

0-734114- |

На правах рукописи

АЛФЕРЬЕВА Екатерина Геннадьевна

ПОЭТИКА ПРОЗЫ В. КАВЕРИНА 1920-Х ГОДОВ

Специальность 10.01.01 - русская литература



А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Волгоград - 2002

Работа выполнена в Астраханском государственном педагогическом университете

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор *Геннадий Григорьевич
Глинин*

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор *Альфия Исламовна
Смирнова;*

кандидат филологических наук,
доцент *Александр Николаевич
Долженко.*

Ведущая организация: Педагогический институт Саратовского государственного университета

Защита состоится 19 апреля 2002 г. в 12 часов 30 минут на заседании диссертационного совета Д 212.027.03 в Волгоградском государственном педагогическом университете по адресу: 400131, г. Волгоград, пр. им. В.И. Ленина, 27.

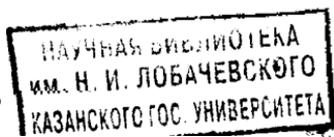
С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Волгоградского государственного педагогического университета.

Автореферат разослан 15 марта 2002 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор филологических наук, профессор *В. И. Супрун* В.И. Супрун



ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность обращения к творчеству В. Каверина 1920-х годов обусловлена его недостаточной изученностью, большим историко-литературным значением в контексте как творческого пути писателя, так и литературного процесса первой половины XX века. Исследование актуально еще и потому, что В. Каверин, сознательно обращаясь к приему цитирования и интертекстуальной игры, в какой-то степени предвосхитил подобные явления в литературе постмодернизма.

Изучение поэтики В. Каверина 1920-х годов имеет свою историю, продолжительную, но не очень содержательную.

После появления первых новелл писателя литературная критика, приветствуя рождение нового художника, отмечая его несомненную природную талантливость, стилистическое мастерство, тем не менее не всегда принимала его манеру повествования, эксцентризм сюжетно-композиционных решений, преувеличение роли фабульного начала. С середины 1921 года вокруг имени В. Каверина не прекращались споры, вызванные необычностью его поэтики, демонстративной ориентацией на традиции западной литературы. Литература о поэтике В. Каверина, появившаяся в 1920-е годы, выдержана в оценочных категориях, на характер суждений критиков значительное влияние оказал дух групповой борьбы.

Наиболее адекватную оценку проза В. Каверина получила в статьях формалистов (В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум и др.), которые видели в писателе выразителя идей, которые ими утверждались в литературном творчестве. Формалистская критика и близкие к ней писатели (Е. Замятин, Л. Лунц и др.) еще в первой половине 1920-х годов выявили важнейшие приметы художественной манеры В. Каверина, обозначили его место в современной литературе, литературные традиции, на которые он ориентировался. Многие из их выводов сохраняют свое значение и для современного литературоведения, отдельные соображения однако нуждаются в критическом подходе.

Со свойственным ей "классовым фатализмом" и схематичностью интерпретировала творчество В. Каверина социологическая критика. В. Переверзев, А. Воронский, Н. Берковский, А. Селивановский, Г. Лелевич и др. требовали от писателя ясности классовой позиции, четкости выражения общественно-политических идеалов. Когда ничего подобного в прозе писателя не обнаруживалось, они обрушивались на него с не-

справедливыми и предвзятыми обвинениями.

В 1930-1950-е годы в изучении поэтики В. Каверина образовалась пауза, обусловленная неблагоприятными для литературоведения общественно-политическими обстоятельствами. Творчество прозаика, объявленное социологической критикой формалистским и упадническим, выпадает из поля зрения литературоведов, если же о нем вспоминают, то неизменно с целью негативной характеристики.

Неоднозначным было отношение к произведениям В. Каверина 1920-х годов и в 1960-1970-е годы. Стереотипы социологических оценок оказались весьма живучими и воздействовали даже на академическое литературоведение. Об этом свидетельствует характер осмысления наследия писателя в капитальных трудах "Русский советский рассказ. Очерки истории жанра" (1965) и "История русского советского романа" (1970), созданных в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Раннее творчество автора "Скандалиста..." получает сугубо отрицательную трактовку. В. Каверину не прощались ориентация на традиции западной литературы, игнорирование принципов реализма, поддержка тезиса Л. Лунца о аполитичности искусства, близость к деятелям ОПОЯЗа. Критика продолжала считать его прозу неубедительным экспериментом, в котором все "искусственно, нарочито, мертво". Вместе с тем обозначается тенденция и более объективного изучения прозы В. Каверина. Заметной страницей исследовательской литературы о В. Каверине этих лет стала книга Е.Б. Скороспеловой "Идейно-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов" (1979), в которой очень бережно, тонко, доказательно анализируются творческие поиски В. Каверина, показывается, что, развиваясь в русле модернистской прозы, он достигает значительных успехов как в малых, так и крупных эпических жанрах. Отдельные интересные замечания о ранних новеллах писателя содержатся в книге Г.А. Белой "Закономерности стилового развития советской прозы" (1977). Подлинно научный анализ поэтики В. Каверина дан в монографии "В. Каверин", созданной О. Новиковой и Вл. Новиковым в 1986 году. Освобождаясь от предвзятых точек зрения предшествующих лет, они делают акцент на исследовании повествовательной манеры В. Каверина, рассмотрении ее во взаимосвязи с его дальнейшим творчеством. Однако в силу того, что книга представляла собой лишь критический очерк творчества В. Каверина, многие аспекты его поэтики авторы не затрагивают. К изучению творчества писателя 1920-х годов обращались и зарубежные литературоведы (Д. Пайпер, Р. Шелдон, В. Эрлих и др.), но делалось это эпизодически, непоследовательно, только в связи с необходимостью воссоздания истории группы "Серапионовы братья". Наиболее заметная работа последних лет

- статья А. Гениса "**Серапионы**: опыт модернизации русской прозы", открывающая новые перспективы в осмыслении темы. -

Несмотря на значительное количество работ, в которых затрагиваются вопросы специфики поэтики В. Каверина, нельзя сказать, что она исследована полностью. Скорее следует говорить о предварительных подходах к решению этой сложной и интереснейшей проблемы современной науки. До сих пор остаются не выявленными истоки поэтики В. Каверина, ее связь с исканиями русской и зарубежной литературы XIX-XX веков, не совсем ясен характер воздействия на писателя идей формализма, не прояснен вопрос о жанровом своеобразии его прозы этих лет, в науке почти совсем не рассматривались принципы наррации В. Каверина, роль интертекстов в создании художественного мира его произведений.

Объектом исследования являются новеллы, повести и романы В. Каверина 1920-х годов (сборники новелл "Мастера и подмастерья", "Бубновая масть", "Воробьиная ночь", повести "Большая игра", "Конец хазы", романы "Девять десятых судьбы", "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове").

Предметом исследования является поэтика малых, средних и крупных эпических жанров В. Каверина 1920-х годов.

В соответствии с избранным предметом работы **цель** диссертационного исследования - определение особенностей поэтики прозы В. Каверина 1920-х годов. Ставятся **следующие** задачи:

- выявить генезис поэтики В. Каверина;
- определить **жанрообразующие** элементы новелл, повестей и романов В. Каверина;
- проанализировать особенности наррации В. Каверина;
- установить характер и функции интертекстов в прозе В. Каверина.

Методологической базой диссертационного исследования является комплекс подходов к явлениям словесного творчества: историко-генетический, историко-типологический и сравнительно-типологический с использованием элементов структурного анализа. В работе использованы теоретические и методологические идеи М.М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, а также представителей рецептивной критики - Э. Лабфрида, В. Фюгера, Ф. Штанцеля, В. Шмидта, которые разработали методологию анализа принципов наррации. При исследовании проблем интертекстуальности учтены теоретические положения, выдвинутые Р. Бартом, Ю. Кристевой, И. Смирновым, а также достижения психоаналитических теорий, в частности учение К.Г. Юнга о архетипах.

Научная новизна работы проявляется в системном подходе к прозе В. Каверина 1920-х годов, выявлении истоков его поэтики, ее своеобразии определено в соотнесении с прозой писателей-современников (М. Булгаков, К. Вагинов, Л. Леонов, В. Набоков, А. Чаянов и др.) Исследовано место прозы В. Каверина в литературном процессе 1920-х годов и ее соответствие сложившейся в группе "Серрапионовы братья" литературно-эстетической программе.

Теоретическая значимость проделанного исследования заключается в том, что его результаты существенны для уточнения жанрово-стилевой системы русской литературы 1920-х годов; они могут иметь выход в нарратологию и теорию литературных жанров.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования ее содержания и результатов в лекционных вузовских курсах, спецкурсах по истории русской литературы XX века.

Апробация работы. Основные положения работы были изложены на Международных Хлебниковских чтениях (Астрахань, 2000), на Международной конференции "Христианство и культура. К 2000-летию христианства" (Астрахань, 2000), на внутривузовских научных конференциях (Астрахань, 1997, 1998, 1999, 2000). По теме диссертации имеется восемь публикаций.

На защиту вынесены следующие положения:

- поэтика В. Каверина 1920-х годов характеризуется полигенетичностью. Писатель творчески использует традиции русской и зарубежной романтической литературы (Жуковский, Гофман и др.), опыт русского модернизма начала XX века (А. Блок, А. Белый, В. Хлебников и др.), учитывает театральные искания Вс. Мейерхольда и А. Таирова, художественную программу "Серрапионовых братьев", а также теоретико-литературные идеи формализма (Ю. Тынянов, В. Шкловский);

- основными жанрообразующими принципами новелл, повестей В. Каверина в первой половине 1920-х годов являются событийность на грани фантастического и эксцентричного, почти полное слияние фабулы и сюжета, отсутствие элементов психологического анализа, активное вмешательство авторского "я" в развитие действия с целью "иронического разрушения иллюзии". Во второй половине десятилетия в новеллах, повестях и романах доминирует психологически мотивированное действие, широко используются психологизм и гротескная характеристика персонажей;

- особенности **наррации** определяются у В. Каверина эксцентричной точкой зрения на изображаемое, которую занимает рассказчик, его "игровой" ролью (вторжение нарратора в структуру повествования, перестановка им ролей и декораций, разрушение художественной услов-

ности, прием "автор-прототип" и т.п.). В новеллах начала 1920-х годов последовательно дифференцируются три нарративных типа: "внутренняя перспектива + ich form", "внутренняя перспектива + er form", "внешняя перспектива + er form". В произведениях конца 1920-х годов имеет место синтез нарративных манер В. Каверина, преобладающим и организующим всю художественную ткань произведения становится нарратив "внешняя перспектива + er form";

- интертекстуальность - один из ключевых элементов поэтики В. Каверина, который как писатель развивался в русле книжной культуры и сознательно ориентировался на принцип игрового использования текстов мировой литературы. Каждый его текст соотнесен с русской и мировой литературной традицией, является совокупностью множественных рецепций произведений предшествующей и современной писателю культур. Интертексты влияют на процесс моделирования авторского текста, формирование структуры сюжета, отбор функционально-значимых деталей и способы их актуализации, образную систему и т.д. Основная функция интертекстов у В. Каверина - расширение семантизации текста.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 279 наименований. Общий объем диссертации - 238 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *введении* обосновываются характер и задачи исследования, определяется степень его актуальности и научной новизны, дается историография вопроса.

В *первой главе "Полигенетичность поэтики В. Каверина"* рассматриваются факторы, под воздействием которых шло формирование поэтики В. Каверина.

Предпосылки поэтики фантастического и эксцентричного проявляются у писателя еще в детские и юношеские годы, когда он был страстно увлечен романтической литературой: стихами В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, новеллами и сказками Гофмана, Брентано, Тика, Андерсена, затем пьесами Э. Ростана. Именно в этот период у В. Каверина складывается тяга к **"бесконечному"**, к идеалам абсолютным, **безусловным**. Как и романтики, В. Каверин мечтал не о частичном усовершенствовании жизни, а о целостном разрешении всех ее противоречий. Будущий прозаик усваивает романтическое двоемирие с **его** разладом **между** идеалом и действительностью. Сущностные черты романти-

ческого искусства - **погруженность** в глубины духа, напряженный интерес к сильным и ярким чувствам, грандиозным страстям, к тайным движениям души, к "ночной ее стороне", тяга к интуитивному и бессознательному - всегда входят в творческое сознание писателя.

Затем приходит преклонение перед поэзией А. Блока, прозой А. Белого и других символистов, которое органично сочеталось с юношеским погружением в романтические идеалы. В. Каверин воспринимал символизм как органичное продолжение романтизма. В "московский период" жизни (1919-1920) неизгладимое впечатление на него производит рецепция романтического наследия в авангардистских театральных системах Вс. Мейерхольда и А. Таирова. В. Каверин приходит к пониманию того, что буквальное следование за романтиками невозможно. необходимо творческое развитие их опыта, в своем выборе между воссоздающим и пересоздающим типом творчества он безоговорочно отдаст приоритет последнему с его пафосом творческой свободы художника и борьбой с нормативностью в эстетике. В. Каверина влекут в искусстве не "подражание природе", а творческая активность писателя, преобразование реального мира.

Театральные принципы Вс. Мейерхольда (выдвижение на первый план фабулы, которая становится основой режиссерских решений, экспериментаторская направленность спектакля, диктат режиссера-постановщика, сведение актера до роли марионетки) и А. Таирова (доминирование условности, смелое нарушение форм правдоподобия, импровизационность, новая геометрия пространства) сыграли в формировании нарративных принципов В. Каверина весьма значительную роль. Под их воздействием в ранних произведениях писателя формируется концепция автора-повествователя, который довлеет над сотворенной художественной реальностью, подчеркивает ее "сделанность", распоряжается ею по своему усмотрению. Образ "взбалмошного" сочинителя пронизывает художественную ткань ранних новелл В. Каверина и имеет прямые параллели с принципами авангардистской эстетики театра. Позднее, вспоминая 1920-е годы, В. Каверин скажет, что пытался "изобразить фантазмагории Камерного театра в стихах или в прозе".

В это же время большое влияние на писателя оказывает живопись конца XIX - начала XX века (Матисс, Ван-Гог, Гоген, Пикассо и др.), подсказавшая ему "неразгаданное, ошеломляющее видение мира". Увлечение постимпрессионистами может быть объяснено ощущением близости художественных устремлений. Гармония контрастов, отчетливость изображения предметов, сведение формы к основным очертаниям, изгнание тени и всего случайного переносятся В. Кавериним в его поэтику.

Определенное значение для формирования эстетических взглядов В. Каверина имело и его общение в Москве в 1919-1920-х годах с модернистски и авангардистски настроенными молодыми поэтами и прозаиками (Е. Кумминг, П. Антокольский и др.).

С 1921 года, когда В. Каверин переехал в Петроград, становление его поэтики происходит в русле исканий группы "Серапионовы братья", в которой он вместе с Л. Лунцем представлял ее "западное крыло". Особым влиянием в группе пользовался Е. Замятин, предложивший тогда молодым писателям концепцию модернизации русской литературы. Идеи Е. Замятина были подхвачены Л. Лунцем, который сделал их программными для группы и призывал учиться у западного авантюрного романа построению фабулы, действия, интриги, подражать Западу "...сперва рабски, как плагиаторы, потом осторожно (...) насыщая завоеванную фабулу русским духом, русским мышлением, русской лирикой." К учебе у Запада призывали и М. Горький, и формалисты - Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум и др.

Творческим ориентиром "Серапионовы братья" объявили Гофмана, Брентано, Тика, других немецких романтиков. К ним добавятся затем Стивенсон, Конан-Дойль, Уэллс... Это означало, что В. Каверин и некоторые другие "серапионы" вступили на путь возрождения романтизма. Оно осуществлялось, однако, на своеобразной почве - почве искусства модернизма, поэтому огромное значение имели для писателя постсимволизм, экспрессионизм и даже сюрреализм. В искусстве романтизма В. Каверин почувствовал реальную возможность для создания новой поэтики. В учении романтиков было много такого, что казалось тогда удивительно современным. Это касается, в частности, понимания ювизны в литературе. Об этом писал Новалис в своих "Фрагментах": "Искусство удивлять нас приятным образом, искусство представлять перед вами тот или иной предмет так, чтобы он казался странным и все же знакомым, привлекательным, это и составляет поэтику романтического". Теория **остранения** в эти годы активно разрабатывается В. Шкловским и будет взята на вооружение В. Кавериним.

Эволюция поэтики В. Каверина на протяжении всего десятилетия происходит в значительной степени в русле теоретико-литературных поисков формальной школы, что было обусловлено изначальным предрасположением писателя к отвлеченному новаторству и дружескими отношениями с видными деятелями ОПОЯЗа. Уже первое произведение В. Каверина демонстрирует его связь с рационализмом ОПОЯЗа: рассказ "Одиннадцатая аксиома" был представлен писателем на конкурс под девизом "Искусство должно строиться на формулах точных наук". Под воздействием идей формализма складывается творческий метод писате-

ля, близкий к модернизму. В литературоведении нет единого мнения по этому вопросу: нередко творчество раннего В. Каверина относят к экспрессионизму, Е.Б. Скороспелова - к модернизму, многие просто обходят этот вопрос стороной, молчаливо соглашаясь считать В. Каверина реалистом. Думается, что ближе к истине Е.Б. Скороспелова. Экспрессионизм проявляет себя у В. Каверина лишь как особенность стилистики (предельная четкость и резкость выражения и изображения, сила и экономия художественных средств, отказ от эпитетов украшающих и использование только эпитетов изобразительных и др.), но не как метод.

В это время складываются общие принципы, лежащие в основе творческого метода писателя. Это отказ от раскрытия объективного содержания жизни, искусство как игра субъективных восприятий художника, творческая индивидуальность как экспериментаторство, рассмотрение произведения как замкнутой в себе формальной структуры, как совокупности формальных приемов, отстаивание тезиса, что эстетическое суждение независимо от морали, политики, свободно от всякого практического интереса.

Особенно повлиял формализм на каверинское понимание природы художественного произведения, которое рассматривается им не как особое отражение жизни, а как совершенно новая реальность, созданная воображением автора. Моменту преобразования В. Каверин придавал абсолютное значение: его роль в том, чтобы "остранить" образ, сделать его меньше всего напоминающим изображаемое явление.

Во второй главе "Поэтика фантастического и эксцентричного" исследуются специфика жанров и особенности наррации В. Каверина 1920-х годов.

Типологическое своеобразие каверинской новеллы определяется противопоставлением новелле чеховского типа, получившей широкое распространение в русской литературе.

Чехов считал, что исключительными происшествиями далеко не исчерпываются сюжеты жизни. "Чем проще фабула, тем лучше... Взял бы я сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле." "Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне", - говорил Чехов, для которого каждое явление жизни было достойно внимания, который, как никто другой, умел разглядеть трагизм примелькавшейся, незаметной повседневности и вместе с тем увидеть красоту обыденного, необыкновенность обыкновенного. Чехова, автора психологической новеллы, как и его последователей, привлекал больше всего потаенный мир человека, его душевные конфликты, его нравственные коллизии.

Каверинская новелла в отличие от чеховской с ее установкой на притушенную фабулу, ослабленность действия, обращение к повседневности, будничности, характеризуется остротой и напряженностью фабулы, воспроизведением необыкновенных происшествий и эксцентрических случаев. Ее содержание фантастично. Подзаголовками автор подчеркивал необычность своего предмета: "фантастический рассказ", "фантастическая повесть". Это затрагивало художественную форму, точнее, само понятие художественности. Героями новелл писателя были марионетки, куклы, игральные карты, представители потусторонних сил и т.д.

Художественные принципы западной новеллы (Гофман, Стивенсон, По и др.), ее приверженность к эстетике необычного, договоренности, досказанности, завершенности фабульных ситуаций, эффектным финалам стали достоянием В. Каверина. "Из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона", - эпатирующе заявлял он.

Для творчества В. Каверина 1920-х годов характерны два типа новелл - фантастический и психологически мотивированный.

Фантастические новеллы создавались писателем в основном в первой половине десятилетия ("Одиннадцатая аксиома", "Пятый странник", "Столяры", "Пурпурный палимпсест", "Хроника города Лейпцига за 18.. год" и др.). На сюжетно-композиционном уровне их своеобразие проявляется в отчетливой противопоставленности плана реального и плана фантастического, в парадоксальной игре ракурсов, эксцентрической подмене духовного ряда сценами и деталями сугубо иного плана (манера держаться, манера говорить, манера пить и т.п.). В композиции чаще всего отсутствуют разъясняющие мотивировки, скупы описания психологии действующих лиц, их прошлого, окружающей их обстановки. Характеры героев раскрываются через поступки, действия. Значительная роль принадлежит умолчанию, неожиданным узнаваниям, переходам в иные эпохи. При изображении персонажей постоянно подчеркивается их двойная природа: они живые люди и вместе с тем порождение творческой фантазии творца, который в целях моделирования своего художественного мира играет ими как обычными куклами.

Талант и темперамент экспериментатора толкали В. Каверина к весьма рискованным опытам. Так, в новелле "Ревизор" (1924) он меняет условие художественной задачи: будничный быт преломляется в сознании человека, представляющего собой своеобразный психологический феномен. Герой рассказа - обитатель дома для умалишенных. Делается попытка совместить поэтику новеллы чеховского типа с поэтикой эксцентричного. В композиции В. Каверин использует элементы традиционной новеллы: развитую психологическую мотивировку, воссоздает

предысторию героя, но они совмещаются с напряженной фабулой, эффектной кульминацией и концовкой. Новым был тон - тон памфлета с его обилием гипербол и гротескных деталей, сквозь которые пробивался трагически звучащий мотив защиты человеческой личности. Эксцентричная фабула, неожиданные ситуации вырастают на психологически мотивированной почве.

Поэтика эксцентрических случайностей в смягченном виде сохраняется и в новеллистике второй половины 1920-х годов. На необычности жизненного материала основываются сюжеты большинства новелл В. Каверина. Такова в изображении писателя жизнь китайских революционеров - носителей максималистских настроений ("Голубое солнце"), такова жизнь японского шпиона в Англии и его несостоявшееся харакири ("Друг микадо"), таково авантюрное существование игрока Скальковского, из ревности стрелявшего в жену и попавшего в ее любовника ("Сегодня утром"). Писателя интересует феноменология страсти, сильного чувства. Во всех новеллах взяты предельные проявления эмоциональной природы человека. Герой изображается в единстве его детерминированных, рационально объяснимых и загадочных, противоречивых поступков и импульсов. Традиционная для В. Каверина фабульная парадоксальность преобразуется в психологическую парадоксальность, в загадку характера. Время действия теперь не средневековье, не далекое прошлое, а современность, сигналами чего становятся подробности и детали, рассредоточенные в пространстве текста. Но место действия по-прежнему экзотично - Китай, Англия и т.п. Важной приметой цикла является включение в новеллы развернутых бытовых, пейзажных и портретных характеристик, авторского психологического анализа, то есть создание в тексте не только плана действия, но и плана повествования.

Умение смотреть на жизнь сквозь призму необычных событий несомненно определило пристрастие писателя к малому прозаическому жанру, занимающему в его творчестве 1920-х годов преимущественное место. Но этот же "событийный" принцип художественного восприятия и воссоздания действительности, столь характерный для новеллы, лег в основу повестей В. Каверина. "Большая игра" (1923) построена на остранении авантюрно-детективных шаблонов, отсюда - многозначительный иронический подтекст, позволяющий видеть в произведении не очередной детектив, а нечто более значительное. В повести несравненно большее внимание уделяется раскрытию психологии героев, передаче философского смысла изображаемых событий. Несмотря на элементы новеллистической структуры, "Большая игра" - повесть, в которой факты жизни заглавных персонажей излагаются во временной последова-

тельности, широко и неспешно.

В "Конце хазы" (1924), написанной через год после "Большой игры", В. Каверин решает похожую, но более сложную художественную задачу. Органично в повести сочетается психологический анализ с фабульностью, на фоне ярко выписанной среды убедительно выглядит первый психологически написанный герой В. Каверина - Сергей Веселаго.

Индивидуальные модификации жанров - новеллы, повести, романа - проявились в творчестве В. Каверина под несомненным воздействием идей формализма. Они явно несли в себе черты амбивалентности. С одной стороны, в них присутствовали приметы той жанровой традиции, на которую ориентировался В. Каверин - событийность, подчеркнутая фабульность, в ранних новеллах - фантастичность и необычность происходящего, расколотость мира надвое - на явь и на вымысел, в новеллах и повестях конца десятилетия - подчеркнутое авантюрное начало, имитация документальности, психологически мотивированное действие и т.п. С другой стороны, в характере обращения В. Каверина к тем или иным жанровым моделям ощущалось заметное мистификаторское начало, что чрезвычайно смущало и озадачивало критику тех лет. Эксцентрика, доведение до абсурда традиционных жанровых элементов, их пародийная окраска отражали программные установки В. Каверина на модернизацию русской литературы. Исходил он при этом из известного тезиса формалистов о том, что пародия - это средство разрушения автоматизма восприятия, механизм борьбы с отжившими в литературе жанровыми канонами. Пародия в раннем творчестве писателя выступает в качестве одного из основных средств структурирования художественного материала на жанрово-композиционном уровне. Отсюда многочисленные модели "текста в тексте", подчеркивание "сделанности" текста путем разрушения иллюзии реальности происходящего, пародии на фабульные и композиционные решения романтической и реалистической прозы.

Диалогичность как принцип художественного осмысления проблематики актуализирует в качестве доминирующего элемента мировоззрения писателя иронию - как объективную, так и субъективную. Вследствие этого обращение к категории игры, способной выразить отношения "человек - время", "человек - судьба", "человек - история", "человек - бытие". Игра в поэтике произведений В. Каверина предстает своеобразной парадигмой культуры миропонимания.

Приоритет "приема игры" дает о себе знать и в особенностях нарративов В. Каверина. Рассказчик у него обычно человек артистической складки, способный на любой эксцентрический поступок. Он выполняет

роль медиатора между двумя мирами, выражает стремление автора преодолеть пошлую явь, выпрыгнуть за ее "решетку" к проблеску истинного бытия. В подобной постановке рассказчика В. Каверин сближается с В. Набоковым, который был знаком с его ранними произведениями и отозвался о них одобрительно. Нередко рассказчик берет на себя роль **трикстера**, испытателя, что дало Ю. Тынянову повод говорить о демонизации повествователя. Амбивалентность и непредсказуемость поведения, профанирование мыслей и поступков главного героя, функции искусителя связывают его с мифопоэтической традицией. Нередко рассказчик в своей власти над персонажами уподобляется Богу, столь же единовластно распоряжающемуся судьбами людей.

Во второй половине десятилетия образ нарратора у В. Каверина меняется: исчезают черты демонизма и уподобления Богу, теперь это человек без определенной социальной и профессиональной принадлежности, очень скупо мотивируется возможная его близость к персонажам произведения. Но он по-прежнему остается носителем иронического, игрового мироотношения, поэтому пародийное начало в структуре повествования занимает доминирующее положение. Вслед за своим учителем Е. Замятиным В. Каверин мог бы сказать: "Эпик всегда является актером, и всякое произведение эпическое есть игра, театр..." Объективность авторской позиции достигается различными способами: перевоплощением целиком в изображаемых людей, средю, автор ведет повествование языком изображаемой среды, воспроизводятся все авторские ремарки, описания обстановки, действующих **лиц**, все пейзажи.

Каверинский психологический рисунок довольно статичный, писатель избегает изображения внутреннего мира персонажей как постоянно, непрерывно меняющегося психологического потока, чаще всего он лишь фиксирует психологическое состояние героя через авторский комментарий. В "Скандалисте..." он использует для характеристики героев гротеск, широко прибегает к стилизации и "**остранению**", не чурается и пародирования стилей русской литературы 1920-х годов. Ориентация на гротескный стиль сказывается в том, что повествователь, обладающий более высоким сознанием, чем его персонажи, ради их компрометации создает острогротескные разоблачительные сцены, пользуясь для этого всеми приемами комического: комической ситуацией, карикатурой, пародией и т.п. Ради этого разрушается единство между сознанием когда-то уверенных в себе людей, их поступками и речами в настоящем. Сосредоточиваясь на том или ином персонаже, повествователь **выхватывает** из совокупности впечатлений от него одну единственную черту, которая сама по себе комична, но оставалась незамеченной в общей картине. Изолируя и развивая затем эту черту, он достигает коми-

ческого эффекта, который распространяется на образ героя в целом.

Жанровые искания В. Каверина 1920-х годов завершились созданием двух романов - "Девять десятых судьбы" (1928) и "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове" (1928). Особенно значителен в его творчестве второй роман. В нем были продолжены тенденции, обозначившиеся в "Конце хазы", новеллах "Ревизор". "Голубое солнце", "Друг микадо", "Сегодня утром". Новое было следствием смены писателем эстетических и художественных ориентиров. На этом этапе творческой эволюции у В. Каверина наблюдается повышенный интерес к традициям русской классики, традиции западноевропейской литературы отходят на второй план. Это приводит к тому, что в "Скандалисте..." он обратился к модели проблемного романа, сформировавшегося в середине XIX века в творчестве Герцена, Тургенева, Гончарова. Эстетика и поэтика социально-психологического, социально-философского романа, романа воспитания воспроизводились достаточно точно, но с поправкой на ироническое освещение традиционного жанрового содержания. Поэтому в романе сильны элементы пародирования, стилизации. "Мне хотелось, - вспоминал позднее писатель, - написать нечто вроде романа-монолога, который был бы живым отрицанием пуризма, основанного на подчеркнутом внимании к нашей классической литературе".

Установка на традиции русского проблемного романа сказалась и на особенностях фабульного начала в произведении, в котором отсутствуют привычные для раннего периода творчества В. Каверина тайны, совпадения, губительная сила рока и т.п. Фабула теперь становится предельно незамысловатой. Роман демонстрирует отход В. Каверина от романтической и авантюрной тематики, развертывавшейся нередко в экзотической обстановке. Теперь внимание писателя переключается на современные социально-психологические и нравственно-бытовые темы. "...на первый план выдвинулись социальные отношения героев, проблема интеллигенции и революции, борьба между теми, кто хотел "отшутиться от современности", и теми, кто в новых, еще небывалых обстоятельствах продолжал энергично действовать в великой русской науке" (В. Каверин). Центральное место занимает тема судьбы - от судьбы отдельной личности до судьбы целых поколений.

В *третьей главе* "Интертекстуальность" анализируется, как в художественном мире В. Каверина интертексты используются для создания атмосферы фантастического и эксцентричного.

Термин "интертекстуальность" мы употребляем в его первоначальном смысле, то есть интертекстуальность - это использование поэтики того или иного произведения в структуре другого произведения,

которое может присутствовать в открытом или скрытом виде и **требует** специального анализа для его выявления. Тем самым термин "интертекстуальность" служит для обозначения перекодировки чужого произведения в собственных художественных целях. Понятие "интертекстуальность" употребляется в диссертации как синонимичное понятиям "чужое слово в тексте" и "литературная традиция".

В качестве системы-прототипа эстетической концепции творчества В. Каверин в 1920-е годы выбирает творчество Гофмана и писателей - русских и зарубежных, - **испытавших** его воздействие (Гоголь, Лермонтов, Вельтман, Сенковский и др.), а также творчество писателей-фантастов (Уэллс), создателей авантюрных повестей и романов (Стивенсон) и др.

Роль промежуточного звена в усвоении традиций романтической новеллы XIX века для В. Каверина сыграла новелла "серебряного" века (М. Кузмин, В. Брюсов, С. Ауслендер и др.).

В первую половину десятилетия несомненно доминирует Гофман, интертекстуальные связи с которым проявляются на нескольких уровнях: семантическом, композиционном, образном, тематическом, поэтическом, идеологическом. Его творчество становится для В. Каверина особенно актуальным в плане обращения к поэтике изобразительности (гротеск), стилистике (книжно-литературное повествование с элементами несобственно-прямой речи), а также к идейно-тематической стороне его произведений (тема "омертвения души", "быта и бытия", "мечты и действительности" и др.).

Опираясь на основные художественные принципы Гофмана, В. Каверин развивает традиции "фантастического реализма", игнорирует "вторичные", с **его** точки зрения, моменты: "сентиментальность", "психологию", "философию". В это время он ценит в немецком романтизме "мгновенность фантастического восприятия мира реального", "двойную двойственность (героя, разных **миров**)", "условную и подчиненную психологию", "**силуэтность** лиц и герметичность линий".

Философская проблематика, **универсальность** коллизии мечты и действительности, вторжение в жизнь человека враждебных стихий как мотив гуманизма были художественно восприняты у Гофмана и "реализованы" в новеллах "Хроника города Лейпцига за 18.. год", "Пятый странник", "Щиты и свечи" и др. В трансформированном виде в них развивается основополагающий тезис поэтической концепции Гофмана: художественный мир живет своей замкнутой в определенном **времени/пространстве** жизнью. Над этим миром есть мир иной, более широкий и всеобъемлющий, мир Творца художественной реальности. Как прямая отсылка к художественному миру Гофмана маркировано вре-

мя/пространство новелл: немецкое средневековье, немецкие названия городов (Лейпциг, **Вюртемберг** и др.), имена, фамилии персонажей, т.е. используется фантазмагорический континуум, при котором строится "новое бытие", нивелируется само пространство и время.

Опора на интертексты Гофмана позволяет В. Каверину в фантастических новеллах выразить концепцию искусства, имеющую точки соприкосновения как с романтической, так и с модернистской эстетикой. По его мысли, художественная деятельность человека не что иное как игра, в которой люди только фигуры, марионетки, относящиеся к видимости образа. Бытие человека жестоко и бессмысленно, бессмысленна также и попытка его моральной оценки, ибо бытие - игра вечности, бытие и мир оправдываются только как эстетические феномены. Производство искусства - это результат волюнтаристского эксперимента над действительностью, когда художник насилует и подчиняет себе весь видимый мир.

Диалектика освоения В. Кавериним романтического наследия состоит в том, что восприятие им гофмановской модели искусства не было простой имитацией или повторением параметров, которые характерны для романтического художественного видения. Проза В. Каверина воспроизводила представленное Гофманом понимание природы искусства, являя собой совершенно иное, новое проникновение в жизненный материал. В силу этого принятая им модель в отдельных случаях выглядит даже как отказ от нее, а затем и ее исчезновение, но при этом постоянно напоминает о себе и выполненной ею роли.

С середины 1920-х годов В. Каверин развивает гофмановскую традицию не только в плане фантастическом, но и в плане обличительно-сатирическом. Гофмановские интертексты нередко контаминируются с интертекстами русских писателей, т.е. намечается поворот В. Каверина к усвоению традиций русской литературы. Поэтика, сориентированная на традиции Гофмана, была органична для поэзии и прозы 1920-х годов. В литературе этого времени "гофманиана" проявилась как определенная тенденция, с которой было связано творчество многих русских писателей (М. Булгаков, А. Чаянов, Л. Леонов, В. Набоков, К. Вагинов и др.).

В цикле новелл 1927 года явной становится ориентация В. Каверина на интертексты современной литературы, что связано с изменениями в его мировоззрении и творческом методе. Так, в "Голубом солнце", "Друге микадо" и других новеллах весьма ощутимы параллели с новеллистикой И. Бабея. Интертекстуальным прообразом была книга "Конармия". В произведениях В. Каверина заключены не только композиционные заимствования у И. Бабея, но и заимствования некоторых черт стилистического строя, той особой контрастности, что рождена со-

четанием патетики и иронии, возвышенного и пошлого, трагического и комического.

Интересной в плане интертекстуального анализа является **новелла "Бочка"**, в которой объединены интертексты Уэлса и Хлебникова. Её акцентировке английского писателя ставятся глобальные вопросы мироздания: судьба земной цивилизации в результате космической катастрофы, парадоксы времени и т.д. ("Война миров", "Машина времени").

Идея В. Хлебникова о математических закономерностях истории стала интертекстом, на котором В. Каверин строит философию главного героя - Мэтью Стейфорса. В эти годы произведения В. Хлебникова - важнейшая часть интертекстуального потенциала В. Каверина. В повести "Большая игра", которой предпослан эпиграф из свержповести В. Хлебникова "Ка", варьируются многие идеи поэта о диалектике добра и зла, времени и пространства.

Анализ прозы В. Каверина 1920-х годов дает возможность сделать вывод о том, что использование в его творчестве архетипов предопределено включенностью писателя в европейский культурный контекст, одной из важнейших "координат" которого является Библия. Воспитанный на ее образах и идеях, писатель в период своего творческого самоопределения сознательно использует ряд мотивов Священной книги, что позволяет ему создать совершенно оригинальную поэтику, в основе которой идея неограниченной власти автора-творца. Немаловажную роль в творчестве В. Каверина этих лет играла и отечественная традиция художественной интерпретации библейских образов. Особое значение для него имели духовные искания писателей и мыслителей "серебряного века" русской литературы, которые, с одной стороны, поколебали незыблемость выработанной в сознании многих поколений иерархии (мир материальной природы - человек - Бог), а с другой, создавали оригинальную - игровую - модель **творчества, противостоящую** миметической традиции. Обыгрывание В. Кавериним в цикле новелл "Мастера и подмастерья" **архетипического** мотива Бога-Творца - свидетельство его приобщения к этой новой для русской литературы первой четверти XX века модели художественного **творчества**.

Цикл новелл 1927 года демонстрирует обращение В. Каверина к иному **мифопоэтическому** мотивам, что было связано с нарастанием внимания писателя к внутреннему миру **человека**, к его изменениям под воздействием исторических факторов. Новеллы имеют в основе единый **мифопоэтический** мотив - мотив инициации. Широко используется он и в романе **"Скандалист, или Вечера на Васильевском острове"**. Каждый из героев проводится автором в той или иной форме через "обряд перехода" от одной стадии жизни к другой. Чаще всего это скандал (**ключе-**

вой образ, заявленный в названии), творческий кризис и его порождения: болезнь и возможная смерть.

Учет **архетипических** и мифопоэтических мотивов в произведениях В. Каверина способствует углублению и расширению смысла текстов. Многие компоненты текстов, которые казались случайными, изолированными, обретают в результате осознания роли и функции архетипических и мифопоэтических мотивов осмысленную идейную и эстетическую связь.

В "Скандалисте..." интертекстуальное поле, на которое опирается В. Каверин, становится максимально широким. Им используются все возможные формы "чужого слова". Заметная роль в расширении интертекстуального пространства отводится эпиграфам. Из них - строки из стихов Б. Пастернака и романа М. Твена - предпосланы всему роману и программируют его серьезно-ироническое восприятие, эпиграф - фрагмент "Лекций по русской грамматике" А. Потебни - предпослан одной из глав. Герои романа - ученые-филологи и литераторы - постоянно цитируют тексты самых разнообразных авторов: Блока, Белого, Тынянова, Гейне, Зошенко и т.д., сочиняют пародии и эпиграммы, отсюда аллюзии на К. Пруткова, поэтов ОБЭРИУ. Текст повествователя тоже насыщен всевозможными отсылками к интертекстам - явным и скрытым ("Как в мейерхольдовском "Ревизоре", "В слезах душа моя", как сказал Айзман" и др.). Нередко либо стилизуется, либо пародируется стиль известного писателя (например, Белого, Зошенко).

Многие центральные герои "Скандалиста..." имели в качестве прототипов реальных деятелей науки и литературы. Прототипом **Некрылова** был Шкловский, **Драгоманова** - Поливанов, **Тюфина** - Федин и Толстой, **Ногина** - Каверин. При создании ряда других персонажей В. Каверин **портретировал** И. Садофьева, М. Слонимского, Э. Радлова, Б. Бухштаба, Л. Гинзбург... Образы создавались В. Кавериним в расчете на узнавание, т.е. элемент интертекстуальной игры программировался сознательно.

В "Скандалисте..." интертекстуальность проявляется не только как изобразительный принцип, но и как своеобразная форма "писательской критики". В биографическом плане это связано с пересмотром отношения В. Каверина к Шкловскому, опубликовавшему тогда книгу "Третья фабрика", которая соратниками по формализму была воспринята как факт "отказа от своей молодости", как попытка "доказать, что нам не нужна свобода искусства", как капитуляция перед временем. Шкловский оказался "полководцем без войска". В. Каверин пишет свой роман, чтобы "со всей решительностью заявить, что он - мой бывший учитель." Естественно, что и личность, и литературное творчество Шкловского

получают критическое освещение.

Речь Некрылова имитирует стиль своего прототипа: короткие выразительные фразы, отсутствие придаточных предложений, доминирование лишнего оттенка слова. В подобной манере он обращается к прозаику **Тюфину**: "Ты Станюкович! Он не только морские рассказы писал. Морские - лучше. У **него** есть романы в трех, четырех, пяти частях. Вот эти романы ты и пишешь. Ты почитай! Очень похоже. В теории литературы это называется конвергенцией!" В романе дается подчеркнуто критическая оценка личности Некрылова ("Он был лыс, несдержан и честолюбив", "Он умел распоряжаться своей судьбой. Но все-таки в фигуре и круглом лице **его** было что-то бабье"), его роли в литературе ("У него была эта историческая роль, но он слишком долго таскал ее за собой, в **статьях**, фельетонах и письмах: роль истаскалась: начинало казаться, что у него ее не было"), его литературного творчества ("...биография выходила лучше, чем литература", "...его **литература** уже приходила к концу. В сущности, он писал только о себе самом, и биографии уже не хватало. Он сам себе стоял поперек дороги").

Интертекстуальность становится и средством выражения самоиронии. Пародируя те или иные стороны своей эстетической системы, В. Каверин достигает двойного эффекта: критики и самокритики. Так происходит при создании образа начинающего писателя Ногина, в образе которого В. Каверин объективировал свое юношеское мироощущение и ранний писательский опыт. С иронией комментируются и цитируются стихи героя, выдержанные в традиционном романтическом стиле. Смелая игра воображения в них смазывается слишком робким, слишком добросовестно-дилетантским ритмом. В контексте повествования они безоговорочно оцениваются как "плохие", как то, от чего следует отказаться. Ногину В. Каверин передает и свое увлечение Сенковским и романтическими писателями "второго ряда": М. Жуковой, Вл. Владиславлевым, Н. Павловым.

Становление Ногина-прозаика связано с увлечением теорией соответствия искусства и точных наук, которое в свое время пережил и сам писатель: "...он долго носился с мыслью, что искусство должно строиться на формулах точных наук. Что мир вещей, управляемый формулами, должен под новым углом зрения войти в литературу". Как и В. Каверин, Ногин пытается "ввести в литературу теорию Лобачевского, идеи Хлебникова (его "тьень" мелькает в финале романа в снах Некрылова). Его первый рассказ о "стране геометриков" в качестве прототекста имеет новеллу писателя "Одиннадцатая аксиома".

Процесс мужания таланта Ногина показан В. Каверинным с сочувствием и доброй иронией, в которой содержится значительная доля кри-

тики максимализма своей молодости. Вполне одобрительно в романе интерпретируется ориентация Ногина на идеи формализма, которые символизируют подлинную литературу, противостоящую "мнимой".

В *заключении* подводятся итог исследования, делается вывод, что поэтика В. Каверина 1920-х годов, как и его творческий метод, эволюционировала в направлении освобождения от крайних форм эксцентричного и фантастического, к концу десятилетия у писателя все очевиднее проявлялся интерес к реализму.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

1. Рассказ В. Каверина "Голубое солнце": композиционный принцип игры точками зрения // Тезисы докладов итоговой научной конференции Астраханского госпедуниверситета (29 апр. 1997 г.). Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1997. С. 29. (0,1 п.л.).

2. Особенности художественного хронотопа новеллы В. Каверина "Голубое солнце" // Итоговая научная конференция Астраханского госпедуниверситета. Тезисы докладов. Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1998. С. 61. (0,1 п.л.).

3. **Архетипические** мотивы и образы новелл В. Каверина 1920-х годов // Итоговая научная конференция Астраханского госпедуниверситета. Тезисы докладов. Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. С. 26. (0,1 п.л.).

4. **Полигенетичность** поэтики В. Каверина 1920-х годов // Итоговая научная конференция Астраханского гос. пед. ун-та. Тезисы докладов. Литература. Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2000. С.67. (0,1 п.л.).

5. Архетипы христианства в новеллах В. Каверина 1920-х годов // Христианство и культура. К 2000-летию христианства. Часть I. Материалы международной научно-практической конференции. Астрахань, 2000. С.112-115. (0,4 п.л.).

6. В. Хлебников в творческом сознании В. Каверина 1920-х годов // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. Астрахань, 2000. С. 123-129. (0,5 п.л.).

7. Роль инонациональной художественной традиции в становлении творческой индивидуальности писателя // Развитие и взаимодействие культур как фактор стабильности межэтнических отношений в полиэтническом регионе. Материалы всероссийской научно-практической конференции 21-22 ноября 2000 года. Астрахань,

2000. С. 194-196. (0,4 п.л.).

8. Интертекстуальность романа В. Каверина "Скандалист, или Вечера на Васильевском острове" // Итоговая научная конференции Астраханского гос. пед. ун-та. Тезисы докладов. Литература. Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2001. С.32. (0,1 п.л.).