Оглавление

Александр Александров. Бюллетени о состоянии здоровья Л. Н. Толстого в прессе начала XX века 99

Эльмира Александрова. Газдановские кухарки в свете русских революций 111

Кристина Гарнова. Мотив смены гардероба действующих лиц в романах Ф. М. Достоевского 118

Елена Глуховская. Эллис в воспоминаниях современников . . 127

Ольга Ермакова. Текст в тексте романа С. Гандлевского «<НРЗБ>» 139

Татьяна Ефремова. Призрачное поле битвы Себастьяна Найта: мужественность и рыцарство в романе В. В. Набокова 147

Ольга Жиронкина. Творческие взаимосвязи К. Д. Бальмонта и В. Я. Брюсова как поэтическое состязание 156

Ольга Макаревич. «Мелочи архиерейской жизни» Н. С. Лескова в критике конца 1870 — начала 1880-х гг. 165

Диана Матвеева. Функции кинематографических приемов в повести Ю.Н. Тынянова «Восковая персона» 177

Катажина Мруз. о смысле смены заглавия в рассказе Владимира Набокова «Подробности заката» 189

ISSN 2307-5945

2014. № 2

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА
ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе

международная летняя школа
по русской литературе

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виницкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки, Финляндия)

Редакция:
А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:
191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
http://schoolsummer.jimdo.com

ISSN 2307-5945 = Letnââ škola

© Авторы статей, 2014
© Свое издательство, 2014

Информация об авторах

1. Александр Александров, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
aspiros.83@mail.ru

2. Эльмира Александрова, кандидат филологических наук, научный сотрудник ИРЛИ Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
egumerova@mail.ru

3. Кристина Гарнова, студентка Смоленского государственного университета, Смоленск, Россия
crisdiamond@yandex.ru

4. Елена Глуховская, кандидат филоллогических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков Военного института (инженерно-технического) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А.В.Хрулева, Санкт-Петербург, Россия
glu-alyona@yandex.ru

5. Ольга Ермакова, докторант Таллинского университета, Таллин, Эстония

6. Татьяна Ефремова, аспирант Самарского государственного университета, Самара, Россия
tata_fmn@mail.ru

7. Ольга Жиронкина, аспирант Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия
oligoboss@gmail.com

8. Ольга Макаревич, аспирант Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия
philologolga@gmail.com

9. Диана Матвеева, аспирант Новосибирского государственного педагогического университета.
dianagolikova@yandex.ru

10. Катажина Мруз, аспирант Ягеллонского университета, Краков, Польша.
katmroz@gmail.com

Летняя школа по литературе. 2014. № 2. С. 177-188.

Диана Матвеева
(Новосибирск)

ФУНКЦИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ПОВЕСТИ Ю.Н. ТЫНЯНОВА «ВОСКОВАЯ ПЕРСОНА»

Данная статья посвящена влиянию философии витализма (А. Бергсон) на научное и художественное творчество Ю. Тынянова. По мнению автора статьи, эксперимент Тынянова в прозе (особая точка зрения героев на окружающие предметы, стилистика текстов, напоминающих в определенные моменты киносценарий, и монтажный принцип композиции) показывает возможность искусства создавать иллюзию длительной и изменчивой реальности в восприятии читателя.

Ключевые слова: Ю. Тынянов, А. Бергсон и теория формальной школы, кинематографичность восприятия, приемы крупного плана и монтажа в литературном произведении.

This article opens another philosophical source that has influenced the theory of formal school. It is the vitalism conception of Anri Bergson. Bergson uses a metaphor of cinematography which captures separate moments of reality – shots to illustrate mechanism of human perception. The later novels of Tynianov (mind his interest in the cinema) often invoke analogies with cinema and texts of screenplays. Proximity to cinematography becomes apparent when we see the characters' perception of reality. With the help of montage composition Tynianov achieves the ability to recreate the illusion of length, i.e. to make a work of art closer to a constantly moving and changing reality.

Key words: Y. Tynianov, A. Bergson and theory of formal school, cinematographic perception, montage composition.

Повесть Юрия Николаевича Тынянова «Восковая персона» (1930) выделяется среди других художественных текстов теоретика формальной школы своей орнаментальностью и «непонятностью», которую отмечали многие читатели и критики [2]. Повести предшествуют два романа: «Кюхля» (1925) и «Смерть Вазир-Мухтара» (1928), некоторые рассказы, в том числе «Подпоручик Киже» (1927), который вместе с «Восковой персоной» и «Малолетним Витушишниковым» можно объединить в

цикл текстов об императорах (Павле I, Петре Великом и Николае I). На наш взгляд, «Восковая персона» соединяет в себе мотивы и стилистические приемы, которые настойчиво появляются в других текстах и играют важную роль в творчестве Тынянова, в том числе и в одном из главных трудов писателя – незаконченном романе «Пушкин». Важность многих мотивов и приемов (мотивы пустоты, фикции, вещность, роль истории, документов и слухов, сценичность фразы, включение в текст исторических документов и многое другое) обусловлена и теоретическими взглядами Тынянова. Вслед за Б. Эйхенбаумом мы считаем, что «литературоведческие работы Тынянова органически связаны с его беллетристикой или беллетристика с этими работами <…>. Его художественный стиль и метод — своего рода практическая проверка теоретических наблюдений, изысканий и выводов. Иногда это даже прямое экспериментирование, порожденное не только художественным замыслом, но и теоретической проблематикой» [9; 381]. Из современных литературоведов мысль о необходимости применить «собственно литературное или металитературное чтение изысканной метафорики такого загадочного текста [«Восковой персоны». — *Д. М.*], <…> столь казалось бы естественное в случае писателя — литературного теоретика, свое основное теоретическое сочинение посвятившего «стиховой семантике» и мыслившего смысл текста в качестве эффекта литературной структуры» [2] высказывает Аркадий Блюмбаум.

Процесс создания воскового подобия и описание его существования, представленные в повести, открывают механизмы существования произведения искусства вообще, в том числе и литературного произведения. Раскрытие механизмов искусства и связь с теоретическими установками Тынянова проявляются на всех уровнях текста. В данной статье мы сосредоточимся на связи композиции повести с теорией кино Тынянова.

Событие рассказывания в ВП принадлежит повествователю, т.е. дано от 3 лица (Er-Erzählung), и архаически стилизованно с установкой на точку зрения «среднего человека» [4; 12] эпохи. Как отмечает З. Н. Поляк, одной из особенностей повествовательной манеры Тынянова является зыбкость границ между субъектом сознания – повествователем – и субъектом сознания – героем [4; 10-11], речь повествователя незаметно перетекает в несобственно-прямую речь того или иного персонажа, и наоборот. Такому неразграничению способствует и употребление героями по отношению к себе в своих мыслях местоимения 3-го лица. Тем

самым, повествование сталкивается с чужой речью, что задает множественность точек зрения. Множество точек зрения, наделенных разными интенциями, по мысли Бахтина, служит для выражения интенции автора, преломляющейся под разными углами [1; 112]. Так, авторская позиция в исторических романах и рассказах Тынянова «проявляется прежде всего в отборе исторического и организации художественного материала. На первый план здесь выступают приемы интерпретации и включения в текст документов, различные функции цитат, пространственно-временные образы, архитектоника произведения и монтаж как важный принцип» [3; 107].

Вставные тексты, документы, различные цитаты (в том числе и эпиграфы) вводят разные точки зрения. Так, некоторые главы сопровождаются не одним, а двумя или тремя эпиграфами, заставляя увидеть в них проекцию нескольких точек зрения. Но и одиночные эпиграфы, выступающие в роли метафор, поразному соотносятся с содержанием главы, могут относиться сразу к нескольким событиям или разным персонажам.

В повести встречаются и поэтические фрагменты, цитируемые по тому или иному поводу героями или принадлежащие повествователю: строка из оды Филиппа Депорта, стихи Вилима Монса, надпись к лубочной картинке, фрагмент любовной песни. Помещенные в текст повести, эти вставки создают перебивы в повествовании, замедляя процесс чтения и выстраивая новые связи между прозаическими и поэтическими фрагментами.

В тексте есть моменты, когда повествование начинает перебиваться короткими фразами-абзацами, тем самым акцентируя внимание на отдельных словах или предложениях, что делает повествование отрывочным. Вместе с этим осуществляются и внезапные переходы от одного предмета к другому, не всегда логически мотивированные — фраза предстает несколько сценарной [3; 106], представляет действия так, как если бы они происходили в кино.

Когда умирающий Петр смотрит на печные «кафли», переводя взгляд с одного рисунка на другой, концентрируя внимание на каждом по отдельности – это напоминает замедленную смену кадров в кино:

Мельница ветряная,
и павильон с мостом,
и корабли трехмачтовые.
И море.

Человек в круглой шляпе пумпует из круглой пумпы, и три цветка, столь толстых, как бы человеческие члены. Садовник.

Прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно. Дорожная забава.

Лошадь с головой как у собаки.

Дерево, кудрявое, похожее на китайское, коляска, в ней человек, а с той стороны башня, и флаг, и птицы летят.

Шалаш, и рядом девка большая, и сомнительно, может ли войти в шалаш, потому что не сделана пропорция.

Голландский монах, плешивый, под колючим деревом читает книгу. На нем толстая дерюга и сидит, оборотясь задом.

И море.

<…> .

Первое предложение, разделенное на три абзаца, заставляет переводить наш взгляд со строки на строку, подобно тому, как камера переходит от одного предмета, показанного крупным планом, к другому.

В описанном фрагменте не встречается никаких указаний на время, предметы представлены как данные вне времени, в тексте говорится, что «смотрение было самое детское, безо всего» [5; 384].

Представленные как отдельные, части одной картинки являют собой аллегорию: например, «прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно» должны пониматься как дорожная забава; квадратный замок, утки перед замком в заливе, и накрененное дерево обозначают нордост. Этот процесс вычитывания барочных аллегорий аналогичен кинометафоре. «Видимая вещь» (изображение на кафеле) заменяется вещью искусства: «Видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и само действие, и во второй параллели <…> дана его определенная смысловая окраска» [6; 332].

Для Тынянова крупный план в кино «становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола» (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т.д.» [6; 332]. Осмотр царем завезенных им из Голландии кафелей предстает как метафора всей

жизни Петра и его деятельности (корабли, море, военные походы); это смотрение перебивается «лирическим» повтором: «И море», – с одной стороны, море – самая большая страсть Петра, а с другой стороны, стихия воды в повести связывается с живительной силой, жизненной энергией, прежде всего, из-за включения в повесть аналогий с Леонардо да Винчи, представлявшим движение воды как движение крови по венам [6; 332], и особого для эпохи барокко значения воды как отражающей поверхности, искажающей облик отражаемого и дающей ему вторую жизнь. Этот фрагмент заканчивается прощанием со всем, что окружало императора, Петр осознает приближение смерти: «Прощайте, прекрасные палаты, более не ходить по вас!

Прощай, верея, верейка! На тебе не отправляться к Сенату! <...>

От злой и внутренней секретной болезни умираю!

И неизвестно, на кого отечество, и хозяйство, и художества оставляю!» [5; 385-386].

Вне времени изображена и сцена оплакивания Екатериной мертвого Петра в четвертой части четвертой главы:

Марта поднесла свою правую руку к лицу. В гробу там было...

И слезы потекли, как крупный дождь.

Екатерина возрыдала [5; 427] (курсив автора).

Последние слова – кинометафора – дают название аллегорическому изображению слез. Как и в немом кино, мы не слышим рыданий императрицы, но видим: Екатерина возрыдала. Фокус переносится с лица Екатерины на гроб и снова на лицо, представляя одномоментное действие как расчлененное, что для Тынянова является одной из главных особенностей кино как «абстрактного» искусства: «Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство» [6; 322]. Кинематограф расчленяет и тело актера, представляя отдельные части тела крупным планом, что происходит в приведенном фрагменте.

Расчленяется и субъект действия – актер и тот, кого он изображает. Марта Скавронская (так звали Екатерину I до принятия христианства) и Екатерина – не одно и то же лицо. Екатерина – маска, отделившаяся от Марты. Мотив маски очень важен в ВП, где «персонажи как будто отслаивают от себя какую-то символическую кожу, испускают некие маски, которые приобретают совершенно самостоятельное значение и начинают функционировать наравне с их собственными телами, а иногда и заменяют эти тела. По существу, процедура снятия воскового дубликата с

императора выступает как своего рода метафора такой знаковой процедуры» [11; 208].

«…Ход монтажа помогает выделению кульминационных пунктов» [6; 339]. Таким кульминационным моментом является многоточие, скрывающее то, что было в гробу, это остается загадкой. Отметим, что это единственное употребление многоточия в тексте повести. Странным кажется употребление глагола быть в среднем роде. Такая грамматическая форма подготавливает читателя, делает реальной возможность того, что в гробу не мертвый Петр и не его труп (“он”), а скорее некое подобие (“оно”), хотя может быть, там находится тело Петра (тоже “оно”). «Игра на местоимениях третьего лица, текстовые колебания между мужским и средним родом как бы размывают интратекстовую референцию, идентичность персонажа. В случае “Восковой персоны” такое подвешивание референции задается двусмысленностью, “невязкой”, заключенной в самом заглавии, и разворачивается затем в текст(е): “персона”, означая одновременно и портрет и его оригинал, “разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками”»[2].

Многоточие же оказывается неразрешимой загадкой, моментом сгущения «смысловой атмосферы». Значимо, что этой главе, 4.4, предшествует описание приготовлений Растрелли к работе над восковым подобием, которые заканчиваются началом работы: «И малые руки пошли в ход» [5; 420].

Рыдания императрицы, обозначенные одними и теми же словами, заканчивают три части из четвертой главы. Дважды перед этими словами стоит местоимение «тогда», которое должно выражать логическую связь с предыдущим предложением. Но такой логической мотивировки нет:

И вот он стал на единый момент словно опять Алексашка, который спал на одной постели с хозяином, его глаза покраснели, стали волчьи, злые от грусти.

И тогда – *Екатерина возрыдала* [5; 416].

Рыдания Катерины как будто прерывают «превращение» Меньшикова («стал на единый момент»…). Кульминационное «и тогда» усиливает впечатление мимолетности происходящего, сиюминутности превращения.

Если рыданиям Екатерины придают механистичность повторы, то появление слез у художника описывается уже как механизм, подобный тому, что встроен в Восковую персону:

И тут обратился к вошедшей Екатерине наклонением всего корпуса.

— О мать! – произнес он. – Императрикс! Высокая! Мы снимаем подобие с полубога!

И он вдруг подавился, надулся весь, и слезы горохом поскакали у него из глаз [5; 417].

Кроме того, рев Екатерины демонстрирует ее звериную силу, само слово «рев» применимо к звукам, издаваемым сильным животным – во сне Петра Екатерина предстает медведицей – и у других ее рыдания вызывают звериную реакцию: «Кто в первый раз услыхал этот рев, тот испугался, тот почуял – есть хозяйка» [5; 416].

Отсутствие явной мотивировки, простое отображение последовательности действий выглядят сценарно:

И гипсовое подобие на всех смотрело.

Тогда *Екатерина возрыдала* [5; 417].

«Тогда» в этом случае указывает на время, последовательность действий. Здесь также создается эффект влиятельности гипсового подобия умершего императора, наличие которого предполагает необходимость рыдать.

Слова «Екатерина возрыдала» интересны еще и тем, что представляют собой скрытую цитату, выделяющуюся графически (курсивом) и стилистически. Эта строка взята из оды Державина «Водопад», где под «Екатериной» подразумевается Екатерина II. Такой анахронизм создает зазор между художественным миром, воссоздающим конец петровской эпохи, и планом повествователя, хотя и соблюдающего стилистику того времени, но обнаруживающего свои обширные познания. Само видение ситуации расчлененной, как в отдельных кинокадрах, может принадлежать повествователю, дистанцированному от описываемого времени. В пятой главе повествователь объясняя прозвища Ягужинского, сообщает о том, что «Господин Фарсон и Арцух фон Поплей были новейшие драматические названия» [5; 441], такое пояснение имен, которые должны быть известны современнику Ягужинского и Меньшикова, и форма прошедшего времени «были» так же свидетельствуют о временной дистанции повествователя.

Слова «Екатерина возрыдала» могут быть представлены и как случайное совпадение со строкой из державинской оды, тем более, что воспроизведены они неточно: изменена интонация – в исходном тексте стоит восклицательный знак; но высокий оди-

ческий стиль явно контрастирует с контекстом. Выделенные в отдельный абзац, эти слова в последнем примере больше всего похожи на цитату, которая могла бы восприниматься как пародийное представление оплакивания Екатериной Петра, причем эта пародия оказывается ретроспективной. В то же время, нельзя точно сказать, что пародируется: ситуация, данная в повести, или Екатерина II, оплакивающая Потемкина. Несовпадение разностилевых элементов подчеркивается и различием субъектов действий: Марты и Екатерины. Происходящая с императрицей метаморфоза заканчивается – она снова становится Екатериной, но эта сущность оказывается зыбкой, неабсолютной ее идентификацией – за маской просвечивает другая Екатерина, чья скорбь была искренней. Обе ситуации оказываются относительными, что не позволяет расценивать их ни серьезно, ни иронично[1].

Эти слова из державинской оды прокомментированы самим Тыняновым в работе «Проблемы стихотворного языка». Теряя свое значение, имена собственные, по мнению литературоведа, сохраняют силу своей лексической окраски, которая привносит «кажущуюся семантику», распространяющуюся на другие элементы в ряду. Тем самым, лексическая окраска за счет нарастания «колеблющихся смыслов» дает «некоторый слитный групповой «смысл»», и становится важным фактором в развертывании лирического сюжета [7; 109].

Три части четвертой главы заканчиваются рыданиями императрицы, этот эпизод будто растягивается во времени, удлиняется. В статье «О сюжете и фабуле в кино» Тынянов говорит о повторности кадра, создающей его длительность: «Для утверждения длительности какого-нибудь положения существует в кино повторность кадра – кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или том же самом виде – и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, «видимого» понятия длительности, длительность сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров, — эта «длительность» будет велика, несмотря на то что «видимая длительность» повторного кадра будет ничтожна» [6;

[1] А. Блюмбаум замечает, что сцена рыдания содержит также отсылку к «Краткой повести о смерти Петра Великого», написанной Феофаном Прокоповичем, и видит в этом фрагменте пародию на «“парадную”, “одическую” точку зрения». «Тынянов разоблачает ее, демонстрируя “интимную” сторону события, его изнанку, когда Екатерина оказывается Мартой, императрица крестьянкой, а скорбь — поддельной, мнимой» [2].

333]. Трижды повторяющаяся графически выделенная строка из оды Державина, встраиваясь в текст повести, делает повествование проницаемым – чужеродный элемент начинает играть важную роль. Повторы, соединяющие разные ситуации в одно длительное действие, усиливают эффект последней сцены, делают возможной ее неопределенность.

Сходным образом растягивается фрагмент, в котором мы видим Петра перед его смертью. На протяжении первой главы части, посвященные Петру, перебиваются другими частями, что создает эффект длительности. А из-за того, что между главой, в которой изображается предсмертная ночь Петра, и главой, в которой извещается о его смерти (третья глава), помещено описание кунсткамеры, не ощущается асимметрии между двумя частями текста, хотя в первых трех главах проходит меньше суток, а события глав с четвертую по шестую охватывают два месяца.

Таким образом, Тынянов использует приемы кинематографа (крупный план, повторность кадра) для создания эффекта «остранения» времени. Прием повтора кадра, сообщающий действию длительность, делает время ощутимым, что характерно для прозы, тогда как повторяющиеся эпизоды в каждый отдельный момент представлены в своей вневременности. Расчлененное и ритмизованное изображение действия напоминает сукцессивное развертывание материала в стихе, в котором время неощутимо: «сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией».

И. А. Мартьянова замечает, что «кинематографичность стиля Тынянова мотивирована (помимо всего прочего) самой историчностью его художественных произведений. Профильность изображения, напоминающая плоскостность экранных образов, является не недостатком, а новаторским принципом историко-художественного повествования Тынянова (в этой связи как резонанс воспринимается подзаголовок мемуаров Эйзенштейна «Профили»)

<...> Между тем, по его мнению, исторического “жанра ни в кинематографии, ни в каком другом месте вовсе нет”. В поисках исторического жанра он обращается к кинематографу, создающему эффект остранения истории, иллюзию современности давно прошедших событий. В этом Тынянов близок Набокову, задавшему вопрос: “Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении неприкосновенной, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в

этом… Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем” (*В. Набоков Пушкин, или Правда и правдоподобие*)» [3; 103 - 105].

Представление действий так, как если бы они происходили в кино, с одной стороны, делает читателя ближе к миру повести, так же как сказ, включает читателя в происходящее внутри текста, с другой стороны, остраняет этот мир – мы осознаем, что есть кто-то, кто нам это показывает. Это своеобразная игра с читателем, с одной стороны, и игра с действительностью, с другой.

Почувствовал и понял прием Тынянова Шкловский:

«Юрий Тынянов пишет “Восковую персону”, лучшую свою книгу.

В ней превосходная Екатерина I, увиденная впервые.

Но разве петровская эпоха это только кунсткамера в спирту?

Кино, музей восковых фигур, немецкий экспрессионизм определяют Юрия Тынянова» [8; 573]. У Эйхенбаума же смена повествовательной манеры, перебивы повествования короткими сценарными фразами, проникновение в повествование внутренних монологов героев, вызвала сомнительную оценку стиля «Восковой персоны»: «Неточно или неясно решена и проблема стиля, повествования. В главах о Петре развернута патетика внутреннего монолога, знакомая нам по “Смерти Вазир-Мухтара”. Так звучит начало повести: “Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь” и т. д. (ср.: «Еще ничего не было решено»). Затем является Растреллий — и внутренний монолог сменяется повествованием без всякой патетики и лирики, как в “Подпоручике Киже”. Есть, наконец, и третий стиль: своеобразный сказ, добытый в результате тонкой, ювелирной работы над языком петровской эпохи и представляющий собой ее искусную имитацию» [10; 417].

Но Б. Эйхенбаум указывает и на экспериментальность повести: «Получилась повесть без героя с «кусковой» композицией: произошло своего рода расчленение или обособление тем, объединенных в “Кюхле” и “Смерти Вазир-Мухтара” личностью героя. Инерция старой прозы преодолена в “Восковой персоне” с большей решительностью, чем где бы то ни было раньше, но зато повесть оказалась несобранной и статичной — скорее орнаментальной, чем сюжетной. Ее внутренние пропорции и общий масштаб недостаточно точно выверены: она кажется то слишком длинной, растянутой (потому что распадается на эпизоды и новеллы), то слишком короткой, потому что взят огромный и

разнообразный материал» [10; 418]. Сюжет в повести есть, но он скорее лирический, чем прозаический, с чем и связана орнаментальность. Композиция, использование на этом уровне приемов кинематографа определяют и сюжет, который понимался формалистами как движение, развертывание словесного материала. Динамика текста осуществляется за счет появления «колеблющихся признаков значения» у сюжетно значимых (в понимании Тынянова) слов, за счет неуловимости черт персонажей, размывания их референции, а также из-за невозможности определить сущность восковой персоны, в которую заложено множество смыслов. Помимо особого времени, которое привносит «кинематографичность» в повесть, сценарные фразы-абзацы, ритмизующие текст, можно рассматривать как поэтический прием: кинематографическое смотрение Петром печных кафлей заканчиватся двоестрочием: «От злой и внутренней секретной болезни умираю!

И неизвестно, на кого отечество, и хозяйство, и художества оставляю!» [5; 386].

Таким образом, «Восковая персона» становится тем произведением, которое преодолевает разделение прозы и стиха, а также кинематографа, о котором говорится в статье «О литературной эволюции» (1927): «Проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. <...> Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной; и подобно тому как в современной литературе малосущественна соотносительность жанров (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой» [6; 276].

Список литературы и источников

1. *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 72–233.

2. *Блюмбаум А.* Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 132–171.

3. *Мартьянова И.* Научное vs художественное в историческом повествовании Ю. Н. Тынянова // Текст и тексты. Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2010. С. 103–107.

4. *Поляк З.* О специфике авторского повествования в исторической прозе Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 7–13.

5. *Тынянов Ю.* Восковая персона. Избранное. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.

6. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

7. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 2007.

8. *Шкловский В.* Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М., 1990.

9. *Эйхенбаум Б.* О прозе: Сб. статей. Л., 1986.

10. *Эйхенбаум Б. М.* Творчество Ю. Тынянова // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. М., 1983.

11. *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996.