

УДК 882 (09)

Т.Л. Рыбальченко

**ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМАТИКИ НОВЫХ
НОВЕЛЛ РОМАНА А. БИТОВА «ПРЕПОДАВАТЕЛЬ СИММЕТРИИ»**

Анализируется новый вариант романа А. Битова «Преподаватель симметрии» в аспекте онтологической основы слова, текста, культуры. Обнаруживается при постмодернистской игровой и вариативной поэтике прозы Битова реалистическая основа его эстетики, признание жизни, реальности, онтологии объектом интерпретации и критерием смыслов искусства.

Ключевые слова: А. Битов, поэтика прозы, постмодернизм, реализм, текст, слово, сюжет, перевод.

Первая публикация романа в новеллах «Преподаватель симметрии» [1] в 1987 г. автором представлена как мистификация: перевод книги новелл английского писателя первой половины XX в. Э. Тайрд-Боффина, его новелл о жизни вымышленного знаменитого писателя Урбино Ваноски, переставшего публиковаться и исчезнувшего для читателей, и новелл из книг Ваноски. Судьба Ваноски даётся и как повествование Тайрд-Боффина о встрече с Ваноски, и как изложение «известных» ему фактов судьбы Ваноски, и как рассказ Ваноски о своей жизни, воспроизведённый Тайрд-Боффином (рассказ в рассказе), и как мистификация Тайрд-Боффина – публикация новелл из книг вымышленного им знаменитого писателя Ваноски, взявшего в конце жизни имя Воконаби. Тем самым Битов создаёт три повествовательных маски: маска с именем Урбино Ваноски, которому приписывается авторство новелл «0 – цифра или буква?» и «Битва при Эйзете»; маска с именем Э. Тайрд-Боффин («Вид неба Трои» и «Стихи из кофейной чашки»); и маска профанного переводчика, во-первых, плохо знающего английский язык, во-вторых, забывшего текст новелл, давно прочитанных, затем пересказанных, затем записанных в версии пересказа и, наконец, обнаруженных и опубликованных через несколько лет после чтения.

«Матрёшка» вымышленных персонажей-авторов, масок автора А. Битова (переводчик А. Битов – рассказчик о судьбе писателя Ваноски Э. Тайрд-Боффин – автор новелл Урбино Ваноски) позволяет говорить о доминирующем аспекте первого варианта книги «Преподаватель симметрии»: творчество и жизнь, тексты и реальность. «Побочная тема» книги – тема трансляции текстов и смыслов (перевода текстов): понимание обречено на приблизительность и даже искажение смыслов, но только в переводе (пересказе, перекодировке) возможна жизнь текста. Этот «побочный» мотив связан с рамочным текстом «Предисловия переводчика», основная тема варьируется в сюжетах новелл.

В 1987 г. цикл новелл «Преподаватель симметрии» был опубликован в сборнике «Человек в пейзаже» [2] с включением новеллы «Фотография Пушкина», опубликованной ранее [3] как самостоятельная новелла, фабульно связанная с повестью «Жизнь в ветреную погоду» 1964 г. «Фотография Пушки-

на», с одной стороны, продолжала лирический сюжет воссоздания творческого состояния лирического героя, не профанного переводчика, а автора, мучающегося над собственным текстом, над процессом перевода реальности в слово, с другой стороны, она включала фантастическое допущение, условную фабулу погружения в пушкинское время для контакта с подлинным творцом. Фантастическое путешествие во времени давало возможность остранный моделирования жизни, и моделированию подвергалась культура как хранилища смыслов в созданных текстах. Герой из окультуренного будущего, всё систематизировавшего и объяснившего, послан в пушкинское время для идентификации текстов Пушкина, ради подтверждения их соответствия реальности: сделать фотографию Пушкина и доставить в будущее какой-либо артефакт, вещь, принадлежавшую поэту и как бы подтверждающую подлинность поэта и его стихов.

В игровом примечании к новелле, явно выделяющемся и материалом, и субъектом повествования из «английских» новелл «начала XX века», Битов возвращает новеллу в дискурс перевода чужого текста, называя её упрощённым «отклонением от оригинала»: «Не только переводом, но и переложением его нельзя обозначить. Разве что «по мотивам»... По мотивам рассказа «Фотография Шекспира, или Смех Стерна, или Таблетка для Свифта»... Сама догадка о подобном сюжете была бы для меня невозможна, если бы не оригинал Э. Тайрд-Бовффа, и приписать рассказ совсем уж себе было бы отчасти неловко» [2. С. 417].

Введение новеллы о Пушкине коренным образом сместило акценты всего текста. Остаётся проблема жизни и творчества писателя, но она обретает экзистенциальный смысл: необходимость собственных текстов как познания реальности, в которой живёт поэт, но и как познания универсального бытия – будущего, жизни за пределами Тут-бытия, жизни других существ. Пушкин, живя в эмпирической реальности – в природном хаосе (петербургское наводнение), в социальном абсурде (ссылка, нехватка денег, семейные проблемы), прозревал как сущность окружающей реальности, так и смыслы человеческого существования. В творчестве он искал личный способ существования, личный абсолют, чего не способен сделать каждый человек, живущий в тех же обстоятельствах и в том же бытии, что и гений.

Но особенно выделился с введением новеллы о Пушкине иной аспект – возможность передачи смыслов, возможность их понимания другим человеком, человеком другой эпохи или другой культуры (подробнее см.: [4. С. 178–191]). Проблема понимания трактуется Битовым как экзистенциальная герменевтическая проблема: текст может быть интерпретирован только исходя из экзистенциального опыта субъекта восприятия. Приблизиться к смыслу можно лишь приблизившись к экзистенциальному опыту творца текста, но отождествление опыта невозможно, и потому тексты обречены на неточное, неистинное понимание. В фабуле новеллы погружившийся в пушкинское время человек из XXI в., века текстовой культуры, филолог Игорь Одоевцев преодолел власть текстов, ибо Пушкина и его время филолог Игорь понимал только в рамках текстов: тучка, молодые дубки, Пушкин-гений, похожий на тексты, – портреты художников, а не Пушкин с бородой и в халате. Однако, увидев иным и Пушкина, и реальность вокруг него, Игорь не смог

понять, как мог такой странный, приватный человек понимать бытие так, как не способен человек, находящийся внутри потока жизни. Приближение к Пушкину стоило персонажу Битова сумасшествия, но без приближения к жизни автора тексты становятся музейными экспонатами, простыми свидетельствами о другой жизни, без познания сущности бытия, и культура превращается в музей, в материал для филологического анализа, не имеющий личностного смысла, так как не участвует в самоопределении человека-читателя. В семантическом поле «Фотографии Пушкина» весь цикл «английских» новелл получил экзистенциальную подсветку, акцентировалась проблема текстов (и культуры) как индивидуальной ориентации человека в бытии, как формулировка личных абсолютов, понимаемых неточно и отвлечённо другими субъектами.

В 2008 г. издаётся третий вариант «Преподавателя симметрии» [5], где снова акцентируется мистификация авторства, текст выдаётся за перевод романа ("The Teacher of Symmetry". A novel. 1937) английского писателя Э. Тайрд-Ботфина, его портрет приводится на титульном листе с датами жизни (A. Tired-Boffin, 1859–1937), с игровым определением авторства: «Перевёл с иностранного Андрей Битов» и с жанровым определением перевода как «романа-эха». Из последнего варианта романа исключена новелла «Фотография Пушкина», введены новые тексты, создана трёхчастная композиция, акцентировано различие русскоязычных и англоязычных названий новелл: «Первое, на что способен переводчик, – это поменять название произведений» [5. С. 14].

В беседе с Е. Шкловским [6. С. 36] Битов признавался, что замысел книги, совмещающей опыт российского человека второй половины XX в. и принципиально иной опыт начала XX в., опыт англичанина, возник в 1980-е гг., когда пришло время «молчащего поколения». В 1960-е гг. проза Битова выразила «неореалистическое», на грани модернизма, непосредственное ощущение жизни как подвижной, многомерной, разнонаправленной, в котором индивид дезориентирован, инфантилен, индивидуален, но не личностен. В 1980-е гг. мало публикующийся Битов смог понять поколение, которому оказалось недоступно воплощение своего опыта в тексте. Приближение к постмодернистской поэтике условности, рождающейся в андеграундной, маргинальной литературе 1980-х, проявилось в том, что реалистическая миметическая образность используется как приём иносказания, остранения; что аналитическое слово перестаёт фиксировать поток рефлектирующего сознания и становится саморефлексирующим, отстранённо анализирующим процесс письма, вариантов «перевода» смыслов в текст; мысль автора обнаруживается «не извне», через формы воспроизведённых реалий, а с «внутренней стороны лба», по выражению В. Пескова [7]. Такой приём требует двойной мистификации: а) сюжетной, вымышленного ряда событий, не воспроизводящих, но моделирующих действительность; б) субъектной, требующей введения авторской маски с иновременным и инациональным опытом. Выбор мистифицируемой эпохи (начало XX в.) принципиален, это не только кризис классической поэтики (рождение модернизма), но рождение новой картины мира, которую принято считать эйнштейновской картиной.

Роман-эхо создавался не столько как литературная игра, как стилизация под модернистскую прозу, но как роман-рефлексия новой, релятивной картины мира, как роман онтологической проблематики, не менее значимой, нежели постмодернистская проблематика исчезновения реальности в текстовой культуре. Собственно, только в конечном варианте смысл заглавия всего романа уточнился как онтологический. В первом варианте акцент ставился на проблему симметрии (сходства / противоположности) текста и реальности; во втором варианте – на сущность самой реальности, на её антиномичность, изменчивость, на невозможность упорядоченности феноменов. Важно, что название во втором варианте связывается не столько с писателем, сколько с исследователем (не завершающим итоги исследования в тексте, в словесно сформулированной истине), а суть человека-исследователя связывается с русской пространственной ментальностью. Теория симметрии, а не тождества и гармонии исходит от русских персонажей романа, они становятся «учителями» симметрии для англичан (Ваноски и его автора – Боффина).

Обратим внимание на расхождение названий новелл в русскоязычном «переводе». (В воспроизведении оглавления выделены новые новеллы, не публиковавшиеся ранее). Общая функция двойных названий – столкнуть разные аспекты проблемы.

Предисловие переводчика

I

Вид неба Трои (Future in the Past)

Из книги У. Ваноски «Муха на корабле»

0 – цифра или буква? (Freud's Family Doctor)

В конце предложения (The Talking Ear)

II

Забывчивое слово (A Couple of Coffins from a Cup of Coffee)

Из сборника Риса Воконаби «Стихи из кофейной чашки»

Последний случай писем (Pigeon Post)

Из книги У. Ваноски «Бумажный меч»

Посмертные записки Тристрам-клуба (The Inevitability of the Unwriter)

Битва при Альфабете (King of Britannica)

III

Экстренный вызов (Dooms Day)

Постскриптум

Название «Вид неба Трои» отсылает к странной фотографии неба Трои гомеровского времени, обнаруженной в каморке старого Ваноски, что выводит к онтологической проблеме возможностей текста запечатлеть реальность. Текст (фотография наглядно это демонстрирует), во-первых, фиксирует то, что попадает в границы сознания воспринимающего, фрагмент, а не всеобъемлющее бытие (дьявол предъявляет Ваноски множество таких фрагментов отражения реальности искусством: ноги уставшего Шекспира в тазу; грязь под копытами войска Александра Македонского; волны, сомкнувшиеся над «Титаником»; облака, проплывавшие над Гомером). Для начинающего писателя Ваноски его счастливая любовь к Дике становится материалом романа о любви. Искусство отражает, сохраняет в реальности её изменчивые феномены, но именно феномены, а не целое, и даже не феномены в целостности.

Английское название «Future in the Past» отсылает к возможности восприятия текстов: тексты не синхронны реальности не только в запоздании процесса создания, но и в несинхронности восприятия. С одной стороны, они возбуждают переживание прошлого, исчезнувшего. С другой стороны, образы искусства, тексты, могут опередить экзистенциальный и практический опыт читателя, заменить этот естественный опыт опытом искусства, искусственным опытом, стать будущим, превращая настоящее в прошлое, изживаемое ради будущего. В новелле это проиллюстрировано историей Ваноски, соблазненного фотографией из своего будущего, превратившего реальную жизнь в ожидание и поиск будущего, в конце концов эта недооценка настоящего разрушает реальность, утрачивается сегодняшняя жизнь.

«0 – цифра или буква» в центр ставит проблему прочтения текста, в широком смысле – проблему неадекватности восприятия мира и несовпадения знаков-символов бытия. «Freud's Family Doctor» переносит акцент на проблему материального и нематериального в человеке. Явившийся в американском прагматическом и рационалистическом городке Бодивер (*body weare* – носитель тела) предстаёт как носитель духа, лишь облачающегося в телесную, смертную, несовершенную форму. Доктор Давин (*dove* – голубь, одно из значений – посланец неба, душа) при всей своей рационалистичности тоже даётся как эманация духовного. Мы оставляем без внимания более конкретный дискурс антиномий Бодивера и Давина: Бодивер – продукт восточного понимания человека как одного из воплощений души (он выучился в буддийском монастыре), а Давин – продукт европейского рационализма, ученик Шарко и последователь Фрейда, пытавшихся познать сознание человека (рацио и подсознание) и подошедших к пониманию роли нематериального в телесном человеке. Таким образом, английское название акцентирует онтологическую проблематику – соотношение материального и нематериального в бытии, реализация (воплощение) нематериального обращает Битова к религиозным мифам, и «переводчик» завершает событие явления и гибели странного существа (Гумми-Бодивера) пассажем о плащанице Христа, текстом, подтверждающим явление мессии на землю, но значит, подтверждающим подлинность учения мессии о нематериальной вечной жизни, о чём невнятно говорил Давину странный, «свалившийся с Луны», Бодивер. Нерационалистическое сознание более открыто мистическому, невидимому и непознаваемому, подтверждая знаками возможность вхождения метафизического в физический мир: остаются следы присутствия духа в материальном мире: след от падения Гумми, оттиск тела Христа на плащанице.

Название новеллы «В конце предложения» акцентирует проблему текста, его завершенности, приближенности к истине, тогда как англоязычное название «The Talking Ear» – проблему объективного источника смыслов, посылаемых субъекту восприятия (уху) реальностью и всем бытием, т.е. онтологическую проблему наличия бытия и смыслов в нём.

Напротив, в русском названии «Забывчивое слово» выдвигается на первый план онтологическая проблема внесубъективности слова, его связи с обозначаемыми реалиями, его способности помнить и забывать, его обращённости к человеку, активности «зова бытия» (по выражению М. Хайдеггера). В англоязычном варианте «A Couple of Coffins from a Cup of Coffee»

главной объявляется проблема дискурса, границ (*a couple*) и гипотетичности текста (текст аналогичен гаданию на кофейной гуще). То же соотношение текстовой и онтологической проблематики в вариантах названий «Последний случай писем» (публикация написанных Ваноски стихов) и «Pigeon Post» (голубиная почта – восприятие писем как посланий свыше, извне).

«Посмертные записки Тристрам-клуба» обращают к игровой, бытовой стороне писательства (Тристрам-клуб – клуб начинающих, непубликовавшихся писателей), а «The Inevitability of the Unwriter» – к онтологической проблеме возможностей письма, ограниченности текстов, к «неизбежности ненаписанного», непознанного, непонятого, неувиденного и неслышанного.

Пожалуй, только в названиях новеллы «Битва при Альфабете» («King of Britannica») сохраняется общее семантическое поле – поле власти над миром как власти над текстом, неспособный властвовать в реальности человек бьётся с миром и побеждает в текстах, включая или не включая слово, обозначающее реалию, в энциклопедию, в словесно упорядоченный мир. Власть текстов такова, что, исключив из языка слово, человек будто бы исключает и само явление, становясь «королём» в текстовой реальности культуры.

Два эпизода третьей части, завершающие фабулу жизни писателя Ваноски – его смерть-исчезновение, сталкивают те же два основных аспекта романа: текст и бытие. «Экстренный вызов» или «Dooms Day» (судный день) – это два дискурса пограничной ситуации, ситуации либо исчезновения, либо перехода в инореальность, что равно соответствует подведению итогов существования. «Постскриптум» возвращает к возможности текстов преодолеть исчезновение реалий и смыслов: у Битова исчезает тело Ваноски (человека как носителя тела), остались только вещи (знаки прожитой жизни) и его рукопись, с помощью которых пишущий сопротивлялся исчезновению реальности: «На подушке лежала накрахмаленная рубашка с весьма необычным галстуком и бритва “жилет”. Это была как бы голова. Телом была машинопись романа “Исчезновение предметов”» [5. С. 387]. Примечателен комментарий Тайрд-Бовфина: «Как это у него где-то сказано про литературу как про наиболее безотходное производство? “Горстка праха в костре тщеславия...”» [5. С. 388].

Итак, в новом варианте текста романа «Преподаватель симметрии» сталкиваются два полюса проблемы искусства (культуры, текста) и реальности (физической, психической, метафизической). В семиотическом аспекте исследуется искусство как продукт человеческой деятельности, пытающейся создать картину мира, творящей образы и знаки в рамках локального пространства для собственного самоопределения (экзистенциальная потребность) и для воздействия на окружающий мир (коммуникативная потребность). В онтологическом аспекте – искусство как выявление самого бытия, проявляющего свои знаки вне в посредством человека, т.е. натурфилософская и метафизическая проблема бытия. Название проявляет основную проблему романа: симметрия (гр. *symmetria* – соразмерность) – это характеристика бытия, в котором человек ищет организованность, сопоставимость, связь; «преподаватель» – это обозначение человека, познающего и пре-по-дающего знание о мире, материализующего сущности и смыслы реальности в знаках и текстах. Фамилия вымышленного писателя указывает на гносеологическую

семантику: *Tired-Boffin* – уставший исследователь. Соотносимо с названием «преподаватель» имя отсылает к семантике разочаровавшегося в писательстве как в передаче смыслов человека, но одновременно обращает к онтологической проблеме поиска смыслов реальности, к проблеме человека, «заброшенного» в бытие и не обретшего понимания бытия, его соразмерности¹, «уставшего» в поисках «симметрии».

В статье приходится ограничиться одним аспектом – натурфилософскими и культурфилософскими идеями А. Битова, идеями онтологической природы знания и ограниченности символических способов воплощения знания о бытии. Такой аспект – онтологическое обоснование творчества – важен в решении вопроса об эстетике Битова (и большого массива русской литературы конца XX – начала XXI в., сводимого к постмодернистской эстетике, как известно, вызванной кризисом реальности, кризисом веры в наличие внетекстового и вне сознания лежащего мира). Близкая поэтике текстовой игры, обнаруживающей власть субъективных мифов сознания и текстов культуры, власть картины мира, не опирающейся на личный опыт человека, поздняя проза Битова зачисляется в постмодернистскую (назову лишь литературоведов М. Липовецкого и И. Скоропанову). Между тем зрелый Битов остаётся верен эстетике подлинности, поиску критериев субъективного восприятия в реальности, лежащей за границами сознания, за рамками культурных текстов, навязывающих картину мира вопреки живому чувству и уму («Ум природен», как говорил Модест Платонович Одоевцев в романе «Пушкинский дом»). Стремление прикоснуться к эмпирической реальности, равно как и к бытию за границами Тут-бытия, породило натурфилософскую прозу А. Битова, «Оглашенные», которая создавалась (в 1980–2000-е гг.), параллельно «Преподавателю симметрии».

Новые фрагменты романа-эха свидетельствуют о том, что онтологическая проблематика занимает важное место не только в сравнении с культурологической проблемой текстов (их создания, восприятия и судьбы), но и в сравнении с экзистенциальной проблемой текстов как средства самоопределения человека, как интерпретации бытия в поисках личных абсолютов. В новых новеллах романа онтологическая проблема слова и искусства обнаруживает себя с очевидностью. Именно в новелле «В конце предложения» получает объяснение название всего романа, даётся интерпретация понятия «симметрия» (в философских построениях персонажей), понятию «исследователь» (*boffin*) возвращается буквальный смысл, оно относится не только к писателю, но и к человеку, исследующему земное пространство и пространство бытия, к человеку-изобретателю (таковы русские персонажи этой новеллы Ваноски).

Новелла «В конце предложения» проясняет название «Преподаватель симметрии», выводя весь роман к проблеме интерпретации бытия. Новелла не утверждает симметричность бытия, а снова заостряет вопрос о симметрии: это то, что *создаёт* сознание воспринимающего субъекта, который в рамке сознания устанавливает со-размерность (сим-метрию) частей, или это свойст-

¹ Об онтологической и натурфилософской проблематике прозы А. Битова см. также [8].

во самого бытия, в том числе и явленной человеку реальности, эмпирически постигаемому миру.

В трёх эпитафиях ко всему роману проблема наличия и познаваемости бытия представлена разными гранями.

Эпитафия из романа Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» формулирует идею геометрии (*измерения земли*) как «вернейшего пути к счастью», что, в свою очередь, следует из сущности человеческой психики («пружин человеческого сердца») – искать в мире гармонию. Второй эпитафия, из Т. Уайлдера («Мост короля Людовика Святого»): «Ему мало было Бога, – он привлёк в доказательство математику», – декларирует, что желание гармонии приводит к признанию Бога, поскольку соразмерность может быть результатом чьей-то властной воли. Ссылка на высказывание скептика Вольтера об иронисте Стерне: «Мы живем в такое время, когда пишутся самые парадоксальные сочинения, но не тогда, когда они имеют успех», – ставит проблему соответствия текстов о бытии самому бытию. Относительность истинности в картинах мира, возникающих в разные времена, не свидетельствует ни об отсутствии критериев истинности, ни об отказе от поиска истинной картины мира.

На первый план в новом варианте текста романа-эха выходит онтологическая проблема, проблема сущности самого бытия, наличия в нём замысла, соразмерности, смысла (Бога). Человек «слышит» бытие («зов бытия»), но адекватно выразить этот смысл в тексте, в речи человек не может, потому что бытие не статично и не гармонично, потому что познание запаздывает за реальностью, слово отстаёт от называемого явления и становится неточным или даже ложным. В конце новеллы смысл англоязычного варианта названия «Говорящее ухо» – «The Talking Ear» – обнаруживается в желании персонажа изобрести «говорящее ухо», которое бы сохранило свойство естественной мембраны уха пропускать звуки, но дополнилось бы способностью к воспроизведению услышанного звука, что не свойственно человеческому уху. Говорение – это обозначение меняющегося бытия, пре-подавание его как имеющего значение (о-значение бытия), и неизбежно «преподаватель симметрии» в своей картине мира ограничивает и упорядочивает фрагмент бесконечного в пространстве и времени бытия. Самоуверенность разума (английский вариант) заставляет поставить точку в конце «предложения» (предлагаемой картины мира), но сознание, открытое потоку жизни (русский вариант), не способно завершить процесс интерпретации бытия, обречено на незаконченный текст, хотя и приближается постоянно к сущности бытия, постоянно корректирует текст, письмо. Эпитафия к этой части книги Ваноски «Муха на корабле» поясняет идею мистифицированного автора: человек, подобно «мухе на корабле», может быть неподвижен, может обрести симметрию, но корабль плывёт, и требуется обретение универсальной точки зрения на мир, где человек-муха окажется не центром симметричного бытия, а точкой хаоса.

В фабуле профанно представлены разные типы исследователей (познающих бытие субъектов), два способа преодоления границ восприятия мира: путешествия буквальные (перемещения в пространстве) и путешествия ментальные (смена языка, смена представлений и мире). Европейская, английская, островная ментальность связана с временем, с осознанием конца, воз-

мощного достижения тверди, острова (таковы, по мнению Битова, европейские романы-травелоги, романы-приключения): достигнув острова, путешественник обустраивает его, делая центром симметричной картины мира. Русское мироощущение связано с пространственными представлениями о бескрайности суши, о бесконечном возможном богатстве «ископаемых» ценностей: «Мы со своей землёй ничего не делаем, она у нас про запас на будущее» [5. С. 159]. Можно сказать, что Битов разделяет два типа сознания людей: центробежное, интенционное, направленное вовне и центростремительное, финалистское, линейное. Русская ментальность представлена двумя персонажами-путешественниками начала XX в.: Антоном, участником экспедиции Скотта к Южному полюсу, и Тишкиным, изобретателем, философом, революционером и любителем чувственного счастья. Их отношение к жизни связывается с пространственной позицией: земля как место рождения, а не завоеванное и обустроенное пространство, не остров (достаточная цель плаванья, как в сознании англичан), а почва, где есть самые разные потенции (ископаемое золото, а не золото в слитках). Но они обречены на невоплотимость целей, на неоконченность замыслов, они всегда опаздывают, как Скотт на Южный полюс, со своими открытиями, а главное – они не могут поставить точку в конце предложения, объявить истинным своё открытие, поскольку им открывается новая линия горизонта, новое пространство бытия, новое представление о бытии.

Тишкин – обобщение образа русских исследователей-философов (Циолковского, прежде всего), которые стремятся к целостности, к систематизации реалий и явлений и даже достигают результата, как и западные учёные-математики, однако их открытия рождаются как научная интуиция (периодическая таблица элементов во сне); их открытия запаздывают или их первенство не оформлено (с удивлением Ваноски констатирует, что в «Британике» не названы как первооткрыватели ни Попов, ни Менделеев, лишь Лобачевский назван как автор новой геометрии); наконец, русские исследователи «отвлекаются» либо на частные бытовые задачи, рождаемые нищетой повседневной материальной жизни, либо универсальными проблемами человеческой цивилизации. Так, Тишкин, подобно Циолковскому, занят изобретением спирта, изготовлением бомбы для террористов, с другой стороны, изобретением летательного аппарата и преодолением времени (пишет трактат о времени как трещине пространства, границе пространств реального и возможного): «Был он сосредоточен на всём и ни на чём» [5. С. 169]. Битов заостряет заврожённость самим процессом жизни в фабуле эротических забвений Тишкина с Манькой: физиологическое влечение есть онтологический признак человека, проявление влечения к познанию бытия, его сущности.

Русское сознание влекомо не текстами, а самой жизнью и тем, что за её границами, онтологией. Обратим внимание, что национальное противопоставление человеческой ментальности обостряется столкновением антиномических полюсов человеческого сознания как такового, ибо и в западном сознании есть интенция центробежности. Так, в оценке русского Антона, неудача экспедиции Скотта, вызванная практическими обстоятельствами, тождественна «неудачам» русских исследователей: «чухонец» Амундсен опере-

дил Скотта, «потому что у него собаки лучше оказались», потому что он схитрил, стремясь опередить Скотта.

Тишкин занят не только изобретением аппаратов, но и философским обоснованием своего слышания мира. Вначале он излагает новую теорию времени, совпадая с А. Эйнштейном (в том же 1905 г.) в понимании субъективности и относительности времени, его дискретности, разреженности или сгущенности в зависимости от «Высокой Силы, толкающей, как поршень пространство», меняющей формы жизни; время – это процесс рождения явлений, материальных объектов. «Время уподобляется некой мембране, вроде барабанной перепонки, впускающей в себя звук, но не воспроизводящей его» [5. С. 191]. Формы реальности – это память времени («Память существует у всего: у кристаллов, у воды и в меньшей степени у человека» [5. С. 191]). В сознании время ощущается именно в моменты разрыва, катастроф, конца феноменов, «трещины» (в лексиконе профанных персонажей Битова), «это катастрофа, данная нам в ощущении, но не улавливаемая сознанием» [5. С. 191]. Поэтому человек обладает креативной потребностью менять существующий вокруг мир, он берёт на себя миссию творца и «ворует» настоящее время ради будущего, покушается на роль Творца. Умонепостигаемость бытия, изменчивость феноменов бытия – это гносеологический шок для мыслящего человека, это экзистенциальный трагизм открывшегося абсурда. Мысль представляется творческой личности материальной, и он уходит от сотворённого или существующего без творца мира. Непонимание смысла бытия рождает отчаяние: «Попытка работать со временем ничего, кроме тошноты, не вызывает». Поэтому требуется возвращение к реальности вне сознания, нужно представление о критериях знаний, творений, текстов. Есть наблюдатель, который, как убеждает Тишкин, отвечает субъекту сознания, это материальный мир («У цветка, когда его посещает шмель, есть чувство»), нужно научиться «слышать» бытие, веря в его смысл: «Без веры наша попытка постичь жизнь становится опасным искушением» [5. С. 177]. Битов утверждает императив внешней реальности в познании бытия, хотя реальность трудно постижима, до «тошноты», до нигилизма.

Новые новеллы романа-эха свидетельствуют о мозаичности фрагментарного текста. Уже в замысле романа была проблема бытия, интерпретации «симметрии» в нём, т.е. наличия «космоса», обустроенности, упорядоченности, соразмерности. В окончательном варианте становится ясной символика «симметрии», в первом семантика «симметрии» сводилась к упорядоченности мыслей о бытии. В окончательном варианте на первый план вышла натурфилософская проблематика.

Не случайно новелла «Фотография Пушкина» не была включена в окончательный вариант романа, хотя её «перевод» был представлен как переделка биографии Свифта, и в новелле «Посмертные записки Тристрам-клуба» фабула путешествия во времена Свифта изложена без проекции на русскую реальность. В первом варианте Битова более интересовала судьба культуры, создающей текстовую реальность, которая не соответствует денотату – эмпирической реальности. Превращение культуры в музей, утрата ею экзистенциальных смыслов волновала Битова 1980-х гг. Пушкин потому стал у Битова символом культуры, что воплотил гармонизирующую экзистенциальную си-

лу текстов: в текстах воплощаются исключительно личные смыслы. В абсурде бытия они позволяют личности выстроить личную симметрию, но смыслы гения недоступны даже переживающему близкий экзистенциальный опыт современнику, тем более – человеку другой реальности, другого частного опыта. Вживающийся в реальность Пушкина филолог XXI в., Игорь Одоевцев, приближается к эмпирическим смыслам эпохи Пушкина (костюм, образ жизни, образ чувствования), но он начинает писать свои стихи, свои тексты, не равные интуициям Пушкина. Он понимает только фрагменты текстов и смыслов Пушкина.

В 1990–2000-е гг. на первое место вышла проблема онтологии, проблема мира, постигаемого сознанием, и это проявилось в новых новеллах романа. Тема русской ментальности, ищущей самоопределения в бытии, а не на острове, в новом варианте романа компенсирована введением вымышленных русских персонажей, в профанном варианте гения, отвечающего «зову бытия».

Тишкин не обустроивает место под солнцем, занят познанием бытия, но свои откровения не доводит до конца, потому что круг познания расширяется бесконечно и соразмерно бесконечности бытия. Во сне он увидел таблицу элементов, уже созданную Менделеевым, но понял, что уложенный в таблицу мир не объясняет самого себя, что соизмерить мир можно только при условии, что в нём есть соположение, и он начинает создавать теорию симметрии как теорию Бога, Наблюдателя, носителя истины и создателя бытия. Русское подвижное сознание онтологично, пространственно, безмерно; ему дано открыть невозможность геометрии как статичной картины мира: Лобачевский создаёт новую геометрию, отличную от ньютоновской. Склонное к натурфилософии сознание не удовлетворяется «простым решением», и после открытия симметрии, гармонии, соразмерности рождается теория дурноты, вызванной отказом от «простых решений», точка не ставится, предложение, текст не заканчивается. И окружающий мир подтверждает новые представления, новые картины мира, вызывающие «тошноту», гносеологический, интерпретационный шок, заглушить который можно только погрузившись в стихию эмпирической жизни, полюбив её телесность, неразумность. Тишкин «отвлекается» любовью с Маней, продолжая «открывать» натуру, жизнь. Две «мании» равно владеют человеком – мания достижения счастья в обнаружении смысла, симметрии бытия, и мания любви к потоку жизни, к женщине, восстанавливающая симметрию. О третьем случае одержимости напоминает англоязычное значение слова-звука *money* – деньги, они могут быть провокаторами познания и исследования.

В ироническом постмодернистском тексте Битов иллюстрирует герменевтический принцип расширения кругов познания наглядными простодушными наблюдениями: шляпа миссис может закрывать от гребца вид на окружающий мир, но парадоксально провоцирует желание наклониться и заглянуть в то, что *за* шляпой. Эротика не уводит от бытия, напротив усиливает интенцию в бытие, и человек отбрасывает принцип «дело в шляпе», снимает шляпу и входит в тревожащий и необъяснимый мир. В отличие от рационалистического познания, подлинное познание предполагает вслушивание в жизнь, во все его проявления (в чувства цветка, когда в него проникает шмель). «Нет, не гармонию – какофонию надо расслышать! Броуновское

движение. ...Хаос есть наиболее однородное состояние!» [5. С. 181]. Полюбив жизнь, герой новеллы ставит задачу обнаружить не гармонию, не тождество, но симметрию – соразмерность разного и противоположного: «Равенство преходяще. Всё это крайне относительно. Кроме разве симметрии. Всюду видна эта печать Творца, как отпечаток пальцев преступника. Рыбий скелет и лист. Цветок и женское лоно... Адекватное восприятие человеком явлений невозможно, оно непосильно сознанию – только Богу. Восприятие Бога невозможно. Поэтому мы и городим законы как ступени к Нему. Карабкаемся по лестнице, а есть Путь» [5. С. 182].

Итак, познание – путь, текст – ступени, остановки на пути, текст не может нести всей истины Бога, бытия. Так открывается трагизм существования всякого человека: «Жизнь страшнее смерти, потому что в смерти тебя нет» [5. С. 185]. Так открывается превосходство реальности над текстом, ибо текст невозможно дописать ищущему сознанию – таблицы, схемы перестают удовлетворять сознание, как шляпа, которую хочется снять.

Натурфилософские идеи, представленные как вольное философствование персонажей, как их интуиции бытия, определяют и собственно метатекстовый дискурс новеллы, связанный, во-первых, с невозможностью перевода, а во-вторых, с проблемой форм художественной словесности.

Проблема непереводимости иноязычной речи выводит к проблеме условности слов, случайности обозначений: нет онтологической основы у слова, слово конвенционально: «На школе написано: школа, на больнице написано: больница, на магазине: магазин. Будто и так неясно. На дереве же не написано: дерево. Как и на облаке» [5. С. 185].

Русская литература, исходя из пространственной ментальности, трактуется Битовым как несюжетная, ибо предмет и цель познания не фиксированы. Сюжетная проза – путешествие к острову, к цели (Дефо и Стивенсон), пространство корабля в океане или кита (Мелвилл) – это признание самодостаточности автономного пространства. Сюжетность Шекспира связана с ограничением пространства театральной сценой, моделью мира. «В России же нет островов и потому жизнь и литература – особые, необозримые, как, например, «Война и мир». Второе отличие русской литературы от европейской – соотношение вымысла и правды: «вымысел вдруг оборачивается реальностью» [5. С. 154]. Не идея, не мысль, а процесс размышления – вот прихотливый сюжет русской прозы, отвлекающейся в разные стороны, но потому и открывающей неожиданное: «...приближаясь к конечному заключению... окончательно приобретает бес-плотность» [5. С. 156], исчезает конец как заключение, несвобода (Битов обыгрывает два значения русского слова «заключение» – вывод и заключение в тюрьму). Дискретность и незавершённость текста герменевтически обусловлены: «Если мысль выражается словами. А между каждым словом... проходит время, то какая же это мысль?... Какая же толкучка происходит между ними, когда они пытаются что-то выразить!» [5. С. 181].

Иное восприятие слова – его соответствие внешней реальности – обнаруживается в новелле Ваноски «Забывчивое слово» («A Couple of Coffins from a cup of Coffee»). Ей предшествует эпиграф из стихотворения Г. Горбовского, фиксирующего рождение стихов из жизни: «Стихи не шли. И вот получи-

лось. / Но какой ценою!.. какой ценою...». Это прозрение призван доказать «европейского типа» «островной» сюжет, локализованный в пространстве и времени, сюжет о бегстве Урбино Ваноски на остров, где он встречается с женщиной, возвращающей ему желание жить и творить после смерти Дики, виной которой был Ваноски, занятый переводом счастливой любви в текст своего романа. Онтологический акцент этого сюжета – метафорическая модель творчества как проявления жизни, как варианта эроса; с другой стороны, в новелле обнаруживается онтологическая основа языка, не сводимая к конвенции самозначимости слова. «Забычивое слово», вместо «забытое или забываемое слово», указывает на действенную активность самого слова, забываемого и восстанавливаемого в ситуации чувственного, тактильного, эротического контакта человека с реальностью.

Коллизия рождения текста из реальности и разрушения реальности текстом определяет начало судьбы писателя Ваноски (в новелле «Вид неба Трои»). Писатель рождается в процессе эмпирического проживания жизни: роман молодого Ваноски возникает как фиксация, переводя в слово его отношения с Эвридикой. Однако главная коллизия этой новеллы – опасность перемены ценностной иерархии, когда текст, очищенная модель жизни, признаётся выше обыденности. Наслаждаясь любовью к Дике, Ваноски устремлён в будущее, в другую реальность, представшую на фотографии незнакомца-дьявола, где Ваноски увидел высшую степень своего собственного потрясения и интерпретировал это состояние как состояние высшей любви. Не ценя Дику, Ваноски потерял её, а потрясение пережил через несколько лет, встретив женщину с фотографии отнюдь не как прекрасную Елену, а как существо, не вызывающее любви. Обман текста разрушает реальную жизнь, но после разрушения жизни ослаблена и потребность, и способность творить.

В новелле «Забычивое слово» страдания от потери Дики и вина перед ней побуждают Ваноски сменить и имя, и образ жизни «на манер тех японских поэтов, что к сорока годам, достигнув всего, бросают это всё, исчезают, испаряются и, добившись нищеты и инкогнито, начинают поэтический путь с нуля, как никому ещё неведомые, но уже наверняка гении...» [5. С. 207]. Условность сюжета предварена размышлениями об островном сюжете в европейской литературе (об этом сказано ранее), что даёт ключ к дешифровке эротического дискурса как иносказания о психологии творчества, об обретении слова. Ваноски по совету врача отправляется на необитаемый остров, который оказывается и не островом, а дном моря, заливаемым при цунами, и не необитаемым, а обитаемым: там Ваноски встречает хозяйку гостиницы, обустроенной в севшем на мель паруснике. Именно ей и дано вернуть Ваноски желания: желания женщины, жизни, словотворчества.

Сюжет новеллы строится по модели сюжета тайны, так и не разгадываемой персонажами и рассказчиком. Ваноски убеждён, что на острове живут две сестры-близнецы, рано осиротевшие, получившие разное образование: Лили – в монастыре, Марлен – у цыган. Вначале он общается с Лили, и её деликатная, послушная любовь оживляет чувства Ваноски, он обретает желание контакта с живой жизнью и чувство слова, помогая Лили подыскивать точные слова, называющие реалии. Чувство, которое вызывает Лили, можно назвать любовью, естественным самопроявлением («собственные, не вынуж-

денные внешними воздействиями движения»)), которое связывает с окружающим миром, рождает гармоническую связь с миром.

На следующий день вместо Лили появляется якобы её сестра, пописывающая стихи, испытывающая «весеннее обострение» болезни, – полная противоположность Лили при внешнем сходстве. Она вызывает в душе Ваноски стихию чувственной страсти, погружает в «трещину» мира, где происходит умаление феноменов и собственного Я: «Это было нечто равное и обратное рождению, память о котором, выходит, была запрятана так глухо и невоспоминаемо, что только так и можно было до неё добраться. ...Надо было совсем умалиться, умалишиться, оmlадениться... нет, ещё мельче (что крупнее, микроб или сперматозоид)... чтобы оказаться наконец поглощённым, проглоченным любовью» [5. С. 243].

Битов доказывает не гармоничность, а симметричность, антиномичность эроса, его связующую силу и его отделяющую и саморазрушительную силу; его творческий потенциал и его акультурность, подавляемую инстинктом творения жизни, а не текста. Однако и любовь, и страсть равно способны порождать текст: Ваноски начинает писать стихи как во время любви к Лили, так и во время влечения-страсти к Марлен. Ибо в жизни есть разные проявления бытия, их невозможно табуировать до конца, потому в языке существуют разные слова, язык свободен, он ограничивается лишь в речи. Погрузившись в разные стихии реальности, человек возвращает свободу слова. По сути, табуированные или забытые слова возвращаются к нему. Так корректируется постмодернистская версия абсолютной условности слов-знаков, слову возвращается если не онтологическая природа, то неконвенциональная, докоммуникативная природа. «Забычивое» слово проявляется, входя в человека, позволяет ему написать текст, «кончить» его подобно физиологическому акту творения.

В прямом слове автора-переводчика продолжается начатая в новелле «В конце предложения» рефлексия о русской бессюжетности как отказе от заключения бытия в рамки логически выстроенного события, ограничивающего бытийное пространство. Если понимать сюжет как «некий конечный продукт опыта – понимания конструкции жизни» [5. С. 201], то «Пушкин... пытался вырастить европейский сюжет на русской ниве», но «русский сюжет – это сюжет чувства (Чехов), фантазии (Гоголь), реже мысли (Пушкин)», лишь Достоевский «преуспел и в сюжете, и в беллетристике, и в читабельности, и в переводимости» [5. С. 200], т. е. использовал уроки Запада. В русской литературе литературные сюжеты тонут в крови реальных сюжетов жизни, кроме этого, «сюжет... не успевает отстояться в преемственности хотя бы трёх поколений. ...Мы всё ещё живем в языке, а не в сюжете. ...Сюжет для нас – всё ещё байка, враньё, неправда, «так в жизни не бывает» [5. С. 202].

Другая причина бессюжетности – незаконченность мысли о жизни, невозможность мысли-модели: «отсутствие некой конечной мысли-модели» [5. С. 202]. Эту неготовность к конечной модели жизни Битов не ставит в вину русской литературе, напротив, полагает её как онтологическую природу русской литературы, в отличие от европейской, завершённой, индивидуалистической: «Хотя западный наработанный до автоматизма... сюжет, возможно, уже отсутствие мысли-модели» [5. С. 202]. Русская литература, не успевая

«отвердить» модели, вынуждена вновь расширять пространство познания, расширяемое временем, но и бесконечностью русского пространства. Битов не сводит два типа писательства к национальной ментальности: Шекспир и Достоевский переносили в текст мысли-модели жизни, Толстой и Пруст переносили мысли-модели в пространство и потому разрушали конструкцию сюжета.

Важная проблема текста как закрепления герменевтического процесса связана со свободой языка и несвободой речи. Язык обладает онтологической основой, речь – конвенциональна. Битов приводит в подтверждение «терминологию секса» в русском языке, констатируя, что в русской литературной речи есть лишь эвфемистическое обозначение неких физиологических процессов, следовательно, природность табуируется, цензурируется социумом и культурой, контролирующими всё частное и личное: «Полное отсутствие цивилизованной приватной жизни и частной собственности привело наше тоталитарное общество к необъявленной приватизации жизни, подлежащей диффамации (разглашению). Это на бумаге мы не пьём, не курим, не врём, не воруем... И жизнь наша свободна» [5. С. 203]. Такое ханжество, двойной стандарт дают обоснование цензуре, официальному контролю, «топору», «чтобы именно этого секрета, что ничто человеческое нам не чуждо, не дай бог не разгласить» [5. С. 203], тогда как в русском языке есть свобода называния всех природных явлений, язык открыт для незашоренного познания действительности (датчанин Даль это зафиксировал, констатирует Битов), только этот пласт устной речи (русский мат) отделён от литературной речи, «застенчивой и целомудренной, как деревенская барышня девятнадцатого века» [5. С. 204].

Эротический и лингвистический дискурс в контексте всего романа выводит к проблеме возможностей языка, его онтологической основы, как ни различны и условны звуковые символы реалий в языке. Табуирование – это ограничение интенций, игнорирование сущности всей природы и всего бытия. Речь – это то, что может себе позволить пишущий, создающий тексты, если он хочет выразить бытие, а не следовать правилам. Смелость пишущего проявляется не столько в лингвистической свободе, сколько в ментальной свободе – видеть и слышать не очевидное и уходящее, видеть не гармонию, но и хаос, не только вещи, но и дыры бытия, не только тело, но и дух (и наоборот – не только дух, но и тело). Так появляется возможность приблизиться к бытию с помощью сознания и его воплощения – текстов. Онтологическое обоснование творчества между тем не завершается победой творца и культуры: неизбежность ненаписанного, непонятого, неистинного создаёт тот экзистенциальный трагизм, который превышает скепсис отношения к творчеству как к чистой игре. Реалистическая эстетика Битова остаётся и в его поздней прозе.

В новеллах третьей части романа, повествующих о смерти Ваноско, вновь на первый план выходит постижение онтологической сущности слов и текстов. В предчувствии конца жизни Ваноски начинается, с одной стороны, интерпретировать пограничную ситуацию, с другой – вспоминать о пережитом, испытанном, о том, чем он обладал в живой жизни – о вещах, о предметах, т.е. о материальных явлениях. И то и другое вызывает потребность в письме,

в фиксации как момента конца, редукции жизни как процесса, так и прошлых переживаний, их воскрешения. Возникает замысел новеллы «Кнопка», где он сможет зафиксировать сознание в пограничном состоянии. В камере Ваноски установлена кнопка для вызова, но кто должен его вызвать и почему в таком случае кнопку может нажать Ваноски – он не может решить и воспринимает кнопку как право распорядиться судьбой, совершить «самоустранение» и/или исчезновение мира: «Под чем же он подписался и на что согласился? ...Он, мучаясь бессонницей, даже представил себе. Что от нажатия кнопки произойдёт конец света и что именно его некто (тот же бес) выбрал для этой ответственности и вины» [5. С. 363]. Конец своего сознания Ваноски отождествляет с концом реальности, в таком случае реальность – плод воображения, и сознание не только творит тексты, субъективные картины мира, но и самый мир. Но Ваноски при всей остроте ответственности за жизнь (свою и ту, что он видит и воспроизводит) утверждает первенство внешней реальности над текстом и сознанием: «Всю жизнь писал первобытно, что видел. И почему только не понимали?..» [5. С. 367]. Писатель остаётся в границах того, что видит (чувствует, слышит), даже когда он воображает, он трансформирует зафиксированное его сознанием, возможно, придавая ему иной облик, деконструируя связи, выстраивая симметрию.

«Исчезновение предметов» – последний «ненаписанный», как полагает Ваноски, роман, – это другая интенция к письму. Исчезновению из жизни человека предшествует исчезновение реалий, вещей, предметов, то ли сворованных кем-то, то ли сворованных у кого-то, и как следствие, с исчезновением «предметов», «брошенных перед кем-либо», элементов материального мира, исчезает возможность текста. Ваноски пытается писать, «слова старика стали забыто-привычно цепляться друг за друга, вытягиваясь в страницу. Страница и была прямоугольной, как стол, только вдруг позеленела. Герой же был по форме, чёрный, как муха, в своём смокинге, поигрывал кием как тростью, фокусировал взгляд. Шар же на сукне оказался один...» [5. С. 367]. Однако силы старого писателя иссякли, предметы его сознания исчезли, и он не может написать роман, эпиграфом которого была бы декларация (Э. По или древнего японца или китайца, не может вспомнить Ваноски), что реалии и реальность – лишь воображение: «Всё, что зрится, мнится мне, всё есть только сон во сне» [5. С. 368]. В конце жизни внешний мир, предметы постепенно исчезают (отцовская бритва, пишущая машинка), Ваноски кажется, что их крадёт начинающий писатель, собирающийся написать о Ваноски, т.е. перевести предметы в текст, «украсть» вещи, превратив их в знаки. И Ваноски начинает воспроизводить в памяти реалии прожитой жизни, ему являются её знаки-вещи. В опустевшем пространстве, где «пусто, чисто и светло», он оказывается в окружении утерянных вещей: пишущая машинка, отцовская бритва, галстук – подарок Дики, и «свитера и куртки, зонты и трости, кашне и кепки, береты и перчатки, блокноты и записные книжки, часы и очки, бумажники (пустые) и кошельки (с монетками разных стран), браслеты и амулеты, портсигары и зажигалки, ножи и ножики, чётки и цепочки, брелоки и перстни, несколько любимых книг... всё, что было им потеряно или украдено у него, было здесь радостно найдено. ...Каждая вещь будила воспоминание об утрате...» [5. С. 372]. Ваноски не ощущает себя субъектом наблюдения за

реальностью, «исследователем» жизни, он обретает чувство, что реальность наблюдает за «уставшим» исследователем. Сущность текста предстаёт как называние вещей, данных чувствам: «Напиши просто историю каждого предмета – его обретения, его потери... и вовсе не надо расставлять их хронологически... Важно, как ноздри раздуваются от этого лошадиного запаха!» [5. С. 374]. Однако Ваноски не может писать, он заново проживает жизнь, знаками которой, «вестью» о которой становятся вещи. Воспоминания о них важнее их фиксации на бумаге, тогда как в юности, проживая эмпирическую жизнь, Ваноски ценил текст больше самых сильных эмоций, терял вещи и явления ради текста. В старости приоритет отдаётся вещному и чувственному миру, потому что конечна жизнь, ощущения вещного мира: «Что же ты не пишешь, старый козёл?.. Перетерпел» [5. С. 374]. Следующий этап перехода от эмпирического проживания, от воспоминаний обусловлен желанием упорядочить вспоминаемые вещи, вспоминаемые события жизни, дать оценку утерянного и отнятого у других: «Уже легче стало нажать на клавишу пишущей машинки» [5. С. 378]. Интенция к письму – не бегство от реальности, не сохранение реалий в знаках текста, а попытка соразмерить окружающую жизнь, абсурдная попытка, потому что с исчезновением человека она утратит значение для него: «Он давно знал, что всё описанное исчезает из жизни точно так, как и из времени» [5. С. 380]. Но это экзистенциальный способ диалога человека с бытием даже в пограничной ситуации.

Битов обнаруживает бессилие материальных феноменов (с исчезновением Ваноски из его каморки исчезают вещи, собранные его памятью) и силу текстов, остающихся после смерти писателя и предметов его жизни, остаётся рукопись Ваноски, которую готов опубликовать нашедший её Тайрд-Боффин. После исчезновения жизни и предметов остаётся текст, реконструирующий реальность, которая исчезла, в восприятии читателей, т.е. в «переводе», который не соответствует авторскому тексту и подлинной, исчезнувшей, реальности. В этом и есть «трещина», разрыв реальности и текста, искусства и жизни.

В романе Битова доказывается природа искусства не как бегства от реальности, не как замены или воскрешения реальности, а как вечной интенции человека к реальности, к метафизическому бытию, к тому, что непреложно существует вне человека, не разгадываемое и не подвластное ему. Абсурд интенции к письму равен абсурду интенции к неразгадываемому бытию: «Я привык с помощью письма ощущать себя в этом мире», – сказал Битов в интервью [10. С. 82], а в другом признался в невозможности преподавать симметрию бытия: в жизни «нет ни материалистического секрета, ни идеалистической тайны. Жизнь равна самой себе... о мистическом смысле нет и речи. Смысл жизни, любви, смерти, красоты, поэзии мы никогда не узнаем, потому что они ЕСТЬ. Непознаваемость и есть в каком-то смысле самый общий смысл жизни. <...> Проблема смысла жизни и порождена преувеличением наших умственных возможностей. <...> Чем убедительнее объяснение смысла жизни, тем оно и более честно. Принятое же как руководство к действию, оно ведёт к идеологическим преступлениям. Если мы не препарировали любовь и красоту (а могли лишь растлить), значит, они нам даны не для пости-

жения, а для отражения. <...> Нам остаётся лишь один вопрос: что такое человек? В принципе, и на этот вопрос нам не суждено ответить...

Но мысль о назначении не только соблазнительна, как мысль о смерти. Не приводя к решению, она ВЕДЁТ человека по пути жизни. Свобода выбора... есть задача, а не возможность» [11. С. 387].

Литература

1. Битов А. Преподаватель симметрии // Юность. 1987. № 3. С. 12–50.
2. Битов А. Преподаватель симметрии // Битов А. Человек в пейзаже. М., 1988. С. 309–458.
3. Битов А. Фотография Пушкина. 1799–2099 // Знамя. 1987. № 1. С. 98–120.
4. Рыбальченко Т. Мотив фотографии в прозе А. Битова // От сюжета к мотиву: Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 1996. С. 178–191.
5. Битов А. Преподаватель симметрии: Роман-эхо. М., 2008.
6. Битов А. В поисках реальности: Беседа с Е. Шкловским // Литературное обозрение. 1988. № 5. С. 32–38.
7. Песков А.М. [Ксепма В.О.] По ту сторону лобной стенки // Литературное обозрение. 1989. № 3. С. 24–27.
8. Рыбальченко Т.Л. Философия культуры в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Проблемы литературных жанров. Ч. 2. Томск, 1999. С. 218–224.
9. Рыбальченко Т.Л. Проблема границы существования в прозе А. Битова и В. Набокова: («Оглашенные» и «Ultima Thule») // Европейские исследования в Сибири. Вып. 3. Томск, 2002. С. 187–201.
10. Битов А. «Если есть возможность говорить, что хочешь, надо говорить что можешь»: Интервью И. Полтевой // Журналист. 1989. № 8. С. 76–82.
11. Битов А. Две заметки периода гласности // Битов А. Неизбежность ненаписанного. М., 1999. С. 381–387.