

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М. В.
ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

ЛЮ МЯОВЭНЬ

ПОЭТИКА МЕТАПРОЗЫ 1920-1930-Х ГОДОВ
(«ZOO, ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ, ИЛИ ТРЕТЬЯ ЭЛОИЗА»
В.ШКЛОВСКОГО, «СКАНДАЛИСТ, ИЛИ ВЕЧЕРА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ
ОСТРОВЕ», «ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН» В.КАВЕРИНА)

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
Кандидат филологических наук,
доцент Н. З. Кольцова

Москва — 2020

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	1
ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I: МЕТАПРОЗА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ.....	13
1. 1 История понятия «метапроза»	13
1.2 Феномен метапрозы в истолковании современного англоязычного литературоведения	18
1. 3 Феномен метапрозы в Китае: теоретический и исторический аспекты	35
1.4. Теория метапрозы в российском литературоведении.	46
1.4.1 Исследование феномена «метапрозы» в Советском Союзе.....	46
1. 4. 2 Развитие теории метапрозы после распада Советского Союза...	49
1. 4.3 Исследование русской метапрозы в последние два десятилетия.	54
1.5 Круг Бахтина и русский формализм: вклад филологов 1920-х – 1930-х гг. в теорию метапрозы.	61
1.6 Основные признаки метапрозы	72
ГЛАВА II: МЕТАПРОЗА ШКЛОВСКОГО	78
2.1 Русское стернианство и его проявление в произведениях Шкловского 1920-х годов	78
2.2 Вещный мир и его функции в авангардистской прозе В.Шкловского....	83
2.3 Традиция Розанова в ранних романах Шкловского (Шкловского эссеиста)	92
2.4. «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза»: роман — декларация русского формалиста.	95
ГЛАВА III: МЕТАПРОЗА КАВЕРИНА.....	112
3.1 Гоголевская традиция в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» Каверина (традиция гротеска)	112

3.2 Алогизм повествования и действия в романе Каверина как демонстрация факта «сконструированности» текста	129
3.3 Пародия в романе «Скандалист» Каверина.	134
3.4 «Художник неизвестен»: роман — памятник русского авангарда.	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	158
БИБЛИОГРАФИЯ.....	164

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. За последние тридцать лет в России и на Западе появилось множество работ, книг, диссертаций и сборников научных статей, в которых подробно изучены основные проблемы метапрозы. Несмотря на это, еще ряд проблем остается на периферии исследовательского интереса русских и западных исследователей. В центре данной диссертации оказывается одна из таких проблем – русская метапроза 1920–1930-х гг., представленная, в частности, именами таких ярких авторов, как В. Шкловский и В. Каверин.

В современном литературоведении наряду с термином «метапроза» часто используются такие понятия, как «роман о романе», «филологический роман», и возможные различия между ними, вероятно, еще до конца не выявлены, поскольку изучение метапрозы в России началось сравнительно недавно: лишь в 1990-е гг. русские теоретики и литературоведы стали употреблять этот термин. Кроме того, в 90-е гг. XX в. русские ученые использовали термин «метапроза» прежде всего по отношению к произведениям постмодернизма, то есть к текстам последних десятилетий XX века русской литературы, тогда как корни данного явления следует искать в русской классической прозе XIX столетия, подготовившей и теоретическое обоснование метапрозы в работах литературоведов XX в.

Таким образом, **актуальность данного исследования** обусловлена сохраняющейся художественной и теоретической значимостью теории метапрозы, необходимостью выявления ее истоков и в связи с этим изучения литературного наследия В. Шкловского и В. Каверина, обращение к которому помогает прояснить значение и таких понятий, как метароман, роман о романе, филологический роман.

Основным объектом данного исследования стала русская метапроза первой трети XX в.

Предметом исследования является поэтика русской метапрозы 1920-х – начала 1930-х гг. («Zoo, или Письма не о любви» (1921) В.Б. Шкловского, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928), «Художник неизвестен» (1931) В.А. Каверина).

Цель и задачи исследования. Основная цель диссертации – рассмотрение поэтики русской метапрозы 1920-х – начала 1930-х гг. в аспекте отражения в ней пушкинской (стернианство в России) и гоголевской традиции («русская гофманиана»).

Поставленная цель определила **задачи исследования:**

1) выявить особенности историко- и теоретико-литературной интерпретации феномена метапрозы, проследить процесс формирования теории метапрозы в современном западном и русском литературоведении;

2) проанализировать специфику литературно-критической рецепции русской метапрозы 1920-х – начала 1930-х гг. в России, в Китае и на Западе;

3) исследовать пушкинскую традицию – осмысление русского стернианства в ранней прозе В.Б. Шкловского, в частности рецепцию стернианской поэтики «Евгения Онегина» в романе «Zoo, или Письма не о любви»;

4) рассмотреть гоголевскую традицию – реалистический гротеск в произведениях В.А. Каверина конца 1920-х – начала 1930-х гг. Проанализировать специфику метапрозы Каверина, а также проявление пародии и интертекстуальности в его ранних произведениях.

Решение поставленных задач и достижение цели исследования осуществлялись благодаря применению следующих **научных методов:**

1) *культурно-исторического*, позволившего получить представление об истории изучения поэтики метапрозы в России, на Западе и в Китае;

2) *биографического*, с помощью которого идейные, тематические и художественные особенности произведений рассматриваются в соотнесении с породившим их историко-культурным контекстом (в том числе и в русле полемики авторов друг с другом);

3) *сравнительно-исторического*: в основе методологии исследования лежат принципы русского сравнительно-исторического литературоведения, постулированные в трудах А.Н. Веселовского, деятелей русского формализма и последователей формализма, а также идеи М.М. Бахтина, С.Н. Зенкина и других;

4) *интертекстуального*, предполагающего рассмотрение художественного текста с точки зрения т.н. «вторичного языка», или поэтики мифологизирования, основанной на диалоге культур;

5) *интермедиального*, помогающего определить роль кинематографических и живописных аллюзий в формировании метаязыка двух авторов.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней предпринимается попытка очертить границы таких терминов, как метароман, роман о романе, филологический роман. Кроме того, всесторонне проанализировано творчество двух авторов в свете формалистской теории прозы – не только в контексте русского стернианства (творчество В. Шкловского), но и русской гофманианы (творчество В. Каверина), и выявлена связь каждой из этих традиций с интермедиальными тенденциями эпохи. В диссертации также обозначена линия дальнейшего изучения метапрозы, во многом присваивающей себе достижения русской поэзии, а также стремящейся к постижению языка других искусств – от живописи до кинематографа.

Степень изученности темы. Термин «метапроза» впервые появился на Западе. В 1960-х гг. на Западе началась «новая литературная волна», и в 1970 г. всегда существовавший в искусстве вид прозы, сосредоточенной на постижении себя, получил собственное название – метапроза (*metafiction*)¹. Большое количество западных писателей, так или иначе связанных с постмодернизмом, откликнулось на эту тенденцию, в том числе

¹ Уильям Гэсс впервые упомянул термин «*metafiction*» в своей книге «Проза и фигуры жизни»: «Many of so-called antinovels are really metafiction» (Многие из так называемых антироманов в действительности представляют собой метапрозу) *Gass W. Fiction and the Figures of Life*. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1970. P. 25.

Х.Л. Борхес, Д. Барт, Д. Фаулз и И. Кальвино, Д. Хеллер, Н. Мейлер, К. Воннегут, благодаря творчеству и теоретическим работам которых метапроза и стала одним из самых узнаваемых и популярных явлений постмодернистской литературы. В поле зрения западных исследователей метапрозы сразу оказались и произведения русских авторов – прежде всего проза В. Набокова. К наиболее важным для изучения теории «метапрозы» следует отнести работы таких англоязычных ученых, как У. Гэсс², Р. Альтер³, Р. Скоулз⁴, И. Кристенсен⁵, П. Во⁶, Л. Хатчен⁷, Д. Лодж⁸, которых в западном литературоведении рассматривают не просто как ярчайших представителей, но и основоположников теории метапрозы.

Наука о метапрозе в России, как принято считать, берет свое начало в 1920-х гг. – за точку отсчета принимаются первые попытки научного постижения композиции «Евгения Онегина» А.С. Пушкина⁹. Разумеется, нельзя сказать, что «русская метапроза» обделена исследовательским вниманием: сегодня уже обозначились некоторые тенденции в осмыслении феномена, и существующие работы и исследования даже могут быть поделены на три группы. В первую входят труды, написанные русскими советскими исследователями – от русских формалистов до представителей московско-тартуской школы. К ней относятся исследования Ю.Н. Тынянова¹⁰, В.Б. Шкловского¹¹, Ю.М. Лотмана¹², М.М. Бахтина¹³, Д.М. Сегала¹⁴. Особо

² *Gass W.* Fiction and the Figures of Life. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1970.

³ *Alter R.* Partial Magic: The novel as a Self-conscious Genre. Berkeley; Los-Angeles: University of California Press, 1975.

⁴ *Scholes R. E.* Fabulation and metafiction. Champaign: University of Illinois Press, 1979.

⁵ *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.

⁶ *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London.; N.Y.: Routledge, 1984.

⁷ *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984; *Hutcheon L.A.* Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. N.Y.: Methuen, 1985.

⁸ *Lodge D.* The Art of Fiction. London: Random House, 2011.

⁹ *Зусева-Озкан В. Б.* Поэтика метаромана. М.: Изд-во РГГУ, 2012. С.30.

¹⁰ *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: 1997. С. 58. Ю. Тынянов определил роман в стихах Пушкина как «роман романа», что считается начальной вехой данного направления исследований.

¹¹ Датский литературовед Ингер Кристенсен считает, что «русский критик Виктор Шкловский был первым, кто обратил внимание на метапрозаичность “Тристрама Шенди” Стерна». *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barthe and Beck. NY.: Oxford University Press, USA, 1981. P. 15.

следует выделить труд ученика и последователя Ю.М. Лотмана – Д.М. Сегала, весьма подробно и основательно рассмотревшего ключевые свойства и признаки русской метапрозы. М. Липовецкий справедливо отмечает, что ученый, «в сущности, формулирует важнейшие принципы того, что может быть названо метаэтикой»¹⁵. Однако исследования формалистов, Бахтина, ученых т. н. «бахтинского круга» и их последователей (вплоть до Ю. Лотмана и Д. Сегала) можно рассматривать как некое преддверие постижения феномена литературоведением советской России.

Вторую группу составляют труды ученых 1990–2010-х гг. – того периода, когда в России и утвердился сам термин «метапроза». Распространение термина в русском литературоведении в первую очередь связано с освоением работ английского слависта Д. Шеппарда (Shepherd)¹⁶, посвященных исследованию русской литературы первой половины XX века. Восприятию идей Д. Шеппарда способствовали работы М.Н. Липовецкого¹⁷ и А.Ю. Большаковой¹⁸, что и открыло путь к исследованию метапрозы с русской спецификой.

Вместе с тем несколько русских литературоведов – таких, как А.А. Генис¹⁹, В.И. Новиков²⁰, А.О. Разумова²¹, С.И. Чупринин²²,

¹² Лотман Ю.М. Роман в стихах «Евгений Онегин»: спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997. С. 445.

¹³ Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература. 1975. С. 454 – 479. Корни феномена метапрозы следует искать в самой специфике романа.

¹⁴ Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Литература как охранная грамота. М: Водолей, 2006.

¹⁵ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С. 44.

¹⁶ Shepherd D. Beyond metafiction: self-consciousness in Soviet literature. Oxford: Clarendon press, 1992.

¹⁷ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

¹⁸ Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы: в 4 т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 99–130.

¹⁹ Генис А.А. Довлатов и окрестности (филологический роман). М.: Вагриус, 2001.

²⁰ Новиков В.И. Филологический роман: старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. №10. С. 193–205.

²¹ Разумова А.О. «Филологический роман» в русской литературе XX века: Генезис, поэтика: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

²² Чупринин С.И. Филологическая проза, университетский роман // Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.

О.Ф. Ладохина ²³, по отношению к исследуемому классу явлений использовали иной термин – «филологический роман», характеристики которого в их интерпретации, как несложно заметить, едва ли не полностью совпадают со свойствами метаромана.

Третью, достаточно новую и обширную группу представляют работы современных литературоведов, т. е. работы, созданные в течение последних десятилетий. Среди этих ученых – И.В. Сулова ²⁴, М.А. Хатямова ²⁵, М.П. Абашева ²⁶, О.О. Осовский ²⁷, В.Б. Зусева-Озкан ²⁸, З.М. Чемодурова ²⁹ и другие, продолжившие и развившие изыскания М.Н. Липовецкого в области исследования метапрозы. Если две монографии ³⁰ М.Липовецкого содержат общую характеристику метапрозы, позволяющую обозначить ее корневые свойства, то в работах Зусевой-Озкан предпринимается попытка более глубокой проработки понятия – в том числе путем соотнесения с западной теорией и с тем пониманием, которое утвердилось в русском литературоведении благодаря концепции М.Липовецкого.

Как уже подчеркивалось, в работах современных исследователей термины «метапроза», «филологический роман», «роман о романе» часто используются как синонимичные. Так, И.В. Сулова выявляет три основные вида «романа о романе» – лирический, идеологический и манифестальный ³¹. М.А. Хатямова занимается изучением художественной саморефлексии в

²³ Ладохина О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: дис... канд. филол. наук. Архангельск, 2009.

²⁴ Сулова И.В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006.

²⁵ Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008.

²⁶ Абашева М.П. Русская проза в конце XX в.: Становление авторской идентичности: дис. ...док. филол. наук. Екатеринбург, 2001.

²⁷ Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2012.

²⁸ Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана. «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции. М.: РГГУ, 2012. 232 с. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014.

²⁹ Чемодурова З.М. Прагматика и семантика игры в текстах англоязычной постмодернистской прозы 20-21 веков: дис. ... док. филол. наук. СПб., 2017.

³⁰ «Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)» и «Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова)».

³¹ Сулова И.В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Пермь, 2006. С. 9–10.

русской литературе первой трети XX века. Ее исследования, как, впрочем, и работы Е.Б. Скороспеловой³², подтверждают правоту О.О. Осовского, заметившего, что в 1920-е и 1930-е гг. русская метапроза уже существует, хотя «большая часть русских теоретиков и литературоведов использует понятие “метапроза” прежде всего по отношению к произведениям постмодернистского характера, т. е. применительно к явлениям литературы последних десятилетий XX века»³³. Продолжая исследования своих предшественников (Д. Сегала и Шеппарда), О. Осовский раздвигает хронологические границы явления до начала 1920-х гг., анализируя особенности метапрозы В. Шкловского, И. Эренбурга, О. Мандельштама, О. Форш, В. Каверина, К. Вагинова и других писателей.

Важным вкладом в теорию метапрозы явились труды В.Б. Зусевой-Озкан, в которых предпринимается попытка прочертить вектор сложного пути «хроники метапрозы» от античной литературы до Набокова и Жида и доказать, что метароман – это особый литературный жанр, а не просто роман «с самосознанием», или авторефлексивный текст, отличающийся от всех других жанров фикциональной прозы актуализацией двухплановой структуры и тематизации реальности и творчества.

Как видно, на сегодняшний день литературоведением проделан колоссальный труд по освещению теории метапрозы вообще и русской метапрозы в частности. Все вышеуказанные труды в данной диссертации стали теоретической предпосылкой для комплексного, системного исследования русской метапрозы 1920–1930-х гг. на примере творчества двух авторов.

Материалом для исследования послужили репрезентативные тексты с ярко выраженным метапрозаическим началом: «Zoo, или Письма не о любви» В.Б. Шкловского, «Скандалист, или Вечера на Васильевском

³² Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

³³ Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х гг. Дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2012. С. 5.

острове» (1928), «Художник неизвестен» (1931) В.А. Каверина. Кроме того, привлекалась мемуарная литература, переписка В.Б. Шкловского, В.А. Каверина, Ю.Н. Тынянова и др., литературная критика и литературоведческие работы, эссеистика 1920-х – начала 1930-х гг., современные исследования теоретико- и историко-литературного характера.

Научно значимыми для данного исследования явились работы ведущих историков русской литературы XX века, а также исследования русских и зарубежных литературоведов (таких как А.Н. Веселовский, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Д.М. Сегал, М.Н. Липовецкий, М.А. Хатямова, В.И. Новиков, А.Ю. Большакова, С.Н. Зенкин, В.Б. Зусева-Озкан, О.О. Осовский, Я. Левченко, В.Е. Хализев, Е.Б. Скороспелова, О.В. Дефье, Н.З. Кольцова, П. Во, Ц. Тодоров, Л. Хатчен, В. Эрлих, А. Ханзен-Леве, Д. Шеппард и др.).

Теоретическая значимость данной работы определяется ролью прозаиков В.Б. Шкловского и В.А. Каверина в истории становления русского литературоведения XX века – в том числе в области изучения поэтики метапрозы.

Практическая ценность исследования работы заключается в возможности дальнейшего изучения русской метапрозы 1920–1930-х гг. в русле предложенной концепции, а также анализа поэтики метапрозы других писателей XX и XXI вв., особенно авторов, придерживающихся модернистской и постмодернистской традиции. Материалы и результаты исследования также могут быть использованы в курсах истории и теории русской литературы XX в., спецкурсах и спецсеминарах.

Положения, выносимые на защиту:

1) Метапроза 1920-х – начала 1930-х гг. является важной частью русской литературы этого периода и отражает существенные тенденции в эволюции литературного сознания эпохи. Наиболее ярко метапрозаическая стратегия выражена в ранних произведениях В.Б. Шкловского и В.А. Каверина.

2) Феномен метапрозы как историко- и теоретико-литературная проблема получает осмысление и детальное описание в исследованиях зарубежных и русских литературоведов на протяжении последнего полувека. Особую страницу в истории восприятия художественных открытий русской метапрозы на раннем этапе ее существования представляет ее литературно-критическое осмысление в России и в русском зарубежье в 1920-е – начале 1930-х гг.

3) Русская традиция стернианства (прежде всего традиция «Евгения Онегина» Пушкина) выступает важнейшим принципом организации метапрозаического повествования в ранней прозе Шкловского («Сентиментальное путешествие», «Zoo, или Письма не о любви», «Третья фабрика»).

4) Раннее творчество Каверина связано с осмыслением наследия Гоголя и русской традицией гротеска, которая проявилась в романах «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове».

5) Роман «Художник неизвестен» является специфическим отражением интермедиальных устремлений литературы первой трети XX в.; диалог искусств выступает одним из важнейших инструментов постижения литературы и ее основных приемов (прежде всего гротескной образности).

Апробация результатов исследования

Основные результаты исследования отразились в докладах на XXV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 11.04.2018), на II Международной научно-практической конференции «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход» (Симферополь, Россия, 27.04.2018), на Международной научной конференции «Сад расходящихся троп: Розанов, Флоренский, Дурьлин et cetera» (Москва, РГГУ, 11.05.2018), на VI Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс» (Москва, МГУ, 18.12.2018),

на XXVI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ, 11.04.2019), на XIX Международной научной конференции «Русская литература: Исследование русской литературы XX–XXI веков» (Шанхай, 06.07.2019), на конференции «Россия и Китай: литературная рецептивная эстетика» (РУДН, 03.10. 2019), а также на конференции «Поколение 1899 года (А.П. Платонов, Ю.К. Олеша и др.)» (МГУ, 10.12.2019).

Научные положения опубликованы в статьях «Автомобиль как символ авангардистской культуры в ранних произведениях Виктора Шкловского» в журнале «Мир науки, культуры и образования» (2019, №.6); «Восприятие работ В. Шкловского в Китае» в журнале «Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика» (2019, №.3); «Феномен метапрозы в Китае: теоретический и исторический аспекты» в журнале «Филология и человек» (2020, №.2); «Диалог искусств в романе В.Каверина «Художник неизвестен»» в журнале «Litera»(2020, № 9); «Гоголевские традиции в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина» в журнале «Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика» (2020, №.3).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем исследования составляет 175 страниц текста. Библиографический список включает 128 наименований.

ГЛАВА I: МЕТАПРОЗА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

1. 1 История понятия «метапроза»

Концепция метапрозы (*metafiction*) — одного из самых ярких феноменов современной мировой литературы — была первоначально разработана англоязычным литературоведением³⁴. Это побуждает нас вслед за О.О. Осовским³⁵ и В. Б. Зусевой-Озкан³⁶ обратиться к результатам проведенных исследований, чтобы составить представление о признанных англо-американским научным сообществом структурных особенностях метапрозы и присущих ей смыслах.

Появление термина «*metafiction*» на страницах книги «Проза и фигуры жизни» («*Fiction and the Figures of life*», 1970) американского писателя Уильяма Гэсса, заслужившего в связи с этим прозвище «Муза метапрозы», было связано с актуализировавшимся во второй половине XX века стремлением литературы обратиться к себе самой и понять свое собственное значение в литературном мире. Внимание Гэсса привлекли литературные эксперименты Хорхе Луиса Борхеса, Фланна О. Брайена и Джона Барта, которые предприняли попытку преодолеть стереотипы романного мышления, складывавшиеся на протяжении веков.

Гэсс заявил, что «если в математике и логике существует *метатеория*, в этике существует *метаязык*, анализирующие структуру, методы и свойства каждой из наук, значит и у писателей может возникнуть потребность включить в текст осмысление природы своего творчества»³⁷. Он

³⁴ Во французском литературоведении сложилась традиция рассматривать метаповествование вне широкого контекста метапрозы и метаромана, ограничившись группой примеров, которые указывают на сознательное формирование текста автором; это явление служит предметом анализа в книге Зусевой-Озкан «Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчика» А. Жида в контексте литературной традиции». М.: РГГУ, 2012.

³⁵ Осовский О.О. Явление метапрозы в контексте литературоведческих исканий последних десятилетий // Вестник ТГГПУ. 2010, №2. (20). С.174-177.

³⁶ Зусева-Озкан В. Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчика» А. Жида в контексте литературной традиции, М.: РГГУ, 2012.

³⁷ Gass. *W. Fiction and the Figures of Life*. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1970. P. 25.

предположил, что «произведения Хорхе Луиса Борхеса, Фланна О'Брайена и Джона Барта, получившие в критике название “анти-проза” в действительности представляют собой *метапрозу*»³⁸. По мнению Гэсса, в каждом искусстве два противоречивых импульса находятся в состоянии манихейской войны: импульс к общению, и таким образом, к обращению со средством общения как со средством, и импульс к изготовлению артефакта из материалов средства, и таким образом, к обращению со средством как с конечной целью³⁹. Если речь идет о прозе, то первый импульс обозначает его функцию отражения реальности и выражения эмоции, второй импульс означает суть артефакта — самосознание, то есть внимание к самому языку и структуре.

Истоки интереса Уильяма Гэсса к саморефлексии литературы восходят к его обучению в Кенъон-колледже (Kenyon College). Тогда в США доминирующим направлением в университетском литературоведении была «новая критика» (The New Criticism) и Уильям Гэсс брал уроки у мастера «новой критики» Джона Рэнсома (John Ranson, 1888-1974). Позже он поступил в магистратуру Корнеллского университета, где специально слушал лекции философа и логика, представителя аналитической философии Витгенштейна (1889-1951). С тех пор началось его увлечение феноменом языка. Внимание к экспериментальной литературе и создание термина «метапроза» явились результатом воздействия на Гэсса «новой критики» и «языковой игры» Витгенштейна.

Гэсс не дал четкого определения понятия “метапроза”, но, обратившись к его высказываниям и стратегии его собственных произведений, можно на их основе создать условную модель метапрозы по Гэссу. Разным его произведениям («In the Heart of the Heart of the Country», 1968, и роман «Туннель» (The Tunnel, 1995) присущи такие признаки метапрозы, как

³⁸ Gass. *W. Fiction and the Figures of Life*. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1970. P. 25. Indeed, many of the so-called anti-novels are really metafiction.

³⁹ Там же. P. 94.

фикциональность романа, языковая игра, метод нарочитой фрагментарности, тема художественного творчества.

Уильям Гэсс обратил внимание на фикциональность метапрозы. Он заявил, что литература стремится не к описанию реального мира, а к использованию слова и составлению предложений. В одном из интервью Гэсс заметил, что его произведения вымышлены, они не имеют никакого отношения к реальному миру. Гэсс подчеркнул, что в качестве писателя не в силах описать этот мир, у других писателей тоже нет такой возможности. Гэсс также привлек внимание к игровому характеру метапрозы и тематизации художественного творчества.

Термин «метапроза» и произведения Гэсса сразу попали в поле зрения западных литературоведов. В 1980-е годы определение «метапроза» было ими поддержано и развито.

Признание термина «метапроза» еще не означало уяснения его содержания. Его появление тесно связано с популярностью приставки “мета” в 1960-х годах. Тогда появился ряд слов с приставкой “мета”, например “метаязык”, “метаполитика”, “метаистория”, “метастилистика”, “метатеатр” и так далее. В английском языке приставка “meta” заимствована из греческого языка и обозначает “после, за” или “на, над, сверху, превышать” (after or beyond). Переносное значение данной приставки проявляется прежде всего в акцентировании стремления к обобщению, системности. Иными словами, термин с приставкой “мета” часто употребляется для изучения отношения между любой речевой системой и отраженным ею миром. В связи с этим термин «метапроза» употребляется как метод выражения отношений вымышленного мира и реального мира в прозе писателя. В эпистемологии (теория познания, раздел философии) приставка «мета-» означает «о себе». Доказательства этого суждения мы можем найти в нескольких определениях известных ученых. Английский литератор и литературовед Дэвид Лодж (David Lodge) в своей книге «Искусство прозы» (The Art of Fiction, 1992)

пишет: «метапроза — это проза о прозе. Это проза, посвященная вымышленной идентичности и творческому процессу»⁴⁰.

Разумеется, возникновение теории метапрозы тесно связано и с научной деятельностью французских структуралистов 1960-1970-х гг., в частности с трудами Ю.Кристовой и Ж.Женетта – в особенности в связи с его теорией металеписа.

Слово «металепис» происходит из греческого языка и трактуется как разновидность метонимии. Однако в своей знаменитой монографии «Повествовательный дискурс» (1972) Ж. Женетт расширил границы этого понятия, связав его прежде всего с нарративными «фигурами».

Женетт разделил повествование на первичное и вторичное и определил это различие уровней следующим образом: «событие, излагаемое в некотором повествовании, находится на непосредственно более высоком диегетическом уровне, чем уровень нарративного акта, порождающего упомянутое повествование. на первом уровне, который мы назовем экстрадиегетическим; события, изложенные в этих “Записках”, находятся в составе этого первого повествования, и мы охарактеризуем их как диегетические, или интрадиегетические»⁴¹.

Ж.Женетт также определил три типа соотношений первичного и вторичного повествования: 1) непосредственная причинная связь, 2) чисто тематическое отношение, 3) отсутствие явного отношения⁴². Именно в этих рассуждениях и проступает ядро теории метапрозы, суть которой заключается не только в двухуровневой структуре повествования, но и в самом переходе между ними, который может осуществляться только посредством наррации. Таким образом, как отмечает Женетт, «всякая другая форма перехода хотя порой и возможна, но всегда является **отклонением от нормы**»⁴³. Женетт дает всем подобным нарушениям название «нарративного

⁴⁰ Лодж Д. Искусство прозы. Пер. Ван Цзюнянь и др. Пекин: Издательство писателя, 1997. С. 230.

⁴¹ Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 239.

⁴² Там же. С. 243-244.

⁴³ Там же. С. 245.

металепсиса», который следует воспринимать именно в связи «с переменной уровня»⁴⁴. Иными словами «металепсис» – это нарушение нарративной нормы, «подвижной, но священной границы между двумя мирами – миром, где рассказывают, и нормом, о котором рассказывают»⁴⁵, – очевидно, речь идет именно о нарративной технике, выдвигающейся на передний план не только в литературе, но и в иных видах искусства – прежде всего в театре и кинематографе, в свою очередь помогающих литературе осознать как процессуальность самого акта воссоздания действительности, так и актуальность того приема, который делает наррацию ощутимой.

Использование фигуры металепсиса в той или иной степени касается одной из важнейших проблем теории метапрозы – вымышленности художественного текста. Металепсис в метапрозе проявляется как открытое авторское вторжение⁴⁶, или обнажение установки на правдоподобие. Так, С.Фокин отмечает: «Металепсис, использование которого предполагает нарушение или даже смешение уровней повествования, действительно оказывается своего рода пробным камнем, выявляющим элемент вымышленности, художественности, фикциональности любого текста, не исключая и тех, притязают на так называемую объективность, научность и достоверность»⁴⁷.

Как и Ж.Женетт, Ю.Кристева обращает внимание на соотношение «повествования» и дискурса. Как известно, концепция диалогизма Бахтина была использована Юлией Кристевой, которая ввела в литературоведческий обиход термин «интертекстуальность»⁴⁸ и рассматривала последнюю как фактор динамики текста. На основе исследования М. Бахтина в области теории литературы Кристева приходит к выводу, что «любой текст строится

⁴⁴ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 244.

⁴⁵ Там же. С. 245.

⁴⁶ См. Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана. «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции. М.: РГГУ. С. 16.

⁴⁷ Фокин С.Л. Металепсис, или новые приключения неуловимых фигур нарратологии. Заметки по новейшей истории повествования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2006, №2. С. 36

⁴⁸ См. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С.429.

как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»⁴⁹. Для теоретиков постмодернизма метапроза – это проза о прозе, а интертекстуальность – это текст о текстах, метатекст, и в широком смысле эти понятия едва ли не идентичны. Вслед за М.Бахтиным и Ю.Кристева, немецкий славист и литературовед Оге.А. Ханзен-Лёве предложил другой термин, фиксирующий процесс диалога текстов (на этот раз и невербальных) – «интермедиальность»⁵⁰. В известном смысле интертекстуальность и интермедиальность оказываются явлениями одного порядка, поскольку участвуют в процессе самопознания художественного текста, немислимом без попытки установить связи с иными произведениями искусства и даже искусством как таковым. Однако необходимо отметить, что проблемы метапрозы не выдвигаются на передний план в работах Ханзена-Лёве и скорее обобщают существующие концепции, тогда как исследования Ж. Женетта, Р. Барта, Ю. Кристева оказали непосредственное влияние не только на осмысление, но и формирование и развитие метапрозы.

И все же и французские структуралисты (Ж. Женетт, Р. Барт, Ю. Кристева) рассуждают о метапоэтике прежде всего в связи с проблемами нарратологии и рассматривают металепсис как один из повествовательных приемов (фигур наррации), тогда как основные признаки и принципы метапрозы исследуют уже англоязычные ученые в 1970-1990-х гг.

1.2 Феномен метапрозы в истолковании современного англоязычного литературоведения

⁴⁹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С.429.

⁵⁰ См. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. С.11.

С тех пор как Уильям Гэсс выдвинул концепцию метапрозы, появилось множество работ, в которых так или иначе трактуется это явление. Таковы «Частичная магия: роман как самосознающий жанр» Роберта Альтера, «Смысл метапрозы» Ингер Кристенсен, «Муза метапрозы» Ларри Маккефри, «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы» Патриции Во, «Нарциссическое повествование: метапрозаический парадокс» Линды Хатчен, «Внеметапрозаический модус: направления в современной испанской прозе» Спайрза, «Внеметапроза: саморефлексия в советской литературе» Шеппарда, «Последний авангард» Грэхема Робертса и др.

Среди англоязычных исследователей метапрозы особый интерес представляют такие ученые, как Роберт Альтер, Роберт Скоулз, Ингер Кристенсен, Патриция Во, Линда Хатчен и Роберт Спайрз.

В 1975 году книга Альтера «Частичная магия: роман как самосознающий жанр» вышла в свет, автор книги проанализировал романы от «Дон Кихота» Сервантеса до «Бледного огня» Набокова и описал в книге традицию саморефлексии. Альтер считал саморефлексию одной из ведущих тенденций в западной литературе и прочертил линию ее развития: саморефлексия появилась с рождением романа, в XVII-XVIII веках достигла первого пика своего развития, потом в XIX веке пошла на спад из-за развития теории реализма, в XX веке саморефлексия снова активизировалась, особенно в 60-70 гг. прошлого столетия. Однако автор книги не потрудился прояснить все особенности поэтики (осмыслить модель жанра) «сознающего себя романа», его исследование описывает данный феномен размыто и нечетко.

В том же году Раймонд Федерман (Raymond Frederman) опубликовал свою книгу «Суперпроза: проза сегодня и проза завтра». Федерман использовал термин «суперпроза», чтобы отличать метапрозу от прозы вообще, прозы как таковой. Главной разницей между ними для автора является вторжение пародийного повествователя в текст (повествовательное вторжение – по сути то, что Ж.Женнетт определяет как металепсис).

Будучи известным литературоведом, семиотиком, Роберт Скоулз достиг больших успехов в области исследования интересовавшего его феномена. Его монография «Фабуляция и метапроза» («*Fabulation and Metafiction*») вышла в свет в 1979 году. Для Скоулза, как и для Гэсса, наибольший интерес в теории метапрозы представляет проблема вымысла. С точки зрения исследователя, у метапрозы есть два возможных варианта развития: либо отступить в область литературы как таковой, либо – при наращивании интеллектуального (рассудочного) потенциала – к утрате категории художественности, что чревато выходом за границы литературы⁵¹. Однако, как подчеркивает Скоулз, «вымысел является одной из важных и ярких особенностей прозы, хотя иногда вымысел называют уничижительным словом «эскапизм». На самом деле вымысел — не бегство от реальности, подобно тому, как сон — это не бегство от бодрствования»⁵². Роль вымысла в пространстве прозы столь же велика, как сон и сновидение в нашей жизни. Скоулз полагал, что «воображение питается воображением» и добавлял, что великие произведения литературы могут представлять собой комбинации фантазий, созданных некогда самыми изобретательными выдумщиками⁵³, амбивалентные отношения с которыми Харолд Блум (*Harold Bloom*) определил как «страх влияния». Книга «Фабуляция и метапроза» состоит из шести глав. Четвертая глава посвящена метапрозе, и в ней автор разбирает сущность экспериментальной прозы, дает классификацию художественной прозы: 1. литература формы (роман с напряженной интригой), 2. литература существования (роман), 3. литература идей (миф), 4. литература сущности (аллегория)⁵⁴. Очевидно, что Скоулз интересуется не собственно метапрозой, а произведениями современной литературы, в которой метапоэтика и

⁵¹ *Scholes R. E. Fabulation and metafiction. Champaign.: University of Illinois Press, 1979. P.114. When extended, metafiction must either lapse into a more fundamental mode of fiction or risk losing all fictional interest in order to maintain its intellectual perspectives.*

⁵² Там же. P. 213. Sometimes this function of fiction is called a dirty and degrading word: “escapism”. But it is not exactly that, any more than sleep is a escape form being awake or a dream is escape form not being a dream, form being whatever we are when we are not dreaming.

⁵³ Там же. P. 214. Imagination feeds on imagination.

⁵⁴ Там же. P.107. Пер. Зусевой-Озкан. См. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. С. 23.

метаописание лишь выступают одной из составляющих прозы — пусть и неизбежных.

Следующая значительная монография, посвященная метапрозе, «Смысл метапрозы» («The Meaning of Metafiction» 1981), принадлежит датской исследовательнице Ингер Кристенсен (1935-2009). Кристенсен опровергает мнение о том, что метапроза связана с таким явлением литературного процесса второй половины XX века, как «литературное истощение». Она замечает, что еще двести лет тому назад английский писатель Лоренс Стерн владел приемами метапрозы и пользовался ими, может быть, даже удачнее, чем современные писатели⁵⁵. Другими словами, по мнению Ингер Кристенсен, метапроза была не столько открытием современных писателей, сколько актуализацией забытой линии западной литературы.

Автор анализирует произведения четырех писателей: О.Стерна («Тристрам Шенди»), В. Набокова («Ада»), Д. Барта («Торговец дурманом») и трилогию Беккета. Ингер Кристенсен определяет метапрозу так: «в этом исследовании метапроза рассматривается как художественное произведение, главная задача которого состоит в том, чтобы выразить опыт романистов, исследуя процесс его создания»⁵⁶. Стоит вслед за В. Зусевой-Озкан обратить внимание на то, что Кристенсен рассматривала в своей монографии такой важный аспект метапрозы, как соотношение между ролью повествователя в построении нарратива и ролью читателя в извлечении из него смысла⁵⁷. Так что для Кристенсен все описание в тексте отражает мировоззрение автора, то есть смысл метапрозы зависит от жизненного опыта романистов⁵⁸.

Исследователи метапрозы, как правило, отдают должное книге английского литературоведа Патрисии Во (Patricia Waugh, p.1956) «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы» (1984). Патрисия Во

⁵⁵ *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen.: Universitetsforlaget, 1981. P.7.

⁵⁶ Там же. P.11.

⁵⁷ *Зусева-Озкан Б.В.* Историческая поэтика метапрозы. М.: Intrada. С.23.

⁵⁸ *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen: Bergen.: Universitetsforlaget, 1981. P.14.

— профессор факультета английского языка Даремского университета (Durham University). Она прославилась как выдающийся исследователь постмодернистской литературы и феминистский критик. Книга Патриции Во «Метапроза: теория и практика саморефлексии прозы», опубликованная в 1984 году, явилась первой в мире теоретической монографией о феномене метапрозы, завоевавшей международную известность и внесшей большой вклад в развитие теории метапрозы и изучение ее текстов и тем самым способствовавшей научному признанию этого явления.

Патрисия Во многосторонне анализирует явление метапрозы и его эволюцию и приходит к выводу, что хотя метапроза достигла расцвета и получила признание лишь во второй половине XX века, сам феномен саморефлексии (self-reflection) в истории мировой литературы существует давно. Исследовательница утверждает, что практика саморефлексии едва ли не старше собственно романа⁵⁹. Она полагает, что «метапроза — это не столько поджанр романа, сколько тенденция в романе, которая реализуется через преувеличение напряжения и оппозиций, присущих всем романам: речь идет о рамке и разрыве рамки, технике и контртехнике, конструкции и деконструкции иллюзии»⁶⁰. Саморефлексия существуют не только в первом современном романе «Дон Кихот» Сервантеса (1547-1616), но и в произведениях писателей XVIII-XIX вв., таких, как Сэмюэл Ричардсон (1689-1761), Генри Филдинг (1707-1754), Лоренс Стерн (1713-1768), Джейн Остин (1775-1817) и т.д. Однако очевидно, что именно в XX веке проза с элементами саморефлексии становится едва ли не основной тенденцией, особенно в 1960-1980 гг. прошлого века на Западе; и такая проза пожелала быть и теорией прозы, в которой повествование представляет собой сплав художественного изображения с демонстрацией творческих принципов, вплетенных в саму ткань рассказов о тех или иных событиях и людях.

⁵⁹ *Waugh P* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. P. 5. The practice is as old (if not older) than the novel itself.

⁶⁰ Там же. P. 14. As I have argued, metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction illusion.

Исследовательница обращает внимание на то, что начиная с 1960-х гг. у таких писателей, как Владимир Набоков, Хорхе Луис Борхес и Джон Барт в художественном тексте все больше и больше места занимает саморефлексия (self-consciousness) — размышления над теоретическими проблемами, над соотношением прозы и вымысла, мира и реальности, над функциями языка и эффективностью стратегий реалистической прозы и т. д. Патриция Во считает возможным использовать по отношению к этим явлениям термин «метапроза» и дает ему следующее определение: «в данном исследовании метапроза — это термин, относящийся к художественным произведениям, которые осознанно и систематически привлекают внимание к своему статусу артефакта, чтобы поставить вопрос об отношениях между вымыслом и реальностью»⁶¹. Однако слово «артефакт», которое использует Патриция Во, недостаточно проясняет суть явления, поскольку проза, как, впрочем, и все другие художественные явления, по умолчанию и есть субсферные артефакты. Но цель литературной саморефлексии заключается в том, чтобы заставить читателя осознать вымышленность художественного произведения.

В своей монографии Патриция Во сводит развитие самосознания к трем уровням: во-первых, сознание фрейма (структуры); во-вторых, сознание игры; и в-третьих, языковая вселенная: реальность как конструкция. Как видно, Патриция Во использовала в своих рассуждениях социологическое понятие «фрейм» (frame). Слово «фрейм» в Оксфордском словаре имеет следующие значения: структура, здание, установленный порядок, план, система, основная поддержка или существенная подструктура чего-либо. Однако не менее важными значениями слова для современной культуры являются такие, как «рамка», «кадр», привлекающие внимание к категориям внешнего пространства по отношению к изучаемому объекту, а также к категории границы и самому механизму взаимодействия объекта, внешнего мира и рамки, отделяющей одно от другого. Модернизм и постмодернизм

⁶¹ *Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. P. 2.* Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about relationship between fiction and reality.

начинаются с того, что и исторический мир, и произведения искусства организованы и воспринимаются через такие структуры, или **фреймы**⁶². Фрейм романа считается основополагающим для всей художественной литературы. Анализ фрейма — это, по сути, анализ сложившейся нормативной организации, выбор каркаса, а конструкция перелома высвечивает само литературное творчество, так появляется саморефлексия. Распространенными конструкциями в метапрозе являются роман в романе; «китайская коробочка» («Тысяча и одна ночь»); матрешечная структура («Труды и дни Свистонова»), неограниченный романтический узор («Вавилонская библиотека») и др. Нарушение условностей, или обнажение приема, воплощается в различных измерениях литературного текста. Экспозиция декораций в романе создает своеобразную сценическую обстановку, похожую на ту, что существует в пьесе, заставляя читателя осознать, что весь мир выдуман, и увидеть, как формируются его ценности. Таким образом, в какой-то степени каждый пример метапрозы представляет собой вымышленную мифологию, которая, как и в работе Ролана Барта, направлена на то, чтобы расшатать наши убеждения об относительном статусе «истины» и «вымысла»⁶³. Патриция Во подчеркивает также игровой элемент самосознания, она рассматривает литературу один из видов игры, как писал Сукник в «Смерти романа»: «то, что нам нужно, не великие вещи, а другие — игровые...»⁶⁴. Это доминирующий взгляд западного литературоведения на постмодернистскую литературу, поскольку вымысел — лишь тонкий способ маскировки реальности, а маскировка (притворство) — существенный элемент игры. Следует отметить, однако, что Ю.Лотман проанализировал в «Структуре художественного текста» разницу между игрой и искусством и показал, что «искусство не есть игра»⁶⁵. Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условной ситуации;

⁶² *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. С.28.

⁶³ Там же. С.34.

⁶⁴ *Sukenick R.* The death of the novel and other stories. University of Alabama Press, 2003. С.41.

⁶⁵ *Лотман, Ю.М. Виннер Т.Г.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С.90.

искусство — овладение миром (моделирование мира) в условной ситуации⁶⁶, поэтому игра не идентична искусству, она не может быть использована как средство хранения информации и выработки новых знаний (это всего лишь путь к овладению добытыми навыками). А именно это представляет собой суть искусства⁶⁷. Нельзя отрицать, что для метапрозы существенна реализация игрового сознания, например: многослойность романа, вовлеченность читателя и т. д. Но текст модернистской метапрозы оттеняется только элементами игры, а не самой игрой. И некий нигилизм артефакта также отсутствует в модернистской метапрозе (пожалуй, разница между модернистской и постмодернистской метапрозой проявляется именно в отношении к игре и искусству).

По мнению Патрисии Во, хотя метапроза обладает способностью к вариативности, в ней просматриваются некие общие признаки, так, проведенные ею наблюдения над произведениями, относящимися к данной категории, дают ей возможность сделать следующие обобщения: во-первых, она признает торжество силы творческого воображения вместе с неопределенностью относительно действительности его изображения; во-вторых, отмечает игровой характер процесса творчества; в-третьих, выделяет всепроникающую неуверенность в отношении литературы к действительности; в-четвертых, подчеркивает тяготение к таким творческим приемам, как пародия (*parody*), коллаж (*collage*) и игра (*game*) и т. д.⁶⁸.

Патрисия Во выступила в роли «защитника» метапрозы и доказала, что метапроза вместо того, чтобы позволить прозе умереть, оживила древнюю литературную форму романа. Исследование Патрисии Во способствовало пониманию метапрозы и обращению к анализу саморефлексии как к ключу,

⁶⁶ Лотман, Ю.М. Виннер Т.Г. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С.91.

⁶⁷ Там же. С. 91

⁶⁸ *Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. P. 2. A celebration of the power of the creative imagination together with the uncertainty about the validity of its representation; an extreme self-consciousness about language, literary form an art of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively native style of writing.*

открывающему возможность судить о социальной и эстетической ценности метапрозы в контексте новой социальной истории.

Легитимации метапрозы в истории мировой литературы способствовали также исследования таких ученых, как Линда Хатчен, Роберт Спайрз и других, которые помогли метапрозе стать ведущим направлением среди литературоведческих исследований постмодернистского пространства.

В том же 1984 г. вышла в свет другая монография о метапрозе — «Нарциссическое повествование: метапрозаический парадокс» (*Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, 1984). Автором этой книги была канадская исследовательница, известный критик постмодернистской прозы профессор университета Торонто (University of Toronto) Линда Хатчен, использовавшая для определения метапрозы яркую метафору, которая высветила присущий метапрозе парадокс: исследовательница обратила внимание на то, что современный писатель, приглашая читателя к участию в процессе создания прозы, вместе с тем отстраняется от него, погружаясь в саморефлексию, — «нарциссическое повествование»⁶⁹. По мнению Хатчен, эта ситуация подобна той, что воссоздана в древнегреческом мифе о красавце Нарциссе, который вызывал к себе любовь многих, но был влюблён в самого себя. Прозу, в основе которой лежит подобный парадокс, Хатчен назвала нарциссической и предложила говорить о «нарциссическом повествовании». В произведениях, использующих подобный тип повествования, писатели привлекают внимание читателя к процессу творчества как к событию, не менее значительному, чем история, которую они хотят рассказать⁷⁰. Таким образом, метапроза имеет два основных фокуса: первый — ее лингвистическая и нарративная структура, и второй — сосредоточенность на читателе и его роли. Существуют разные методы работы с подобным текстом. Тем не менее два подхода к рассмотрению феномена привлекают внимание Хатчен больше, чем

⁶⁹ *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. P. 1. Narcissistic narrative.

⁷⁰ Там же. P. 12. The writer calls his reader's attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling.

остальные виды методологии, — структурализм Соссюра и герменевтика Айзера.

В первом случае основная структуралистическая терминология — «код», «означающее» и «означаемое» знака, «референт» в языке — доказала свою пользу, «пригодность», даже необходимость в анализе. Исследования Вольфганга Айзера и Романа Ингардена обеспечивают словарь, с помощью которого обсуждаются функции читателя, который «конкретизирует» текст и чья роль также тематизирована. Кроме того, нарциссический нарративный процесс конструируется как зримый, разворачивающийся на глазах читателя. В этом смысле метапроза — это продукция «производства», но не в распространенном французском идеологическом смысле этого слова.

Среди проблем, которые рассматривает Хатчен, особенно важно отношение метапрозы к теории романа как явлению мимесиса. Теория нарциссического повествования подразумевает переосмысление теории мимесиса.

В классических теориях мимесиса сообщается, что миметическое искусство включает в себя создание иллюзии, которая только имитирует реальность. Платон наделял понятие резко негативной коннотацией, полагая, что создание искусством подобий реальности представляет собой чистое “обезьянничание” и уводит людей от познания истины. Поэтому искусство должно быть изгнано из разумно устроенного государства. В отличие от учителя, Аристотель исходил из того, что людям по природе свойственно стремление к подражанию, благодаря которому человек приобретает первичные знания и получает удовольствие от созерцания и воспроизведения предмета. Под мимесисом он при этом подразумевал не механистическое копирование природных явлений, а их образное воспроизведение в соответствии с законами того или иного вида искусства. Как Платон, так и Аристотель знали о силе и действенности искусства как мимесиса, как самого по себе, так и в качестве силы для образования и формирования человека. Тем не менее Платон и Аристотель понимали искусство не как создание

нового, а прежде всего как подражание космосу. Искусство, полагали они, открывает, угадывает, а не отражает присущие вещам и явлениям формы, и связывали силу искусства не столько с категорией мимесиса, сколько с возможностями, которые оно предоставляет для образования и формирования человека ⁷¹. Тогда как все искусственное, притворное, неаутентичное указывает на более низкий онтологический статус: искусство как будто уступает жизни, которую оно копирует, и обретает ценность лишь в том случае, если приближается к «реальности».

Сказанное предполагает, что концепция мимесиса является постоянной в литературе, а не выступает потребностью современного искусства. Современная «диегетическая» озабоченность (*diegetic narrator* в соответствии с концепцией В.Шмида распадается на я-повествуемое и я-повествующее) одного может различаться только в ее явном и теоретическом самосознании в самих романах.

Некоторое различие между двумя видами мимесиса — продуктом и процессом — кажется желательным, особенно потому, что мимесис продукта, когда он окаменел и оформился в ограничивающую его изменения концепцию "реализма", становится эксклюзивным и отрицает обоснованность любой направленности процесса. Даже аристотелевская миметическая теория, по существу объективистская по своей природе, оставляла простор для творческого процесса, поскольку искусство воспринималось как активный конкурент самой природы, как акт создания новой реальности через гармоничное проектирование — вплоть до логического завершения самого процесса упорядочивания мира.

В классических теориях мимесиса сообщается, что миметическое искусство включает в себя создание фиктивной иллюзии, которая только имитирует реальность. В древности это понятие признанной фиктивности не

⁷¹ *Hutcheon L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. P. 40. Yet both Plato and Aristotle were aware of the power and validity of art as mimesis, both in itself and as a force for the education and the shaping man.*

использовалось для отрицания связей между литературным и эмпирическим пространствами.

Хатчен, изучающая теорию мимесиса, считала, что на самом деле мимесис разделяется на подражание продукту и подражанию процессу⁷². Реалистические романы являются типичным подражанием продукту, поэтому в таких романах реальность стала единственной критической оценкой.

Такое положение изменилось в момент художественной революции на рубеже веков (XIX-XX вв). Модернисты впервые подорвали основу реалистических произведений. Такие писатели, как Вирджиния Вульф, Марсель Пруст, Дж.Джойс, А.Жид и другие, объявили, что единственная реальность — внутренний мир человека (автора). В середине XX века писатели начали отражать процесс творчества в своих произведениях, а не “реальный мир”. Таким образом, в литературе подражание результату сменилось подражанием процессу творчества.

Хатчен, как и Патриция Вои Игред Кристенсен, заявила, что метапроза никогда не может выступать символом падения современного романа, потому что саморефлексия родилась вместе с самим романом. Кроме того, метапроза не отрекается от мимесиса, а переосмысляет, возможно, трансформирует его. Можно даже утверждать, что в более широкой повествовательной перспективе этот так называемый «реализм» скорее является абберацией, чем нормой⁷³. В качестве одной типичной темы повествование уже давно существовало в романе, как любая другая тема. Содержание претендует на включение *diegesis*, или процесса самоповествования. Это предполагает, что мимесис процесса является постоянной концепцией в литературе, а не только новой критической потребностью⁷⁴.

⁷² *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. P. 36. (Two kinds of mimesis: product and process)

⁷³ Там же. P. 40. It could probably even be argued that, in a larger narrative perspective, this so-called “realism” is more an aberration than a norm.

⁷⁴ Там же. P. 40. The content has expanded to include *diegesis* or the process of narration itself. This would suggest that a concept of mimesis of process is a constant in literature, and not just a new critical need.

Ролан Барт (Roland Barthes) назвал реалистическую литературу, которая отражает реальную жизнь в XIX веке, «отражающей иллюзией» (referential illusion)⁷⁵, поскольку в реалистических романах авторы спутали связь между лингвистическими символами и реальными объектами. Это заставляет читателя считать, что между ними существует однозначная взаимосвязь. Тем не менее литература не может отражать реальность как зеркало. Поэтому реалистическая литература нечестна, хотя и облечена читательским доверием. Почти у всех классических реалистических писателей отсутствует глубокое понимание законов реального мира. Они просто владеют литературными приемами лучше, чем обычные люди. Метапрозаики отказываются от этого лицемерия и открыто обсуждают творческие проблемы с читателями. С этой точки зрения, метапроза достигла, по крайней мере, следующих достижений: во-первых, раскрытие самосознания в повествовательном процессе подрывает незыблемость авторского статуса (в реалистическом романе автор ведет себя как бог, но после раскрытия саморефлексии бога нет, все позволено); во-вторых, намеренно *оставлено пустым некое пространство повествования*, чтобы пригласить читателей к участию в сотворении прозы (читатель преобразуется из потребителя в производителя продукта); в-третьих, фиктивность языка разрушает традиционное понимание реальности и вымысла. Хатчен полагает, что все великие романы в большей степени являются отражением самих себя, а не отражением реальности⁷⁶.

Хатчен пишет, что существует три способа, с помощью которых роман или рассказ могут «самоосознаваться» как язык⁷⁷: первым, наиболее простым, приемом является пародирование определенного творческого стиля писателя или произведения⁷⁸. Во-вторых, роман может осознаваться как

⁷⁵ Barthes R. The Reality effect. In the rustle of language. Trans. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1986. P. 186.

⁷⁶ Hutcheon L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. P. iv. All great fiction, in a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection of reality.

⁷⁷ Там же. P.99. There are at least three ways in which a novel or short story can be self-conscious about its existence as language.

⁷⁸ Там же. P.99. In the simplest form, the work can parade its parodic play on a certain style of writing.

письменный или печатный текст в словах⁷⁹. Наиболее важным является тематическая языковая игра⁸⁰.

Линда Хатчен обнаруживает самые важные черты художественной прозы: условность и вымысел. При анализе явления она пользуется экономической терминологией (продукт и процесс), помогающей ей дифференцировать метапрозу и романы реализма. В метапрозе условность становится явной: читатели должны принять и признать вымышленность художественной прозы. Однако, как это ни парадоксально, текст тоже требует, чтобы читатели участвовали в интеллектуальном, творческом и эмоциональном вовлечении в сотворчество. Эта двухсторонняя ситуация — парадокс читателя. Парадокс метапрозы состоит в том, что текст и нарциссически саморефлективен, и все же ориентирован вовне, ориентирован на читателя⁸¹.

С одной стороны, метапроза отвергает традиционную теорию отражения, с другой стороны, отвергает воспроизведение психологической реальности модернизма. Метапрозаик раскрывает читателю творческий процесс, используя язык, чтобы вдохнуть жизнь в вымышленный мир, который тот представляет себе. Метапроза больше не замаскирована под реальность. Вместо этого ей даны вымысел и условность. Метапрозаик нарушает ожидания читателей посредством пародии и языковой игры, заставляя читателей присоединиться к процессу кодирования и декодирования и совместно завершать художественное построение эстетического мира.

Вклад Линды Хатчен в изучение метапрозы заключается также в новой трактовке пародии. Забегая вперед, отметим: то, чем для Хатчен является

⁷⁹ *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. P.99. In a second manner, the novel can be aware of its existence as a written or printed text in words.

⁸⁰ Там же. P.100. Most important are the thematized word games.

⁸¹ Там же. P.7. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a word which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that the participate, that the engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.

метапрозаическая пародия, на языке формалистов может быть названо остранением. В книге «Нарциссическое повествование: метапрозаический парадокс» мы можем найти первоначальное определение постмодернистской пародии Линды Хатчен: пародия — это поиск различий и сходства; в метапрозе пародия предполагает более литературное чтение, *узнавание* литературного кодирования. Но рассматривать этот конец процесса как издевательство, насмешку или просто деконструкцию было бы неверным. Вновь забегая вперед (а, точнее, возвращаясь к литературоведческим истокам той концепции, которая обретет популярность на Западе во второй половине XX в.), отметим, что рассуждения Хатчен коррелируют с теорией формалистов, для которых важна разница между понятиями пародийного и пародического («Пародийность произведения стирается, а окраска остается, пародия вся — в диалектической игре приемом»⁸²).

В другой монографии — «Теория пародии: учения XX века о художественных формах» (A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms) — Хатчен разбирает интерпретации пародии, предложенные литературными теоретиками со времен Древней Греции до XX века. Она подчеркивает, что слово «пародия» (parody) происходит от древнегреческого слова (parodia), прямым значением которого является следующее: относительная песня (counter-song). Линда Хатчен полагает, что у префикса “parody” (para) два значения: относительный и противоположный; эти значения создают отношение текста пародии и оригинального текста в напряжении. Она думает, что третье значение “para” - «рядом» или «ближе» - более подходит для постмодернистской пародии. Поэтому Хатчен определяет пародию следующим образом: пародия в своей иронической «транс-контекстуализации» и инверсии — это повторение с разницей. Критическое расстояние подразумевается между пародируемым текстом и новым текстом,

⁸² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 226.

расстояние которое обычно распространяется как ирония⁸³. Таким образом, пародия на самом деле является процессом кодирования и декодирования. Для этого требуется, чтобы кодер (писатель) и декодер (читатель) участвовали в нем, и выдвигали требования к художественной способности читателя. Это также важная черта постмодернистской метапрозы. Теоретическое достижение Линды Хатчен заключается в том, что пародия рассматривается теперь не столько как средство развенчания оригинального текста (претекста), сколько указание на некое «внешнее» по отношению к нему пространство — пространство его осмысления, интерпретации и даже соотносительности с другими явлениями бытия — в том числе (но не только!) и с искусством.

Хатчен также разрабатывает вопрос о классификации метаповествовательных текстов. При этом она исходит из того, что метапроза — это проза о прозе, то есть проза, которая включает в себя комментарий по поводу собственной повествовательной и/или лингвистической идентичности. Основываясь на этом представлении, она выделяет два основных вида метапрозы: диегетически самосознающие тексты и лингвистически саморефлектирующие тексты.

В сравнении с классификацией Хатчен более убедительной представляется гипотеза Роберта Спайрза, сформулированная им в исследовании о различных формах испанского метаромана. По мнению Спайрза, для систематизации метапрозы и решения вопроса о ее хронологических рамках следует различать понятие «жанр» и «модус». Спайрз предлагает считать «жанр» «диахроническим» понятием, а «модус» «синхроническим». С другой стороны, метапроза может трактоваться и как

⁸³ *Hutcheon L.* A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York.: Methuen, 1985, P.32. "Parody, then, in its ironic 'trans-contextualization' and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony."

особый жанр, сложившийся лишь в XX веке. Спайрз предлагает называть этот жанр «романом, обращенным на себя»⁸⁴.

В 1980-х годах в исследовании метапрозы принял участие и американский ученый Стивен Келлман. В книге «Самопорождающий роман» (Self-begetting novel, 1980) Келлман пишет, что «самопорождающий роман» является одновременно и метароманом, ибо в конечном счете повествует сам о себе. Но Келлман допускает расширение термина, включая в корпус текстов всякий рассказ о художнике. Таким образом, понятие «самопорождающий роман» Келлмана неизбежно сливается с «романом о художнике» или «романом воспитания».

Англоязычное литературоведение 1990-х годов обратило внимание на явление метапрозы в русской литературе советского периода. Здесь необходимо упомянуть известного английского слависта Д. Шеппарда (D. Shepherd). В своей книге «Внеметапроза: саморефлексия в советской литературе» (Beyond metafiction: self-consciousness in Soviet literature, 1992.) Шеппард сделал предметом анализа феномен саморефлексии русской литературы. Стоит заметить, однако, что попытку осмысления феномена следом за Гэссом предпринял и Д. Сегал – один из основателей русской школы структурного и семиотического литературоведения – в статье «Литература как охранная грамота» (1981)⁸⁵. В монографии Шеппард анализирует прозу Л. Леонова, М. Шагинян, К. Вагинова и В. Каверина. Шеппард считает, что феномен метапрозы основывается на новаторстве русской литературы 1920-х годов.

Другой английский славист, Грэхем Робертс (Graham Roberts), в монографии «Последний авангард» (The Last Soviet Avant-garde, 1997), посвященной группе авангардных советских писателей ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»), обратил внимание на метапрозу ОБЭРИУ, особенно метапрозу К.Вагинова, которая занимает важное

⁸⁴ *Spires R. C.* Beyond the metafictional Mode: Directions in The Modern Spanish Novel. Lexington. KY.: University Press of Kentucky, 1984. P. 2.

⁸⁵ *Сегал Д. М.* Литература как охранная грамота. Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V-VI. P. 151-244.

переходное пространство между модернизмом и постмодернизмом русской прозы. В монографии Грэхема также специально рассматриваются творческие отношения между русскими формалистами и Вагиновым, которые исследователь представляет как диалог.

В последнее десятилетие самой значительной работой в англоязычном исследовании русской метапрозы признается монография профессора университета Макмастера Нины Колесниковой (Nina Kolesnikoff, род. 1943) «Русская метапроза постмодернистов» (2011). Автор подробно рассматривает русскую постмодернистскую метапрозу. Она считает, что одной из самых выдающихся особенностей последней является синтез метапрозаических приемов. В своей книге исследовательница выбирает для изучения наиболее представительные постмодернистские тексты и рассматривает следующие понятия и категории: типология метапрозы, форма, функции метапрозы и сущность ее новаторства.

Итак, термин «метапроза» в контексте англоязычных литературоведческих толкований корреспондирует с экспериментальными поисками в литературе англоязычного мира середины прошлого века. Сколь бы позиции англоязычных литературоведов ни отличались друг от друга, все исследователи признают следующие признаки метапрозы: во-первых, фикциональность прозы, во-вторых, «посвящённость» творчества самому творчеству, в-третьих, фрагментарность, в-четвертых, использование в прозе языковой игры.

1. 3 Феномен метапрозы в Китае: теоретический и исторический аспекты

Термин «метапроза» прочно вошел в словарь современного китайского литературоведения, однако утверждать, что в гуманитарной науке Китая существует его однозначное толкование, было бы преждевременно. Опыт использования термина в теоретическом и историческом аспектах и сегодня вызывает вопросы о необходимости определения данного феномена, о его генезисе, развитии, типологии, основных характеристиках, а также вопрос о

методологии его изучения и возможности применения по отношению к китайской литературе XX-XXI вв.

Термин «метапроза» впервые появился в китайском литературоведении в 1988 году в статье Ван Нинкана «Роман? Критика? О суперпрозе», опубликованной в газете «Литература и искусство». С того момента вышло немало статей, посвященных теории метапрозы, среди них: «Поэтика постмодернизма и самопознающая проза» Ван Минтяня (Иностранное литературное обозрение. 1988. № 4), «О суперпрозе» Ху Цюаньшэна (Исследования иностранной литературы. 1992. № 2), «О метапрозе» Тун Яньпина (Критика иностранной литературы. 1994. № 3), «Метапроза: диалог автора с текстом» Цюан Нинкана (там же), «Приемы повествования метапрозы и оперативная тактика» Чжу Мина (Литература. История. Философия. 1998. №3) и др.

Эти статьи, отражающие общее восприятие теории метапрозы в Китае нового столетия, позволяют утверждать, что не только в толковании данного явления, но и в его терминологическом обозначении нет единообразия. Так, Ван Минтянь и Ху Цюаньшэн используют термин «суперпроза» (*superfiction*) как синонимичное по отношению к укоренившемуся на Западе понятию. Кроме того, в китайском литературоведении существует еще один альтернативный термин — «антипроза», которым активно пользуются (Линь Янь⁸⁶, Чжон Бенкан⁸⁷). Несмотря на то что китайские исследователи часто смешивают эти два термина, между ними, с точки зрения Ху Цюаньшэна, существуют весьма значительные различия.

На основе изучения работ Патриции Во, Линды Хатчен, Уильяма Гэсса и других западных литературоведов Ху Цюаньшэн выявляет основные различия между антипрозой и суперпрозой: «если первая противопоставляет себя традиции, то вторая скорее ориентирована на осмысление законов творчества — как приемов автора — создателя текста, так и литературы как

⁸⁶ Линь Янь. Об антипрозе // Обозрение прозы. 1989, № 3. (Здесь и далее перевод с китайского наш – Л. М.)

⁸⁷ Чжан Бенкан. Антипроза: Возвращение природы современной прозы // Байзя. 1989. №3.

таковой. Для суперпрозы характерно вынесение к порогу читательского восприятия вопросов и проблем литературоведческого порядка (проблем жанра, стиля, языка, в том числе метаязыка произведения, с помощью которого не столько создается иллюзия реалистического отображения действительности, сколько высвечивается сам механизм ее создания, благодаря чему произведение воспринимается прежде всего как авторефлексивный текст»⁸⁸. Несложно заметить, что такое толкование суперпрозы оказывается максимально близким понятию метапрозы, в связи с чем именно эти два термина в Китае чаще всего используются как синонимы.

Кроме того, Ху Цюаньшэн отмечает философскую основу метапрозы, которую, по мнению автора, составляют принцип неопределенности В. К. Гейзенберга (1901-1976) и языковая философия Л. Витгенштейна. Автор выделяет три особенности суперпрозы: 1) языковая игра, 2) саморефлексия, 3) авторское присутствие⁸⁹.

В 1994 году в журнале «Критика иностранной литературы» было опубликовано сразу две статьи о метапрозе, отражающие возникший интерес китайского литературоведения к данному феномену. В статье Тун Яньпина «О метапрозе» выдвинуто предположение, что ее отличают три основные характеристики: 1) раскрытие «сделанности», «вымышленности» текста, предлагающего многомерное, многоуровневое воспроизведение реальности; 2) обнажение приема; 3) языковая игра⁹⁰. Концепция Тун Яньпина во многом близка точке зрения Ху Цюаньшэна, но новизна его статьи заключается в заострении проблемы отношения метапрозы к литературной традиции, поскольку, как полагает автор, авторефлексивность текста подразумевает его выход за собственные границы и, таким образом, расширение реминисцентного фона произведения.

⁸⁸ Ху Цюаньшэн. О суперпрозе // Исследования иностранной литературы. 1992. № 2. С.33. (胡全生 “乱花渐欲迷人眼”——谈超小说, 外国文学研究, 1992年, 第2期。)

⁸⁹ Там же. С.33.

⁹⁰ Тун Яньпин. О метапрозе // Критика иностранной литературы. 1994. № 3. С. 13. (童燕萍 谈元小说, 外国文学评论, 1994年, 第3期。)

Разумеется, китайскими исследователями феномен метапрозы рассматривается в контексте не только жанровых, но и стилевых исканий современной мировой литературы. Так, Цюан Нинкан в статье «Метапроза: диалог автора с текстом» высказывает предположение, что появление метапрозы связано со структурализмом, в основе которого лежит теория Ф. де Соссюра. Цюан Нинкан перечисляет четыре приема для создания метапрозы: 1) антитеза и создание иллюзии незавершенности, 2) пародия, 3) монтаж, 4) свободное обращение со временем и пространством⁹¹.

Через год Ин Ципин пишет статью «Контекст метапрозы и ее черты» (Вестник Ханчжоуского университета. 1995. №3), в которой исследует причины популярности метапрозы на Западе и вслед за своими предшественниками пытается обозначить ее признаки, среди которых выделяет пять основных: 1) заострение различий между реальностью и искусством, 2) выявление функции их диалога, 3) смешение художественного творчества и литературной критики, 4) сближение автора и читателя, 5) сближение автора и героев⁹². Автор отметил еще два принципа метапрозы: принцип структуры и принцип игры⁹³ и подчеркнул, что метапроза не стремится подорвать основы реальности, она лишь пытается продемонстрировать вымышленность нашего реального мира⁹⁴.

Несложно заметить, что все вышеизложенные концепции в той или иной мере близки друг другу, и это неудивительно: все теоретические положения авторов имеют общий источник — это прежде всего работы Патриции Во и других западных теоретиков метапрозы. Зависимость от западного литературоведения усугубляется тем, что основные теоретические положения раскрываются на материале западноевропейской литературы.

⁹¹ Цюан Нинкан. Метапроза: диалог автора с текстом // Критика иностранной литературы, 1994, № 3. С. 9-10. (江宁康 元小说: 作者与文本的对话。1994年, 第3期。)

⁹² Ин Ципин. Контекст метапрозы и ее черты // Вестник Ханчжоуского университета. 1995, №3. С.84-86. (殷企平 元小说的背景与特征。1995年, 第3期。)

⁹³ Там же. С.87.

⁹⁴ Там же. С.87.

Однако необходимо подчеркнуть, что некоторые китайские литературоведы, такие как У Лян, Ян И и Гао Синьюн, начали обращать внимание на современные китайские тексты с целью отнесения их к явлению метапрозы.

Первым метапрозаиком в современной китайской литературе считается писатель-авангардист Ма Юань (马原, род. 1953). В 1982 году, после окончания филологического факультета Ляонинского университета он отправился в Тибет в качестве журналиста и редактора. В том же году Ма Юань начал писать прозу. В течение десяти лет он опубликовал «Искушение Гандисышаня» (冈底斯的诱惑, 1985), «Нет парусников в западном море» (西海无帆船, 1987), «Фикцию» (虚构, 1993) и другие поистине экспериментаторские произведения. В момент выхода этих романов китайские литературоведы не были знакомы с термином «метапроза» и называли приемы Ма Юаня «повествовательной ловушкой»⁹⁵.

Язык и техника повествования Ма Юаня глубоко повлияли на творчество китайских писателей 1980-х годов. Представители нового поколения художников слова (Ван Аньи, Ши Тешэнн, Чжан Ченчжи, Мо Янь, Ге Фэй) начали писать по-новому — свободно вводя в художественную прозу элементы литературоведения, публицистики, размывая таким образом границы между фикциональным и функциональным словом. Так, например, особое место в их произведениях занимают рассуждения о композиции, структуре — своеобразные авторские отступления, призванные привлечь внимания читателя к особенностям языка, на котором ведется повествование. Таким образом, приемы Ма Юаня стали речевой трансформационной устойчивой парадигмой в китайской литературе 1980-1990-х годов⁹⁶.

⁹⁵ У Лян. Повествовательная ловушка // Обозрение современных писателей. 1987, №3. С.45. (吴亮 马原的叙述圈套。当代作家评论, 1987年, 第三期。45-61)

⁹⁶ Ван Юпин. Метапроза: дискурсивные стратегии для разоблачения вымысла // Вестник Хайнаньского педагогического университета. 2001, № 4. С.63. (王又平 元小说: 暴露虚构的话语叙事策略。海南师范大学学报, 2001年第4期。第63页。)

Вероятно, художественные эксперименты китайских писателей, ориентирующихся на опыт Ма Юаня, повлекли за собой и новый всплеск интереса к данному явлению в литературоведении: новый импульс получает и теория метапрозы, обретающая теперь «китайскую специфику». В поле зрения китайских исследователей оказывается теперь литература Китая — и не только современная.

В конце прошлого столетия китайские ученые заметили следы метапрозы в древней китайской литературе. Например, Ян И и Гао Синьюн считают, что классические китайские произведения, такие как «Сон в красном тереме» (《红楼梦》, 曹雪芹 Цао Сюэцинь), «Вновь о путешествии на Запад» (《西游补》, 董说, Дун Шо), «Повесть о странном из кабинета Ляо» (《聊斋志异》, 蒲松林, Пу Сунлин), «Поразительное. Первая часть. Вторая часть» (《初刻拍案惊奇》, 《二刻拍案惊奇》, 凌濛初, Лин Мончу), содержат элементы метапрозы. В своей монографии «Классическая китайская проза» (《中国古典小说史论》) Ян И неоднократно при анализе китайских текстов опирался на теорию метапрозы, доказывая, что она как явление и в западной, и в китайской литературе возникла задолго до появления соответствующего термина. В последней главе книги он разбирает метапрозаические элементы в «Записках» Ди Йун (纪昀, 1724-1805). Так, он пишет: «Благодаря выдающемуся мастерству автора повествовательный угол зрения бы смещен так эксцентрично, что сам автор и комментатор выходят за пределы вымышленной границы повествования, с тем чтобы стоять на краю критического пути романа, делая «Записки» романом о романе»⁹⁷. Следовательно, автор «Записок» пишет не столько об истории, сколько о

⁹⁷ Ян И. Классическая китайская проза. Пекин: Изд-во общественных наук КНР. 1995. С. 512. (杨义 中国古典小说史论, 北京: 中国社会科学出版社. 1995年.)

самом процессе ее воссоздания (наррации — в терминах современного литературоведения), или истории формирования записей.

Другой выдающийся китайский ученый, Чжао Ихен(赵毅衡, 1943), так же как и Ян И, считает, что метапрозаичность в китайской классике существовала давно. Он рассматривает роман «Вновь о путешествии на Запад» как первый китайский метароман.

В отличие от большинства китайских коллег, Чжао Ихен осваивал теорию метапрозы, которая в 1980-х годах была в центре внимания западного литературоведения, в непосредственном контакте с американскими учеными. Результаты этого сотрудничества представлены в его работах. Так, в восьмой главе его пятой книги «Когда говорят о говорящем: введение в сравнительную нарратологию» (1998), «Значение формы повествования», один раздел посвящен именно метапрозе. На основе анализа современной китайской литературы (на примере произведений Ма Юаня и Ге Фэя) Чжао Ихен выявляет разновидности метапрозы Китая, выделяя в ней два основных типа: авторефлексивная метапроза (自反式元小说) и интертекстуальная метапроза (前文本元小说).

Несмотря на отсутствие единой точки зрения на рассматриваемый феномен, накануне нового столетия почти все китайские филологи пришли к согласию в одном: явление метапрозы заставляет пересмотреть категорию вымысла в искусстве — а следовательно, задуматься и о статусе реальности. Так, Чжао Ихен пишет в своей книге: «литература отражает не собственно реальный мир, но мир, соотнесенный с некоей «нормой» (норма для автора — мораль, дух, душа, чувство), поэтому «норма — это реальное значение романа»⁹⁸.

Несмотря на то что в течение нового, XXI, века в Китае появилось много статей и диссертаций, освещающих проблемы «литературы о литературе»,

⁹⁸ Чжао Ихен. Когда говорят о говорящем: введение в сравнительную нарратологию. Пекин: Изд-во Китайского народного университета, 1998. С.223. (赵毅衡 当说者被说的时候: 比较叙事学导论。北京: 中国人民大学出版社。1998年。)

большинство из них в той или иной степени дублирует основные идеи и теоретические положения западного литературоведения. Однако благодаря исследованиям ученых прошлого тысячелетия теория метапрозы введена в программу основного курса литературоведения для студентов и магистрантов КНР. Главы, посвященные метапрозе, вошли в опубликованные разными издательствами учебные пособия по теории литературы, нарратологии и постмодернизму. О явлении метапрозы упоминается в «Кратком изложении о романах постмодернизма» (2001) Ван Чинфена, и «Теории литературного текста» (2001) Чжао Чжицзюнь.

Ван Чинфен в своей монографии подчеркивает, что, хотя метапроза является одним из ярчайших жанров постмодернизма, не следует смешивать понятия постмодернистской прозы и метапрозы. На основе изучения произведений Х.-Л. Борхеса он пришел к выводу, что существует три основных типа последней: 1) произведения, в центре которых выдвигается образ создателя текста, как, например, это происходит в рассказе «Борхес и я», 2) метапроза, построенная на символах, например «Сад расходящихся тропок», 3) произведения, основанные на обнажении приема, например, «Вавилонская библиотека». Однако, к сожалению, автор не освещает принципы предложенной типологии, что приводит к размыванию границ между отмеченными моделями, которые, кроме того, подпадают под более привычные жанровые обозначения (как, например, первый тип, который удобнее отнести к распространенному в западной литературе жанру романа / повести / рассказа о художнике).

Разумеется, представлены среди работ китайских исследователей и те, в которых предпринимается попытка соотнести метапрозу с привычными, уже ставшими традиционными и для китайского литературоведения, жанрами прозы и — соответственно — с наиболее авторитетными концепциями великих ученых. Так, Чжао Чжицзюнь в своей монографии «Теория литературного текста» пытается сопоставить концепцию метапрозы с

диалогической теорией Бахтина. Китайский ученый полагает, что метапроза — лучший жанр романа, выявляющий разноречия и язык релятивизма⁹⁹.

В КНР защищены магистерские и докторские диссертации по теории метапрозы. Наиболее активны в изучении данного феномена магистранты Шаньдунского педагогического университета и Гуйчжоуского педагогического университета. Некоторые аспиранты рассматривают феномен метапрозаичности на примере отдельных произведений определенного писателя, что не всегда обнаруживает свою научную продуктивность с точки зрения постижения сути явления. Так, например, Ван Сяоянь в диссертации «Исследование теории метапрозы» (2010), обращаясь к монографиям Патриции Во и Линды Хатчен, предпринимает попытку обобщить признаки метапрозы как таковой (и даже проследить генезис явления), однако в теоретическом отношении его работа не предлагает ничего нового по сравнению с предыдущими исследованиями. Напротив, Хуан Лу в диссертации «О метапрозе» (2009) на материале произведений В. Вульф, У. Фолкнера, М. Пруста, Ж. Сартра, выстраивает весьма интересную концепцию, позволяющую вписать исследуемый феномен в жанровую и стилевую картину развития мировой литературы. Так, убедительной представляется ее концепция генезиса метапрозы, в той или иной степени обнаруживающей родство и с романом потока сознания, и с такими художественными системами, как экзистенциализм и деконструктивизм.

В 2017 году в Китае вышла первая монография, посвященная теории метапрозы, — книга Ли Даня «От формального текста до диалога идеологии: практика и теория западной постмодернистской метапрозы», созданная им на основе докторской диссертации. По определению автора, «метапроза — это проза о прозе, которая обращает внимание на вымышленность, и сам процесс

⁹⁹ Чжао Чжизюнь. Теория литературного текста. Пекин: Изд-во общественных наук КНР, 2001. С. 212. (赵志军 文学文本理论, 北京: 中国社会科学出版社, 2001年。)

создания текста»¹⁰⁰. Несложно заметить, что данное определение похоже на то, которое в свое время давали Патриция Во и Лодж Дэвид, но, как и последний, автор не пытается соотнести явление метапрозы с существующей жанровой типологией (классификацией).

Безусловно, отдельные положения концепции ученого заслуживают внимания. Так, Ли Дань в своей книге пытается доказать, что метапроза есть не только проявление языковой игры, но и отражение реальности с желанием выразить ту или иную идеологию. По мнению исследователя, для создателя художественного текста сама «форма» (поэтика) произведения уже является своего рода идеологией, а саморефлексия и обнажение приема в метапрозе становятся способом выражения протеста против господства реализма. Ли Дань также рассматривает проблему использования вымысла в историческом тексте, полагая, что именно он обнаруживает в нем повествовательную логику и авторскую позицию в целом, тогда как характерное для метапрозы обращение к элементам пародии призвано обнажить и дезавуировать официальную идеологию и связанные с нею законы насаждаемой в обществе морали. Однако не все исследователи разделяют точку зрения Ли Дань: с точки зрения Рональда Сукеника, метапроза — не более чем языковая игра. Так, в своей книге «Смерть романа и другие истории» (*The Death of the Novel and Other Stories*) он пишет: «то, что нам нужно, не великие, а игровые работы... История — это игра, в которую кто-то играл, так что вы тоже можете играть в нее»¹⁰¹. Автор данной книги, опираясь на исследования западных литературоведов и философов, таких как Ролан Барт, Л.Хатчен, Дэвид Лодж, У.Эко и других западных исследователей, обосновывает свою точку зрения, в соответствии с которой установка на игру не отменяет серьезных задач, которые призвана решить метапроза. Включаясь в игру, читатель должен познать что-то новое и важное для себя — прежде всего

¹⁰⁰ Ли Дань. От формального текста до диалога идеологии: практика и теория западной постмодернисткой метапрозы. Пекин: Изд-во общественных наук КНР. 2017. С. 1. (李丹 从形式主义文本到意识形态对话: 西方后现代元小说的理论与实践。北京: 中国社会科学出版社, 2017年。)

¹⁰¹ *Sukenick R. The death of the novel and other stories. New York: Dial Press, 1969. С. 56-57.*

осознать самоценность художественного произведения, и — как следствие — мира как такового, и в этом смысле постмодернистская метапроза пытается выявить значимость самого процесса познания (и самопознания) — или, в терминах автора, превысить «агностицизм рефлексии»¹⁰². Таким образом, по мнению Ли Дань, постмодернистская метапроза на других основаниях, но все же отражает идеологию реального мира, более того, под маской саморефлексии даже активно вторгается в сферу политики. Несмотря на интересные и дерзкие мысли автора статьи, а также на его стремление показать жанровую и стилевую эволюцию метапрозы в эпоху постмодернизма, данная работа не предлагает убедительной концепции — прежде всего потому, что теоретические рассуждения не подкреплены анализом художественных текстов.

Указанные выше статьи, монографии и диссертации в целом дают представление о степени изученности метапрозы в Китае. Как видно, феномен метапрозы не просто привлек внимание современных ученых КНР — в исследованиях уже наметились некие тенденции в освоении явления именно китайским литературоведением — и прежде всего стремление постичь основные черты метапрозы на примере китайской литературы, выявить проявление метапрозаичности в китайских классических романах.

Тем не менее из-за недостаточно полного освещения достижений западных теоретиков метапрозы, а также по-прежнему живущей в сознании китайского общества влиятельной традиционной модели «литература — носитель высоких идей» в истории изучения метапрозы в Китае еще есть лакуны. Во-первых, до сих пор не предложено четкого определения понятия; во-вторых, отсутствуют некие обобщающие работы, предлагающие классификацию уже существующих подходов и концепций, которые, таким образом, могли бы быть соотнесены друг с другом; в-третьих, выявленные исследователями черты метапрозы пока не сложились в единую систему,

¹⁰² Ли Дань. От формального текста до диалога идеологии: практика и теория западной постмодернистской метапрозы. Пекин: Изд-во общественных наук КНР. 2017. С. 319. (李丹 从形式主义文本到意识形态对话: 西方后现代元小说的理论与实践。北京: 中国社会科学出版社, 2017年。)

позволяющую выстроить убедительную типологию явления; в-четвертых, в КНР остается спорным вопрос: метапроза — это жанр литературы или совокупность приемов литературного творчества. Все эти проблемы требуют последующего рассмотрения и решения.

1.4. Теория метапрозы в российском литературоведении.

1.4.1 Исследование феномена «метапрозы» в Советском Союзе

Исследование феномена «метапрозы» в России началось довольно рано. В анализе конкретных произведений русские формалисты первыми трактуют тему явления «мета-» (не используя, разумеется, данный термин, который потому и взят в кавычки в названии параграфа). Шкловский провел тщательное исследование романа «Тристрам Шенди» английского писателя Л. Стерна и обнаружил в романе «обнажение приема», свободное обращение с категориями времени и пространства, сюжетный коллаж и другие проявления демонстративного вторжения автора в творимую им реальность (в терминах Ж.Женетта – металеписиса), которые впоследствии были рассмотрены как основные приемы создания метапрозы. Недаром датский литературовед пишет в своей монографии: «Русский литературовед Шкловский был первым, кто обратил внимание на метапрозаичность романа «Тристрам Шенди»»¹⁰³. Выше отмечалось, что западные теоретики метапрозы в работах, появившихся много позже, также рассматривали «Тристрама Шенди» и «Дон Кихота» как «предков» метаромана – и в этой связи возникает вопрос, можно ли подобные совпадения отнести к разряду типологических или они могут быть охарактеризованы как генетико-типологические, а формальный метод – пусть и опосредованно – предопределил направление западной мысли.

И все же первым, кто в своем исследовании затрагивал феномен метаромана в русской литературе, был другой формалист — Юрий Тынянов.

¹⁰³ *Christensen I.* The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabakov, Barthe and Beck. Oxford University Press, USA, 1981. С.15.

Как уже отмечалось выше, до появления самого термина изучение феномена метапрозы в русской литературе было связано со исследованием структуры романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин». В статье «О композиции «Евгения Онегина»» Тынянов определил роман Пушкина как «роман романа»¹⁰⁴ и обратил внимание на описание творческого процесса в авторских отступлениях. Тынянов считает, что в «Евгении Онегине» существует двухслойная структура: первый слой посвящен главному герою и его судьбе. Вторым слоем изображает сам процесс повествования (то есть метаповествовательный уровень – в терминах современного литературоведения). Тынянов провел много времени, демонстрируя, что «роман романа» не менее важен «романа героев». Значение существования слоя «роман романа» заключается в том, что два слоя взаимосвязаны, что определяет игровую технику, положенную в основу произведения.

Наследуя формализму, Ю.Лотман в книге «Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» предложил другой термин, близкий к понятию метаромана, — «роман о романе»: «Избранное Пушкиным построение отличается сложностью ... Оно подразумевает постоянное преодоление структуры путем выявления ее, выведения ее в сферу сознательного описания. Это придает произведению характер не только «романа о героях», но и «романа о романе»»¹⁰⁵. По мнению Ю.Лотмана, существование метаструктурного пласта вызывает структурную игру между различными уровнями повествования. Нужно подчеркнуть, что в статье Лотман также затрагивает проблему соотношения жизненности и литературности, границы жизни и литературы о ней.

В 1997 году корейская аспирантка Ли Хенг-Сук под руководством профессора Е. Б. Скороспеловой написала диссертацию «Роман о романе в русской прозе 1920-х годов и его жанровые разновидности». В этой

¹⁰⁴ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М. Наука. 1977. С.58.

¹⁰⁵ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина Евгения Онегина: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. СПб.: Искусство, 1997. С.445.

диссертации Ли Хенг-Сук использует термин Лотмана «роман о романе», а также анализирует четыре своеобразных метаромана 1920-1930-х годов: 1. Роман Замятина «Мы», 2. Роман Мандельштама «Египетская марка», 3. Роман Вагинова «Труды и дни Свистонова», 4. Роман Каверина «Художник неизвестен». Этим же термином («роман о романе») оперируют и многие другие исследователи, также предпринимающие попытку классификации данного явления. В области рассмотрения подвидов «романа о романе» исследование Н. С. Бочкаревой и И. В. Суловой на первый взгляд кажется, может быть, не только более полным, но и более убедительным (а в диссертации И. В. Суловой выявляется три основных вида «романа о романе» — лирический, идеологический и манифестальный¹⁰⁶). И все же, хотя исследователи предложили собственные варианты классификации, ни один из них, как отмечает Зусева-Озкан, не может быть сведен к инварианту (выявлению некоего ядра, основной неизменяемой «точки», даже в одном из подвидов романа) и по сути выдвигает несколько различных критериев классификации, что не может не восприниматься как методологическое упущение¹⁰⁷. Кроме того, классификация «романа о романе» Суловой учитывает только метауровень и классифицирует его на основе особенностей метаструктуры. Но научная разновидность жанра романа должна учитывать оба пласта романа — в том числе и собственно романическую (романную) природу жанра, исконно, глубинно связанного с понятием личности.

На самом деле упущение Суловой связано с врожденным недостатком термина «роман о романе», направляющего мысль исследователя в сторону рассмотрения лишь одного из двух уровней текста. Термин Лотмана, как и термин Тынянова, просто констатировал существование феномена метапрозы, отмечал ключевую особенность данного жанра, но при этом не покрывал полностью всех особенностей текста, не рассматривал отношения

¹⁰⁶ Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века. Автореф. канд.дис. Пермь, 2006. С.9-10.

¹⁰⁷ Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчик» А. Жида в контексте литературной традиции. М.: РГГУ, 2012. С.34.

между двумя пластами и общую структуру метаромана. Таким образом, исследования формалистов и их последователей (вплоть до Ю.Лотмана) можно рассматривать только как открытие феномена метапрозы литературоведением советской России.

С 1970-х по 1980-е годы некоторые московские ученые также сосредоточились на рассмотрении повествовательного процесса в литературе XX века. Литературовед Московско-Тартуской школы Дмитрий Сегал был первым, кто в своей монографии «Литература как охранная грамота» поставил вопрос о свойствах и признаках метапрозы в русском литературоведении, хотя сам термин автор ни разу не употребил. В книге Сегал перечисляет много произведений первой половины 20-го века, таких как: «Опавшие листья» и «Уединенное» В. Розанова, «Египетская марка» О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Дар», «Бледный огонь» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака. Автор отмечает, что «все указанные вещи трактуют тему создания литературных произведений, они посвящены творческому процессу»¹⁰⁸. Сегал считает, что литература — это вторая моделирующая система, традиционный реалистический роман моделирует действительность, а у этих новых романов существует новая формула: «моделирование моделирования», устанавливающее между авторами и читателями правила игры в литературу, преобладает над функциями «моделирования действительности» и «программирования действительности», так что впоследствии М. Липовецкий, один из основоположников осмысления русской постмодернистской литературы, справедливо отмечает: «ученый, в сущности, формулирует важнейшие принципы того, что может быть названо метаэтикой»¹⁰⁹.

1. 4. 2 Развитие теории метапрозы после распада Советского Союза

¹⁰⁸ Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. Slavica Hierosolymitana. Vol.V-VI.1981. P.151.

¹⁰⁹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. С.44.

Как уже было отмечено, распространение термина «метапроза» в русском литературоведении скорее всего связано с исследованиями русской литературы первой половины XX века английского слависта Д. Шеппарда в 1990-х годах. Он изучал саморефлексию в советско-русской литературе и в своей монографии проанализировал романы Леонова, Вагинова, Шагинян и Каверина и подчеркнул, что ранние произведения Тынянова, Эйхенбаума и писателей Каверина, Пильняка — все вышеуказанные романы по сути своей являются экспериментальную прозу, их сущность — саморефлексия очень высокого уровня. Понимание феномена метапрозы Д. Шеппардом было актуализировано в русском литературоведении М.Н. Липовецким и А.Ю. Большаковой, что открыло путь к исследованию метапрозы с русской спецификой.

Сам Липовецкий был одним из первых российских литературоведов, познакомившихся с теорией метапрозы. У него есть две монографии¹¹⁰, где он солидаризуется с тем определением метапрозы, которые дал Рюдигер Имхоф: «Метапроза — род саморефлексивного повествования, которое повествует о самом процессе повествования»¹¹¹. Опираясь на определение Имхофа, Липовецкий называет несколько признаков метапрозы: «1) Тематизация процесса творчества, 2) высокая степень репрезентативности «внешнего» автора-творца, получающего своего текстового двойника в образе-персонаже писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы читаем, 3) зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, текст в тексте и рамочный текст, 4) обнажение приема, 5) пространственно-временная свобода»¹¹². Липовецкий в своей книге привел определения и основные положения исследований западных ученых, а также обобщил основные характеристики метапрозы и применил их к анализу русских

¹¹⁰ «Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)» и «Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова)»

¹¹¹ *Jmhof R Contemporary Metafiction: a Potical Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg. 1986.P. 9.*

¹¹² *Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург.: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С.44-45.*

литературных текстов, которые повлияли на исследования более поздних русских литературоведов. Можно считать, что до исследований Зусевой-Озкан теория и попытка соотнесения феномена метапрозы с тем пониманием данного феномена, которое заявило о себе в русском литературоведении, в России существовали в основном в рамках концепции Липовецкого.

Однако еще раз подчеркнем: само явление метапрозы (часто вне его принятого сегодня терминологического обозначения), безусловно, привлекало внимание крупнейших литературоведов. Так, профессор Московского университета Е. Б. Скорospelова и специалист в этой области профессор О.В.Дефье стали одними из первых ученых, занявшихся изучением метапрозы в России. Профессор Скорospelова в основном изучала русские романы т.н. «неклассического» типа — то есть произведения, в той или иной степени связанные с традицией модернизма, — от «Петербурга» А. Белого до «Доктора Живаго» Пастернака. Она предложила собственную классификацию т.н. «неклассической» прозы и выделила три различные категории романа о художниках: 1) романизованная биография, 2) романы о выборе творческого поведения и 3) роман о романе, или метароман¹¹³ (как уже было отмечено, ее ученица, корейская аспирантка Ли Хенг-Сук, исследовала особенность такого поджанра, как «роман о романе» 1920-1930-х годов). О.В. Дефье рассматривает жанр романа о художнике на материале XX века, особенно на материале 1920-х годов¹¹⁴.

Вместе с тем несколько русских литературоведов начали интерпретировать подобный феномен по-другому. В 1991 году Н. В. Брагинская впервые использовала термин «филологический роман» в своей статье¹¹⁵, и группа ученых и писателей, таких как А.Генис, В. Новиков, А. Разумова, С. Чупринин, О. Ладохина, начали по-своему толковать этот

¹¹³ Скорospelова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С.200-201.

¹¹⁴ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис.... докт. филол. наук. М., 1999. 457 с. Дефье О.В. Образ художника в русской советской прозе 1920-х годов: дис.... канд. филол. наук. М., 1988.

¹¹⁵ Брагинская Н. В. Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Френденберг // Человек, 1991, № 3. С. 134.

термин и даже предложили классификацию феномена. Концепция, предложенная Разумовой, Чуприниным и Ладохиной, позволяет утверждать, что существует много общего между «филологической прозой» и «метапрозой». Наиболее очевидным доказательством данного положения является то, что большинство текстов русской литературы первой половины XX века, выбранных учеными для исследования двух разновидностей «литературы о литературе», одни и те же.

В своей кандидатской диссертации Разумова проанализировала «Zoo» В. Шкловского, «Скандалиста, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина, «Записные книжки» Л. Гинзбург, «Козлиную песнь» К.Вагинова и другие произведения; Ладохина анализирует ранние романы Шкловского, Каверина, Вагинова, Форш, Набокова. Нетрудно заметить, что эти произведения связаны с повествованием о творческом процессе, и их перечень почти совпадает с тем, который присутствует в книге Д. Сегала. Вл. Новиков рассматривает филологический роман как синтез мемуаров и эссеистики, с афористической манерой письма, как беллетристическое повествование о писателях ¹¹⁶. Литературовед Чупринин выделил три основные особенности «филологического романа»: 1) нерешенные проблемы творческой жизни; 2) противоречие между безымянными лицами и литературным авторитетом; 3) образ жизни писателя, не соответствующий тому, что он думает и делает. Все эти три характеристики «филологического романа» на самом деле говорят о тематизации творческого процесса. В своей диссертации Ладохина дает четыре более убедительных критерия филологического романа: 1) главный герой романа — филолог; 2) автор филологического романа выступает сразу в трех ипостасях: как писатель, литературовед и культуролог; 3) писатели сознательно обнажают литературные приемы (например, игры), раскрывают секреты творческой лаборатории художника; 4) игровое, подчас пародийное начало в переосмыслении характерных для классической литературы сюжетов,

¹¹⁶ Новиков В. Н. Роман с языком. М.: Аграф, 2001. С.30.

мотивов, типов героев филологического романа позволяет раздвинуть границы произведения, а использование набора художественных приемов позволяет создать яркие образы, существенно разнообразить эстетическую палитру произведения¹¹⁷. Из этих характеристик видно, что первая и вторая позиции — это тематизация творческого процесса, а третья и четвертая — две важнейшие разновидности техники метапрозы: обнажение приема и пародия, которые являются приемами оформления саморефлексии в метаромане. Это похоже на метафизические особенности, обобщенные М. Липовецким. Тематизируя творческий процесс и используя такие виды техники, как обнажение приема и пародия, писатель создает второй пласт романа: метапласт. Таким образом, мы считаем, что филологический роман и метароман по сути являются одним и тем же жанром литературы и что их характеристики могут полностью совпадать. На самом деле И.М.Степанова еще в статье 2005 года утверждала, что они в какой-то степени являются одним и тем же феноменом: «филологическая проза лишь тогда может стать филологическим романом, когда в ней будут присутствовать романная коллизия и романский герой. И хотя можно считать первым филологическим романом пушкинского «Евгения Онегина», если сделать более широким понимание этого жанра, все-таки в его основе должна быть заложена не просто филологическая рефлексия автора-героя, создающего «дать свободу романа», а конфликт во внутреннем мире рефлексирующей личности, будь то автор или герой. Такова установка эпохи постмодернизма как метаромана»¹¹⁸. Не случайно первым русским метароманом считается также «Евгений Онегин» Пушкина.

Нужно подчеркнуть, что до сих пор в литературоведении нет никаких суждений о разновидностях данного жанра. Такое явление обнаруживает, что филологический роман пока находится на стадии его формирования. Кроме

¹¹⁷ *Ладохина О.Ф.* Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века. дис. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2009. С.167.

¹¹⁸ *Степанова И. М.* Филологический роман как «промежуточная словесность» в русской прозе конца XX века // Вестник ТГПУ Серия гуманитарные науки. № 6, 2005. С. 75.

того, попытки В. Новикова, А. Разумовой и других ученых классифицировать термин «филологический роман» не увенчались успехом с 1990-х гг, и этот термин до сих пор не получил широкого распространения.

Тем не менее рискнем выдвинуть предположение, что само название «филологический роман» может служить ключом к пониманию данной разновидности метаромана, поскольку выдвигает на передний не столько образ писателя, сколько профессионального филолога — исследователя литературы, создавая некую диспропорцию между двумя планами, или уровнями текста, — собственно романическим и литературоведческим. Забегая вперед, отметим, что в таком случае не самый «читаемый» роман В.Каверина «Художник неизвестен» может рассматриваться как ярчайшее проявление данной разновидности художественной авторефлексии: фигуры творца и филолога здесь соотнесены сложнейшим образом прежде всего благодаря нарративной технике — в центре внимания создателя некоего литературного текста (*абстрактного автора*, в терминах Шмида), профессионального филолога, что неоднократно подчеркивается, оказывается другой творец — живописец, стиль, манера письма которого удивительным образом коррелируют, если не совпадают с литературной техникой *конкретного автора* (по Шмиду).

И все же, на наш взгляд, даже если термины «метароман» и «филологический роман» утвердятся в русском литературоведении и будут в дальнейшем соотноситься друг с другом как родовое и видовое обозначение соответствующих жанровых образований, состояние сегодняшнего литературоведения и, что важнее, литературы, пока не дает оснований для их четкого разграничения.

1. 4.3 Исследование русской метапрозы в последние два десятилетия.

За последние два десятилетия изучение поэтики метапрозы достигло больших успехов. Российские ученые начали применять теорию метапрозы к анализу текстов русской литературы XX века. Большинство из этих

исследований в этот период было посвящено постмодернистским текстам, поскольку метапроза, пожалуй, является доминирующим жанром постмодернистской литературы. «Пушкинский дом» А. Битова, «Москва-Петушки» В. Ерофеева и «Прогулки с Пушкиным» Синявского были проанализированы как типичные модели метаромана. В первой главе докторской диссертации М. Абашевой рассматривается метапроза конца XX века (1990-е гг.)¹¹⁹. На самом деле, конечно, современная русская метапроза, как уже было отмечено, появилась намного раньше — и это убедительно доказала М. А. Хатямова¹²⁰, занимающаяся изучением художественной саморефлексии в русской литературе первой трети XX века. Литературная саморефлексия, по ее мнению, проявляется прежде всего в том, что литературный процесс стал темой творчества или писатель-художник стал героем. Более того, в некоторых произведениях форма повествования используется как тема для сознательного воспоминания или во время повествования обнаруживаются каноны и установки творчества, помогающие читателям увидеть сконструированность, вымышленность романа. В третьей главе своей монографии Хатямова описывает метатекстуальную саморефлексию. Она утверждает, что «текст о тексте, или метатекст, предполагающий изображение самого процесса письма и его комментирования, является самым убедительным способом саморефлексии прозы»¹²¹. Хатямова также считает, «что в жанровом смысле романы Замятина («Мы» и «Бич божий») являются романами, определяющими (наряду с творчеством В. В. Набокова, О. Э. Мандельштама, М. А. Булгакова) для становления метапрозы в XX веке»¹²². На основе исследований своих предшественников (Д.Сегал, М.Липавецкий, Е.Скороспелова, М.Хатямова) О. Осовский раздвигает хронологические границы до начала 1920-х гг.,

¹¹⁹ Абашева М. П. Русская проза в конце XX в.: Становление авторской идентичности: дис....докт. филол. наук., Екатеринбург, 2001.

¹²⁰ Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 326 с.

¹²¹ Там же. С.160.

¹²² Там же. С.306.

анализируя особенности метапрозы таких писателей, как В.Шкловский, И.Эренбург, О.Мандельштам, О.Форш, К.Вагинов и др. Осовский рассматривает раннюю трилогию Шкловского и утверждает, что, вобрав в себя концепцию «внесюжетного повествования» Розанова, Шкловский применил ее к своему творчеству. Шкловский преобразует жанр воспоминаний, изменяет хронотоп романа и включает в него элементы исповеди и политической статьи, литературоведческие заметки, вставные новеллы и др. Высокая степень авторской рефлексии приводит к намеренному «обнажению приемов» организации повествования и к трансформации границ художественной прозы¹²³. Для Осовского особенностями метапрозы 1920-х годов являются авторская рефлексия, использование автобиографического героя либо в центре повествования, либо на ее периферии (В. Б. Шкловский, В. А. Каверин, О. Д. Форш), синтетический тип повествования, объединяющий нехудожественное и художественное начала (О. Э. Мандельштам), осознанный литературный эксперимент и активная интертекстуальность (К. К. Вагинов). В исследовании Осовского авто- или саморефлексивный роман совпадает с метароманом, но на самом деле авторская саморефлексия присутствует в истории романа так долго, что роман можно называть метароманом только в том случае, если саморефлексия достигает определенного порога. «Сентиментальное путешествие» и «Третья фабрика» Шкловского вряд ли можно назвать метапрозой, а скорее саморефлексивной прозой. Иными словами, у Осовского нет четкого определения термина метапрозы.

В настоящее время наиболее системной интерпретацией теории метапрозы в русском литературоведении занимается доцент РГГУ В.Б. Зусева-Озкан, чья первая монография «Поэтика метаромана» вышла в свет в 2012 году. В своей книге она прослеживает исследование теории метапрозы западных литературоведов, таких как Ингер Кристенсен, Патриция Во, Линда

¹²³ Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х - начала 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук., Саранск, 2012. С.209.

Хатчен, Роберт Сколз и др, анализируя плюсы и минусы этих исследований. В то же время она бросает вызов определению метапрозы Патриции Во, которое литературоведы считают классическим. Она утверждает, что в качестве определения литературного термина вариант Патриции Во неудачен, потому что это определение не дает полного представления о специфике жанра и его границах¹²⁴. Все теоретики метапрозы в России и за рубежом просто перевели его на русский язык и приняли, и Зусева-Озкан первой поставила под сомнение определение Патриции Во.

По мнению Зусевой-Озкан, «метароман — это двухплановая художественная структура, где предметом для читателя становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев»¹²⁵. Иначе говоря, в метапрозе существует два пласта романа: 1) роман героев, 2) роман о романе. Автор считает, что, если «роман героев» обсуждается в тексте, но обсуждение ограничивается отдельными репликами, такой тип можно назвать пограничным метароманом, или «романом с авторскими вторжениями»¹²⁶ (добавим от себя, что здесь уместно было бы вспомнить и такое явление, как металеписис). Исследовательница полагает, что «роман становится метароманом только в том случае, если произведение обсуждается как целое, как особый мир»¹²⁷, и для признания того или иного текста метароманом необходимо, чтобы субъект и объект рефлексии совпали»¹²⁸. Последнее замечание представляется особенно важным, хотя, на наш взгляд, случаи субъектно-объектной «расфокусировки» тоже возможны и представляют особый интерес (как в уже упоминавшемся романе Каверина, показывающем даже не удвоение, но умножение реальности, преломляющейся в зеркалах и живописи и литературы, позволяя таким образом говорить о приеме двойничества).

¹²⁴ Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана. «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции. М.: РГГУ. С. 7.

¹²⁵ Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada. 2014. С. 32.

¹²⁶ Там же. С. 32.

¹²⁷ Там же. С. 32.

¹²⁸ Там же. С. 32-33.

Зусева-Озкан также предложила два критерия разграничения жанра метапрозы. Это, «во-первых, тип отношений автора и героя друг к другу и к границе между двумя мирами — миром героев и миром творческого процесса»¹²⁹. На основе этих критериев автор разделил метароман на четыре основных типа (см. схему ниже):

Классификация «Основные типы метаромана»,
предложенная В.Б.Зусевой-Озкан

Типы метаромана		Характер	Примеры
метароман идеального баланса	Монологический вариант	Автор = герой (проясняется в финале), граница проницаема для обеих ипостасей одного лица	«Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мертвые души» Н. Гоголя
	Диалогический вариант	Автор — один из персонажей, герой-соавтор, граница проницаема для обоих	«Дар» В. Набокова
метароман безвластного автора		Автор — один из персонажей, герой не причастен к созданию романа, граница проницаема только для Автора с «двойным бытием».	«Бессмертие» Милана Кундеры
метароман		Автор = герой (с	«Тристр

¹²⁹ Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada. 2014. С. 33-34.

н- автобиографи я		первой романа), проницаема только для героя.	ам Шенди» Л. Стерна
метарома н с экстрадиегети ческим повествовател ем		Экстрадиегетическ ий повествователь, герой не причастен к созданию романа, граница проницаема только для автора из «романа романа»	«Орлан да» Жаклин Арпмана

Зусева-Озкан в своей книге проанализировала два романа: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида. Основываясь на своей монографии 2012 года, Зусева-Озкан продолжила изучать теорию и историю метаромана и написала новую монографию «Историческая поэтика метаромана». В этой книге автор пытается описать историю развития метаромана в хронологической перспективе. Во введении автор выявил этапы формирования и развития метаромана. Автор анализирует романы с авторским вторжением, такие как «Метаморфозы» или «Золотой осел», но этап «предыстории» завершается с появлением романа «Дон Кихот», который считается первым метароманом в истории европейской литературы. В XVIII веке основной жанр метаромана начал складываться в «Тристреме Шенди» Стерна, который установил жанровую матрицу метаромана по принципу «главный герой — создатель» (метароман — автобиография), затем Дидро создал метароман с экстрадиегетическим повествователем. В XIX веке метароман вступил в новый этап развития с оформлением метаромана «идеального баланса» (текст, объединяющий монологический и диалогический типы метаромана). Именно в этот период появился «Евгений Онегин» Пушкина. В XX веке утверждаются гибридные формы жанра

метаромана, например «Дар» В. Набокова. Во второй половине XX века, с развитием литературной теории, автор, как правило, лишается своего божественного статуса (как отмечает Р. Барт в статье «Смерть автора»¹³⁰), а жизнь и мир — смысла. При этом и появился второй тип метаромана — метароман безвластного Автора¹³¹.

Итак, исследование Зусевой-Озкан направлено на то, чтобы утверждать, что метароман — это особый литературный жанр, а не просто роман с самосознанием, и отличается от всех других «вымышленных» жанров, сохраняя особенность двухплановой системы и тематизации реальности и творчества. Однако Зусева-Озкан все-таки не может представить полностью его эволюцию, поскольку эта эволюция зависит от изменения общей художественной парадигмы. Основные характеристики жанра, оставаясь неизменными, будут пересекаться, а гибридные тексты будут значительно более специфичны в жанровом отношении.

Таким образом, принимая в целом логику исследователя, отметим, однако, что предложенная Зусевой-Озкан литературоведческая конструкция может восприниматься скорее как ориентир, метод исследования, чем строгая таксономия, поскольку высокая литература сопротивляется любому навязыванию жёстких схем. Как утверждает С.Зенкин, «встроенность» в канон — свойство массовой литературы и беллетристики¹³². В свое время и Тодоров отметил, что в наши дни лишь массовая литература соответствует понятию жанра, но это понятие неприменимо к собственно литературным текстам¹³³. Разделяя в целом данную позицию, подчеркнем, однако, что поиск жанровой доминанты (в соответствии с формалистской концепцией) все же не может не входить в задачу литературоведа, поставившего перед собою цель понять специфику некоего глобального, растянутого во времени явления — тем более когда речь идет о становлении и развитии жанра. Разумеется,

¹³⁰ См. Барт Р. Смерть автора. Пер. С. Зенкин // Избранные работы: Семиотика: поэтика. М.: Прогресс. 1989. С. 384-391.

¹³¹ Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada. 2014. С. 452.

¹³² Зенкин С. Теория литературы. М.: Новое литературное обозрение. 2018. С. 170.

¹³³ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги. 1999. С. 10.

всякая классификация — не более чем условность, она немыслима без процесса редукции, без обобщений, нивелирующих специфику отдельных произведений, и тем не менее без подобной попытки упорядочить представления о неких проявлениях единой тенденции, увидеть перспективы развития некоего масштабного явления невозможно. В то же время подчеркнем, что в задачу данного исследования не входит рассмотрение всех подвидов метаромана, основу его составляет выявление наиболее репрезентативных моделей онога в литературе 20-30-х гг. XX в, точнее, в творчестве тех художников слова, которые к тому же являлись и профессиональными филологами и благодаря этому создали тексты, в которых «теория» и «практика» удивительным образом «поддерживают», дополняют и проясняют друг друга.

1.5 Круг Бахтина и русский формализм: вклад филологов 1920-х – 1930-х гг. в теорию метапрозы.

Последовательное изучение явления метапрозы, как уже отмечалось, началось недавно. С тех пор как в 1970 году Уильям Гэсс выдвинул концепцию «метапрозы», появилось множество работ, в которых так или иначе трактуется это явление. Однако занимающая нас проблема соотношения литературных концепций русских литературоведов 1920-х годов и западной теории метапрозы еще не получила должного освещения.

Постановка вопроса о феномене метапрозы в России, безусловно, связана в первую очередь с изучением наследия русского формализма, с одной стороны, и теории романа Бахтина, с другой.

Но поставленные рядом имена М. М. Бахтина и формалистов неизменно побуждают и к их противопоставлению. У Бахтина есть несколько статей и книг, в которых он выступил против формализма, например: «Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) и «Формальный метод в литературоведении» (1928). Русские формалисты в конце 1910 годов уже громко заявили о себе. Позже, в начале

1920-х годов, русский формализм стал одной из самых влиятельных и авторитетных школ в литературоведении. Бахтин в 1914-1918 годы учился в Петроградском университете, где у него был шанс познакомиться с формалистами, но знакомства не произошло. Становление Бахтина как ученого произошло позже, в то время когда формалисты уже создали свои основные работы, очевидно, попавшие в поле зрения ученого. Бахтинская теория разрабатывалась в контексте *внутренней* полемики с формалистами. Главные работы Бахтина написаны позже, в 1920-1930-е годы, в том числе работы, посвященные исследованию русского формализма. К сожалению, формалисты в 1920-х гг. были вынуждены вступать в страстную полемику с марксистами, поэтому голос Бахтина не находился в центре внимания В. Шкловского, Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума. И несмотря на то что русские формалисты и Бахтин вошли в литературоведение почти одновременно, прямой, двусторонний диалог так и не состоялся. А если в какой-то момент между ними и возникала дискуссия, то она всегда получала письменную, «замедленную», или «задержанную», форму. Таким образом, диалог Бахтина с формалистами можно характеризовать как одностороннее общение.

В то время Бахтин не имел возможности опубликовать свои статьи. По словам Бахтина, статью «Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве» он написал по предложению журнала «Русский современник», однако данная статья Бахтина опубликована позже. Пока не удалось подтвердить факт приглашения Бахтина к сотрудничеству. Важно отметить, что «большинство авторов в журнале «Русский современник» было формалистами»¹³⁴. Кроме того, остается под сомнением то, что Бахтин является единственным автором книги «Формальный метод в литературоведении». Безусловно, он имеет отношение к этой книге, но как один из соавторов, характер этой книги - «коллективный, кружковой». По

¹³⁴ Попова И. В. Бахтин и формалисты: об одном незаметном случае сближения. Пер. Чжен Вэньдун, Ван Пань, Фронт общественных наук. 2019, №2. С. 180.

словам Крэга Брэнди́ста (Craig Brandist¹³⁵), П. Н. Медведев, крупный исследователь творчества А. Блока, принял участие в страстной полемике между марксистами и формалистами, в написании ряда статей и книги «Формальный метод в литературоведении»¹³⁶. Бахтин имел возможность выразить свое отношение к формализму наряду с Медведевым.

И все же среди многоголосной полемики с формалистами 1920-1930 годов мнение Бахтина имеет большое значение. С одной стороны, он критикует уязвимые положения русского формализма, с другой стороны, он заново рассматривает выдвинутые формалистами термины, понятия, принятые как аксиомы. В более широком историческом развороте формалисты и школа Бахтина выступают как оси абсцисс и ординат в системе прямоугольных координат литературоведения. Мироззрение русского формализма и школа Бахтина в своей противоположности дополняют друг друга: если Бахтина отличает пафос диахронии, то формалистов – синхронии¹³⁷. Английские авторы биографии Бахтина подчеркнули: Бахтин и формалисты создали друг друга¹³⁸. Заочный диалог Бахтина с формалистами содействовал развитию литературоведения XX века, в том числе внес вклад и в теорию метапрозы.

Русские формалисты считают, что литература — это явление синхронии, принципом эволюции литературы являются борьба и смена различных художественных систем – будь то языковые и стилевые тенденции, будь то композиционные алгоритмы и приемы. По мнению формалистов, изучение эволюции литературы должно быть сосредоточено на текстах, стилях и приемах, а не на социальной истории и биографии писателей. Если ученые «академической складки» стремились исследовать происхождение и возникновение конкретных литературных явлений, то формалисты интересовались художественными приемами и структурами. Они

¹³⁵ Крэга Брэнди́ста, Craig Brandist. Профессор Шеффилдского университета (Великобритания).

¹³⁶ *Brandist Craig*. The Bakhtin circle: Philosophy, culture and politics. London: Pluto press, 2002. С.16.

¹³⁷ *Разумова О.А.* Филологический роман в русской литературы XX века: генезис, поэтика: дис. ... канд. филол. наук., М., 2005. С.8.

¹³⁸ *Clark K., Holquist M.* Mikhail bakhtin. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984. С.186.

препарировали художественные тексты на срезе различных литературных жанров и стилей и помещали все сложные взаимосвязи между ними в отношении синхронии. В центре их внимания оказывается современность, постижение настоящей литературы становится конечной целью их поисков, и поэтому Шкловский и его сторонники всегда «стараятся вырваться из клетки любого жанра»¹³⁹. Так, в книге «Зоо, или Письмах не о любви» Шкловский пишет: «Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький, когда не думает о синтезах, и знаю я, короткохвостый обезьяненок...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»¹⁴⁰. Иными словами, формалисты были более привержены изучению внутренних законов литературы – особенностей произведений на уровне стиля, структурной формы и т.д., чем выявлению генезиса тех или иных тенденций.

Бахтин и его сторонники считают, что литература — это прежде всего явление диахронии, и потому акцент делают на наследовании и преемственности (и потому для них время и пространство становятся ключевыми категориями – не только с точки зрения внутренней организации текста произведения – хронотопа, но и в контексте «вписанности» творчества писателя в культурную традицию). Категория пространства и времени помогает формировать познавательные модели о людях и мире, то есть мировоззрение, и разные писатели используют разные способы сочетания пространства и времени. Бахтин в первую очередь интересуется историческим исследованием эволюции литературы в целом. Он также подробно изучает взгляд русских формалистов на эволюцию литературы и

¹³⁹ Хмельницкая Т.Ю. "Неопубликованная статья о В. Шкловском". Вопросы литературы, 2005. № 5. С.24.

¹⁴⁰ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С.277.

считает, что «вся теория литературной эволюции формалистов лишена одного существенного момента — категории исторического времени»¹⁴¹.

Бахтин признавал, однако, что русские формалисты умеют поставить проблемы литературной науки, среди них оказывается и особо интересная его проблема жанра. Так, Разумова полагает, что не только Бахтин, но и формалисты понимают специфику литературы прежде всего через жанр¹⁴².

Как известно, проблема жанра в русском литературоведении была основательно разработана в «Исторической поэтике» А. Веселовского, которого Шкловский, однако, сравнил со слепым святым Самсоном, стремящимся воздвигнуть храм, но в итоге разрушающим его. Формалисты хорошо знают, что они строят. У них есть общее мировоззрение, или шире — картина мира. Как Веселовский, так и формалисты считают, что путь от слова к жанру должен быть предметом поэтического анализа. И потому внимание формалистов к жанру сформируется позже, изначально их интерес лежит в области поэтического языка.

Однако в контексте данного исследования интерес представляет не собственно полемика Бахтина с формалистами, но одна из тем их диалога — авторефлексивная проза, теория, которая разрабатывалась в русле этой полемики.

Как неоднократно подчёркивалось выше, связь между русским формализмом и метапрозой очевидна: западные теоретики ведут генезис метапрозы от романа Стерна «Тристрам Шенди» и романа Сервантеса «Дон Кихот»; статьи «"Тристрам Шенди" Стерна и теория романа» и «Как сделан "Дон Кихот"» Шкловского, по сути, предвосхищают такой путь исследования феномена, названного позже «метапрозой». Более того, можно утверждать, что такие проблемы теории метапрозы, как отношения между автором и читателем, границы реальности и вымысла, уже попали в поле зрения

¹⁴¹ Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт. 2000. С. 344.

¹⁴² Разумова О.А. Филологический роман в русской литературе XX века: генезис, поэтика: дис. ... канд. филол. наук., М., 2005. С.7.

русских формалистов, хотя, возможно, и существовали на периферии их научных интересов. Китайский ученый Чжан Бин подчеркнул: «Так называемая метапроза является неизбежным результатом развития теории ОПОЯЗа»¹⁴³.

Изучение европейской литературы для представителей формальной школы — важнейший этап постижения законов прозы. Так, датский литературовед Ингер Кристенсен пишет в своей книге: «Русский критик Виктор Шкловский был первым, кто обратил внимание на метапрозаичность «Тристрама Шенди» Стерна»¹⁴⁴. Очевидно, что Шкловский еще не использует термин, появившийся позже, но предельно точно описывает суть явления.

И лишь во второй половине XX века «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (ниже — «Тристрам Шенди»), наряду с другим европейским литературным шедевром — романом Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» («Дон Кихот»), получившим высокую оценку Шкловского, был истолкован как самый ранний метароман, или произведение с метапрозаической спецификой. В статье «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (1921) Шкловский не столько сосредоточен на анализе романа, сколько на выявлении основного принципа развертывания сюжета в связи с занимающей его проблемой обнажения приема. Позднее, в 1925 году, эта статья была переиздана в книге «О теории прозы» под названием «Пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна. В статье Шкловский утверждает, что «про Стерна пока не написано еще ничего, и если написано, это только несколько банальностей»¹⁴⁵. Однако в статье он не столько анализирует роман Лоренса Стерна, сколько пользуется им для иллюстрации общих законов построения сюжета. Он рассматривает

¹⁴³ Чжан Бин Русский формализм: исследование поэтики «остранения». Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 1999. С.5. (张冰 俄国形式主义: 陌生化诗学研究。北京: 北京师范大学出版社, 1999. С. 5.)

¹⁴⁴ Christensen I. The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabakov, Barthe and Beck. NY.: Oxford University Press, USA, 1981. С.15.

¹⁴⁵ Шкловский В. Б. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Л.: ОПОЯЗ, 1921. С.3.

«Тристрама Шенди» как роман с «революционной» формой, которая сильно отличается от романа обычного типа и проводит аналогию между историей и современностью, переносит контраст между романами Стерна и романами обычного типа на анализ стихотворений футуристов. В картине мира Шкловского роман Стерна занимает такое же место, как стихотворение футуристов в истории литературы. Шкловский заметил прием, который показывает самосознание произведения в тексте, — «обнажение приема».

Позже, в книге «О теории прозы» (1983), Шкловский подчеркивает, что «книга Стерна говорит о неговоримом: она распутывает такие узлы, которые до сих пор не распутаны»¹⁴⁶. Такими «узлами» для Шкловского явилось смещение акцентов с событийного ряда (фабулы) на осмысление «эстетических законов», лежащих за «приемами композиции»¹⁴⁷. Для Шкловского Стерн — «крайний революционер формы», и типичным для автора является обнажение приема: построение романа показано как «внутренняя механика», содержание романа составляет осознание формы посредством ее нарушения¹⁴⁸. Таким образом, Шкловский видит «Тристрама Шенди» Стерна самым типичным романом в мировой литературе¹⁴⁹.

Томашевский считает, что «ощутимость приема, маскируемого автором, производит комическое (не в пользу произведения) ощущение»¹⁵⁰, поэтому, как он полагает, многие авторы, стремясь соответствовать тенденциям времени, предпочитают обнажение приема. Забегая вперед, отметим, что современные писатели часто прибегают к приему обнажения приема (и даже оговаривают этот момент выбора, обыгрывают его, как это делает, например, В.Пелевин в романе «iPhuck10», учитывающий все смысловые грани слова «обнажение»), но он просматривается как одно из основных средств создания текста уже в ранних рассказах В. Каверина. Так называемый прием

¹⁴⁶ Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советская классическая проза. 1983. С.147

¹⁴⁷ Шкловский В.Б. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Л.: ОПОЯЗ, 1921. С.39

¹⁴⁸ Там же. С.17

¹⁴⁹ Там же. С.39

¹⁵⁰ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: ФЛИНТА. 2018. С.206.

обнажения приема есть способ проявления саморефлексии литературы и является типичной особенностью метапрозы.

Для формалистов сюжет должен отличаться от фабулы, и это различие очень существенно для теории метапрозы. Позже французские структуралисты Ролан Барт, Цв.Тодоров, Ж.Женетт тоже обращали внимание на проблему соотношения фабулы и сюжета. Дело в том, что формалисты соприкоснулись с вымышленностью (фикциональностью) художественного произведения как с проблемой, требующей решения (для В.Шкловского проблема высветилась со всей очевидностью при погружении в прозу В.Розанова).

В отличие от символистов, формалисты не сомневаются в возможности изображения реального мира. Теоретики как модернизма, так и авангарда подчеркивают и педалируют необходимость выйти за пределы смыслового плена. Самое важное для них - стиль и структура произведения, а великие смыслы — пустые банальности. Литературная форма есть субстанция, смысл и цель, и потому имеет вполне очевидные эстетические и формалистические характеристики.

Динамическая модель литературного движения и литературной борьбы раннего формализма была построена по образцу биологической эволюции¹⁵¹. Литературные приемы рождаются, живут, стареют, умирают; старые, неощутимые приемы воспринимаются как мертвое тело среди живых существ¹⁵². С нашей точки зрения, остранение для Шкловского становится прежде всего способом обновления литературы. Остранение позволяет регулировать процесс взаимного перехода нового приема в шаблон, штамп — и наоборот — штамп или клише в свежий и ощутимый элемент поэтики. Остранение оказывается чем-то большим, чем прием, и даже чем сумма приемов. Показать динамику данного процесса, проследить его этапы можно по этой схеме:

¹⁵¹ *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: ФЛИНТА. 2018. С.357.

¹⁵² Там же. С. 206.



Один из способов получения «остранения» - обнажение приема. Обнажение приема способствует установлению контакта между читателем и создателем текста — контакта, основанного на осмыслении штампов и шаблонов реалистического искусства: пародийный элемент, содержащийся в приеме обнажения приема, становится средством преодоления инерции, разрушения «автоматизма» и возвращения утраченного читательского доверия. Формалисты рассматривают литературу как целостную систему, внутри которой разные факторы комбинируют, объединяют и поглощают факторы вне системы. Это метод, в определенной мере отвечающий за процесс взаимодействия литературы центра и литературы периферии (и в современном искусстве включает в себя не только приемы, но и жанры, метажанровые образования, стили и пр.).

Необходимо отметить, что формалисты расширили границы понятия пародии, для них любой текст является пародией на предыдущие. Шкловский сформировал свой взгляд на пародию в связи с производимым ею эффектом,

рассматривает ее как один из приемов остранения. Ю. Н. Тынянов открыл пародию для теоретико-литературной науки, показал сложность жанра пародии. Две статьи Тынянова «Достоевский и Гоголь: к теории пародии» (1921), «О пародии» (1929) до сих пор остаются главными в этой области. Именно он впервые обратил внимание на двупланную природу пародии как на непереносимое условие существования этого явления в искусстве. Он также предложил такие категории, как «объект», «второй план», понятие «пародичность» (близкое к понятию стилизации) в литературоведении. Напомним, что канадский литературовед Линда Хатчен в своей книге определила пародию следующим образом: «пародия в своей иронической «трансконтекстуализации» и инверсии — это повторение с разницей. Критическое расстояние (разница), которое подразумевается между пародируемым и новым текстом, понимается обычно как ирония»¹⁵³. Как видим, это определение во многом совпадает с тыняновским определением. Таким образом, пародия на самом деле является процессом кодирования и декодирования. Для этого требуется, чтобы кодер (писатель) и декодер (читатель) участвовали в нем и выдвигали требования к художественной восприимчивости читателя. Несложно заметить, что это черта именно постмодернистской метапрозы. Теоретическое достижение Линды Хатчен заключается в том, что пародия больше не придерживается оригинального текста, а учитывает некий культурный контекст для получения практического эффекта. В таком определении можно обнаружить развитие идей формальной школы.

Безусловно, понимание категории «пародии» у формалистов различается. Так, для Ю. Тынянова важным представляется понятие пародического, тогда для Шкловского различия между пародийным и пародическим не столь важны. Однако существен сам интерес формалистов к чужому высказыванию.

¹⁵³ *Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York: Methuen, 1985. С.32.*

В понимании пародии Бахтин и формалисты (Тынянов) пересекались. Бахтин связал проблему пародии со смеховой культурой Средневековья и Возрождения — карнавальной природой пародии. Он отмечает, что пародия — это неотъемлемый элемент менипповой сатиры и вообще всех карнавальных жанров. По мнению Бахтина, мир состоит из различий, а различия содержат противоречия и соотносят противоположности. Другими словами, без противоречия, без разницы и противостояния нет мира. Поэтому чужое слово является основной предпосылкой самоопределения оригинального художественного высказывания. При этом Бахтин рассматривает и роман как некое идеологическое поле, как место поединка разных идеологий. В книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) Бахтин предложил термин «металингвистика». «Металингвистика» в качестве предмета исследования рассматривает аспекты вне традиционной лингвистики, такие, как высказывание. По своей природе такие явления, как стилизация, пародия, диалог, сказ и. т. д., выходят за пределы лингвистики. Бахтин разделил слово романа на три вида: 1) прямое — непосредственный смысл. 2) объективное — прямая речь. 3) двухголосное слово — слово с установкой на чужую речь¹⁵⁴. И пародию Бахтин рассматривает как один из видов разнонаправленного двухголосного слова. Он детально проанализировал особенности пародийного слова, доказывая, что оно может быть разнообразным, может быть более или менее глубоким, и может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных, целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина)¹⁵⁵. Но отношение между авторской и чужой интенцией пародийного слова таково: они разнонаправлены.

И все же главный вклад, который Бахтин внес в теорию метапрозы, заключается в изучении жанра романа. Он определяет три основные

¹⁵⁴ Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Э. 2017. С.116-117.

¹⁵⁵ Там же. С.108-109.

структурные особенности романа: «1) **хронотоп «незавершенного настоящего»**, открытое в неизвестное будущее движение истории, 2) **стилистическая трехмерность**, подразумевающая взаимоосвещение различных языков и речевых манер, 3) особая зона построения образа, при которой герой не совпадает с самим собой, не воплощается до конца»¹⁵⁶. По мнению исследовательницы Зусевой-Озкан, эти свойства романа чрезвычайно выгодны для введения метарефлексии в текст романа. Как указала Патриция Во, «изучая метапрозу, мы на самом деле **изучаем то, что делает роман идентичным самому себе**»¹⁵⁷.

1.6 Основные признаки метапрозы

Итак, все вышеуказанные ученые – русские, западные и китайские – предложили свои собственные определения и характеристики метапрозы. Мировая культура знает много экспериментаторов в области метапрозы, представляющих разные культуры и придающих жанру метапрозы энергию и жизнеспособность; при этом характеристики метапрозы становятся все более размытыми. Как мы уже упоминали выше, каждое творение писателя уникально, что затрудняет обобщение характеристик метапрозы. Более того, произведения этих писателей далеко не все являются метапрозой, и существует тенденция к размыванию границ между жанрами, что позволяет легко понять, почему некоторые китайские литературоведы определяют метапрозу как ряд художественных приемов, а не как особый литературный жанр.

Хотя каждое произведение писателя уникально, метапроза как особый литературный жанр (или метажанр) имеет фиксированный и неизменный характер, или некий инвариант. Одним из наиболее определяющих знаков является **саморефлексия**, или **самосознание текста**. Литературная

¹⁵⁶ См. Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана. «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции. М.: РГГУ. С.16.

¹⁵⁷ Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. P. 5. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.

рефлексия считается одной из универсальных черт постмодернистского романа.

Саморефлексия относится к сознательному и систематическому самообнаружению повествовательного следа в произведениях, что принципиально отличается от традиционной прозы (и прежде всего реалистического романа): традиционная проза фокусируется на сюжете и описывает внешний мир (что писать); метапроза описывает не только внешний мир, но и процесс создания самого романа (как писать), или, проще: традиционная проза касается «того, что писать», а метапроза касается «того, как писать». С этой точки зрения, метапроза почти идентична формалистической формуле: «Как сделана Шинель Гоголя», «Как сделан Дон Кихот». Русские формалисты В. Шкловский, Б. Томашевский уделяли большое внимание саморефлексии литературы и связывали эту тенденцию с приемом «**обнажения приема**». Писатели реалистической направленности склонны формировать у читателя чувство подлинности, используя скрытые приемы для обработки материала, поскольку подлинность — это высшая ценность прозы реализма. Но такие произведения, как «Тристрам Шенди» и «Дон Кихот», как правило, содержат в тексте описание творческих приемов и процесса создания, то есть раскрывается процесс постижения текстом самого себя. Обнажение приема является одной из основных особенностей метапрозы, а также основным средством остранения, которое затрагивает все аспекты художественного творчества. Русская модернистская метапроза (метапроза 1920-1930-х годов) является проявлением «**дотерминологического**» периода ее бытования и во многом подпадает под категорию авангарда, уроки которого и усвоила постмодернистская культура, разработавшая теорию метапрозы. Западная постмодернистская метапроза является результатом кластеризации теории и текста, при этом практика и теория метапрозы 1960-1970-х годов оказывают взаимное влияние друг на друга, и крайнее самосознание в нескольких постмодернистских метапрозаических текстах является результатом рецепции радикальной

теории метапрозы того времени. Разницей между ними, по сути, является степень (уровень) самосознания.

Русская исследовательница М. Хатямова считает, что литературная рефлексия получает различное художественное воплощение, по-разному проявляя себя на повествовательном уровне художественного текста: от отношений с традицией (метадискурс) и контекстом, другими текстами (интертекст) — к осмыслению смены культурных кодов (стилизация, пастиш, коллаж, центон) и собственной творческой манеры (метатекст)¹⁵⁸. Для нее метапроза 1920-1930-х годов в истории русской литературы является самым убедительным аргументом активизации литературной рефлексии того времени. Как отмечает исследовательница, «метатекст, предполагающий изображение самого процесса письма и его комментирование, является самым убежденным способом саморефлексии»¹⁵⁹.

Следующая проблема, которую необходимо разрешить, — это вопрос о том, как соотносятся саморефлексия и метапроза. Несколько огрубляя, можно сказать, что проза с элементами саморефлексии не обязательно является метапрозой (В. Б. Зусева-Озкан называла такую прозу романом с авторским вторжением), но метапроза должна содержать самосознание литературы. т.е. саморефлексия, или самосознание, является необходимым условием метапрозы. Как мы упоминали выше, саморефлексия — одна из мощнейших традиций в западной литературе, которую можно проследить вплоть до античной литературы, до «Золотого осла» Апулея. Первые же общепризнанные метароманы «Дон Кихот» и «Тристрам Шенди» появились позже, в XVII, XVIII вв.. В русской литературе самосознание также есть звено в традиции, и, как отмечает Д. Сегал, самосознание литературы «крайне важно для русской литературы»¹⁶⁰. Однако данная линия саморефлексии если не прерывалась, то все же не оформилась как

¹⁵⁸ Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Язык славянской культуры, 2008. С.17.

¹⁵⁹ Там же. С.160.

¹⁶⁰ Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Публишерс, 2006. С. 13.

магистральная: так, первым романом с четко оформленным авторефлексивным началом стал «Евгений Онегин» Пушкина – произведение, которое принято воспринимать как начало становления романного жанра в русской литературе (уже данный факт позволяет утверждать, что жанр метаромана имманентен русской прозе). Однако несложно заметить, что в XIX в. авторефлексивное начало пушкинского текста получило осмысление и развитие не столько в жанре романа и прозы вообще, сколько в сфере поэзии, традиционно сосредоточенной на проблемах творчества – том комплексе тем, который традиционно обозначается как «тема поэта и поэзии», включающая мотивы вдохновения, творческого процесса, назначения и судьбы художника и пр. (при этом, разумеется, нельзя игнорировать прозаическую поэму Гоголя «Мертвые души», продолжившую линию самопознания русского романа и в свою очередь оказавшую влияние на разработку темы художника-пророка в поэзии Н.А. Некрасова). Забегая вперед, отметим, что поэтическая саморефлексия во многом и предопределила специфику русской метапрозы, многим обязанной не столько романному жанру, сколько лирике, однако в центре данного исследования оказывается проблема оформления метапрозаических явлений именно в русле романической (романной) традиции, поэтому важнейшая тема поэтического генезиса метаромана XX в. остается за пределами работы. Традиция «Евгения Онегина», предопределившая становление и развитие метапрозы XX века, будет рассмотрена во второй главе диссертации.

Итак, как уже было сказано выше, к тому времени, когда теория метапрозы пришла в Россию, ученые сразу обнаружили «идеальные», наиболее отвечающие логике явления, тексты в русской литературе 1920-1930-х гг. – и не только в советской России, но и в литературе русского зарубежья, например в творчестве В. Набокова и Г. Газданова.

Исследуя метапрозаические тексты вышеупомянутых писателей 1920-1930-х гг., Осовский выделяет следующие главные признаки русской метапрозы 1920-1930-х годов: **«авторская рефлексия, возрастающая роль**

автобиографического героя-повествователя; литературная игра с читателем; пародийное и авто-пародийное начало; синтез художественных и нехудожественных элементов; разрушение жанровых границ приводят к эволюции литературного сознания эпохи; возникновение новых, новаторских, экспериментальных литературных опытов, выразившихся в эссеистике, художественной прозе и отчасти в литературной критике этого периода»¹⁶¹. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что в русской метапрозе 1920-1930-х годов имеются и такие литературные приемы, возникшие на основе общности поэтики шедевров русской модернистской прозы, как литературные мифологические образы, «готовые» сюжеты и типы повествования, лейтмотивы, ритмизация прозы и т.д.

При том что данные черты (неомифологизм, интертекстуальность, игровая техника и пр.) присущи произведениям различных жанров и не могут выступать в функции основных маркеров метапрозы, игнорировать их нельзя, более того, подчас именно они, попадая в поле зрения автора-создателя метаромана, оказываются в сильной позиции, выступая *средством выражения* и одновременно формируя *план содержания* произведения. Так, забегая вперед, отметим, что Шкловский особое внимание может уделять не только процессу деавтоматизации и связанному с ним приему обнажения приема, но и таким вполне традиционным художественным приемам и средствам, как развернутая и реализованная метафора. Однако, попадая в мощно заряженное поле авторской рефлексии, эти и другие приемы становятся центральными «героями» произведения, позволяя художнику привлечь внимание к проблемам поэтики вообще и собственной манеры в частности.

В следующих главах данного исследования произведения двух авторов будут проанализированы именно на основании данного алгоритма: тот или иной прием, та или иная стратегия будут рассмотрены в соответствии с волей

¹⁶¹ *Осовский О.О.* Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х - начала 1930-х годов. дис. ... канд. филол. наук., Саранск. 2012, С.208.

художника, предлагающего сосредоточиться на интересующих его «инструментах» искусства, техниках писательского ремесла. Однако, как уже было неоднократно подчеркнуто выше, все разнообразие приемов и средств не отменяет наличие некоего инварианта — той «доминанты», которая, по мнению самих формалистов, и составляет главный «нерв» произведения. Очевидно, что в метаромане такая доминанта, или жанрообразующий фермент, лежит именно в области познающей себя поэтики, той саморефлексии, проявления которой не сводятся к частным случаям (к единичным проявлениям, или металепсису), но организуют художественное пространство произведения, если не вытесняя сюжет (хотя такой случай кажется более распространенным), то по крайней мере «присваивая себе» его композиционные функции.

ГЛАВА II: МЕТАПРОЗА ШКЛОВСКОГО

2.1 Русское стернианство и его проявление в произведениях Шкловского 1920-х годов

Романы Лоренса Стерна и сегодня кажутся необычными и новаторскими, хотя в целом они, безусловно, написаны в русле традиций английской литературы. Вместе со Смоллеттом, Ричардсоном и Филдингом, Стерн входит в так называемый «великий **квадриум**» (quadrium) английских романистов XVIII века. Многие европейские писатели высоко оценивали новаторский подход Стерна к вопросу сюжетно-композиционного построения романа, а также с восхищением отмечали то, как лиризм повествования он сочетал с иронией и скепсисом. Его творчество, по сей день не утратившее новизны и словно не подверженное разрушительному воздействию времени, оказало сильное влияние на европейских писателей, среди которых такие известнейшие мастера, как Виланд, Вольтер, Гейне, Гете, Дидро, Кольридж и многие другие. Творческое наследие Стерна уже стало неотъемлемой частью европейской или даже шире — мировой — литературы и культуры в целом.

Новаторские романы Стерна не сразу были по достоинству оценены критиками и собратями по литературному цеху (хотя обычные читатели приняли книги восторженно): только к концу XVIII - началу XIX века профессиональное литературное сообщество поняло и приняло уникальность и необычность его романов. Первые переводы романов Стерна на русский язык относятся к 80-м годам XVIII века, и в России, как и в Европе, его творчество также было воспринято по-разному, но если в Европе оценили в первую очередь «Тристрама Шенди», то в России большей популярностью пользовалось «Сентиментальное путешествие». К концу XVIII века в русской литературе появились произведения, написанные под явным влиянием Стерна, в частности, роман «Письма русского путешественника»¹⁶² (1791-

¹⁶² Впервые «Письма русского путешественника» были опубликованы на страницах «Московского журнала» (1791—1792) и «Аглаи» (М., 1794-1795).

1792) Н. М. Карамзина. Роман приобрел широкую известность, а Карамзина стали называть «нашим Стерном»¹⁶³. Сам Карамзин не раз писал, что английский сентиментализм (и особенно романы Стерна) оказали сильное воздействие на его творчество.

Следует отметить, что Стерн повлиял на русскую литературу не только прямо, но и опосредованно — через писателей-романтиков. Они также являлись «проводниками» стернианства. Идею и художественное своеобразие произведений Стерна было оценено немецкими романтиками, писателями и поэтами «эпохи гениев» (1767-1785) («Буря и натиск»). По словам Л. И. Вольперт, «их концепция искусства впитала эстетические поиски Стерна: художественный **«взрыв»**, **ломка** привычных представлений, **отказ от нормативной поэтики**. В Германии стернианские находки подхватили также Жан-Поль Рихтер, Гофман и Гейне»¹⁶⁴. Первый русский поэт-романтик В. А. Жуковский, будучи литературным последователем и учеником Карамзина, являлся также поклонником немецкого романтизма, поэтому можно говорить о косвенной литературной связи между Стерном и Жуковским. Карамзин и Жуковский открыли путь развития стернианства в России.

Многие русские писатели начала XIX века, такие, как А. Н. Радищев, П. И. Шаликов, П. И. Макаров, уже упоминавшиеся В. А. Жуковский и Н. М. Карамзин и другие, были хорошо знакомы с творчеством английского сентименталиста. Большим ценителем Стерна был А. С. Пушкин, уже в конце 1810 — начале 1820-х годов читавший его романы и по-английски, и по-французски. Л. И. Вольперт приводит статистику, согласно которой в своей переписке, критических статьях и в романе «Евгений Онегин» Пушкин упоминает Лоренса Стерна двенадцать раз¹⁶⁵ и кроме того, неоднократно цитирует романы «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие».

¹⁶³ *Канунова Ф. З.* Карамзин и Стерн // XVIII век, Т.10, 1975. 258-264. С.258. См: «Московский журнал», 1791, ч. II. С. 51.

¹⁶⁴ *Вольперт Л.И.* Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // Slavic amanach. University of South Africa. 2001. № 10. Vol. 7. С.77.

¹⁶⁵ Там же. С.78.

Широко известен пушкинский отзыв о «Тристраме Шенди» в письме П. А. Вяземскому от 2 января 1922 года: «Жуковский меня бесит — что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся «Лалла-рук» не стоит десяти строчек «Тристрама Шанди»»¹⁶⁶. Изучением связи творчества Пушкина и Стерна, помимо Л. И. Вольперт, занимались такие ученые, как Б. Л. Модзалевский, В. И. Маслов, В. Б. Шкловский, Ю. М. Лотман и др. Но именно Шкловского можно назвать первым исследователем русского стернианства: он не просто отмечал факт влияния Стерна на русскую литературу, но рассмотрел историю вопроса во времени и кроме того приложил развернутое теоретическое объяснение феномена Стерна и его восприятия в России. В своих статьях о Стерне (например, ««Тристрам Шенди» Стерна и теория романа», «Евгений Онегин»: Пушкин и Стерн», «Битва с белым медведем. Стерн и Вольтер», «Стерн и Локк, или остроумие и рассудительность», «Клетка Стерна», «Стерн», «Пушкин и Стерн») Шкловский прежде всего интересовался тем, что составляло суть новаторства творческого метода английского писателя. Он размышлял об эстетическом «взрыве» нормативных правил, шаблонов и схем у Стерна и, в частности об использовании приема пародирования.

Влияние Стерна на русскую литературу XIX века можно проследить не только в творчестве Карамзина, Жуковского, Пушкина, но и позже, в произведениях Достоевского, Толстого. В начале 50-х гг. XIX века Лев Толстой даже переводил «Сентиментальное путешествие» Стерна на русский язык, однако эта работа осталась незавершенной. В дневниковой записи, датированной 14 апреля 1852 г., Толстой писал о своих впечатлениях от прочтения «Сентиментальное путешествия» и даже ввел один поразивший его стерновский образ («паутина доброты») в текст своих "Казаков"¹⁶⁷. В своей книге «О теории прозы» Шкловский пишет: «Стерна знал Толстой.

¹⁶⁶ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Том 10. Письма. М.: Изд-во АН СССР. 1951. С.32.

¹⁶⁷ Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 361.

Стерна знал Достоевский. Стерна знал Пушкин. Вывод: Стерна знает великая русская литература»¹⁶⁸.

Шкловский восхищается романами Стерна: «Книга Стерна говорит о неговоримом: она распутывает такие узлы, которые до сих пор не распутаны»¹⁶⁹. «Тристрам Шенди», по мнению Шкловского, является предшественником модернистских романов в истории мировой литературы. Умелое использование пародии и новых, необычных творческих приемов в романе Стерна показывает высокую степень его самосознания, а в целом «Тристрам Шенди» является «самым типичным романом в мировой литературе»¹⁷⁰. Следует отметить, что Шкловский изучал творчество Стерна с позиций критика и литературоведа через тексты перевода, так как сам он иностранными языками владел плохо. Период изучения творчества Стерна для Шкловского — это этап накопления опыта, который потом переплавится в его собственное — оригинальное — творчество. С начала 1920-х гг. Шкловский приступает к сочинению художественных произведений; в том числе он пишет автобиографическую трилогию, в которую вошли «Сентиментальное путешествие», «Зоо, или Письма не о любви» и «Третья фабрика».

Сравнительный анализ художественных произведений двух писателей показывает, насколько было велико влияние Стерна на творчество Шкловского 1920-х годов. В «Тристраме Шенди», «Сентиментальном путешествии» Стерна и в автобиографической прозе Шкловского повествование ведется от первого лица. Они пишут об испытаниях, которым их подвергла жизнь. Чаще всего это не приключения, не борьба с разбойниками или иными сильными и ловкими противниками с непременным преодолением препятствий — покорением скал или океана и пр., а «приключения» души, ее движения, ее жизнь, особые психологические испытания. Еще чаще — это «приключение» приема, литературоведческого

¹⁶⁸ Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С.201.

¹⁶⁹ Там же. С.192.

¹⁷⁰ Шкловский В. Б. "Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Л.: ОПОЯЗ, 1921. С.39.

понятия, которому писатель подбирает «двойника» в самой жизни (в том числе и в сфере, очень удаленной от искусства). У Шкловского слово «прием» сближается с понятиями «инструмент», «механизм», «механика», «техника», и это сближение становится основой для литературной игры. Автор-авангардист заставляет читателя с большим увлечением следить за тем, что, как правило, не рассматривается как предмет вдохновения и выведено литературой за пределы творчества. Шкловский с иронией и почти кощунственно сближает вроде бы несопоставимые понятия, и с помощью таких сближений сплетается ткань повествования и организуется текст.

Однако Шкловский, несомненно, воспринимает наследие классика мировой литературы сквозь призму пушкинской традиции – прежде всего в контексте постижения законов пушкинской «болтовни» («Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя»¹⁷¹) – с ее стернианской и в то же время сугубо пушкинской легкостью, во многом дарованной автору «Евгения Онегина» именно поэтическим словом. Так, Шкловский пишет: ««Евгений Онегин», так же как и «Тристрам Шенди», пародийный роман, причем пародируются не нравы и типы эпохи, а сама техника романа, строй его»¹⁷².

Но главное, пожалуй, заключается в том, что своеобразие русского метаромана не в последнюю очередь предопределено *поэтическим* генезисом русского романа в целом. Русское стернианство – благодаря карамзинско-пушкинской подаче – начинает восприниматься как знак дендизма, признак светскости, маркер дворянской культуры с ее демонстрацией небрежности в своем "словесном костюме" – изящном и одновременно подчеркнуто неофициальном, почти домашнем (вспомним манерное карамзинское определение собственных художественных опытов «Мои безделки»). При этом юмор, игра, свобода соединяются и с некоей фрондой – в том числе и политического характера. Все эти черты русского стернианства не могут не

¹⁷¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. Т. 10. Письма. М.: Изд.-во АН СССР. 1951. С. 71.

¹⁷² Шкловский В.Б. «Евгений Онегин»(Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 6.

быть близки "брату скандалисту". Пример такого новаторства в области использования художественного приема рассматривается в следующем параграфе.

2.2 Вещный мир и его функции в авангардистской прозе В.Шкловского

Наследник гоголевской традиции, мастер предметно-бытовой детали, В.Шкловский оказывается и ярчайшим представителем культуры авангарда, одной из ключевых идей которого становится «уравнивание в правах» слова и вещи. Подобно футуристам и постфутуристам, писатель дерзко и остроумно обыгрывает вторжение мира техники в жизнь современного человека и показывает, как искусство реагирует на наступление цивилизации на культуру: словно продолжая мысли Ф.Маринетти, писатель доказывает, что автомобиль если не «прекраснее», то важнее того опоэтизированного быта, который традиционно формировал язык поэзии, размышлений о чувствах. На передний план выдвигается образ автомобиля, на который возложены различные художественные функции – от композиционной до характерологической. В данном параграфе исследуется роль автомобиля в ранних произведениях В. Шкловского, показывается, как в свете стернианской стратегии автомобиль, «венец» технической мысли, становится воплощением самой идеи «сотворенности» – в том числе и художественного текста.

Образ автомобиля появился в прозе Виктора Шкловского не случайно, он тесно связан с его биографией. Во время Февральской революции Шкловский был шофером. Спустя пятьдесят лет писатель вспомнил об этом: «Я был сыном крещеного еврея, не имел права на производство в офицеры и пошел в автомобильную роту... Попал я сперва в мастерские на Петроградской стороне. Работал в боксах — тесных бетонных кабинах, где

стояли машины, что-то налаживал, отбивал руки молотком и вообще что-то делал, сперва ничего не умея»¹⁷³.

Окончив курсы автомобилистов, Шкловский сначала работал у инженера Лебедева в лаборатории Политехнического института как рядовой, потом — как инструктор запасного броневого дивизиона и «состоял на привилегированном солдатском положении»¹⁷⁴.

В качестве водителя и инструктора бронетанкового лагеря Шкловский ездил в Петроград, Киев, Москву, Персию, участвовал в революции. Писатель видел, что автомобиль играл важную роль на войне. Большая часть военной жизни Шкловского связана с автомобилями, и это повлияло на авторский способ наблюдения за предметным миром, на точку *видения* как элемент композиции.

Виктор Шкловский выбрал машину как исходный пункт повествования в романе «Сентиментальное путешествие». В первой части, изданной еще в 1921 году под названием «Революция и фронт», автомобили и бронемшины составляют доминанту предметного мира. Во второй части, написанной в эмиграции (1922) и озаглавленной «Письменный стол», автомобиль уже редко упоминается. В «Zoo, или Письмах не о любви» (1923) автомобиль и связанные с ним понятия формируют метафорический ряд. В романе «Третья фабрика» (1926) части и свойства автомобиля: скорость, тормоза — всё еще существуют как метафоры.

В целом в ранних произведениях Шкловского автомобиль и его военная версия — броневик — играли заметную роль. Автомобиль (броневик) является важным образом, мотивом и приемом повествования. Без автомобиля созданный Шкловским художественный мир революции и гражданской войны не мог бы существовать.

В ранних произведениях Виктора Шкловского автомобиль — знак мировосприятия авангардистского типа: уже футуристы с особым вниманием

¹⁷³ Шкловский, В. Б. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. С.110.

¹⁷⁴ Шкловский, В. Б. Сентиментальное путешествие. М.: Издательство Новости, 1990. С.25.

относились к техническому прогрессу, воспевая «красоту скорости». Автомобиль (броневик) как будто призван воплотить потребности автора в описании хаоса революции, революционных масс и революционного порыва того времени. С первой страницы романа читатель узнает, что автомобиль для Шкловского является не только ядром повествования, но и героем истории (сюжета) наряду с человеком. Используя профессиональную лексику, связанную с миром автомобиля, будучи и водителем, и техником, Шкловский описывает во всех своих произведениях мир революции и пытается раскрыть своё отношение к политике, войне и женщине. Он знает, как сделана и как движется машина, и потому в романе появляется формула, как «сделан» автомобиль. Для автора это сопоставимо с правилами написания художественной литературы. Свое знание автор распространяет на все сферы жизни и искусства: автомобиль для него больше, чем движущийся механизм, — он становится для него зримым и осязаемым воплощением движущейся структуры.

Роман начинается с описания событий накануне Февральской революции, в которых главная роль, по мнению автора, отведена трамваю. Трамвай — вид уличного общественного транспорта, предназначенного для перевозки пассажиров по заданным маршрутам; используется преимущественно в городах, как предмет городского быта. На рубеже XIX — XX веков лошадиная повозка сошла с исторической арены, автомобиль же пока не популярен. Трамвай стал самым употребляемым транспортным средством в городах. Трамвай идет только по определенной колее, которую можно рассматривать как символ размеренной жизни и стабильного общественного порядка. Но скоро трамвай «заблудился в бездне времен...», как трамвай в стихотворении Н. С. Гумилева («Заблудившийся трамвай» (1920)).

В начале романа появляются истории, происходящие в трамвае: солдаты отказываются платить за проезд, генерал привязывается к раненым, оскорбляет сестру. Все эти истории отражают появление хаоса, беспорядка в

обществе, «атмосферу страшного гнета» перед революцией. В произведении еще присутствуют романтические клише и штампы и даже несвойственная Шкловскому патетика: «Сестра в мундире великой княгини, генерал становится на колени и просит прощения, но она его не прощает»¹⁷⁵. По мнению Я. С. Левченко, Петроград в повествовании Шкловского — это город «конкуренции автомобиля и трамвая»¹⁷⁶. Автомобиль является «действующим лицом» и «медиумом» революционного брожения. Шкловский наблюдает за революцией глазами инструктора-шофера. Броневики перед революцией играют особую роль, но у массы не было конкретной цели, потому что «у людей еще не было уверенности в том, что можно опрокинуть старый строй, хотели только шуметь»¹⁷⁷, «А на полицию сердились давно, главным образом за то, что она была освобождена от службы на фронте»¹⁷⁸. Это характерная психология простых людей того времени, одержимых заботой только о своих делах.

Ситуация изменится во время революции в феврале 1917 года: с точки зрения Шкловского, февральская революция заговорит на языке броневика. Шоферы и солдаты используют броневики и, находясь внутри, соединяются с ним в одно целое, образуя нерасторжимое единство. Например, о гибели одного из солдат-шоферов, Федора Богданова, погибшего на улице, сказано: «ночью погиб один из наших броневиков»¹⁷⁹. Яркая метонимия доказывает, что для писателя броневики не бездушные вещи, они живые, как люди, у них есть эмоции, чувства, им ведомо страдание, присущее человеческой жизни, они знают, что такое рождение, старость, болезни и смерть. И поэтому, когда Шкловский видел, что «бесчисленные автомобильные школы навывпускали для заполнения автомобильных рот целые тучи шоферов с получасовой

¹⁷⁵ Шкловский, В. Б. Сентиментальное путешествие. М.: Издательство Новости, 1990. С.25-26.

¹⁷⁶ Левченко Я. С. Революция выключила скорость и выехала...Броневики в прозе Виктора Шкловского // Шкловский В. Б. Два броневика (Сценарий). М.: Salamadra P.V.V., 2015. С. 45.

¹⁷⁷ Шкловский, В. Б. Сентиментальное путешествие. Москва: Издательство Новости, 1990. С.28.

¹⁷⁸ Там же. С.25-26.

¹⁷⁹ Там же. С.32.

практикой <...> потом город наполнился брошенными на произвол судьбы автомобилями»¹⁸⁰, он пишет: «Это было иродово избиение машин»¹⁸¹.

Броневики вышли метаться по городу. Шкловский считает, что автомобили — «музы и эринии Февральской революции, но грузовики и автомобили, обсаженные и обложенные солдатами, едущими неизвестно куда, получающими бензин неизвестно где, дающие впечатление красного звона по всему городу. Они метались, и кружились, и жужжали, как пчелы»¹⁸². Это революционный хаос воплощается в автомобилях. Солдаты и броневики не знают, куда поехать, просто им надо кружиться и метаться. Простые солдаты поступают так же, как и люди особого масштаба — как большой «трагический» человек, например Верховский. Шкловский объяснил это тоже на языке автомобиля: «Вы знаете, как буксует автомобиль? Происходит это так. Попадает автомобиль колесом в грязь или на лед и не может тронуться с места. Мотор дает полные обороты, машина ревет, цепи, намотанные на колеса, гремят и выбрасывают комья грязи, а автомобиль — ни с места. Так буксовал генерал Верховский»¹⁸³.

Машина буксовала, как генерал Верховский буксовал перед выборами во время войны. Здесь человек уподоблен автомобилю, дорога для автомобиля — это путь истории, машина в свою очередь соотнесена с революцией, которая «включила скорость» и «поехала».

Автомобиль вошел в способ творческого мышления Виктора Шкловского, став одним из важных приемов обнажения аналогии. Методом аналогии Шкловский пользуется не только в «Сентиментальном путешествии», но и во всех своих ранних произведениях.

В «Сентиментальном путешествии» автомобиль мечется по городу без цели, и подобная «бесцельность» становится предметом напряженных размышлений автора, убежденного, что именно это качество присуще

¹⁸⁰ Шкловский, В. Б. Сентиментальное путешествие. Москва: Издательство Новости, 1990. С.33.

¹⁸¹ Там же. С.33.

¹⁸² Там же. С.33.

¹⁸³ Там же. С.87-88.

подлинному искусству. Ученик Виктора Шкловского Лев Лунц выразил это так: «искусство без цели и без смысла. Существует, потому что не может не существовать. У искусства нет конечной цели...»¹⁸⁴. В своих ранних работах формалисты высказывают мысль о том, что литература самоценна, она может существовать без цели.

Однако в романе «ZOO, или Письма не о любви» автомобиль выступает совсем в другой роли. В то время Шкловский был не шофером, не инструктором — он эмигрировал в Берлин, стал человеком «чужого мира» и, что чрезвычайно важно, писателем, творцом, осознающим сложность своего ремесла и «сопротивление» того механизма, которым он должен управлять, но который скорее диктует ему свою волю. Шкловский писал: «человек, пишущий большую вещь, как шофер на трехсотсильной машине, которая как будто сама тащит его на стену»¹⁸⁵. Полагая, что «вещи переделывают человека, особенно автомобиль»¹⁸⁶, на этот раз с теми, кто управляет техникой, Шкловский сравнивает не революционеров, но писателей, а следовательно, и себя. Итак, машина (и все с нею связанное) повлияла на метод мышления писателя-формалиста. Обладающий несомненным талантом проводить убедительные аналогии между явлениями несопоставимыми (сближать «далековатые» понятия), Шкловский предстает прямым наследником футуристов. В «ZOO, или Письмах не о любви», во Вступительном письме автор размышляет: «нужно личное овладение тайной машин, нужен новый романтизм, чтобы они не выбрасывали людей на поворотах из жизни»¹⁸⁷.

Однако в этом лабиринтоподобном тексте, по мысли Шкловского, кроме «водителя - писателя» есть еще одна соотносительная связь: «механик - литературовед». Будучи механиком и опытным водителем, Шкловский знает секреты автомобилей, ему известны все принципы работы автомобилей.

¹⁸⁴ Лунц, Л. Н. Об идеологии и публицистике // Литературное наследие. М.: Научный мир. 2007. С.349.

¹⁸⁵ Шкловский, В. Б. Зоо, или Письма не о любви. Собрание сочинений. В 3 томах. Т. 1. М.: Художественная литература. 1973. С. 187.

¹⁸⁶ Там же. С.173.

¹⁸⁷ Там же. С.187.

Литературный критик Шкловский занимается поэтикой, он хорошо знает тайны текста. Таким образом, просматривается еще одна аналогия (или соотносительная связь): «текстовая машина».

Машина	Текст
Водитель	Писатель
Механик	Литературовед

Так называемый секрет автомобиля у Шкловского на самом деле является секретом литературного текста. Чтобы овладеть тайной автомобиля, нужен новый романтизм, точнее – современная литература нуждается в обновлении художественного языка, прежде всего высокой образности. Секрет исследования автомобиля на самом деле заключается в формуле, к которой прирастали формалисты: как сделана «Шинель», как сделан «Дон Кихот». Под влиянием этого литературоведческого «механизма», или подхода к анализу художественного текста, меняется и восприятие того образа, который уже присутствовал в творчестве писателя – и звучание темы автомобиля в «ZOO, или Письмах не о любви» существенным образом отличается от ее огласовки в романе «Сентиментальное путешествие»: если в «Сентиментальном путешествии» автомобиль являлся участником революции, первой мировой войны и гражданской войны, субъектом повествования, воспоминанием о прошлом, то «ZOO» уже фокусируется на творчестве, на том, как пишутся книги.

Следует отметить, что такая ассоциация (машина-текст) уходит корнями в историю русской литературы XIX века. Можно вспомнить Н. В. Гоголя, его «Театральный разъезд: после представления новой комедии»: «Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело... И в машине одни колеса заметней и сильней движутся, их можно только назвать

главными; но правит пьесой идея, мысль: без нее нет в ней единства»¹⁸⁸. Эта цитата является воплощением взгляда Гоголя на драму. При интерпретации собственных литературных идей Гоголь также использовал слова «машина» и «колесо». Безусловно, Шкловский использовал образ машины как центральную метафору не только и, может быть, не столько под влиянием Гоголя, но в соответствии с традициями мирового искусства, на которое в свою очередь откликается Гоголь, вдохнувший новую жизнь в понятие *Deus ex machina*. Тем не менее важен сам прецедент использования Шкловским образа машины для реализации метафоры, буквализации понятий «техника», «инструмент», «машина», «механизм» (разумеется, подобный прием несложно обнаружить в произведениях современников писателя: так, он является едва ли не организующим в «Театральном романе» М.А.Булгакова)¹⁸⁹.

И, конечно, говоря о Шкловском, имеет смысл еще раз вспомнить английского писателя XVIII века Лоренса Стерна, который сравнивал сюжет и композицию своих произведений с механизмом: «Благодаря такому устройству «внутренняя механика моего произведения своеобразна: в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшихся до сих пор несовместимым. Словом, произведение мое — отступательное, но и поступательное в одно и же время»¹⁹⁰. Эта мысль высказана Стерном именно в романе «Тристрам Шенди»).

В 1970-е годы Шкловский пишет в своей книге, что «для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой. Про себя скажу, что я рыба: писатель, который разбирает литературу как искусство». ¹⁹¹ Эта логика почти тождественна той, которая используется для образования ассоциативной цепочки «водитель-писатель»:

¹⁸⁸ Гоголь Н. В. Театральный разъезд: после представления новой комедии. Собрание сочинений. В 4 томах. Т.2. М.: Типография М.Г. Волчанинова, 1888. С. 437.

¹⁸⁹ См. Кольцова Н.З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М.А.Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие. 2012. № 6-7. С. 164–171.

¹⁹⁰ Стерн Л. Тристрам Шенди. Пер. А. Франковский. М.: Художественная литература. 1968. С. 81

¹⁹¹ Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. С.239.

Шкловский-рыба-ихтиолог		
Рыба	Писатель	Водитель
Ихтиология	Литературоведение	Механика
Ихтиолог	Литературовед	Механик
Ихтиолог в рыбе	Филолог в литературе	

Подобное мышление наблюдается и у другого формалиста — Романа Якобсона. В биографии «Владимир Набоков: американские годы» Брайан Бойд рассказал известную историю, ставшую легендой и, возможно, самым популярным «филологическим анекдотом»: в конце 1950 года, когда декан гуманитарного факультета Гарвардского университета Мак Джордж Банди хотел взять Набокова на работу в университет, Якобсон выступил против этой кандидатуры; на возражение сторонников Набокова, что Набоков великий русский писатель, Якобсон ответил: «Господа, даже если допустить, что он крупный писатель, мы что же, пригласим слона быть профессором зоологии?»¹⁹². Якобсону, как известно, принадлежит параллель

Слон	Писатель
Профессор зоологии	Литературовед

Здесь все эти параллели приведены именно для того, чтобы доказать, что создателей (и основоположников) метапрозы отличает некий инвариантный способ мышления, проявляющийся и в системе доказательств и наборе приемов, которыми они пользуются в своих художественных текстах.

И, разумеется, образ автомобиля в прозе Виктора Шкловского 1920-х годов помогает понять логику построения ранних текстов формалистов, а также раскрыть отношение автора к революции и политике, к любви и повседневности того времени.

¹⁹² Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. М.: Издательство Независимая Газета. 2010. С.220.

2.3 Традиция Розанова в ранних романах Шкловского (Шкловского эссеиста)

Выдающийся философ, публицист, культуролог Василий Розанов — один из наиболее ярких мыслителей и писателей Серебряного века. Честь вновь ввести его имя в пространство русской словесности принадлежит скандалисту Виктору Шкловскому, который придал творчеству философа статус парадигматического явления, с которого начинается новая русская литература.

Виктор Шкловский взял творчество Розанова как материал, раскрывающий и даже моделирующий его представления о неклассическом типе повествования, как доказательство базисного тезиса формализма о том, что содержание литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Розанов написал очень много. Но, в отличие от других литературоведов и философов, Виктор Шкловский проявил особый интерес к трилогии Розанова, в которой автор сделал из своих разрозненных записей, заметок, зарисовок, жанр внесюжетной литературы. «В своей заметке о Розанове я коснусь только трех последних книг: “Уединенного” и “Опавших листьев” (короба первого и второго)»¹⁹³. По мнению Виктора Шкловского, позднее творчество Розанова относится к неканонической линии в истории русской литературы. Принципиальная бессюжетность Розанова привлекла Шкловского своей непосредственной связью с современной литературой, а также спецификой критического дискурса¹⁹⁴.

Для Шкловского Розанов — авангардный новатор, создавший в последние годы его творчества новый литературный жанр. До Шкловского розановскую прозу, лишённую выдуманных героев, изображения обстановки и обстоятельств, погружённости в сюжет, никто не пытался проанализировать. В статье «Розанов» Шкловский показал, что «книга

¹⁹³ Шкловский В. Б. Розанов. Гамбургский счет, 1924-1933. М.: Советский писатель, 1990. С. 121.

¹⁹⁴ Левченко Я.С. Тень Василия Розанова в повествовательном ландшафте Виктора Шкловского // Музыкальное приношение, или Allegro affettuoso. Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. [Под науч. редакцией А. А. Долинина]. СПб.: Издательство Европейского университета, 2013. С. 426. (425-440).

Розанова была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы” и тем самым «создала новую литературу, новую форму»¹⁹⁵. Кроме того, согласно Шкловскому, новаторство прозы Розанова состояло в том, что тот ввел в литературу новые темы — кухонные, семейные, обыденные и т.д., с помощью таких приемов, как оксюморон и контраст, основываясь на смене тем и несоответствии между мыслью или переживанием и их обстановкой.

При анализе сюжетной конструкции произведений Розанова Шкловский заметил, что главные и дополнительные темы, явные и неявные линии, совместно создающие сюжетную ткань, представляют собою некоторое композиционное единство, некий тип романа без мотивировки. Шкловский также рассматривает источники новых тем, нового тона и образа-тропа Розанова. Однако в своем анализе прозы Розанова Шкловский не дает классификации приемов. Он показывает работу механизма заимствования и дальнейшего их обособления от источника.

Таким образом, в литературной интерпретации Шкловского Розанов предстает как создатель нового жанра русской литературы, новатор, открывший перспективы неклассического типа повествования. Кроме того, в своей трилогии 1920-х годов («Сентиментальное путешествие», «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза», «Третья фабрика») Шкловский обнаружил типологическую близость своего творчества с произведениями Василия Розанова. В данной работе не предпринимается попытка развернутого сопоставительного анализа текстов двух авторов и не рассматривается возможность генетических связей тех или иных произведений лидера русского формализма с прозой Розанова, задача заключается в другом: понять, как в рассуждениях о Розанове проявляется система воззрений Шкловского на литературу вообще и на собственное творчество в частности. Сегодня очевидно, что работы Шкловского предвосхитили и предопределили «открытия» современного искусства и

¹⁹⁵ Шкловский В. Б. Розанов. Гамбургский счет, 1924-1933. М.: Советский писатель, 1990. С.125.

современного литературоведения, сосредоточенных на проблеме границ между *функциональным* и *фикциональным* словом. Но уже в романах Шкловского иллюзия вторжения в литературу самой жизни и ее представителей — нелитературных жанров (или пограничных образований, вбирающих в себя черты эссе, физиологического очерка, публицистики и пр.) — создается именно благодаря вынесению к порогу читательского восприятия факта «сотворенности» предлагаемого вниманию читателя мира — а именно такую задачу и ставил перед собою в свое время Розанов, тексты которого насыщены проявлениями саморефлексии.

Разумеется, между непривычной для современников прозой Розанова и новаторскими романами В.Шкловского различий не меньше, чем сходства, и главное, пожалуй, заключается в том, что последний сосредоточен не столько на проблемах «реабилитации» быта, сколько на изучении законов искусства: художественное творчество формалиста с полным правом может считаться литературоведческой или филологической прозой — а по сути той метапрозой, о которой европейское литературоведение заговорит уже во второй половине XX в. Однако невозможно отрицать и тот факт, что именно знакомство с розановским творчеством поддержало веру Шкловского в беспредельные возможности литературы, способной выходить за собственные границы и вбирать в себя «непросеянный», необработанный жизненный материал. И если изучение творчества Стерна стало для писателя-формалиста школой изощренной «литературности», то погружение в розановский мир побудило присмотреться к самой жизни.

В следующем романе эти две тенденции соединились — как слились в нем отсылки к русской и европейской литературе, и так же, как и в предыдущих текстах, использование новаторских приемов будет оттеняться обращением к классическим образцам высокого искусства: подчеркнутая «архаика» жанровых и сюжетных алгоритмов и матриц необходима писателю и для демонстрации самого факта «сделанности», сотворенности текста (обнажения приема), и для применения той стратегии, которая позже, в эпоху

постмодернизма, будет ассоциироваться с техникой деконструкции, а пока осознается самим Шкловским как целый комплекс приемов и средств – от развернутой и реализованной метафоры и метонимического переноса до кинематографического монтажа. «Вторичность» текстов Шкловского по отношению к тем произведениям, которые лежат у истоков некоей авторитетной традиции, намеренно педантируется для того, чтобы показать умение автора цитировать стилем, жанром, «присваивая» себе не отдельную цитату, не чужое слово, но искусство как таковое.

2.4. «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза»: роман — декларация русского формалиста.

Роман «Zoo, или Письма не о любви» — пожалуй, самое известное творение Шкловского-писателя. При этом данное произведение для автора (если быть более точным, для его литературной маски¹⁹⁶ героя-теоретика) — это своего рода «попытка уйти от рамок обыкновенного романа»¹⁹⁷. «Zoo, или Письма не о любви» является одновременно и художественным экспериментом, и теоретическим обоснованием этого эксперимента. Шкловский-формалист совмещает в романе литературную практику, свою эстетическую деятельность и рефлексию по поводу своего литературного творчества (причем часто эта рефлексия заключена в метафорическую художественную форму). Такое совмещение литературоведческой теории и практики, фикционального и нефикционального усложняет жанровое определение произведения, отсюда разные определения жанра «Zoo, или Письма не о любви» у разных исследователей.

Следует отметить, что формалистам вообще было свойственно создавать тексты переходные, пограничные, сочетающие в себе элементы научной и художественной прозы, но особенно это было присуще Шкловскому, который постоянно анализировал создаваемый текст. Эйхенбаум замечает: «О нем

¹⁹⁶ В понимании Груздева автор художественного произведения всегда скрыт под маской. См. Груздев И. А. Лицо и маска // Серапионовы братья: Заграничный альманах. Берлин: Русское творчество, 1922. С.207.

¹⁹⁷ Шкловский В. Б. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. С.186.

даже затрудняются сказать, беллетрист ли он, ученый ли, журналист или что-нибудь другое, он - писатель в настоящем смысле этого слова: что бы он ни написал, всякий узнает, что это написал Шкловский. В писательстве он физиологичен, потому что литература у него в крови... литература присуща ему так, как дыхание, как походка»¹⁹⁸.

Итак, роман «Зоо, или Письма не о любви» интересен нам тем, что, с одной стороны, в нем создается иллюзия художественности, с другой стороны, это исследование романских традиций и разновидностей, жанровых возможностей романа. Роман «Сентиментальное путешествие» строился по модели романа-путешествия; роман «Зоо, или Письма не о любви», как подчеркивает О. Ханзен-Леве, является «стилизацией классического романа в письмах»¹⁹⁹.

Однако роман «Зоо или Письма не о любви» довольно сильно отличается от двух других романов 1920-х годов: он «выстраивает иную повествовательную структуру произведения, оставляет открытым вопрос о достоверности некоторых событий произведения, а также разделяет фигуры автора и повествующего субъекта»²⁰⁰. Особое положение романа «Зоо...» среди других произведений Шкловского отмечал также и Ю. Тынянов: «Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы. Мы не привыкли читать роман, который в то же время является научным исследованием. Мы не привыкли к науке в «письмах о любви» и даже в «письмах не о любви». Наша культура построена на чопорном **дифференцировании науки и искусства**. Только в некоторых случаях - наперечет - эти области соединялись в одно...»²⁰¹.

¹⁹⁸ Эйхенбаум Б. М. Мой современник. СПб: Инапресс. 2001. С.136.

¹⁹⁹ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 506.

²⁰⁰ Апахончич Д. Редакция романа Шкловского «Зоо или письма не о любви» 1964. Проблема жанра произведения // Летняя школа по русской литературе. 2015. Т.11. №4. С. 318.

²⁰¹ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 166.

Являясь в «Zoo...» одновременно и писателем, и ученым-литературоведом, Шкловский «проговаривает», эксплицирует ключевые принципы его построения и, таким образом, **«обнажает прием»**. Среди художественных приемов, названных самим автором и являющихся ключевыми в его теоретических построениях, на передний план выдвигаются такие: **функциональный сдвиг, остранение, динамизация формы** и др.

Приведем пример того, что сам Шкловский называл **«обнажением приёма»**. Рассказчик романа «Zoo...» (автор с маской) сравнивает себя с артистом-эксцентриком: «В одном чешском театре... мне пришлось видеть ещё один приём, кажется, применяемый уже давно в цирках. Эксцентрик в конце программы показывает все номера, пародируя и разоблачая их. Например, фокусы он демонстрирует стоя спиной к публике, которая видит, куда пропадает исчезнувшая карта. <...> Более интересный случай представляет собой книга, которую я сейчас пишу. Зовут её «Zoo», «Письма не о любви» или «Третья Элоиза»; в ней отдельные моменты соединены тем, что всё связано с историей любви человека к одной женщине»²⁰². Таким образом, в романе автор рассказывает о процессе сотворения самого этого романа, и это ярчайший пример «прозы о прозе» (Fiction about fiction), или точнее, метаромана.

К приему «обнажения приема» Шкловский прибегает также и на уровне развертывания сюжета: рассказчик объясняет в первом предисловии, почему он выбрал для своего произведения эпистолярную форму: «Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина, потом показалось интересным связать эти очерки какой-нибудь общей темой. Взял «Зверинец» («Zoo») - заглавие книги уже родилось, но оно не связало кусков. Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах»²⁰³.

Традиционный эпистолярный роман строится в соответствии со строгими жанровыми канонами: в начале каждого письма указывается

²⁰² Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 313.

²⁰³ Там же. С. 267.

адресат и есть приветствие, затем идет собственно содержание письма (оно обычно тесно связано с предыдущими письмами). Затем идут имя адресата и дата написания письма. Между тем в письмах автора и его возлюбленной в «Zoo» эти основные жанровые признаки традиционного эпистолярного романа отсутствуют: почти никогда нет имен и формул приветствия; не ставятся дата и имя адресата; письма не очень связаны между собой (рассказчик пишет тридцать писем, героиня же отвечает всего на четыре письма). Далее, письма в романе подвергнуты редактированию и организованы следующим образом: почти каждое письмо предваряется введением, кратко передающим содержание письма. Таким образом, тридцать четыре письма, которыми обмениваются главный герой и героиня, в целом не отвечают канонам эпистолярного романа и, более того, роман можно разбить на вполне самостоятельные эссе.

Подзаголовок романа — «Письма не о любви» — вполне ироничен: «для романа в письмах, — пишет автор в предисловии, — необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка: любовь и разлучники»²⁰⁴. И далее: «письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — «Письма не о любви»»²⁰⁵. Таким образом, в эпистолярном романе, в традиционной жанровой природе которого — тема любви в письмах, «автор» запрещает сам себе писать о чувствах. Романтическая линия заменяется линией писательства; в центре внимания автора стоит тема творчества. Вообще же говоря, внутри этой мнимой переписки причудливо перемешиваются различные жанры: автор фиксирует свои чувства, делится воспоминаниями, пишет литературно-критические заметки, рассказывая о

²⁰⁴ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 267.

²⁰⁵ Там же. С. 267.

русском Берлине, вводит в текст элементы физиологического очерка — и все это используя структуру эпистолярного романа.

Исследовательница А. Разумова в своей статье «Путь формалистов к художественной прозе» пишет об автометаописании²⁰⁶ — одной из разновидностей обнажения приема. В рамках автометаописания автор размышляет о «посторонних» предметах (имеются в виду другие писатели и их произведения) и через эти размышления объясняет и обосновывает свою манеру письма. Так, в восьмом письме Шкловский на примере творчества Андрея Белого поясняет, что часто писатель сам не вполне до конца осознает источник своего творческого метода и не всегда может предвидеть результаты своих художественных исканий и экспериментов: «Метод Андрея Белого — очень сильный, непонятный для него самого. Начал писать Андрей Белый, я думаю, шутя. Шуткой была «Симфония». Слова были поставлены рядом со словами, но не по-обычному художник увидел их. Отпала шутка, возник метод»²⁰⁷. Все, что Шкловский пишет о своих коллегах по писательскому цеху, прямо соотносится с ним самим — эти многочисленные высказывания о писателях объясняют то, как формалист определяет собственное творчество.

На уровне художественных приемов Шкловский так же, как и при выборе жанровой структуры романа, идет по принципу отступления от традиций, их нарушения. В отличие от своих литературных предшественников, которые ставили перед собой цель создать художественную иллюзию, скрывая то, как «делается» произведение, формалисты разрушали эту иллюзию, обнажали свои приемы построения произведения, одним словом, были нацелены на деконструкцию — с ней Шкловский умело справляется, блестяще применяя целый арсенал приемов.

Итак, Шкловский ведет литературную игру, опираясь не только на произведения отечественных авторов-современников, но вновь обращаясь к зарубежной литературе, а именно — к Л. Стерну. Как уже говорилось выше,

²⁰⁶ Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. 2004. №3. С.145.

²⁰⁷ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 285.

в основе стернианства лежит принцип новизны: мощное авторское начало работает не столько на закрепление канона, сколько на разработку новых творческих концепций и приемов; игровая форма литературной самореализации становится единственным способом отойти от скучной обыденности. Важнейшим принципом построения художественного произведения здесь является смешение стилей и жанров. Всё это присутствует и в произведении Шкловского; в стилистике стернианства выдержаны связки между письмами, темами, абзацами, предложениями. Приведем пример. В предисловии к девятнадцатому письму, написанному героиней и перечеркнутому красным, автор указывает, что все предыдущие письма его возлюбленной, кроме этого (девятнадцатого), на самом деле писал он. Но затем он неожиданно заявляет, что, возможно, это предупреждение — композиционный ход, мистификация, уловка и даже это письмо сочинил он сам. Принять решение, пишет автор, здесь должен читатель: «Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе. Я не советую верить... Оно Алино»²⁰⁸.

Авторское начало в этом стернианском предисловии выведено на первый план и все оно написано в этой манере; тут же автор поясняет нам, что одной из важнейших стилевых доминант в романе является ирония. Шкловский дает здесь ключ к пониманию своего романа: идеальная книга, по его мнению, самодостаточна, замкнута в себе, автор, повествователь и герой внутри произведения сходятся и становятся одним целым. Письма героини являются литературной игрой, они нужны для создания романа. Письмо Али, перечеркнутое красным, — яркий пример использования *минус-приема*. Автор намеренно запутывает читателя, затрудняет восприятие книги, создает атмосферу неопределенности. Он каждую минуту контролирует процесс чтения, иронизируя над нашими попытками раскрыть

²⁰⁸ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 307.

писательский художественный замысел, разобраться во всех его хитросплетениях.

Понять, зачем Шкловский устраивает столь сложную литературную игру, можно, если обратиться к личности самого формалиста. Шкловский, хотя и делает установку на теоретичность своего романа, все же остается художником, у которого есть определенная эстетическая цель. По мнению исследовательницы А. Разумовой, эта цель заключается в выражении высоких чувств²⁰⁹, патетики посредством романного повествования. Но при этом путь к патетике возможен только через иронию и иронически подчеркнутый художественный прием; так автор вводит исповедальную тональность и настраивает себя и читателей на лирический лад. У пафоса и иронии, таким образом, общая функция. Шкловскому близка идея о том, что художественное слово необходимо воскресить, обновить; развивая эту идею, он приходит к пониманию, что обновиться должны и чувства. И начинает автор путь по оживлению чувств с иронии. Она словно старается «стереть» слова, так как традиционные способы выражения чувств изжили себя: «Ты не знаешь — и это хорошо, — что многие слова запрещены. Запрещены слова о цветах. Запрещена весна. Вообще все хорошие слова пребывают в обмороке»²¹⁰. Однако эта ироническая тональность не означает, что автор не желает быть искренним: это тот фундамент, опираясь на который, он будет открыто и откровенно говорить о своих чувствах. Шкловский, кстати говоря, предвосхитил возникшую в начале нашего, двадцать первого, века моду на «новую искренность», которая связана именно с попыткой «оживить» не чувства, а само слово, его пафос, самооценку и смысл. Эта современная тенденция навеивает ассоциации с самовитым словом футуристов, и с формалистскими «минус-приемом», и установкой на деавтоматизацию (и именно об этих художественных средствах и рассуждает Шкловский).

²⁰⁹ См. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. 2004. №3. 148.

²¹⁰ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 314.

«Zoo, или Письма не о любви» — это роман нового поколения литераторов, которые осознают, что любовная тема порядком поистерлась, но все же хотят говорить о любви. Эстетической задачей этого нового поколения становятся воскрешение стершихся слов любви и обновление традиционной жанровой формы. Так же поступали футуристы с их точным поэтическим словом, которое поражает прямо в сердце.

Прибегнув к иронии, обыграв с ее помощью свою любовную ситуацию, автор получает право на неистертые и пронзительные слова о любви. И вот автор признается в своем сильнейшем чувстве: «Женщина, не допустившая меня до себя! <...> Любимая! Пускай окружит моя книга твое имя, ляжет вокруг него белым широким, немеркнувшим, невянувшим, неувядающим венком»²¹¹. Патетика, ирония, любовь, теоретический трактат и сумма приемов — все элементы сливаются и создают удивительный образец прозы 20-х годов XX века.

Уничтожая границы между художественным и научным текстом, между эпическим и лирическим началами, Шкловский создает эффект документальности событий, которые он описывает, и взаимопроникновения жизни и литературы. Таким образом, он воплощает очень важную для авангардного искусства идею жизнетворчества.

Но кроме идеи жизнетворчества для Шкловского, как отмечалось в предыдущих главах, была также очень важна идея синтеза искусств. Формалист обращается к искусству кино и тем самым значительно расширяет диапазон своих художественных средств и приемов. Зачастую писателя как творца новой реальности могут подозревать в том, что он бессознательно перенимает те или иные художественные приемы. Многие исследователи, критики и заинтересованные читатели задаются вопросом, насколько автор осознает то, что он делает, является ли для писателя выбор стилистического приема рациональным решением. «Случай Шкловского»

²¹¹ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 315.

интересен как раз тем, что демонстрирует нам работу талантливого писателя, мастера, понимающего «тайны ремесла» и при этом изящно и умело заимствующего приемы у других, смежных, искусств.

Современные литературоведы подробно изучили, как формалисты представляли себе влияние литературы на кинематограф. Очевидно, что если кино использует некоторые литературные приемы, то возможна и обратная ситуация, при которой литературой заимствуется кинопоэтика. Кино представляет собой такой вид искусства, в котором сложно создать произведение на высоком художественном уровне, не понимая того, что и как ты делаешь — это заложено в самой технической составляющей кинематографа. Чтобы сделать кино, нужно много внимания уделить технической стороне: как быть со звуком, как поставить свет, как преодолеть двухмерность пространства и т. д. Интуитивно использовать тот или иной прием в кинематографе не получится, и для Шкловского, как для формалиста, всегда интересующегося именно технической стороной творчества, кино и есть то искусство, которое обнажает приемы литературы.

А. В. Геворкян отмечает, что за счет заимствований из сферы кино писатели «хотели существенно расширить формосодержательные границы литературы, углубить ее выразительные возможности, активизировать у читателя слуховые, зрительные ассоциации, вовлечь его в сотворчество множества смыслов, заложенных в конкретном произведении»²¹².

Многие художники восприняли киноискусство как новый мощный источник вдохновения. Как пишет Мартьянова, «кинематограф стал актуальным для русского культурного сознания не только на рубеже столетий — на рубеже исторических эпох. Его новизна усугублялась предощущением обновления бытия, необходимости и близости социального и даже вселенского катаклизма. Динамичность и экспрессивность кинематографа сделали его гомогенным исканиям русской эстетической мысли, несмотря на

²¹² Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме в сб. Поэтика русской литературы конца XIX - начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 213.

«детский возраст», его отношения с литературой определялись глубинными токами культурного процесса начала века»²¹³.

Шкловский очень хорошо понимал, что кино — быстро развивающийся и весьма перспективный вид искусства, и он решает соединить в романе «Zoo, или Письма не о любви» стилистику кинематографа и экспериментальные художественные приемы формализма.

Подчеркнем, однако, что научная составляющая данной диссертационной работы основана на рассмотрении взглядов Шкловского, и потому в центре исследования стоит не киноязык как таковой, но его специфика в понимании ученого-формалиста. Шкловский пользуется в своих теоретических работах о кино кинематографическими терминами, однако термины эти обозначают у него и литературные приемы. Так, например, создавая роман «Zoo...», Шкловский использует монтаж, монтажное построение сюжета. Значимость монтажа для кино отмечал режиссер Л. В. Кулешов: кинокадр, по его мнению, — это лишь буква для монтажа, который является «основным средством кинематографического воздействия», то есть в фильме значимы не изображения сами по себе, а их «комбинация», система их чередования, «сменяемость одного куса другим»²¹⁴. Позже, в статье «Монтаж-1938» другой великий режиссер, С.М.Эйзенштейн, писал: «Два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»²¹⁵. Однако Шкловский-формалист выделяет для себя не столько монтаж, сколько перемонтаж — «переделывание» монтажа в художественных целях. Известно, что свой путь в кинематографе Шкловский начинал именно с перемонтажа иностранных картин, неудивительно поэтому, что он хорошо понимал всю силу перемонтажа: «значимость слова зависит от фразы, куда я его поставлю. Если я хорошо поставлю это слово в другую фразу, то оно

²¹³ *Мартыанова И.А.* Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности // Современные тенденции в иностранном языке, материалы Международной научно-практической конференции. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 1999. С. 98.

²¹⁴ *Кулешов Л.В.* Искусство кино (мой опыт). Л.: ТЕА.КИНО.ПЕЧАТЬ, 1929. С. 16-18.

²¹⁵ *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 253.

превратится, оно получит другое значение, а зрителю кажется, что он ищет какого-то правдивого истинного значения слова, словарного значения переживаний, ему кажется, что от него что-то утаивают»²¹⁶. Следует отметить, однако, что понятие «перемонтаж», весьма важное для Шкловского, в кинематографе покрывается термином «монтаж», и «монтаж» в кино при этом не синонимичен «монтажу» в литературе. Для режиссеров слово «монтаж» всеохватно, оно, по сути, и есть синоним слова «кино». Шкловский же все-таки трактует термин «монтаж» как литературовед, как человек, воспринимающий кино через призму литературы.

При переходе из кино в сферу литературоведения термин «монтаж», изменил свое значение. Как пишет Хализев, монтаж как литературный прием впервые используется в авангардистской эстетике, где этим термином «обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость на фрагменты». Монтаж в литературе — это «...констатация случайности связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения...»²¹⁷.

Именно так понимает монтаж Шкловский и такое литературное понимания приема монтажа мы находим в романе «Zoo...». Так, например, в одиннадцатом письме герой-повествователь упоминает, что его возлюбленная упрекает его в том, что он носит штаны без складки и не умеет правильно сидеть за столом и есть красиво: «Мы слишком низко наклоняемся к тарелкам, а не несем пищу к себе»²¹⁸. Героя злят эти условности, этот чужой европейский быт. Далее он вспоминает один ветхозаветный сюжет, проводит с ним параллель: «Когда судья Гедеон собирал партизанский отряд для нападения на филистимлян, то он прежде всего отправил домой всех семейных. Потом ангел Божий велел привести всех оставшихся воинов к реке

²¹⁶ Шкловский В. Б. За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 44.

²¹⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 290.

²¹⁸ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 291.

и взять в бой только тех, кто пьет воду из горсти, а не наклоняется к ней и не лакает, как собака»²¹⁹. Здесь Шкловский дает точечный, отдельный «кадр» из Библии: подразумевается, что эту историю целиком читатель должен знать или вспомнить самостоятельно. Таким образом, при помощи монтажа Шкловский, с одной стороны, усложняет понимание, восприятие текста, ведь читатель, не знакомый с Ветхим Заветом, не поймет рассуждений героя. С другой стороны, этот параллельный монтаж привносит в роман метафорическую глубину: герой со своим неевропейским отношением к быту сравнивается с воинами, которые оказались недостойны стать армией Гедона. Но и тут автор не останавливается, а создает третий план: «Неужели мы плохие воины? Ведь, кажется, когда здесь рушится все, рушится скоро, это мы уйдем по двое с винтовками за плечами, с патронами в карманах штанов (без складки), уйдем, отстреливаясь из-за заборов от кавалерии, обратно в Россию. Но над тарелками лучше не наклоняться»²²⁰. Благодаря монтажу автор объединяет в одной сюжетной канве три темы: 1) тему чужой страны и чужого быта: у русских людей иная манера поведения; 2) тему родины: хотя герой и его друзья не прошли проверку бытом, они все же живут во времена великих потрясений и будут бороться за свою страну; 3) центральную ветхозаветную тему: она объединяет в себе и по-разному подчеркивает смыслы двух других планов. Так, казалось бы, случайные факты повышают интеллектуализацию текста, что, как уже отмечалось, является одной из важнейших функций приема монтажа в литературной эстетике.

В своих воспоминаниях «Энергия заблуждения. Книга о сюжете» Шкловский рассуждает о том, что «мир существует монтажно, искусство бессюжетное тоже монтажно. И без монтажа, без противопоставления нельзя написать вещь, по крайней мере нельзя хорошо написать»²²¹. Монтаж в

²¹⁹ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 291.

²²⁰ Там же. С. 291.

²²¹ Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. С. 89.

понимании Шкловского — это прежде всего носитель стилового значения. Как уже было сказано, в «прозаическом кинематографе» монтаж соединяет кадры, а в «поэтическом кинематографе» он управляет ритмом. В «Zoo...», написанном по принципам «поэтического кинематографа», именно ритм держит читательское восприятие и работает на деавтоматизацию (что, с точки зрения формализма, и является целью нового искусства). Подобный тип построения художественного текста — кинематографический — выводит литературу на новый уровень: чтение текста уподобляется просмотру «киноленты». Разберем ниже эту концепцию творчества.

Как уже упоминалось ранее, письма, написанные героиней Алей, на самом деле принадлежат руке самого героя-рассказчика. Шкловский ведет тонкую литературную игру, он специально меняет местами девятнадцатое и тридцатое письма к концу романа, чтобы у читателя не возникало ощущение вымысленности переписки. Таким образом, «Zoo...» по своей структуре схож с «кинематографической лентой»: автор «разрезает» канву повествования, меняет фабулу, по которой следуют главы-письма. Эта сюжетная перестановка позволяет Шкловскому дать два варианта финала. В первом варианте читатель, веря словам героя, пропускает перечеркнутое девятнадцатое письмо Али и возвращается к нему в самом конце. Второй вариант: читатель не принимает литературную игру автора, не сбивается со своего ритма чтения и заканчивает чтение романа на тридцатом письме. Конечно же, несовпадение фабулы и сюжета не является открытием кинематографа. Этот прием уже давно и успешно использовался в литературе (достаточно вспомнить, например, «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова), но именно кинематограф заставляет Шкловского так настойчиво использовать, повторять прием «перепрочтения» уже прочитанного (увиденного) материала. Более того, подобная «перестановка» эпизодов естественным образом вызывает ассоциации с монтажом — основой кинематографического искусства.

В творческом сознании Шкловского принцип монтажа фрагментов, отличающихся друг от друга по тематике и стилистике, играет важную роль. Шкловский стал одним из первых литераторов, использовавших прием монтажа в русской словесности, что для него было естественно: в это время формалист как раз работал над концепцией монтажа в кинематографе. Привнесенный на страницы книги прием монтажа стал художественным открытием, помогшим формалисту преодолеть «литературность».

При анализе кинематографичности текста Шкловского следует отметить важность тех «киноаллюзий», которые автор расставляет на страницах своего романа. Эти аллюзии отсылают нас к истории кинематографа. Как мы знаем, кино сначала было «немым». Отсутствие звука породило необходимость поиска новых стилистических эффектов, которые помогли бы разнообразить, объяснить и обогатить визуальный ряд. К 1920-м годам немое кино достигает своего расцвета, складывается «немая» школа изложения сюжета с помощью монтажа и титров. Титры были очень важной частью фильмов, поскольку они помогали зрителям ориентироваться в сюжете, комментировали происходящее на экране и замещали голоса героев. Над их оформлением тщательно работали, ведь нужно было связать титры с остальным киноматериалом, внедрить их наилучшим образом в фильм.

Шкловский понимал, таким образом, всю важность титров. Он активно использует этот стилистический и организационный прием в тексте своего романа. В каждой главе произведения есть нечто вроде титров, которые объясняют читателю, какие смысловые точки необходимо выделить (содержание глав — это поток мыслей героя, и он требует систематизации, упорядочения). Кроме поясняющей функции титры также способствуют деавтоматизации восприятия; они позволяют автору устанавливать правила литературной игры и контролировать, таким образом, то, как читатель воспринимает текст.

Прибегая к кинематографической поэтике, Шкловский придает художественному тексту визуальные свойства, и читатель тем самым

становится еще и зрителем. Прозе Шкловского присуща особая визуальная насыщенность, на страницах романа много запоминающихся, ярких зрительных образов. Так, например, в двадцать втором письме рассказывается о походе героя в цирк, и описывается картина происходящего на арене: «...акробат кувыркался на шесте, поставленном на плече другого акробата, две гимнастки так быстро вертелись на трапециях, что снизу казалось, что они обратились в зеленые вазы, тени же от них, падающие на занавес, все время оставались человеческими»²²². Затем герой признается, что «такую большую программу не уложить в одну фразу». Здесь автор хочет донести до читателя очень важную мысль: художественных литературных приемов недостаточно для того, чтобы передать глубину той картины, которая возникает в цирке перед глазами зрителя. Именно поэтому здесь необходимо вмешательство более совершенного в визуальном плане искусства, а именно кино — и Шкловский сводит описание в данном фрагменте к зрительной иллюзии. В этом смысле художественная интенция Шкловского не уникальна: у многих писателей XX века зрелищность становится новой стилистической доминантой. Исследовательница М. Чудакова, говоря о прозе Юрия Олеши, отмечает: «Такова эта проза — не просто изображающая некий мир, в который мы входим, погружаемся, а как бы демонстрирующая нам его, указывающая перстом на каждое отдельное изображение»²²³.

Говоря о визуальном ряде в романе, нужно остановиться на том, как Шкловский использует свет. С помощью солнечного света вводятся воспоминания героя. Так, например, в двенадцатом письме герой видит свет солнца, и это впечатление переносит его в дни петербургской молодости, будит в нем воспоминания о далеком прошлом: «Чего бы мне ждать? Буду ждать солнца. Солнце встанет часов в восемь. Осветит Kaiserallee, и улица станет похожа па Каменноостровский проспект. На Каменноостровском в

²²² Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 311.

²²³ Чудакова М.О. Мастерство Олеши. М.: Наука, 1972. С. 67-68.

Петербурге стояла та гимназия, которую я окончил. Год был какой-нибудь, но, кажется, 1913-й. Мы были абитуриентами гимназии. Мы сильно хотели кончить гимназию и выкатиться на улицу, кувыркаясь как деревянный обруч. Воздух был наполнен желаниями, они плыли над Каменноостровским, перьями, крыльями. Облака были перистые»²²⁴. В мире кинематографа такие сцены-воспоминания обычно связаны со звуком, сопровождаются звуковым рядом. Но, поскольку во времена создания романа звукового кино еще не существовало, Шкловский использует игру света. Следя за движением солнца, читатель-зритель вдруг переносится в другое пространство и время — в прошлое персонажа, в его воспоминания. Сцена с воспоминаниями в кино обычно вводится наплывом, давая возможность зрителю отличить реальность от погружения в прошлое, от ретроспекции. Нечто подобное ощущается и при прочтении приведенного выше фрагмента: постепенно окружающая реальность растворяется и читатель переносится в иное пространство и время.

Таким образом, Шкловский использует в своем художественном мире черты поэтики кино; он органически сочетает ее со своим идиостилем, заряжая тем самым прозу кинематографическим импульсом. Писатель использует технику монтажа, приемы наплыва, затемнения, субъективной камеры, воссоздает стилистику популярных в то время жанров кинематографа.

Художественное своеобразие «Zoo...» определяется тем, что его автор является представителем школы формализма, исследующим законы искусства вообще, не только литературы. Так, в частности, интерес Шкловского к искусству кино воплотился в его писательских «экзерсисах»; весь его опыт теоретика (и практика) нового искусства переплавился в роман.

«Киноязык» не является основным признаком текста романа, тем более не является он и метаязыком автора, но он органично вплетается в ткань

²²⁴ Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. С. 291.

книги, сочетаясь с языком эпистолярного жанра и публицистики (языком «пушкинско-стернианской» традиции). Шкловский смело обновляет жанр эпистолярной прозы, по сути, даже взрывает его изнутри, включая в него элементы других традиционных и даже архаичных жанров (например, жанр физиологического очерка). Писатель по сути строит новую художественную конструкцию — подвижную модель, которая у него самого ассоциируется не со статичным механизмом, а с машиной, которую можно разбирать на детали (это, как убеждает нас автор, очень увлекательно), и которая должна иметь способность стремительно двигаться, то есть текст, очевидно, должен быть динамичным и занимательным, интересным. Занимательность — свойство литературы, от которого Шкловский не спешит отказываться: он не боится сравнения его прозы с беллетристической, развлекательной литературой.

Опыт В. Шкловского-литератора был освоен рядом писателей, которых мы сегодня по праву называем его учениками. Один из таких писателей — В.Каверин. Произведения Каверина были выбраны в качестве предмета нашего исследования не случайно: его романы (которые можно рассматривать как своеобразный диалог и даже поединок ученика и наставника), доказывают, что метапроза постепенно оформляется в отдельный жанр и становится едва ли не самой характерной чертой литературы 20-30-х годов XX века. Важно еще заметить, что именно творчество Каверина доказывает, что обращение писателя к метапрозе не обязательно означает уход от динамичного сюжета. Вполне возможны также сочетания метапрозы и приключенческого, детективного, авантюрного романа.

ГЛАВА III: МЕТАПРОЗА КАВЕРИНА

3.1 Гоголевская традиция в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» Каверина (традиция гротеска)

Творческий путь Каверина, охватывающий почти весь советский период и включающий в себя несколько этапов, наглядно демонстрирует общую динамику литературного процесса в СССР: экспериментальная, своеобразная (хотя и не лишенная шероховатостей) художественная манера писателя 1920-х гг. в 1930-е и 1940-е гг. сменяется «приглаженным» стилем, в духе социалистического реализма. Американский русист Катерина Кларк пишет: «...мы видим больше общего в соцреалистических романах В. Каверина, написанных в тридцатые - сороковые годы («Два капитана» и «Открытая книга»), с «Цементом» Ф. Гладкова, чем с ранними произведениями самого Каверина, написанными в противовес пролетарской литературе («Скандалист» или «Художник неизвестен»)»²²⁵.

1920-е годы в творческой биографии Каверина называют «серапионовским», или же «гоголевским»²²⁶ периодами. В это время Каверин принадлежал к литературной группе «Серапионовы братья» (отсюда обозначение творческого периода). Название группы отсылает к одноименному сборнику повестей Э.-Т.-А. Гофмана и тем самым прямо указывает на связь с поздним немецким романтизмом (прежде всего с традицией гротеска). И хотя один из «серапионовых братьев», писатель Л. Н. Лунц, в статье «Почему мы Серапионовы братья» отмечал, что в творчестве представителей группы не надо искать прямых заимствований из немецких романтиков («мы не школа, не направление, не студия подражания

²²⁵ Clark K The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1981. С. 29.

²²⁶ Клаудия Скандура Здесь читал адъюнкт-профессор Николай Васильевич Гоголь-Яновский (Заметки на полях романа В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове») [RUL] <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/skandura30.shtml>.

Гофману»²²⁷, — писал он), влияние Гофмана на творчество этой группы видно весьма хорошо.

И в наибольшей степени гофмановское влияние ощущается в ранних произведениях В. Каверина. Он, собственно, и предложил название «Серрапионовы братья» — а Л. Н. Лунц и И. А. Груздев поддержали это предложение. Интерес молодого Каверина к творчеству немецкого писателя-романтика возник следующим образом: Каверин, будучи студентом института восточных языков Петроградского университета, изучал произведения Барона Брабемуса (О. Сенковского), и, несомненно, находился под влиянием этой личности. Сенковский — востоковед-полиглот, писатель, журналист, переводчик, и издатель — был для Каверина фигурой, в которой концентрированно воплощалась культурная жизнь России и Европы. Весьма вероятно, что именно изучение творческого наследия Сенковского и явилось причиной глубокого интереса Каверина к европейскому романтизму. Так, он пишет в своей биографии в 1922 году: «из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона»²²⁸.

Это провокативное высказывание, безусловно, имело глубокий смысл: творчество обоих западноевропейских писателей (Гофмана в особенности) оказало сильное влияние на русскую литературу не только XIX, но и XX в. Жизнь Москвы и Петербурга-Петрограда в 20-е гг. XX в. и по сей день воспринимается под знаком русской гофманианы, или гофманиады — вариант В. Катаева, автора книги «Алмазный мой венец». Катаев пишет, что данное слово вошло в писательский речевой обиход 20-х гг. благодаря М. А. Булгакову: «Это он пустил в ход словечко «гофманиада», которым определялось каждое невероятное происшествие, свидетелем или даже участником коего мы были <...> В конце концов из нашего узкого кружка слово «гофманиада» перешло в более широкие области мелкой газетной братии. Дело дошло до того, что однажды некий репортер в кругу своих

²²⁷ Лунц, Л. Н. Литературное наследие. М.: Научный мир, 2007. С. 344.

²²⁸ Каверин В. А. Серрапионовы братья о себе: В. Каверин. Литературные записи. 1922, № 3. С. 29

друзей за кружкой пива выразился приблизительно так: «Вообразите себе, вчера в кино у меня украли калоши. Прямо какая-то гофманиада!»²²⁹.

Показательно, что примерно в то же самое время, когда Катаев сочиняет «Алмазный мой венец» (1962-1975 гг.), Каверин пишет статью «Сны наяву», в которой, как и Катаев, помещает фигуру Булгакова в центр культуры, которая объединяет разные эпохи и имена на почве интереса ко всему таинственному и загадочному в обыденной жизни. Произнося знаменитую фразу Достоевского «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», Каверин замечает: «Теперь в середине XX века, следовало бы добавить: и из гоголевского «Носа»»²³⁰. По мнению писателя, именно с этой повести в русской прозе появилась установка на гротескное изображение обыденного — и эта традиция получила в современном литературоведении название «носологии»²³¹. Гоголь является для Каверина символической фигурой, которая ассоциируется с понятием гротеска. Вообще Гоголь как основоположник гротескного реализма, «русской гофманианы», — открытие XX века. В XIX веке в Гоголе видели прежде всего мастера реалистической детали, предшественника «Натуральной школы», а его «скрытую» в так называемых «реалистических» произведениях фантастику пока не замечали и не желали также присмотреться к «общей тенденции гоголевского творчества — сужению поля открытой фантастики, уходу ее в стиль, в более глубокие пласты текста»²³².

Таким образом, именно XX век (этому сильно поспособствовало творчество «серапионовых братьев») сумел разглядеть общее в произведениях Гоголя-реалиста и Гоголя-романтика. Конечно, гоголевское увлечение готическими сюжетами и сказочными образами вполне отвечает общекультурным тенденциям первой половины XIX века. Ранние произведения Гоголя связаны как с западноевропейской литературой (ср.

²²⁹ Катаев В. П. Алмазный мой венец. М.: Проспект. 1978. С. 35-36.

²³⁰ Каверин В. А. Собрание сочинений. Т. 8. М.: Художественная литература. 1983. С.331.

²³¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1976. С. 88.

²³² Манн Ю. В. Гоголь. История всемирной литературы. Т. 6. М.: ИМЛИ АН СССР. 1989. С. 380.

название поэмы «Ганс Кюхельгартен»), так и с традицией «страшной» истории. Жанр последней начал свой отсчет в России еще со времен баллад Жуковского, а расцвета достиг в жанре романтической повести — в произведениях А. Погорельского, В. Одоевского, А. Бестужева-Марлинского, и, конечно, в фантастических повестях Барона Брамбеуса (О. Сенковского), (его произведения широко публиковались в журналах и альманахах и пользовались большим успехом у читателей).

И именно с Гоголя в русской литературе началась традиция гротескного реализма, когда странное и загадочное вдруг возникает в реальной жизни. Быт, из которого вырастает фантастика, — в этом состоит художественное открытие Гоголя. Писатель не противопоставлял, подобно романтикам, фантастическое обыденному, а находил теснейшую связь между тем и другим. Мир сказочного, гротескного и мир обычного, заурядного глубоко проникают друг в друга, зависят друг от друга. Именно это происходит в гротескном пространстве «Петербургских повестей» Гоголя. Несколько повестей из этого цикла входили в более ранний сборник «Арабески»²³³ (такой же странный и фантазмагоричный). Что касается обоих названий, то как словосочетание «петербургская повесть» является катахрезой, скрытым оксюмороном²³⁴, так и арабеск, или арабеска, в XIX веке использовалось как синоним гротеска: «Да и самый термин [гротеск] дублировался терминами «арабеска» (преимущественно в применении к орнаменту) и «бурлеск» (преимущественно в применении к литературе)²³⁵. (Эти слова Бахтина подтверждает, например, факт сближения двух понятий в названии сборника Эдгара По «Гротески и арабески».) Сам Гоголь объясняет слово «Арабески»

²³³ Кроме «Портрета», «Невского проспекта» и «Записок сумасшедшего» в обе части сборника входят и статьи — таким образом, установка на разную природу составных элементов целого в «Арабесках» прослеживается и на уровне жанра.

²³⁴ «Реальность в «петербургских повестях» русской литературы изображалась «бедной», убогой и в то же время — таинственно-зыбкой, неверной. Пушкинское жанровое определение как бы предупреждало, что читателю предстоит погрузиться в мир бытовых отношений «обыкновенного героя», но в недрах чиновничьего быта таится зародыш петербургского мифа, и обыденность чревата философскими обобщениями...» - пишет А.Архангельский. *Архангельский А. Н. Стихотворная повесть АС Пушкина "Медный всадник"*. М.: Высш. школа, 1990. С. 11.

²³⁵ *Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990. С.42.

так: «Сумбур, смесь *всего, каша*»²³⁶, — это толкование очень близко бахтинскому пониманию гротескного (карнавального) образа как образа двойственного, амбивалентного, основанного на смешении противоположностей.

Таким образом, в современной трактовке термин «гротеск» — это гипероним по отношению к эпитету «петербургский» и слову «арабеск», использовавшемуся в эпоху романтизма. И, очевидно, понятие гротескного реализма, которое ввели и утвердили в отечественном литературоведении Бахтин и его последователи, например, Ю. Манн, в равной степени связано и с Гоголем, и с Гофманом. И именно это позволяет видеть в немецком романтике, как пишет В. Каверин, «русского» писателя. Вообще для русской гофманианы (гофманиады) 20-х годов XX века связь между именами Гоголя и Гофмана (и соответственно между ними и понятием гротеска) является совершенно понятной и естественной.

На понятии гротеска тем не менее нужно остановиться подробнее; границы термина и сегодня остаются подвижными, и нет единой теории гротеска. Отсутствие общепринятого, единого толкования гротеска, видимо, следует объяснять тем, что разные исследователи применяют термин для различных уровней поэтики художественного произведения (от отдельного приема и до общего метода изображения действительности). Гротеск также связывают с мировоззрением автора и даже трактуют совсем широко — как универсальный закон, организующий различные виды искусства (литературу, кино, театр, живопись и др.). Есть тем не менее два важных свойства гротеска, которые признаются всеми: во-первых, это сочетание несочетаемого в рамках образа, явления, предмета, а во-вторых, гиперболизация, заострение тех свойств описываемого объекта, которые сливаются в единое целое и одновременно противоречат друг другу.

²³⁶ Гоголь Н. В. Полное академическое собрание сочинений и писем в 17 томах. Том 11. М.: Изд-во Московской патриархии. С. 9.

Существует множество теоретических работ, посвященных гротеску, однако среди них, безусловно, выделяются работы двух литературоведов — М. Бахтина и В. Кайзера. При этом их концепции не опровергают, а скорее дополняют друг друга: по Бахтину, гротеск — это проявление карнавального мироощущения, которое в целом предполагает принятие бытия, а по Кайзеру, гротеск неотделим от категорий опасного, уродливого, страшного. Бахтинский мир смеховой культуры, конечно, лишен односторонности: карнавальный образ — это образ амбивалентный²³⁷. Концепция гротеска и карнавальной культуры Бахтина была подготовлена европейской и русской философией и эпохой символизма и постсимволизма в целом. Прежде всего следует назвать имя Вячеслава Иванова, развивавшего идеи Ницше о противостоянии дионисийского и аполлонического начал. Но, по мнению Лены Силард, именно «благодаря трансформации Бахтина, старая антиномия, которую Ницше обязан, по его признанию, Шопенгауэру, обязанному, по его признанию, Канту, — возродилась в новом, пока ещё не распознанном современниками обличье»²³⁸. Бахтин вывел смешное из области иронии («одностороннего» смеха, основанного на разделении субъекта — того, кто смеется, и объекта — того, над кем смеются) в сферу всеобщего веселья (где нет субъектно-объектных отношений между смеющимися). Смех, таким образом, играет в концепции Бахтина важнейшую роль в «оправдании» и принятии противоречивого мира. В кайзеровском же гротеске смех не может снять боязнь мира, ужас перед ним²³⁹.

Кроме противопоставления двух видов пафоса (смешного и страшного) есть и другие различия между двумя теориями гротеска. Так, например, Бахтин рассматривает реалистический гротеск, а Кайзера интересует гротеск

²³⁷ Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С.32.

²³⁸ Вяч. Иванов намекает на связи отталкивания Бахтина с Фрейдом, очевидные по прочтении книги Бахтина – Волошинова Фрейдизм. См.: Иванов В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам, Т. VI, Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Тарту, 1973. С. 44.

²³⁹ Man is a "blind creature" surrounded by a "night of terror" (Человек - это "слепое существо", окруженное "ночью ужаса").

в модернистском искусстве (в живописи и литературе) — в экспрессионизме и постэкспрессионизме (прежде всего сюрреализме).

Другое различие между концепциями гротеска Бахтина и Кайзера заключается в четком разделении сфер жизни и искусства: у Кайзера гротеск всегда связан с творческим актом, с созданием, сотворением *произведения искусства*²⁴⁰, а не со спонтанным проявлением веселья, как у Бахтина.

Итак, Вольфганг Кайзер в книге «Гротеск в живописи и литературе» (1957), рассуждая о гротескном пространстве, называет его «отчужденным миром»²⁴¹, в котором все, что ранее было близким и уютным, становится внезапно чужим. Мир гротеска — это «мир, ставший чужим», навсегда и безвозвратно потерявший привычные свойства. Ключевыми элементами гротеска Кайзер называет внезапность и удивление (Suddenness and surprise)²⁴².

Возвращаясь к Бахтину, следует сказать, что многие его тезисы вырабатывались в процессе диалога, полемики с формалистами. Исследовательница Лена Силард подчеркивает, что «художественная мысль, рождавшаяся из преодоления авангарда... устремлена против принципов “материальной эстетики”». С точки зрения нашей темы важно обратить внимание на то, что наиболее убедительная антитеза формализма — эстетика М. Бахтина — начала с реабилитации объёмности знака»²⁴³. Таким образом, кроме оппозиции «Бахтин-Кайзер» при осмыслении гротеска в современной науке о литературе выстраивается еще одна оппозиция — «Бахтин-Шкловский» (отметим, кстати, что теория остранения Шкловского больше коррелирует с кайзеровской концепцией отчуждения — если не предшествует

²⁴⁰ *Kayser, Wolfgang, Ulrich Weisstein. The grotesque in art and literature. trans. Ulrich Weisstein, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1963. С.142.* That the word “grotesque” applies to three different realms—the creative process, the work of art itself, and its reception—is significant and appropriate as an indication that it has the makings of a basic esthetic category. (То, что слово «гротеск» относится к трем разным сферам: творческому процессу, самому произведению и его восприятию читателей, — является значимым и уместным как указание на то, что оно относится к основной эстетической категории).

²⁴¹ Там же. С.184. (the grotesque is the estranged world, гротеск — это отчужденный мир)

²⁴² Там же. С.184.

²⁴³ *Силард Л. Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // Umjetnost i rijeci: Casopis za znanost o knjizevnosti (Zagreb). 1981. С.170.*

ей. Для формалистов гротескный мир — это мир преодоленного отчуждения и утверждения смысла бытия. Но они называют гротеск художественным приемом).

Юрий Манн, продолжатель теории Бахтина, применил ее при анализе текста произведений Гоголя. В своей книге «Гротеск в литературе» Манн дает такое определение гротеска: «Гротеск — это художественный прием в литературе или искусстве, основанный на чрезмерном преувеличении, совмещении резких контрастов, реальности и фантастики, трагического и комического острого сарказма и добродушного юмора»²⁴⁴.

Гротеск в понимании Манна — это ведущая стилевая тенденция, а также способ построения жанра. По мнению ученого, гротеск в литературе характеризуется: 1) алогизмом действия и повествования, 2) параллелизмом гротескных и негротескных форм, 3) возникновением двухслойной структуры с помощью пародии, иронии, травестии, 4) фантазией.²⁴⁵

Теория гротеска складывается постепенно, в течение даже не десятилетий, но столетий (вспомним, что о природе гротеска писал еще И.-В. Гёте, когда размышлял об арабеске и орнаментальности в культуре античности²⁴⁶). Но к трактовке понятия гротеска, близкой к современной, гуманитарная мысль вплотную приблизилась именно в 20-30-е годы XX века. Русская гофманиана 20-х годов — это уже не только собственно художественная литература, но также и литературоведение: следование традициям Гоголя на уровне художественных текстов побуждает и к теоретическому осмыслению законов его творчества. Позже, в 1934 году, выходит книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя» — весьма вдумчивое исследование гоголевской поэтики. Сам ее автор, как известно, — один из ярчайших представителей гоголевского направления в литературе XX века. И это очень важно — такое глубокое теоретическое исследование, каким является «Мастерство Гоголя», было бы невозможным без предварительной

²⁴⁴ Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель. 1966. С. 13-14.

²⁴⁵ Там же. С. 18-20.

²⁴⁶ Дежуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века: дис. ... канд. филол. наук., М., 1996. С.6.

деятельности А. Белого именно как писателя, использовавшего в своих произведениях гоголевские художественные приемы (прежде всего в «Серебряном голубе»). Назовем также М. Булгакова, Л. Добычина, С. Кржижановского, И. Ильфа и Е. Петрова, и, конечно, «серапионовых братьев» (в том числе молодого В. Каверина), чьи произведения, безусловно, напоминают нам о гоголевских сюжетах и гоголевской же поэтике.

Немало художественных произведений 1920-х годов несут на себе «гротескный отблеск» (Ю. Манн) гоголевской традиции, ее влияние, но, на наш взгляд, роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина демонстрирует это влияние лучше всего. Гоголевская традиция прослеживается на все художественных уровнях романа — от образов, деталей, мотивов до синтаксиса и цветовой гаммы.

Много параллелей с гоголевскими текстами можно найти в системе персонажей романа Каверина. Так, например, парные персонажи Кекчевы — старший и младший — напоминают Кифу Мокиевича и Мокия Кифовича, а один второстепенный, «проходной» персонаж, кассир, похож на Тараса Бульбу. Примеров много, один из самых очевидных — отсылка к повести «Нос»: лежа на кровати, профессор Ложкин «вытащил из-под одеяла руку, провел ее по лицу, пощупал следы от пенсне на переносице. Профессор, сказал он самому себе шутливо, «не ищите, друг мой особенного значения в том, что...»²⁴⁷. Профессор Ложкин здесь явным образом соотносится с майором Ковалевым.

Имя и характеристика другого персонажа — Халдея Халдеевича вызывают в памяти читателей Акакия Акакиевича Башмачкина: «Халдей Халдеевич принадлежал к числу никому не известных сомнительных людей, которые время от времени появлялись и неприметно исчезали»²⁴⁸. Каверин заимствует также гоголевскую манеру создания гротескного образа (подчеркнем, приемы, а не детали): рыжая бороденка, пальцы, перепачканные

²⁴⁷ Каверин В. А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.402.

²⁴⁸ Там же. С.407.

чернилами. Перед нами хорошо узнаваемый герой — мелкий чиновник, живущий в мире документов и чернил. Мир бумаг, «писанины», букв подчиняет себе реальную жизнь, поглощает ее.

Иногда текст Каверина становится чуть ли не перифразом какого-нибудь пассажи из «Шинели»: «Печатные знаки, как раздвижные солдатики, постоянно двигались перед его глазами, строка перестраивалась в страницу. Они не выходили из главы, он видел их на дне суповой тарелки»²⁴⁹ (ср. у Гоголя «тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы»²⁵⁰). Можно даже сказать, что каверинский текст — это сборная конструкция, сделанная из деталей и фрагментов гоголевского текста по гоголевским правилам.

У Каверина в ходу все гоголевские **тропы** — от метонимии до развернутой метафоры. Подобно Гоголю, Каверин использует для характеристики героя развернутые сравнения: человек-насекомое, человек-букашка — таким предстает перед читателем Халдей Халдеевич. Гоголевский Акакий Акакиевич разговаривает по большей части междометиями, так же и герой Каверина вечно издает жужжание. Широко применяет Каверин метонимический перенос, прием замещения человека вещью, причем человек оказывается у вещи в подчинении: «...сторожевая шуба, в которой затерялся крошечный седой человек, подозрительно поглядела им вслед...»²⁵¹ (ср. со знаменитой «светло-серой курткой, отделившейся весьма резко, которая, своротив голову набок... выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол об оттяганье земли»²⁵²). Каверин, как и Гоголь, любит нагромождать перечисления, где в один ряд ставятся вещи, предметы, люди, абстрактные понятия. Это и есть та гоголевская «каша», бесконечная мешанина, которая символизирует абсурд жизни и быта

²⁴⁹ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.407.

²⁵⁰ Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. Повести. М.: Гослитиздат. 1959. С.132.

²⁵¹ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.438.

²⁵² Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений в 5 томах. Том 5. Мёртвые души. М.: АН СССР. 1959. С. 201.

— быта канцелярского, быта «комнатных людей, выброшенных в особняки»²⁵³. Гротеск здесь явно не подпадает под определение гротеска, данное Кайзером. У Каверина, преемника Гоголя, гротеск не принадлежит искусству, лежит за его пределами, прорастает из самой действительности, из жизни. И, таким образом, художественный гротескный мир писателя хорошо объясняется теоретическими построениями его современника Бахтина (что не отменяет и значимости тех свойств каверинского гротеска, которые коррелируют с открытиями Шкловского и Кайзера, но проявляют они себя на уровне других примеров).

По мнению исследовательницы Клаудии Сандуры, диалог Каверина с Гоголем также задается и поддерживается уже сформировавшейся литературоведческой традицией: «...связь романа Каверина с работами Тынянова, в особенности со статьей "Достоевский и Гоголь. К теории пародии" (44), а также со сценарием фильма "Шинель" очень сильна. Действие "Скандалиста" происходит в городе и в университете, где "читал адъюнкт-профессор Гоголь-Яновский", и сама личность Гоголя и его тексты представлены исчерпывающе. Мир действий и мир идей сталкиваются здесь в гиперболической реализации»²⁵⁴.

Каверин начинает с прямых отсылок к Гоголю, а затем постепенно правила взаимодействия с гоголевской поэтикой усложняются: используются не только образы, детали, мотивы, но и приемы, и даже гоголевская интонация. На всех уровнях (в том числе звуковом, музыкально-ритмическом и зрительном) каверинский текст начинает существовать по законам поэтики Гоголя.

В книге Б. Успенского «Поэтика композиции» понятие визуальной точки зрения раскрывается на примере гоголевских произведений: Гоголь, как замечает Б. Успенский, «нередко передает движение наблюдателя через

²⁵³ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.405.

²⁵⁴ Клаудия Сандура Здесь читал адъюнкт-профессор Николай Васильевич Гоголь-Яновский (Заметки на полях романа В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове») [RUL] <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/skandura30.shtml>.

движение наблюдаемых объектов»²⁵⁵. Так, Успенский отмечает гоголевский (удивительно современный) прием воссоздания движущейся точки зрения: «Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу» («Невский проспект»). Этот прием использует и Каверин, когда описывает сон персонажа: «И город катится навстречу ему во сне»²⁵⁶. В литературе 20-х гг. уже были освоены «кинематографические» приемы изображения движущегося объекта, но и гоголевское влияние в этом фрагменте замечается сразу: движущаяся точка зрения взаимодействует с онирической образностью, и гротескная картина создается благодаря несложной, на первый взгляд, игре слов. Исследовательница О. Неклюдова считает, что и «кинематографическая» техника, используемая в прозе Каверина, непосредственно связана с гофманианой²⁵⁷. Следует добавить, что и другие «новейшие» (для литературоведения 20-х гг. XX века) художественные приемы на самом деле являются «гоголевскими» — будь то сказ или остранение. Так, например, используя формалистский, казалось бы, прием **обнажения приема** («Здесь читал адъюнкт-профессор Николай Васильевич Гоголь-Яновский»), Каверин настраивает читателя на восприятие романа через призму гоголевского художественного мира. Самим своим названием текст отсылает к традициям **петербургской повести**, по сути повести-гротеску²⁵⁸ («Гротескная повесть» — «тенденция к созданию обобщенной картины мира не только захватывает сферу конкретно-исторического изображения революционной действительности, но и становится почвой создания художественного условного мира, которые дали ироническую трактовку акту преобразования мира», — пишет Е. Б. Скороспелова; так же, кстати, определяет жанр своей

²⁵⁵ Успенский. Б. А. Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы). М: Искусство, 1970. С.86.

²⁵⁶ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.404.

²⁵⁷ Неклюдова О. А. К вопросу о кинематографической технике в прозе В. Каверина 1920-х гг. Сибирский филологический журнал. 2017, № 1. С.71-82. С.72.

²⁵⁸ Скороспелова Е. Б. "Русская проза XX века." От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС. 2003. С.17.

повести «Роковые яйца» М.А. Булгаков — один из самых ярких представителей русской гофманианы). Здесь есть отсылка к пушкинскому «Уединенному домику на Васильевском», а мотивы бреда, тяжелого сна, болезни у Каверина восходят и к «Гробовщику» А.С. Пушкина, и к гоголевским «Запискам сумасшедшего».

Хронотоп романа строится в традициях петербургского мифа. Профессор Ложкин с Некрыловым встретились на улице Гоголя (глава 3, параграф 13). Пространство, в котором действуют герои Каверина, подобно мирам Акакия Акакиевича — реальному миру департамента с чиновниками и бумагами, и миру букв, знаков; этот мир, на первой взгляд, мнимый, на самом деле более могуществен, чем первый: именно в нем решаются судьбы людей, именно он втягивает в себя весь город и всю Россию. У Каверина, как и у Гоголя, эти два мира взаимообратимы, они вместе формируют гротескную реальность. Однако есть еще третий мир Акакия Акакиевича, в котором действует его двойник, «призрак»; после смерти Башмачкина он пугает по ночам горожан, требуя назад свою шинель. Мотив смерти, кстати, стилистически задан уже в самом начале истории: рассказывая о рождении будущего чиновника, автор называет мать героя, на тот момент роженицу, покойницей: «Нет, *подумала покойница*, имена-то всё такие»²⁵⁹. Этот третий мир Акакия Акакиевича, таким образом, — пространство морока и смерти. Оно будет вскоре освоено искусством XX века (прежде всего живописью экспрессионизма, которая в свою очередь повлияла на писателей, ср. теорию гротеска Кайзера). Гоголевский гротеск, предшественник кафкианского абсурда, безусловно, не полностью объясняется и теорией карнавального, смехового искусства Бахтина: никак нельзя назвать жизнеутверждающим потусторонний мир двойника Акакия Акакиевича. И каверинский текст, дополняя и развивая гоголевские сюжеты, одновременно проясняет, углубляет их (и тем самым способствует становлению гофманианы 20-х гг).

²⁵⁹ Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6 томах. Т 3. Повести. М.: Гослитиздат. 1959. С. 129.

У Каверина, как и у других формалистов (прежде всего В. Шкловского и Ю. Тынянова), пространственные сочетания, переплетения улиц, каналов и рек главенствуют, управляют «геометрией отношений» героев²⁶⁰. Персонажи в их произведениях подвижны, подобно марионеткам, невидимыми силами. Призрачный петербургский быт в романе Каверина сгустился, сконцентрировался и превратился в пространство университетских аудиторий, коридоров, комнат студентов и профессоров. Старый профессор оказывается запертым в университете ночью. Он попадает в ночной мир — готический, призрачный и страшный. Каверин, таким образом, вероятно, обыгрывает формалистскую идею литературного быта (как пишет Тынянов, «там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой и как литературный факт должен расцениваться»²⁶¹). И именно литературный быт оказывается воплощенным гротеском, абсурдом.

Действие романа «Скандалист...», описывающее жизнь ученых и студентов в Ленинграде 1920-х годов, проходит в основном в ночное время: Каверин показывает призрачный мир города-оборотня. После революции странный быт Петербурга кажется еще более зыбким и потусторонним, а квинтэссенцией этого призрачного быта становится пространство пустых аудиторий. Современник Каверина Константин Вагинов в «Козлиной песни» прямо заговорит о связи Петербурга с загробным царством²⁶², но и в романе Каверина эта тема звучит отчетливо: в тексте постоянно упоминаются смерть, похороны, болезни, наводнения (ср. петербургский миф), и даже сугубо филологическая тема специфически окрашена: один из персонажей занимался составлением некрологов («...вокруг были все некрологи, некрологи, некрологи. Они заполняли умывальник, подоконник, кровать, они лежали под подушкой, в платяному шкафу, в ящиках стола»²⁶³).

²⁶⁰ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С.509.

²⁶¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С.123.

²⁶² Вагинов К. К. Козлиная песнь. Забытая книга. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде. 1929. С. 20. Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер. Покажешь ему гробик.

²⁶³ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.421.

Роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», написанный в 1928 году, посвящен воссозданию филологических споров, изображению научной среды, но все это — в гоголевском ключе. Во втором эпизоде первой главы автор создает образ-шарж «комнатной России» с пером в руках — того «четвертого сословия», о котором пишет его современник О. Мандельштам («Ужели я предам позорному злословью / Вновь пахнет яблоком мороз / Присягу чудную четвертому сословью / И клятвы крупные до слез?»²⁶⁴). Как и О. Мандельштам в «Египетской марке», как и Е. Замятин в «Мамае», и Л. Лунц в «Исходящей № 37», Каверин с гоголевской интонацией пишет о маленьком человеке, брошенном в мир карточек, справок, удостоверений, которые должны быть написаны его рукой. Как говорит исследовательница Клаудия Скандула, в «Скандалисте...» нарастают гоголевские мотивы, приемы и реминисцентные отзвуки: «"Шинель" повлекла за собой "Записки сумасшедшего", "Невский проспект", "Мёртвые души" и т. д.»²⁶⁵. Таким образом, динамика произведения обеспечивается не только развертыванием сюжета, но и эффектом «ускорения», которое определяет порядок включения в роман гоголевских цитат — как явных, так скрытых.

Сами принципы построения **сюжета** в произведении В. Каверина во многом предопределены гоголевской традицией, восходящей к «Мертвым душам». В основе каверинского текста — три **сюжетных линии**, траектория которых нарушены и пересекаются друг с другом: 1) линия Ложкина, 2) линия Ногина, 3) линия Некрылова.

Введение демонического героя в пространство «филологического» романа перестраивает его проблематику и помогает связать два основных конфликта: первый из них показывает столкновение формалистов с академической школой (Ложкин), а второй посвящен поединку старого вождя формалистов Некрылова с новым поколением — его учениками и

²⁶⁴ Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Том 1. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда 2009. 139.

²⁶⁵ Клаудия Скандура Здесь читал адъюнкт-профессор Николай Васильевич Гоголь-Яновский (Заметки на полях романа В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове») [RUL] <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/skandura30.shtml>.

последователями. Некрылов всегда находится в центре внимания автора, этот «возмутитель спокойствия» объединяет две динамичные интриги, которые построены на острых диалогах и научных дискуссиях, представленных как настоящие баталии. Каверин, возможно, смог сделать то, что хотел сделать Шкловский в «Зоо», — превратить профессиональные (здесь: филологические) *проблемы* в художественную *проблематику*.

Первая сюжетная линия — конфликт Некрылова с академической средой — подана как противостояние живого и мертвого (отзвук гоголевской темы «мертвых душ»!): жизнь Ложкина и Халдея Халдеевича (как бытовая, так и научная) характеризуется автоматизмом, механическим повторением ежедневных ритуалов. Во всем этом нет никакого развития, движения, прогресса, а только мертвенность и неподвижность: Ложкин читает лекции как машина, даже совместный ужин с женой превращается у него в бессмысленное повторение ежедневного ритуала; Халдей Халдеевич не говорит, а жужжит. Миру замершей бесконечности и неподвижности противопоставляется Некрылов. Он воплощает собой энергию жизни и движение — и благодаря его образу быт Халдея Халдеевича и Ложкина «остраняется». Так формалистский термин реализуется как художественный прием и встраивается в романную структуру. Основа второй сюжетной линии — также филологическая проблема. Это дискуссия о романе (Тюфин пишет роман, который Некрылов подвергает критике). Будучи формалистом, Некрылов уверен, что традиционный роман, на чью модель ориентируется Тюфин, устарел, превратилась в мертвую, застывшую форму.

Каверин высмеивает пустую, лишённую всякого смысла научную «деятельность» ученых-ретроградов, используя при этом гоголевские приемы, гоголевскую иронию. В докладе одного из таких профессоров рассматривается типология гоголевских персонажей (которые, по мнению заслуженного, но «растерявшегося» докладчика, делятся на «небокоптителей чувствительных, небокоптителей рассудительных, небокоптителей активных

и небокоптителей комбинированных»²⁶⁶). На протяжении всего доклада, слушатели, кажется, спят: скука и бессмыслица — вот подлинное содержание этого псевдонаучного мира, мира «мертвых душ». Авторская ирония по отношению к «небокоптителям», которые не слышат и не слушают рассказ о себе, выражается гоголевской формулой: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь» (каверинские персонажи, правда, уже даже не смеются, их суть — это сон, оцепенелость). Но главный оппонент Некрылова — автобиографический герой Ногин — считает, что и формалистский путь ведет в никуда, в тупик. Обновления романного жанра вождь формалистов Некрылов добиться не может: «Его литература уже проходила к концу. Он писал только о себе самом, а биографии не хватало»²⁶⁷. Подлинно новую формулу романного жанра предлагает именно Ногин, который опирается в своем творчестве на открытия современной ему науки. Свой первый рассказ он пишет на основе геометрической теории Лобачевского.

Творческая личность всегда находится в центре внимания автора. Ладохина отмечает, что «в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» немало эпизодов, посвященных выяснению отношений автора с современными коллегами по литературному цеху <...> творческая личность («Скандалист») воплощена автором в образе литератора Некрылова»²⁶⁸. Итак, филологические, литературоведческие споры в реальном мире и в художественном пространстве пересекаются: Каверин в «Скандалисте...» дословно и пародийно цитирует отрывки из теоретических работ и художественных произведений Шкловского и тем самым привносит в свой роман элемент комического и формирует его «двуслойную структуру».

Данный роман Каверина появляется как ответ на дискуссию или продолжение диалога с Виктором Шкловским. Это развернутая реплика, организованная по законам гоголевской поэтики (с использованием гротеска,

²⁶⁶ Каверин В.А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 28.

²⁶⁷ Каверин В.А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 450.

²⁶⁸ Ладохина О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: дис. ... канд. филол. наук., Северодвинск, 2009. С. 38-39.

алогизма, метонимического переноса и др.), которая одинаково близка и понятна и создателю текста, и его оппоненту. Но использование гоголевской поэтики, «цитация стилем» для Каверина, безусловно, не средство «сведения счетов» с учителем, с научным авторитетом, а нечто гораздо большее. Она становится способом обретения писательской «самости», а также ключом к гротескному миру русской гофманианы — интересного и загадочного мира, который так занимает и притягивает литературоведов. И приблизиться к разгадке гоголевского гротеска, как кажется, помогают не только работы литературоведов (на исследования которых, даже если они посвящены иным периодам мировой культуры²⁶⁹, в сильной степени влияет художественное творчество их современников), но и собственно произведения писателей 20-х гг. XX века — в том числе и роман Каверина «Скандалист».

3.2 Алогизм повествования и действия в романе Каверина как демонстрация факта «сконструированности» текста

Роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», написанный в 1928 году, посвящен теме филолога и литератора. Сюжет романа происходит в основном ночью, автор описывает жизнь ученых и студентов в Ленинграде 1920-х годов. Если фокусироваться на главном герое, то роман изображает приключения бывшего лидера формалистов Некрылова после возвращения в Петроград. Автор этого романа не ведет рассказ, как в традиционном романе, по хронологическому порядку, время повествования нарушается, сюжет реализуется через характеры героев и детали романа. Действие романа разрезано на разные фрагменты, которые потом вводятся в роман как чередующиеся друг с другом мозаичные плитки. В первом параграфе первой главы автор описывает сумбур в сознании профессора Ложкина перед сном, а во втором без всякого перехода рисует образ России после революции: комнатная Россия с пером в руках вообще воспринимается

²⁶⁹ Так, Бахтин разрабатывает свою теорию мениппеи, основываясь не на произведениях К. Вагинова или М. Булгакова, а на романах Ф.М.Достоевского.

как шарж. Через пять параграфов (в седьмом параграфе), повествование вновь возвращается к линии Ложкина; семья профессора принимает друзей, они рассказывают о формалистах. Потом с восьмого по тринадцатый параграф в повествование вплетается линия Ногина, в конце этой же главы (14, 15) автор рассказывает о том, что профессор Ложкин находится на конференции. Между параграфами почти нет никакой связи, сложно проследить логику чередования фрагментов, благодаря чему возникает ощущение сумятицы, видимо, запрограммированное создателем текста. Рваный ритм повествования, неожиданные скачки и переходы, очевидно, должны привлечь внимание читателя. И автор не объясняет своего приема, а лишь нагнетает его: он вновь возвращается к описанию профессора Ложкина уже в третьей главе (8-13 параграфы); профессор покидает свою семью. Целая пятая глава относится к линии профессора Ложкина, автор описывает его неудачное путешествие, потом беглец возвращается в Ленинград, встречается с друзьями и братом. В пятой главе профессор достигает примирения с братом. (6-7 параграфы). Таким образом, в романе алогизм и явная непоследовательность в структуре повествования настойчиво подчеркиваются.

Но аномальность логики в романе проявляется не только в линии повествования, но и в поведении героев — или точнее, в объяснении мотивировок, предпосылок и часто последствий их действий. В романе почти все мужчины — Некрылов, Ногин, Кирюшка Кекчеев — любят Веру. Но в повествовании автор использует прием «умолчания», в повествовании отсутствует та или иная информация, у читателей возникает много вопросов: когда знакомится Вера с Кекчевым (нет никакой информации)? Когда у Ногина возникла тайная любовь к Вере? В романе развивается только сюжет о выборе Веры: отправиться с Некрыловым в Москву или выйти замуж за Кекчеву (в шестой главе, 3-5 параграфы). Апозиопеза нарушает традиционную логику повествования, нарушает также линию сюжета, она переводит читателя в другой мир — мир искусства, в котором сюжет романа

оказывается более напряженным и сжатым, чем в жизни, показывая именно ее как «мнимое пространство».

Уже в первой главе романа обнаруживается много нелогичностей, которые являются основой для построения гротескного мира, что становится особенно очевидно, когда автор описывает сумбур в сознании профессора Ложкина перед сном. Всю свою жизнь профессор Ложкин занимался литературными памятниками ересей и сект XV-XVI столетий. Роман и начинается с описания бессонницы профессора, убежденного, что не стоило «перебирать дня, оставленного в кабинетах Публичной библиотеки и аудиториях университета»²⁷⁰, но не могущего противостоять диктату сна, заставляющего его вновь и вновь вспоминать библиотеку, лестницу, старика и комнату для хранения документов. «он сторожил ее (свою работу) как солдат, который тридцать лет сторожил ее по приказу императора Павла...нет, хуже того, он сторожил ее, как собака сено»²⁷¹. Здесь несложно заметить, что в главе показано не одно сознание: помимо внутреннего пространства Ложкина, есть еще и сознание повествователя или даже «абстрактного автора» (в терминах В.Шмида). Это внешнее по отношению к герою сознание вторгается в повествование, нарушает логику и хаос мыслей, который соответствует обстановке перед сном профессора. Ложкин считает, что он знает науку, знает, что с ней делать, но тут же думает, что он уже слишком стар, чтобы менять профессию²⁷². То есть единственный его метод: менять профессию. Логика повествования испытала резкую трансформацию (перипетия логики), что создает эффект неожиданности и комизма.

В романе есть три основных сюжетных линии: 1) линия Ложкина, 2) линия Ногина, 3) линия Некрылова, траектории которых нарушены и перемежаются на протяжении всего романного повествования. Но с точки зрения восприятия текста эти три сюжетные линии параллельны. Как известно, в 1920 году В. Каверин написал свой первый рассказ

²⁷⁰ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.401.

²⁷¹ Там же. С.402.

²⁷² Там же. С.403.

«Одиннадцатая аксиома»; в нем автор использует аксиоматику геометрии Н. И. Лобачевского в качестве структурной основы. Геометрия параллельности Лобачевского отрицает пятый постулат Евклида²⁷³, вместо нее принимается следующая аксиома: «через точку, не лежащую на данной прямой, проходят по крайней мере две прямые, лежащие с данной прямой в одной плоскости и не пересекающие её. Две бесконечные параллельные прямые линии будут пересекаться на бесконечно-удаленной плоскости». В рассказе «Одиннадцатая аксиома» просматривается подобная «неэвклидова» структура, позволяя выдвинуть предположение, что и написанные позднее произведения — пусть подчас и не в столь явной форме — базируются на данной композиционной модели. Очевидно, для писателя категории «параллельности» не идентичны понятию «равноправия» и независимости сюжетных линий, и все же коррелируют с ними, позволяя рассматривать и романские траектории перемещений героев как воплощение линий их судеб. Так, в конце романа «Скандалист» описывается процесс появления первого рассказа Ногина (героя автобиографического): «написал он здесь и там на листе и нарисовал острый профиль с горбатым носом и тонкими губами. Нужно заставить их [героев его романа] встретиться...»²⁷⁴. В автобиографическом романе «Освещенные окна» есть более точное описание замысла первого рассказа: «Лобачевский скрестил в бесконечности параллельные линии — что же мешает мне скрестить в бесконечности два параллельных сюжета? Нужно только, чтобы независимо от времени и пространства они в конечном счете соединились, слились... Придя домой, я взял линейку и расчертил лист бумаги продольно, на два равных столбца. В левом я стал набрасывать — в монологической форме — историю монаха... в правом — историю студента, страстного игрока... он тоже вынужден бежать, ему грозят кредиторы, и убежать от них можно только в другое столетие»²⁷⁵.

²⁷³ Аксиома параллельности Евклида, или пятый постулат: в плоскости через точку, не лежащую на данной прямой, можно провести одну и только одну прямую, параллельную данной.

²⁷⁴ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах, Т. 1. М: Художественная литература, 1980. С.575.

²⁷⁵ Там же. С.437.

Итак, образ параллельных прямых захватывает в каверинской прозе не только сферу персонажей, сюжетных линий, но и область хронотопа, позволяя говорить о специфическом, по сути мифопоэтическом, восприятии научной мысли художником слова, создающим поистине экспериментальную прозу, — и в этом отношении его рассуждения сопоставимы с теоретическими выкладками Е.Замятина, а также его «математическими» произведениями — и романом «Мы», и «Рассказом о самом главном». Итак, в рассказе Каверин впервые применит теорию Лобачевского на практике, нащупывая свою манеру. В романе «Скандалист» автор также использует теорию «скрещения параллельных линий в пространстве» Лобачевского.

Итак, три сюжетные линии в романе параллельны, но они пересекаются, когда три главных героя встречаются в романе. Профессор Ложкин с Некрыловым встречаются на улице Гоголя (глава 3, параграф 13): Некрылов помогает профессору русской литературы перейти улицу. Единственная встреча студента Ногина с Некрыловым происходит в общежитии Драгоманова (глава 4, параграф 6.): Некрылов расспрашивает Ногина, чем тот занимается, и Ногин чувствует симпатию к нему. Линии Ложкина и Ногина пересекаются в общежитии Ногина (глава 3, параграф 21), Ногин заболевает, Халдей Халдеевич ссорится с Ложкиным перед ним.

Итак, Каверин не только не отказывается от такой приметы «архаичного», «традиционного» романа, как разработанный сюжет, но, напротив, наращивает сюжетный потенциал в своих произведениях. Однако каверинская сюжетика опровергает привычные представления о логике построения повествования и непосредственно связана с обновлением арсенала тех средств, которые лежат в области вторичной условности, — прежде всего в области фантастики.

Другой характерной чертой романа является гротескная фантастика. Как уже отмечалось выше, во втором параграфе первой главы, автор создал гротескный образ — шаржевый образ России: комнатная Россия с пером в руках. Каверин пережил хаос революции, нарисовал постреволюционную

Россию — миниатюрную страну, погруженную в мир бухгалтерии, канцелярии. Все действия страны должны пройти через официальные документы. Все эти справки, мандаты, карточки, удостоверения должны быть написаны этой рукой. Это персонифицированная Россия. Создавая страшный образ бюрократической вселенной, Каверин уводит читателя в поистине кафкианское пространство, подобно тому, как это делали его собратья по литературному цеху — прежде всего Л.Лунц в рассказе «Исходящая № 37». Разумеется, темы бюрократиады, дьяволиады, столь актуальные в литературе 20-х годов XX века, заданы прежде всего творчеством Гоголя, но есть нечто новое и оригинальное в «почерке» Каверина: его гротеск, основанный на смещении границ между вымыслом и реальностью, все время, кажется, готов «соскользнуть» в последнюю, поскольку читателю несложно подобрать объяснения нелогичному поведению героев, у которых, к тому же, часто есть прототипы.

3.3 Пародия в романе «Скандалист» Каверина.

В романе автор также использует прием гротескной пародии. В первой главе профессор Ложкин, лежа на кровати, «вытащил из-под одеяла руку, провел ее по лицу, пощупал следы от пенсне на переносице. Профессор, сказал он самому себе шутливо, «не ищите, друг мой особенного значения в том, что...»²⁷⁶. Это предложение, как уже было сказано, пародирует поведение Ковалева в повести «Нос» Гоголя. Параллели с гоголевским героем, безусловно, необходимы автору для создания гротескно-комической подоплеки образа: Ложкин в данный момент жаждет отклониться от нормы, покинуть город, отправиться в сельскую местность, а также заняться рыбалкой и охотой. Отсылка к Гоголю также объясняет двухслойную структуру мира Ложкина — унылый научный мир и другой, странный и гротескный мир. Профессор Ложкин наконец-то бежит из научного мира и входит в другой, гротескный, мир, что можно воспринимать как травестию

²⁷⁶ Каверин В. А. Собрание сочинений в 8 томах, Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.402.

романтического сюжета бегства от реальности, связанного, как правило, с «высоким» героем.

В создании образа Некрылова автор столь же широко использует прием пародии. Некрылов — главный герой романа, чьим прототипом является лидер русского формализма В.Б. Шкловский. О предыстории романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» Вениамин Каверин писал в «Очерке работы»: «...Я встретился у Юрия Тынянова с одним литератором, живым и остроумным, находившимся в расцвете дарования и глубоко убежденным в том, что ему ведомы все тайны литературного дела. Говорили о жанре романа, и литератор заметил, что этот жанр был не под силу даже Чехову, так что нет ничего удивительного в том, что он не удаётся современной литературе. У меня нашлись возражения, и мой собеседник с иронией, в которой всегда был необыкновенно силен, выразил сомнение в моих способностях к этому сложному делу. Взбесившись, я сказал, что завтра же засяду за роман — и это будет книга о нем. Он высмеял меня, но напрасно. На другой же день я принялся писать роман...»²⁷⁷. Тот, кого Каверин скромно именовал «литератором», был именно Шкловским. Оппонируя Шкловскому, Каверин построил образ Некрылова на цитатах из ранних произведений формалиста (самые главные из них — «Третья фабрика», «Сентиментальное путешествие» и «Гамбургский счет»). Итак, появление первого романа Каверина связано прежде всего с ситуацией спора о романе. Так, Разумова отмечает, что «в центре романа Каверина стоит проблема романа и, соответственно, дискуссия о романе. Писатель солидарен с Некрыловым-Шкловским, когда он нападает на Пуятину-романиста»²⁷⁸.

В романе Некрылов предстает также лидером некой школы, но после отъезда из Ленинграда в Москву он предаёт своих друзей. «Он писал хорошие книги — о себе и своих друзьях, но сейчас он был лыс, несдержан и

²⁷⁷ См. Старосельская Н. Д. Каверин. Молодая гвардия. 2014. С.100.

²⁷⁸ Разумова О.А. Филологический роман в русской литературы XX века (Генезис, поэтика): дис....канд. филол. наук., М., 2005. 184 с.

честолюбив, его уже нельзя назвать формалистом»²⁷⁹. В начале романа Ногин писал о тех людях: «рождены одной эпохой, вскормлены другой и пытаются жить в третьей»²⁸⁰. Эти люди одиноки, враждебны друг другу, каждый из них переживает лишь за самого себя и ничем не обязан соседу, любовнице, брату. Ложкин, Драгоманов, а также и Некрылов именно такие люди. Одна из глав романа (третья глава) называется «Давление времени», и в ней Некрылов выступает с речью на ужине литераторов в его честь: «у готтентов были такие племена, где люди измеряли время огнем. Они зажигали дерево, и оно медленно горело. Я где-то писал об этом. Они медленно считали время. Потом они переселились на другое место, где дерево горело в несколько раз быстрее. И они умерли. В три года. Товарищи, нам есть еще о чем говорить? Не будем считать время по-разному...нужно это давление времени использовать»²⁸¹. Эту же историю описывает Шкловский в своей книге «Третья фабрика», в ней полинезийцы измеряют время огнем: «Говорят, что они также зажигают в лесу сверху трухлявые деревья, деревья горят медленно от них закуривают папиросы, и по ним считают время. Говорят, что если деревья выбраны неудачно и горят слишком скоро, то целое племя может умереть от преждевременной старости»²⁸². Каверин, используя эту историю в своем романе, по сути сражается со своим учителем, а теперь оппонентом, его же оружием: как известно, одной из важнейших тем в романе «Третья фабрика» является проблема взаимоотношений автора с текущим временем, и этическая сторона этих взаимоотношений — борьба или компромисс. Каверин, цитируя эти слова, обозначает основу своего противостояния с оппонентом. Причиной, по которой приключения Некрылова в Ленинграде были совсем не героическими, заключается в том, что Некрылов больше «не тот» царь. Надо сделать выбор, сдаться ли, спасовать перед эпохой или противостоять обстоятельствам, используя

²⁷⁹ Каверин В. А. Собрание сочинений: в 8 томах. Т 1. М: Художественная литература, 1980. С.449-450.

²⁸⁰ Там же. С. 487.

²⁸¹ Каверин В. А. Собрание сочинений: в 8 томах. Т 1. М: Художественная литература, 1980. С. 487.

²⁸² Шкловский В. Б. Третья фабрика. М.: круг. 1926. С. 119.

давление времени на пользу себе; это именно та фраза, которую говорил Шкловский: «Нужно это давление времени использовать». Таким образом, «Третья фабрика», опубликованная в 1926 году, и роман Каверина представляют собой произведения со специфическими интертекстуальными связями, отражающими те баталии, которые происходили в самой действительности, и благодаря этому роман «Скандалист» имеет двухслойную структуру. Но в своем романе Каверин не просто механически цитирует фразы Шкловского, тексты последнего меняются, сохраняя, однако, коды в новой ситуации для декодирования. Вот слова Драгоманова об учениках в романе «Скандалист»: «они проедут на велосипедах по тем местам, по которому ты прошел с барабанным боем»²⁸³. Это перефразированная фраза из «Третьей фабрики» Шкловского: «Вешайте мой портрет, друзья, в университетском коридоре...и катайтесь мимо меня на велосипедах»²⁸⁴. Другие книги Шкловского также отразились в романе «Скандалист», но в меньшей степени, кроме того, высказывания лидера формалистов могут быть вложены в уста иных персонажей. Вспомним остроумие Драгоманова: «Если я — Робинзон, так ты — представитель от обезьяны на необитаемом острове»²⁸⁵. Это фраза воспроизводит следующее место «Сентиментального путешествия»: «Я, если бы попал на необитаемый остров, стал бы не Робинзоном, а обезьяной, так говорила моя жена про меня, я не слыхал никогда более верного определения»²⁸⁶. Шкловский постоянно становился прототипом романов и повестей, причина этого заключается в его удивительной биографии. В статье «Прототипы одного романа»²⁸⁷ М. Чудакова и Е. Тоддес перечисляют целый ряд подобных примеров, выявляя сложную прототипику образов произведения Каверина, прекрасно знакомого к тому же с произведениями Шкловского.

²⁸³ Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 583.

²⁸⁴ Шкловский В. Б. Третья фабрика. М.: Круг. 1926. С. 33, 20.

²⁸⁵ Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С.452.

²⁸⁶ Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. Берлин, 1923. С.238.

²⁸⁷ Чудакова, М.О., Тоддес Е.А. «Прототипы одного романа». Альманах библиофила. Вып. X. М.: Книга, 1982: 172-189.

Вместе с тем очевидно, что другой формалист, зять Каверина — Тынянов — также увековечен в этом произведении — но скорее не в персонажной сфере, а в самой поэтике произведения. И все же именно Шкловский, как ярчайшая фигура литературного процесса 1920-х годов, явился для Каверина самым воплощением эпохи с ее идеями жизнотворчества и жизнестроительства, став тем человеком, который свою жизнь готов был прожить как увлекательный роман, и потому он по праву оказывается в центре внимания автора. И именно его фигура обнажает авторский прием, основанный на том, что «второе пространство» - пространство искусства — не дезавуируется, но обнажается с помощью привлечения внимания к прототипам героев. Ключ от двери этого «скрытого» художественного пространства — именно прототипы романа. Так, Разумова в своей статье пишет: «Некрылов — это ход в литературной борьбе, довод в филологическом споре»²⁸⁸. «Спор» постоянно появляется в истории русской литературы, в том числе и в произведениях Гоголя и Достоевского, для которых он, как мощнейшее средство нарушения фальшивого этикета, служит катализатором и средством усиления основных коллизий. Кроме того, в споре высвечиваются и непримиримые противоречия между героями в этической сфере, в которых подчеркиваются два «качества» — «дьявола» и «святого». Характер «демона спора» проявляется в том, что он всегда вызывает всевозможные неприятности, делает людей вокруг себя беспокойными, но он также преследует высший идеал человечества — самосовершенствование. Скандалист Некрылов в романе, как и Шполянский в «Белой гвардии» Булгакова, является человек-демоном, сильным и остроумным, ехидным и безжалостным, получающим удовольствие от унижения людей — и особенно слабых и наивных. Столкнувшись у подъезда издательства с молодым писателем Тюфиним, он испытывает радость: «Вот

²⁸⁸ Свердлов М. И., Разумова А.О. Шкловский-персонаж в прозе В. Каверина и Л. Гинзбург // Вопросы литературы. 2005, №5. С.39.

кого ему с самого утра хотелось обидеть»²⁸⁹. Некрылов критикует роман Тюфина, утверждая, что тот пишет «как Станюкович», что все персонажи на одно лицо, что в теории литературы такое явление называется конвергенцией²⁹⁰ (в данной сцене автор использует материал из книги «Пять человек знакомых» Шкловского²⁹¹, пародируя тем самым идеи своего учителя и наставника).

Вводя такого человека-демона в роман, автор перестраивает замысел и определяет конфликт «Скандалиста». В романе два основных конфликта: во-первых, это столкновение формалистов с академической школой (Ложкин), во-вторых, это конфликт старого царя формалиста (Некрылова) и нового поколения формалистов. Некрылов всегда находится в центре спора — будь то новое поколение, будь то «мертвые души» — представители академического направления в науке. Действительно, гоголевские мотивы не случайно сопутствуют образам его представителей: в описании речи, научной и бытовой жизни Ложкина и Халдея Халдеевича автор изображает их мир как мертвый. Халдей Халдеевич не говорит, а жужжит, Ложкин читает лекции как машина, даже ужинает с женой так же. Жизнь их полна повторений, это именно мир автоматизации. Мир Некрылова постоянно меняется, он сам живет в пространстве остранения. Таким образом, в романе формалистский термин не только реализуется как прием, но и вторгается в структуру романа. Другой конфликт проявляется в виде дискуссии о проблеме романа. Но, по мнению его оппонента Ногина, в образе которого проступают автобиографические черты, путь Некрылова не имеет выхода, это тупиковый путь: «Его литература уже подходила к концу. Он писал только о себе самом, а биографии не хватало»²⁹². В романе Ногин пишет свой первый рассказ с помощью геометрии Лобачевского. То есть, в отличие от пути Некрылова

²⁸⁹ Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 450.

²⁹⁰ Там же. С. 451.

²⁹¹ Шкловский В. Б. Пять человек знакомых. М.: Акц. о-во «Заккнига». 1927. С. 97.

²⁹² Каверин В.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 450.

(уйти в быт), Каверин открывает новый путь: найти новую форму повествования.

Таким образом, споры в реальном и в художественном мирах пересекаются; дословно и пародийно цитируя фразы из книг Шкловского, Каверин привносит в свой роман комический и шуточный элемент, а также создает ту двуслойную структуру, которая и присуща именно метароману.

Первый роман Каверина возник как следствие одной дискуссии или спора со Шкловским; в романе автор использует такие приемы гротеска, как алогизм повествования и действия, фантастику и гротескную пародию. Каверинский роман, который содержит в себе типичные элементы гоголевской «носологии», становится своеобразным экскурсом в теорию русской гофманианы, а демонстративное использование узнаваемых гоголевских приемов в данном произведении выходит за рамки приема обнажения приема и способа ведения научного спора с учителем и оппонентом, но является мощнейшим средством постижения законов собственного творчества и законов искусства.

В этом незрелом, поистине юношеском произведении проступает важнейшее свойство идиостиля писателя и одновременно архетипическое, инвариантное свойство собственно метаромана — экспериментальный характер художественной прозы, призванной стать воплощением определенных литературоведческих концепций. В центре внимания читателя «Скандалиста» оказываются темы литературного быта, а также авторская попытка постижения сути романа как литературного жанра, и обе эти задачи решаются не только с помощью споров профессиональных филологов, но и на уровне поэтики произведения.

Другие каверинские романы при всем их жанровом разнообразии будут построены по тому же алгоритму, позволяя за острыми коллизиями увидеть некую «филологическую задачу», или даже теорию, которую художник пытается испытать и отстоять. Именно поэтому в поле зрения Каверина наряду с его собственными концепциями (как, например, идея перенесения в

литературу теории Лобачевского) попадают те проблемы, которые занимали умы его старших современников и коллег по цеху, — проблемы истории и теории литературы, а также — и это будет показано в следующей главе — ключевая проблема XX века как культурной эпохи, проблема синтеза искусств.

3.4 «Художник неизвестен»: роман — памятник русского авангарда.

Выучка, школа Шкловского сказывается и в построении другого романа Каверина – «Художник неизвестен», который, на наш взгляд, не случайно пронизан отсылками к знаковому для формалистов тексту – роману Сервантеса, лежащему, как отмечалось выше, у истоков формирования литературы о литературе. Обращение к этому произведению просматривается на различных уровнях текста – от мотивного ряда (сюжет выносится на поверхность в многочисленных сценах и эпизодах, самым ярким из которых оказывается «разгром» в театре) и предметно-бытовой детализации до прямых упоминаний: фигура Дон Кихота занимает героев романа, рассуждающих о безумцах, борющихся с ветряными мельницами, отстаивающими свою правоту. Безусловно, Каверину важно привлечь внимание читателя к литературным прототипам героев романа и тем самым укрупнить масштаб коллизий, однако не менее важно обозначить «жанровую прототипику» произведения – с помощью мизансцен, образов, деталей указать на связь с романом Сервантеса в целом. «Дон Кихот», как известно, для Шкловского стал одним из прецедентных явлений мировой культуры, произведением, в котором не просто отразились те или иные жанровые тенденции, но которое и создавалось Сервантесом в контексте осмысления оных. Иными словами, «Дон Кихот» для младоформалиста Каверина, как и для Шкловского, является архетипическим воплощением романа о литературе – в той же мере, в которой на уровне такого персонажа, как Санчо Панса, он стал, по словам Шкловского, «доменизацией (усвоением во

владение) романом преданий о мудрых судах»²⁹³. В случае с самим безумным идалго такого рода «доменизация» уже связана с литературой: «Разговор начинается «рыцарской» речью Дон-Кихота, а потом он быстро переходит на литературные темы, поражая читателя (из тех, кто читает, не пропуская) своими профессиональными знаниями литературы)»²⁹⁴. Шкловский подчеркивает, что автор «снабжает» своего героя знаниями не только по стиховедению, но и «лингвистике и познаниями в теории перевода»²⁹⁵. Подводя итоги рассуждений об образе сервантевского героя, Шкловский подчеркивает, что этот тип «явился как результат действия построения романа, так как механизм исполнения часто создавал новые формы в поэзии»²⁹⁶. Безусловно, в поле зрения автора работы оказывается прежде всего композиция романа (определяемая Шкловским как «ввязывание» в структуру очередной новеллы), а следовательно – и его жанровая природа. На наш взгляд, своим интересом к фигуре Дон Кихота Каверин обязан той же школе Шкловского (не цитируемой работе, а занятиям со студийцами, которые она обобщила, – об этом позволяет судить упоминание в ней другого слушателя – Л.Лунца), и то, что учитель осуществил в теории, ученик применил на практике. Образ Дон Кихота в романе важен не только с точки зрения экспликации традиций романтической культуры, но и в связи с проблемами саморефлексии искусства: в романе Сервантеса можно обнаружить зачатки будущей жанровой формы метаромана уже на том основании, что герой знакомится с книгой о себе (второй том содержит указания на то, как Дон Кихот реагирует на события, изображенные в первом томе). Итак, Каверин, в отличие от Вагинова, Булгакова и других своих современников, отказывается от использования одного из самых распространенных алгоритмов построения текста о художнике – от «фаустианы», основу которой составляет тема сделки с дьяволом. Но,

²⁹³ Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: ФЕДЕРАЦИЯ, 1929. С.97.

²⁹⁴ Там же. С.98.

²⁹⁵ Там же. С. 99.

²⁹⁶ Там же. С. 101.

отказываясь от одного архетипического сюжета, он находит иной, не менее авторитетный с точки зрения жанровой модели авторефлексивного текста, в котором к тому же столь важный для формалистов прием обнажения приема используется на уровне образа главного героя, изучающего свое отражение в зеркале романа. Отметим, что подобный прием *vice versa*, или рокировки литературы и жизни, предвосхищает размышления писателей о вторичности жизни по отношению к искусству – от Лермонтова («Я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге»²⁹⁷) до Мандельштама («Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией»²⁹⁸) и Борхеса²⁹⁹, герой знаменитого рассказа которого не случайно обращается к тексту Сервантеса как некоему образцу (и не только рыцарского романа, но, вероятно, и романа как такового).

Интересно, однако, что Каверин идет по пути переосмысления образа безумного Идальго – или, точнее, того шлейфа, который тянется за ним в русской литературе благодаря Тургеневу, увидевшему в герое Сервантеса созидательное начало в противовес разрушительному в Гамлете. Каверин, привлекая внимание к итогам деятельности (в том числе и проповеднической) своего Дон Кихота Архимедова и его последователей (а отчасти и его двойников), заостряет нравственную проблематику произведения, устраивает своего рода суд над рыцарем идеи и трактует его характер в противоположном ключе: Дон Кихот Каверина далеко не однозначная фигура, и гамлетовское (разрушительное, связанное с рефлексией) начало отнюдь не чуждо ему (заметим, что текст каверинского романа сопротивляется поиску точных соответствий между ним и «претекстом» - романом Сервантеса: при том, что принципы группировки

²⁹⁷ Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: АН СССР, 1952. С. 115.

²⁹⁸ Мандельштам О. Э. Конец романа // Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. С.73.)

²⁹⁹ Рассказ Борхеса – «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» (испанский: «pierre menard, autor del quijote», 1939). См. 博尔赫斯《吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳尔 // 虚构集. 王永年译. 杭州: 浙江文艺出版社, 2008年. 第28-37页。(Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор “Дон Кихота” // Вымышленные истории. Пер. Ван Юннъянь. Ханчжоу: Изд.-во Чжэцзянской литературы и искусства. 2008. С.28-37.)

персонажей во многом заданы последним, однозначные параллели между героями Каверина и Сервантеса искать все же не следует).

И если реминисцентный фон «Скандалиста» формируется прежде всего отсылками к традиции XIX века (разумеется, опосредованной культурой XX столетия), то в «Художнике» на уровне «вторичного языка» писатель скорее находится в диалоге со своими современниками, о чем недвусмысленно заявляет и поздно появляющимся эпитафием из произведения Хлебникова, и отсылками к произведениям художников-экспрессионистов, футуристов, беспредметников, абстракционистов – словом, ярчайших представителей авангарда в живописи, а также к той литературе, которая генетически связана с нею, – как творчество Н.Заболоцкого, не скрывающего своей ориентации на аналитический метод П.Филонова. Рассыпанные по тексту имена художников и писателей переходят из разряда мифологем, понятных лишь «посвященному», в ранг прецедентных феноменов, создающих узнаваемый образ культурной эпохи и помогающих читателю легко «войти» в систему координат создателя текста.

При этом, подобно В.Шкловскому (точнее – вслед за ним), новатор Каверин демонстративно «старомоден»: в его творчестве проступают те черты собственно романного канона, которые метапрозой XX века воспринимаются, может быть, как архаичные, – у Каверина это прежде всего динамичный сюжет (в то время как многотомный труд М.Пруста манифестирует стратегию освобождения высокой литературы от сюжетики). Каверин – один из самых ярких «сюжетников» среди «Серрапионовых братьев», и это отмечали и М.Горький, и Е.Замятин. Разработанный сюжет – не просто сильная сторона, но и «визитная карточка» писателя, своим творчеством доказывающего, что занимательность не только не отменяет концептуальной насыщенности, но позволяет выделить, укрупнить важнейшие элементы художественной структуры, несущие на себе особую смысловую нагрузку, – от образа, детали до приема, которые помимо характерологической и символической часто обретают сюжетную функцию.

Таким образом, динамичный сюжет поставлен на службу не только литературе, но и литературоведению – и в этом отношении младоформалист Каверин, может быть, оказывается даже более убедительным, чем его учитель формалист Шкловский, декларирующий в «Zoo» необходимость обращения к сюжету (любовному и пр.), но идущий по пути фальсификации оного. И так, сюжет Кавериным не только не выводится за пределы произведений с авторефлексивным началом, но является важнейшим структурным элементом – в отличие от европейского «высокого» метаромана XX века, стремящегося избавиться от сюжетных оков, существующего на противоположном полюсе романного жанра. Рыхлым, текучим, аморфным текст Каверина назвать нельзя: скорее, структура может быть охарактеризована как фрагментарная или даже *осколочная* – по аналогии с той авангардной живописью, на которую ориентируются современники писателя (от Пильняка до Олеси), и в этом отношении «Художник» воспринимается как ярчайший документ эпохи и одновременно как образец именно русского метаромана двадцатых гг. XX в.

Действительно, в литературе 20-30-х годов роман В. Каверина «Художник неизвестен» занимает особое место. Само слово «художник» выступает в нем и в универсальном (*artist*, «творец»), и в более узком, «профессиональном», значении («живописец»). Вместе с произведениями о разного рода творцах — музыкантах и актерах — роман о художнике к 30-м годам уже утвердился как жанр в мировой и русской литературе. Об этом говорит своего рода «беллетризация» (а следовательно — канонизация) жанра. Следует вспомнить произведения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», Е. А. Нагродской «Гнев Диониса», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Мозма «Луна и грош» и др. Но, наверное, можно сказать, что в это время жанр ассоциируется прежде всего с Францией — отсюда и реминисцентная связь каверинского романа с романом Э. Золя «Творчество». Каверин использует узнаваемые, архетипические мотивы и ситуации, не стараясь скрыть их литературной предыстории. Даже, наоборот, он намеренно помещает типических героев (чудаковатый живописец, его

несчастливая спутница, их ребенок) в «декорации», которые хорошо нам знакомы по полотнам художников-импрессионистов и постимпрессионистов. Чердаки, мансарды, захлапленные комнаты и мастерские с реквизитом словно сошли с их картин и попали на страницы каверинского романа. Таким образом, если в романе «Скандалист» Каверин изображает *литературный* быт, то в «Художнике» он показывает быт *живописный* (во всех смыслах этого слова).

В романе преобладает живописное начало, однако писатель ориентируется и на другие виды искусства — прежде всего на театр и скульптуру. Так, например, с образом Эсфири связан мотив камня, ее характеризуют некая статичность, «статуарность» («Женщина встала, и вновь я увидел ее грозный печальный лоб, прямой нос дочерей Ливана и высокую женственную шею, которую Библия решилась бы, может быть, сравнить с башней из слоновой кости»³⁰⁰). Эсфирь уже при жизни напоминает изваяние; стершаяся метафора («окаменеть от горя») разворачивается на протяжении всего текста и наполняется первоначальным страшным смыслом. Здесь, кажется, важнее даже не имя героини — Эсфирь, но то, что оно прямо указывает на Библию, отсылает к Ветхому Завету: героиня романа ассоциируется с безымянной Лотовой женой, превратившейся в соляной столп. Как и последняя, она существует в суровом ветхозаветном мире, в котором нет места прощению (при этом и мотив жестокой, убивающей любви, напрямую связанный с именем «Эсфирь», здесь тоже, конечно, важен).

За образами других персонажей — Архимедова, его спутников-учеников, последователей (Жабы, Визеля), — виднеется «задник сцены», сильная театральная составляющая: амуниция Дон Кихота развешена по стенам театральных мастерских, разбросана по столам и по полу. «Комната была бедна и театральна»³⁰¹, «Гимназические тирады Шиллера — вот прежде всего

³⁰⁰ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. 1980. С. 32.

³⁰¹ Там же. С. 10.

приходит мне в голову, когда я вспоминаю архимедовский штаб. Это была комната театральных вещей, деревянного и картонного хозяйства, лишенного профессиональной важности традиционных кулис. Стояли какие-то ромбы, на полу были свалены плоские деревянные прямоугольники, подобные картам, которыми играл Гаргантюа»³⁰². В романе также обыгрывается традиционный театральный прием «театр в театре»: герой-повествователь присутствует на спектакле, который проясняет коллизии и конфликты «рамочного» (на самом деле, основного) текста. На сцене ТЮЗа ставят повесть Диккенса «О двух городах», и она выполняет функции шекспировской «Мышеловки», правда, содержание и смысл, которые вложил в нее Диккенс, утрачиваются: «Разумеется, Диккенс не узнал бы своего романа в пьесе, разыгранной в том день на сцене ТЮЗа»³⁰³.

Следует подчеркнуть, что живопись и театр связаны на глубинном уровне: живописные декорации — важный элемент спектакля, и наоборот — живопись часто полна театральной эстетики; натурщик надевает костюм, принимает продуманную позу, сама ситуация позирования — сродни маленькому представлению. «Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII в. в костюмах весталок, Диан, Сафо и мужские портреты à la Тит, Александр Македонский, Марс. То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не неопределенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденный театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем»³⁰⁴, — пишет Ю. Лотман. Однако не только бутафория и реквизит сближают театр с

³⁰² Там же. С. 32.

³⁰³ Там же. С. 81.

³⁰⁴ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия " Мир искусств")/Сост. РГ Григорьева. СПб.: Академический проспект. 2002. С.395.

жизнью с одной стороны и с живописью — с другой, но и такой почти не осязаемый, неуловимый «элемент» жизни и искусства, как движение времени: театр делит жизнь на акты, сцены, по сути те же картины (пусть и движущиеся, но все же отделенные друг от друга), и благодаря такой дискретности переводит движение в статику: «Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных «остановленных» моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение»³⁰⁵, — подчеркивает Ю.Лотман.

Таким образом, театр становится своего рода посредником между картиной и действительностью, реальной жизнью — и русскому искусству начала XX века это хорошо известно: об этом свидетельствует интерес символистов к жанру мистерии. Последующая революционная эпоха усилила ощущение карнавальности самой жизни, элементы театрализации и циркизации присутствуют уже в произведениях эпических жанров — в прозе Олеси, Мариенгофа и, конечно, Каверина. Художественное сознание последнего в большой степени сформировал театр — прежде всего театр Александра Таирова, во многом предопределивший и увлечение Каверина гофманианой. При этом театрализованное поведение героев Каверина не является проявлением фальши, как это было у Л. Толстого (ср. образы Курагиных и Наполеона), а наоборот, оно присуще очень искренним, наивным романтикам, не изменившимся в послереволюционную эпоху, для которой подобный тип чудаков-преобразователей жизни был уже неактуален. Рыцари революции остались в прошлом, и тут вспоминается горькая ирония А. Платонова, который изобразил товарища Пашинцева как некоего Дон Кихота, спящего в полной боевой амуниции на куче оружия. Таков и оратор-проповедник Архимедов: он исповедует идеи жизнестроительства, но повести за собою он может лишь маргиналов — беспризорников, странных учеников-спутников. Каверин обращается к легенде о Крысолове — это очень узнаваемая черта эпохи: на нее, например, опирается Александр Грин

³⁰⁵ Там же

(который, кстати, использует в своем рассказе и элементы гофманианы, и театральную эстетику³⁰⁶). Но можно здесь вспомнить также и Олешу, герои которого — Кавалеров и Иван Бабичев — вдохновляют речами городское отребье, босяков, бродяг. Портреты обитателей подземелья Каверин создает в русле и по законам современного ему искусства.

И все-таки в центре внимания автора романа, как уже говорилось, — живопись. Каверин, используя прием обнажения приема, щедро наполняет текст прецедентными именами художников — Гогена, Матисса, Ван Гога, Сезанна и других.

Литературоведы отмечают важную роль экфрасиса в романе «Художник неизвестен» Каверина. Так, А. Ю. Криворучко пишет: «...именно этот прием является конституирующим и предельно обнажен автором. Экфрасис картины Архимедова в эпилоге романа «Художник неизвестен» полностью составлен из фрагментов действительности (уличных сценок, пейзажных зарисовок, портретных деталей), уже описанных в основном повествовании»³⁰⁷.

Следует, правда, отметить, что в данном случае речь идет о так называемом *мнимом экфрасисе* — описании картины, которая существует только в воображении писателя. В данном случае Каверин опирается на весьма распространенную практику в мировой культуре: вспомним не существующие на самом деле, но тщательно «воссозданные» картины в произведениях Гоголя, О.Уайльда, Мэтьюрина, знаменитую «Белую обезьяну» Голсуорси — картину, которая дала название роману и которая, по замыслу писателя, становится аллегорическим выражением трагедии людей XX века.

Кроме того, живописный экфрасис предполагает словесное воспроизведение уже *готового* артефакта, уже написанной картины, в то

³⁰⁶ Кольцова Н.З., Монисова И.В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи. (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С. 51.

³⁰⁷ Криворучко А. Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-Х годов: И.А. Бунин, Б.А. Ларенев и В.А. Каверин // Филология и человек. 2009, № 2. С.112-113.

время как роман Каверина посвящен описанию длительного процесса сотворения картины, мучительному, болезненному вызреванию ее замысла. Автор показывает читателю и заставляет его прочувствовать все этапы работы художника над картиной — от возникновения идеи будущего произведения до ее физического воплощения — завершения, которое может ассоциироваться и с рождением, и со смертью. Вспомним сюжет *похищения* живой жизни искусством, широко распространенный уже в культуре романтизма (он чаще всего воплощается именно через живопись — «Овальный портрет» Э. По, уже упомянутый выше ряд литературных «портретов» — от Мэтьюрина до О.Уайльда). Этот же мотив перехода, перенесения живой жизни в произведение искусства составляет основу романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова», в котором содержится инвертированный античный сюжет «Орфей и Эвридика». Параллель между завершением произведения и смертью, гибелью вдохновения и свободного творчества находит выражение в поэзии — в знаменитых строчках блоковского стихотворения «Художник»: «творческий разум осилил — убил». В финале романа Каверина (как и у Блока — у «предела зачатия») рождение и смерть максимально сближены даже, скорее, соотнесены. Прототипы героев картины, выхваченные взглядом художника, встретятся вместе в едином пространстве художественного полотна; они объединены на картине реальностью искусства, и рядом со старой повитухой, напоминающей смерть, окажется девка из кабака. Герой-повествователь следит за Архимедовым, одержимый желанием понять его, и поэтому он хочет застать художника за его работой. «Я взглянул на Архимедова. Без сомненья, он видел больше меня, потому что долго еще стоял, слегка прикрыв ладонью глаза, приподняв плечи»³⁰⁸, — говорит повествователь, вспоминая, как стоял за художником, заглядывавшим в окно. Смысл, заключенный в этой фразе, гораздо глубже, чем тот, который подсказывает мизансцена. Художник Архимедов видит дальше и больше остальных, — это понимают его ученики, и это понимает

³⁰⁸ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 75.

герой-повествователь, когда видит набросок картины, показанный Жабой. Он осознает, что создатель эскиза гений: «Все, над чем я недоумевал, все, что в Архимедове казалось мне надуманным и странным, вдруг объяснилось с такой простотой, что я невольно растерялся, представив себе на мгновение, что Жаба прав, считая его гениальным...»³⁰⁹.

Финал произведения не дает ответа на вопрос, признают ли главное произведение Архимедова шедевром или же он так и останется неизвестным, непризнанным художником, однако сама поэтика романа доказывает подлинность дарования этого странного человека. Автор убеждает в этом читателя, выстраивая свой текст определенным образом, и в итоге законченный текст романа должен восприниматься как картина. И Каверин-художник не только выстраивает сюжет картины, ее образность, но и хочет убедить читателя в том, что тот видит сам рисунок, фактуру картины. Здесь он выступает как прямой наследник поэтов и художников-кубофутуристов. Само *вещество* слова должно стать краской, материалом, штрихом, линией: произведение словесного искусства преодолевает свои границы и становится, по словам Ю. Лотмана, «риторическим текстом» (к ним ученый относит «все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков»³¹⁰).

Каверин-писатель, как и многие его предшественники и современники (Золя, Моэм, Мандельштам, Хлебников, Хармс, Бабель, Олеша, Заболоцкий), как бы соревнуется с художниками в искусстве создания живописного полотна — портрета, пейзажа, натюрморта. Он предстает перед читателей как тонкий знаток жанровой живописи, бидермайера. Необходимый во всяком **эпическом** произведении «**описательный элемент**» у него часто воссоздает не жизнь, а живопись: его описания, часто, кстати, заключенные в раму окна, кажутся рукотворными, очень продуманными: «Я встал наконец и подошел к окну: две молодчиков с опасностью для жизни укрепления антенну на крыше

³⁰⁹ Там же. С. 44.

³¹⁰ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия " Мир искусств")/Сост. РГ Григорьева. СПб.: Академический проспект. 2002. С.392.

соседнего дома...»³¹¹. Сближение образов окна и рамы — традиционный, старинный прием, распространенный в европейском искусстве (см., например, жанр *ведуты* в итальянской живописи).

Наряду с мнимым экфрасисом, о котором писалось выше, в тексте романа есть отсылки и к творчеству вполне определенного художника, чьи картины хорошо известны читателю. Они принимают на себя функцию досказывания, объяснения идей автора. Интермедиальное и интертекстуальное начала, таким образом, связаны в романе. В «сильной позиции» оказывается имя Георга Гросса — ярчайшего представителя искусства авангарда, оказавшего сильное влияние на современников (так, «Столбцы» Заболоцкого, демонстрируют явное родство с картинами художника). Позже, в нацистской Германии, искусство модерна, авангарда будет названо *дегенеративным* и попадет под запрет. Как Гросс и Заболоцкий, Каверин остро осознает всю жестокость «разумного» мира обывателей. Гротеск помогает ему выразить страдание художника-пророка, которого современники не слышат и воспринимают как безумца, как Дон Кихота.

Вспомнив Заболоцкого, нельзя не сказать еще об одной фигуре (знаковой для всех обэриутов) — о художнике Филонове. В основе его «аналитического» метода лежит идея «сделанности» каждого атома художественного полотна. И, кстати, еще один из «серапионовых братьев», брат Алеут Всеволод Иванов — «живописец бесспорный»³¹², как говорит про него Замятин. Как Филонов, Заболоцкий и Всеволод Иванов, Каверин экспериментирует с разложением цвета: «Снег синий, голубой, белый»³¹³, «Она лежит, сломав руки, полная теней...Час сумеречный. Снег синий, голубой, белый»³¹⁴. Этот прием используется в эпилоге, и в последней сцене не случайно дублируется пейзажная зарисовка, которая уже была

³¹¹ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 103.

³¹² Замятин Е.И. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Лица. М.: Русская книга. 2004. С.128.

³¹³ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 72.

³¹⁴ Там же. С. 105.

представлена в тексте – но как сугубо описательный элемент: так писатель доказывает, что полотно Архимедова отражает правду взгляда, поскольку первый раз «спектральный анализ» снега делает не художник, а герой-повествователь — филолог. Кстати, можно отметить, что увиденный последним врач-негр рядом с «разноцветным» снегом воспринимается как «оммаж» Олеше: ср. в сказке «Три толстяка» — «Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий»³¹⁵. Толстяки, следует отметить, у Каверина тоже есть: образ Жабы как будто вышел из детской сказки с элементами грубой комики, цирка, клоунады.

Но Каверин не ограничивается приемом разложения цвета — он пробует расщепить на составляющие само движение. При этом дискретность, мозаичность романа проявляется не в пейзажных, портретных зарисовках. Прием «распластования», «расщепления» реальности проявляется прежде всего на композиционном уровне — в том числе и повествовательном, когда происходит смена точек зрения. И не столько разговоры персонажей, сколько создаваемые автором картины в эстетике экспрессионизма, кубизма, беспредметной, абстрактной живописи, формируют философскую составляющую романа, которая заключается в размышлениях о двух типах искусства (миметического и немиметического) и соответствующих им разных типах мышления. Обнажение приема, актуализация процесса восприятия, акцент на технику изображения мира — словом, все формальные стороны творчества, которые, казалось бы, должны были подчеркнуть искусственность создаваемых автором картин, становятся способом дезавуирования так называемого реалистического искусства. Иными словами, вторичная условность оказывается той *realiora*, подлинной реальностью, о которой вслед за Вячеславом Ивановым размышлял Замятин, — и именно она освобождает взгляд от представлений о мире, которые навязывает ему миметическое искусство.

³¹⁵ Олеша Ю.К. Три толстяка. М.: Детская литература. 1969. С.74.

Каверин вступает в диалог-соствязание не столько с творцами, художниками (и художниками слова в том числе), сколько с самим искусством живописи, и при этом он не ограничивается только использованием экфрасиса, но еще и стремится найти литературный аналог базовым понятиям изобразительного искусства — таким как линия, цвет, палитра, свет, фактура, перспектива.

Категории перспективы Каверин придает особую важность. Он вкладывает собственные суждения об искусстве в уста Жабы, спутника Архимедова и его пародийного, комического двойника: «Он произнес речь против художников-декламаторов и художников дипломатов <...> Они забыли, что с точки зрения воспроизведения действительности, самой совершенной картиной было бы оконное стекло. Они не понимают, что нельзя нарушать плоскость холста, стены или бумаги иллюзиями еще какого-то пространства...пресловутыми «далями» линейной перспективы»³¹⁶.

Здесь Жаба озвучивает взгляды художников XX века на *линейную*, или *прямую* перспективу, царившую в искусстве со времен эпохи Возрождения: «пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощения некоторой константной точки зрения»³¹⁷. Но, например, в творчестве представителей так называемого *северного ренессанса* (в частности, у Питера Брейгеля старшего) встречается и обратная перспектива, которая позволяет увидеть картину не извне, а изнутри. А кроме того, есть еще и *смещенная перспектива*, где наблюдается совмещение различных точек зрения. Того же эффекта добивается и Каверин, который все время сдвигает точку зрения, фокус восприятия деталей картины.

Б. Успенский в своей работе «Поэтике композиции» убедительно показал, что в литературном произведении за *оптику* отвечает не столько смена ракурса повествования, сколько смена точки (и угла) зрения

³¹⁶ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 36.

³¹⁷ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия " Мир искусств") / Сост. РГ Григорьева. СПб.: Академический проспект. 2002. С.390.

наблюдателя. Каверин мастерски играет со сменой ракурса, *фокализации* и тем самым добивается эффекта стереоскопического зрения. Разбитые на множество осколков городские пейзажи, которые читатель должен собрать вместе (как делает это человек, рассматривающий картины Филонова или Ларионова), сдвинутые со своих привычных мест вещи, перерезанные штрихами — направлениями взгляда художника и загадочными линиями судьбы — это зримое воплощение формулы Велемира Хлебникова из эпиграфа к эпилогу («Это сквозь живопись прошла буря»³¹⁸). И формула эта подводит итог всем этюдам, незавершенным зарисовкам, которые создал Каверин-художник.

Говоря о проблеме перспективы и оптики, следует отметить, что это базовое живописное понятие Каверин может обыгрывать именно с помощью смены объекта и субъекта местами, их рокировки: «Пятна грунта смотрят на нее из сломанных окон»³¹⁹. Этот прием вообще широко распространен в литературе XX века и хорошо известен прежде всего поэтам («на меня наставлен сумрак ночи тысячью биноклей на оси» у Пастернака), но и прозаикам знаком тоже («Строй *звезд* нес свой стерегущий труд над ним» у А.Платонова).

Как и Олеша, Каверин может «прибегать к помощи» различных технических устройств, инструментов. Олеша, например, реализует метафору перевернутого взгляда в образах бинокля и уличных зеркал, а Каверин многократно применяет прием, имитирующий применение театрального реквизита для создания «объемной» картины: «взгляд сверху на театральную публику — отражаются в вогнутых зеркалах»³²⁰.

Такая художественная техника, основанная на сближении взгляда писателя и живописца, превращающего читателя в созерцателя картины, но того созерцателя, который окажется не *перед* нею, а *внутри* нее, широко используется в разных видах искусства — в литературе, кино. Так, например,

³¹⁸ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 105.

³¹⁹ Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 105.

³²⁰ Там же. С. 93.

повесть Саши Соколова «Между собакой и волком» — это развернутый экфрасис или даже ряд экфрасисов, позволяющих читателю «попасть» в картины «Охотники на снегу», «Слепые» Питера Брейгеля Старшего. В кинематографе это «Девушка с жемчужной сережкой» Питера Веббера, знакомая даже массовому зрителю, «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Мельница и крест» Леха Маевского. Однако, как было сказано выше, уже авангард 10-20-х гг. с его интересом к искусству примитива (к феномену детского взгляда, к лубку) многое сделал и для возвращения в искусство средневековой *обратной* или более поздней *смещенной* перспективы.

И все же прежде всего Каверина-писателя интересует основной конститутивный признак живописи как искусства — ее *симультанность*. Заостряя тему времени (застывшего мгновения), Каверин, кажется, сам отказывается от преимуществ, которые дает литература как *темпоральное* искусство, в пользу *пространственности* пластических искусств (живописи и скульптуры). Это позволяет отнести его произведение (как и романы Пруста, Джойса, Катаева и других писателей, обращающихся к теме живописи и судьбы художника) к роману «пространственного» типа (*spatial form*)³²¹.

Таким образом, живопись Каверину интересна и сама по себе, и как искусство, представляющее наглядным образом новые тенденции в литературе XX в. Цель писателя, казалось бы, заключается в том, чтобы имитировать живопись словесно, но в конце концов он достигает противоположного эффекта: живопись становится метаязыком, с помощью которого постигаются законы искусства как такового, в том числе и законы литературы (таких ее категорий, как повествовательный ракурс, композиция и др.).

³²¹ Frank J. The idea of spatial form. Rutgers University Press, 1991. С.10. Термин «пространственная форма» ввел американский критик Дж. Фрэнк в работе «Пространственная форма в современной литературе». Фрэнк отталкивался от понимания эстетической формы, впервые предложенной Лессингом в «Лаокооне», и применял метод Лессинга для объяснения эволюции эстетических форм в литературе XX в.

Героем-повествователем является при этом не искусствовед, а профессиональный филолог, и это совсем не случайно. Герой даже наделен автобиографическими чертами (круг его научных интересов схож с каверинскими — он, как и Каверин в 20-е гг., изучает жизнь и творчество барона Брамбеуса («Я говорю о Сенковском»³²²). И так же не случайно название этого в общем не самого читаемого и изучаемого каверинского текста (в отличие от «Двух капитанов») стало прецедентным, знаковым — оно звучит всякий раз, когда речь заходит о жанре романа о художнике.

Граница между жанрами романа о художнике и романа о романе, безусловно, проницаема, что доказывается в работах О.В. Дефье³²³, Е. Б. Скороспеловой³²⁴ и других исследователей. Роман Каверина – произведение, в котором судьба художника неотделима от судьбы его творения, а вопросы ремесла, мастерства, цели и назначения искусства не просто формируют фон, но составляют саму сущность конфликта.

³²² Каверин В.А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М.: Художественная литература. С. 29.

³²³ См. Дефье О.В. Образ художника в русской советской прозе 1920-х годов: дис....канд.филол.наук., М., 1988. Дефье О. В Проза М. Горького о художнике и искусстве. М.: Прометей, 1996. 121 с.

³²⁴ См. Скороспелова Е. Б. "Русская проза XX века." От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС. 2003. 358 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая наше исследование, посвященное поэтике русской метапрозы 1920-1930-х годов, еще раз подчеркнем, что писательские стратегии, представленные в прозе В. Б. Шкловского, В. А. Каверина, привели к формированию одного из наиболее весомых художественных пластов русской словесности XX века – метароману. В поле зрения автора работы оказывается и сама проблема статуса метапрозы в России, а в связи с необходимостью выработки единого категориального аппарата на передний план выдвигается проблема соотнесения литературоведческих концепций и терминов – таких, как «текст в тексте», «метапроза», «филологический роман» и «роман в романе». Закономерно поэтому рассмотрение и степени изученности феномена не только в России, но и на Западе и в Китае, и для автора данной диссертации, знакомого с различными подходами, попытка их сопоставления и упорядочения представляла не только определенную сложность, но и особый интерес.

На наш взгляд, специфика современной русской метапрозы во многом подготовлена русскими литературоведческими практиками 1920-1930-х годов, в свою очередь тесно связанными с постижением наследия Л. Стерна и процессом его освоения русской прозой XIX-XX вв. (традицией русского стернианства, наиболее ярко проявившейся в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина), а также развитием традиций русской гофманианы, восходящей к творчеству Н.В.Гоголя. Именно поэтому важнейшей областью исследования метапрозы является постижение ее интертекстуальной и интермедиальной природы: диалог формалистов с представителями отечественной и мировой культуры выходит за пределы литературы. Так, Шкловский в поисках обновления языка обращается к кинематографической эстетике, исповедует монтажный принцип создания текста. В творчестве Каверина интертекстуальное и интермедиальное начало также связаны теснейшим образом: для писателя чрезвычайно важен диалог с В.Хлебниковым,

Н.Заболоцким как представителями авангардного искусства и как поэтами прежде всего, однако с ними Каверина сближает и интерес к научной мысли, которая не противопоставляется мысли художественной, но выводится из некоего общего корня – стремления творца-мыслителя к постижению действительности (в том числе и методом искусства). И если в «Скандалисте» писатель продолжает искать некую «формулу» романного жанра, развивая тему неевклидовой геометрии, заявленную уже в ранних рассказах, созданных под впечатлением от открытий Лобачевского, то в «Художнике» он пытается постичь «аналитическое искусство», в свою очередь густо замешанное на научной мысли, обретающей статус мифопоэтики нового времени. Стремление к прорисовке сдвинутых плоскостей, желание видеть «каждый атом» вещи сближают его не только с представителями авангарда (футуристами и постфутуристами – Хлебниковым, Заболоцким и Филоновым), но и с модернистом А.Белым, во многом предвосхитившим и предопределившим утверждение кубистического метода в литературе (вспомним, что уже Бердяев соотносит «астральный роман» Белого с кубизмом Пикассо).

Итак, в поисках жанрового ядра метаромана художник может выходить за пределы не только жанра и рода, но и литературы как таковой. И интермедиальное начало в метаромане оказывается столь же значимым, как и интертекст (в известном смысле интертекстуальность и интермедиальность оказываются явлениями одного порядка, поскольку участвуют в процессе самопознания художественного текста, немислимом без попытки установить связи с иными произведениями искусства и даже искусством как таковым). Обращение к технике киномонтажа у В.Шкловского, к языку живописи у В.Каверина выполняют ту же роль, что и музыкальный код в произведениях А.Белого, Б.Пастернака, О.Мандельштама, Г.Газданова³²⁵ и др. Разумеется, установка на синтез искусств просматривается в произведениях различной

³²⁵ См. Нижник А.В. Кольцова Н.З. Музыка в творчестве Г.Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечере у Клэра» и «немая симфония» в «Эвелине и его друзьях»). Вестник Московского государственного областного университета, № 3, С. 111-120.

жанровой природы, но именно в метаромане, она, пожалуй, становится одним из основных конститутивных признаков. Казалось бы, задача, поставленная собою писателем в романе «Художник неизвестен», – имитировать словом мазок кисти, цвет, фактуру и линию, но в итоге он добивается противоположного эффекта: живопись становится метаязыком, способом постижения законов искусства как такового – а следовательно, и литературы.

Еще раз подчеркнем, что особый интерес в настоящее время представляет и малоизученный вопрос о рецепции поэтических средств русской метапрозы начала XX века. Действительно, как бы ни был русский метароман зависим от западной традиции, он все же стремится подчеркнуть свою самость – и потому обращается к достижениям отечественной культуры, уже сформировавшей к XX столетию свой неповторимый язык самопознания. Безусловно, процессы самоидентификации, поиска жанрового ядра протекали в различных областях русской литературы, но, на наш взгляд, наиболее ярко заявили о себе не столько в прозе, сколько в поэзии, уже в XIX выработавшей язык для осмысления и решения проблем, традиционно помещаемых в тематическое поле «поэта и поэзии», – это мотивы пророка, назначения искусства, проблема взаимоотношений художника с толпой. Русский роман о романе в значительной степени питается русской лирикой (доказательством этой нерасторжимой связи служит не только «Евгений Онегин», но и произведения XX в. – прежде всего «Доктор Живаго», словно возвращающий роман о художнике и метароман к своим корням, напоминающий о поэтическом генезисе русской прозы).

Конечно, нельзя игнорировать тот факт, что специфика русской метапрозы во многом предопределена корневыми свойствами русской прозы вообще и русского романа в частности: на протяжении долгого времени замещающая собою едва ли не все области гуманитарного знания – от философии до психологии и социологии, русская проза тем не менее никогда не забывала о своей поэтической «предыстории», а лирические принципы раскрытия

сложнейших метафизических тем в ней всегда преобладали над иными способами познания, вытесняя размышления и умозрительные рассудочные построения. И если на Западе метапроза выкристаллизовывается скорее в пространстве философской мысли – в том числе и в границах жанра интеллектуального романа (пожалуй, в русской культуре так и не утвердившегося в качестве самостоятельного жанрового образования), то русской метапрозой прежде всего управляют законы искусства и литературы – а также пограничных областей между литературой и теми размышлениями (в том числе на бытовые, житейские темы, которые проза начала осваивать и осознавать благодаря В.Розанову), которые в силу сугубо национальной специфики часто определяются не как философия, но как *русская религиозная мысль*. Давняя европейская традиция схоластики, рационалистического постижения мира, сказывающаяся на западной метапрозе, густо насыщенной философскими отступлениями, оказывается не столь востребованной русской литературой, в которой металеписис столь сложно вычленишь именно потому, что элементы самопознания в ней неотделимы от поэтических приемов. Возможно, именно в силу данных особенностей русской литературы и русский метароман так поздно осознал себя (как бы парадоксально это ни звучало). В задачу данного исследования, однако, не входило подробное рассмотрение *поэтического* генезиса русского метаромана – прежде всего на том основании, что, на наш взгляд, в таком случае в поле зрения должны были бы оказаться иные произведения и иные авторы (А.Белый, О.Мандельштам, Б.Пастернак и др., творчество которых требует выявления границ между метароманом – с одной стороны и прозой поэта, а также орнаментальной прозой – с другой), однако и игнорировать этот важнейший источник русской метапрозы не представлялось возможным. К.Э.Штайн в своей монографии пишет, что «метапоэтические тексты — это тексты, в которых сам художник творец выступает как исследователь или интерпретатор поэтического творчества, вступая в диалог с собственными текстами или текстами собратьев по перу. Особая роль в формировании

метапоэтики принадлежит русским поэтам символистам, которые поставили задачу формирования теории творчества, по их мнению, до сих пор не существовавшей в России»³²⁶. И Шкловский, и Каверин, безусловно, учитывают опыт поэзии (прежде всего авангардной), однако являются прозаиками *per se* – по типу сознания и художественного мышления, а наличие в их произведениях плотного интертекстуального слоя, включающего в себя многочисленные отсылки к творчеству поэтов, так же как и теоретические работы, посвященные изучению природы поэтического слова, не могут служить указанием на лирическое начало их текстов. Для «сюжетника» В.Каверина и теоретика В.Шкловского важнейшим источником их литературоведческих экспериментов, неотделимых от художественных прозрений, составляющих плоть их «филологической прозы», являются все же умопостигаемые алгоритмы построения повестей и романов – и в этом отношении «промежуточная словесность» этих двух авторов может так именоваться еще и потому, что оказывается на перекрестье западной и русской традиции, отвечая лозунгу Л.Лунца – «На Запад!», отражающему в свою очередь опыт лекций В.Шкловского и Е.Замятина, призывающих студийцев учиться у западной литературы строить сюжет (разумеется, не следует забывать, что крыло т.н. «бытовиков» более взвешенно относилось к данным призывам).

И интерес формалистов к проблемам композиции (в том числе с точки зрения повествовательного ракурса) во многом предвосхищает как открытия западных литературоведов в области нарратологии (рассуждения Ж.Женнета о фигуре металеписа), так и теорию Б.Успенского, посвятившего труд поэтике композиции, проблеме точки зрения (или видения).

Однако еще раз подчеркнем: специфика русской прозы вообще и метапрозы в частности во многом предопределена приматом художественных способов постижения важнейших проблем – в том числе и

³²⁶ Штайн К.Э. Предисловие // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 томах. Т. 2. конец XIX – начало XX вв. Реализм. Символизм. Акмеизм. модернизм / Под ред. К.Э. Штайн. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. С.1.

литературоведческого порядка. И если современная западная метапроза тяготеет к философии, теории литературы и другим областям гуманитарного знания, то русская метапроза – даже при живом интересе к достижениям постмодернистской культуры, основанной на философии и литературоведении, – хранит верность пушкинской и гоголевской традиции, проявляющейся прежде всего в том, что литературоведение оказывается вовлеченным в сферу художественного слова (доказательством может служить расцвет филологической прозы, в которой роман и литературоведение нерасторжимо связаны друг с другом, – творчество таких авторов второй половины XX до XXI вв., как А. Синявский, А. Битов, В. Ерофеев, Саша Соколов, А. Варламов, Е.Водолазкин, Д.Быков, А. Жолковский и др.).

Даже если цикл развития постмодернизма признать завершенным (а именно в литературе этого направления проблемы авторефлексии выдвинулись на передний план), нельзя не отметить, что метапроза сохраняет свои позиции в качестве одной из ведущих тенденций современной прозы, и можно ожидать, что метаописание еще даст убедительные и яркие художественные результаты в России и за рубежом.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

1. Каверин В. А. Серапионовы братья о себе: В. Каверин. Литературные записи. 1922, № 3. С. 23-31.
2. Каверин В. А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 1, 2, 7, 8. М.: Художественная литература, 1980-1983.
3. Шкловский В. Б. " Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Л.: ОПОЯЗ, 1921. 39 с.
4. Шкловский В. Б. Гамбургский счет, 1924-1933. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
5. Шкловский В.Б. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. 190 с.
6. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 382 с.
7. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: ФЕДЕРАЦИЯ, 1929. 265 с.
8. Шкловский В. Б. Пять человек знакомых. М.: Аки О-во Заккнига. 1927. 100 с.
9. Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. Берлин, 1923. 192 с.
10. Шкловский В. Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. Биография. М.: Новое литературное обозрение. 2019. 1000 с.
11. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 374 с.
12. Шкловский В. Б. Третья фабрика. М.: круг. 1926. 139 с.
13. Шкловский, В. Б. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. 864 с.
14. Шкловский, В. Б. Сентиментальное путешествие. М.: Изд.-во Новости, 1990. 362 с.
15. Шкловский, В. Б. Собрание сочинений. В 3 томах. Т. 1, 2, 3. М.: Художественная литература. 1970-1973.

II

16. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина "Медный всадник". М.: Высш. школа, 1990. 93 с.
17. Барт Р. Смерть автора. Пер. С. Зенкин // Избранные работы: Семиотика: поэтика. М.: Прогресс. 1989. С. 384-391.
18. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского. М.: Э. 2017. 640 с.
19. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабринт. 2000. 625 с.
20. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература. 1990. 541 с.
21. Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы: в 4 т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.99-130.
22. Бойд Брайн. Владимир Набоков. Американские годы. Москва: Изд.-во Независимая Газета. 2010. 927 с.
23. Брагинская Н. В. Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Френденберг // Человек, 1991, № 3. С.134-144.
24. Вагинов К. Козлиная песня. Забытая книга. Ленинград: Изд.-во писателей в Ленинграде. 1929. 197 с.
25. Вольперт Л.И. Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // Slavic amanach. University of South Africa. 2001. № 10. Vol. 7. С. 77-90.
26. Гоголь Н. В. Полное академическое собрание сочинений и писем в 17 томах. Том 11. М.: Московской Патриархии. 2009.
27. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. Повести. М.: Гослитизат. 1959.
28. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений в 5 томах. Том 5. Мёртвые души. М.: Изд.-во АН СССР. 1959.

29. Гоголь Н. В. Театральный разъезд: после представления новой комедии. Собрание сочинений. В 4 томах. Т. 2. М.: Типография М. Г. Волчанинова, 1888.
30. Горький М. А. Несобранные литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат. 1941. 552 с.
31. Генис А.А. Довлатов и окрестности (филологический роман). М.: Вагриус, 2001. 288 с.
32. Держуров А. С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века: дис. ... канд. филол. наук., М., 1996. 167 с.
33. Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис.... докт. филол. наук. М., 1999. 457 с.
34. Дефье О.В. Образ художника в русской советской прозе 1920-х годов: дис. ...канд. филол. наук., М., 1988.
35. Дефье О.В. Проза М. Горького о художнике и искусстве. М.: Прометей, 1996. 121 с.
36. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. 475 с.
37. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.
38. Замятин Е.И. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Лица. М.: Русская книга. 2004. 608 с.
39. Зенкин С. Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение. 2012. 552 с.
40. Зенкин С. Н. Теория литературы. М.: Новое литературное обозрение. 2018. 362 с.
41. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada. 2014. 488 с.

42. Зусева-Озкан В.Б. «Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчика» А. Жида в контексте литературной традиции». М.: РГГУ. 2012. 231 с.
43. Иванов В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам, Т. VI, Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Тарту, 1973. С. 5-44.
44. Канунова Ф. З. Карамзин и Стерн // XVIII век, Т.10, 1975. 258-264.
45. Катаев В. П. Алмазный мой венец. М.: Проспект. 1978. 397 с.
46. Клаудия Скандура Здесь читал адъюнкт-профессор Николай Васильевич Гоголь-Яновский (Заметки на полях романа В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове») [RUL] <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/skandura30.shtml>.
47. Кольцова Н.З., Монисова И.В. О театрализации прозы пореволюционной эпохи (на материале произведений Е. Замятина и А. Грина) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 1. С.50-58.
48. Кольцова Н.З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М.А.Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие. 2012. № 6-7. С. 164–171.
49. Криворучко А. Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И.А.Бунин, Б.А. Ларенев и В.А. Каверин // Филология и человек. 2009, № 2. С.112-118.
50. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С.427-457.
51. Ладохина О.Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: дис. ... канд. филол. наук., Северодвинск, 2009. 188 с.
52. Левченко Я.С. Тень Василия Розанова в повествовательном ландшафте Виктора Шкловского // Музыкальное приношение, или Allegro affettuoso:

- Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. [Под науч. редакцией: А. А. Долинина]. СПб.: Издательство Европейского университета, 2013. С.425-440.
53. Левченко, Я. С. Революция выключила скорость и выехала... Броневики в прозе Виктора Шкловского // Шкловский В. Б. Два броневики (Сценарий). М.: Salamadra P.V.V., 2015. С. 42-59.
54. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: АН СССР, 1952. 226 с.
55. Липовецкий М. Н. Эпилог русского модернизма: художественная философия творчества и «Даре» Набокова // Вопросы литературы. 1994, № 3. С.72-95.
56. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург.: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. 317 с.
57. Лотман Ю. М. Роман в стихах «Евгений Онегин»: спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Пушкин. СПб.: Искусство, 1997. С. 393-462.
58. Лотман Ю.М., Виннер Т.Г. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
59. Лотман Ю. М. "Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия " Мир искусств") / [Сост. РГ Григорьева"]. СПб.: Академический проспект. 2002. 542 с.
60. Лунц, Л. Н. Литературное наследие. М.: Новый мир. 2007. 709 с.
61. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Том 1. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда 2009.
62. Мандельштам О. Э. Конец романа // Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. С.72-75.
63. Манн Ю. В. Гоголь. История всемирной литературы. Т 6. М.: ИМЛИ АН СССР. 1989. С. 380.
64. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель. 1966. 181 с.
65. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1976. 412 с.

66. Неклюдова О. А. К вопросу о кинематографической технике в прозе В. Каверина 1920-х гг // Сибирский филологический журнал. 2017, № 1. С.71-82.
67. Нижник А.В. Кольцова Н.З. Музыка в творчестве Г.Газданова («Безмолвный концерт» в «Вечере у Клэра» и «немая симфония» в «Эвелине и его друзьях»). Вестник Московского государственного областного университета, № 3. С. 111-120
68. Новиков В.Н. Роман с языком. М.: Аграф, 2001.
69. Новиков В.И. Филологический роман: старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999, №10. С.193-205.
70. Олеша Ю.К. Три толстяка. М.: Детская литература. 1969. 224 с.
71. Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х - начала 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук., Саранск, 2012. 240 с.
72. Осовский О.О. Явление метапрозы в контексте литературоведческих исследований последних десятилетий // Вестник ТГГПУ. 2010.№2. (20). С.174-177.
73. Поветьева Е.В. Проблема теорий интертекстуальности в современной языкознании // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2012. № 8. С. 39-44.
74. Попова И. В. Бахтин и формалисты: об одном незаменном случае сближения. Пер. Чжен Вэньдун, Ван Пань // Фронт общественных наук. 2019, №2. С. 179-187.
75. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. Письма. М.: Изд-во АН СССР. 1951.
76. Разумова О.А. Филологический роман в русской литературе XX века (Генезис, поэтика): дис....канд. филол. наук., М., 2005. 184 с.
77. Разумова О.А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. 2004. №3. С.131-150.
78. Свердлов М. И, Разумова А. О. Шкловский-персонаж в прозе В. Каверина и Л. Гинзбург // Вопросы литературы. 2005, №5. С.33-52.

79. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. V-VI. P. 151-244.
80. Сегал Д. М. Литература как вторичная модеризирующая система. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Публишерс, 2006. 974 с.
81. Силард Л. Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // *Umjetnost riječi: Casopis za znanost o književnosti (Zagreb)*. 1981. С. 155 -172.
82. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. 420 с.
83. Старосельская Н. Д. Каверин. Молодая гвардия. 2014. 229 с.
84. Степанова И. М. Филологический роман как «промежуточная словесность» в русской прозе конца XX века // *Вестник ТГПУ Серия гуманитарные науки*. 2005, № 6. С. 75-82.
85. Стерн Лоренс Тристрам Шенди. Пер. А. Франковский. М.: Художественная литература. 1968.
86. Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук., Пермь, 2006. 168 с.
87. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги. 1999. 143 с.
88. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: ФЛИНТА. 2018. 336 с.
89. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1997. 574 с.
90. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 140 с.
91. Успенский. Б. А. Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы). М.: Искусство, 1970. 223 с.

92. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Язык русской культуры. 2001. 669 с.
93. Хмельницкая Т.Ю. "Неопубликованная статья о В. Шкловском" // Вопросы литературы, 2005, №2. С.11-32.
94. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Язык славянской культуры. 2008. 326 с.
95. Чудакова, М.О., Тоддес Е.А. "Прототипы одного романа." Альманах библиофила. Вып. X. М.: Книга, 1982: 172-189.
96. Штайн К.Э. Предисловие // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 томах. Т. 2. конец XIX – начало XX вв. Реализм. Символизм. Акмеизм. модернизм / Под ред. К.Э. Штайн. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. 884 с.
97. Alter R. *Partial Magic: The novel as a Self-conscious Genre*. Berceley. Los-Angeles.: University of California Press. 1975. 248 p.
98. Barthes R. *The Reality effect. In the rustle of language*. Trans. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1986.
99. Brandist, Craig. *The Bakhtin circle: Philosophy, culture and politics*. Pluto press, 2002. 230 p.
100. Christensen I. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabakov, Barthe and Beck*. NY.: Oxford University Press, USA, 1981. 174 p.
101. Clark K. and Michael Holquist. *Mikhail bakhtin*. Harvard University Press, 1984. 398 p.
102. Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1981. 293 p.
103. Lodge D. *The Art of Fiction*. London.: Random House, 2011. 256 p.
104. Frank J. *The idea of spatial form*. Rutgers University Press, 1991. 214 p.

105. Gass W. Fiction and the Figures of Life. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1970. 288 p.
106. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York: Methuen, 1985. 168 p.
107. Hutcheon L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Wilfrid Laurier Univ. Press, 1984. 176 p.
108. Jmhof R Contemporary Metafiction: a Potical Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg. 1986.
109. Kayser Wolfgang, and Ulrich Weisstein. The grotesque in art and literature. trans. Ulrich Weisstein, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1963.
110. Scholes R. E. Fabulation and metafiction. University of Illinois Press, 1979. 222 p.
111. Shepherd D. Beyond mctafiction; sclf-consciousness in Soviet literature. Oxford, 1992. 260 p.
112. Spires R. C. Beyond the metafictional Mode: Directions in The Modern Spanish Novel. Lexington, 1984.
113. Sukenick R. The death of the novel and other stories. New York.: Dial Press, 1969. 200 c.
114. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L.; N.Y.: Routledge, 1984. 188 p.
115. Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор “Дон Кихота” // Вымышленные истории. Пер. Ван Юннъянь. Ханчжоу: Изд.-во Чжэцзянской литературы и искусства. 2008. С.28-37. (博尔赫斯 《吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳尔 // 虚构集。王永年译。杭州：浙江文艺出版社，2008年。第28-37页。)
116. Ван Юпин Метапроза: дискурсивные стратегии для разоблачения вымысла // Вестник Хайнаньского педагогического университета. 2001, № 4. С.63-70. (王又平 元小说：暴露虚构的话语叙事策略。海南师范大学学报，2001年第4期，第63-70页。)

117. Ин Ципин. Контекст метапрозы и ее черты // Вестник Ханчжоуского университета. 1995, №3. С.82-88. (殷企平 元小说的背景与特征。1995年, 第3期, 第82-88页。)
118. Ли Дань. От формального текста до диалога идеологии: практика и теория западной постмодернистской метапрозы. Пекин: Изд-во общественных наук КНР. 2017. 333 с. (李丹 从形式主义文本到意识形态对话: 西方后现代元小说的理论与实践。北京: 中国社会科学出版社, 2017年。333页。)
119. Линь Янь. Об антипрозе // Обозрение прозы. 1989, № 3. С. 63-66. (林焱 谈反小说。小说评论, 1989年第3期。第63-66页。)
120. Лодж Дейвид Искусство прозы. Пер. Ван Цзю нянь и др. Пекин: Издательство писателя, 1997. 274 с. (戴维·洛奇 小说的艺术。王峻岩等译, 北京: 作家出版社, 1998年。274页。)
121. Тун Яньпин. О метапрозе // Критика иностранной литературы. 1994. № 3. С.13-19. (童燕萍 谈元小说, 外国文学评论, 1994年, 第3期第13-19页。)
122. У Лян. Повествовательная ловушка // Обозрение современных писателей. 1987, №3. С.45-51. (吴亮 马原的叙述圈套。当代作家评论, 1987年, 第三期。第45-51页。)
123. Ху Цюаньшэн. О суперпрозе // Исследования иностранной литературы. 1992. № 2. С.32-37. (胡全生 “乱花渐欲迷人眼”—谈超小说, 外国文学研究, 1992年, 第2期。第32-37页。)
124. Цюан Нинкан. Метапроза: диалог автора с текстом // Критика иностранной литературы, 1994, № 3. С. 6-12. (江宁康 元小说: 作者与文本的对话。1994年, 第3期。第6-12页。)
125. Чжан Бин Русский формализм: исследование поэтики «остранения». Пекин: Изд-во пекинского педагогического университета. 2000. 324 с. (张冰 俄国形式主义: 陌生化诗学研究。北京: 北京师范大学出版社, 2000。324页。)

126. Чжао Ихен. Когда говорят о говорящем: введение в сравнительную нарратологию. — Пекин: Изд-во Китайского народного университета, 1998. 293 с. (赵毅衡 当说者被说的时候: 比较叙事学导论。北京: 中国人民大学出版社。1998年。293页。)
127. Чжао Чжицзюнь. Теория литературного текста. — Пекин: Изд-во общественных наук КНР, 2001. 230 с. (赵志军 文学文本理论, 北京: 中国社会科学出版社。2001年。230页。)
128. Чжон Бенкан. Антипроза: Возвращение природы современной прозы // Байзя. 1989. №3. (钟本康 反小说: 现代小说本性回归。百家。1989年, 第3期。)
129. Ян И. Классическая китайская проза. Пекин: Изд-во общественных наук КНР. 1995. 738 с. (杨义 中国古典小说史论, 北京: 中国社会科学出版社。1995年。)