

Предисловие к русскому изданию

Эта книга была написана почти полжизни назад: мне было тогда около двадцати пяти. И теперь, спустя время, я вижу ее недостатки гораздо отчетливее, чем достоинства. Если бы я мог, я бы порекомендовал себе прошлому изучить вопрос глубже, воздержаться от слишком широких обобщений и яснее выразить теоретические идеи. И все же мне нравятся многие предложенные в книге интерпретации, но при учёте более общего аргумента о роли метафигциональности в разные периоды. Дело в том, что мы находим метафигциональные приемы в русской литературе, начиная с XVIII века до сегодняшнего времени, однако их использование значительно изменяется от эпохи к эпохе. В этой книге я рассказываю, как Булгаков, Пастернак и Набоков используют литературный метафигциональный прием *mise en abyme* для решения двух художественных задач. Во-первых, они предлагают свою интерпретацию модернистской концепции идентичности. Во-вторых, эти авторы — каждый по-своему — решают возникший после Революции вопрос о том, как заново включить традицию русского романа XIX века в современную им литературу. Еще одним аргументом моей книги, хотя и менее артикулированным, является мысль о том, что идеи формалистов, особенно Юрия Тынянова, предвосхищают и часто превосходят известные теории западных структуралистских и постструктуралистских литературоведов.

Я признателен издательству *Academic Studies Press* и его редакторам за их работу и терпение, а также Андрею Степанову за его превосходный перевод. Мои сердечная благодарность за поддержку отправляется коллегам, семье и моим друзьям.

Введение

Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении.

Борис Пастернак

Я не случайно начинаю с известной цитаты из «Охранной грамоты» Пастернака: моя книга о том, как искусство осознает свои истоки, и эта тема не нова. Пастернаковскую мысль часто цитируют мои коллеги-филологи в своих исследованиях, что свидетельствует о том, насколько мы все привыкли к разговору о «метадискурсе». Метафигциональные повествовательные приемы давно уже находятся в центре внимания литературоведов, а в последние десятилетия мы стали свидетелями настоящего бума всевозможных трюков в искусстве, литературе, кинематографе и других видах творчества, когда завесы раздвигаются и открываются все скрытые механизмы повествования¹. Примеров множество. Даже в телевизионных выпусках вечерних новостей в кадре иногда появляются врезки, позволяющие зрителям «подслушать», как режиссер раздает указания со своего места за пультом. Журналы, публикующие современную прозу, просят авторов больше не присылать рассказов о писателях, рассчитывая остудить рвение тех (а имя им легион), кто, похоже, слишком буквально воспринимает известное правило: «Пиши о том, что

¹ Из работ специалистов по русской литературе см. об этом, например, в [Isenberg 1993; Morson 1981; Shepherd 1992; Zholkovsky 1994]. Исследования метафигциональности в англоязычной и других литературах см. в работах [Hutcheon 1980; Alter 1975].

знаешь». Рано или поздно настает момент, когда избыток рассуждений о механизмах и производстве искусства начинает прева-лироваться над собственно искусством, превращая его в некий полуфабрикат. И нам уже совсем не хочется знать, «как сделано» произведение.

В своей книге мне хотелось бы сосредоточиться на одном, весьма характерном метафигциональном приеме *mise en abyme* в романах «Мастер и Маргарита» (1938, 1940) М. А. Булгакова, «Доктор Живаго» (1955) Б. Л. Пастернака и «Дар» (1938) В. В. Набокова. По сути, *mise en abyme* — это репрезентация всего романа в одном образе или фрагменте текста. Описывая, как создается *mise en abyme* (который сам по себе часто является произведением искусства), роман рассказывает историю собственного появления. Именно это повествование о рождении искусства дает нам возможность проникнуть в суть понимания феномена «автор» Булгаковым, Пастернаком, Набоковым². Речь здесь идет не просто о рефлексии творчества. Романы, повествующие о своем создании, вступают в игру с читательскими представлениями о том, как вообще пишутся романы. Кроме того, они провоцируют читателя на активное взаимодействие с текстом, его непосредственную интерпретацию. «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» и «Дар» используют рефлексивный потенциал *mise en abyme* для создания свойственной модернизму новой модели существования авторской индивидуальности внутри литературной традиции.

Новизна представлений об авторстве у Булгакова, Пастернака и Набокова раскрывается в эволюции отношения этих писателей к личности и литературной традиции. С концом XIX века русский роман не перестал быть «психологическим» романом. Скорее

² Превосходное исследование проблемы авторства в XIX веке см. [Kropf 1994]. Д. Кропф анализирует несколько текстов А. С. Пушкина, В. Скотта и Э. Т. А. Гофмана, чтобы ответить, может ли писатель пренебречь механизмами института авторства и начать писать и публиковаться независимо от социально-литературных процессов, в которых жизнь и творчество сплавлены воедино [Там же: 2].

можно говорить о том, что обостренное модернистское самосознание (уже дававшее о себе знать в творчестве Толстого, Достоевского и других) противостояло прежней тенденции к изображению людей таким образом, чтобы скрыть как литературная форма по своей сути влияет на создание характера. Это взаимоотношение между литературной формой и формой себя подразумеваемой литературным персонажем стало обсуждаться критикой в связи с «новым» романом 1920-х годов. Когда критики или авторы начинают говорить о том, что индивида или общество надо изображать с помощью не «старых», а «новых» литературных форм, они сами свидетельствуют, пусть и косвенно, о появлении специфических концепций литературной эволюции³. Литературная эволюция, рефлексивность, личность и авторство — вот основные темы данной работы, и прием *mise en abyme* создает особую связь между ними. По всей вероятности, не имеет смысла приводить исчерпывающее описание всех разнообразных автореференциальных приемов из «Мастера и Маргариты», «Доктора Живаго» и «Дара», которые можно с полным основанием отнести к *mise en abyme*; тем не менее их использование, соотнесенное с философским звучанием темы личности в искусстве, приобретает важнейшее значение.

НОВЫЙ РОМАН

Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии.

Юрий Тынянов, 1922

В 1920-е годы, после двух с половиной десятилетий доминирования поэзии, в русской литературе началось обновление художественной прозы. Принято считать, что ее успешным возвращением читатели обязаны Б. А. Пильняку и Е. И. Замятину,

³ Работа Ю. Штридтера о русском формализме и чешском структурализме — пример изящного анализа этого процесса в понятиях формального и структурного методов в литературоведении [Striedter 1989].

а также «Серапионовым братьям» — К. А. Федину, Л. Н. Лунцу, Вс. В. Иванову и др. Эти писатели создавали, в основном, рассказы и повести, и только в середине десятилетия жанр романа (который, казалось, уже исчерпал себя в творчестве Толстого и Достоевского, а после «Петербурга» (1913) Андрея Белого стал попросту невозможен) снова вышел на авансцену благодаря усилиям многих прозаиков и критиков. Любопытно, что возобновление интереса было связано не с критическим обсуждением отдельных романов, а с *отсутствием* «нового» романа.

Современные исследователи, придерживаясь терминологии 1920-х годов, иногда характеризуют этот период в русской литературе одновременно и как воскрешение или возрождение романа, и как кризис романного жанра⁴. Однако литературные жанры редко полностью исчезают из историко-литературного реестра. В эпоху господства поэзии романы писали многие — Андрей Белый, Д. С. Мережковский, Ф. К. Сологуб и др. Более того, есть все основания для скептического отношения к громким заявлениям о «кризисе» прозы. С течением времени читательские пристрастия, а также верное (будем надеяться) чутье критиков совместными усилиями намечают традиции и устанавливают каноны. Эти процессы, по-видимому, требуют осмысления в исторической перспективе и, следовательно, лишают смысла термин «кризис».

Впрочем, не все кризисы одинаковы. В России художественная литература и критика были тесно связаны: теоретики литературы В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов в середине 1920-х годов выступили также в роли романистов, а прозаики часто вторили критикам в жалобах на состояние современного романа. Поэтому дискурс кризиса позволяет взглянуть на более сложные, умозрительные аспекты истории и эволюции литературы, ибо он дает возможность поставить вопрос о структуре литературного сознания в определенный период, особенно если этот период отмечен обостренным вниманием к дилеммам литературной эволюции. Средства осмысления изменений в литературном процессе, сами

⁴ См., например, в [Struve 1970; Erlich 1983].

проходят определенные пути развития, истощая старые дискурсивные потенциалы и одновременно создавая новые.

В основе кризиса/возрождения романа в 1920-е годы лежат закономерности литературной эволюции. Это очевидно, потому что сами понятия *кризиса* или *возрождения* предполагают некую концепцию эволюции. Однако литературная эволюция оказывает влияние на дискуссии о романе и в более широком смысле. Те 25 лет развития модернизма, которые предшествовали кризису/возрождению романа, можно расценивать как время повышенного интереса к роли традиции. Императив футуристов — бросить Пушкина с «парохода современности» — указывал на силу «тисков» канона не меньше, чем попытки символистов отыскать истоки своей поэзии в творчестве Тютчева или Баратынского. Даже «Серапионовы братья», с их призывами к автономности в искусстве, казалось бы, чуждавшиеся традиций русской литературы, по крайней мере в программных заявлениях (например, в манифесте Лунца «На Запад!», 1922), — по сути стремились обогатить традицию, а не отказаться от нее. Наконец, не следует забывать о поощряемых государством попытках обосновать преимущество новой советской литературы по отношению к традиции классического русского романа, и прежде всего романному творчеству Л. Толстого⁵. Так, например, масштабный роман М. Горького «Мать» (1906), считавшийся предвестником метода социалистического реализма, несмотря на всю свою политическую прогрессивность, был регрессивен в стилистическом отношении.

Важно отметить, что ассоциативная связь между кризисом и возрождением глубоко укоренена в российском понимании истории литературы: эти понятия выступают вместе по крайней мере со времен В. Г. Белинского. В своих «Литературных мечта-

⁵ О влиянии реализма XIX века на формирование социалистического реализма см. [Robin 1992; Ermolaev 1963]. Полемика 1920-х годов во многих отношениях задала тон всему исследованию прозы в XX веке. Так, например, Д. Лукач, приветствуя появление повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича», опирается в своих заметках на термины, характерные для 1920-х годов, см. [Lukács 1969].

ниях» критик жаловался на отсутствие преемственности в русской литературе до и после 1830 года, на выражающийся в кризисе и возрождении «насильственный перерыв», который указывал на отсутствие в России национальной литературы: «Подобные противоестественные скачки, по моему мнению, всего лучше доказывают, что у нас нет литературы, а следовательно, нет и истории литературы; ибо ни одно явление в ней не было следствием другого явления...» [Белинский 1953 1: 87]. При этом Белинский не утверждает, что в настоящем не существует новой достойной литературы; он говорит, что в новом нет органического продолжения *русской* литературы. Терминология, свидетельствующая о настойчивой приверженности к литературной традиции, никогда не исчезала из словаря русских критиков даже после Октябрьской революции, и предпочтение, которое Белинский отдавал литературе как *sine qua non* русской культурной идентичности, имело значение на протяжении большей части XX века.

В статье 1924 года Б. М. Эйхенбаум демонстрирует то же восприятие предшествующей традиции, которое было характерно для Белинского, но при этом ограничивается в своих суждениях только жанром романа:

Но каков же путь для новеллы, для романа? Вот тут-то и оказывается, что русские писатели недаром стали переводчиками или редакторами переводов, а русские читатели недаром стали читать только «всемирную литературу». Происходит нечто вроде того, что было в русской литературе 30-х годов (курсив мой. — Дж. В.) [Эйхенбаум 1987: 367–368]⁶.

⁶ Сходным образом Эйхенбаум высказывался в своем редакторском предисловии 1926 года к сборнику статей «Русская проза»: «Литература заняла сейчас очень скромное место. Писатель работает ощупью — неуверенный в значении своего дела, растерявший читателей и сам растерявшийся среди многообразия и противоречивости предъявляемых к нему требований. Ему усиленно рекомендуют пойти «назад» — к Островскому, к Пушкину, к Толстому... А он чувствует, что дело не в этом — *что самый вопрос о традициях надо поставить как-то иначе*. Не итти назад к тому или другому писателю, а уметь оглянуться на весь пройденный путь. Нам нужно осознать историческую динамику традиций — мы слишком многое забыли и слишком многое приняли на веру» [Русская проза 1926: 8] (курсив мой. — Д. Вир).

В этом заявлении примечательно не указание Эйхенбаума на то, что русская литература ищет «путь» для романа, а то, что такой поиск пути сам по себе является частью русской традиции. История литературы, по всей видимости, повторяется, но теперь основатели традиции осознают, что могут осмыслить и осознать себя частью этого процесса.

Обостренная (само)рефлексия по отношению к литературной традиции у Эйхенбаума и Белинского — фактор, который важно учитывать при любых дискуссиях об эволюции литературы в России. Литературная эволюция, как и все концепции, основанные на природе и идее возможности какого-либо развития во времени, предполагает выяснение механизма изменения изучаемого явления. Эйхенбаум указывает на один из таких механизмов — это перевод. Переводя зарубежные романы, русские авторы обретают новые литературные модели, которые могут получить в русской традиции значимость, даже бóльшую, чем в исходной традиции. Перевод становится по сути переходной стадией, а может быть, всего лишь знаком перехода между следующими друг за другом этапами литературной традиции, но это не единственный возможный механизм изменения. Само *выявление* таких механизмов становится императивом дискуссий о динамике литературной эволюции. Белинский, в отличие от Эйхенбаума, считал постоянные заимствования недостатком, еще одним признаком отсутствия в России традиций.

Д. Лукач в 1915 году называет роман признаком «трансцендентальной бездомности человека» и отмечает, что роман «стремится вскрыть и воссоздать потаенную *тотальность* жизни» (курсив мой. — Дж. В.) [Лукач 1994: 34]; эта известная характеристика сходна с «синтезирующим» или тотализирующим импульсом российских дискуссий о романе 1920-х годов. Роман каким-то образом должен охватить весь (противоречивый) мир. Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924) называет возвращение к роману «нужным и должным», потому что его «большая форма» позволяет восстановить «ощущение жанра», отсутствующее в современной литературе [Тынянов

1977: 150–151]. В работе Тынянова выделяются две важные функции романа: миметическая и синтетическая: «Для того чтобы литература зацепляла быт, она не должна его отражать, для этого литература — слишком ненадежное и кривое зеркало, она должна сталкиваться в чем-то с бытом» [Там же: 158]. Метафора зеркала представляет один из методов запечатления реальности, но не единственный и не всегда лучший метод. Художественное «столкновение» с бытом предполагает не просто его отражение, а синтезирование разрозненных аспектов быта.

Роман становился предметом стольких различных литературных теорий первых десятилетий XX века, что присущая ему жанровая гибкость была доведена почти до предела. На последних страницах «Теории романа» Лукач указывал, что новые возможности романа, открытые Достоевским, служат залогом воссоздания в будущем утопии утраченного эпического общества. Влиятельная теория «остранения» В. Б. Шкловского основывалась в основном на анализе прозы, в особенности романов Толстого. М. М. Бахтин противопоставлял толстовским тенденциям не поэзию, а романы Достоевского, которые он возводил в ранг нового вида искусства; бахтинская идея «диалога» относилась прежде всего к прозе, а не к «монологической» поэзии. Однако уже спустя несколько лет после появления этих теорий социалистический реализм стал опираться в качестве образцов на такие романы, как «Мать» Горького и «Цемент» (1925) Гладкова. Способность жанра романа приспособиться даже к почти невероятной теории социалистического реализма, названной Р. Робин «невозможной эстетикой» [Robin 1992], указывает на то, что повторное открытие романа в 1920-е годы было важно не само по себе: оно показывало, насколько всеобъемлющими считались тогда синтетические свойства романа⁷.

Тынянов и Лукач, как и Эйхенбаум и другие авторы того времени, были согласны с тезисом о том, что жанр романа охваты-

⁷ Ср. также мнение К. Кларк, писавшей о модальной шизофрении соцреалистического романа [Кларк 2002].

вает, обобщает или синтезирует реальность⁸. Однако в описаниях собственно механизма эволюции литературной их позиции расходятся. В конце 1920-х годов Тынянов разработал сложную модель эволюции, в которой литература рассматривалась как динамическая система. Лукач, приняв марксизм, стал полагаться на детерминистскую модель «базиса и надстройки», хотя его трактовка эволюции литературы была более психологически проницательной, чем у многих других советских марксистов⁹. Эйхенбаум, судя по его работам о Толстом, двигался в своем понимании литературной эволюции от ранней, более механистической и формалистской концепции к поздней, более изменчивой и биографической концепции литературных изменений.

ЕСТЬ ЛИ У ПОЭТОВ ЦЕЛОСТНОЕ «Я»?

По странному совпадению два известнейших поэта XX века в одном и том же году «пели отходную» жанру романа. В эссе «Улисс, порядок и миф» (1923) Т. С. Элиот объявил, что «использование г-ном Джойсом параллели с “Одиссеей”... имеет ценность научного открытия» [Элиот 1988: 228], и это делает «Улисс» чем-то отличным от романа: «романная форма больше не работает; ибо

⁸ Понятие «тотальность» употреблялось Лукачем в более узком смысле как термин марксистской критики. В книге «Политическое бессознательное» Ф. Джеймисон превращает заимствованное у Лукача понятие идеологической тотальности в инструмент литературоведения: «Критическое понятие “тотальности” у Лукача можно непосредственно преобразовать в инструмент анализа повествования, если сделать акцент на тех нарративных рамках стратегий сдерживания, целью которых является наделить свои объекты репрезентации формальным единством» [Jameson 1981: 54].

⁹ См., например, работу «Критический реализм и социалистический реализм», в которой Лукач видит отличие соцреалистов от критических реалистов в том, что последние были неспособны видеть будущее «изнутри»: «В социалистическом реализме этот барьер ликвидирован. Поскольку его идеологической основой является понимание будущего, отдельные личности, работающие для этого будущего, с необходимостью будут изображаться изнутри» (курсив мой. — Дж. В.) [Lukács 1963: 95].

роман не был формой, он был просто выражением века, не утратившего еще своих собственных форм настолько, чтобы появилась нужда вводить его в какие-то рамки» [Элиот 1988: 228]. Остается только гадать, предпочитал ли сам Элиот более строгие, ограниченные определенными «рамками» жанры?

За год до этого О. Э. Мандельштам также предсказал «конец романа» в провокационном эссе («Конец романа», 1922), пояснив, что, после того как

мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа [Мандельштам 2010: 122].

Свое понимание синтезирующей функции романа поэт выразил через понятие временной связности.

По мнению Мандельштама, роман как особая литературная форма лучше всего показывает людей деятелями на сцене всемирной истории. Герой романа — это и индивидуальность с собственной структурной особенностью характера, и рядовой участник исторического прогресса, социального взаимодействия в данный исторический момент¹⁰. В соответствии с таким пониманием, Базаров (если взять упрощенный пример) — не просто индивидуум, но типичный русский нигилист 1860-х годов и, следовательно, представитель значимого для русской истории политического движения. В этом смысле роман — литературная форма, наиболее подходящая для объединения двух (достаточно сложных) видов временной организации: во-первых, биографического времени, описывающего ход событий отдельной человеческой жизни, а во-вторых, исторического времени, отражающего развитие важных для всего общества или страны событий. Такое слияние хронологий служит при-

¹⁰ Исчезновение подобной цельной личности часто рассматривается как одна из определяющих черт модернизма [Lunn 1982: 37].

мером временной согласованности, лежащей в основе понимания романа Мандельштамом.

Катаклизмы XX века, как полагает Мандельштам, разрушили наше представление об индивидуальной биографии. Больше нет смысла говорить об отдельных людях и исторических событиях так, словно через одно можно рассказать и о другом, ибо человек больше не может действовать осмысленно. Таким образом, утрата индивидуальной биографии устраняет саму основу для построения романа: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует» [Там же: 124]. Мандельштам полагает, что временную последовательность традиционного романа составляют не два, а три хронологических плана: биография, история (например, история страны) и порядок событий в романе. Если раньше эти три плана совпадали или дополняли друг друга — Базаров, 1860-е годы в России, «Отцы и дети», то теперь это стало невозможно.

Анализируя разрыв ткани времени, ранее казавшейся лишенной швов, Мандельштам предвосхищает понятие, которое часто привлекало к себе внимание мыслителей в последние несколько десятилетий. М. Фуко и другие считали, что хронологические принципы, определяющие наше повествование об истории человечества, были предложены в XIX веке с целью отличить их от хронологической организации гуманитарных наук — истории природы, языка и материи. Естественная история, историческое языкознание и политическая экономия раскрывают внутренние законы развития природы, языка и экономики — те законы, которые, оставаясь глубоко связанными с действиями человека и невозможными без него, все же не годятся для рассказывания «человеческих» историй. Фуко формулирует дилемму более провокационно: «У человека нет больше истории: точнее, поскольку он говорит, трудится и живет, бытие его оказывается сплетением многих историй, которые ему чужды и неподвластны» [Фуко 1994: 387]. То, что пытается объяснить Фуко (и то, что, надо полагать, чувствует Мандельштам), — это нарушение еди-

ного чувства времени, которое, в свою очередь, разрушает представление о человеке: нам приходится отказаться от идеи единой, общей хронологии ради нескольких потенциально непримиримых хронологий.

Мандельштама явно интересовала синтезирующая природа романа — настолько, что без нее он не представлял себе роман. Именно так он использует понятие «синтетический»¹¹. Но подобный синтетизм тесно соединен с когерентностью мира, которая является непосредственным объектом Мандельштама: он привязывает к синтетизму романа упрощенно понимаемую миметическую функцию литературы (позиция, которой Мандельштам никоим образом не придерживается в собственной художественной прозе). Другими словами, цельность личности персонажа и, по сути, всего жанра романа оказывается зависима от представлений о поверхностно понимаемой реальности и упорядоченной истории. Но так ли это? Роман — это широкое понятие, под которое подпадают много разных людей с различным жизненным опытом.

Что потеряно в этой сбивающей с толку зависимости от мимесиса — так это хрупкая концепция механизма литературных изменений. Чем больше литературное творчество ставится в зависимость от исторических фактов, тем более односторонним и обедненным оказывается ощущение подлинного литературного развития. Поражает очевидная концептуальная дистанция между Мандельштамом и Белинским: последний полагал, что внутреннее развитие литературной традиции должно иметь

¹¹ «Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать “Жана Кристофа” Ромена Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством *синтетических* приемов приводящую на память “Вильгельма Мейстера” Гёте. “Жан Кристоф” замыкает круг романа...» (курсив мой. — Дж. В.) [Мандельштам 2010: 122]. Более оптимистическую трактовку романа Роллана дает Эйхенбаум, замечая (и, как мне кажется, совершенно справедливо), что подобные биографические произведения окажутся будущим литературы [Эйхенбаум 1987: 288]. В начале «Вильгельма Мейстера» дается знаменитый пример использования приема *mise en abyme* при изображении кукольного представления.

органический характер. Мандельштам никогда прямо не заявлял, что литература определяется исключительно событиями реального мира, но тем не менее в «Конце романа» позволял себе, например, такие упрощения: «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в *прямую зависимость* от наполеоновской эпопеи...» (курсив мой. — Дж. В.) [Мандельштам 2010: 121]. Более полные теории эволюции литературы, такие как тыняновская, противостоят подобной односторонности, поскольку в них соблюдается баланс внешне- и внутрилитературных факторов.

Если оставить в стороне этот концептуальный недостаток, то можно сказать, что Мандельштам превращает синтезирующую и суммирующую функцию литературы в императив — одновременно временной и гуманистический — романного жанра. Смещая акцент на потенциальное хронологическое единство романа, Мандельштам начинает определять целостность его формы с точки зрения самого повествования. На языке семиотики можно сказать, что роман для него является значимым целым (текстом) за счет различительных отношений его означающих — в данном случае в хронологической последовательности, а не через данную целостность означаемого, то есть мира как уже данного, концептуально значимого целого.

Мандельштам «очеловечивает» романную форму, подчеркивая, что в синтетизме на карту поставлена возможность представления индивидуальной идентичности. Можно спросить: если биография больше не может служить основой для романа, то может ли роман или любая комбинация литературных приемов служить основой биографического образа? Мандельштам оставляет открытой возможность того, что индивид, хотя он больше не *дан* биографически в мире и, следовательно, не может служить структурной основой романа, может быть *создан романом*, наряду с романом¹².

¹² Противопоставление «данного» и «заданного» важно также для бахтинской теории диалога, в которой собственное «я» существует за счет сопричастности субъекта мира в процессе языкового взаимодействия с другими говорящими.

Мандельштам был не единственным, кто пытался переосмыслить взаимоотношения гуманистических идей и жанра романа. Антиутопический роман Замятина «Мы» (1924), например, повествует о повторном открытии личной идентичности посредством автобиографического письма. В романе Федина «Города и годы» (1924) один из главных героев замечает:

...я как-то думал, что романы пишут так же, как строят ящики. Надо, чтобы каждая доска всеми сторонами сошлась с другими досками. Так, по крайней мере, писали романы до войны. Теперь и в романе нельзя, наверно, в одном месте свести больше двух человек разом. Клей не годится, не держит. <...> Те доски, какие еще держатся, надо разъединить, может быть разбить, потому что они искусственно склеены и потому что таким клеем нельзя склеить людей в человечество [Федин 1974: 239].

Обычно подтверждая наши ожидания обязательного «развития» персонажа, романы часто ориентированы на исследование вопроса о создании узнаваемой человеческой жизни. Однако роман был не единственным жанром, позволявшим изучать потенциально (де)гуманизирующий эффект литературы. Маяковский, например, едва ли не постоянно задавался риторическим вопросом, есть ли у поэтов целостное «я», поскольку не мог найти жанра, который полностью интегрировал бы его личность. Даже «Владимир. Маяковский. Трагедия» (1913) не отражает его «я»; ее заключительный стих фактически заканчивается на имени «Маяковский», как бы подразумевая, что реальная личность одновременно отмечает границы художественного текста и выходит за рамки намеченного в этом тексте образа лирического героя.

Мандельштам по крайней мере дает читателю понять, что синтетизм или целостность романа необходимы для установления индивидуальной идентичности. Он полагает, что психологизм, возникающий за счет взаимосвязи персонажа с историческим контекстом, больше не может адекватно отображать личность. Эта задача предоставляется самому тексту, который,

благодаря своей организации, может вдобавок выявить присутствие стоящего за ним эстетически творческого «я». В повести «Египетская марка» (1927) неполноценность предполагаемого «героя» (который по большому счету представляет собой набор литературных штампов) и возврат Мандельштама к повествованию от первого лица раскрывают дискурсивное ядро, в котором автор занимает положение подлинного героя. Единственный *человеческий* образ, представленный в этой повести, — это скрытая за текстом и постепенно раскрывающаяся личность, которая становится идеологическим и дискурсивным центром повествования¹³.

Для Мандельштама то, что было всего лишь эпизодом в истории литературы — возрождение романа в 1920-е годы, — становится вопросом, имеющим решающее значение в развитии всего романного жанра. Роман следует формальному императиву — синтезировать несколько потенциально несовместимых хронологий. Этот синтез ранее устанавливал предполагаемую связь между человеком, его эпохой и рассказываемой в романе историей. Согласно Мандельштаму, этот хронологически последовательный, формальный субстрат цельной личности больше не может служить основой для организации романа, однако гуманистический императив, дополняющий первый, ассоциируется с остатками этого субстрата и побуждает современных романистов каким-то иным способом создавать в тексте личность. Необходимость по-другому изображать персонажей меняет природу романа и заставляет нас переосмыслить само развитие литературы.

¹³ Есть много испытавших влияние структурализма и постструктурализма трактовок понятия авторства, которые можно сравнить с повестью Мандельштама. К ним относятся, в частности, статьи Мишеля Фуко «Что такое автор?» и Ролана Барта «Смерть автора» [Burke 1995]. Фуко писал: «Функция “автор”... характерна для способа существования, обращения и функционирования вполне определенных дискурсов внутри того или иного общества» [Фуко 1996: 22]. Булгаков, Пастернак и Набоков отвергали подобные обезличивающие концепции авторской идентичности как этически несостоятельные, по-своему это делал и Мандельштам.

СИСТЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Ни у одного поколения не было такого интереса к превращениям и изменчивости — эволюции. <...> В тургеневское время и не думалось так, а почему мы это чувствуем? Верно, потому, что сами меняемся и мозг расширяется.

Юрий Тынянов, 1928

Литературная эволюция занимала Тынянова, разумеется, гораздо серьезнее, чем большинство его современников в 1920-е годы. Тем не менее проблемы, связанные с развитием литературы, всегда широко обсуждались в русской литературе и критике. Даже во времена Тургенева нередко проявлялось повышенное внимание к традиции — достаточно вспомнить о поразительном сходстве риторики «нигилистов» 1860-х и футуристов 1910–1920-х годов. Тынянов действительно писал об этом и пытался дать металитературное объяснение эволюции взглядов на природу эволюции. «В тургеневское время и не думалось так, *а почему мы это чувствуем?*»¹⁴ (курсив мой. — Дж. В.). Здесь и в других местах Тынянов отмечает изменчивость черт культуры и показывает, что они взаимосвязаны с меняющимися продуктами этой культуры, хотя и не определяют их.

В статье «О литературной эволюции» (1927) Тынянов изложил краткую, но примечательную теорию эволюции литературы, которая, как недавно выразился один критик, «удивительным образом остается непревзойденной до сего дня» [Eysteinnsson 1990: 67]. Жанр романа не был центром тыняновской теории, но есть определенное сходство между тем, как понимает синтетизм романа Мандельштам, и тем, как строит свою общую теорию литературной эволюции Тынянов. Кроме того, теория Тынянова, пожалуй, лучше всего подходит для «новых романов» 1920-х годов и более позднего времени, поскольку разделяет характерный для их авторов открытый интерес к рефлексивности.

¹⁴ Эпиграф к этой главе взят из письма Тынянова к Шкловскому, цит. по: [Тынянов 1977: 525].

Для Тынянова изучать литературную эволюцию означает изучать «изменчивость» систем, которые по своей природе являются всеобъемлющими: каждая отдельная часть в них функциональна по отношению к целому. Тынянов сразу указывает, что нельзя понять эволюцию литературы, если рассматривать литературный «ряд» (традиционную последовательность «великих» книг) в отрыве от других, потому что литература неизбежно «наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды» [Тынянов 1977: 270]. Подобное изучение замкнутого литературного ряда превращает историю литературы в «историю генералов».

По словам Тынянова, при изучении эволюции литературы необходимо преодолеть еще две опасности. Мы должны, с одной стороны, отделить литературную эволюцию от изучения генезиса отдельных произведений, а с другой — исключить субъективную ценность как главный критерий суждения. Первый путь неизбежно ведет к психологизму и фиксации личных влияний. Второй ведет к наивным оценкам, которые, согласно теории Тынянова, надо заменить рассмотрением литературных явлений в аспекте присущих им «эволюционного значения и характерности» [Там же: 271]. Прежде чем обвинить Тынянова согласно последнему пункту в том, что он прибегает к тавтологическому определению, следует сказать, что он рассматривает литературу также как систему, фундаментально взаимосвязанную с внелитературными системами. То, как меняется литература, частично определяется изменением других, смежных с ней социальных рядов. Любое литературное явление можно поместить в эту меняющуюся систему систем, и для каждого из них возникнет свое «эволюционное значение и характерность».

Но что Тынянов имеет в виду, когда утверждает, что литература и отдельные литературные произведения — это системы? В «системе» каждый элемент литературного произведения взаимосвязан и со всеми остальными элементами этого произведения, и с литературной системой в целом. Эту взаимосвязь Тынянов называет «конструктивной функцией данного элемента» [Там же: 272]. Такая функция двунаправленна. Во-первых,

в «автофункции» элемента выражена его взаимосвязь с аналогичными элементами в других произведениях-системах. Во-вторых, «синфункция» элемента воплощает взаимосвязь с другими элементами в данном произведении [Там же: 272]. Следовательно, невозможно имманентное изучение литературного произведения, поскольку каждый элемент внутри произведения взаимосвязан не только с другими элементами внутри произведения (синфункция), но также с элементами других произведений-систем (автофункция). Таким образом, Тынянов избегает первой опасности: изолированного рассмотрения литературного ряда.

Отсюда следует, что литературная система — это «система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами» [Там же: 277]. На самом деле не существует такого явления, как развивающаяся синхронная литературная система, но если бы мы могли остановить время и взглянуть на литературную систему как на синхронную систему, то обнаружили бы, что на первый план выходит некая «доминирующая» группа элементов: «...произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой» [Там же: 277]. Определенные произведения соотносятся с определенными жанрами, например, через их доминирующие характеристики. «Мы соотносим роман с “романом” сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги» [Там же: 277]. Доминирующие элементы в литературной системе меняются со временем, и эта изменчивость обязательно указывает на их меняющиеся взаимоотношения с другими, нелитературными рядами. При этом доминантой и в интересующих нас романах, и в теории Тынянова может быть сама рефлексия.

Каковы же взаимоотношения литературного ряда с соседними? Если эволюция литературы как системы предполагает изменение ее взаимоотношений с другими рядами, то каков механизм этого изменения? Соседние ряды можно назвать «социальными факторами», говорит Тынянов, и они соотносятся «с литературой прежде всего своей речевой стороной» [Там же: 278]. Взаимосвязь

словесной функции с социальными факторами в терминологии Тынянова называется «установкой» литературного произведения. Термин «установка» имеет множество значений для Тынянова и является центральным для всей его теории литературной эволюции¹⁵. Ю. Штридтер разделяет использование Тыняновым слова «установка» на три соотносимых между собой уровня интенционального отношения:

Для Тынянова только через *установку* произведение, понимаемое как функциональная система, оказывается также и системой с намеренной референцией, а исторический или эволюционный аспект становится кардинальным моментом в общей тыняновской теории. Он различает три уровня интенциональных отношений: 1) каждый фактор литературного произведения интенционально соотносится с целью произведения искусства как системой; 2) эта система интенционально соотносится с системой литературы и литературной эволюции; 3) литература и литературная эволюция через язык, который является одновременно средством литературного творчества и средством социальной коммуникации, интенционально соотносится со всей человеческой средой в ее исторических и социальных трансформациях [Striedter 1989: 60].

Одним словом, установка описывает отношение отдельных элементов произведения ко всему произведению, целого произведения к системе литературы и системы литературы к внелитературной среде.

Важно отметить визуальный образ тыняновской теории — постоянно расширяющиеся слои взаимосвязей. В каждом элементе произведения мы видим целое произведение, а в нем — литературную систему, а в ней — внелитературный мир социальных факторов. Нет литературного представления, которое в принципе не может содержать такая теория и которое не может,

¹⁵ Как пишет Штридтер, «понятие “установка” оказывается центральным в размышлениях Тынянова. Его ввел Якобсон как русский эквивалент немецкого термина *Einstellung*» [Striedter 1989: 59].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru