

О.Ф. Ладохина

Филологический
роман:

фантом

или

реальность

Русской

литературы

XX века?

Ольга Фоминична Ладохина
Филологический роман: фантом или
реальность русской литературы XX века?

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4964746

Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века?: Водолей; Москва;
2010
ISBN 978-5-91763-042-7

Аннотация

Исследование Ольги Ладохиной являет собой попытку нового подхода к изучению «филологического романа». В книге подробно рассматриваются произведения, в которых главный герой – филолог; где соединение художественного, литературоведческого и культурологического текстов приводит к синергетическому эффекту расширения его границ, а сознательное обнажение писательской техники приобщает читателя к «рецептам» творческой кухни художника, вовлекая его в процесс со-творчества, в атмосферу импровизации и литературной игры.

В книге впервые прослежена эволюция зарождения, становления и развития филологического романа в русской литературе 20-90-х годов XX века. В центре внимания исследователя – произведения, за редкими исключениями, жанрово не определявшиеся авторами как филологический роман («Пушкин» Ю. Тынянова, «Дар» В. Набокова, «Пушкинский Дом» А. Битова, «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина, «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца), и тем более значимо стремление автора раскрыть их жанровую природу и своеобразие как романов именно филологических.

Содержание

Предисловие	4
Глава 1. Становление и развитие филологического романа в русской литературе XX века	8
К вопросу о жанровой специфике филологического романа	8
Ю. Тынянов на подступах к созданию романов нового жанра	13
«Поиски жанра» филологического романа в 20-е – 40-е годы:	18
В. Шкловский, В. Каверин, О. Форш, В. Набоков, К. Вагинов, В. Сиповский и др	
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Ольга Фоминична Ладохина

Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века?

Предисловие

Литературный процесс XX века ознаменован появлением новых жанров, новых жанровых форм. Эта тенденция коснулась и жанра романа, восприимчивого к изменениям, что привело к появлению жанра филологического романа, осмысление своеобразия которого шло на протяжении всего XX века, сформировавшего разные точки зрения на этот «непроявленный жанр» (Л. Гинзбург), «субжанр» (С. Чупринин), «жанр» (Вл. Новиков) и др. Исследователь И. Степанова в работе «Филологический роман как “промежуточная словесность” в русской прозе конца XX века» заявила, что «явление, которое кроется под этим названием, возникло и существовало на протяжении всего прошлого века, начиная с 1920-х гг., в виде полунаучной-полухудожественной прозы... подобная проза родила роман» [139: 75]. Писатели, по мысли И.П. Ильина, стали выступать одновременно и как теоретики собственного творчества, и как создатели текста [173: 326]. Вкрапление литературоведческой теории в текст романов, достигая наивысшей концентрации, дает повод говорить о специфике филологической прозы, в пространстве которой и формировался собственно филологический роман. Авторы этой жанровой формы превращают свою творческую биографию, биографии коллег по цеху, перипетии литературной жизни в сюжетное пространство литературного произведения, в границах которого появляется возможность декларировать индивидуальные особенности авторского стиля, используют «площадку» произведения для литературного эксперимента, стилистических новаций. Исследования писателями «уникальности творческой личности» спровоцировали и появление нового героя – филолога, а основная проблематика в этих произведениях стала группироваться также и вокруг вопросов собственно литературы и языка.

Жанр филологического романа задолго до того, как появился сам термин, связан с именами В. Розанова, Ю. Тынянова, В. Каверина, О. Форш, В. Шкловского, К. Вагинова, В. Набокова.

В литературной критике и научных исследованиях неоднократно предпринимались попытки изучить особенности филологической прозы и ее жанровую специфику. Так, по мнению Вл. Новикова, «проблема “литература как филология и филология как литература” и в наступившем столетии еще долго будет сохранять свою актуальность, задевая за живое литераторов разного творческого склада и разных эстетических взглядов» [16: 169].

Проза филологической интенции (по тематике, по специфике героя, сюжета, по способу повествования) включает в себя «филологическую оглядку», «филологическое припоминание», требует определенного круга знаний (как от читателя, так, естественно, и от писателя), способности ориентации в культурном и историко-литературном дискурсе эпохи (и не одной).

В круге таких проблем только в 70-е годы и появляется номинация прозаического жанра как «филологической прозы» и термина «филологический роман». Вл. Новиков заметил, что впервые подзаголовок «филологический роман» появился к книге Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», затем А. Генис использовал данный термин для своего

романа «Довлатов и окрестности», демонстрируя тем самым его цель – исследование психологии творческой личности. С тех пор термин «филологический роман» все чаще появляется в литературоведческих исследованиях.

Специфическими чертами филологического романа, по мысли Вл. Новикова, стали синтез мемуара и эссеистики¹, афористическая манера письма. Термин «филологический роман», считает он, применим к таким сочинениям, как беллетристическое повествование о писателях [15: 30]. Немаловажной чертой филологического романа Вл. Новиков считает также «стихию разноречия и разноразличия» (термин М. Бахтина).

По замечанию С. Чупринина, к понятиям «филологическая проза» и, в частности, «филологический роман» в литературных кругах относятся «с предвзятостью» [161:608]. И тем не менее это явление маргинальное в литературном процессе: ряд критиков и литературоведов (А. Жолковский, Ю. Щеглов, Вл. Новиков, А. Генис, С. Чупринин и др.), привлеченных столь ярким феноменом искусства, высказали позитивное отношение к новому жанру, что позволяет констатировать устойчивую тенденцию в развитии филологической прозы и выделении филологического романа в отдельный жанр. В частности, наличие этого жанра как факта литературной реальности отмечает С. Чупринин в книге «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям»: «Авторы максимально акцентировали книжность своих сочинений, предназначенных исключительно читательскому меньшинству, владеющему искусством дешифровки самых трудных для понимания текстов и разделяющему с авторами их культурные, моральные и идеологические установки» [161: 215]. Некоторая «залитературенность» отдельных произведений современной литературы, по его мнению, приводит к пересмотру концепции личности, особенно там, где авторы анализируют свой личный литературоведческий опыт, а влияние других текстов ведет к пересмотру жанра произведения [161: 215].

Для литературы начала XX века было характерно развитие документально-мемуарного жанра. Имена и фамилии известных личностей в произведениях этого типа, будучи измененными, легко узнавались читателями-современниками. Подобные тексты получили название «романов с ключом», по аналогии с одноименным жанром во французской литературе («roman a clef»). Филологические романы, несомненно, тяготеют к повествованию «с ключом», в котором читатели «с легкостью угадывают прототипов, замаскированных прозрачными... псевдонимами» [161: 504]. Игра с читателем, часто связанная с описанием литературных скандалов (коих немало знает история литературы), доставляет автору не только эстетическое, но и профессиональное удовольствие.

С. Чупринин выделил три условия для выделения филологического романа в отдельный жанр: 1) нерешенные вопросы творческой жизни; 2) конфликт между неизвестными лицами и литературным авторитетом; 3) несовпадение образа жизни писателя с тем, что он делает и думает о себе.

Филологические романы пишут многие, по мысли исследователя, но при этом не уточнена его жанровая разновидность, что является свидетельством того, что филологический роман находится в стадии формирования. Если Вл. Новиков главным условием, определяющим жанр филологического романа, считает профессию героя, то С. Чупринин – «филологическую проблематику повествования».

И. Степанова предлагает рассматривать филологический роман как «промежуточную словесность» в русской прозе XX века, утверждая, что в нем должны «...присутствовать романная коллизия и романский герой» [139: 75]. Опираясь на труды Б. Эйхенбаума, И. Степанова замечает, что о промежуточных жанрах говорили еще формалисты, когда занимались

¹ Как считает И.П. Ильин, эссеистичность «изложения, касается ли это художественной литературы, или литературы философской, литературоведческой, критической и т. д., вообще стала знаменем времени...» [170: 326].

«скрещиванием» филологии и литературы. Они, на ее взгляд, были предшественниками данной жанровой формы, а в 90-е годы XX века филологический роман «отвердел и выкристаллизовался», ассимилировал в биографический роман («Довлатов и окрестности» А. Гениса), в мемуары («НРЗБ» А. Жолковского), в роман-пародию («Голубое сало» В. Сорокина), в беллетризованную роман-оперу («Орфография» Д. Быкова) [139: 81–82].

В полной мере констатировать закрепление жанра филологического романа нельзя уже по той причине, что например, А. Генис обозначил жанр своей книги о Довлатове как «филологический роман», создав, на наш взгляд, отнюдь не биографическое исследование. После выхода своего романа он опубликовал статью «Каботажное плавание», в которой утверждал, что читатель должен «прибегнуть к попятному чтению, возвращающему строку не только к моменту рождения, но и к обстоятельствам зачатия. Книга для филологического романа – улика, ведущая литературу к ее виновнику» [7: 121].

По мнению И. Степановой, главной отличительной чертой филологического романа является «такое воплощение филологических идей в структуре романа, такое включение литературной или языковой теории в литературную практику, которое ведет к художественным открытиям» [139: 76]. Такая концепция несколько сужает список произведений, которые можно отнести к жанру филологического романа, да и сама Степанова отмечает сразу же роман «Б.Б. и др.» А. Наймана, объясняя свою позицию тем, что в романе мало художественного вымысла и легко угадывается прототип главного героя.

Исследователь Г. Малыхина, говоря об эпохе постмодернизма, внесшей коррективы в литературные структуры, отмечает, что «автору “филологического романа”, *редкого* явления в истории русской литературы, присущ теоретический склад мышления» [103: 77]. В литературе на рубеже XX–XXI веков количество разновидностей филологического романа увеличилось: «Как стать знаменитым писателем» А. Кучаева (2002), «Орфография» Д. Быкова (2003), «Пиши пропало» М. Безродного (2003), «Еврейский камень, или Собачья жизнь Эренбурга» Ю. Щеглова (2004), «Долог путь до Типперэри» Г. Владимова (2005), «Марбург» С. Есина (2006), «Рахиль» А. Геласимова, «Неверная» И. Ефимова (2007) и др.

А. Разумова рассматривает проблему жанра филологического романа в историческом контексте, отмечая, что интерес к данной проблеме появился еще в 20-е годы. Исследователь не отделяет филологический роман от «филологической прозы», понимая данный термин расширенно, базируя свои доводы на материале романов, дневников, записок. «Фрагментарный филологический роман» – такой термин вводит в дискурс Разумова для обозначения филологических записок, в качестве примера предлагая «Записки» Л.Я. Гинзбург.

Исторический подход к появлению нового жанра – филологического романа – дает возможность увидеть роль литературной борьбы двух школ – школы М. Бахтина и школы формалистов, – идеи которых нашли отражение в творчестве ее представителей. Романы К. Вагинова (школа М. Бахтина) и В. Каверина (школа формалистов) – яркое доказательство этих литературных споров. Школа М. Бахтина проповедовала идею диахронии, что можно доказать на примере романа К. Вагинова «Козлиная песнь», а в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»

В. Каверина реализованы идеи формалистов. А. Разумова констатировала, что проблемы романа как жанра стали основными для *героев* каверинского произведения: «Пафос синхронии потребовал от В. Каверина обратить внимание на кризис романа и на сомнения в его целесообразности как жанра ответить романом» [125:4] и проследила логику формалистского творчества, вычислив ключевое слово в игре формалистов – «скрещение»: «Литература скрещивается с филологией» [125:55], сделав акцент на автобиографизме филологических романов, его установку на художественность и литературную игру.

Актуальность пристального внимания к филологическому роману обусловлена общими тенденциями в развитии современного литературоведения – ярко выраженного

интереса к процессу смешения жанровых черт, появления так называемого «синтетического жанра», к которому, в частности, относится филологический роман. В силу того, что эта проблема не решена и имеет ряд дискуссионных моментов, а объем знаний в этой области возрастает, задача обобщения имеющихся результатов в изучении жанра филологического романа имеет актуальный характер.

Глава 1. Становление и развитие филологического романа в русской литературе XX века

К вопросу о жанровой специфике филологического романа

Одна из основных категорий поэтики – категория жанра; она постоянно обновляется. В 20-е годы в трудах Б. Эйхенбаума было отмечено, что литературу «надо заново найти – путь к ней лежит через область промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам» [169:129]. Состояние «внефабульности» русской литературы и то, что ее героем стал литератор, по мысли Эйхенбаума, тоже было симптоматично. А Ю. Тынянов в статье «Промежуток» обратил внимание на то, что настоящая литература в начале XX века в борьбе с «литературностью» начала новые поиски в области жанра: «“Рассказ” стерся, малая форма не ощущается – стало быть, требуется что-то противоположное – большая форма, а стало быть, роман» [149:436], но вначале романы получались «вещами “на границе”», закономерность чего подтвердило само время. По замечанию Е. Курганова, «всякая строгая выдержанность жанра, помимо художественной воли автора, начинает отзывать стилизацией» и продолжает идти «процесс трансформации устоявшейся системы: на смену большому сюжетному полотну приходит микросистема как свод реальных историй» [91: 42–43].

На протяжении XX века провести четкую границу между жанрами становилось все сложнее: проза то погружает читателя в интеллектуальные сферы, делясь опытом прочтения и интерпретации текстов русской и зарубежной литературы, то увлекается психологией, то становится документом, где главный герой – сам писатель.

Одной из тенденций развития романа XX века можно назвать повышенный интерес к проблеме становления творческой личности. В рамках этой тенденции появились произведения, где творческая личность, в частности, филолог, становится главным героем романа, а его профессиональная деятельность приводит к тому, что этому жанру дали определение «филологический роман».

В начале XX века жанр произведений, в которых поднимались филологические проблемы, а главным героем был филолог, Л. Гинзбург определяла как «промежуточный» или «непроявленный» жанр, зародившийся для того, чтобы развивалась наука о литературе. Обычно в таком романе реальные герои сосуществовали вместе с литературными, а автор чаще всего являлся литературоведом. В. Шкловский считал, что «каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман» [59: 35].

В конце XX века, когда появился термин «филологический роман» и определилось своеобразие этого жанра, Вл. Новиков попытался дать ему определение в эссе «Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия» [15: 291]. Он очертил круг произведений, которые относятся к филологической прозе, затем обратил внимание на «многоязычный коллаж», «языковые элементы» романа, считая, что «место филологического романа – на самой границе слова и жизни» [15: 293]. Если Вл. Новиков начинал отсчет появления филологических романов с «Пушкина» Ю. Тынянова, то В. Шкловский, на наш взгляд, совершенно справедливо – с «Опавших листьев» В. Розанова, книги которого стали предтечей будущих филологических романов со всем разнообразием их видов.

Жанр книг В. Розанова «Уединенное» (1912) и «Опавшие листья» (1913–1915) определить затруднительно. В первой книге, имеющей эпиграфический заголовок («на праве рукописи»), есть крайне интимные заметки, публицистические эссе, лирические записи, фило-

логические размышления: в ней личность автора предстает многогранно, так как тот не побоялся «обнажить» свой внутренний мир перед читателем, создав необычный сплав факта-мысли-образа, что привело к созданию нового вида литературного произведения, в котором есть элементы науки (философии), публицистики, поэзии и художественной прозы. Найдя свой самобытный стиль, В. Розанов реализовал свои поиски в «Опавших листьях».

Отношение к художественной манере В. Розанова и восприятие ее было неоднозначным: если по поводу «Уединенного» З. Гиппиус бескомпромиссно вынесла приговор: «Такой книге нельзя быть»², то В. Шкловский высоко оценил афористическую документально-художественную прозу В. Розанова³, в книгах которого фабульность уступила место психологизму, гармонично соединились реалистические и модернистские тенденции, что было знаком времени, усложнились художественные приемы. В. Розанова по праву можно считать новатором начала XX века, который во многом проложил путь для «серапионовых братьев» В. Шкловского и В. Каверина; романов А. Синявского (А. Терц) и Ю. Карабчиевского, появившихся в 70-е годы, в которых оба писателя прославляли любимых ими поэтов Пушкина и Маяковского, «но словом непочтительного восторга».

Новый импульс поискам новых форм и идей в филологической прозе придали А. Синявский (А. Терц) и Ю. Карабчиевский. Одним из первых их предпринял Андрей Синявский, любовь и уважение которого к В. Розанову выразились в его книге «“Опавшие листья” В.В. Розанова» (1982). Литературные реминисценции, аллюзии, пародийные параллели и перифразы классических текстов в его произведениях были, с одной стороны, данью традиции, которая сложилась в 20-30-е годы, а с другой, предвосхищением увлечения проблемой интертекстуальности постмодернистами в конце XX века. Бесстрашие в обращении с именами классиков русской литературы XIX века, ироничный, подчас даже фамильярный тон изложения самому Синявскому нередко ставили в вину.

А. Генис в «Беседах о новой словесности» относит Синявского к создателям «новой литературы», сумевшим раньше других изменить свое отношение к традиционным вопросам теории литературы. В статье «Что такое социалистический реализм» тот предложил способы избежания прямого цитирования других авторов: «Текст, принадлежащий другому автору, становится заведомо чужим, в качестве такового уже может рассматриваться как большая, размером в целую книгу, цитата» [55: 30]. Утверждение Гениса, что Синявский всегда писал не роман, а «черновик романа», отдаваясь таким образом во власть «того особого жанра, который в его творчестве следовало бы назвать просто “книга”», еще раз наталкивает на мысль о том, что его «Прогулки с Пушкиным» тяготеют к жанру филологического романа, в котором наброски, варианты, заметки дороже строгого следования сюжету. «Плетение словес, игра самодостаточной формы, ритуальный танец, орнаментный рисунок, плавное течение текста – вот прообразы прозы Синявского», справедливо замечал А. Генис, еще раз подтвердив продолжение традиций В. Розанова в творчестве писателей XX века. Правда, З. Кедрина именovala особенности стиля Синявского «литературными забавами».

Наибольший скандал вызвало произведение Синявского «Прогулки с Пушкиным», написанное в камере, присланное на волю по частям и опубликованное в эмигрантском «Новом журнале» в 1976 году. Критиков сразу же возмутил его тон, приведший к литературному скандалу, и «стилистические разногласия». Исследователь творчества Синявского К.Т. Непомнящи отмечала, что «эти разногласия исходят из разницы в представлениях о том, как работает язык, и, в свою очередь, влекут за собой целую систему отношений между писателем, читателем, текстом, жанром...» [107:41]. Сам автор так обозначил жанр своей

² Крайний А. Литераторы и литература //Русская мысль. 1912. № 5. С. 29–31.

³ Шкловский В. В. Р. // Pro et contra (Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей). Кн. 1 и 2 / В. В. Розанов. – СПб.: РХИ, 1995/ – Кн. 2. – С. 321–341.

книги: «фантастическое литературоведение», пояснив: «Было просто забавно писать научную монографию о Пушкине, будучи в трудовом лагере. Но некоторые вещи я просто сломал впервые – так же, как вы ломаете игрушку, – и склеил их обратно по-новому.

Возьмем, например, “Медного всадника”. Я предложил гипотезу, что Петр – это поэт, а Евгений – ординарный человек. Я не настаиваю на этом прочтении, и я никогда не предполагал, что “Прогулки с Пушкиным” будут использоваться для изучения Пушкина. Или где-то еще в своей работе я рассмотрю гипотезу, что Татьяна была фактически влюблена в Пушкина, а не в Евгения Онегина. Я не утверждал это с абсолютной серьезностью. Я просто взял и перевернул это вверх ногами» [107: 191].

К.Т. Непомнящи утверждает, что «Прогулки с Пушкиным» представляют собой «упражнение в писательстве», где намеренно нарушаются установленные нормы. Автор, по ее словам, демонстрирует собственное видение роли словесного искусства, разрушает «барьеры между словами и демонстрацией сложных взаимосвязей знака и представления» [107:192]. И.С. Скоропанова находит, что Синявскому удалось из литературы и литературоведения, вступивших в новые взаимоотношения, создать собственный текст: «Художественный, документальный, литературоведческий, культурологический материал служит для создания произведения литературного, при написании которого, однако, используются как равноправные два языка культуры: язык художественной литературы и язык литературоведческой науки. “Двойное письмо”, основанное на принципе деконструкции, – вот тот принципиально новый момент, который отличает Абрама Терца от его предшественников, создававших “литературу о литературе” и выходивших в своем творчестве за границы устоявшихся жанров... “Прогулки с Пушкиным” – явление паралитературы» [136: 82]. Сергей Бочаров констатировал близость романа Синявского к жанру филологического: «“Прогулки с Пушкиным” – литература не меньше, чем литературоведение» [44: 78].

Одна из особенностей «Прогулок с Пушкиным» – парадоксальность суждений А. Терца (А. Синявского) о личности Поэта, которая во многом определяла характерные черты его творчества. В одном месте писатель отмечает необычный способ Пушкина «охотиться на героев, забрасывая линию судьбы, как лассо...» и утверждает, что «самый круглый в литературе писатель, Пушкин повсюду обнаруживает черту – замкнуть окружность, будь то абрис событий или острый очерк строфы, увязанной, как баранки, в рифмованные гирлянды» [19: 357]. В другом месте, пытаясь объяснить восприимчивость поэта к отражению самых разнообразных жизненных реалий в емких поэтических строках, приходит к неожиданному выводу: «Пустота – содержимое Пушкина... Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины...» [19: 373]. Исследуя истоки свежести пушкинского взгляда на мир, незамутненного холодным опытом прожитых лет, А.Терц отмечает, что «Пушкин остается ребенком, который сразу и младше и старше всех. Подвижность, непостоянство в погоне за призраком жизни, в скитаниях по морям – по волнам... умерялись в нем тягой к порядку, покою и равновесию» [19: 387]. Пишет автор и о дорогой цене, которую Пушкин – человек заплатил за гениальность Пушкина – поэта: «Едино человека-поэта он рассек пополам, на Поэта и человека, и, отдав преимущества первому, оставил человека ни с чем, без тени его элегантной профессии, зато во всей его мелкой и непритязательной простоте» [19: 404].

Примечательно, что предисловие к первому собранию сочинений А. Терца в России написал Владимир Новиков, в будущем автор «Романа с языком, или Сентиментального дискурса» и эссе «Филологический роман», утверждая, что А. Синявский не только творил литературу, но исследовал ее, как Ю. Тынянов: «Это было не раздвоение личности, как потом утверждали обвинители Синявского, а удвоение духовного мира. С ним произошло примерно то же, что случилось в середине двадцатых годов с Юрием Тыняновым – писателем и ученым, уроки которого ощутимы и в научной, и в творческой деятельности Синявского.

Иным Бог дает сразу два таланта – писательский и исследовательский...» [19: 4]. Вл. Новиков обратил внимание на связь автора и персонажа, на происхождение псевдонима, на роль гиперболы и иронии в тексте, сказав, что Синявский создал не исследование, не учебник, а сказал живое слово о Пушкине того, кто «на дружеской ноге» с культурой. По мысли Новикова, только так ее можно развивать и только так ею можно владеть.

Мария Розанова в статье «К истории и географии этой книги», посвященной «Прогулкам с Пушкиным», сказала, что «искусство (чистое искусство) в широком смысле слова – это прообраз Воскресенья» [130:157], тем самым связав книгу с филологическим романом Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», написанным в 1985 году. В России опубликован он был только спустя пять лет в журнале «Театр».

Ю. Карабчиевский писал стихи, прозу, эссе, но именно его книга о Маяковском вышла с подзаголовком «филологический роман». По словам Ю. Костыренко, «для Карабчиевского не существовало в литературе периферийных жанров» [87: 217]. Он всегда и везде вел сугубо личностный, не претендующий на научность разговор-исповедь, в котором делился своими открытиями в русской культуре XX века. Так же, как и Синявский, он игнорировал нормативы академического литературоведения, стиль советской литературной критики, тяготел к жанру свободного очерка: он «...всегда стремился к разговору с читателем на равных, но никогда не становился в позу “учителя”, в читателе видел, прежде всего, собеседника, и вот это делало его, как автора, открытым для возражений, более того, как бы предполагало спор» [87: 218]. Исследователь творчества и жизни Маяковского размышлял о том, что понятие «поэзия» не поддается определению, аргументируя свою мысль тем, что поэзия «занимается внутренней сутью явлений», постигать которые приходится, «никак не нарушая их естественной целостности, не внедряясь, не ломая, не убивая» [10: 28]. Маяковский, утверждал Карабчиевский, жил и творил иначе, его эстетическая эстетика использует форму декларации, чтобы привлечь массы. Он трибун, наделенный «чувством словесной поверхности» [10: 31].

Карабчиевский акцентирует внимание читателя на том, что Маяковский знал слова, но «не чувствовал» их тайны: «Те слова, что звучат из уст Маяковского на самых высоких эмоциональных подъемах его стиха, что бы ни пытался он ими выразить: гнев, жалобу, месть, сострадание, – живут своей независимой жизнью и вызывают то, что и должны вызывать: простое физиологическое отталкивание» [10: 20]. Автор видел в раннем Маяковском сдвиг в «сторону садистского сладострастия», связанный с законом «обратного действия слова». Такой словесный материал стиха, как «кровь», «мясо», «трупы», сделал Маяковского поэтом Революции, так как он готов был к революционным действиям. С приходом революции изменилась цена слова, уже невозможно было отойти от конкретики его смысла. Наблюдение над образами, словотворчеством помогло исследователю в общих чертах обрисовать эстетику Маяковского, дать «ключ ко всему Маяковскому». Для доказательств своей точки зрения Карабчиевский привлекает воспоминания писателей В. Катаева и Ю. Олеши, К. Чуковского, тогда уже авторитетного критика Б. Лившица, известного кубофутуриста, Л. Равича, ученика и поклонника Маяковского, поэтические тексты Б. Пастернака, М. Цветаевой, В. Хлебникова, Н. Бурлюка, А. Крученых, А. Мариенгофа, С. Есенина, И. Бродского, фрагменты из статей М. Левинова («О футуризме необходимая статья»), самого Маяковского и, конечно, стихи поэта. Опираясь на такой обширный и многогранный материал, Ю. Карабчиевский создал портрет человека и поэта.

Карабчиевский в книге исследовал и природу юмора поэта, сделав вывод, что остроумие такого рода, когда прослеживается логика, «тасуются суффиксы и приставки, выворачивает наизнанку корни» [10: 122], – каламбурное.

О мастерстве Маяковского писали многие, и, по мысли Карабчиевского, эта тема в филологии вне конкуренции. Отталкиваясь от точки зрения Ю. Олеши, что Маяковский –

мастер метафоры, исследователь пошел дальше, раскрыв секрет создания метафоры у поэта, обновляющего речевые штампы.

В «Воскресении Маяковского» нет позерства, его автор, как и Терц-Синявский, свободно высказывается, не отрекаясь от убеждений в пользу цензуры, открыто демонстрируя Маяковского в его человеческих проявлениях, в книге звучит та же ироничная интонация повествования, что и у героя этого романа, а анализ стихотворений соседствует с описанием жизненных, культурных ситуаций. Это можно заметить по наименованиям глав: «Лицом к лицу», «Секреты мастерства», «Поэзия и правда», «Братья-разбойники», «Схема смеха», «Лицо и маска», «Князь Накашидзе», «Любовь», «Бессмертие», «Смерть», «Воскресение». Карабчиевский пытался понять, как «великий поэт, целиком и навек отдавшийся власти, всегда ощущавший полное с ней совпадение – в стиле речи и стиле жизни, дальнейшей цели и сегодняшней пользе, в подходе к событиям и методе действий (вариант: никогда не согласный полностью, всегда метавшийся между искренней лирикой и вынужденной службой текущей политике), – этот человек вдруг видит, что все не то» [10: 241].

Он ведет свое расследование причин гибели «трудного героя» книги – Маяковского. Творчество поэта и его жизнь – неразрывная цепь, между звеньями которой прослеживается, по мысли Карабчиевского, тесная взаимосвязь: «способ выражения – через конструкцию, через лозунг и декларацию – становится способом восприятия времени, способом понимания мира...» [10: 308]. Обреченность поэта и одновременно «воскресение Маяковского» – это признание в любви к поэту, поиск ответов на неразрешенные вопросы через его творчество, через слово.

Авторские трактовки в филологических романах являются основополагающими, что делает их естественно привязанными ко времени создания. Ведь именно поэтому Ю. Карабчиевский писал: «Филология – такая странная вещь, что любое высказанное в ней положение может быть заменено на противоположное с той же мерой надежности и достоверности» [10: 319].

Еще в тридцатые годы Б. Эйхенбаум констатировал зарождение филологической прозы в творчестве В. Шкловского и В. Каверина, О. Форш и К. Вагинова. В текст филологических романов авторы-филологи и вводили собственные «диалоги с филологией», которые в 70-90-е годы продолжили писатели-постмодернисты. Всю первую половину XX века шли «поиски жанра» (особенно в 20-40-е годы), позднее определившегося как жанр филологического романа.

Ю. Тынянов на подступах к созданию романов нового жанра

Особый вклад в развитие жанра филологического романа внес Ю. Тынянов. По складу ума он был изобретателен, артистичен, «целостен в своих творческих проявлениях», поэтому резкой границы между его критическими текстами и литературными произведениями провести невозможно. Исследователи биографии Ю. Тынянова называли это качество «творческим универсализмом», заметив, что таких «максимальных сближений критики с научной историей литературы» не достигал никто. Л. Гинзбург писала в статье «Тынянов-литературовед», что он – «филолог и автор романов... для него это единое литературное дело» [59: 465]. Вл. Новиков обращал внимание на способность Тынянова «сопрягать науку с литературой»: «Писатель, “сидящий” внутри литературоведа, может помочь ему в исследовании, а может и помешать. Сочетание этих двух начал – тонкое, трудно поддающееся сознательному регулированию дело [16: 66]. Для Тынянова было абсолютно естественным слияние науки и искусства, и это дало возможность заглянуть в творческую лабораторию писателей. Он следовал в своих работах принципу: «Там, где кончается документ, там я начинаю» [16: 70].

Жанровая природа трилогии Ю. Тынянова («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин») до сих пор вызывает споры: его книги относят то к жанру исторического романа, то к жанру романа-биографии. В статье «Литературная эволюция» Ю. Тынянов утверждал важность понятия «жанр»: «Нужным и должным науке кажется роман. Здесь вопрос сложный, один из центральных вопросов. Дело в том, что исчезло ощущение жанра... рассказ стерся, малая форма не ощущается – стало быть, требуется что-то противоположное – большая форма, а стало быть, роман» [147: 393]. Дискуссия литературоведов о жанре романов Тынянова связана с особенностью их текстов – в них научная мысль переплетается с художественной, по определению М. Гаспарова: «Первый роман Тынянова был беллетристикой, соседствующей с наукой, второй – беллетристикой, подменяющей науку, третий – беллетристкой, дополняющей науку» [53: 18].

Как ученого и писателя Ю. Тынянова всегда привлекала личность Пушкина. Академическое литературоведение к началу XX века излишне канонизировало поэта, что вызывало негативную реакцию Ю. Тынянова. В 1922 году он заканчивает статью «Мнимый Пушкин», через два года – статью «Архаисты и Пушкин», в которых пишет о «живом» Пушкине, отрекаясь от устоявшихся представлений о поэте. В 1925 году К.И. Чуковский заказывает Ю. Тынянову статью о Кюхельбекере; через три недели им была написана работа, существенно превышающая поставленную задачу. Статьи «Пушкин и Кюхельбекер», «Архаисты и Пушкин», в которых замечен переход от научного стиля к художественному, и легли в основу будущего романа «Кюхля». Его нельзя назвать ни романом-биографией, ни историческим романом в строгом смысле слова. Ю. Тынянов объединил в главного героя своего произведения персонажей своих литературоведческих статей, проведя немыслимые для других параллели.

Так, в одной из первых рецензий на роман Н. Асеев замечал, что образ главного героя списан с Хлебникова. Роман насыщен цитированием стихов Пушкина («В последний раз, в сени уединенья, // Моим стихам вникает наш пенат. // Лицейской жизни милый брат, // Делю с тобой последние мгновенья» [20: 73]), Г. Державина («Глагол времен! Металла звон // Твой страшный глас меня смущает...» [20: 56]), В. Жуковского («Зачем, зачем вы разорвали // Союз сердец? // Вам розно быть! Вы им сказали – // Всему конец» [20: 77]) и, конечно, в первую очередь, – самого Вильгельма Кюхельбекера («... Здесь я видел обещанье // Светлых, беззаботных дней: // Но и здесь не спит страданье, // Муз пугает звон цепей!» [20:

142]; «Злодеям грозный бич свистит //И краску гонит с их ланит, //И власть тиранов задрожала» [20: 125]).

Для решения художественных задач Тынянов использовал язык пушкинской эпохи: в тексте нашли отражение специфические обороты разговорной речи (*торг мерзейшими стихами, вскидывал на него глаза*), варваризмы французские (*cher amiral, mosieur; coup detat*) и итальянские (*Firenta la Bella*), особенная манера обращений (*барон Дельвиг, его величество*). Строгость научного подхода к жизнеописанию поэта пушкинской поры в то же время не помешала автору привлечь внимание читателя к эмоциональной стороне жизни главного героя. Современник Ю. Тынянова Б. Эйхенбаум отмечал в этой связи: «Перед нами исторический роман, а между тем он местами лиричен, как поэма. В последней главе ритм и интонация отвоевывают себе уже большой самостоятельный участок – в виде отступления... Это уже не столько “повесть о декабристе”, сколько плач о нем» [169: 94]. В пользу того, что это все-таки исторический роман, могло говорить и обилие в нем документального материала, но переписка, включенная в него, в первую очередь, несла эмоциональную нагрузку.

Исследуя жанровое своеобразие этих романов, А.Ю. Петанова замечает: «Композиция романа, его стиль и язык, изображение главного героя – все это свидетельствует о том, что перед нами произведение той самой “новой прозы”, появление которой “предрекал” Тынянов-литературовед» [118: 90], а ранее – современники и почитатели В. Розанова.

Она отмечает также, что «роман “Кюхля” оказался результатом плодотворного синтеза науки и литературы, явился продолжением историко-литературных работ Тынянова, написан по догадке» [118: 393]. Можно заметить, что черты, подмеченные исследователем, вполне вписываются в жанр, сформулированный гораздо позже создания этих произведений, – жанр филологического романа, так как Тынянов обращается в них к литературоведческим проблемам, намечает образы героев будущих романов – поэтов и писателей Грибоедова, Пушкина.

Споры ведутся также по поводу жанра второго романа Ю. Тынянова – «Смерть Вазир-Мухтара». В книге В. Каверина и Вл. Новикова «Новое зрение» рассматриваются излюбленные мотивы, образы, сюжеты Ю. Тынянова: «Они как марка мастера» [80: 292], они – ключ к творчеству писателя, раскрывающий единство образной системы, принцип ее построения и основные линии развития сюжета. Авторы монографии о Тынянове считают, что «Смерть Вазир-Мухтара» – это психологический роман; фактические материалы в нем даются в педантически строгом соответствии с документальными данными, в основу положены архивные документы, дневники, письма, заметки. Здесь Тынянова можно скорее назвать историческим комментатором, чем писателем: «...в воображаемых линиях заключен тот секрет романа, раскрыв который легче всего проникнуть в его глубину, продемонстрировать законы его конструкции» [80: 296]. Авторы «Нового зрения» подчеркивают, что в романе нет пафоса документализма, воображаемые линии довлеют над «документальными точками», композиционно подчиняя их себе: «Именно эти воображаемые линии и являются принципом связи и, следовательно, формы, структуры романа» [80: 296]. Исследователи считают, что в нем «историческая документальность подчинена историческому замыслу», что в нем «писатель вынужден отождествлять себя с героями изображаемой эпохи (отсюда стилистический принцип вчувствования в романе Тынянова), что история в нем отдана на откуп биографии и психологии главного героя» [80: 298].

Одна из самых важных для Ю. Тынянова линий романа – сюжетная линия взаимоотношений А. Грибоедова и А. Пушкина. Как ни парадоксально, в суждениях автора «Горя от ума» о создателе «Евгения Онегина» больше отчуждения и холодности, чем восхищения его талантом. Чего здесь больше? Может быть, опасения конкуренции на поэтическом поприще: «С Пушкиным должно быть осторожным. Он смущал его, как чужой породы человек» [21: 54], или неприятия конформизма в отношении «вешателя» лидеров декабристского восста-

ния: «Грибоедов читал, как и все, – стансы Пушкина. Пушкин смотрел вперед безбоязно, в надежде славы и добра, – в этих стансах. Казни прощались Николаю, как Петру» [21:151], а может быть, просто неприятие каких-то человеческих качеств Пушкина: «Он очень быстрый, прыгает, и вдруг холоден и вежлив. И тогда говорит комплименты и дерзости, как француз» [21: 348]. Пушкин не отвечает Грибоедову тем же. В его словах – только зрелая доброжелательная оценка творчества более старшего коллеги по литературному цеху: «Пушкин помолчал. Он соображал, взвешивал. Потом кивнул: – Это просто, почти Библия. Завидую вам. Какой стих: “Нет друга на земле и в небесах”» [21: 156], а также точная, без лишней скромности, оценка их места в русской литературе и пророческие слова о будущей трагической судьбе обоих: «Мы встретимся. Я рад. Нас немного, да и тех нет» [21: 55].

Некоторые критики, особенно из плеяды критиков Русского Зарубежья, оставили нелестные замечания об этом тыняновском романе, обращая внимание на то, что он перенасыщен показной «литературностью» (Г. Адамович), другие отмечали, что автор посмел реконструировать историческую действительность, заполонил роман «выдумками», не имеющими отношения к действию (Д. Святополк-Мирский), других настораживал «кривляющийся» стиль, из-за которого терялась подлинная художественность (Г. Струве). Но все отмечали, что автор находился «в поиске жанра», что объясняет во многом мозаичность повествования в романе, который отдаленно связан с биографией А. Грибоедова.

Заслуга Тынянова в том, что он в художественное произведение внес фактический материал об отношении Грибоедова к литературе: «Сволочь литературных самолюбий была ненавистна Грибоедову. Он втайне ненавидел литературу. Она была в чужих руках, все шло боком, делали не то, что нужно. Литературные мальчишки, которые, захлебываясь, читали новые стихи Пушкина и с завистью оспаривали друг перед другом первенство в сплетнях и мелочах. Литературные старцы времен Карамзина, изящные и надменные скопцы с их остроумием безделками. Наконец, непостижимый, с незаконным правом нежного стиха и грубых разговоров Пушкин, казавшийся ему непомерным выскочкой, временщиком поэзии» [21: 62]. В романе разговоры о литературе ведут Греч, Булгарин, братья Полевые, перед читателем возникает картина жизни русских литераторов. «Литературные обеды» украшены бессмертными текстами, например: «Ну как не порадовать родному человечку» («Горе от ума») [21: 422]; «Мечты, мечты, где ваша сладость...» («Элегия» Пушкина) [21: 348]. А. Солженицын уловил особенность тыняновского романа: «Тут сконцентрирована едкость его взгляда. К манере язвительного комментария он не раз еще в романе возвращается. Местами это воспринимаешь как авторскую брезгливость и к материалу и к персонажам» [137: 78].

Одной из особенностей романа Ю. Тынянова «Пушкин» также являлись многочисленные отсылки к литературным источникам, что позволяет охарактеризовать это произведение как своеобразную предтечу филологического романа: «Герои говорят цитатами своих произведений, писем, статей, и при этом произведений, написанных как раз в те годы, когда разворачивается действие романа. В текст романа вставлены неизменными куски из записок Пушкина, дневника Кюхельбекера, записок Каратыгина, целые абзацы из писем Грибоедова к друзьям» [36: 298]. Известно, что ко времени написания романа «Пушкин» часто неверно трактовались личность и творчество поэта, потому-то Тынянов старался добраться до истины, пытаясь показать процесс рождения поэтического творчества, его связь со временем и личностью поэта. Его способность ощущать литературную жизнь прошлого как живой процесс помогла создать роман, в котором жизнь «трансформируется поэтом в другую форму материи – литературу» [36: 370].

Автор романа, используя цитаты из произведений известных стихотворцев начала XIX века, дает емкую информацию об особенностях стилей: меланхоличного К. Батюшкова: «Пока летит за нами // Бог времени седой //И губит луг с цветами // Безжалостной косой...» [22: 263], патриархального Н. Карамзина: «Должность, нежность и любовь //

Купно верность награждают» [22:431], романтического В. Жуковского: «На поле бранном тишина. // Огни между шатрами. // Друзья, здесь светит нам луна, // Здесь свод небес над нами...» [22:462], едкого А. Грибоедова: «В Камчатку сослан был, вернулся алеутом //И крепко на руку нечист...» [22:618]. Все эти интертекстуальные отсылки Ю. Тынянова не только служат целям передачи атмосферы литературной среды того времени, но и дают возможность проследить, как поэты-корифеи влияли на формирование поэтического таланта лицеиста Пушкина. Для характеристики процесса воспитания свободолюбия юного поэта автор романа цитирует записки профессора Царскосельского лицея А. Куницына: «Пушкин, который никогда не задает никаких вопросов, вдруг спросил меня после классов: есть ли еще на земле народы, находящиеся в этом состоянии...» [22: 303] (преподаватель рассказывал лицеистам о «первобытной» свободе); а также приводит слова П. Чаадаева из его беседы с Пушкиным о свободе в России: «Главное, что мешает всему, – заразительность рабства. Нет уже деревни в военном поселении. Вплоть до цезаря им заражены» [22: 598].

Тынянов вводит в роман и неявные цитаты из произведений А. Пушкина – картины пушкинского времени выстроены на основе его текстов, что является одной из особенностей романа «Пушкин»: «Единственно крепкою верою в доме Пушкиных была вера в приметы и гадания. Марья Алексеевна, если встречала бабу с пустыми ведрами, тотчас возвращалась домой. Надежда Осиповна боялась сглаза. Девушкою она всегда на святках лила воск и нагадала суженого с острым носом. Даже Сергей Львович, встречая попа, тихонько складывал кукиш. О чудесных совпадениях бабушка Марья Алексеевна рассказывала по вечерам, не торопясь» [22: 58]. В последней части недописанного романа можно найти многочисленные отсылки к «Евгению Онегину». «Уже кричал бутошник: “Стой! Пади!” – и вдруг он остановился», «Каждый день, без единого пропуска стал он бывать в театре» [22: 609] – Онегин; к «Каменному гостю»: «Да, он был школяром; быть может, то, что она была молодою вдовою, всего более ему нравилось. Тень ревнивца мужа, которая являлась из хладной закощитной стороны, чтоб отомстить любовникам, мерещилась ему во времена этих свиданий» [22: 540].

О «филологичности» романа свидетельствует и то, что Ю. Тынянов здесь выступает в двух ипостасях: как художник и как литературовед, причем аналитический ум исследователя отнюдь не мешает воображению художника создать образ поэта во всей полноте и многообразии. Л. Гинзбург замечала: «Читатель видел... незаменимую связь изучения литературы с самой литературой, с артистическим пониманием литературы прошлых лет, с острым интересом к проблематике литературы современной. Читатель безошибочно чувствовал, что этот ученый – сам участник процесса 1920 – 1930-х гг.» [59: 447].

Роман Ю. Тынянова значительно отличается от научной биографии и от привычного жизнеописания Пушкина. Изменена стилистика: наблюдение извне заменяется описанием развития характера героя. Тынянов задумал роман о жизни поэта, успев написать только две части: «Лицей» и «Юность». Пушкинские строки стали объектом наблюдения во второй части романа: они выражают настроение юного поэта, о них говорят критик-гувернер Иконников и лицейский преподаватель Кошанский, знаменитый поэт Державин, который, услышав «Воспоминания в Царском Селе», высказался однозначно: «Оставьте его поэтом». В незаконченной части романа стихи Пушкина становятся не просто объектом исследования, но и документом, позволяющим раскрыть биографические детали жизни поэта. Ключевое слово для которых, по мнению автора, было «вольность»: «Одною вольностью дорожил, только для вольности жил. А не нашел нигде, ни в чем – ни в любви, ни в дружбе, ни в младости. Полюбил и узнал, как томятся в темнице разбойники: ни слова правды, ни стиха» [22: 605].

Действующим лицом всех трех романов Тынянова является Пушкин. В романе «Кюхля» он – романтик, в «Смерти Вазир-Мухтара» – дипломат, в последнем романе Тыня-

нов создал многомерный портрет своего героя, проследив формирование Пушкина как творческой личности.

В трилогии представлен синтез художественного и литературоведческого начал, что дает основание отнести все три его произведения к тому жанру филологического романа. В них документальность соседствует с воображением, цитирование литературных источников создает многослойный культурный фон, автор в них выступает в трех ипостасях: как писатель, литературовед и культуролог. Тынянов показал становление творческой личности в неразрывной связи с эпохой. Если помнить, что «поэзия и филология – на глубинном уровне почти одно и то же», то романы Ю. Тынянова определенно можно считать предтечей филологических романов.

«Поиски жанра» филологического романа в 20-е – 40-е годы: В. Шкловский, В. Каверин, О. Форш, В. Набоков, К. Вагинов, В. Сиповский и др

Утверждение в теории литературы новых понятий, терминов проходит очень длительный процесс. То же самое вот уже второй век происходит с жанровыми признаками нового вида романа. О них спорят, их принимают и отвергают. На взгляд А. Разумовой, «возникновение филологического романа тесно связано с литературной борьбой 20-х годов, когда наметилось противостояние двух филологических “партий” – “школы Бахтина” и школы ленинградских формалистов, определенно дополняющих друг друга. Идеи Бахтина и его единомышленников вдохновлял “пафос диахронии” (приоритет наследования и преемственности), идеи формалистов – “пафос синхронии” (приоритет “борьбы и смены”» [125: 3]. Основные концепции этих двух научных школ нашли отражение не только в научных спорах и научных трудах их представителей, но и в их художественных произведениях. По мнению А. Разумовой, «идеи школы Бахтина-Пумпянского и связанный с нею пафос диахронии определял сюжет романа К. Вагинова “Козлиная песнь” (1927–1928), а идеями формалистов и соответственно пафосом синхронии пронизан сюжет романа В. Каверина “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове” (1928)» [125: 3].

Двадцатые годы, которые «аккумулировали опыт предшествующей литературы», были поиском новых форм, что нашло свое отражение и в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль», который дал возможность понять духовные поиски творческой интеллигенции в этот период. В своей монографии «Ольга Форш» А.В. Тамарченко приводит слова писательницы: «Я старалась в форме сжатой и острой дать характеристику многих современников и показать преломление лет военного коммунизма в умах интеллигенции, которая недавно стала советской. В этой книге... хотелось закрепить весь путь и конец былого “русского интеллигента”» [141: 374]. Исследователь отметила, что в сжатом виде в роман вошли опубликованные и неопубликованные статьи О. Форш, выводя роман за пределы традиционного жанра. Автор украсила текст зарисовками с натуры, речевыми оборотами, подхваченными в художественной среде, лексикой филологов, вымышленной фабулой. Сама Форш осознавала, что ее «книга странная» [141: 386].

Роман «Сумасшедший корабль» для неподготовленного читателя зашифрован, почти каждая его страница – загадка, викторина, особенно это касается героев (Сохатый – Замятин, Жуканец – Шкловский), или словесных оборотов (например, *Фаустов пудель*), потому нужны «ключи» для его понимания. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» предлагает в отношении такого рода произведений, в которых многообразие жанровых определений подразумевает не только тематическое разделение, но и структурное, понятие «роман с ключом»⁴. В качестве «ключа» к роману Форш вашингтонское издание 1964 года сопровождается комментариями издателя и писателя Бориса Филиппова, который считает, что большинство персонажей в романе легко угадать: они поданы с «кристальной прозрачностью». Большую сложность вызывают ссылки на цитаты, хотя они помогают соприкоснуться с эпохой и представителями творческой интеллигенции 30-х годов XX века; в издании 1989 года приводятся воспоминания Н. Берберовой из книги «Курсив мой»; в издании 1990 г. дается отрывок из воспоминаний художника В.А. Милашевского, который сам жил и работал в ДИСКе. Дом искусств был запечатлен и М. Горьким в «Несвоевременных мыслях», и

⁴ В.В. Кожин предлагает разделить многообразие романов на две группы: тематические и структурные. «Романы с ключом» попадают во вторую группу [170: 892].

А. Грином в «Крысолове», и Е. Замятиным в «Мамае», и А. Куприным в «Крылатой душе», а также в воспоминаниях З. Гиппиус, М. Слонимского, Н. Оцупа, В. Иванова, А. Ремизова и др. О. Форш не только изобразила «корабль первооткрывателей», но сумела передать состояние их творческого подъема и, как отмечает С. Тимина, «... включила в свой необычный по жанру роман “Сумасшедший корабль” рассуждение о природе искусства и судьбах культуры» [143:51]: «Искусство облегчает, освобождает, преображает грубую тяжесть» [24: 260]; «Труден путь служения человечеству. И думается, в то время как общественный деятель должен из себя вырасти, художнику надлежит себя перерасти» [24: 292]; «Но страна в начальной стадии культуры может беречь только то, что выдвигается в каждый данный момент как ей насущно полезное» [24: 293].

Анахронизмом выглядит сегодня стремление истолковать роман О. Форш как «мемуарный», сама композиция его говорит о том, что автор задумал авангардное для своего времени по жанру произведение. В нем нет глав, в нем девять волн, которые отсылают к понятию «девятый вал» – символу грозной опасности и в то же время символу наивысшего подъема. (Такие ассоциации использовались не только О. Форш: у И. Эренбурга в 50-е годы был написан роман «Девятый вал»).

Название романа отсылает нас в XV век, к творчеству Иеронима Босха, создателя картины «Корабль дураков». Форш была ученицей П.П. Чистякова, которому посвятила рассказ «Художник – мудрец». В нем она признавалась, что через искусство «в каком-то непреходящем бытии» находится настоящий творец. В романе и создано это пространство «непреходящего бытия», которое с первых страниц символизирует «корабль церкви», доставляющий души грешников к воротам рая. На нем «шуты» не перестают заниматься искусством, так как на протяжении столетий им было позволительно высмеивать нравы и мораль общества.

Текст О. Форш не укладывается в рамки жанра мемуаров. Только жанр романа позволяет ей нарисовать картину внутренней жизни Дома искусств параллельно с описанием эпохи. Первые три главы романа Форш воспроизводят уклад внутренней жизни, связанный с показом неприспособленности «любимцев публики» вести хозяйство. Н. Тихонов вспоминал о ее способности «переходить от одного жанра к другому»: «Автор бесчинствует с персонажами по рецепту гоголевской “невесты”, дополняя одних другими, либо черты, чуть намеченные в подлиннике, вытягивает, ну, просто, в гротеск, либо рождает целиком новых граждан» [24: 229]. В сюжетную канву романа вплетаются литературоведческие термины, цитаты, аллюзии и легенды о жизни творческой интеллигенции: «Каждый писатель, кроме пайкового мешка, который нес сам, ввозил обязательно в свое обиталище на спине беспризорника или “рикши” из последних тенишевских гимназистов несметную кучу книг» [24:238]. Все насельники корабля обзавелись книгами, они совалились под кровать, ими заставляли подоконники, их читали друг другу, литература возвращалась к сказовой форме: «Эй, послушайте, подойдите. Поговорим о Логосе» [24: 244].

Автор стремится воссоздать жизнь людей творческих, в частности, «показать преодоление бытовых трудностей при помощи “искусства”» [24: 256]. Будни героев окрашены трагизмом, в первую очередь, из-за утраты религиозного чувства: из окон «корабля» ежедневно можно наблюдать у проруби реки молодых людей, решившихся на самоубийство. Но в то же время картина общего упадка вступает в противоречие с главной мыслью о значимости искусства: «...автор позволяет себе скромно настаивать на необходимости развития у граждан воображения как начала, организующего жизнь, и множителя ее радостей» [24: 257].

Роман становится своеобразной «филологической программой» О. Форш, которая демонстрирует новую форму литературного языка и жанра: в период кризиса он «включает в себя ориентацию на постоянный пересмотр позиций» [154: 517], позволяющий распознавать сдвиги в жанровой системе. В подробностях в романе описана мастерская слова Сохатого (прототип – Е. Замятин), его оригинальная методика обучения письму и развитию вообра-

жения. Такой способ преподавания начинающим творцам развенчивал общее мнение о том, что у литераторов есть секрет, тайна его скрывается в книгах, после штудирования которых можно написать свою. Сохатый «слово-ключ» не выдал, а предложил упражнение «Памятник Петра»: «Вообразите... <...>... у вас есть близкий друг, ну, положим, в Китае, который этого памятника совсем не видел... опишите рельефно и сжато, чтобы “он” или “она” могли этот памятник увидеть из Китая. Кратчайшее достижение ее будет лучшим» [24: 258]. Утопическая программа Сохатого предполагала, что данное упражнение развивает воображение, учит виртуозному обращению со словом.

У писательницы Доливы (по мнению некоторых исследователей, – это сама Форш) поиски путей к новой прозе шли через живопись. Она считала, чтобы достигнуть гармонии, надо «переключить себя в сферу творчества» [24: 259]. Предпочтения ее отданы Тициану, автору Магдалины, и Рубенсу, изобразившему Вакха, «отдаленно схожего с Сократом» [24: 259]. В романе под псевдонимом Гаэтен выведен А. Блок как символ эпохи: «...кончилась любовь... эта страница закрыта с ним навсегда... прочитанная вашим поколением, поколению нашему она не зазвучит» [24: 283]. Он узнаваем уже тем, что он служит Прекрасной Даме, восхищает зал строкой «дыша духами и туманами», читает лекции в Доме Ученых. О. Форш присутствовала на отпевании А. Блока в августе 1921 года, описала в романе траурную церемонию, передав состояние сиротства: «Мертвый, он был уже не похож на себя, он весь перешел в свои книги» [24: 282].

«Живопись воспоминаний» не пощадила никого из той творческой среды, в которой вращалась О. Форш, рассказывающая не только о писателях первой величины, но и констатирующая процесс складывания псевдолитературных школ вокруг них. Имея в виду писателей, группирующихся вокруг Горького, она писала: «Прозвали его свиту “максимовки”, в отличие от других яблок, антоновок. Те, антоновки, катились вслед Чехову» [24: 290]. Писательница создает ряд портретов: Еруслана (М. Горький), художника и скандалиста Жуканца (В. Шкловский), Гаэтена (А. Блок). В нем упоминается и «Роман итогов» («Петербург» А. Белого).

Последняя глава романа – это разговор с читателем, где Форш «проговорила», что ее основной задачей было раскрыть процесс припоминания «“волнений междустрочных”, продолжить сдачу русской литературы и всего, что составляло былую русскую статью» [24: 314]. Она не ставила перед собой задачи историософского постижения эпохи, а углубилась во внутреннюю жизнь творческой среды, желая запечатлеть значимые фигуры литературного процесса и свое отношение к ним. Они все жили в книжном мире, что находило отражение в их творчестве.

По замечанию исследователя Э.Я. Фесенко, «во власти литературных припоминаний» часто пребывал и В. Каверин, потому что «этико-философские и этические представления Каверина о человеке связаны с типом человека-творца... <...> общее пространство каверинских романов составляет мир творческой личности – художника, писателя, ученого, исследователя» [153: 8]. В романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» творческая личность воплощена автором в образе литератора Некрылова – натуры деятельной, честолюбивой, противоречивой: «Покамест ему удавалось легко жить. Он жил бы еще легче, если бы не возился так много с сознанием своей исторической роли. У него была эта историческая роль, но он слишком долго таскал ее за собой, в статьях, фельетонах и письмах; роль истаскалась: начинало казаться, что у него ее не было...» [9: 283].

Как и всякая творческая личность, Некрылов порой сомневался в своем предназначении, жестко анализировал свои ошибки и заблуждения. Не создающий себе кумиров, находящийся в постоянном движении, он понимал, что предназначение творческой натуры – в неустанном поиске нового, в отрицании догматизма и спокойствия.

В каверинском романе в том или ином виде цитируются тексты древнерусской рукописи «Повесть о Вавилонском царстве», латинские изречения, Уваровский список, встречаются также аллюзии и реминисценции на произведения Платона, Д. Дефо, А. Толстого, И. Бунина, Г. Честертона и других, например: «И снова седые головы, клонимые сном, но как бы клонимые ветром, будут раскачиваться над столом и дремать, краешком уха слушая историю текста древнерусской «Повести о Вавилонском царстве» [9: 266]; «Ты – Станюкович! Он не только морские рассказы писал» [9: 285]; «*Vanitas vanitum et omnia vanitas*» (суета сует и всяческая суета. – *О.Л.*) [9: 286]; «Он списывал их откуда-то? Из Радищева? Из Карамзина?» [9: 325]; «Он падает в постель, потому что крышу отдали починить господину из Сан-Франциско» [9: 352]; «Он спит в купе, в тесноте, между стандартных стен, которые похожи на стены стеклянных комнат, придуманных Велимиром Хлебниковым – гюль-муллой, священником цветов. Гюль-мулла полагал, что человечество должно жить в стеклянных комнатах,двигающихся непрерывно» [9: 398].

На страницах, где описывается академическая филологическая среда Северной Пальмиры, упоминаются «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-римской церкви» художественные произведения «Декамерон» Д. Боккаччо, «Пиковая дама» А. Пушкина, «Ревизор» Н. Гоголя, тексты из старых гимназических хрестоматий «Отблески» и «Живое слово»; стихи «Никогда не забуду...» А. Блока, «Москва кабацкая»

С. Есенина, которые живут в воспоминаниях, о которых спорят, к которым обращаются.

В романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» немало эпизодов, посвященных выяснению отношений автора с современными коллегами по литературному цеху. (Эта традиция из современных писателей необычайно привлекла А. Наймана.) И это не случайно, так как прообразом главного героя – Некрылова был великий спорщик В. Шкловский. Вот он в разговоре с писателем Путятиним нелегально, как и В. Шкловский в «Zoo, или Письмах не о любви...», отзывается о творчестве И. Эренбурга: «... понимаешь, в чем дело: ты и Эренбург все время пишете одно и то же. Ты не обижайся, Эренбург неплохой писатель. Тема одна и та же. Близкие люди в разных лагерях. Меняется родство. Либо отец и сын, либо мать и дочь, либо сестры. Угадал?» [26: 384]. Но не только литературные «поединки» занимают мысли персонажей романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Волнуют их и многие вопросы литературной жизни: рождение литературных жанров, роль игрового начала, необходимость сюжета в художественном произведении и др.

Это было время, в котором, по мысли Ю. Тынянова, проза побеждала поэзию, стихи «обходились» читателем, в жесткой борьбе представителей разных течений и группировок за читателя рождались новые жанры, в которых стало исчезать «ощущение жанра», а ведь, по убеждению Ю. Тынянова, «каждый жанр важен тогда, когда ощущается... А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо, ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное – реформы. И сейчас большая жажда увидеть жанр, ощупать его, завязать новый литературный узел» [150:436]. Жанр рассказа начал терять свою актуальность, а большая форма романа, по Тынянову, «сыплется со всех сторон; в основном произведения были о современности, но историческими их назвать было нельзя, слишком много там было психологизма, цитаций, исследований в области литературы» [149: 457]. Тынянов назвал роман «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» «вещью на “границе”». Сам же Шкловский говорил о своем романе, что «... интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее “Zoo”, “Письма не о любви”, или “Третья Элоиза”; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга – попытка уйти из рамок обыкновенного романа» [26: 317]. Он ориентировался на читателя подготовленного, знакомого и с

литературными текстами, и с теоретической базой. На одной из страниц романа писатель откровенно признается своей возлюбленной, каким литературным приемом он пользуется: «Видишь ли, в чем дело: я одновременно с письмами пишу эту книгу... Я произнес слова любви и пустил дело в ход. Началась игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу свои шах и мат...» [26: 308].

Иногда Шкловский прямо обращается к читателю и посвящает его в свои художественные секреты: «Как композиционно понять это письмо... Но, скажите, на какого черта вам нужна композиция? А если нужна – извольте! Для иронии произведения необходима двойная разгадка действия, обычно она дается понижающим способом, в “Евгении Онегине”, например, фразой “А не пародия ли он?” Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого» [26: 312]. Некоторые «рецепты» творческой кухни изложены автором коротко, почти афористически: «...в искусстве нужно местное, живое, дифференцированное (вот так слово для письма!)» [26: 322].

Многие страницы книги В. Шкловского посвящены размышлениям автора, подчас весьма саркастическим, об особенностях литературного творчества, о сущности искусства: «Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы... Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву... Наше обезьянье великое войско живет как кипплинговская кошка на крышах – “сама по себе”» [26: 283]; «Вавилонское столпотворение для нас понятнее парламента, обиды нам есть где записывать, розы и морозы у нас ходят в паре, потому что – рифмы. Я не отдам своего ремесла писателя, своей вольной дороги по крышам за европейский костюм, чищенные сапоги, высокую валюту, даже за Алю» [26: 284]. Роман Шкловского становится полноценным диалогом филолога и прозаика в одном лице о тайнах слова, автор любит цитировать, а порой перефразировать классический текст.

Романы В. Каверина, О. Форш, В. Шкловского заставляют задуматься о том, что именно в них уже было заложено то, что позднее было освоено и как бы «выдано» за свое постмодернистами. Это отмечала и А. Разумова: «Цель традиционной литературы – скрыть механику творчества, создать художественную иллюзию. В “Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза” – противоположная цель: обнажить литературный механизм, вывернуть наизнанку “нутро” творчества, разрушить иллюзию. В современной постструктуралистской критике этот “ход коня” назвали бы “деконструкцией”. Обычное соотношение: писатель “конструирует” – филолог “деконструирует” (соотношение: творчество – анализ) здесь нарушено. Шкловский соединяет основной лирический сюжет с филологическими заметками, набросками к научным статьям; автор-филолог все время перебивает и поправляет автора-писателя, пишет (описывает или повествует) и тут же анализирует написанное» [125: 144].

Рассуждения В. Шкловского о природе литературного творчества, побудительной силе любви в созидательной деятельности полны философской глубины, а подчас и горечи: «Есть люди со словами и без слов. Люди со словами не уходят, и, поверь мне, я счастливо прожил свою жизнь. Без слова ничего нельзя достать со дна...» [26: 302]; «Я имею много слов, имею силу, но та, которой я говорю все слова, – иностранка» [26: 311]. Отличительной чертой его произведения является обращение в нем не только к текстам классической литературы и мировой мифологии, но и отражение в нем культурно-исторической ситуации литературы начала XX века.

В романе гармонично соседствуют упоминания произведений таких авторов, как В. Хлебникова («Девий бог»), А. Ремизова («Россия в письменах»), А. Белого («Симфония», «Записки чудака», «Котик Летаев»), П. Богатырева («Чешский кукольный и русский народный театр»). Так, на первых страницах «Zoo...» В. Шкловский цитирует строки из стихотворения В. Хлебникова «Садок Судей 1-й»: *О Сад, Сад! / Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, / что они братья, и останавливающему кровопролитную / схватку /*

Где немцы ходят пить пиво / А красотки продают тело... [26: 273]. В художественном пространстве романа и поэзия, и проза, и филологические размышления гармонично составляют единое целое.

Писатель в романе создает яркие, запоминающиеся портреты литераторов 20-х годов XX века: «В человеке, о котором я говорю, экстаз живет, как на квартире, а не на даче. И в углу комнаты лежит в кожаный чемодан завязанный вихрь. Фамилия его Андрей Белый» [26: 291]; «Марина Цветаева говорит, что Пастернак похож одновременно на араба и его лошадь. Пастернак куда-то рвется, но не истерически, а тянет, как сильная и горячая лошадь... Он чувствует движение, его стихи прекрасны своей тягой, строчки их гнутся и не могут улечься, как стальные прутья, набегают друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поезда» [26: 307]; «Илья Эренбург ходит по улицам Берлина, как ходил по Парижу и прочим городам, где есть эмигранты, согнувшись, как будто ищет на земле то, что потерял... У него три профессии: 1) курить трубку, 2) быть скептиком, сидеть в кафе и издавать “Вещь”, 3) писать “Хулио Хуренито”» [26: 324]. Большое количество цитат из их произведений создает эффект присутствия и способствует установлению диалога со стихом, а затем и появлению филологических заметок.

В. Шкловский, сам литератор и теоретик ОПОЯЗа, выясняет отношения с современными коллегами по литературному цеху. Его оценки разнообразны, в них есть и уважительное отношение, и ирония, и сарказм: «Обезьяний орден придуман Ремизовым по типу русского масонства. Был в нем Блок, сейчас Кузмин состоит музыкантом Великой и вольной обезьяньей палаты, а Гржебин [издатель] – тот кум обезьяний и в этом ордене состоит в чине и звании зауряд-князя, это на голодное и военное время» [26: 282]; «Нельзя писать книгу постарому Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький, когда не думает о синтезах и Штейнахе, и знаю я, короткохвостый обезьяненок» [26: 283]. Опираясь на художественный опыт этих писателей, Шкловский создал новый тип художественной прозы.

Описанию литературной среды 20-х годов XX века посвящена и книга примкнувшего в то время к литературной группе ОБЭРИУ писателя К. Вагинова «Труды и дни Свистонова». По воспоминаниям современников, он слыл «заумником», которого не понимали в петербургском литературном кружке, хотя все, что он писал, «было полно смысла и разума... романы его представляли собой как бы криптограммы, как бы зашифрованные документы, причем ключ от шифра он не дал никому» [160:199]. Как отмечает А. Александров, «книга о писателе с полугреческой фамилией названа “Труды и дни”, в точности как знаменитый античный эпос о пахаре, часто пародируемый в литературе» [30: 17]; «Перед революцией с таким названием, ориентированным на филолога-писателя, выходил журнал. Многие из приемов Свистонова: переписывание фамилий с кладбищенских плит в свою рукопись, откровенный плагиат, бесцеремонное обращение с историческими фактами, – выглядят запоздалым вызовом корректному, несколько педантичному журналу петербургских поэтов» [30: 17].

Жизнь главного персонажа романа состоит в извлечении из нее художественного «эффекта»: «Свистонов чувствовал, что скоро можно будет приступить к работе. Новелла о портном уколола его, как неотчетливое оскорбление. Вторую он пропустил мимо ушей. Третью показалась ему достойной внимания» [5: 50]. Он ощущает себя наблюдателем, ему очень хочется писать, а приходится «кроить» собственное произведение из чужих текстов, заносить в зарождающийся роман бессмысленные фразы из прочитанного: «Все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [5:41]. Чтение для него было равносильно письму, газетные заметки он сразу называл новеллами; его деяния сродни действиям охотника, не случайно в Эрмитаже он любит изображением сцен охоты. Работа над романом для Свистонова начинается со знакомства со стилем, а связность и смысл для

него вторичны. Для него роль романиста сродни действиям Вергилия: из «живого» материала он создает застывшие образы, в итоге становясь героем, заключенным в отточенном тексте: «Таким образом, Свистонов целиком перешел в свое произведение» [5:130].

Для героя романа К. Вагинова «искусство – извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Литература более реальна, чем этот распадающийся ежеминутно мир» [5: 58]. Писатель Свистонов «просто брал человека и переводил его. Но так как он обладал талантом, и так как для него не было принципиального различия между живыми и мертвыми, и так как у него был свой мир идей, то получалось все в невиданном и странном освещении...» [5: 580-81]. Как участник «бурных» 20-х годов XX века в своем творчестве он, как ни парадоксально на первый взгляд, не стремился выразить какую-то общественную позицию: политические, религиозные коллизии его волновали мало: «Свистонов был уже не в тех годах, когда стремятся решать мировые вопросы. Он хотел быть художником, и только» [5:122].

А. Александров разъясняет природу этого парадокса: «Вытесняя поизносившийся образ поэта-идеолога, в предреволюционной литературной среде формировался миф о поэте-артисте, человеке вне партий, аристократе духа. Классическими героями этого мифа были – по крайней мере в Петрограде – Блок и Гумилев. Вариантом такого мифа, распространившегося и в советское время, для которого аристократ духа уже не подходил, стали представления о поэте-мастере...» [5: 18].

В романе «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова встречаются аллюзии и реминисценции на произведения античной литературы: «Род некоего Вергилия среди дачников, который незаметным образом ведет их в ад» (Данте «Божественная комедия») [5: 59]; Библии: «Можно было бы взять Авеля и Каина» [51]; зарубежной литературы: «недостает только Фауста и Мефистофеля» (Гете «Фауст») [5: 74]; прозу русских писателей: «Не в такой ли вечер князь Андрей увидел Наташу» (Толстой «Война и мир») [5: 64]; поэзию XIX века: «Люблю я пышное природы увяданье. В багрец и золото одетые леса...» (Пушкин «Осень») [5: 83]; стихотворения современников: «Уж не мечтать о доблестях, о славе, все миновалось, молодость прошла...» (Блок «О доблестях, о подвигах, о славе...») [5: 94].

Писатели начала века по-новому подходят к жанру, ориентируясь на подготовленного читателя: оригинальность эпического начала уступает место аллюзиям на знакомые читателям тексты и комментариям к ним. Автор-филолог «требует» от читателя литературоведческой подготовки: как в шахматной игре знание правил игры определяет ее возможность, диалог с читателем, игра, которую предлагает автор, ведется большей частью в области филологии. Особое внимание уделяется творческому процессу как таковому, атмосфера построения романа иногда показана изнутри. По наблюдению Э. Фесенко, почти всегда В. Каверин, например, в своих литературоведческих статьях рассказывал о работе над своими произведениями, а в них, как, например, в романе «Двухчасовая прогулка»: «Проза не растет, как лопух и лебеда, она строится, как город. <...> Впрочем, сам роман не похож на строящийся город, он напоминает фрегат с вытянутыми от ветра парусами, фрегат плывет к берегу, трудный путь – позади. Книга начинает сама писать себя, и подчас нелегко остановить разлетевшуюся руку» [153: 145–146].

Исследователь также отмечает, что «каверинским произведениям свойственно единство эмоционального и интеллектуального, эстетического и этического начал. <...> Благодаря авторским отступлениям возрастает мыслительная емкость романа...интеллектуализация стала приметой литературы... звучащая и прямо, и опосредованно, через персонажей, всегда слышится основательность ученого, негодование публициста, раздумье философа» [153: 145].

В филологическом романе писательское внимание занимала и художественная форма их произведений. В. Шкловский в «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» обозна-

чил задачу литературы в новую эпоху – эпоху революционных перемен, которая, по его мнению, состоит в обновлении художественных приемов: «Наше дело – создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции» [26: 283]. Сам Шкловский и как автор, и как alter ego главного героя «Zoo» реализует свое кредо с большой изобретательностью, отказавшись от штампов и истертых приемов. Попытки выйти за рамки «обыкновенного» романа реализовались в его замысле написать роман со сложной и неожиданной архитектоникой.

Опираясь на теоретические изыскания ОПОЯЗа, собственные литературные вкусы, Шкловский сам создает традиции, утверждает собственный литературный стиль. Как замечала Т. Хмельницкая, «...путь Шкловского – попытка пробиться сквозь любой жанр, разрушить любой жанр и утвердить себя. Это один и тот же герой в различных положениях. Каждая новая книга – это как бы ситуация, в которую попадает Шкловский – литературная личность» [156: 24].

Выработанный Шкловским в научных статьях стиль, отличающийся полемичностью, импровизацией, тяготением к фельетону, автор «Zoo...» внес в художественные произведения, «внедрил» его в формат беллетристики. Основные достижения писателя на этом поприще достигнуты как бы вопреки сложившимся в 20-е годы литературным стереотипам. По мнению Т. Хмельницкой, «Шкловский по существу контрабандист. Тема только тогда удастся ему, когда о ней почему-то писать нельзя. Этим в большой степени объясняется удача “Писем не о любви” и сравнительная неудача “Третьей фабрики”, где положение писателя как героя и стилиста выяснено с самого начала» [156: 21].

Даже традиционная для мировой литературы тема любви в книге В. Шкловского «выплывает» в самом неожиданном направлении, «сшивает» разнородный материал, придает особую эмоциональную окраску начатой литературной игре: «Я произнес слово любви и пустил дело в ход. Началась игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. На третьем или четвертом печатном листе я получу свои шах и мат» [26: 308]. Быстрая смена деталей быта, сочетание едкой иронии и лирики, точные характеристики собратьев по перу – все это придает произведению не только тематическую, но и тональную объемность.

По убеждению В. Шкловского, слово, как для него самого, так и для любого писателя (поэта) имеет очень большое значение, так как заключает в себе мысль, имеющую большую силу. Умение выразить самое потаенное дает возможность общения с миром и возможность остаться в его духовном пространстве: «Есть люди со словами и без слов. Люди со словами не уходят, и поверь мне, я счастливо прожил свою жизнь» [26: 302]. И здесь, по мнению писателя, важна неординарность, непохожесть на других художников слова, «нужно местное, живое, дифференцированное...» [26: 322].

Не менее значима для творческой личности и восприимчивость ко всему новому и динамика художественного мышления. Для В. Шкловского примером такой личности был Б. Пастернак: «Он чувствует движение, его стихи прекрасны своей тягой, строчки их гнутся и не могут улечься, как стальные прутья, набегают друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поезда» [26: 307]. Ту же восприимчивость к происходящим переменам автор «Zoo...» отмечает, правда с некоторой иронией, и у И. Эренбурга: «Он не только газетный работник, умеющий собрать в роман чужие мысли, но и почти художник, чувствующий противоречие старой гуманной культуры и нового мира, который строится сейчас машиной» [26: 323].

Упомянутая ирония в больших дозах становится определенным тормозом для творческого развития самого автора «Zoo...». Превращенный в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверинным в литературный персонаж, Шкловский во внутреннем монологе Некрылова, прототипом которого он стал, так характеризует особенность своего литературного стиля: «А вот и еще одна ошибка! Ирония, которая съедает все вещи вокруг

него. Мешает ему писать. Которая страшнее для него самого, чем для любого из его противников. Что ему делать с ней? И нужно ли обезоруживать?» [9: 397].

Некрылов в сюжете романа В. Каверина является сторонником ОПОЯЗа, как и В. Шкловский, поэтому он ведет спор с группой сторонников теории литературной эволюции (Тынянов и другие). Герой предстает не только как «литературный генерал», потерявший на некоторое время филологическое чутье, но и как творческая личность, способная извлекать уроки из своих ошибок, подходящая с трезвой самооценкой к дальнейшим поискам новых путей в своем творчестве: «Дело в ошибках. Дело в том, как писать. Как использовать время... Быть может, ошибка, что в его книгах нет людей, а есть только отношение к ним, что он заслоняет собою людей, которых описывает, что он не может справиться с собою» [9: 397]. По мнению Каверина, трезвый взгляд на свое творчество незаменим для дальнейшего роста художника: «Немногие люди видят себя со стороны, могут беспристрастно оценить, понять смысл и развитие собственной жизни. Для писателя – это одно из важнейших условий» [9: 5]. Некрылов, как и В. Шкловский, был способен критически относиться к самому себе.

Автором романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» показана и такая характерная черта креативной личности Шкловского, как неиссякаемый оптимизм, решимость пойти дальше на избранном поприще: «...Пускай его ученики едут на своих велосипедах по тем местам, по которым он прошел с барабанным боем. Он будет стоять у финиша и махать флагом. Победителю он подарит свою последнюю книгу. С дружеской надписью...» [9: 396].

В образе Некрылова автор показывает и такую отличительную черту художника, как стремление ощутить пульс эпохи. Характерны в этом отношении мысли Некрылова, высказанные на встрече литераторов: «Не будем считать время по-разному. Оно вытесняет нас из науки в беллетристику. Оно слопало нас, как хотело. Не нужно отшучиваться. Нужно это давление времени использовать!» [9: 314].

Вместе с тем, Каверин убежден, что не все устремления его героя завершались успешно, так как отстаиваемый Некрыловым путь к прозе без вымысла, к «литературе факта», по мнению писателя, был тупиковым: В филологическом споре со Шкловским Каверин выступал за поиск новых форм литературного произведения. Одну из таких форм предлагает автобиографический герой романа Каверина студент Ногин. Интенция этого образа – в духе новаторской теории Лобачевского о возможности пересечения в бесконечности параллельных прямых: так образ Ногина «параллелен» образу Некрылова. Подчеркнув в образе Ногина его стремление к поискам новых жанровых форм, Каверин показывает, что эвристическая сила новой литературы должна быть подобна последним достижениям научно-технической мысли, хотя, по замечанию Э. Я. Фесенко, в своей писательской рефлексии Каверин во многом был «формалистом» в том понимании, что много внимания уделял проблемам художественной формы [153: 146].

«Давление времени» на творческую личность чувствуется и в «Zoo...» Шкловского, и в «Скандалисте...» Каверина. Эти произведения чутко откликались на реалии новой жизни, стремились уловить ее новые тенденции, ибо, по мысли В. Шкловского, «искусство собирательно. Оно чувствует сдвиги в земной коре, как видят их сейчас на экранах сейсмических обсерваторий. Искусство как бы предчувствует новые землетрясения» [164: 332].

Не все художники шли в ногу со своим временем. Таков главный герой романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова». По характеристике автора, принадлежащего в обэриутской школе, «Свистонов был уже не в тех годах, когда стремятся решать мировые вопросы. Он хотел быть художником, и только» [5: 122]. Он не являлся приверженцем какой-либо философской школы, не религиозен, не состоял ни в какой партии. Впрочем, в осмотнительности и главному герою, и автору не откажешь: на страницах романа не увидишь никаких

критических замечаний, касающихся современной жизни. Писательское занятие для Свиствонова – особый способ жизни. Как замечает А. Александров, «...это общее положение обэриутской эстетики. Оно утверждает, что искусство по отношению к действительности не “относительно независимо”, а абсолютно самостоятельно» [30: 19]. Такая своеобразная «остраненность», сконцентрированность на писательском творчестве позволили К. Вагинову сфокусировать внимание читателя на различных аспектах работы художника слова, описании этапов создания романа, приподнять завесу над некоторыми секретами писательского ремесла: «Свиствонов творил не планомерно, не вдруг перед ним появлялся образ мира, не вдруг все становилось ясно» [5: 41]; «начнет перечислять предметы на все голоса и думает, что это стихи» [5: 52]; «где бы Свиствонов не появлялся, всюду он видел своих героев» [5: 130].

К числу филологических романов относится и роман ученого-литературоведа В.В. Сиповского (псевдоним – В.В. Новодворский) «Путешествия Эраста Крутолобова в Москву и Санкт-Петербург в 30-х годах XIX столетия». В этом произведении автор ведет полемику с формалистами, спрятанную за литературной игрой.

Текст романа пронизан аллюзиями на русскую классику. Например, герои произведения (Эраст, Ионыч, Тришка, генеральша Епанчова) названы именами персонажей известных произведений Н. Карамзина, А. Чехова, Д. Фонвизина, Ф. Достоевского. Жилет брусничного цвета роднит Эраста с Чичиковым, а его впечатления от впервые увиденного города сходны с впечатлениями главного героя романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева»: «При въезде в город Эраст прежде всего был поражен видом двухэтажного каменного острога с железными решетками на слепых окнах» [17: 85]. Описание В. Новодворским герба дворян Крутолобовых во многом совпадает с характеристикой родословного древа в «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина: «А герб наш – вверху: три сосны и некто, в оных соснах заблудившийся – герб бывшего пошехонского княжества! – с гордостью пояснил хозяин» [17: 43]. По мнению А. Веселовой, «романы Сиповского, провокативные в филологическом отношении, несомненно являются достойными образцами русской беллетристики 1920-30-х годов XX века» [17: 36].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.