

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа «Отечественная филология

(Русский язык и литература)»

Юлия Аркадьевна Ким

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПАРОДИИ:
РОМАН В. ШКЛОВСКОГО «ZOO»
И ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ Ю. ТЫНЯНОВА

Выпускная квалификационная работа
бакалавра филологии

Научный руководитель: к. ф. н., доц. Елена Николаевна Григорьева

Рецензент: д. ф. н., доц. Наталья Савельевна Мовнина

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Практика пародии в различных вариациях осуществлялась человеком с древнейших времен и, что интересно, осуществлялась непрерывно. Такая стабильность говорит о том, что феномен пародии не теряет своего актуального значения и является, по-видимому, необходимой составляющей пребывания человека в истории. Этот факт подтверждается тем, что в настоящее время пародия в искусстве множится, становится более изощренной. Неудивительно, что пародия не раз становилась объектом научного изучения: первые попытки описания этого явления были предприняты еще в античности.

Последовательная практика пародии порождает последовательную рефлексию над этим феноменом. Так, представляется закономерным, что к изучению пародии в литературе обращалось в разное время и с разными целями большое количество ученых, представляющих различные отрасли знания. Сложность описания исследовательского сюжета в области пародии наглядно демонстрирует, что само выявление такого сюжета представляется нелегкой задачей. В какой-то мере это определено временной, культурной, идеологической дистанцией между различными работами, но первичной причиной является природа материала, который становится объектом научного исследования. В настоящий момент изучение пародии является довольно развитой областью гуманитарного знания.

Одной из важнейших форм пародии является литературная пародия. Она настолько прочно закреплена в культуре, что представляется возможным сказать, что история литературной пародии сопровождает историю литературы повсеместно.

Значительный вклад в историю изучения литературной пародии внесли русские формалисты (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум). Каждый из них не единожды упоминал пародию в своих работах, но наиболее цельную концепцию литературной пародии предложил Тынянов. Значимость

теоретических работ Тынянова в области пародии подтверждается использованием предложенной им модели почти в каждом исследовании, так или иначе касающемся проблем пародии. Кроме того, в настоящее время производится активная рефлексия над работами русских формалистов, в рамках которой смысл статей Тынянова по теории пародии прочитывается по-новому. Это позволяет создать намного более широкое исследовательское поле, нежели собственно литературоведческое. Результаты этой работы можно найти на страницах журнала «Новое литературное обозрение», в рамках которого, по большей части, она и была осуществлена.

Внимание к научному наследию формальной школы вызывает интерес к художественной практике ее участников у ряда исследователей. Самым очевидным и привлекательным вектором работы с этими литературными текстами является приложение к ним научной парадигмы, выработанной самими же русскими формалистами. Этим объясняется факт частотности аналитического использования категорий формализма в исследованиях подобного рода, обширно представленных в современной гуманитаристике. Нередко предметом таких работ становится само обнаружение и художественное преломление этих категорий в литературных текстах представителей «ОПОЯЗа».

Таким образом, можно сказать, что методология таких исследований во многом подсказана их авторам объектом (а иногда и предметом) изучения. Настоящая работа представляет собой попытку очередного такого аналитического опыта.

В качестве **объекта** исследования выступают художественные тексты формалистов: роман «Zoo, Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского и три произведения Ю. Тынянова, объединяемых в цикл под общим названием «петербургские повести»: рассказы «Подпоручик Киже», «Малолетный Витушишников» и повесть «Восковая персона».

Предметом исследования является обнаружение и исследование категории пародии в этих текстах в том виде, каковой она представлена формалистами в их теоретических работах.

Цель работы — интерпретация художественных текстов формалистов, основанная на использовании обнаруженной в их тексте пародийных элементов разных уровней.

В связи с поставленной целью необходимо последовательное выполнение определенных нами **задач**, коими являются:

1. обобщение и концептуализация теоретических положений научного осмысления пародии формалистами;
2. необходимый для исследования анализ дискурса современной гуманитаристики и результатов ее работы в ключе переосмысления интересующих нас научных работ формалистов;
3. обнаружение представленных в исследуемых текстах научных категорий формализма (основной интерес представляет пародия);
4. интерпретация исследуемых текстов в ключе использования (или неиспользования) в них пародии, основанная на соотнесении теоретических положений работ формалистов о пародии с художественной практикой.

Исследование предполагает необходимое для анализа описание специфики художественного мира исследуемых текстов, а также некоторых других аспектов, оказывающихся в фокусе внимания по различным причинам. Так, например, необходимым представляется описание текстологии романа «Zoo» и пристальное внимание к истории изучения художественных текстов Тынянова.

Новизна исследования определяется отсутствием подробных исследований о пародии на материале выбранных нами текстов.

Работа состоит из введения, трех глав, каждая из которых содержит в себе отдельные разделы, заключения и списка литературы. Первая глава посвящена теории пародии, вторая — изучению романа Шкловского «Зоо», третья — изучению петербургских повестей Тынянова.

Глава 1

Теория пародии

1. Предварительные замечания

Исследовательская ситуация, сложившаяся вокруг явления литературной пародии, сложна и неоднозначна. Термин пародия является, по словам Е. В. Хворостьяновой, «наиболее неустойчивым из терминов, принятых в литературоведческой науке»¹. Он происходит от греческого *parodia*. «Корень “*odos*” означает песнь, приставка “*para*” имеет два значения: “против” (предполагающее контраст), “помимо” (предполагающее согласованность, согласие). Таким образом, его переводят как “противопеснь”, “перепев”, то есть сказанное по поводу чего-то отдельного, инородного, отодвинутого на известную дистанцию и вместе с тем активно усиливаемого, способного быть воспроизведенным с той или иной степенью точности»². Однако буквальный перевод греческого слова и восстановление его внутренней формы, как замечает Хворостьянова³, еще более затрудняет понимание термина, и, кроме того, таит в себе определенную опасность. Так, например, показателен пример, который приводит в своей монографии о пародии Маргарет Роуз: Юлий Цезарь Скалигер в «*Poetices libri septem*» (1561) переводит слово пародия как *hapsodia inversa* (перевернутая песнь), добавляя к этому переводу коннотацию, выраженную у него словом «*ridiculus*», которое, в свою очередь, в переводе на английский может означать как «*funny, amusing*» («смешной, забавный»), так и «абсурдный» (с негативным значением). Это привело к тому, что некоторые английские

¹ Хворостьянова Е. В. Слово *vers.* пародия // Имя — сюжет — миф: межвузовский сборник / под ред. Н. М. Герасимовой. СПб., 1995. С. 195.

² Сысоева О. А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. М., 2008. С. 23.

³ Хворостьянова Е. В. Указ. соч. С. 196.

исследователи восприняли пародию как то, что «отрицает» пародируемое, насмехается и издевается над ним (и это сблизило пародию с бурлеском в их понимании), меж тем как греческий префикс «para», как замечает Ф. Лельевр, может передавать одновременно и значение близости, и значение противоположности.⁴

Как известно, первые образцы пародии появились еще в античности: пародии Аристофана «Облака» и «Лягушки», пародии Гиппократата на героический эпос, пародии на Гомера — поэма «Батрахомиомахия» неизвестного автора и поэма Гегемона «Гигантомахия». Аристотель в «Поэтике» первым составителем пародий называет Гегемона. Тогда же, в античности, началось и осмысление этого явления.

В настоящее время количество исследований, посвященных литературной пародии, настолько велико, а содержание их настолько противоречиво, что представляется большой трудностью адекватное историографическое их описание. Само это описание могло бы составить намного более объемную и серьезную работу, нежели данная. Кроме того, сложность заключается в том, что нередко исследования, затрагивающие интересующую нас тему, не ставят своей целью изучение именно пародии, но содержащиеся в них идеи важны как факты научно-исследовательской ситуации, складывающейся вокруг этого явления. К наиболее значимым исследованиям, в той или иной мере (и с теми или другими целями) касающимся теоретизации феномена пародии, можно отнести исследования О. М. Фрейденберг⁵, М. М. Бахтина⁶, А. А. Морозова⁷, Д. С. Лихачева⁸,

⁴ См. *Rose M. Parody: ancient, modern, and post-modern.* Cambridge, 1995. P. 9.

⁵ См. *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 490-497.

⁶ См. *Бахтин М. М.* 1) Проблемы поэтики Достоевского. СПб., 2015; 2) Из предыстории романного слова // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 353-392.

⁷ См. *Морозов А. А.* 1) Вступительная статья и примечания // Русская стихотворная пародия. Л., 1960. С. 5-88; 2) Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 48-77.

⁸ См. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в древней Руси. Л., 1984.

Ю. М. Лотмана⁹, Л. Хатчен¹⁰, В. И. Новикова¹¹, Е. В. Хворостьяновой¹². Особый интерес представляет вышеупомянутая и, к сожалению, не переведенная на русский язык монография М. Роуз ««Parody: ancient, modern, and post-modern». Роуз прослеживает изменение практик пародии и представлений о ней от античности до современности. В конце исследования приведен список интерпретаций пародии, снабженных краткими характеристиками. В список «late-modern uses and definitions» («позднемодернистские» — с 1960 года) попали Зонтаг, Фуко, Машере, Кристева, Хасан, Бодрийяр, Деррида, Женетт, Джеймсон, Хатчен, Ньюмен, Эмис. К «post-modern uses and definitions» («постмодернистские» — с 1970 года) относятся Лодж, Дженс, Эко.¹³

1. 2 Теория пародии Ю. Тынянова

Одна из самых цельных концепций пародии была создана русскими формалистами, чей вклад в разработку этой научной проблемы признается значимым и отечественными, и зарубежными исследователями. В первую очередь, речь идет о работах Ю. Н. Тынянова. Несомненно, в связи с заявленной темой настоящего исследования они должны оказаться в фокусе внимания.

Тынянов обращался к пародии на протяжении всей своей научной деятельности. На это неоднократно обращали внимание его исследователи и комментаторы: «К проблеме пародии Тынянова вела сама логика и

⁹ См. *Лотман Ю. М.* Труды по знаковым системам. Т. 1. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.

¹⁰ См. *Hutcheon L.* A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms. N.-Y.; L., 1985.

¹¹ См. *Новиков В. И.* 1) Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 190-213; 2) Книга о пародии. М., 1989 и др.

¹² См. *Хворостьянова Е. В.* 1) Русская литературная пародия 80-х – начала 90-х годов XIX века: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. к.ф.н. Л., 1987; 2) Слово vers. пародия // Имя - сюжет - миф: межвузовский сборник / под ред. Н. М. Герасимовой. СПб., 1995. С. 195-212; 3) Пародия как автометаописание: (литературный образ поэзии 80-х - начала 90-х годов XIX века) // Автоинтерпретация: сб. статей / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 82-97 и др.

¹³ См. *Rose M.* Op cit. P. 282.

хронология его научных занятий, начавшихся с изучения литературной борьбы архаистов и карамзинистов, — в среде тех и других пародия чрезвычайно почиталась. Главный герой штудий Тынянова еще с университетских лет — Кюхельбекер, атмосфера вокруг которого была наэлектризована пародией и шаржем. Пародия стала первой из теоретических проблем, разработанных Тыняновым. Одним из его докладов в Венгеровском семинарии был доклад о пародийной пушкинской “Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову”. Уже здесь проблема пародии была поставлена на прочную историческую основу; был продемонстрирован метод отыскания “ключа” пародии, которым владели ее современники». ¹⁴

Основные положения теории пародии Тынянова изложены в двух статьях: «Достоевский и Гоголь: к теории пародии» ¹⁵ и «О пародии» ¹⁶.

Впервые к теоретическому изучению данного вопроса ученый обратился в 1919 году в статье «Достоевский и Гоголь: к теории пародии», которая является его первой опубликованной теоретической работой. В предисловии к книге «Архаисты и новаторы» находим: «...в этой книге собрана большая часть моих историко-литературных, теоретико-литературных и критических статей за 9 лет. Именно 9 лет назад, в 1919 году, я написал работу о пародии — “Достоевский и Гоголь”, которая в 1921 году была издана “Опоязом”». ¹⁷

Известно, что в том же 1919 году Тынянов читал в Доме литераторов годовой курс «История и теория пародии», а с октября 1920 г. — лекции «Пародия в литературе» в Литературной студии Дома искусств. «В бумагах Тынянова сохранилась рукопись неоконченной статьи “О пародии” (15 стр. тетрадного формата, авторская дата: 1919; АК), несомненно связанной с

¹⁴ Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 536-537.

¹⁵ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198-226.

¹⁶ Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. С. 284-309.

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Предисловие к книге «Архаисты и новаторы» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 395.

этими курсами. В той или иной мере проблема пародии затрагивалась во многих работах Тынянова начала и середины 20-х годов».¹⁸

Тынянов продолжил изучение этого явления в статье 1929 года «О пародии», которая впервые была опубликована вместе со многими другими материалами лишь в 1977 году в сборнике «Поэтика. История литературы. Кино». В комментариях к нему описана история создания и публикации этой статьи, связанная с подготовкой заказанного Ленгизом Тынянову сборника «Мнимая поэзия». Из-за разногласий с издательством «Academia» вместо полной статьи в сборнике в качестве предисловия был напечатан краткий ее конспект, который долгое время (ввиду вынужденного забвения изначального текста) представлял для исследователей литературы взгляды позднего Тынянова по вопросам пародии. В комментариях к первому полному изданию статьи содержатся сведения о неосуществленных планах Тынянова: «В архиве Тынянова есть несколько планов работы о пародии. Из существенных пунктов в публикуемой статье никак не раскрыт лишь один — о карикатуре. Между тем о карикатуре и ее соотношении с пародией Тынянов думал давно. Еще в материалах к статье 1919 г. находим обширные выписки о карикатуре из работы А. Бергсона «Смех» (АК); в одном из блокнотов 1921 или 1922 г. в перечне «Орега на год» есть пункт «Пародия — карикатура» (АК), в другом, более позднем — пункт «Пародия в живописи и карикатура» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 72). Насколько можно судить по самому подробному из сохранившихся планов (из 25 пунктов), этот раздел должен был стать одним из завершающих. Но следов какой-либо работы над ним не обнаружено».¹⁹

Так или иначе, на основании двух дошедших до нас статей можно составить цельную концепцию пародии Тынянова (что широко распространено в исследовательской практике), которая вписывается в его теорию литературной эволюции. Методология работ «Достоевский и Гоголь:

¹⁸ Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Комментарии. С. 537.

¹⁹ Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Указ. соч. С. 538.

к теории пародии» и «О пародии» во многом различна, что обнаруживает некоторые автопротиворечия в общей концепции (об этом написано в статье Ю. В. Шатина «Два лика пародии»²⁰). Эти противоречия снимаются ввиду того, что в поздней статье понимание пародии во многом более глубоко и осмысленно: «По собственному определению Тынянова, статья “О пародии” — “углубление” и “итог” его прежних изучений пародии (первый и второй черновые варианты письма к Б. Бегаку, Н. Кравцову и А. Морозову. — АК). Теперь в ее теоретическом и историческом рассмотрении он исходил из системного понимания литературы, обоснованного в работах “О литературной эволюции” и “Проблемы изучения литературы и языка”»²¹.

В концепции Тынянова пародия мыслилась «чрезвычайно широко, покрывая значительную область явлений, возникающих в переходные (т.е. исторические по преимуществу) литературные эпохи»²². Пародия, по Тынянову, является неотъемлемой частью и важнейшей движущей силой литературной эволюции. «Суть пародии — в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием»²³. Так, прием пародии заключается в деавтоматизации приема (или формы), которая сама становится приемом. Когда первичный прием перестает выполнять эстетическую функцию (автоматизировался), пародия, острая этот самый первичный прием, переводит его в новый (пародийный) контекст, тем самым оживляя его.

²⁰ Шатин Ю. В. Два лика пародии // Критика и семиотика. 2009. Вып. 13. С. 213-220.

²¹ Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Указ. соч. С. 540.

²² Калинин И. А. История литературы: между пародией и драмой: (к вопросу о метаистории русского формализма) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 290.

²³ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии. С. 210.

Старый прием применяется в новой функции, становясь так называемым «вторым планом, пародируемым»²⁴.

Наличие и узнавание второго плана — условие существования пародии, если же он останется неузнанным, то пародийный текст будет восприниматься «в одном плане, исключительно со стороны ее организации, т. е. как всякое художественное произведение»²⁵. Необходима «параллельность существования с текстом-источником (забвение прототипа упраздняет пародийность текста-интерпретатора)»²⁶. «Это в значительной мере решает вопрос о пародиях как о комическом жанре. Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а краска остается. Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»²⁷.

Концептуально важным является поднятый Тыняновым вопрос о пародийности и пародичности, «иначе говоря — вопрос о пародической форме и о пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например, тематическим и словарным, средам, — возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее»²⁸.

Для Тынянова важной является категория «направленности» на какое-либо произведение. Если направленности нет, напряжение между произведениями снимается, «пародический костяк» становится удобной

²⁴ Там же. С. 211.

²⁵ Там же.

²⁶ *Хворостьянова Е. В.* Слово *vers.* пародия. С. 205.

²⁷ *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь: к теории пародии. С. 225.

²⁸ *Тынянов Ю. Н.* О пародии. С. 290.

моделью (удобной и, что главное, продуктивной), позволяющей произведению, ее использующему, стать литературой, включиться в контекст (то есть использованная пародически модель произведения — «знак литературности»²⁹). По Тынянову, «пародический костяк» для любого произведения неизбежен, как неизбежна соотнесенность любого произведения с предшествующей традицией, «отталкивание»³⁰ от чего-то. Так понятая пародичность, то есть «непародийная пародия», «внепародийная пародия» будет, например, включать в себя любой тип интертекстуальности (к слову о пресловутом очень широком понимании Тыняновым феномена пародии). Важно отметить, что иллюстрация теоретических положений происходит на примерах из русской литературы XVIII—XIX веков.

1.3.Рецепция теории пародии Ю. Тынянова в современной гуманитаристике

До определенного момента работы по теории пародии Тынянова становились объектом научной рефлексии реже, чем другие его исследования, что, по всей видимости, давало основания некоторым ученым считать концепцию пародии Тынянова недооцененной для литературоведения. Однако, начиная с конца 80-х — начала 90-х, интерес к ней возрастает. В настоящее время пародия признана одним из центральных понятий формалистской теории литературы. Качественно новую рецепцию теории пародии Тынянова в постсоветский период предложили исследователи, деятельность которых в той или иной степени связана с издательством «Новое литературное обозрение» и одноименным журналом.

В связи с «НЛО» можно говорить о целой традиции научного переосмысления теоретических работ формалистов в России, начавшейся в 90-е годы и продолжающейся сегодня. Эта заинтересованность в изучении

²⁹ Там же. С. 290.

³⁰ Плешкова О. И. Теория пародии Ю. Н. Тынянова и современная проза постмодернизма // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6. С. 523.

наследия русской формальной школы была отрефлексирована на страницах «НЛО». Приведем цитату из вступительного слова редактора блока «1920-е годы как интеллектуальный ресурс: в поле формализма» Марии Майофис («НЛО», №50 за 2001 год). «Сейчас мы наблюдаем всплеск интереса к русскому формализму на ином качественном уровне. Интенсивное усвоение западных теорий и методик, размывание междисциплинарных границ и тесное взаимодействие теперь уже между самими гуманитарными науками диктуют новый взгляд на историю, сущность и эволюцию формального метода, провоцируют на иные (в том числе и дисциплинарно иные) типы рефлексии.

<...>

Работы, представленные в данной подборке, различаются по методам и оценкам изучаемого явления, однако в каждом из них заметно стремление рассмотреть формализм в новом контексте (будь то современные социологические теории, европейская интеллектуальная история XX в. или взаимоотношения формалистов с учениками), т.е. определенным образом “остранить” его». ³¹

Яркие примеры исследований, материалом для которых служит научный дискурс формалистов, обширно представлены в книгах издательства «Новое литературное обозрение» и на страницах одноименного журнала. К работам, непосредственным объектом которых является теория пародии Тынянова, можно отнести статьи И. Калинина «История литературы: между пародией и драмой: (к вопросу о метаистории русского формализма)» ³² и Д. Куянджича «Пародия как повторная переработка (литературной) истории» ³³. Эти статьи вписываются в вышеупомянутую «программу» интерпретации наследия формалистов. Можно выделить общий и основной, как видится,

³¹ Майофис М. От редактора // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. Блок «1920-е годы как интеллектуальный ресурс: в поле формализма». (Цит. по: Журнальный зал. [Электронный ресурс.]: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/maiof.html>).

³² См. Калинин И. А. Указ. соч.

³³ Куянджич Д. Пародия как повторная переработка (литературной) истории // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 84-90.

прием работы этих исследователей с материалом, коим в данном случае является теория пародии Тынянова. Это прием остранения, основанный на поиске в известном смысле «странных» теоретических сближений положений формализма с положениями других научных или философских систем. При этом речь идет не только о непосредственных заимствованиях понятий или идей, но и о типологических сопоставлениях, которые могут обратить на себя внимание. Так, например, в вышеупомянутой статье Калинина мы находим именно такое типологическое сближение теории литературной эволюции с философией истории Гегеля.

Обратим более пристальное внимание на статью Драгана Куянджича «Пародия как повторная переработка (литературной) истории», в которой разбирается пример из статьи Тынянова «Достоевский и Гоголь: к теории пародии».

Приведем этот пример:

«Но Достоевский переносил и трагические черты действительной жизни в произведения, иногда резко меняя их эмоциональную окраску на комическую. Я извиняюсь за тяжелый пример, но он слишком убедителен.

Андрей Михайлович Достоевский вспоминает о памятнике над могилою матери: “Избрание надписи на памятнике отец предоставил братьям. Они оба решили, чтобы было только обозначено имя, фамилия, день рождения и смерти. На заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: “Покойся, милый прах, до радостного утра...”. И эта прекрасная надпись была исполнена”.

В “Идиоте” генерал Иволгин рассказывает о Лебедеве, который уверяет, будто потерял левую ногу, и “ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник, с надписью, с одной стороны: “Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева”, а с другой: “Покойся, милый прах, до радостного утра”».³⁴

³⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии. С. 215.

Статья Куянджича, как представляется, направлена на экспликацию на уровне темы того, что в исследовательской традиции принято называть витальной функцией пародии (хотя более точным названием для нее было бы «витально-мортальная»). В этой функции, несомненно, и кроется основной прием пародии как феномена. Этот факт может быть подтвержден тем, что три исследователя, создающие в одно и то же время независимо друг от друга концепции пародии, последовательно приходят к этой мысли, работая при этом на разном материале (имеются в виду работы Тынянова, Бахтина и Фрейденберг). Говоря простым языком, это способность пародии убивая, воскрешать. Если говорить об этом в категориях формализма, механизация пародируемого приема, который уже автоматизировался в восприятии, (смерть) дает его же реконтекстуализацию (оживление), превращая его в материал. По мысли Куянджича, приведенный пример является концептуально важным для понимания пародии Тыняновым. Через метафору смерти, подсказанную самим приводимым материалом, Куянджич обнаруживает, на основе пародии Тынянова, сначала пародийную связь внутри этого примера, а затем — типологическую связь с идеей исторических останков Ницше, пользуясь, таким образом, тем же научным сценарием, что и его коллеги по «НЛО». Свою гипотезу автор статьи подтверждает, применяя выявленные положения к художественной практике самого Тынянова (эпизод из «Смерти Вазир-Мухтара» (1929), где Пушкин на дороге на Кавказе встречает повозку с телом Грибоедова, собранного из его руки, опознанной по перстню, и других неизвестных останков): «Эта встреча повергает его (Пушкина — Ю. К.) в задумчивость, и мысли его — самые что ни на есть ницшеанские размышления о счастье умереть, оставив после себя “возвышенную подпись” (“sublime signature”): “Ему нечего было более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил “Горе от ума”».³⁵

³⁵ Куянджич Д. Указ. соч. С. 89.

Невозможно согласиться с Д. Куюнджичем в некоторых моментах. Не был им замечен значимый (в том числе и для формалистов с их корреляцией литературных — внелитературных рядов) факт, что эпитафия Карамзина не была написана на смерть девочки, а является стихотворением в жанре эпитафии. Также следует отметить (спасибо за подсказку сотруднику московского Музея-квартиры Ф. М. Достоевского П. Е. Фокину), что воспоминания А.М. Достоевского были написаны намного позже «Идиота», в 1895 году. Опубликованы они были в 1930 году. До этого момента воспоминания хранились в Пушкинском Доме, где, видимо, Тынянов с ними и познакомился (так как его первая статья о пародии была написана в 1919 году). Следовательно, «пародийная экономика»³⁶, выстроенная Достоевским в упомянутом примере, не так сложна, каковой она представляется Куюнджичу: это просто диалектический ритуальный смех пародии, позволяющий Достоевскому убить и вновь воскресить свою память о матери.

Самым значимым замечанием может стать то, что в статье Тынянова пример из «Идиота» приведен вовсе не для иллюстрации экономики пародийных и пародических отношений, а служит демонстрацией того, как Достоевский оперирует собственным трагическим бытом-памятью (использует его как материал) и применяет его в литературе, делая комическим. Тем не менее, допущенные Д. Куюнджичем в исследовании фактические ошибки ни в коем случае не отменяют красоты и продуктивности представленной им мысли, что будет подтверждено в дальнейшем в главе настоящего исследования, посвящённой художественной практике Тынянова.

1.4. Пародия в работах В. Шкловского

В отличие от своего друга и коллеги по «ОПОЯЗу» Тынянова, Шкловский не занимался вопросами пародии специально. Таким образом,

³⁶ Куюнджич Д. Указ. соч. С. 84.

невозможно говорить о цельной концепции пародии Шкловского, но возможно выявить его представления об этом явлении.

Пародия для Шкловского — это прием. Вероятно, по этой причине в указателе литературных имен и терминов в «Теории прозы» 1929 года мы находим вариант «пародирование» вместо «пародия». Там же между «пародированием» и «приемом остранения» стоит знак равенства, а дальше перечислены средства, которыми осуществляется данный прием: «характером персонажа», «построением (пародирование строя романа)», «гиперболическим развертыванием», «использованием изношенного приема».³⁷

Прокомментируем эти средства. Пародирование характером персонажа, по мнению Шкловского, было осуществлено Филдингом: «Филдинг пародировал старый роман в “Том Джонс, Найденыш” безнравственностью главного действующего лица. Вместо традиционной верности любовника, испытывающего различные приключения, мы имеем веселые похождения Джонса».³⁸

Здесь же находим пример пародирования строя романа: «Стерн совершил более радикальную пародию, он пародировал самый строй романа, произвел пересмотр всех его приемов».³⁹

Собственно, «пародийным романом» в книге Шкловского назван роман Лоренса Стерна «Тристрам Шенди». Ему посвящена отдельная глава, в которой показано, как Стерн пародирует прием обычного, по Шкловскому, романа — «развертывания новеллы и вторжения нового материала в нее»⁴⁰. Принцип пародирования заключается в намеренной гиперболизации, утрировании такого развертывания, являющимся особенностью повествования в «Тристраме Шенди».

³⁷ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 259.

³⁸ Шкловский В.Б. О теории прозы. С. 174.

³⁹ Там же. С. 175.

⁴⁰ Там же. С. 181.

Как и Тынянов, Шкловский говорит об автоматизированных приемах, которые могут быть применены в новой, пародийной функции: «Нужно сказать, что изношенный прием может быть еще раз использован, как пародия на прием; так использовал Пушкин банальную рифму “морозы-розы” — оговорив в стихах ее банальность. Сюжет похищения пародирован еще Боккаччо в седьмой новелле 2-го дня, о том, как “вавилонский султан посылает одну из своих дочерей в замужество к королю дель-Гарбо”». ⁴¹

Подобно Тынянову, Шкловский видел в пародии силу, обеспечивающую динамику литературной эволюции (но в связи с тем, что пародирование, по Шкловскому, равно остранению, это не делало его хоть сколько-нибудь особенным приемом): «Не пародия только, но и всякое произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» ⁴².

Таким образом, назвав произведение Стерна «пародийным романом» (что было бы равносильно определению «роман остранения»), Шкловский приходит к закономерному выводу: «”Тристрам Шенди” — самый типичный роман всемирной литературы» ⁴³.

⁴¹ Там же. С. 51.

⁴² Шкловский В.Б О теории прозы. С. 31.

⁴³ Там же. С. 204.

Глава 2

Роман В. Шкловского «Zoo, Письма не о любви, или Третья Элоиза»

2.1 Текстология романа В. Шкловского «Zoo, Письма не о любви, или Третья Элоиза»

Роман «Zoo, Письма не о любви, или Третья Элоиза» написан В. Б. Шкловским в годы эмиграции в Берлине. «Zoo» входит в так называемую «автобиографическую трилогию» Шкловского (как называют ее Я. Левченко⁴⁴, А. Галушкин⁴⁵ и другие исследователи), к которой также относятся романы «Сентиментальное путешествие» и «Третья фабрика».

По форме «Zoo» — это роман в письмах (эпистолярный роман), переписка между Виктором Шкловским и Эльзой Триоле (анаграмма ее имени, «Третья Элоиза», данная в качестве подзаголовка, отсылает к традиции эпистолярного романа). Структура этой книги: четыре предисловия автора к разным изданиям, эпиграф («Зверинец» Хлебникова, данный целиком) и тридцать одно письмо. Шесть писем от Эльзы Триоле (Али, или Алика), пять из них адресованы Виктору Шкловскому, а одно (письмо первое) — «ее сестре в Москву из Берлина»; двадцать пять писем от Виктора Шкловского, двадцать два — адресованных Эльзе Триоле, вступительное письмо, адресованное «всем, всем, всем», письмо тринадцатое, написанное в Россию, и, наконец, письмо тридцатое и последнее, адресованное во ВЦИК СССР. Это тот вариант, который попадает в руки современному читателю. Однако известно, что у романа есть длинная текстологическая история, которая требует рассмотрения.

Впервые опубликованный в Берлине в 1923 году, роман известен читателю в трех редакциях. Это редакции 1923, 1924 и 1964 годов. Все три варианта существенно отличаются друг от друга (этому посвящена статья

⁴⁴ См.: Левченко Я. Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.

⁴⁵ См.: Галушкин А. «Приговоренный смотреть...» // Шкловский В. Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 5-14.

Д. Апахончич «Редакция романа В. Б. Шкловского “Зоо или Письма не о любви” 1964 года»⁴⁶). В первой редакции было двадцать девять писем и «Предисловие автора к первому изданию» («Берлин, 5 марта 1923 г.»), и назывался он «Зоо, Письма не о любви, или Третья Элоиза».

В следующий раз роман издавался в 1924 году (издательство «Атеней», Ленинград) под названием «Зоо, или Письма не о любви». Из романа были исключены почти все (и без того немногочисленные) письма, принадлежащие Эльзе Триоле, кроме «Алиного последнего», а также посвящение: «Эту книгу я посвящаю Эльзе Триоле и даю книге имя Третья Элоиза». Так, автор (реальный автор романа, Виктор Шкловский) почти полностью лишает Алю слова, делает ее не более чем адресатом писем, сводит ее роль к причине, побудившей героя писать роман-письма. В такой ситуации образ персонажа в самом тексте романа складывается не через прямое его слово, а опосредованно — через слово Виктора Шкловского — персонажа. Интересно, что такие изменения текста без труда можно соотнести с биографией Шкловского. «Читатель, знакомый с биографическим и историческим контекстом произведения, не может не связать изменения, внесенные в роман, с новыми обстоятельствами жизни В. Б. Шкловского (известно, что возвращение на родину было также для биографического автора возвращением к супруге, Василисе Корди, упоминание о которой парадоксальным образом также можно найти в романе “Зоо”, посвященном другой женщине)»⁴⁷. Кроме того, в романе появляются новые письма: вступительное письмо, письмо о японце Тарацки, письмо о пробниках и письмо, в котором дается развязка любовной линии романа. Датировка писем, присутствующая в первой редакции, исчезает.

После длительного перерыва роман переиздается в 1964 году, в книге «Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964». В роман возвращаются датировки, посвящение

⁴⁶ Апахончич Д. Редакция романа В. Б. Шкловского «Зоо или Письма не о любви» 1964 года // Летняя школа по русской литературе. 2015. Т. 11. № 4. С. 317-326.

⁴⁷ Апахончич Д. Указ. соч. С. 321.

Эльзе Триоле, все ее прежде вычеркнутые письма и троичный заголовок, исключается письмо о пробниках, появляются три новых предисловия: неозаглавленное (датировано 1963 годом, самое первое теперь в книге), «Второе предисловие к старой книге» (датированное так: «1924 г., Ленинград», но включенное в текст именно в 1964 году, а не в 1924, как можно было бы предположить) и «Третье предисловие» (1963 г. Москва). Позднее, в переиздании 1966 года, неозаглавленное предисловие (немного измененное), датируется 1965 годом, а в собрании сочинений 1973 года мы находим: «P. P. S. Аля умерла, а мне восемьдесят лет. Я не видел еще ее могилу»⁴⁸. В 1973 году Шкловскому как раз было 80 лет. Эльза Триоле умерла в 1970 году. В этом же издании предисловие 1965 (изначально — 1963) года называется «Четвертым предисловием» и встает в самый конец. Все четыре предисловия объединяются под заголовком «Четыре предисловия». Для анализа в данной работе берется последняя редакция романа с учетом его текстологической истории.

2.2 Художественный мир романа В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза»

В основе построения художественного мира «Zoo», как представляется, лежит система бинарных оппозиций, элементы которых последовательно остраивают друг друга.

Помимо очевидных, выведенных в романе на уровень темы оппозиций («теория литературы — любовь», «русский Берлин — Россия»), в тексте присутствуют такие, которые конструируют внутренний сюжет произведения.

Одной из таких оппозиций является игра в «документальность» и «фикциональность». Это игра, направленная на читательское восприятие.

⁴⁸ Шкловский В. Б. Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1973. Далее ссылки на данный том этого издания приводятся в тексте с указанием фамилии автора и страницы.

Неслучайно многие исследователи «Zoo» принимают его за автобиографическое повествование. В тексте неисчислимо количество элементов, которые подталкивают к этому решению. Героями романа становятся реальные люди с реальными биографиями: существовали и оставили после себя память и Шкловский, и Триоле, и Роман Якобсон, и Петр Богатырев, и Андрей Белый, и многие другие, упомянутые в тексте. Существовали и ВЦИК СССР, и берлинский ресторан «Prager Diele», в котором действительно часто бывал «русский Берлин», и ОПОЯЗ, и эмиграция Шкловского, и его возвращение в Россию, — все это факты истории. В «Третьем предисловии», датированном 1963 годом, Шкловский пишет: «Мне семьдесят лет» (Шкловский, 290), — это также является правдой, Шкловский родился 12 (24) января 1893 года, в 1963 году ему было семьдесят.

Механизм создания текста, не допускающий никаких сантиментов, обнажается в самом начале романа. Такое резкое и явное обнажение приема было бы жестоким, если бы было послесловием, но, будучи предисловием, оно сразу вводит читателя в пространство *метафигкции*, демонстрирует «сделанность» текста. Так, «четыре предисловия автора» настолько меняют восприятие всего романа, задавая стратегию чтения, что исключить их из текста романа не представляется возможным, они уже и есть роман, его начало. Слово в этих предисловиях, таким образом, — слово Виктора Шкловского — героя романа.

Метафигкциональность текста поддерживается и в дальнейшем. Например, письмо девятнадцатое предваряется предисловием, в котором внутритекстовый, как было выяснено, Шкловский, уверяет, что не писал этого письма, что оно действительно написано Алей. Кроме того, он пишет: «Письмо Алино лучшее во всей книге. Но не читайте его сейчас. Пропустите и прочтите, уже окончив книгу. Я объясню вам сейчас, почему это нужно сделать» (Шкловский, 209). Письмо в тексте книги графически перечеркнуто красным крестом, о чем говорится в предисловии к нему: «Я нарочно

поэтому перечеркиваю его красным. Чтобы вы не ошиблись» (Шкловский, 210). Как бы понимая недоумение читателя, который уже не знает, чему ему верить, а чему нет, этот «автор» пишет: «Как композиционно понять это письмо? Ведь оно все же вставлено?» (Шкловский, 210)

Дальше дается уже теоретическое объяснение причины, по которой зачеркнуто письмо. Это уже другая причина, не биографическая, не чувственная, а причина-прием, это «метавмешательство». Образ Шкловского, который парой предложений выше целовал письмо от любимой женщины, разрушается, на смену ему приходит Шкловский-теоретик. Он будто бы раздосадован, что первых объяснений читателю не хватило:

«Но скажите, на какого черта вам нужна композиция? А если нужна — извольте! Для иронии произведения необходима двойная разгадка действия, обычно она дается понижающим способом, в “Евгении Онегине”, например, фразой: “Уж не пародия ли он?”

Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого» (Шкловский, 210).

Таким *странным* образом в данном фрагменте сочетается обнажение механизма написания текста с нежными чувствами героя по отношению к автору последующего письма. И то, и другое изображается настолько убедительно, что вконец запутавшийся в уровнях повествования читатель готов действительно отложить это письмо и прочесть его, как велит «автор», в последнюю очередь. А автор (без кавычек) до последних слов этого эпизода запутывает читателя, постоянно меняя нарративную маску:

«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.

Впрочем, вы вообще ничего не поймете, так как все выброшено в корректуре» (Шкловский, 210).

Этот фрагмент — один из самых ярких метаописательных проявлений во всем романе. Еще один выделяющийся эпизод — описание театра *variété*:

«В одном чешском театре <...> пришлось видеть еще один прием, 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 исчезающая карта.

<...>

Более интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее “Zoo”, “Письма не о любви” или “Третья Элоиза”; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга — попытка уйти из рамок обыкновенного романа» (Шкловский, 216).

В этом фрагменте остраняется вновь сама форма романа в письмах, предстающая лишь как «связка». Герой романа становится хладнокровным писателем, но тут же правдивость такой маски подвергается сомнению самим автором: «Пишу я книгу для тебя, и писать мне ее физически больно» (Шкловский, 216).

Мотив письма вообще оказывается тематизирован в тексте сразу, начиная с предисловий, и в дальнейшем эта линия поддерживается и проходит по всему роману. Герой Шкловский, которому его возлюбленная запретила писать о любви, оговаривает свои задачи: «Я не буду писать о любви, я буду писать только о погоде» (Шкловский, 178). Почти все герои в романе пишут. Пишет Шкловский (роман и письма), пишет письма Аля, пишет Хлебников, Ремизов, Белый, пишет Богатырев, которого «выписывает» к себе пишущий Якобсон. Пишут картины Иван Пуни и его жена, «жена художника и художница» Ксана Богуславская. Пишет письмо даже бабушка японца Тарацки. Еще один сюжет этой книги, помимо сюжета любовного и сюжета «эмигрантского» (любовь к России, желание вернуться), — сюжет письма, связывающий отрывочные куски и достигающий полной выразительности за счет выхода на уровень метафизики.

Все это говорит о том, что «Zoo» не является в точном смысле автобиографическим текстом. Это не совсем мемуары с отбором материала и превалирующей авторской точкой зрения, не интимный дневник, не опубликованная переписка (каковой является, например, опубликованная переписка Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума), а сделанный художественный текст.

Существует еще один, как представляется, весомый аргумент в пользу того, что «Zoo» не реализует установки на документальность. «Предисловие автора к первому изданию» датировано, как уже было сказано, 5 марта 1923 года. Под первым письмом, которое идет сразу после недатированного вступительного, стоит дата: «2 февраля 1923 года» (это письмо Али). Письмо второе (письмо Шкловского) датировано так: «3 февраля». Письмо третье (тоже Алино) датировано «4 февраля». Больше датировок нет. По сюжету, который мог бы выстраиваться при доверии тексту в его претензии на автобиографичность, предисловие автора написано после того, как закончен роман. Так, у читателя создается впечатление, что со времени начала романа (2 февраля 1923 года) до написания предисловия (5 марта 1923 года) прошло около месяца. Следующие датировки (без года, заметим) 3, 4 февраля (и это после 2 февраля 1923 года) создают иллюзию непрерывности процесса переписки. Однако под самым последним письмом, тридцатым, адресованным во ВЦИК, стоит: «1922». Так, получается, письмо первое, которое «дано как вступление» (Шкловский, 175), написано после того, как было написано второе письмо, а значит, и после самого романа, а именно — спустя 364 дня после второго письма. В таком случае, нелогично, что оно «дано как вступление». Также неясно, почему в тексте первого письма Виктор Шкловский «пишет мне каждый день по письму и по два, сам мне их приносит, послушно садится рядом и ждет, пока я их прочту» (Шкловский, 175), если в письме последнем, более раннем, дается понять, что Аля — это реализация метафоры.

Эти несоответствия датировок, обнаружение которых при чтении весьма затруднительно, как и подозрительно длинная и насыщенная текстологическая история романа, подтверждают ранее высказанную мысль о том, что «Zoo» — текст, целиком ориентированный на фикциональность, но стремящийся создать иллюзию собственной документальности.

Такая игра с читателем, заставляющая его постоянно сомневаться в фигуре героя, ведется на протяжении всего романа. Эта игра замкнута на себе, на своем метаэлементе, и, следовательно, бесконечна, и это лишает нас возможности какой-либо конечной интерпретации (об этом пишет в одной из своих статей И. А. Калинин⁴⁹). Таким образом, автометаописание в «Zoo» — прием, который становится еще одним героем произведения. Виктор Шкловский в тексте романа — метафикциональная фигура, существующая на разных уровнях текста, которые коррелируют между собой за счет пересечения в романном слове.

Еще одной концептуальной оппозицией представляется такая значимая для русских формалистов оппозиция как «быт — литература».

Для того чтобы ориентироваться в тексте и понимать, о чем говорится в каждом отдельном его фрагменте, необходимо обращаться к внетекстовой реальности. Читателю, не имеющему представления, кто такой Алексей Ремизов и что такое «обезьяний орден», ничего не даст для понимания описание его внешности («Росту он малого, волос имеет густой и одним большим вихром-ежиком. Сутулится, а губы красные-красные. Нос курносый, и все — нарочно» (Шкловский, 182)), рассказ о его необычном способе «носить воду и на четвертый этаж бутылками» (Шкловский, 181) и тот факт, что он — «обезьяний царь Асыка» (Шкловский, 181). Таким образом, прочесть «Zoo», не зная *быта*, — просто невозможно.

Большинство героев романа почти лишены традиционного описания. В тексте они атрибутированы (чаще всего именем) с той целью, чтобы сделать

⁴⁹ Калинин И. А. История как остранение теории (метафикция В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина) // Русская теория 1920-1930-х гг. Материалы Десятых Лотмановских чтений. М., 2004. С. 191-212.

их узнаваемыми и обратиться к тому, чего в тексте нет. Составляющей частью такого изображения являются и упоминаемые в романе предметы, и хронотоп. Однако приведенные в тексте характеристики не функционируют исключительно как атрибуты и имеют собственную смысловую ценность. Текст, таким образом, кажется больше самого себя, кажется самой жизнью, облеченной в форму романа.

В статье 1924 года «Литературное сегодня» Тынянов писал о «Zoo» (после рассуждений о мемуарах Горького): «“Zoo” Шкловского — вещь тоже “на границе”. Прежде всего, конечно, письма вовсе не производят впечатления частных... <...> Это литературные “письма” с литературными образами, идущими цепью, со многими линиями сюжета. <...> 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”. <...> Этот роман — эмоциональный, не боящийся сентиментальности — данный на необычном материале — тоже “на грани”»⁵⁰. Это «на грани», «на краю литературы»⁵¹ может относиться к «Zoo» сразу в нескольких смыслах. Это грань художественного и теоретического, автобиографического и документального, литературного и бытового.

Именно бытом, его художественным преломлением и превращением в *литературный быт*, объясняется столь ярко выраженное «автобиографическое» начало в «Zoo». «Мы доказывали, что произведение построено целиком. В нем нет свободного от организации материала. <...> Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. <...> Литература живет, распространяясь на не-литературу. <...> Относительно

⁵⁰ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня. С. 166.

⁵¹ Там же. (Здесь и далее курсив мой – Ю. К.)

быта искусство обладает несколькими свободами: свободой неузнавания, свободой выбора, свободой переживания (факт сохраняется в искусстве, исчезнув в жизни)», — писал Шкловский.⁵² Данное теоретическое положение подтверждается самим анализируемым текстом и эксплицировано в нем: «Мы ввели в нашу работу интимное, названное по имени и отчеству из-за той же необходимости нового материала в искусстве <...> Мы быт превращаем в анекдоты» (Шкловский, 183). Быт влияет на литературу, и литература влияет на быт. Реальные люди с реальной биографией, взятые в качестве персонажей, — это литературный материал. Они становятся (а некоторые были и до этого) *литературными личностями*: «Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной *экспансии литературы в быт*. “Литературная личность”, “авторская личность”, “герой” в разное время является речевой установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его “литературной личностью” — с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова “литературная личность” Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне».⁵³

Более того, сам Шкловский — тоже литературная личность, что во многом им самим спровоцировано и чем он активно оперирует в «Zoo». Между автором и читателем (компетентным, именно с таким ведет свою игру Шкловский) еще до его знакомства с текстом существует «договоренность». Он подходит к тексту Шкловского, имея вполне конкретные ожидания, обусловленные как раз «литературностью» его автора. «Совершенно особое место в литературе занял один из основателей формального метода — Виктор Шкловский. Его острые и неожиданные теоретические построения неотделимы от его литературной личности. В сущности, буквально с первых шагов он не объективировал созданную им теорию, а как бы давал ее одновременно с фактами своей реальной биографии. И чем острее и

⁵² Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 302-303.

⁵³ Тынянов Ю. И. О литературной эволюции. 279.

парадоксальнее звучали теории, чем более дерзко и вызывающе проповедовал Шкловский условность искусства, тем безусловнее ощущался этот прорыв его личности и собственной жизни в искусство. Для раннего Шкловского времени “Сентиментального путешествия”, “Zoo” и “Третьей фабрики” это особенно характерно», — пишет Т. Ю. Хмельницкая, «младоформалистка», ученица В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума.⁵⁴

Уже отмеченный выше факт почти полного исключения персонажа Эльзы Триоле во второй редакции романа, связанный, вероятно, с возвращением к В. Корди, чрезвычайно показателен в этом плане, как и вообще вся текстология «Zoo». Произведение «живет» в исторически изменяющемся быту. Изменяется быт — изменяется и роман.

Л. Я. Гинзбург вспоминала свой диалог со Шкловским о Лиле Брик (сестре Эльзы Триоле):

«— Вы ее раньше не знали?

— Я знала ее только в качестве литературной единицы, не в качестве житейской.

— Правда, не женщина, а сплошная цитата?»⁵⁵

Так, границы литературы в романе Шкловского размываются. Это задано авторской интенцией, сам текст работает на то, чтобы, используя быт, шагнуть за рамки литературы, в жизнь. Неслучайно так трудно отделить Шкловского-персонажа от Шкловского-автора, элементы автобиографии — от элементов художественного вымысла, — это установка текста, установка Шкловского, установка формалистов. «Женщина все-таки была, и любовь была, и шесть рубашек — три у меня, три в стирке, и просьба о разрешении вернуться в Россию — все это на самом деле было. Другое дело, что жизнь здесь работает как условная мотивировка, но острота и сила в том, что жизнь

⁵⁴ Хмельницкая Т. Ю. Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 16.

⁵⁵ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 12.

бурно вторгается в условность и прорывает бумагу», — говорил Шкловский Т. Хмельницкой в 1929 году⁵⁶.

2.3 Пародия в романе В. Шкловского «Зоо, Письма не о любви, или Третья Элоиза»

Наличие пародии в романе Шкловского «Зоо» не вызывало сомнений у ряда исследователей. Например, об этом писали Т. Ю. Хмельницкая⁵⁷, А. Разумова⁵⁸, Д. Апахончич⁵⁹, Я. Левченко⁶⁰. Наиболее убедительно об этом пишет И. А. Калинин в статье «История как остранение теории (метафикция В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина)»⁶¹. Идея пародийности «Зоо» прослеживается в этой статье, но не развивается, так как автора больше интересуют особенности метапрозы Шкловского.

Заподозрить «Зоо» в пародийности несложно. Весь роман пронизывают различные литературные и внелитературные цитаты, нарочитость которых усиливается за счет метаописательных элементов. Это заставляет предполагать двойную кодировку текста, лежащую в основе литературного пародирования.

Обратимся к тем фрагментам текста, которые в романе описывают процесс его создания — к автометаописательным фрагментам.

Первый из них — «Предисловие автора к первому изданию». Роман начинается со слов: «Книжка эта написана следующим образом» (Шкловский, 165). Так задается общий тон всему произведению. В

⁵⁶ Хмельницкая Т. Ю. Указ. соч. С. 26.

⁵⁷ См. Там же. С. 26.

⁵⁸ См. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. 2004. №3. (Цит. по: Журнальный зал. [Электронный ресурс.]: URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/raz6.html>).

⁵⁹ См. Апахончич Д. Указ. соч.

⁶⁰ См. Левченко Я. Указ. соч.

⁶¹ См.: Калинин И. А. История как остранение теории (метафикция В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина). С. 287–295.

первом предисловии «автор» (мы уже выяснили во второй главе, что это внутритекстовый автор) почти полностью описывает структуру своего романа: «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» (Шкловский, 165).

Сразу оговаривается, что «основной материал книги не любовный» (Шкловский, 165), и именно по этой причине автором вводится запрещение писать о любви, несмотря на то, что выбранная им форма, «что-то вроде романа в письмах», требует любовной мотивировки. Так получились «Письма не о любви», внутренняя парадоксальность которых объясняется автором. Внутри текста писем дается и другая мотивировка «нелюбовного» содержания писем: Аля запрещает их автору писать о его любви, на что он, как кажется, послушно реагирует в следующем письме: «Я не буду писать о любви, я буду писать только о погоде» (Шкловский, 178).

Но и на этом описание создания романа не заканчивается: «Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле судьбы и материала, я связал эти вещи сравнением: все описания оказались тогда метафорами любви» (Шкловский, 165).

Книга, несмотря на все усилия «автора», все-таки начала писать сама себя.

Характеристики, предстоящие каждому письму, помимо описания того, о чем будет говориться в письме, и дополнительных сведений, «нужных» для прочтения писем, в большинстве своем содержат метаописательный элемент: «Дано письмо как вступление. Слушайте женский спокойный голос», (Шкловский, 175) — в этом примере мы наблюдаем обнажение композиции. «Сюда же я вставил теоретические замечания о роли личного элемента как материала в искусстве» (Шкловский, 181), «по существу дела все письмо

представляет собою реализацию метафоры» (Шкловский, 189), «Все письмо снабжено библейскими параллелями» (Шкловский, 193), и так далее. То, что в большинстве случаев автор описаний к письмам не признает себя их автором, можно интерпретировать как реакцию на то, что «книжка начала писать себя сама» и воспринять как еще один прием, который использует Шкловский для создания особого, метатекстового плана, обнажающего приемы создания романа.

Здесь хочется сделать небольшое отступление, которое кажется важным, и вновь упомянуть переписку формалистов: Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума. Приведу некоторые примеры из этой переписки в том виде, в котором их приводит в своей монографии «Формализм в России» Катрин Депретто:

«Шкловский — Тынянову:

Я тебя очень люблю и без тебя не езжу в Питер (15 ноября 1928);

Я люблю тебя, Юрий... (февраль 1934);

Целую тебя. Ты знаешь, что я тебя люблю (28 марта 1937).

Тынянов — Шкловскому:

...ты же знаешь, как я тебя люблю 26 октября 1923);

Ты же моя первая любовь, и с этим ничего нельзя сделать (конец 1927 — начало 1928);

Очень люблю и неизменно восторгаюсь тобой. Моя жизнь не удалась бы, если бы тебя не встретил (20 августа 1929).

Шкловский — Эйхенбауму:

Я тебя очень люблю (11 декабря 1928)

Итак, дружны мы с тобой и даже ссорились лет 25 (21 февраля 1940)».⁶²

Как замечает Депретто, почти все эти «признания в любви» друг к другу были сделаны формалистами после ссор, но для нас в большей степени

⁶² Цит. по: *Депретто К.* Формализм в России. М., 2015. С.248.

интересен тот факт, что они (в частности — Шкловский) сами писали письма о любви.

Очень показательным является еще один пример. После ссоры с Тыняновым, вызванной критическим отзывом Шкловского на «Восковую персону», он пишет другу письмо. В нем мы находим следующие строки: «Итак новостей немного. Мне сорок один год, меня сгибали, я разгибался и душа, как ты сам понимаешь, изнасилась на сгибах»⁶³.

Сравним это с фрагментом из «Zoo» из одного из предисловий: «Мне семьдесят лет. Душа моя лежит передо мною.

Она уже изнасилась на сгибах.

Та книга ее согнула тогда. Я ее выпрямил.

Сгибали душу смерти друзей. Война. Споры.

Ошибки. Обиды. Кино. И старость, которая все же пришла» (Шкловский, 167).

Соотнесение двух этих текстов, контекста их создания и их смыслов дает определенные результаты. Без сомнения, можно сказать, что реальное письмо к Тынянову, написанное после ссоры, является вторым планом для фрагмента из романа Шкловского. «Смерти друзей», «война», «споры», «ошибки» относятся к фактам биографии Шкловского, знание которых открывает смысл приведенных щемящих строк. Это тот быт, который Шкловский пожелал внести в качестве материала в очередную редакцию своего романа: смерть друга, который был жив во время создания изначального варианта «Zoo», и память о нем, запечатленная на страницах произведения волей его автора. Невозможно не отметить сходство этого примера с «тяжелым примером» о Достоевском и эпитафией на могиле его матери из статьи Тынянова, о котором подробнее говорилось в первой главе.

Этот пример, как представляется, лишний раз иллюстрирует уже высказанное выше положение о том, что Шкловский стремился изменять свой роман в соответствии с ходом продолжающейся для него истории. Но

⁶³ Цит. по: *Депретто К.* Указ. соч. С. 260.

здесь он приведен для того, чтобы показать, что переписка формалистов является «вторым планом» для «Zoo».

Чтобы продолжить мысль, вернемся к тексту романа и рассмотрим подробнее центральных персонажей.

Примечательно, что метаописательного элемента лишены письма Эльзы Триоле. Для читателя, судя по всему, наравне с другими, уже упомянутыми во второй главе признаками, такой контраст должен сигнализировать о «подлинности», «несделанности» писем героини. Однако образ Али в романе во многом более условен, чем образ автора. Во-первых, от лица Али написано значительно меньше писем, чем от лица Шкловского. Во-вторых, еще в первом предисловии она заявлена как часть мотивировки: «письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени» (Шкловский, 165). Кроме того, в последнем письме ее существование как адресата писем вообще отменяется: «Женщины, к которой я писал, не было никогда. <...> Аля — это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию» (Шкловский, 230). Впрочем, возможно, что за время чтения романа читатель успевает забыть о «функции» Али в тексте, тем более, что ее «реальность» настойчиво подчеркивается на протяжении повествования (вспомним письмо девятнадцатое и предисловие к нему, о которых шла речь во второй главе).

Надолго же забыть о том, что «сделан» герой-Шкловский, читателю не удастся, так как регулярные автометаописания напоминают ему об этом на протяжении всего романа. Показателен, например, уже упомянутый эпизод с чешским театром *variété*. Также в письме восьмом Шкловский явно уподобляет себя «пародийному», по его же словам, герою — Дон-Кихоту: «Солнце встает все выше и выше, как у Сервантеса: “оно растопило бы мозги бедного гидальго, если бы они у него были”».

Солнце стоит у меня над головой.

А я не боюсь, я знаю, как сделать Дон-Кихота.

Он крепко сделан.

<...>

И вот, пока я держу свой пост у телефона и трогаю его рукой, как кошка лапой слишком горячее молоко, вставляю в своего Дон-Кихота еще одну мудрую речь» (Шкловский, 186).

Многочисленные метаописательные конструкции нацелены на то, чтобы постоянно остраивать, обнаруживать условность литературного текста, показывать читателю, как и из чего этот текст был сделан и как он живет в восприятии читателя. И все-таки одно представляется интересным: как бы текст ни старался описать себя, доказать, что его основной материал — не о любви и заявить о себе, как о конструкции, тема любви, связывающая куски произведения, никуда не исчезает. При этом в самом тексте не единожды эксплицирован запрет писать о любви, и герой, как кажется, послушно начинает писать «все не о любви» (Шкловский, 178).

На самом деле почти в каждом письме романа говорится о любви: например, письмо четвертое, в котором Шкловский обещает не писать о любви. В нем Хлебников уподоблен Христу, а Шкловский — Петру. Несмотря на то, что письмо насквозь пронизано иронией, которую автор усматривает в сюжете отречения Петра и которой он наполняет свое письмо, бесконечно сталкивая стилистические ряды («Прости меня, Велимир Хлебников, за то, что я греюсь у огня чужих редакций. За то, что я издаю свою, а не твою книжку. Климат, учитель, у нас континентальный» (Шкловский, 179), в нем говорится о любви. О любви к Хлебникову, о неудавшейся любви Хлебникова, о любви В. Корди, не названной, правда, в тексте, но легко вычисляемой («Но где та, которая любит меня? Я вижу ее во сне, и беру за руки, и называю именем Люси, синеглазым капитаном моей жизни, и падаю в обмороке к ее ногам, и выпадаю из сна» - Шкловский, 179). Или, например, в письме девятом, где дается «пьеса»:

«Туфли. Зачем вы пришли? Алик спит! (Они тебя тоже любят.)

<...>

Туфли. Не шутите! Аля спит. Глупая высокая вода! Аля устала. Але нужны не цветы, а запах цветов. Але от любви нужен только запах любви и нежность. Больше ничем нельзя грузить ее плечи.

Вода. О госпожи мои Алины туфли! Одиннадцать футов. Вода на прибыли. Пушки стреляют. Теплый ветер прорывается сюда и не пускает нас в море. Теплый ветер настоящей любви. Одиннадцать футов. Ветер так силен, что деревья лежат на земле.

Туфли. О вода на чужую мельницу. Нехорошо пользоваться в любви правом сильного!

Вода. Правом сильной любви?

Туфли. Даже правом сильной любви. Да. Не мучь ее силой. Ей не нужна даже жизнь. Она, моя Алик, любит танец за то, что это тень любви. Люби Алю, а не свою любовь» (Шкловский, 181). Шкловский не говорит о любви прямо. Он пишет «пьесу», пользуясь ее условностью, чтобы обойти запрет. Развернутая метафора наводнения в Берлине должна стать реализацией «нахлынувшей любви» (Шкловский, 189-190).

Говорится в письмах и о любви к ремеслу писателя, о любви к вещи, к автомобилю, любви японца Тарацки к Маше, а его бабушки — к белой обезьяне. О болезненной любви к друзьям, которые «так мало пишут» (Шкловский, 199), о «печальной любви» Ивана Пуни к своим картинам (Шкловский, 198), о любви Али к комфортному быту, к Стеше, к лошади Танюше. О любви, наконец, Шкловского к России.

Научное описание текста, обоснование мотивировок, термины, которые «вот так слово для письма!» (Шкловский, 219), — все это не способно вытеснить линию любви, впущенную автором в роман.

Такой поворот внутреннего сюжета «Zoo» действительно делает внутритекстового Шкловского пародийным героем. Его образ — это образ теоретика литературы, который не умеет писать о любви так, как о ней традиционно пишут в письмах. Аля же, «розовая и пухлая», не может

прочесть о любви так, как о ней пишет Шкловский. Предпоследнее письмо романа, за которым следует заявление во ВЦИК СССР, это «свириное» письмо Али, такое, каких «автор книги искренне желает своим читателям никогда не получать»: «Ты говоришь, что знаешь, как сделан Дон-Кихот, но любовного письма ты сделать не можешь.

И ты все злешь и злешь.

А когда пишешь любовно, ты захлебываешься в лирике и пускаешь пузыри... <...>

В литературе я понимаю мало, хотя ты льстец и утверждаешь, что я понимаю не хуже тебя; в письмах же о любви я знаю толк. <...>

Ты пишешь о себе, а когда обо мне, то упрекаешь.

Любовных писем не пишут для собственного удовольствия, как настоящий любовник не о себе думает в любви.

Ты под разными предлогами пишешь все о том же.

Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем “как” я начинаю думать о постороннем» (Шкловский, 229-230).

Таким образом, пародия романа осуществляется за счет пародийного героя. Вторым планом этой пародии служит научный дискурс формалистов, который, помимо теоретических работ, обширно представлен в их переписке. «Несмотря на свою неполноту, “переписка формалистов” представляет величайший интерес, поскольку позволяет прояснить генезис многих работ группы и истинные взаимоотношения ее основных участников. Кроме того, эти письма — прекрасная проза и замечательный человеческий документ, свидетельствующий о крепкой дружбе трех ученых, а вдобавок еще и документ исторический, изобилующий приметами эпохи», — отмечает Депретто.⁶⁴

Шкловский выбирает для своего произведения («пародийного романа») форму эпистолярного романа, находившегося в тот момент на периферии круга литературных жанров, желая, по собственной же теории, обновить

⁶⁴ Депретто К. Указ. соч. С. 246.

литературу, осуществить ее эволюционную динамику. Путем пародирования-остранения (о таком понимании пародирования Шкловским говорилось в первой главе настоящего исследования) Шкловский действительно пытается уйти из рамок «обычного» романа, создать в известном смысле «новый» текст. При этом сам жанр романа в письмах не пародируется, а становится, в терминологии Тынянова, «пародическим костяком», на который нанизываются новые, отвечающие претензиям современности, смыслы.

Собственная литературная личность вкупе с теоретическим элементом сюжета книги позволила Шкловскому внести в роман огромное количество литературных и внелитературных интертекстуальных связей, зачастую обнаженных за счет присутствия в тексте в качестве прямых цитат.

Так, можно сделать вывод, что пародия «Zoo» — это пародия на традицию научных текстов формалистов, реализующаяся при этом внутри текста как автометаописание. Литература со всеми обнажаемыми внутри нее самой условностями пародирует литературоведение, заявляя о том, что теоретическое описание Шкловского, содержащееся в романе, не покрывает ни жизни, ни содержания самой литературы в том виде, каковой она должна была быть в представлениях формалистов.

Подобная ситуация, созданная Шкловским в своем же тексте, заставляет усмотреть в романе авторефлексию теоретика формализма.

«Мне надоели умное и ирония.

<...>

Как мне хочется просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно» (Шкловский, 217), — говорит литературовед.

Спустя много лет, в книге «О теории прозы» 1983 года, Шкловский писал о «Zoo»: «Прошло много лет, и эта книга нравится сейчас больше, чем тогда, когда была написана. Она и мне нравится больше, чем то, что, например, сейчас пишу. Потому что жизнь, голос крови меняют мир».⁶⁵

⁶⁵ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 78.

Глава 3

Петербургские повести Ю. Тынянова

3.1 История изучения художественной прозы Ю. Тынянова

История изучения художественного наследия Тынянова представляется не настолько обширной, как изучение его научных трудов. Однако неразработанной эту тему назвать также нельзя.

Публикации художественных текстов Тынянова вызвали немалое количество критических отзывов современников⁶⁶, в том числе и его коллег по «ОПОЯЗу»⁶⁷, и их учеников — младоформалистов⁶⁸. Кроме того, уже в 1935 году вышла монография Л. Цырлина «Тынянов-беллетрист»⁶⁹, которая стала первой цельной работой о прозе теоретика формализма.

Не вызывает удивления тот факт, что до определенного момента художественная проза Тынянова (как и его теоретические работы) не становилась объектом изучения по идеологическим причинам. Первым исследованием о ней в период реабилитации формализма стала книга А. В. Белинкова «Юрий Тынянов»⁷⁰. Большое количество примеров научного изучения художественных произведений Тынянова представлено в Тыняновских сборниках — сборниках докладов по материалам конференции «Тыняновские чтения». Отдельные статьи по данной теме мы можем найти в

⁶⁶ См.: Оксенов Инн. Монстры и натуралии Юрия Тынянова // Новый мир. 1931. № 8. С. 175-180; Бем А. Рец.: Ю. Тынянов. Восковая персона. Л., ГИХЛ, 1931 // Современные записки. Т. 50. Париж, 1932.; Ермилов В. В. За боевую творческую перестройку // На литературном посту. 1932; № 4; Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л., 1934; Ходасевич В. Собр. соч.: в 4-х т. М., 1996. Т. 2 и др.

⁶⁷ См.: Эйхенбаум Б. М. Творчество Ю. Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. / вост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. Л., 1969. С. 380-420; Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 185-218; Шкловский В. Б. Тетива: о несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 4-306 и др.

⁶⁸ См.: Гинзбург Л. Записи 20-30-х годов: из неопубликованного // вступ. ст. и публикация А. Кушнера. Примечания А. Чудакова // Новый мир. 1992. № 6. С. 146-186; Баевский В. С. «Я не был лишним»: (из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе) // Четвертые Тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 389-417 и др.

⁶⁹ Цырлин Л. Тынянов-беллетрист. Л., 1935.

⁷⁰ См. Белинков А. Юрий Тынянов. М., 1965.

некоторых выпусках уже упомянутого выше журнала «Новое литературное обозрение».

Следует сказать, что в настоящий момент в исследовании художественной прозы Тынянова сложилась определенная традиция. В уже упомянутой выше работе Цырлина находим: «Соблазнительно легкой представляется возможность подыскивать для категорий формалистской поэтики и теории соответствующие эквиваленты в художественной практике. Но работа эта бесплодна, бесцельна и бесполезна именно потому, что теория и практика не совпадают, именно потому, что творческий метод формализма определяется отнюдь не его теорией, но его мировоззрением».⁷¹ По мнению Цырлина, формализм в художественной практике Тынянова присутствует на уровне замысла, но категории формализма не могут описать «подлинное содержание» его текстов, которое исследователь видит в социальной обусловленности тем, затрагиваемых Тыняновым. Такие выводы Цырлина представляются закономерными в связи с методом, в рамках которого выполнено его исследование, и одной из целей, преследуемых им. Этой целью является дискредитация формализма как метода, идеологическая подоплека которой очевидна. Сама монография «Тынянов-беллетрист», однако, не представляет собой плоский поиск исторических и социальных соответствий, репрезентируемых в текстах, — в ней производится и анализ поэтических законов, лежащих в основе произведений.

Сложившуюся вокруг прозы Тынянова исследовательскую традицию можно назвать ровно противоположной позиции Цырлина, выраженной в приведенной цитате. Это во многом именно применение теоретических положений формалистов к их художественной практике. Несомненно, такая ситуация связана с общей реабилитацией формального метода, которая началась в конце 1950-х годов и была качественно иначе продолжена в 90-е годы (об этом уже говорилось в первой главе настоящей работы).

⁷¹ Цырлин Л. Указ. соч. С. 110.

По нашему мнению, одними из наиболее убедительных и концептуальных исследований прозы Тынянова являются работы А. Б. Блюмбаума. В монографии «Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова» он пишет: «Читая литературные произведения Тынянова на фоне научных, я работал в рамках истории, следовал уже сложившейся, достаточно сильной, на мой взгляд, традиции, заложенной замечательными работами Г. А. Левинтона и М. Б. Ямпольского. Именно благодаря существованию этой традиции я мог не доказывать хорошо обоснованную и в общем очевидную на сегодняшний день мысль о том, что научная поэтика Тынянова явилась нормативной поэтикой для его прозы»⁷². Речь идет о таких работах как, например, «Источники и подтексты романа “Смерть Вазир-Мухтара”» Левинтона⁷³ и «Маска и метаморфозы зрения: (заметки на полях “Восковой персоны” Ю. Тынянова)» Ямпольского⁷⁴ (обе работы опубликованы в Тыняновских сборниках разных лет).

В рамках упомянутой традиции осуществляется и ряд других исследований — например, О. И. Плешковой⁷⁵, Д. А. Матвеевой⁷⁶. Попыткой такого исследования является и настоящая работа.

3.2 Художественный мир петербургских повестей Ю. Тынянова

Петербургскими повестями Тынянова исследователи называют рассказы «Подпоручик Кижэ» (1928), «Малолетный Витушишников» (1933) и

⁷² Блюмбаум А. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб., 2002. С. 11.

⁷³ Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

⁷⁴ Ямпольский М. Б. Маска и метаморфозы зрения: (заметки на полях «Восковой персоны» Ю. Тынянова) // Пятые Тыняновские чтения. М.; Рига, 1994. С. 40-100.

⁷⁵ См. Плешкова О. И. 1) Повесть Ю. Н. Тынянова «Восковая персона» в аспекте теории литературной эволюции: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. Барнаул, 2000; 2) Петербургские повести Ю. Н. Тынянова в свете его теории литературной эволюции // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2010. №6. С. 49-52.

⁷⁶ См. Матвеева Д. А. 1) Концепция исторической прозы Ю. Н. Тынянова: (на примере рассказов «Подпоручик Кижэ», «Малолетный Витушишников» и повести «Восковая персона») // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2015. №3. С.140-152; 2) Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. Новосибирск, 2015 и др.

повесть «Восковая персона» (1931). Объединение трех этих произведений под общим названием «петербургские повести» было предложено О. И. Плешковой⁷⁷. Как представляется, подобное поименование является весьма удачным, поскольку включает в себя отсылку к литературной традиции, к которой неминуемо отсылают вышеперечисленные тексты Тынянова.

Отдельного замечания требует обоснование того, что три этих произведения являются циклом. Сам Тынянов при жизни не объединял их в цикл; таким образом, авторской в точном смысле слова эта циклизация названа быть не может. Однако «Подпоручик Киже», «Малолетный Витушишников» и «Восковая персона» рассматривались в качестве цикла рядом исследователей. На фоне других художественных текстов Тынянова они выделяются, в первую очередь, за счет выбора главных героев-императоров — Павла I, Петра I и Николая I. Общность их подчеркивается также обращением к жанру исторической прозы и выбором места действия — Петербург. Убедительными представляются доказательства общности замысла этих трех произведений, приведенные в диссертации Матвеевой. Обнаружение авторских объединений (более ранних и более поздних) интересующих нас текстов, произведенное в результате работы с фондом РГАЛИ, подтверждает гипотезу о правомерности циклизации интересующих нас произведений.⁷⁸

Большинство работ о прозе Тынянова в той или иной мере обращаются к вопросам репрезентации истории в его текстах, необходимой, как кажется, для герменевтического их прочтения. Такой вектор исследовательской работы подсказан, как кажется, самим Тыняновым в его теоретических (и не только) работах. Блюмбаум приводит слова Тынянова, в которых он, отвечая в 1928 году (к этому году как раз относится первая редакция рассказа «Подпоручик Киже») на анкету газеты «Читатель и писатель», рассказывал о своих планах:

⁷⁷ См. Плешкова О. И. Петербургские повести Ю. Н. Тынянова в свете его теории литературной эволюции.

⁷⁸ Матвеева Д. А. Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. С. 5-6.

«В текущем году буду работать над циклом рассказов, в котором история будет одновременно и “материалом”, и “вопросом”»⁷⁹. В это же время, отмечает Блюмбаум, Тынянов заканчивает статью «Пушкин», где также освещает вопрос «эксперимента над историей как материалом»⁸⁰. При этом обращение Пушкина к истории Тыняновым понимается как расширение «пределов литературы»: излюбленная тема формалистов, о которой уже неоднократно упоминалось в предыдущих главах настоящего исследования. В марте того же 1928 года в письме Шкловскому по поводу книги «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» Тынянов пишет: «Твою книгу о Толстом я люблю, но без выводов: дискредитации Толстого. Это неверный вывод. Если Лев Толстой написал “Войну и мир”, искажая документы, так если уж делать выводы, то дискредитирующие документы, а не “Войну и мир”».⁸¹

Следует отметить, что искажение документальных фактов в исторических произведениях Тынянова неоднократно подвергалось научной рефлексии. Так, Левинтон считает, что отступление от исторической достоверности является приемом Тынянова.⁸² Сходную точку зрения высказывает Поляк.⁸³ Кроме того, некоторым исследователям удалось указать на конкретные документальные источники исследуемых текстов⁸⁴.

⁷⁹ Цит. по: Блюмбаум А. Указ. соч. С. 137.

⁸⁰ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 393.

⁸¹ Цит. по: Блюмбаум А. Б. Из творческой истории «Малолетного Витушишниковва»: документальный источник текста // Русская литература. 2009. №3. С. 47.

⁸² Левинтон Г. А. Еще раз о комментировании романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2. С. 126-130.

⁸³ См. Поляк З. Н. Художественная интерпретация факта в исторической прозе Ю.Н. Тынянова: дисс. в форме науч. док... канд. филол. наук. Томск, 1985.

⁸⁴ См.: Левин, Ю.Д. Об источниках «Подпоручика Киче» // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня 212 рождения чл.-корресп. АН СССР П.Н. Беркова. М.;Л.1966. С. 393-396; Ямпольский М. Б. История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. №59. (Цит. по: Журнальный зал. [Электронный ресурс.]: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html>); Блюмбаум А. Б. Из творческой истории «Малолетного Витушишниковва»: документальный источник текста и др.

Чрезвычайно показательна описанная Блюмбаумом история восприятия «Восковой персоны» в критике: «Попытки “исторически” прочесть “Восковую персону” были сведены к вполне традиционным приложениям к тексту или моделей, выработанных историографией, или интертекстуального ключа, который должен был открыть в причудливой символике повести работу с актуальными еще для литературы девятнадцатого века идеологемами»⁸⁵. Как показывает Блюмбаум, основываясь на последовательном изучении критических отзывов на текст Тынянова, ни первый, ни второй способ не увенчались успехом. Это заставляет предполагать, что в текстах Тынянова реализуется иная, оригинальная концепция истории.

Отдельная глава в работе Ямпольского «История культуры как история духа и естественная история» посвящена пониманию истории Тыняновым.⁸⁶ «Взгляды Тынянова на историю сформулированы им в разных контекстах, например, в контексте теории пародии, когда историческое движение литературы понимается как деформирующее переписывание оригинала», — пишет Ямпольский. Уделяя внимание биологическим метафорам, используемым Тыняновым в его теории литературной эволюции, он делает вывод: «Теория эволюции сознательно строится Тыняновым как историческая, то есть анахронистическая, теория»⁸⁷. При таком понимании эволюции, которое мы наблюдаем у Тынянова, история, сотканная из переработанных элементов, будет освобождена от идеологии. Кроме того, такой подход позволяет представить движение истории не в качестве линейного направленного движения, а в качестве метафоры циркулирующих элементов, последовательно сменяющих друг друга (отметим сближение с положениями статьи Д. Куянджича, о которой более подробно говорилось в первой главе настоящей работы). По мнению Ямпольского, попыткой

⁸⁵ Блюмбаум А. Конструкция мнимости. С. 57.

⁸⁶ Ямпольский М. Б. История культуры как история духа и естественная история.

⁸⁷ Там же.

прикосновения к описанным «странным интуициям» формализма была их художественная реализация, осуществленная в двух из трех произведений интересующего нас цикла Тынянова — «Подпоручике Кижее» и «Восковой персоне».

Таким образом, можно высказать предположение, что подчеркнутый «историзм» художественной прозы Тынянова следует рассматривать в контексте общих идей формализма. Это уже было частично осуществлено в работах Ямпольского, Блюмбаума, Матвеевой, Плешковой. В настоящем исследовании производится попытка очередного такого прочтения, предполагающая, однако, несколько иной сценарий.

Для продолжения высказанной мысли обратимся к персонажной системе текстов.

Как уже было отмечено, центральными персонажами в «Подпоручике Кижее», «Восковой персоне» и «Малолетном Витушишникове» становятся императоры — Павел I, Петр I и Николай I. Каждый из текстов открывается образом правителя, представленным следующим образом: в «Подпоручике Кижее»: «Император Павел дремал у открытого окна. В послеобеденный час, когда пища медленно борется с телом, были запрещены какие-либо беспокойства. Он дремал, сидя на высоком кресле, заставленный сзади и с боков стеклянной ширмой. Павлу Петровичу снился обычный послеобеденный сон».⁸⁸ В «Восковой персоне»: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь и осип, теперь он умирал.

<...>

Каналы не были доделаны, бечевник невский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?» (Тынянов, 423), «Малолетном Витушишникове»: «Так было и теперь. Завтрак прошел превосходно. Он приласкал наследника и сказал любезность. Затем отправился в телеграфную комнату — год назад

⁸⁸ Тынянов Ю. Н. Подпоручик Кижее // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 387. Далее ссылки на данный том этого издания приводятся в тексте с указанием фамилии автора и страницы.

первый электрикомангнитический телеграф был проведен из его зимнего дворца к трем нужным лицам: шефу жандармов Орлову, главноуправляющему инженерией Клейнмихелю и фрейлине двора Нелидовой, которая жила по Фонтанке» (Тынянов, 549).

Обратим внимание, что с первых строк в «Восковой персоне» и «Малолетнем Витушишникове» точка зрения героя представлена в виде внутреннего монолога, выраженного несобственно-прямой речью. Находим это и в «Подпоручике Кижее»: «Похитительница престола, его мать, была мертва. Потемкинский дух он вышиб, как некогда Иван Четвертый вышиб боярский. Он разметал потемкинские кости и сровнял его могилу. Он уничтожил самый вкус матери. Вкус похитительницы! Золото, комнаты, выложенные индийским шелком, комнаты, выложенные китайской посудой, с голландскими печами, и комната из синего стекла — табакерка. Балаган. Римские и греческие медали, которыми она хвасталась! Он велел употребить их на позолоту своего замка» (Тынянов, 396). Такой тип представления внутреннего мира главного героя, последовательно чередующийся с речью повествователя, поддерживается в текстах и в дальнейшем. В «Малолетнем Витушишникове» он используется для изображения Николая на протяжении всего повествования: «Он любил внезапное падение шума, чей-то отчаянный шепот и затем, сразу, тишину. И появляется — он.

Его глаз замечал все — писец за столиком вдруг перекрестился, как бы шаря у пуговицы» (Тынянов, 561); и дальше: «Он почувствовал старое военное состояние, в котором был тогда — при Енибазаре — тогда, когда военный совет просил его об удалении с поля битв из-за опасности быть окруженному подобно Петру Великому на берегах Прута» (Тынянов, 564); и так далее.

В «Восковой персоне» несобственно-прямая речь императора используется вплоть до смерти Петра в короткой, состоящей из нескольких предложений и эпиграфа, третьей главе: «В полшеста часа зазвонило жидко и тонко: караульный солдат на мануфактуре Апраксина забил в колокол, чтоб

все шли на работу. Ударили в било на пороховых, на Березовом, Петербургском острове и в доску — на восковых на Выборгской. И старухи встали на работу в Прядильном доме.

В полшеста часа было ни темно, ни светло, шел серый снег. Фурманщики задували уже фитили в фонарях.

В полшеста часа забил колоколец у него в горле, и он умер» (Тынянов, 471).

Следует отметить, что таким способом представлены Тыняновым и другие (почти все) герои его текстов. В «Подпоручике Кижее» в изображениях мальчика-писаря: «Нужно было кончить перепиской приказ по полку ровно к шести часам, для того чтобы дежурный адъютант отвез его во дворец, и там адъютант его величества, присоединив приказ к другим таким же, представил императору в девять» (Тынянов, 388); Синюхаева: «Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив. *По небрежности он чего-то не заметил и не сообщил никому*»; Нелединского-Мелецкого: «Больше в путешествие он не ездил и вместо ящика поставил на каждом форпосте крепких часовых, но не знал, верны ли они, и не знал, кого нужно опасаться.

Кругом была измена и пустота» (Тынянов, 426); и так далее. В «Восковой персоне» — для персонажа Меншикова: «Данилыч, герцог Ижорский, теперь вовсе не раздевался. Он сидел в своей спальней комнате и подремывал: *не идут ли?*

<...> А потом пошло все хуже и хуже; и легко было понять, *что может быть выем обеих ноздрей - каторга*» (Тынянов, 427), «Такого человека, если б кто переманил, то мало бы дать миллион: у него в одном пальце было больше радости и художества, чем у всех немцев» (Тынянов, 427); для Мякинина: «И когда купецкий фискал ушел, Мякинин разом вспотел и потел долго, *вытирал лоб рукой, но и руки вспотели*. А потом сел, *кинул раза два всего на счетах* и заскрыпел. *Дело первое было светлейшего князя, герцога Ижорского*. И как отскрыпел, пришел к нему начало. *А начало уже и раньше*

было - о знатных суммах, которые его светлость переправил в амстердамские и лионские кредиты» (Тынянов, 442); и так далее.

Подобным образом презентуются Нелидова, Клейнмихель, Родоканаки и др. в «Малолетнем Витушишникове». Этот прием, последовательно используемый Тыняновым в изображении героев, направлен, как представляется, на создание иллюзии сокращения дистанции между читателем и персонажами.

Примечательно, что все персонажи цикла — отрицательные. Исключениями являются, пожалуй, Петр I и минус-герои: несуществующий подпоручик Кижэ (который не имеет и не может иметь точки зрения) и загадочный малолетний Витушишников, линия судьбы которого теряется в истории после приведения в действие имитации сюжетного поворота, зафиксированного Булгариным в фельетоне «Чудо-ребенок, или Спасение утопающих, вознагражденное монархом». Герои снабжают друг друга характеристиками (например, Павел прямо называет Клейнмихеля скотиной), но для читателя приоритет принадлежит именно внутренней точке зрения героя, основным риторическим тропом в изображении которой следует признать иронию. Прием иронии, заключающийся в двойной кодировке слова, делает читателя непосредственным участником процесса смыслопорождения, заставляя его интерпретировать текст. В связи с этим несомненным представляется высказанное выше положение о приоритете доверия читателя. В конечном счете, принимая для себя в качестве верной точку зрения героя, поданную повествователем в ироническом ключе, читатель опирается на собственное мнение, составленное при непосредственной рецепции текста.

Таким образом, дистанция между текстом и читателем действительно сокращается. Выведенная на уровень темы история «приближается» к моменту ее восприятия, поскольку действие, производимое читателем и направленное на интерпретацию текста, создает иллюзию вовлеченности в процесс создания истории.

Такое «создание истории» соотносится с теорией остранения. По формалистам, любой написанный текст — остраненный текст. Таким образом, историография в их представлении всегда является фикцией потому, что она *имеет место* (то есть написана). В этом кроется причина недоверия Тынянова к документальным источникам, о котором уже говорилось выше. Художественной реализацией этого положения у Тынянова выступает подпоручик Кижэ, существующий только на бумаге, в документе. Синюхаев, буквально стертый с лица земли, вынужден занять минус-место Кижэ: «Так был похоронен генерал Кижэ, выполнив все, что можно было в жизни, и наполненный всем этим: молодостью и любовным приключением, наказанием и ссылкой, годами службы, семьей, внезапной милостью императора и завистью придворных.

Имя его значится в “С.-Петербургском Некрополе”, и некоторые историки вскользь упоминают о нем.

В “Петербургском Некрополе” не встречается имени умершего поручика Синюхаева.

Он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал» (Тынянов, 419-420).

Доведенный до логического завершения сюжет, выведенный Тыняновым в «Подпоручике Кижэ», производит метафорическую демонстрацию того, что единственная возможная память — память письменная. Тематизированная в художественном, документальном или научном текстах. Реализованная в качестве надписи на надгробии, адресата в письме или «пародического костяка», существующего в культуре.

3.3 Пародия в петербургских повестях Ю. Тынянова

Образ Петра I, представленный и разработанный в «Восковой персоне», связывает, как представляется, все три произведения цикла. Обратимся к нему еще раз.

В центральной повести цикла император изначально поставлен в позицию предсмертного состояния (впервые в истории литературы). Значимую часть повести занимает его внутренний монолог.

Одной из тем предсмертных мыслей Петра является мысль о незавершенности начатых им дел: «Каналы не были доделаны, бечевник неевский разорен, неисполнение приказа. И неужели так, посреди трудов недоконченных, приходилось теперь взаправду умирать?» (Тынянов, 423). Мысли о приближающейся смерти тяготят императора: «А когда все тело проснулось, оно поняло: Петру Михайлову приходит конец, самый конечный и скорый. Самое большее оставалась ему неделя. На меньшее он не соглашался, о меньшем он думать боялся. А Петром Михайловым он звал себя, когда любил или жалел» (Тынянов, 435).

Петр испытывает тревогу за будущее государства. У него нет доверия к своему окружению: «От сестры был гоним: она была хитра и зла. Монахине несносен: она была глупа. Сын ненавидел: был упрям. Любимец, миньон, Данилович — вор» (Тынянов, 423). Опасения императора за будущее государства небезосновательны, что подтверждается второй частью повести, в которой разворачиваются события, происходящие после смерти Петра, и двумя другими повестями.

После смерти Петра его образ метафорически замещен Тыняновым его восковым подобием работы Растрелли (или Растреллия, как называет его в тексте Тынянов).

Даже восковой, Петр вызывает страх: «И ей (Екатерине — Ю. К.) не мог быть приятен вид, открывавшийся в палате: на возвышенных креслах, под балдахином, сидело восковое подобие. И хоть она велела тот балдахин с креслами, для величия, огородить золочеными пнями, а между пнями пустить зеленые с золотом веревки, - но все от него было холодно и не хозяйственно, как в склепе или где еще. Он был парсуна, или же портрет, но неизвестно было, как с ним обращаться, и многое такое даже нестать было говорить при

нем. Хоть он был и в самом деле портрет, но во всем похож и являлся подобием» (Тынянов, 496). Екатерина принимает решение держать внушающую страх статую в Кунсткамере. Туда же она определяет и другие вещи Петра: «И туда же — государственные медали с эмблемами и боями. И вещи, которые он точил, — паникадило, доска-нец и другие, из слоновой кости. Это тоже важные государственные *памяти*» (Тынянов, 498). Таким способом Екатерина стремится избавиться от памяти о Петре, полностью ее умертвить, сделать ее историей, подобной уродливым натуралиям, хранящимся в Кунсткамере.

Однако избавиться от памяти о скончавшемся правителе не так просто. «Живая» память о Петре реализуется у Тынянова через мотив ожившей статуи: «И, влетев в портретную, Ягужинский остановился, шатнулся и вдруг пожелтел. И, сняв шляпу, он стал подходить.

Тогда зашипело и заурчало, как в часах перед боем, и, сотрясшись, воск встал, мало склонив голову, и сделал ему благоволение рукой, как будто сказал:

— Здравствуй.

Этого генеральный прокурор не ожидал. И, отступя, он растерялся, поклонился нетвердо и зашел влево. И воск повернулся тогда на длинных и слабых ногах, которые сидели столько времени и отерпли, — голова откинулась, а рука протянулась и указала на дверь:

— Вон» (Тынянов, 524).

«Стирание различия между моделью и ее репрезентацией, человеком и вещью, “person” и “persona” <...> является важнейшей, если не основной смысловой константой текстов о восковых статуях вообще, независимо от того, принадлежат ли эти произведения к литературному дискурсу или какому-нибудь другому,» — пишет Блюмбаум⁸⁹. Так, в тексте производится

⁸⁹ Блюмбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. №47. С. 137.

подмена мертвого Петра, память о котором «живет», мертвой по своей природе восковой статуей (допустимо риторическое сравнение с выражением «восковое лицо»), которая способна оживать. Диалектика символического оживания-умирания заставляет вспомнить об описанных в первой главе настоящего исследования принципах работы пародии и их тематическом прикреплении к теме смерти и памяти, выявленных в статье Д. Куюнджича.

Образ Петра, как уже было сказано, связывает три текста исследуемого цикла. Более точным определением для этого связующего элемента будет «метафора смерти Петра и последующая память о нем». Образы Павла и Николая из «Подпоручика Кижее» и «Малолетного Витушишникова» представляют собой пародирование образа Петра. Особенно отчетливо это прослеживается в образе Николая I. Показателен эпизод, в котором Булгарин занят сочинением заказанного ему фельетона «Чудо-ребенок, или Спасение утопающих, вознагражденное монархом». Поданные в комическом ключе творческие муки Булгарина связаны с необходимостью панегирического вознесения образа Николая и с полным несоответствием этого образа действительности: «Можно также себе представить, что два волка из соседних деревень забежали... Волки — это весьма годится, это романтично... А отрок... нет, не годится...

Все оказывалось неудобным и не годилось по той простой причине, что император был образцом для всего. Так, например, статья о том, что на императора напали две бешеные собаки, а отрок храбро оказал им отпор, была бы очень прилична, но не годилась: если уж на императора напали, то других и подавно покусуют» (Тынянов, 591). Наконец, литератор находит выход, соответствующий поставленным перед ним задачам, — прославлению Николая и похвале малолетнего Витушишникова: «Тогда Фаддей Венедиктович описал за чертой кружок, а внутри кружка с размаху поставил точку и написал “У”.

— Утопающая, — пояснил он ничего не понимающему поручику Кошкулю 2-му, — в проруби» (Тынянов, 591). Удобной сюжетной коллизией, таким образом, становится спасение утопающих (в данном случае, утопающей), использование которого неразрывно связано в культуре с образом Петра I. В рассказе Тынянова, таким образом, данная сюжетная модель пародически используется Булгариным для наполнения «новым» смыслом. На самом же деле смыслом данного действия является знаком прикрепления к «старому»: к культурной памяти о Петре как образцовом монархе, на уподобление которому (хотя бы в литературной презентации) направлены силы Булгарина. Таким образом, очевидно, что образ Николая пародийно отсылает нас к образу Петра.

Менее явно представлена пародийная отсылка образа Павла к Петру в «Подпоручике Кижее», но и ее обнаружение не составляет особого труда. Осуществляет его тот же «водный» мотив. «Павел I в “Подпоручике Кижее”», уподобляется пловцу с гравюры, изображающей всемирный потоп», — пишет Матвеева.⁹⁰ Так, мотив пародийно использован в создании образа Павла и вызывает в сознании читателя аналогии с образом Петра-«повелителя стихии», которые идут вразрез с комическим образом его последователя.

У введенного Тыняновым мотива ожившей статуи тройная мотивировка. Первая, «реалистичная»: статуя, как указано в тексте, снабжена пружинами, позволяющими ей двигаться; вторая, «фантастическая»: статуя оживает под действием волшебных сил; третья, обусловленная предполагаемым нами внутренним сюжетом, смысл которого будет раскрыт ниже: нахождение в рамках петербургского текста.

Без сомнений, тексты Тынянова — это петербургские тексты, но особые, пародийно преломленные. Мир Петербурга, изображенный в цикле Тынянова — мир «мелких бесов», представленных в образах второстепенных

⁹⁰ Матвеева Д. А. Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. С. 181.

персонажей: Екатерины, Ягужинского, Меншикова, Булгарина, Клейнмихеля и прочих. В этом мире все еще возможна ситуация, подобная описанной в «Носе» Гоголя, но она обусловлена не вмешательством высших сил, посылающих наказания и предвещающих гибель города Антихриста, а канцелярской ошибкой.

Таким образом, представляется, что внутренним сюжетом цикла Тынянова является умирание (и оживление) петербургского текста. Метафора смерти Петра символизирует гибель петербургского мифа и, следовательно, петербургского текста.

В пародировании образа Петра I в образах Павла I и Николая I отражена диалектика пародии, описанная в первой главе данной работы. Образы двух императоров, несмотря на очевидную сниженность, комичность и несоответствие образу предшественника, утверждают «живую» память о мертвом Петре.

Ритуальное символическое «убийство» петербургского текста, осуществляемое Тыняновым путем пародирования, одновременно «оживляет» петербургский текст, остраниая его, нарушая его нормы. Так, пародия в этом цикле функционирует в соответствии с представлением о ней самого Тынянова, изложенными в его теоретических работах.

Заключение

В первой главе настоящего исследования нами была произведена реконструкция концепции пародии, которая представлена в научных текстах формалистов: В. Шкловского и Ю. Тынянова. В работах Шкловского представлены отдельные теоретические положения, касающиеся пародии, которые не могут составить цельной теории. Пародия, по Шкловскому, может быть отождествлена с остранением и является приемом. В этом смысле своему коллеге и другу противопоставлен Тынянов, который занимался пародией специально и уделял ей особенное внимание, что подтверждается не только дошедшими до нас статьями «Достоевский и Гоголь: к теории пародии» и «О пародии», но и черновиками, и фактами его биографии, приведенными в первой главе.

Теория пародии Тынянова неоднократно подвергалась научной рефлексии. Особый интерес вызывает ее рецепция в современной гуманитаристике, представленная в рамках общего переосмысления наследия формалистов. На примере статьи Д. Куюнджича «Пародия как повторная переработка (литературной) истории» показано, как ее автор использует текст статьи Тынянова для достижения поставленных перед ним целей. Некоторые выводы, сделанные Куюнджичем, представляются сомнительными по ряду причин, описанных в разделе «Рецепция теории пародии Ю. Н. Тынянова в современной гуманитаристике». Не ставится под сомнение, однако, значимость и продуктивность других положений его статьи, касающихся понимания пародии Тыняновым. В рамках настоящего исследования, в частности, особый интерес представляет концептуальная связь пародии с темами истории, жизни и смерти, а также типологическая связь диалектики пародии по Тынянову с концепцией истории Ницше.

Вектор исследования, заданный в статье Куюнджича, был продолжен в главе «Петербургские повести Ю. Тынянова». Рассказы «Подпоручик Кижее», «Малолетный Витушишников» и повесть «Восковая персона», представляют

собой, по нашему мнению, смысловое единство, в основе которого лежит тема смерти Петра I. Тема непосредственно эксплицирована в повести «Восковая персоне», втором тексте по хронологии создания цикла. В рассказах «Подпоручик Кижее» и «Малолетный Витушишников» тема Петра I реализуется за счет категории памяти. Эта линия, присутствующая во всех трех повестях, эксплицирована на уровне темы и в «Восковой персоне» — в эпизоде помещения воскового подобия императора в Кунсткамеру. В двух других текстах память о Петре хранят, в первую очередь, образы Павла I и Николая I, являющиеся пародией на пращура. Особенно ярко это реализовано в эпизоде с написанием Булгариным заказанного ему фельетона, прославляющего Николая, единственной возможной сюжетной моделью которого является сюжет, неразрывно связанный с преданиями и анекдотами о Петре. Также память о великом императоре хранит место действия всех трех произведений — Петербург, город Петра.

Так, пародийные образы Павла и Николая влекут за собой пародию на идеальный (в смысле идеи), «высокий» Петербург. Такой пародией в текстах Тынянова является государственная система при двух царях. Таким образом, смерть Петра I в петербургских повестях Тынянова влечет за собой умирание петербургского мифа и, соответственно, умирание петербургского текста. Пародируя его, Тынянов убивает и воскрешает его одновременно, приводя в действие тот механизм пародии, который был описан им в его теоретических работах. Так, пародия конструирует внутренний сюжет цикла Тынянова.

На этом же уровне пародия присутствует и в романе Шкловского «Зоо», анализ которого представлен во второй главе нашего исследования.

Описание текстологической истории «Зоо», позволяет утверждать, что, внося значительные изменения в редакции своего романа, автор стремился изменять его в соответствии с изменениями в своей жизни. То есть изменения быта (значимой категории для формалистов) влекло за собой, по интенции Шкловского, изменение романа.

Художественный мир романа описан как система бинарных оппозиций. Значимыми оппозициями являются, как было показано, оппозиции «документальность» — «фикциональность» (с помощью которой ведется игра с читателем), «быт» — «литература» (позволяющей Шкловскому осуществить «размытие» границы литературы, о которых неоднократно упоминалось в критических и теоретических статьях формалистов). Пародия в романе Шкловского осуществляется за счет пародийного героя, носящего имя автора (об этом говорится в разделе «Пародия в романе В. Шкловского «Zoo»). Вторым планом для пародии становится научный дискурс формалистов, который представлен в их теоретических работах и в эпистолярном наследии. Таким образом, пародия в «Zoo» является одновременно формой авторефлексии Шкловского-теоретика и способом создания художественного произведения, заключающемся в остранении быта. Так, в романе Шкловского мы обнаруживаем пародию в том виде, какой она была описана нами в первой главе в разделе «Пародия в работах В. Шкловского».

Таким образом, пародия, описанная формалистами в теоретических работах, была реализована в их художественных текстах, что подтверждает эффективность приложения теории формалистов к их художественной практике.

Использование достижений в интерпретации теории пародии современной гуманитаристикой может иметь продолжение в следующих исследованиях, посвященных анализу не только художественных текстов формалистов, но и других писателей.

Библиография

I

1. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 150-166.
2. Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 423.
3. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198-226.
4. Тынянов Ю. Н. Малолетный Витушишников Кижэ // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 549.
5. Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. С. 284-309.
6. Тынянов Ю. Н. Подпоручик Кижэ // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 387.
7. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
8. Тынянов Ю. Н. Предисловие к книге «Архаисты и новаторы» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 395.
9. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.
10. Шкловский В. Б. Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1973.
11. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.
12. Шкловский В. Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. М., 1964.
13. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.
14. Шкловский В. Б. Тетива: о несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 томах. Т. 2. М., 1983. С. 4-306.

II

15. Hutcheon L. A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms. N.-Y.; L., 1985.
16. Rose M. Parody: ancient, modern, and post-modern. Cambridge, 1995.

17. Апахончич Д. Редакция романа В. Б. Шкловского «Зоо или Письма не о любви» 1964 года // Летняя школа по русской литературе. 2015. Т. 11. № 4. С. 317-326.
18. Баевский В. С. «Я не был лишним»: (из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе) // Четвертые Тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 389-417.
19. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 353-392.
20. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб., 2015.
21. Белинков А. Юрий Тынянов. М., 1965.
22. Бем А. Рец.: Ю. Тынянов. Восковая персона. М.; Л. ГИХЛ, 1931 // Современные записки. Т. 50. Париж, 1932.
23. Блюмбаум А. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб., 2002.
24. Блюмбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. №47. С. 132-171.
25. Блюмбаум А. Б. Из творческой истории «Малолетного Витушишникова»: документальный источник текста // Русская литература. 2009. №3. С. 42-59.
26. Галушкин А. «Приговоренный смотреть...» // Шкловский В. Б. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 5-14.
27. Гинзбург Л. Записи 20-30-х годов: из неопубликованного / вступ. ст. и публикация А. Кушнера. Примечания А. Чудакова // Новый мир. 1992. №6. С. 144-186.
28. Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 12.
29. Депретто К. Формализм в России. М., 2015.
30. Ермилов В. В. За боевую творческую перестройку // На литературном посту. 1932. № 4. С. 7-16.
31. Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. №12. С.185-218;
32. Калинин И. А. История как остранение теории (метафизика В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина) // Русская теория 1920—1930-х гг. Материалы Десятых Лотмановских чтений. М., 2004. С. 191-212.

33. Калинин И. А. История литературы: между пародией и драмой: (к вопросу о метаистории русского формализма) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. С. 287–295.
34. Куюнджич Д. Пародия как повторная переработка (литературной) истории // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 84-90.
35. Левин Ю.Д. Об источниках «Подпоручика Кижее» // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня 212 рождения чл.-корресп. АН СССР П.Н. Беркова. М.;Л.1966. С. 393-396.
36. Левинтон Г. А. Еще раз о комментировании романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2. С. 126-130.
37. Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 6-14.
38. Левченко Я. Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.
39. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984.
40. Лотман Ю. М. Труды по знаковым системам. Т. 1. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.
41. Майофис М. От редактора // Новое литературное обозрение. 2001. №50. Блок «1920-е годы как интеллектуальный ресурс: в поле формализма». (Цит. по: Журнальный зал. [Электронный ресурс.]: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/maiof.html>).
42. Матвеева Д. А. Концепция исторической прозы Ю. Н. Тынянова: (на примере рассказов «Подпоручик Кижее», «Малолетный Витушишников» и повести «Восковая персона») // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2015. №3. С.140-152.
43. Матвеева Д. А. Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. Новосибирск, 2015
44. Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л, 1934.
45. Морозов А. А. Вступительная статья и примечания // Русская стихотворная пародия. Л., 1960. С. 5-88;
46. Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 48-77.

- 47.Новиков В. И. Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. 1976. №5. С. 190-213.
- 48.Новиков В. И. Книга о пародии. М., 1989.
- 49.Оксенов Инн. Монстры и натуралии Юрия Тынянова // Новый мир. 1931. №8. С. 175-180.
- 50.Плешкова О. И. Петербургские повести Ю. Н. Тынянова в свете его теории литературной эволюции // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2010. №6. С. 49-52.
- 51.Плешкова О. И. Повесть Ю. Н. Тынянова «Восковая персона» в аспекте теории литературной эволюции: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. Барнаул, 2000.
- 52.Плешкова О. И. Теория пародии Ю. Н. Тынянова и современная проза постмодернизма // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. №6. С. 522-526.
- 53.Поляк З. Н. Художественная интерпретация факта в исторической прозе Ю. Н. Тынянова: дисс. в форме науч. док. На соискание ученой степени к. ф. н. Томск, 1985.
- 54.Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // Вопросы литературы. 2004. №3. (Цит. по: Журнальный зал. [Электронный ресурс.]: URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/raz6.html>).
- 55.Сысоева О. А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. М., 2008.
- 56.Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 150-166.
- 57.Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 423.
- 58.Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198-226.
- 59.Тынянов Ю. Н. Малолетный Витушишников Кижэ // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 549.
- 60.Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. С. 284-309.
- 61.Тынянов Ю. Н. Подпоручик Кижэ // Тынянов Ю. Н. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Кюхля. Рассказы. М., 2006. С. 387.

62. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
63. Тынянов Ю. Н. Предисловие к книге «Архаисты и новаторы» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 395.
64. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.
65. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 490-497.
66. Хворостьянова Е. В. Пародия как автометаописание: (литературный образ поэзии 80-х - начала 90-х годов XIX века) // Автоинтерпретация: сб. статей / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 82-97.
67. Хворостьянова Е. В. Русская литературная пародия 80-х – начала 90-х годов XIX века: диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. к.ф.н. Л., 1987.
68. Хворостьянова Е. В. Слово vers. пародия // Имя - сюжет - миф: межвузовский сборник / под ред. Н. М. Герасимовой. СПб., 1995. С. 195-212.
69. Хмельницкая Т. Ю. Неопубликованная статья о В. Шкловском // Вопросы литературы. 2005. №5. С. 11-32.
70. Ходасевич В. Собрание сочинений: в 4-х т. М., 1996. Т.2.
71. Цырлин Л. Тынянов-беллетрист. Л, 1935.
72. Чудаков А. П., Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 536-537.
73. Шатин Ю. В. Два лика пародии // Критика и семиотика. 2009. Вып. 13. С. 213-220.
74. Шкловский В. Б. Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1973.
75. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990.
76. Шкловский В. Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. М., 1964.
77. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.
78. Шкловский В. Б. Тетива: о несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 томах. Т. 2. М., 1983. С. 4-306.

- 79.Эйхенбаум Б. М. Творчество Ю. Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. / вост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. Л., 1969. С. 380-420.
- 80.Ямпольский М. Б. Маска и метаморфозы зрения: (заметки на полях «Восковой персоны» Ю. Тынянова) // Пятые Тыняновские чтения. М.; Рига, 1994. С. 40-100.
- 81.Ямпольский М. Б. История культуры как история духа и естественная история // НЛО. 2003. №59. С. 22-89.