можно проникнуть лишь в одиночку. Каждая вещь стихотворения подталкивает нас в нужном направлении, но она лишена одномерности дорожного знака. Указывая путь, вещь не перестает существовать во всей полноте своего неисчерпаемого и непереодеваемого бытия. Именно этот метафизический остаток позволяет поэту высказать мудрость мира на ему самому непонятном языке.

Это и есть та эстетическая вершина, к которой (с другой стороны) стремилась и наша эстетика. Когда великое искусство Запада, утончаясь и углубляясь, дошло до предела познания, оно остановилось в трагической немоте перед тем, что сказать нельзя. Обходя эту преграду, все по-настоящему новое в сегодняшнем искусстве либо осознанно обращается к опыту Востока, либо неосознанно идет по его следам. Современный художник не говорит, а указывает на несказанное, он пытается передать то, что нельзя понять, он рассказывает о вещах на их языке, он учится не изображать мир, а сливаться с ним, забыв о себе. Ибо лишь отказавшись от «сверхприродного статуса», дарованного ему западной традицией, человек вновь сможет стать не «господином сущего, а пастухом бытия».

Даже беглый взгляд, брошенный вслед прошедшему веку, откроет то, чего нельзя не заметить: Востоку удалось остраниить Запад. Однако прежде чем восточная эстетика стала актуальной на Западе, она должна была вырасти в европейскую традицию.

Философские леса, которые наша эстетика подводила под свое понимание искусства, всегда опирались, как все на Западе, на платоновские идеи. Поскольку эти идеальные образы мира располагались в недоступном искусству метафизическом пространстве, то художники Ренессанса вынуждены были исправить – и извратить – Платона. Оправдывая свое искусство, они утверждали, что красота позволяет человеку проникнуть в царство идей. Она – как солнечный луч: луч – не Солнце, но он передает нам представление о совершенстве солнечного света. Так и искусство изображает видимый мир лишь для того, чтобы привести нас к невидимому. Философия Просвещения вывела зону идей за границу познания. Дорогу к «вещам в себе» преграждали кантовские категории, делающие невозможным увидеть мир таким, каков он на самом деле. Зато у Шопенгауэра, заложившего фундамент модернистской эстетики, искусство вновь проникает к идеям. Художник, и только он, способен отмежеваться от своей субъективности, чтобы смотреть на мир прямо – так, как будто его, художника, не было вовсе.

На Востоке не было Платона и Аристотеля. Здесь не знали ни концепции идей, располагавшихся в потустороннем метафизическом пространстве, ни мимесиса, теории подражания природе. Видимое и невидимое для них было двумя сторонами страницы, свернутой в ленту Мебиуса. Не зная западной пропасти между Богом и человеком, не веря в сотворение мира из ничего, Восток доверил поэту иную, чем на Западе, роль. Платон называл творчеством все, что вызывает переход из небытия в бытие. Таким образом, художник своим произведением создает вторую природу по образу и подобию Того, Кто создал первую. На Востоке художник *участвует* в природе, выявляя разлитую в ней гармонию, неизменной частью которой он является.

Произведение искусства на Востоке обнаруживает резонанс внутренней природы художника с той, что его окружает. Это – опыт взаимодействия с миром, в котором царит дружественная солидарность субъекта с объектом. Связывая их, стихи делают мир бескомпромиссно единым: каждое произведение искусства – манифестация цельности бытия.

Западный автор шел другим путем. В истоке нашей литературы лежит театр, позволяющий выразить человеческую личность, разложив ее на роли, личности, маски – персонажи. Мы настолько привыкли к этому, что нам кажется естественным делегировать мысли и чувства вымышленным существам, представляющие лучшие идеи и отборные чувства. На Востоке этим чаще занимается сам автор. Этимология слова «поэзия», происходящего от греческого «делать», подсказывает, что текст – это вещь из языка, изготовленная согласно желанию, замыслу и воле поэта. Мы считаем книгу важнее писателя, ибо ей он отдавал свои лучшие часы, а жизни – все остальные. Но в восточной поэтике, развивающейся совершенно независимо от западной, цель

поэзии заключалась в том, чтобы быть *внешним выражением внутреннего мира*. Связь между ними отнюдь не прямая: внешнее не говорит о внутреннем, а проговаривается о нем. Задача мудреца, как ее понимал еще Конфуций, познать по внешнему внутреннее. Исследование взаимодействия внешнего с внутренним породило как раз ту богатейшую эссеистскую традицию, которую мы бы назвали «*нон-фикшн*».

Чтобы в полной мере оценить своеобразие восточного подхода к словесному искусству, надо знать, что в китайское понятие литературы входит иероглиф «Вэнь», который первоначально являл собой изображение человека с разрисованным туловищем. Это – отголосок первобытных ритуалов, в которых раскраска тела имела сакральный смысл приобщения к силам природы. Однако, и забыв о своем древнейшем происхождении, «Вэнь» сохранило значение неповторимого и неизгладимого, как татуировка, узора, которым и была изящная словесность в представлении поэтов и критиков классического Китая.

Об этом важно помнить, потому что китайское стихотворение – душа наизнанку. Произведение стремится не столько поведать об итогах поэтического размышления, сколько сохранить первичный, еще неосознанный импульс, с которого оно началось и к которому оно возвращает читателя. Главное в нем – способность запечатлеть душевное состояние автора *во всей его полноте*. То есть, не только то, что поэт хотел сказать, но и то, что сказалось помимо его желания, то, что не могло не сказаться, ибо оно составляет квинтэссенцию *всей* авторской личности, а не той ее целеустремленной части, которую мы зовем авторской волей.

Такая поэзия рассказывает и о том, о чем не догадывается ее автор. Поэта, скажем, выдают не идеи, выражающие его убеждения, а рифмы, вскрывающие его подноготную честнее самой искренней исповеди. Такие стихи служат мемориалом мгновенью, вобравшему в себя неповторимость лирического переживания. Слова тут служат лишь литературной оболочкой для неосязаемой, как воздух в шаре, поэтической материи. Изящная словесность – транспортное средство, благодаря которому невольная мысль автора переезжает через страны, языки и поколения. Чудо литературы в том, что она способна донести до читателя ту невыразимую, нерасчлененную, субстанциональную, как сердце, часть человека, без которой один автор не отличался бы от другого.

Фетишисты языка, мы поклоняемся слову, но на Востоке – оно, как уже говорилось, лишь указывает путь, возвращающий текст к его автору.

Конечно, структурализм и деконструкция убедили нас в исчезновении автора; филологический роман позволяет его отыскать. Этим жанр созвучен нашему времени. Истоцив абстракциями свою любознательность, сегодня мы интересуемся не набором идей, одинаковых, как карты в колоде, а уникальностью их расклада, *узором* образованным причудливым расположением общих идей в сознании автора. Чтобы проникнуть в него, мы должны прибегнуть к попятному чтению, возвращающему строку не только к момен-

ту рождения, но и к обстоятельствам зачатия. Книга для филологического романа – улика, ведущая литературу к ее виновнику.

Когда речь идет о подсознательной, неведомой самому автору глубине его творений, обычно имеется в виду что-то неприятное, вроде классовых интересов или сексуальных комплексов. Однако, всякий сильнодействующий анализ – редукция, вроде той, что считает главным в вине алкоголь, с непоправимыми для хорошего вкуса последствиями. В отличие от фрейдизма или марксизма, филологический роман не вымогает из автора его темные секреты, а помогает ему их открыть. Призванный восполнить врожденные дефекты речи, филологический роман компенсирует пристальностью чтения бессилие письма.

Задуманная книга шарообразна, написанная – линейна. Она – двумерная проекция объемного замысла. Филологический роман – попытка восстановить непостроенный храм. Это – опыт реконструкции, объединяющей автора с его сочинением в ту естественную, органическую и несуществующую целостность, на которую лишь намекает текст.

Филологический роман видит в книге не образы, созданные писателем, а след, оставленный им. От образа след отличается безвольностью и неизбежностью. Он – бесхитрое следствие нашего пребывания в мироздании: топчась по нему, мы не можем не наследить. След обладает подлинностью, которая выдает присутствие реальности, но не является ею. След лишь указывает на то, что она здесь была.

Люди, говорил Бродский, тавтологичнее книг. Однако и литература гораздо повторяется. Уникальна, прямо скажем, душа, которая помещается между телом и текстом. Ее след пытается запечатлеть филологический роман. Это позволяет его считать разновидностью документального жанра: фотография души.

Нью-Йорк, 2000 г.