

О.Ф. Ладохина

Филологический
роман:

фантом

или

реальность

русской

литературы

XX века?

Ольга Ладохина

**Филологический роман:
фантом или реальность
русской литературы XX века?**

«Водолей»

2010

Ладохина О. Ф.

Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? / О. Ф. Ладохина — «Водолей», 2010

Исследование Ольги Ладохиной являет собой попытку нового подхода к изучению «филологического романа». В книге подробно рассматриваются произведения, в которых главный герой – филолог; где соединение художественного, литературоведческого и культурологического текстов приводит к синергетическому эффекту расширения его границ, а сознательное обнажение писательской техники приобщает читателя к «рецептам» творческой кухни художника, вовлекая его в процесс со-творчества, в атмосферу импровизации и литературной игры. В книге впервые прослежена эволюция зарождения, становления и развития филологического романа в русской литературе 20-90-х годов XX века. В центре внимания исследователя – произведения, за редкими исключениями, жанрово не определявшиеся авторами как филологический роман («Пушкин» Ю. Тынянова, «Дар» В. Набокова, «Пушкинский Дом» А. Битова, «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» В. Каверина, «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца), и тем более значимо стремление автора раскрыть их жанровую природу и своеобразие как романов именно филологических.

© Ладохина О. Ф., 2010

© Водолей, 2010

Содержание

Предисловие	5
Глава 1. Становление и развитие филологического романа в русской литературе XX века	9
К вопросу о жанровой специфике филологического романа	9
Ю. Тынянов на подступах к созданию романов нового жанра	14
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Ольга Фоминична Ладохина

Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века?

Предисловие

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

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

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

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

В круге таких проблем только в 70-е годы и появляется номинация прозаического жанра как «филологической прозы» и термина «филологический роман». Вл. Новиков заметил, что впервые подзаголовок «филологический роман» появился к книге Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», затем А. Генис использовал данный термин для своего романа «Довлатов и окрестности», демонстрируя тем самым его цель – исследование психологии творческой личности. С тех пор термин «филологический роман» все чаще появляется в литературоведческих исследованиях.

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

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

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

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

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

И. Степанова предлагает рассматривать филологический роман как «промежуточную словесность» в русской прозе XX века, утверждая, что в нем должны «...присутствовать романная коллизия и романый герой» [139: 75]. Опираясь на труды Б. Эйхенбаума, И. Степанова замечает, что о промежуточных жанрах говорили еще формалисты, когда занимались «скрещиванием» филологии и литературы. Они, на ее взгляд, были предшественниками данной жанровой формы, а в 90-е годы XX века филологический роман «отвердел и выкристаллизовался», ассимилировал в биографический роман («Довлатов и окрестности» А. Гениса),

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

в мемуары («НРЗБ» А. Жолковского), в роман-пародию («Голубое сало» В. Сорокина), в беллетризованную роман-оперу («Орфография» Д. Быкова) [139: 81–82].

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

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

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

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

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

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

Актуальность пристального внимания к филологическому роману обусловлена общими тенденциями в развитии современного литературоведения – ярко выраженного интереса к процессу смешения жанровых черт, появления так называемого «синтетического жанра», к которому, в частности, относится филологический роман. В силу того, что эта проблема не решена и имеет ряд дискуссионных моментов, а объем знаний в этой области возрастает, задача

обобщения имеющихся результатов в изучении жанра филологического романа имеет актуальный характер.

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

К вопросу о жанровой специфике филологического романа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ю. Тынянов на подступах к созданию романов нового жанра

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

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

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

Так, в одной из первых рецензий на роман Н. Асеев замечал, что образ главного героя списан с Хлебникова. Роман насыщен цитированием стихов Пушкина («В последний раз, в сени уединенья, // Моим стихам вникает наш пенат. // Лицейской жизни милый брат, // Делю с тобой последние мгновенья» [20: 73]), Г. Державина («Глагол времен! Металла звон // Твой страшный глас меня смущает...» [20: 56]), В. Жуковского («Зачем, зачем вы разорвали // Союз сердец? // Вам розно быть! Вы им сказали – // Всему конец» [20: 77]) и, конечно, в первую очередь, – самого Вильгельма Кюхельбекера («... Здесь я видел обещанье // Светлых, беззаботных дней: // Но и здесь не спит страданье, // Муз пугает звон цепей!» [20: 142]; «Злодеям грозный бич свистит //И краску гонит с их ланит, //И власть тиранов задрожала» [20: 125]).

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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