

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ПЕРВЫЕ
ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ ЛАТВИЙСКОЙ ССР
МУЗЕЙ Ю. Н. ТЫНЯНОВА

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ПЕРВЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

(г. Резекне, май 1982)



РИГА «ЗИНАТНЕ» 1984

83.3(2)7
Т 933

Редакционная коллегия:

М. О. ЧУДАКОВА (отв. ред.),
Е. А. ТОДДЕС, Ю. Г. ЦИВЬЯН

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
АН Латвийской ССР от 24 ноября 1983 года

Т 4603010102—062
М811(11)—84

© Министерство просвещения
Латвийской ССР, 1984

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Материалы настоящего сборника отражают и продолжают работу Первых Тыняновских чтений, состоявшихся 28—30 мая 1982 года в г. Резекне. Как сами Чтения (которые будут в дальнейшем проводиться каждые два года), так и данный сборник отвечают настоятельной потребности в разработке проблем истории советской литературы и филологии в связи с творчеством Ю. Н. Тынянова — писателя, критика и ученого, а также в продолжении обсуждения выдвинутых им теоретических идей. На современном этапе литературоведческих, культурологических, семиотических, социологических и других изучений существует возможность продвинуть вперед поиски ответов на ряд вопросов, сформулированных русской филологией в первые десятилетия XX века. И в этом плане, и при постановке новых вопросов, диктуемых развитием науки, необходимо осознание связей между предыдущим и последующим периодами научной мысли, понимание соотношения идей (очевидного или неочевидного, приятия или неприятия их). В такого рода осмыслении редколлегия сборника видит одну из важных задач Чтений, связанных с именем Тынянова. Естественным казалось поэтому, чтобы читатель встретил в нем как работы, последовательно развивающие некоторые из научных идей Тынянова, так и не менее последовательно развернутые критические их интерпретации.

Авторы ряда работ стремятся показать историко-культурный контекст, вовлечь в рассмотрение наследие не одного деятеля, но и его современников. Таким образом, задача сборника выходит за пределы интереса к одной, пусть даже и значительной фигуре, — этой за-

дачей становится заполнение ряда страниц истории советской литературы, кино, литературоведения от 1920-х годов до наших дней.

Место Тыняновских чтений выбрано не случайно. Духовная жизнь нашего общества постоянно воспроизводится везде, где личные усилия людей направлены к этому. Культура растет там, где возделывают ее почву. Готовность сегодняшних жителей Резекне — города, где родился Тынянов, где в его честь создан музей, к совместным культурным действиям с учеными и литераторами разных городов служит залогом успешной общей работы.

В сборнике печатается несколько из более чем 20 докладов, прочитанных на конференции*. Некоторые другие доклады (или материалы, на которых они были основаны) за время подготовки сборника появились в печати**.

* О работе конференции см.: Мильчина В. I Тыняновские чтения. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1983, т. 42, вып. 1, с. 93—95; Осипова З., Марков В. Первые Тыняновские чтения. — Изв. АН ЛатвССР, 1983, № 1 (426), с. 104—106; О[споват] А. Тыняновские чтения. — Вопросы литературы, 1982, № 3, с. 273—278; Kubuliņa A. Juriņa Tiņanova dienas Rēzeknē. — Cīņa, 1982, 6. jūn., 3. lpp.; Priedītis A. Juriņa Tiņanova lasījumi. — Karogs, 1982, Nr. 9, 176.—177. lpp.; Salceviča I. J. Tiņanova lasījumi Rēzeknē. — Lit. un Māksla, 1982, 4. jūn., 2. lpp.

** Гинзбург Л. Я. Из старых записей. — В кн.: О старом и новом. Л., 1982; Манин Ю. И. Тынянов и Грибоедов. Заметки о «Смерти Вазир-Мухтара». — *Revue des études slaves*, 1983, t. 55, fas. 3, p. 507—521; Сидяков Л. С. Проблемы периодизации творчества Пушкина. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 3; Чудакова М. О. К понятию генезиса. — *Revue des études slaves*, 1983, t. 55, fas. 3, p. 409—418; Эйдельман Н. Я. Эпиграф Тынянова. — Знание — сила, 1982, № 5, 6.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ПИЛК — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Воспоминания — Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983.
- ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.
- ЛГАЛИ — Ленинградский государственный архив литературы и искусства.
- ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР (Рукописный отдел).

В. А. Каверин

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ОТКРЫТИИ ЧТЕНИЙ

Уважаемые друзья! По поручению Союза писателей я открываю Первые Тыняновские чтения, организованные Комиссией по литературному наследию Юрия Николаевича Тынянова.

Вызывает глубокое удовлетворение, что эти Чтения проходят в его родном городе. Здесь его помнят и любят. Здесь одна из улиц носит его имя, как и городская библиотека; на доме, в котором он провел детство, открыта мемориальная доска.

Нет необходимости рассказывать многолетнюю историю работы нашей Комиссии, это заняло бы слишком много времени. Ее основной задачей является публикация и изучение научного и художественного наследия Тынянова. Общеизвестны многочисленные издания — от «Избранных произведений» в 1956 г. до трех книг романов и рассказов, выпущенных ленинградским отделением издательства «Художественная литература» в 1973—1975 гг., и отдельных изданий ряда произведений в последние годы. Но, может быть, самый важный результат издательской деятельности Комиссии — сборник «Поэтика. История литературы. Кино» (М., «Наука», 1977), ценной особенностью которого является обширный многосторонний комментарий. Без всех этих книг едва ли может обойтись наша культура.

Имя Тынянова в настоящее время стоит высоко. Не всегда было так. После траурного собрания в 1944 г., состоявшегося в Союзе писателей, на котором выступили крупные писатели и литературоведы, наступило долгое молчание, когда имя Тынянова даже не упоминалось, как это произошло в те годы в статье о Кюхельбекере в БСЭ. Факт поразительный: в числе ученых, открывших и опубликовавших наследие Кю-

хельбекера, Тынянов не упоминался. В 40-х и начале 50-х годов появились некоторые историко-литературные работы, основанные на главных мыслях Тынянова, который при этом опять-таки не был упомянут. Это побудило меня написать тогдашнему секретарю Союза писателей К. М. Симонову резкое письмо. Оно хранится в архиве писателя.

Но уже в конце 1953 и в 1954 году имя Тынянова вновь появляется на страницах литературоведческих и критических работ, и с тех пор началась интенсивная работа нашей Комиссии. Были устроены памятные вечера. Один из них проходил в квартире-музее А. С. Пушкина на Мойке. В 1964 году, к 70-летию Тынянова, Союз писателей организовал вечер при участии В. Б. Шкловского, Н. Л. Степанова, И. Г. Эренбурга, Л. З. Трауберга, на котором были высказаны важные мысли, связанные с дальнейшим изучением работ Тынянова, как художественных, так и научных. Тогда Шкловский сказал, что в истории литературы взаимодействуют не отдельные элементы, а системы, что системы эти не пропадают бесследно, а вступают во взаимодействие. О значении работ Тынянова стали писать с пониманием дела.

Тынянов взглянул на литературу проницательным взглядом, он прочел ее так, как до него не читали. Это новое зрение было свойственно его поколению ученых, поколению В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, Р. О. Якобсона, Е. Д. Поливанова, Л. П. Якубинского, Ю. Г. Оксмана. В 1914 году вышла книга Шкловского «Воскрешение слóва». Через несколько лет Тынянов с молодой энергией примкнул к новому направлению — ОПОЯЗу и скоро стал одним из ведущих его деятелей. Однако была черта, резко отделявшая его от единомышленников: уникальность единения в одном лице большого ученого и большого писателя. В литературе найдется немного подобных примеров. Уникальность определялась не только соединением двух миров — мира гуманитарной науки и мира художественной литературы. Она заключалась в том плодотворном взаимодействии, которое не позволяло жить одному без другого. Вильгельм Кюхельбекер сперва был открыт в науке, а потом предстал перед нами как живой человек со страниц художественного произведения. Как известно, роман был написан очень быстро.

Эта быстрота была продиктована не только всеобъемлющим знанием материала, но и любовью к забытому поэту и стремлением исправить ту несправедливость, которая постигла его посмертную судьбу. На упомянутом вечере 1964 года

Шкловский сказал о «Кюхле»: «Тынянов написал роман просто — так, как будто этот роман стоял за дверью. Юрий Николаевич открыл дверь, и роман вошел».

Замечу — и это еще предстоит изучить, — что три романа Тынянова написаны в разном ключе, в разном ритме. Если «Кюхля» явился как бы прямым отражением эпохи, которую Тынянов знал так, как будто жил в ней, то «Смерть Вазир-Мухтара» связана с его работой в кино, и визуальные наблюдения в этом романе построены в совершенно другой стилиевой системе. Это не противоречит тому обстоятельству, что, как и «Кюхля», роман о Грибоедове потребовал глубокого научного изучения материала. Более того, научные статьи о Грибоедове были написаны уже после того, как появился роман. Наука не мешала, а помогала углублять созданный образ. «Пушкин» связан с гипотезой, до сих пор всецело не подтвержденной, но придавшей силу и оригинальность грандиозному замыслу, который, к сожалению, не был доведен до конца. «Пушкин» написан в другой стилиевой манере, чем «Смерть Вазир-Мухтара». Это ведет нас к мысли, что Тынянов как бы подбирал разные ключи к преобразованию самого жанра исторического повествования. Поставьте рядом ироническую стилиевую манеру «Малолетного Витушишникова» с трагизмом «Восковой персоны», тоже отнюдь не лишенной язвительного сарказма, — и эта мысль покажется вам достойной изучения. Тынянов понимал, что великие противоречия искусства составляют поступь искусства, которое шагает, не оборачиваясь, не падая и неустанно продвигаясь вперед.

Я был свидетелем его работы и могу смело утверждать, что она была окрашена еще одной чертой — тесной связью прошлого с настоящим. Он умел уловить в современниках сходство с людьми минувшего столетия и смело пользовался этим сходством как моделью для своих портретов. Правда, этот прием могли угадать, кажется, только те, кто его знал и любил. Однако недаром Юрий Николаевич писал: «Если бы у меня не было моего детства — я не понимал бы истории. Если б не было революции, не понимал бы литературы». Но, рисуя портреты своих современников, под именами лиц, действовавших в нашей истории, он неустанно рисовал и свой портрет. Для меня, знавшего его очень близко, ясны авторские черты в характерах главных и второстепенных героев его произведений.

А. Блок в своей знаменитой речи о Пушкине неожиданно назвал его имя «веселым». Я не ошибусь, если скажу: слово «веселый» удивительно подходит к личности Тынянова. При всей своей огромной учености, при умении работать не работая,

но продолжая ежеминутно думать о работе, — он был человеком очень веселым, доброжелательным, радушным. Скромность и доброта соединялись в нем с трезвой, подчас беспощадной оценкой действительности — оценкой лиц и событий, вредных или полезных для нашей литературы, двигавших ее вперед или пытавшихся ее затормозить.

Если подсчитать годы, в которые он активно работал, итог будет очень скромный. Первая книга «Достоевский и Гоголь» вышла в 1921 году, последняя публикация в журнале «Знамя» — в 1943. Из этих двадцати лет десять или двенадцать отняла тяжелая болезнь, которая все больше мешала ему работать. Но он работал. Он оставил интереснейшие замыслы.

Я здесь один из немногих, знавших Тынянова при жизни. И, может быть, никто в большей мере, чем я, не может вообразить радостное изумление, которое вызывал у всех этот писатель и ученый. Он любил родину. Это родина русской литературы — литературы, всегда и неизбежно существовавшей под знаком мужества, чести и нравственных начал.

I

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И НАУЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО ТЫНЯНОВА

З. Н. Поляк

ПИСЬМА А. С. ГРИБОЕДОВА КАК ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК РОМАНА ТЫНЯНОВА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

Среди многочисленных документальных источников, находящихся в распоряжении Тынянова (мемуары и свидетельства современников, материалы официальной переписки, исследования историков и др.), важнейшее место занимает частная и служебная переписка А. С. Грибоедова. Цитаты из писем различаются в романе по степени выделенности на фоне авторского повествования. Немногочисленную группу составляют «явные» цитаты — отрывки из писем Грибоедова, включенные в текст романа в своем изначальном качестве и выделенные, как цитаты, кавычками. Прямое введение в художественный текст подлинного документа служит задачам достоверности, а отбор отрывков для цитирования свидетельствует об особенностях авторской концепции характера и эпохи. В другую группу входят цитаты, включенные в прямую речь персонажей, главным образом — Грибоедова. То обстоятельство, что дружеское письмо начала XIX века ориентируется на формы устной речи¹, делает подобное использование письменных высказываний Грибоедова естественным и органичным. Говоря о диалогической природе эпистолярных текстов, современный исследователь подчеркивает: «В каждом отдельном письме звучат, диалогически соотносенные, голоса обоих собеседников»².

Это замечание справедливо и в отношении писем Грибоедова. Читатель, не знакомый с эпистолярной частью творчества Грибоедова, не ощутит в тыняновских диалогах присутствия источника. Тем не менее подобные цитаты остаются «полускрытыми»: слова, вложенные в уста героя, несут смысловую

¹ См.: Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX в. — В кн.: Русская проза. Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926.

² Паперно И. А. Переписка как вид текста. Структура письма. — В кн.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974, вып. I (5), с. 214.

нагрузку почти документальной достоверности. (Здесь может быть уместна аналогия с поэтикой средневековой литературы, где прямой речи придавалось значение документа.)

Большинство же случаев использования писем Грибоедова в романе — это «скрытое» цитирование. По определению З. Г. Минц, ««чужое слово», воспринимаемое как представитель какого-либо текста, есть цитата»³. При «скрытом» цитировании отрывки из другого текста не ощущаются как заимствованные: текст-донор полностью растворяется в тексте-реципиенте. Генетически оставаясь цитатой, такой отрывок прямую цитатную функцию не выполняет. Это позволяет, насыщая художественный текст документальным материалом, избежать опасности «засушивания» повествования. Оно оказывается документированным «изнутри».

Еще одна группа — «псевдоцитаты», т. е. отрывки, оформленные как цитаты, но таковыми по происхождению не являющиеся. Писатель прибегает к подобному приему не часто и опирается при этом на подлинные документы как на образцы для стилизации.

Можно предложить и классификацию цитат по степени точности. Встречаются точные цитаты, т. е. отрывки из цитируемого текста, воспроизведенные дословно. Как правило, это афористическое, колламбурное или просто характерное высказывание Грибоедова, включенное Тыняновым в несобственно прямую речь героя или выполняющее роль его реплики в диалоге. Так, Грибоедов обращается к И. Ф. Паскевичу в письме от 3 декабря 1828 года: «Расшевелите наше сонное министерство иностранных и престранных дел»⁴. Ср. в романе: «Нужно было тотчас же, тут же рассердиться, стукнуть кулаком по столу и разом покончить с министерством иностранных и престранных дел»⁵. Как видим контекст фраз в источнике близок тому, в который они попадают в романе.

Часто случается, что цитата воспроизведена в романе не точно, а перефразированно⁶. «Чем далее от Петербурга, тем более важности приобретает мое павлинное звание» [612], — писал Грибоедов Ф. В. Булгарину, отправляясь к месту своей

³ Минц З. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, вып. 6, с. 387.

⁴ Грибоедов А. С. Соч. М.—Л., 1959, с. 636. Далее при ссылках на указ. соч. страницы указаны в тексте.

⁵ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1975, с. 121. Далее при ссылках на указ. соч. страницы указаны в тексте.

⁶ По мнению З. Минц, перефразировки можно считать цитатами, так как цитата «может быть знаком другого текста, т. е. любым видом его замещения» (Минц З. Указ. соч., с. 394).

службы в звании министра-резидента при персидском дворе. В ночь перед нападением на русское посольство Грибоедов Тынянова не позволяет страху овладеть собой, ему хочется видеть все опасения напрасно преувеличенными: «Я надену павлиний мундир, выйду, и они уймутся» [390]. Словечко из письма Грибоедова переключалось в роман, не утратив своих семантических оттенков: сохранено и пренебрежение к собственному официальному званию, и презрение к черни, преклоняющейся перед этим званием.

Так происходит вкрапление цитатного материала в новые конструкции. Отказ от скрупулезного следования букве документа еще более заметен в случаях трансформации цитат. При этом из грибоедовского письма извлекаются факт, оценка, интонация и воплощаются в романе в несколько измененном виде. Фигура Крылова, например, в сцене литературного обеда выросла из замечания Грибоедова в письме П. А. Вяземскому (21 июня 1824 года): «Крылов (с которым я много беседовал и читал ему) слушал все выпуча глаза, похваливал и вряд ли что понял. Спит и ест непомерно» [548]. Ср. в романе: «Крылов ел... Но ничего не сказал Крылов, уронивший отечную голову на грудь» [134—135].

В некоторых случаях писатель прибегает к цитированию с купюрами. Но чаще цитата, наоборот, обрастает добавлениями, происходит своеобразное развитие цитаты — еще одна группа в нашей классификации по степени точности.

В романе происходит также цитирование с заменой компонентов. Изменения могут касаться объекта речи. Например, лицо, упомянутое в источнике, может быть заменено в романе другим. Так, сведения из двух писем Грибоедова о знакомых ему лицах переносятся на одного из персонажей романа — доктора Аделунга. Леночка Булгарина в несобственно прямой речи романного Грибоедова предстает мадонной Мурильо, в то время как с богородицей в виде пастушки, изображенной на картине Мурильо, Грибоедов в письме В. С. Миклашевич (от 3 декабря 1828 года) сравнивает Нину Чавчавадзе. Этот перенос объясняется не только авторской концепцией характера двух женских персонажей. Он опирается, очевидно, и на суждения самого Грибоедова: «... За столом сидел против Нины Чавчавадзе, второй том Леночки, все на нее глядел, задумался, сердце забилося...» [618], — писал он Булгарину, рассказывая о своем сватовстве.

Замещенным компонентом может выступать не только объект речи, но и сам говорящий — в тех случаях, когда фраза из письма Грибоедова вкладывается в уста другого персонажа.

«Опять кулисы и опять актрисы?» [11] — спрашивает сына Настасья Федоровна Грибоедова словами из письма Александра Сергеевича [545]. В письме Булгарину из Тифлиса Грибоедов жалуется на занятость в связи с делами управления и «огромной перепиской» [589] своего начальника — И. Ф. Паскевича. В романе же опальный Ермолов, презирающий сменившего его на посту главноуправляющего Грузией Паскевича, ехидно замечает Грибоедову: «Он ведь грамоте-то, Пашкевич, тихо знает. Говорят, милый-любезный Грибоедов, ты ему правишь стиль?» [22]. И герой романа, оскорбленный, отрицает это подозрение как клевету. Факт из письма Грибоедова включен в реплику другого персонажа, и позиция героя романа вступает в противоречие с точкой зрения исторического Грибоедова. Однако противоречие это кажущееся. Здесь нужно учитывать фигуру собеседника Грибоедова: то, что он мог позволить себе сказать приятелю Булгарину, недопустимо в беседе с уважаемым им Алексеем Петровичем Ермоловым. Наряду с заменой говорящего произошла и замена адресата — следствие авторского толкования факта, влияющего на концепцию характера героя. По точному замечанию современного поэта, люди обычно «с другими — другие, чем с вами». На это качество эпистолярной прозы А. С. Пушкина, например, указывали еще первые ее исследователи.

Еще один пример замены адресата. Эпиграфом ко всей первой главе, откуда взят процитированный выше отрывок, поставлено Тьяньновым арабское изречение: «*Шаруль бело из кана ла садык*⁷. (Грибоедов. Письмо к Булгарину)» [7]. На самом деле, этот стих арабского поэта иль-Мутанаббия Грибоедов процитировал в письме к П. А. Катенину [523]. Извлеченное из шуточного контекста грибоедовского письма и адресованное корреспонденту, чья репутация однозна, это изречение приобретает трагический смысл, а весь эпиграф — парадоксальность⁸.

Уже из приведенного выше материала видно, как разнообразны способы включения в текст цитат из писем Грибоедова. Можно, на наш взгляд, выделить основные разновидности введения в текст документального эпистолярного материала. Мы уже упоминали способ включения документа «в чистом виде». Герой романа пишет письма И. Ф. Паскевичу, К. К. Родофинкину, и тексты этих писем — подлинные. Авторская речь

⁷ «Величайшее несчастье, когда нет истинного друга». Другой вариант перевода: «Худшая из стран — место, где нет друга».

⁸ На конференции этот пример был более подробно рассмотрен в докладе Н. Я. Эйдельмана (см.: Эйдельман Н. Я. Эпиграф Тьяньнова. — Знание — сила, 1982, № 5, 6).

предельно приближена к речи персонажей и почти везде незаметно переливается в несобственно прямую речь героя, пропитанную духом писем Грибоедова и выстроенную по законам языковой культуры первой трети XIX века. Благодаря этому действительные письма поэта не выглядят в структуре художественного текста чужеродным элементом.

Большинство же цитат входит в роман «секретно» [Н. Берковский], попадая прежде всего в прямую, несобственно-прямую и внутреннюю речь главного героя. Цитата как прямое заимствование может в романе и не осуществляться — из письма извлекается факт и претворяется в художественном тексте по новым законам. Часто письмо становится источником исторической реалии, детали, имени, характерного выражения. «Сходи к пикуло человеку. Он у меня ускромнил месяц жалования» [612], — писал Грибоедов Булгарину о Родофиникине. Это прозвище приобретает в романе статус визитной карточки персонажа.

Самый характерный для Тынянова способ включения в текст документального материала писем Грибоедова мы условно определили как «беллетризацию», т. е. художественное освоение исторического источника. В романе «Смерть Вазир-Мухтара» можно, на наш взгляд, выделить три основных вида «беллетризации».

1. Можно говорить об инсценировании документа — когда его косвенная речь разбивается на реплики, и на основе извлеченного из подлинного письма содержания строится диалог. Так происходит, например, с отрывком из письма А. А. Жандру из Новочеркасска [614]. Диалогизация косвенной речи письма лежит в основе сцены ужина Грибоедова с Ниной, когда «он знакомил ее заочно со своими знакомыми» [303] — Булгаринным, Пушкиным: «... рассказываю, натверживаю ей о тех, кого она еще не знает...» [631]. В последнем примере повествование не только «драматизировано» — краткое, как бы конспективное, замечание грибоедовского письма развернуто, распространено авторским вымыслом. Кроме того, изменилась точка зрения рассказчика: несмотря на преобладание несобственно-прямой речи героя, в романе все же происходит некоторая объективизация повествования.

2. «Распространение» и «объективизацию» претерпевает материал двух писем Грибоедова — Нине от 24 декабря 1828 года и Булгарину от 24 июля 1828 года, в которых поэт вспоминает об одном событии — своем сватовстве и объяснении в любви. Своеобразная контаминация фактического, интонационного и эмоционального содержания двух писем в соедине-

нии с фантазией писателя, глубоко вошедшего в мир своего героя, его окружение, дают в результате одну из самых лирических сцен романа. Мимолетное замечание Грибоедова в письме В. К. Кюхельбекеру: «Грека, рыцаря промышленности, выгнали от Ахвердовых и я при этом острацизм был очень деятелен» [535], — вырастает в эпизод изгнания маркиза Севиньи, уличенного Грибоедовым в непорядочности. Вновь перед нами развитие, развертывание краткой цитаты из источника.

3. Такое развертывание может быть и ограниченным минимальными дополнениями, когда текст источника и его романное воплощение почти дословно совпадают, как это происходит с описанием поездки Грибоедова по Кавказу, данным в его письме Булгарину [619] и в романе [236].

И, наконец, еще один выделяемый нами способ введения в роман материала писем Грибоедова можно назвать двойным цитированием. Имеются в виду те случаи, когда высказывания каких-либо исторических лиц, приведенные в письмах Грибоедова, вкладываются в уста персонажей романа.

Понятно, что всякое подразделение примеров на группы весьма условно. Одна и та же цитата может быть охарактеризована и с точки зрения выделенности, и степени точности, и способа включения в текст. С другой стороны, классификация отрывков из документов по функции, выполняемой ими в тексте, не может быть абсолютной и внутри одного подразделения: большинство цитат полифункционально. Попытаемся, однако, провести такое разграничение, руководствуясь при распределении примеров на группы принципом актуализации той или иной функции.

Многочисленные цитаты из писем Грибоедова играют определенную роль в построении сюжета произведения. События, упомянутые в письме, находят свое место в системе событий романа. Гроза, о которой писал Грибоедов Булгарину в июле 1828 года с турецкой границы [619], застаёт тыняновского Грибоедова «на самой крутизне Безобдала» [235]. Изгнание маркиза Севиньи, вечер с Ниной на подоконнике ахвердовского дома, эпизод венчания — эти и многие другие события романного действия берут начало в письмах Грибоедова. Композиционная канва романа также во многих случаях опирается на эпистолярный документ. Диалог с крестьянами из Кривцовки [614] становится одним из компонентов мозаики дорожных эпизодов в главе о путешествии Грибоедова. Здесь Тынянов прибегает к приему «монтажа» кадров, сходному с принципом

киноискусства. На материале письма С. И. Мазаровичу [516—517] основывается и композиционный скачок в прошлое — воспоминания Грибоедова о выводе русских солдат из Персии в 1819 году. Свое место в архитектонике романа занимают и подлинные документы — оформленные как цитаты отрывки из писем Грибоедова. Однако в подавляющем большинстве случаев письма используются для построения характера главного героя и других персонажей.

В одном из писем П. Н. Ахвердовой Грибоедов упомянул о своих планах на будущее: «Скажите Нине, что так долго не будет продолжаться; вскоре, самое большее через два года, я заживу отшельником в Цинандалах» [620]. Мечта об убежище, которое найдет он, усталый путник, в имении Нины, «там, где вьется Алазань», проходит лейтмотивом через весь роман. Первый раз она появляется в связи с волнениями Грибоедова о судьбе проекта и о собственной его роли в замысленных реформах. Но если проект не пройдет у Паскевича, — и тогда Цинандалы будут спасением: он удалится туда, непонятый, оскорбленный, и «будет жить с Ниной отшельником, еремитом» [234]. Постепенно название имения Нины становится в романе символом отступничества, уединения, который время от времени соблазнительно мерцает в сознании тыняновского героя. Грибоедов хочет «отложиться», но слишком многим он связан с окружающим его миром и слишком зависим от него [294, 295]. И вот уже смутные сомнения приобретают очертания, сознание Грибоедова раздваивается, и двойник-скука подсказывает ему, «что Цинандалы будут широкой постелью, кашлем, зевотой, сном, а он сам — дяденькой Алексей Федоровичем в отставке . . .» [320]. Герой понимает, что Цинандалы — не выход, что выхода нет. Это подтверждается в ночь накануне тегеранского мятежа, когда в разговоре с совестью снова мелькает мотив Цинандал [390]. Герой переходит от мечты о покое через сомнения в его возможности к сознательному отказу от него. Для тыняновского Грибоедова этот путь и не мог быть другим. А минутная слабость, остановка на этом пути — Цинандалы — была, оказывается, и у исторического Грибоедова. Во всяком случае именно так предлагает Тынянов трактовать приведенную выше цитату из письма Грибоедова.

Последний раздел нашей классификации связан с художественной интерпретацией документа и почерпнутого из него факта. Можно, очевидно, выделить пять основных разновидностей интерпретации: «зеркальная», лояльная, импульсная, вольная и подтекстная. Рабочие эти определения условны, но,

как нам кажется, достаточно точно передают особенности каждого вида.

1. Толкование факта, близкое к источнику, мы называем зеркальной интерпретацией. В художественном тексте происходит отражение текста документального. Заимствованный из последнего факт попадает в аналогичный контекст и трактуется в соответствии со смыслом источника. Извлеченная из документа фраза входит в роман точной цитатой. Даже настроение автора письма, его интонация точно воспроизводятся писателем. Шутливый тон эпистолярного диалога с С. Н. Бегичевым («Даже насчет любви моей будь беззаботен, я расколодел...» [555]) сохранен в разговоре героя романа с другом [32].

2. Когда следствием авторского истолкования документа становится изменение частностей при сохранении общего его смысла, можно говорить о лояльной интерпретации. Под эту рубрику попадают в основном случаи введения в художественный текст материала писем с заменой компонентов. Преобразования, которые претерпевают отрывки из писем, сводятся к внедрению в новый контекст, отличный от изначального, и к незначительным смысловым колебаниям.

3. Интерпретация, названная нами импульсной, — это такое толкование, при котором документ дает лишь толчок, побуждение к развитию авторского вымысла. Примеры такой интерпретации встречались нам, когда речь шла о «беллетризации» документального материала и о «развитии» цитаты. Так произошло и с мимолетной фразой из письма Грибоедова из Тавриза: «*Всем я грозен кажусь и меня прозвали сахтыр, coeur dur*» [631]⁹, которая использована в сцене отъезда в Тегеран каравана русского посла [323]. Здесь на фоне предчувствий Грибоедова («они отправляли его на съедение» [142]), прозвище «сахтыр» приобретает оттенок зловещего предсказания. Но повернуть назад уже поздно.

4. Когда в романе факт из письма трансформируется, когда он истолковывается иначе, чем в источнике, мы говорим о вольной интерпретации.

В письмах из Тифлиса осенью 1828 года Грибоедов сообщал Паскевичу и Булгарину о новом приступе лихорадки, который случился с ним в день свадьбы [623, 627]. Факт болезни Грибоедова, уже использованный Тыняновым как толчок для вымысла (эпизод бредовых видений героя, в свою

⁹ *Coeur dur* — жестокое сердце (франц.).

очередь также основанный на факте, — дуэли Шереметева с Завадовским, к которой имел отношение Грибоедов), на этот раз пересматривается писателем. Нездоровье исторического Грибоедова оборачивается у Тынянова душевной смутой героя: «И только во время венчания стало ему грустно, тошно, и он бросил свое венчалное кольцо» [270]. Герой у Тынянова — обречен.

5. Частным случаем импульсной интерпретации выступает так называемая подтекстная, когда в художественном тексте выводится наружу подтекст документального источника. Говоря о «Сиротке» Булгарина, Грибоедов в письме к нему смягчает свои оценки (впрочем, иронические нотки все же прорываются): «1-я глава твоей Сиротки так с натуры списана, что (прости, душа моя) невольно подумаешь, что ты сам когда-нибудь валялся с кудлашкой. Тьфу, пропасть! Как это смешно, и жалко, и справедливо» [590]. Тынянов проясняет, восстанавливает, извлекает из подтекста грибоедовского письма его истинное отношение к сочинению Булгарина: «Брр. Собачьи нежности. Фаддей как на ладони, фламандская, свинская душа. Душа Фаддей!» [184].

Классификация вариантов использования писем Грибоедова в романе «Смерть Вазир-Мухтара» по их выделенности в тексте, по степени точности, по способам включения в текст, по функции и по видам художественной интерпретации дает хотя не исчерпывающую (графы классификации можно было бы и пополнить), но богатую материалом картину. Этот материал может быть использован и при постановке общих вопросов о «контакте писателя с чужим текстом», цитации, прототипах в литературе 20—30-х годов¹⁰.

Письма Грибоедова в числе других документальных источников Тынянова становятся фундаментом для изображения в романе интеллектуальной и бытовой атмосферы эпохи. Будучи ярко индивидуальны, они участвуют в создании тыняновской концепции характера героя. Заимствованные из них факты кладутся в основу сюжета. При научной точности и объективности в обращении с документом позиция писателя далека от буквализма. Приведенный материал подтверждает справедливость известной декларации Тынянова: «Там, где кончается документ, там я начинаю»¹¹.

¹⁰ См.: Чудакова М. О. Печатная книга и рукопись: взаимодействие в процессе создания и функционирования (на материале художественной прозы и науки о литературе 1920—1930 годов). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. М., 1979, с. 23—29.

¹¹ Как мы пишем. Л., 1930, с. 163.

К ВОПРОСУ О ПУШКИНЕ И ДЕКАБРИСТАХ

Ко времени Тынянова тема эта не была новой. Но Юрий Николаевич ставил вопрос по-своему. Отчасти вместе с общим развитием науки, но во многом — сугубо индивидуально, и специальными исследованиями, и романами оказав на развитие наших представлений о «декабризме» или «недекабризме» поэта воздействие, значение которого трудно переоценить.

Исторические романы Тынянова были в то же время исследованиями. Более научными, интересными, перспективными, чем многие специальные работы (по существу похожие скорее на популярные романы, чем на серьезные научные труды). Основываясь на документах, но не фетишизируя их, тщательно проверяя подлинность информации, сообщенной источниками, подчеркивая, что все сохранившиеся свидетельства о прошлом в какой-то мере (большей или меньшей) искажают историю, Тынянов в то же время исходил из того, что подчас (и довольно часто) самые важные события не документируются. По разным причинам — и по соображениям осторожности, и по недостатку времени. Заговорщикам, убившим Павла I, не хотелось доверять бумаге свои планы. А Кутузов и Наполеон (как и Барклай), помимо этого, не видели в том необходимости. Отсюда сочетание фактического материала и смелых гипотез — и в художественных, и в научных трудах Ю. Н. Тынянова, в том числе посвященных Пушкину и декабристам, — и отражению этой темы в «Евгении Онегине».

Мысли, изложенные в статье «О композиции «Евгения Онегина», были знакомы друзьям, ученикам Тынянова задолго до публикации работы, весь сохранившийся текст которой напечатан, как известно, только в 70-х годах, спустя полвека после написания. Эти мысли вызвали раздумья, пересмотры установившихся точек зрения, споры, в том числе и о так называемой X главе романа, о зашифрованных «декабристских» онегинских строфах.

Подход Тынянова к пушкинско-декабристской теме определялся с учетом сложности проблемы. И не случайно два его единомышленника — Ю. Г. Оксман (близкий друг Тынянова) и Г. А. Гукóвский — по-разному истолковали и роман (в его напечатанном виде), и зашифрованные строки. Думается, что тыняновская интерпретация «Евгения Онегина» была наиболее достоверно развита Ю. Г. Оксманом в процессе спора с Г. А. Гу-

ковским¹. Печатно эта полемика почти не отражена. Но она продолжалась в русле тыняновских изысканий, отражая сложность самого пушкинского творчества, решения поэтом как общественно-политических, так и художественных проблем. Отражая и противоречивость самого декабризма, его разные истолкования — в основном и в деталях.

Спор двух выдающихся пушкинистов продолжается и сегодня. Только на нем я и остановлюсь в настоящей заметке.

Г. А. Гуковский приводил Онегина в стан декабристов, не сомневаясь в желании автора закончить роман X главой. Ю. Г. Оксман не верил, что зашифрованные строфы — X глава. Это, по его мнению, особое произведение, поэма. Сам Евгений не пришел и не мог прийти в тайное общество. Перед нами — двойник П. Я. Чаадаева, если не он сам.

Г. А. Гуковский понимал декабризм очень широко — как цельное мировоззрение, охватывающее не только политику, но и литературу, этику, эстетику, философию, экономические и правовые взгляды. Для него перевод «Илиады», выполненный Гнедичем, — декабристское произведение. Ю. Г. Оксман полагал, что декабристами можно считать лишь тех представителей этого мировоззрения, кто был способен стать революционером, принять идею восстания, был готов участвовать в нем. Онегин — не способен (как и П. Я. Чаадаев, С. И. Тургенев, А. Н. и Н. Н. Раевские, П. А. Вяземский, Г. А. Римский-Корсаков). И действительно, «декабристов без декабря» не было. Ведь на Сенатской площади не оказалось не только М. Ф. Орлова, Н. И. Тургенева, Н. М. Муравьева, но и П. И. Пестеля. Думается, что Пушкин лучше нас понял эту диалектику. Тынянов учитывал именно это.

Ю. Г. Оксман задал вопрос, который многие не решались поставить: почему мы должны считать расшифрованные П. О. Морозовым строки X главой «Онегина»? В тексте нет никаких отсылок к роману. Нет в нем ни одного героя «Онегина». Вполне возможно, что это другое произведение. Обещал же Пушкин написать историю Александра I языком Курбского. Что же касается онегинской строфы, то ведь она есть не только в романе. Она и в «Езерском». Почему поэт не мог написать еще одно произведение онегинской строфой? Тем более что какие-то мотивы могли быть и общими (ср., например, стихотворение «Свободы сеятель пустынный»). С другой

¹ Работу об этом Ю. Г. Оксман не успел опубликовать. Его устное выступление на заседании редакции «Вопросов литературы» опубликовано в этом журнале (1961, № 1, с. 122—124). Частично я изложил позицию Ю. Г. Оксмана в заметке «Пушкин и Чаадаев» (в кн.: Искусство слова. Сборник статей к 80-летию Д. Д. Благого. М., 1973, с. 105—111).

стороны, зашифрованные строки сюжетно очень близки к неоконченному «Недвижный страж дремал на царственном пороге», вплоть до деталей (например, характеристика Наполеона). Не проще ли предположить, что перед нами другое произведение? В него могли войти и отрывки из X главы, могут быть и переключки с ней. Но все же это какое-то другое, самостоятельное произведение — об эпохе, о декабристах.

Однако желание связать зашифрованные строки именно с «Евгением Онегиным» во многом определило безоговорочное отождествление расшифрованных Морозовым строк с X главой. Без всяких оговорок текст этот печатается как заключительная глава романа. Несмотря на то что ни одного персонажа «Онегина» там нет. Правда, Ю. М. Лотман выдвинул очень интересные соображения против этого аргумента.

С одной стороны, Ю. М. Лотман соглашается с Ю. Г. Оксманом: «Сохранившиеся отрывки строф десятой главы рисуют широкую историческую панораму, охватывающую узловыи моменты русской и европейской жизни первой четверти XIX века. Вяземский был прав, определив жанр этой части главы словом «хроника». Однако необходимо напомнить, что в сохранившейся части главы Онегин не упоминается вообще, и, следовательно, у нас нет никаких твердых оснований для гипотез о том, каким образом судьба центрального героя должна была соотноситься с этой широкой исторической картиной».

И все же исследователь не отрицает идентичности сохранившихся строф X главе. Возражая, по существу, именно Ю. Г. Оксману, Ю. М. Лотман высказывает чрезвычайно интересные, свежие наблюдения: «Приведем две весьма отличные одна от другой параллели. 1) В одну из начальных глав романа А. Мюссе «Исповедь сына века» автор ввел исключительно широко и напряженно написанную картину истории Франции и Европы между революцией и Реставрацией. Однако сюжетно эта мастерская панорама никак не пересекается с судьбой героя повести Октава — из нее вытекают характеры и атмосфера романа Мюссе. 2) Работая над «Русланом и Людмилой», Пушкин еще не обладал той мерой проникновения в подлинный мир русского фольклора, которая стала ему доступна после пребывания в Михайловском. Однако, готовя новое издание, поэт не стал переделывать свою раннюю поэму — он ввел в нее синтезирующий фольклорные мотивы отрывок «У лукоморья дуб зеленый...», и это по-новому осветило текст, не меняя его. Начало 1830-х гг. было временем напряженных поисков Пушкиным историзма, напоминавших более ранние поиски народности.

Введение в текст романа синтезирующей исторической картины могло так же озарить уже готовые главы, как и дополнение «Руслана и Людмилы» изменило звучание поэмы»².

При всей своей весомости и оригинальности эти доводы не убеждают, что перед нами X глава. Сопоставление с «Исповедью сына века» вряд ли правомерно. У Мюссе глава органически входит в текст с самого начала и, как отмечает Ю. М. Лотман, объясняет не только эпоху, но и характеры героев произведения. Между тем зашифрованные строфы, рассказывающие в основном о декабристах, вряд ли могут объяснить появление скептика типа Онегина. Скорее он был бы объяснен Чаадаевым. К тому же строфы были явно неподцензурны. Рассчитывать, что в печать пройдет характеристика Александра I как «плешивого щеголя, врага труда», Пушкин не мог. Но в таком случае глава предназначалась бы не для печати, а для рукописного распространения. Начиная роман, Пушкин допускал возможность его рукописного бесцензурного распространения. Но в 1830 г. таких планов у Пушкина не было. В чем же тогда был смысл главы? Даже если допустить замысел Пушкина о двойном тексте романа — печатном и другом, с потаенным дополнением, трудно понять, как мог Пушкин адресоваться в таком случае к массовому читателю.

Что касается второй параллели, с дополнением к «Руслану и Людмиле», аналогия была бы закономерна, если бы Пушкин в это время относился к итогам декабристского восстания без малейшей критики. В таком случае бесцельность онегинской жизни на фоне героического подвига Рылеева и его друзей была бы очевидной. Но в том-то и дело, что, отдавая должное революционности декабристов, их мученичеству, Пушкин уже понимал слабые стороны тайного общества, его тактики. И вступление или невступление Онегина в тайную организацию ничего не меняло бы в его общей характеристике, в его трагической судьбе.

Замечу также, что X глава, по-видимому, вовсе не сводилась к характеристике эпохи. Онегин там присутствовал. Так, в черновиках «Путешествия Онегина» к стихам:

Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой —

на полях приписано: «В X песнь» (VI, 496). Следовательно, Онегин присутствовал в X главе. Слова Вяземского «славная

² Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Л., 1980, с. 411—412.

хроника» относятся (как справедливо отметил Ю. М. Лотман) только к части главы: «... Из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих — славная хроника»³. Про главу же в целом Вяземский не пишет. К тому же свидетельство Вяземского не вполне ясно. В конце автографа «Метели» 20 октября 1830 г. Пушкин записал: «19 октября сожжена X песнь» (VI, 326). Вяземский же ссылается на чтение Пушкиным предполагаемой X главы 17 декабря 1830 г., т. е. два месяца спустя после сожжения. Что это значит? Пушкин писал X главу заново? Или совсем другой текст для «легальности» выдавал за X главу «Евгения Онегина» (тем более что, по словам А. О. Смирновой-Россет, Пушкин через нее давал читать X главу Николаю I⁴), а на самом деле писал другое произведение — о декабристах, Александре I. «Подсвистывал» умершему царю и повествовал о декабристах. Поэтому там и нет ни Онегина, ни других героев романа.

Сознательное смешение с X главой давало возможность читать это произведение относительно широкому кругу знакомых. Об этом свидетельствует А. И. Тургенев: «Он читал в Москве только отрывки»⁵.

О том, что в подлинной X главе Онегин упоминался, говорит и содержание IX главы («Отрывки из путешествия Онегина»). А. И. Тургенев 11 августа 1832 г. писал брату Николаю Ивановичу: «Есть тебе и еще несколько бессмертных строк о тебе. Александр Пушкин не мог издать одной части своего Онегина, где он описывает путешествие его по России, возмущение 1825 года и упоминает, между прочим, и о тебе:

Одну Россию в мире видя,
Преследуя свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И плети рабства ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

В этой части у него есть прелестные характеристики русских и России, но она останется надолго под судом»⁶.

³ Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Спб., 1884, т. 9. с. 152 (дневниковая запись 19 декабря 1830 г.).

⁴ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 394.

⁵ Из документов братьев Тургеневых. Отрывок из «Путешествия Онегина». Публикация В. Истрина. — Журнал Министерства народного просвещения, 1913, № 3, с. 16—17.

⁶ Там же. Приведенные А. И. Тургеневым строки в морозовском тексте отсутствуют. Тем не менее их безоговорочно публикуют в X главе.

Не очень ясно, идет ли речь только о IX главе или о добавлении новых стихов. О X главе А. И. Тургенев не упоминает. Возможно, что Пушкин сознательно все запутывает. Прикрываясь названием неопубликованной части «Евгения Онегина», поэт мог читать отрывки другого, политически явно неподцензурного произведения.

Все сказанное заставляет сомневаться в тождестве расшифрованного Морозовым текста и X главы.

Спор не кончен, он продолжается. И лишний раз подтверждает слова Ю. Н. Тынянова о том, что наука развивается не от незнания к знанию, а, наоборот, от знания к незнанию. Парадокс этот, остроумно и точно выражающий диалектику познания, полностью применим к изучению «Евгения Онегина», к спорам о его финале, о X главе. Вызванные в значительной мере трудами Ю. Н. Тынянова, они заставляют переосмысливать и текстологию, и идейную интерпретацию «романа в стихах». К сожалению, подчас серьезные работы страдают в результате игнорирования трудов предшественников. Иногда с этим сталкиваешься даже в таком солидном издании Пушкинского Дома АН СССР, как «Пушкин. Исследования и материалы». В X томе опубликована интересная статья И. М. Дьяконова «Об истории замысла «Евгения Онегина». К сожалению, автор лишь бегло упоминает одну из работ Ю. Н. Тынянова и совсем обходит труды Ю. Г. Оксмана и Г. А. Гуковского. В результате — немало неточностей, неясностей. Обойдя мнение Ю. Г. Оксмана, что роман был задуман как полемика со скептиками, с политическими деятелями типа П. Я. Чаадаева, с теми, кто уклонялся от активной борьбы, И. М. Дьяконов пишет: «... Из лиц, наиболее близких к Онегину по социальным и характерологическим чертам, ни А. Н. Раевский, ни П. П. Каверин, ни даже П. Я. Чаадаев не играли особо героической роли в тайных обществах... Соприкосновение Онегина с тайными обществами или даже участие в них не должны были сделать из него героя: героиней — в смысле положительного начала в романе — конечно, как была, так и осталась Татьяна. Даже принадлежа к тайным обществам, Онегин подлинным декабристом, скажем Пушиным или Рылевым, — стать не мог. Татьяна должна была в любом случае стоять морально выше его, — и она поэтому вполне могла стать «декабристкой» (в том смысле, какой в это слово вкладывает Некрасов). Основным узлом романа был конфликт между безответственностью героя, которую никакая причастность к тайному обществу не могла бы устранить, и силой духа и чувством долга героини. Теперь, когда в 1825 г. в мир героев ворвалась

история, Пушкин должен был поставить их частные страсти во взаимоотношение с абсолютном истории»⁷.

О декабристах писали разное. Но все сходятся на том, что история революционного движения в России началась 14 декабря 1825 г., а не с героического поведения жен декабристов. Герцена разбудили пушки на Сенатской площади, а не поступки и речи героических женщин. Конечно, М. Н. Волконская — героиня. Но муж ее мученик. Когда она приехала в Сибирь, она сначала поцеловала кандалы мужа, потом уже его.

Поэтому такое истолкование возможной концовки романа, где главной героиней становится Татьяна-декабристка, вряд ли согласуется с этикой Пушкина. Пушкин не мог подменить проблему героической трагедии декабризма, приведшего и к жертвам, и к мучительным духовным поискам 1830-х годов, проблемой высокой нравственности русских женщин (пусть и декабристок). Понимая в конце 20-х годов слабые стороны декабристского движения, Пушкин в этическом плане не переставал глубоко сочувствовать декабристам.

Кстати, до сих пор неясно, кого именно считать декабристом. А И. М. Дьяконов ставит более сложный вопрос: могли ли Онегин стать «подлинным декабристом»?.. Кого же считать «подлинным декабристом»? Он называет Пушкина и Рылеева. Ну а как быть с Н. И. Тургеневым, отнюдь не героем, но крупнейшим теоретиком, виднейшим экономистом? М. Ф. Орлов, по-видимому, не отнесен И. М. Дьяконовым к числу «подлинных декабристов». Про него пишется: «М. Ф. Орлов («толстый генерал», подобно мужу Татьяны в черновике) отделался кратким содержанием в крепости и высылкой в свое имение...»⁸. Но ведь Орлов предлагал поднять немедленное восстание в 1821 году. За подготовку 16-й дивизии к вооруженному выступлению он был отстранен от командования в начале 1822 г. Только широкая известность Орлова, подписавшего трактат о капитуляции Франции в 1814 г., спасла его от ареста.

У декабристов было много колебаний, нерешительности. И все же ставить даже самых умеренных из них ниже Татьяны вряд ли справедливо. Вряд ли справедливо судить о Чаадаеве по принципу «героической роли в тайных обществах». Он нужен был декабристам как теоретик, а не как смертник. Он был Чаадаев, а не Каховский. Ю. Н. Тынянов в «Пушкине» и в «Смерти Вазир-Мухтара» наметил сложные отношения Чаадаева и с Пушкиным, и с декабристами. И именно в проблеме Чаадаева — ключ к пониманию Евгения Онегина.

⁷ Дьяконов И. М. Указ. соч., с. 99.

⁸ Дьяконов И. М. Указ. соч., с. 100.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ТЫНЯНОВА

Архив Тынянова (имеется в виду, кроме оговоренных случаев, та его часть, которая находится у В. А. Каверина) сохранил следы десятков художественных и научных замыслов конца 20—30-х годов. С определенной точки зрения они характеризуют этот последний отрезок его биографии не в меньшей степени, чем опубликованные произведения. Хотя картина неполна, поскольку до нас дошла (или во всяком случае известна) лишь часть архива, хотя некоторые замыслы, о которых идет речь, существовали по крайней мере уже в середине 20-х годов, — тем не менее правомерно связать если не всегда возникновение, то актуализацию и закрепление многих из них с рубежной ситуацией второй половины 1928 — начала 1929 г. Ее создали, с одной стороны, завершение журнальной публикации романа о Грибоедове, с другой — подготовка итоговой книги научных работ (в записных книжках встречается ее, по-видимому, первоначальное заглавие — «Девять лет»), которая ассоциировалась у автора с концом ОПОЯЗа, о чем он несколько ранее писал В. Б. Шкловскому: «Случился у нас перерыв, который случайно может оказаться концом» (ПИЛК, с. 568). Около этого времени и сделана большая часть рабочих записей, составляющих предмет настоящей статьи.

Записи могут быть разбиты на две группы: 1) программы отдельных произведений; 2) списки работ, намеченных на определенное или (чаще) неопределенное время, либо перечни-планы будущей совокупности текстов — цикла, книги (сборника), собрания (статей, художественной прозы, более или менее полного собрания сочинений). При этом книга и собрание мыслятся не в собственно эдиционном плане, а как условные формы объединения замыслов — и реализованных, и намеченных (т. е. текстов существующих и будущих). Фиксировался, таким образом, не только данный замысел, но и мыслимое окружение. То и другое многократно воспроизводилось — в одном и том же блокноте, затем во втором, третьем и т. д. Эта повторяемость — при отсутствии следов разработки многих замыслов — говорит о том, что записи не носили технического характера. Их назначение заключалось в номинации и репродуцировании некоторого особого многосоставного контекста — совокупности потенциальных текстов. Этот контекст постоянно варьировался — пополнялся новыми темами, перестраивался путем перегруппировки тем, перевода некоторых из научной сферы в художественную, причем в последнем случае мог поддерживаться параллелизм.

Так, «Мнимый Пушкин» (статью под этим заглавием см. в ПИЛК) фигурирует то в списке тем частных историко-литературных разысканий, то в программе «Записок читателя» (ср. НМ, с. 131—132)¹; в немногим более раннем перечне (плане научных работ на 1926—1927 гг.) значится: «Маяковский, Пастернак, Мандельштам, Случевский»² и в программе мемуарно-портретного цикла «Люди» также названы Маяковский и Мандельштам. После 1932—1933 гг. этот динамический контекст существовал уже наряду с замыслами, последовательно реализуемыми, — прежде всего романом о Пушкине и изучением и публикацией наследия Кюхельбекера.

Ситуация «перерыва — конца», о которой писал Тынянов Шкловскому, сказалась в немногочисленности теоретических тем. В списке работ, предназначавшихся для «Архаистов и новаторов», фигурировали: «Семантика Пушкина («Полтава» и «Путешествие в Арзрум»)», «Нос» Гоголя (к теории сюжета)», «О стиле Герцена»; со списком работ для сборника соседствует запись: «К теории прозы (о прозе Пушкина)». Статья о «Носе» стоит в списке за «Достоевским и Гоголем», т. е. после работы «к теории пародии» должна была следовать работа «к теории сюжета». Можно думать, что соотнесение «Полтавы» и «Путешествия в Арзрум» основывалось на противопоставлении одического пласта в стиле поэмы и «нейтрального», как его определял Тынянов, стиля «Путешествия». Судя по положению в рукописи, возможно, относился к составлению «Архаистов и новаторов» перечень «Маленькие статьи»: «1. О фамилиях у Гоголя. 2. Пародия. 3. Фет и Рюккерт. 4. Козлов и Языков. 5. Некрасов и Жорж Занд+«Извозчик»³. 6. Синтаксис Тютчева». Не позднее подготовки и печатания «Архаистов и новаторов», скорее всего в Праге в декабре 1928 г., Тынянов задумал статью «об итогах формального изучения истории русской литературы»

¹ В данной статье используются следующие условные сокращения помимо оговоренных на с. 4: НМ — Ю. Тынянов. Из записных книжек. — Новый мир, 1966, № 8; сб. ЖЗЛ — Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Сер. ЖЗЛ. М., 1966.

² Об отношении Тынянова к поэзии Случевского см. в мемуарах А. В. Федорова (Воспоминания, с. 105; отсюда видно и то, почему Случевский поставлен в один ряд с поэтами XX в.). Сокращения в цитируемых записях Тынянова мы раскрываем без специальных указаний; не оговариваются также вносимые пунктуационные изменения; подчеркивания Тынянова обозначены курсивом, зачеркнутые им слова даются в прямых скобках.

³ Имеется в виду заметка о стихотворении Некрасова «Извозчик». См.: ПИЛК, с. 28. Эта заметка не учтена в комментариях к 1-му тому академического собрания сочинений Некрасова (Л., 1981, с. 626—627).

(так же аннотирована статья в письме Р. О. Якобсона к В. Б. Шкловскому от 20 января 1929 г. — ПИЛК, с. 570) для журнала «Slavische Rundschau». Для того же журнала было намечено написать «обзор юбилейной грибоедовской литературы».

Представление о том, как мыслил Тынянов свою литературоведческую работу непосредственно после «Архаистов и новаторов», дает план, составленный, по-видимому, в первой половине 1929 г. и разбитый на две части — «Беллетристика» и «Наука». В научном разделе под общим девизом «Литературная семантика» задуманные работы, как обычно в подобных тыняновских текстах, идут в одном списке с опубликованными: «1. Проблема стихотворного языка. Семантика прозы. Словарь Ленина-полемиста. 2. История русской поэзии XVIII—XIX вв.» 2-й и затем 3-й пункты конкретизированы перечислением тем, из которых приводим только нереализованные (если они не упоминались нами ранее): «Державин. Эпос Пушкина. Лирика Шевырева. Полонский. Бенедиктов. Случевский. [Кружок]⁴ Раича. Веневитинов etc. 3. Проза. Язык Салтыкова. Черновики Пушкина и проза Пушкина. Роман Писемского⁵. Внелитературные источники Пушкина. Достоевский и В. Годвин⁶. «История села Горюхина» и «История» Полевого. Кавказские источники Толстого. 4. «Арзамас» и литературные салоны. 5. Литературная эволюция <...> 6. «Аргивяне» Кюхельбекера. 7. Письма о любви, редакция и вступительный очерк». 4-й и 7-й пункты связаны с издательской деятельностью Института истории искусств. В сентябре 1927 г. Тынянов, обсуждая в письме Б. В. Казанскому мемуарную серию издательства «Academia» и настаивая на активном участии в ней филологов ГИИИ, писал: «Я предлагаю, кроме того, очень заманчивую серию, которая могла бы войти в эту: эпистолярная литература. Возможны полные издания некоторых переписок, возможны хрестоматии, объединенные темами. (Например, у немцев есть серии «любовных писем» от Лютера до Ницше.)». К 7-му пункту набросан список русских писателей от XVIII века до Чехова и символистов. «Я бы, — продолжал Тынянов в этом письме, — ра-

⁴ Зачеркнуто, возможно, потому, что изучение кружков предусмотрено 4-м пунктом.

⁵ Мемуарные свидетельства о пристрастии Тынянова к Писемскому см. Воспоминания, с. 238, 257.

⁶ Этой теме посвящена новейшая работа: Назиров Р. Г. Достоевский и роман У. Годвина. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4. О знакомстве с Годвином в России см.: Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.—Л., 1960, с. 294—303.

ботал в ней <серии> с удовольствием. Возможны сборники материалов о лит. обществах: «Арзамас» (протоколы, выдержки из мемуаров, писем и т. д.)». Такие издания он представлял себе как «памятники лит. быта, но не самотечные и беспланные, а уже отработанные (но все же только материалы, и потому живые)»⁷. 5-й пункт плана фиксирует важнейшую для Тынянова теоретическую проблему, разработка которой была прервана им в конце 20-х годов; в 6-м, несомненно, имеется в виду комментированное издание трагедии Кюхельбекера «Аргияне» (см. ПИЛК, с. 429—431; там же о ряде неосуществленных историко-литературных замыслов).

Одно из основных направлений художественных замыслов может быть выявлено в «типичном» плане, датированном 1929 — первой половиной 1930 г.: «1. Кюхля. 2. Смерть Вазир-Мухтара. 3. Подпоручик Кижэ: а. Подпоручик Кижэ. б. Церопласт Растреллий. в. Чревовещатель Ваттуар. <...> 4. Король Самоедский. 5. Восток и Запад. 6. Парвус. 7. Я». Как и в ряде других планов, «Подпоручик Кижэ» фигурирует здесь в качестве заглавного текста группы или цикла рассказов⁸. «Церопласт Растреллий» — первоначальное название «Восковой персоны». Ранее с ней конкурировал замысел рассказа о Баркове — в черновиках (1927—1928) читаем: «Прежде всякого дела — изучить борьбу Баркова с Сумароковым и смерть Петра Великого для двух рассказов: 1. Иван Барков или 2. Статуя Растреллия или: Церопласт Растреллий». И далее набросана характеристика Меньшикова, уже с «предцитатами» из «Восковой персоны».

Пункт 3в — это тот самый замысел, о котором сообщает в содержательной мемуарной заметке Н. И. Харджиев (Воспоминания, с. 259—261). До какого-то момента в планах встречаются обозначения двух задуманных новелл — о Ваттуаре и о легендарном посещении Э. По Петербурга. Затем эти замыслы объединяются и фиксируются как «Чревовещатель Ваттуар (Э. По в Петербурге)» либо так, как в приведенном плане. Ваттуар — прозрачное переименование реальной личности, известной в пушкинистике: Александр Ваттемар, артист — чревовещатель и мим, в 1832—1834 гг. выступал в России, встречался с Пушкиным и другими писателями (известен также как коллекци-

⁷ Цит. по копиям писем Тынянова к Б. В. Казанскому, имеющимся в архиве В. А. Каверина.

⁸ О «Подпоручике Кижэ» в кругу других замыслов Тынянова см. в нашей заметке в отдельном издании новеллы (М., 1981).

онер автографов)⁹. Эти факты Тынянов и хотел соединить с легендой о русских приключениях Э. По¹⁰. Сохранилась первая страница черновой рукописи, с двумя эпиграфами: «...и в 1820 году [при невыясненных до сих пор обстоятельствах] посетил Петербург (Биография Э. По, 1856 г.)»; «... Он никогда не был в Петербурге, как то утверждали некоторые биографы (Биография Э. По, 1878 г.)». Дата 1820 в первом эпиграфе, повидимому, описка (По родился в 1809 г.); ссылка на «биографию 1856 г.» могла намекать на статью Ш. Бодлера, написанную именно тогда¹¹. К тому же источнику восходит портрет Э. По, как он передан в мемуарной версии новеллы¹². В черновике намечен только один герой — молодой человек, «по всей вероятности, бродячий актер или фокусник», с «младенческими, туманными глазами», пьющий виски на корабле в Северном море и не имеющий денег, чтобы заплатить (среди сценок, разыгрывавшихся Ваттемаром, был и «Пароход»¹³).

Но кроме страницы черновика сохранилась следующая программа рассказа: «Америка 20-х годов, улицы, костюмы, способы передвижения, колледжи, кабаки. *Негры*. Корабль. Петербург 20-х годов. Взгляд По на Петербург. Похоже: «Острова», «Красный кабак». Чревоушатель Ваттуар. (Цирк?) Вечер его.

⁹ Смирнов-Сокольский Ник. Рассказы о книгах. М., 1959, с. 287—302; Алексеев М. П. Из истории русских рукописных собраний. — В кн.: Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л., 1960, с. 21—22 (сведения об А. Ваттемаре были сообщены М. П. Алексеевым в кн.: Пушкин, вып. 2. Одесса, 1926, с. 46); Соловьева О. Новые данные об автографах Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л., 1963, с. 12—17.

¹⁰ Любопытные отражения этой легенды в современной Тынянову прозе — у В. Катаева и Л. Борисова указаны в кн.: Grossman J. D. Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence. Würzburg, 1973, p. 23. Так, у Катаева в несобственно-прямой речи героя-американца, поданной в ироническом ракурсе: «Говорят, что в одном из кабачков он встретился с Пушкиным. Они беседовали всю ночь за бутылкой вина. И великий американский поэт подарил великому русскому поэту сюжет для его прелестной поэмы «Медный всадник» (Катаев В. Время, вперед! М., 1932, с. 284—285).

¹¹ «<...> Почему встречаем мы его вдруг в Петербурге, без паспорта, скомпрометированного и замешанного в какое-то дело, принужденного просить помощи у американского посланника Генри Мидлетона, чтобы избежать тюрьмы и возвратиться домой, — неизвестно» (Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910, с. 15).

¹² Ср.: «У По был широкий властительный лоб. <...> Глаза его, неопределенного и темного цвета, близкого к фиолетовому, были одновременно темны и полны блеска» (там же, с. 32—33; отрывки из статьи Бодлера, в том числе цитируемый, см.: По Э. А. Полн. собр. рассказов. М., 1970, с. 787).

¹³ Никитенко А. В. Дневник. М., 1955, т. 1, с. 145.

Знакомство. Пьянство. Разговор о России. «Красный кабак»¹⁴ — Пушкин, офицеры. Разговор о женщинах, поэзии. По Ваттуару: «Скажите, что не понимаю». Ленора Катенина. Пушкин приводит цитату из Шекспира. По поправляет etc. «Положите руки на стол»¹⁵. Ваттуар говорит брюхом. По пугается. Бежит за коляской — барышня, целует etc. Арест. Американский консул. Обратное путешествие. Ленора».

В этой программе интересно, среди прочего, обыгрывание имени Ленора, которое во втором случае, по-видимому, относится к героине стихов и прозы Э. По (Элеонора, Линор), сопоставляемой, таким образом, с героиней баллады Г. Бюргера «Лепогге», переведенной и русифицированной Жуковским («Людмила») и затем — стилистически принципиально иначе — Катениным («Ольга»), о чем Тьяннов писал в «Архаистах и Пушкине»¹⁶.

4-й пункт комментируемого плана (повторяющийся во многих других планах) снова ведет к петровской эпохе. Титул Короля Самоедского, согласно показанию современного наблюдателя, был «всегда сопряжен с званием советника увеселений»¹⁷. Этот титул носил шут Петра I — некий Вимени (ср. эпитафия ко 2-й главе «Восковой персоны»: «Не лучше ли жить, чем умереть? Выменей, Король Самоедский»), известный также тем, что перевел на русский язык «Смешных жеманниц» Мольера¹⁸, а затем другой шут — Лакоста. Этот последний и должен был стать центральным персонажем. Некоторые пункты относящейся к нему программы: «Родословная Лакосты» (он был португальским евреем); «Уриэль Акоста» (намечено, таким образом, какое-то сопоставление Лакосты с еврейско-голландским философом, также выходцем из Португалии, —

¹⁴ Известно, что Пушкин бывал в этом кабаке (Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. 1, с. 199—200); он упоминается в стихотворении «Русскому Геснеру».

¹⁵ Эта фраза разъясняется Н. И. Харджиевым (Воспоминания, с. 260—261; но возможно также, что имелось в виду использование соответствующей портретной детали по каким-либо мемуарным свидетельствам о Пушкине), она корреспондирует с одним из предыдущих пунктов программы: «Негры» — и вместе с ним указывает на присутствие в замысле «негритянской» темы как пушкинской (Ганнибалы, «потомок негров безобразный» и т. д.).

¹⁶ Н. И. Харджиев в том же мемуаре излагает тыняновский замысел романа о Катенине («Евдор»). Помимо перечня, опубликованного Н. Л. Степановым (Воспоминания, с. 239), «Евдор» фигурирует и в некоторых других планах (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 105).

¹⁷ Вебер Ф.-Х. Записки. — Русский архив, 1872, № 6—8, стлб. 1652. Этот источник фигурирует в планах «Короля Самоедского».

¹⁸ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Спб., 1862, т. 1, с. 476—477.

прототипом героя трагедии К. Гуцкова «Уриэль Акоста», которая неоднократно ставилась на русской сцене и в 20-х гг. была в репертуаре Еврейского камерного театра). «Богохульство. Библия Лакосты. Христианство и юдаизм» (коллизия Уриэля Акосты). «Банкир и торговец. Остров Соммерое» (остров в Финском заливе, подаренный Лакосте Петром I). «Веселая смерть». Тынянов набросал и список других персонажей: «Евреи: Шафиров. *Девьер*. Еврейновы. Веселовские». Здесь же названы врачи Данила Гаден, Иван Гутмент, убитые во время стрелецкого бунта 1682 г. «за одну ненавистную антипатию против чужестранных иноземцев, по вымыслам ложным и составным, будто бы те доктора царя Федора Алексеевича лекарствами своими отравили»¹⁹. Обозначено одно из фабульных звеньев: «Столкновение Лакосты с Лестоком». Врач И.-Г. Лесток был в фаворе у царя, но в 1720 г. попал в ссылку из-за ухаживаний за дочерью Лакосты. Впоследствии он участвовал в перевороте 1741 г. и при Елизавете приобрел большое политическое влияние.

Позднее о Лакосте написал В. Б. Шкловский в одной из своих «Новелл о Петре I»²⁰.

Сказанное делает понятным 5-й пункт перечня — «Восток и Запад». Тынянова остро интересуют столкновения культур — отсюда обилие в его планах сюжетов типа «иностранец в России» или «русский в Европе». Этот интерес виден уже в раннем литературном фельетоне «Записки о западной литературе» (1921): «И славянофилы, и западники, и Герцен, и... «Аполлон», и мы сами — стали ведь крайне несовременны. <...> Единственный действительно современный автор о Западе это — увы, неизвестный наш современник, автор «Журнала путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697—99 гг.» (ПИЛК, с. 124)²¹, — т. е. русский, открывающий для себя Европу. Вне сомнения, тяготение к сюжетам подобного типа связано глубоким соответствием с опоязовским принципом острания, которое в данном случае должно было достигаться за счет «иностранной» (русской или европейской) точки зрения, с игрой на похожести — непохожести. Отсюда в программе «Чревоуещателя Ваттуара» сходство петербургских реалий с американскими, с точки зрения Э. По, восприятие им Пушкина

¹⁹ Записки русских людей. События времен Петра Великого. Сост. Н. Сахаров. Спб., 1841, с. 31.

²⁰ С. 1. Тридцать дней, 1941, № 6.

²¹ Об анонимном «Журнале путешествия...» см.: Мальцева И. М. Записки путешествий XVIII века как источник литературного языка и языка художественной литературы (к постановке вопроса). — В кн.: Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981, с. 134.

как «цветного», цитирование Шекспира в потоке русской речи и, по-видимому, включение в этот ряд русско-немецкой и американской «Леноры». Принцип «иностранный» освещения персонажей и ситуаций применен в «Восковой персоне», особенно в диалоге Растреллия с Меншиковым, происходящем через двух переводчиков («Что он говорил по-итальянски и французски, господин подмастерье Лежандр говорил по-немецки, а министр Волков понимал и уже тогда докладывал герцогу Ижорскому») и содержащем такую игру, как «искусство — штука» (Лежандр «знал польское слово — штука, обозначающее: искусство»), «де Каравакк — Коровяк» (ср. примеры превращения европейских фамилий в русские во вступлении к «Ганнибалам» — сб. ЖЗЛ, с. 206) и т. д.; имя и титул Меншикова проходят многократное остранение в том же ключе («Данилыч, герцог Ижорский», «Данилыч, князь Римский», «дук д'Ижора»).

Культурно-исторический диапазон «западно-восточной» сюжетики лишь отчасти совпадал с диапазоном работ Тынянова по истории литературы, а отчасти выходил далеко за его пределы. Кроме названных намечались такие сюжеты, как «Герберштейн», «Олеарий», «Берхгольц», «Казанова в Петербурге», «Меттерних о России», а с другой стороны — «П. Толстой в Италии», «Братья Каржавины в Европе», «Карамзин в Париже», «Тютчев в Мюнхене», «Огарев в Лондоне» («Огарев и Мэри Сэтерленд»), наконец, «Эренбург». Сюда же Тынянов намеревался отнести собственные заметки о заграничной поездке (осень 1928 г. — нач. 1929 г.): «Записная книжка. Литва, Латвия, Берлин, Прага»²². Но «Восток и Запад» — это не только Россия и Европа, но и — Россия и Азия. В числе восточных тем: «а. Разговор о Грибоедове. б. Афанасий Никитин. в. Восточные люди о России». Предполагались консультации у востоковедов, в том числе у Е. Д. Поливанова (по поводу восточных цитат и реалий у Грибоедова и Пушкина Тынянов обращался и к И. Ю. Крачковскому).

Среди перечисленных замыслов есть такие, которые связаны с излюбленными тыняновскими героями и понятны без пояснений. В связи с «Восковой персоной» и «Королем Самоедским» понятно и появление таких имен, как Ф. Берхгольц — автор «Дневника», считающегося одним из основных источников изучения петровской эпохи, П. А. Толстой — автор записок, сходных по времени создания и жанру с «Журналом

²² Автор напечатал только один фрагмент из этих заметок — «Два перегона» (Литературная газета. Однодневная газ. ко дню печати, 1929, 2 мая). Некоторые из «немецких» заметок см.: ЛГ, 1967, 19 апр.

путешествия...»²³. Но в тыняновских планах эти имена фигурируют не как обозначения источников (хотя и подразумевают их), а именно как обозначения сюжетов — возможных составляющих цикла «Восток и Запад». С. Герберштейн, своими «Записками» познакомивший Европу с московским государством, — одно из самых хронологически удаленных (первая половина XVI в.) имен в замысле цикла, И. Эренбург — наиболее приближенное. Это имя покрывало, без сомнения, не только биографически-бытовые факты, но и определенное литературное явление, о котором Тынянов писал в критических статьях 20-х годов, характеризую положение прозы²⁴. Но особенно должен был интересовать Тынянова Адам Олеарий и его знаменитое описание путешествия в Россию и Персию. В «Смерти Вазир-Мухтара» (гл. IX, 6) повествователь сравнивает Грибоедова на приеме у шаха с «Олеарием перед царем московским», а «позолоченный Наполеон стоял под стеклянным колпаком по правую руку шаха и мрачно смотрел на происходящее». В этой сцене представлены и Запад, и Россия, и Восток в их исторической динамике, причем Россия уподоблена и Европе (через Олеария) и Азии (через шаха). И в целом в романе о Грибоедове эта тройная коллизия занимает центральное положение.

Более других «западно-восточных» замыслов были продвинуты два, известные по воспоминаниям Н. Л. Степанова и опубликованным им отрывкам и подготовительным текстам, — «Овернский мул» и «Обезьяна и колокол». Представление об «Овернском муле» дает авторское либретто (сб. ЖЗЛ, с. 201—204). Кроме того, очевиден основной источник — биография Жильбера Ромма, написанная М. де Висаком и вышедшая в 1883 г. Русское изложение ее было сделано П. И. Бартеневым²⁵. Биограф писал о Ромме: «Это был нежный сын, верный друг, добросовестный ученый и учитель, и все эти качества не помешали ему пролить потоки крови и кончить самоубийством». В этом источнике содержатся такие детали биографий Ромма и П. А. Строганова, которые не могли не привлечь внимания Тынянова. Существенно, в частности, что первым светским знакомством Ромма в Париже был сын известного сподвижника Петра I А. Г. Головкин, который и ввел

²³ Путешествие стольника П. А. Толстого. 1697—1699. — Русский архив, 1888, № 1—2.

²⁴ «Массовым производством западных романов занят в настоящее время Илья Эренбург. <...> Эренбурга читают так, как ходят в кинематограф. Кинематограф не решает проблемы театра. Теневой роман Эренбурга не решает проблемы романа» (ПИЛК, с. 153, 155).

²⁵ Русский архив, 1887, № 1.

его в дом Строгановых. Намечалась, таким образом, переключка с петровской эпохой — с материалом «Восковой персоны» и «Короля Самоедского».

Другая возможность, которую давал источник (подтверждаемый в этом случае пушкинским «Table-Talk»), — возможность вовлечения в сюжет лиц, причастных к биографии Пушкина. Такова Н. К. Загряжская, устные рассказы которой поэт записывал и которую называли среди прототипов старой графини в «Пиковой даме», — Ромм бывал у нее в Петербурге²⁶. Наконец, согласно тому же французскому автору, первым учителем малолетнего П. А. Строганова (до того как к нему наняли Ромма) был швейцарец Соссюр; в 1787 г., когда Ромм и его воспитанник посетили Швейцарию, он ввел их в ученую среду Женевы. Этот Соссюр, о котором говорится как об известном натуралисте, — либо прапрадед, либо скорее прадед (оба были видными учеными) Фердинанда де Соссюра, чье лингвистическое учение оказало влияние на русскую филологию 20-х годов, и в частности на теоретические построения Тынянова²⁷. Эта деталь, несомненно, должна была восприниматься им в личном ключе, как некое пересечение собственной биографии с биографиями прототипов — и с историей.

Через несколько лет, в середине 30-х годов, сюжет «Ромм—Строганов» мыслился как часть замысла романа «Бани Сандуновские». Программа романа была составлена в виде списка персонажей, в котором фигурируют двое из трех известных Сандуновых — деятелей театра (и строителей знаменитых московских бань): «1. Сила Сандунов. 2. Лизанька. 3. Безбородко. 4. Потемкин. 5. Зорич. 6. Строганов. 7. Ромм и Попо. Марат (Будри). 8. Кальостро. 9. Екатерина II. 10. Костров. 11. Волков. 12. Лазарев—Сандунов.

«Конец мира» — ковчег Кальостро и проповедь Ромма.

²⁶ Ср.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 252.

²⁷ ПИЛК, с. 522—524; Тоддес Е. А., Чудакова М. О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка. — В кн.: Федоровские чтения. 1978. М., 1981. Сведения о предках Ф. де Соссюра см. в биографическом очерке А. А. Холодовича в кн.: Соссюр Фердинанд де. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 650—651; Скуратовский Ю. Заметки на полях «Трудов по языкознанию» Ф. де Соссюра. — В кн.: Труды по знаковым системам, 14. Тарту, 1981. Деталь (которая могла быть известна Тынянову) к материалам о Соссюрах в русской печати: в 1822 г. Н. И. Греч в «Письмах о Швейцарии» упоминает (без инициалов) Соссюра в числе женеvских ученых «Полярная звезда», изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. Л., 1960, с. 95). Судя по данным, приведенным в очерке А. А. Холодовича, это не О.-Б. Соссюр (прадед лингвиста), как значится в указателе упомянутого издания «Полярной звезды», а Н.-Т. Соссюр (дед).

Сила, поиски ее всюду. Сила Сандунова» (пункты 6 и 10 помечены: NB).

По-видимому, случайно в план не попало имя Н. Н. Сандунова. С первыми тремя персонажами была связана любовная история, завершением которой стал брак С. Н. Сандунова с певицей Е. С. Федоровой (Урановой), устроенный Екатериной II после того, как во время одного из спектаклей, закончив арию, актриса упала на колени и протянула свое прошение к ложе императрицы²⁸. Другая возможная фабульная линия — Екатерина и ее фавориты Г. А. Потемкин и С. Г. Зорич, но не исключено, что императрица могла быть выведена и как писательница. «Экономическая» линия (здесь следует предполагать определенное воздействие социологизма 20—30-х гг., ср. «Малолетный Витушишников») могла быть связана не только со строительством бань, но и с авантюрами Зорича — его «Шкловской академией» и замешанностью в деле о фальшивых ассигнациях²⁹. В 11-м пункте имеется в виду скорее всего драматург А. А. Волков; возможен и Д. В. Волков, автор комедии «Воспитание» (что давало бы перекличку с линией Ромма—Строганова, т. е. воспитателя и воспитанника), но судя по времени действия романа — не Федор Волков.

Любопытно, что Ромм, воспитатель П. Строганова (Попо), соотнесен в плане с Будри, одним из лицейских учителей Пушкина, братом Марата. Что касается Калиостро, который фигурирует также в либретто «Овернского мула», в поле зрения Тынянова, помимо названной Н. И. Харджиевым повести М. Кузина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (Воспоминания, с. 257), должен был находиться печатавшийся под разными заглавиями рассказ А. Толстого («Граф Калиостро», «Посрамленный Калиостро», «Лунная сырость»³⁰, «Счастье любви»). О Калиостро и авторе направленной против него книги немецкой писательнице Шарлотте фон дер Реке³¹ писал и Кюхельбекер, встречавшийся с ней в Дрездене в 1820 г.³² Это место из его эпистолярного «Путешествия» вклю-

²⁸ Сиротинин А. М. Сандуновы. — Исторический вестник, 1889, № 9.

²⁹ Барсуков А. Шкловские авантюристы. — Заря, 1871, № 1. Согласно Н. Л. Степанову, Зорич фигурировал и в «Овернском муле» (Воспоминания, с. 246); тот же мемуарист комментировал замысел «Бань Сандуновских» (там же, с. 240).

³⁰ Это название обыграно Тыняновым в статье «Литературное сегодня» (ПИЛК, с. 155, 467).

³¹ «Описание пребывания в Митаве известного Калиостра...» (пер. с нем. Спб., 1787); это один из основных источников сведений о Калиостро на русском языке.

³² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 13—14 (см. также именной указатель этого издания).

чено в «Кюхлю» («Европа», II). Следует отметить, что среди «западно-восточных» сюжетов был и «Калиостро в Митаве». Линия Ромма—Строганова и фигура Калиостро на русском фоне связывают программу «Бань Сандуновских» с кругом замыслов, объединяемых формулой «Восток и Запад». Если же говорить не об отдельных замыслах и материале, который мог быть использован в том или ином случае в соответствии с источниками или вопреки им, а выделять направления, в которых работала мысль Тынянова-прозаика, то именно эта формула описывает одно из них, и судя по количеству замыслов, по настойчивости, с какой автор увеличивал их число, — одно из основных направлений.

Возвращаясь к перечню, рассмотрение которого привело к данному выводу, приходится констатировать, что последний его пункт («7. Я») в отличие от предыдущих почти не имеет соответствий в других планах. В «типичном» перечне это «не типичный» пункт. Есть некоторые основания отделять его от круга собственно автобиографических замыслов (о них см. далее). В известной нам части архива в связь с ним могут быть поставлены лишь очень немногие записи. Такова запись, датированная 1937 г.: «Без названия — книга о себе; без прикрас, лирики, сентиментов — все <...>». Сколько-нибудь мотивированными могут быть предположения о тематике лишь отдельных фрагментов подобного замысла. Если он касался кардинальной для Тынянова коллизии между наукой и литературой, то «без прикрас» (хотя и с преувеличением) об этом говорит другая запись, хронологически совпадающая с большей частью рассматриваемого материала: «Беллетристика меня развратила. Раньше мне казалось очень важным как можно более глубоко и верно понять, почему Пушкин не хотел замечать Тютчева, а теперь я к этому стал равнодушен». Взаимодействие науки и литературы, о котором говорят в применении к Тынянову (наиболее последовательно и убедительно — Б. М. Эйхенбаум), — вслед за его собственными высказываниями — было источником не только достижений, но и внутреннего конфликта, возможно — потерь. «Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства», — писал Тынянов в статье о Хлебникове. Сам он не переставал ее ощущать, и эта статья до известной степени может рассматриваться как толкование собственных усилий ее перейти. Хлебников, который «не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии», науки и искусства, был здесь идеальным примером.

Но и внутри самой литературы для Тынянова существовал источник специфической и лично переживаемой коллизии. При-

веденная запись о «беллетристике» представляет собой набросок «предисловия» (обозначение авторское) к неизвестному тексту, озаглавленному «Несколько слов в защиту Петрушки». Предположительно мы связываем с этим заглавием заметки 30-х гг., которые судя по началу (и окружающим записям) относятся к «Запискам читателя» — замыслу, неоднократно зафиксированному, то кратко, то в виде подробного плана, куда кроме некоторых историко-литературных сюжетов входили такие темы, как «Почерк. Плагиат и заимствование. Аноним и псевдоним. Приемная моего отца» (ср. у Мандельштама: «Доктора кого-то потчуют ворохами старых «Нив»). «Рассыпанный шрифт. Знаменитые опечатки. Читатель прейскурантов. Вывески. О полузабвении стихов» и др. Но заметки, о которых идет речь, начавшись с рассуждений о тождественности и обратимости читателя и писателя, о «неокристаллизованном искусстве» таких текстов, как этикетки и вывески, затем явно выходят за рамки «Записок читателя», намечавшиеся планами:

«Но как я устал от писательского дела, как бы я хотел самоопределиться не в писатели. Это первый, кажется, Леф начал: что стыдно быть писателем, дело неопределенное, непонятое до сих пор, дело, без которого, вероятно, можно обойтись. Мариэтта <Шагинян> считает, что писатель должен работать, напр., по нефтяной части, а не писать. <...> И в самом деле с писательством неладно. Его безобразно переоценили в XIX в. Был бородатый период русской литературы: что ни борода — лопата, что ни лопата — писатель. При этом длинные волосы. Бородачи мало обыкновенно работали, а некоторые вовсе не писали, но по бороде и волосам целиком и полностью восприняли функции духовенства, но только писательского, радикального и (очень редко) революционного. Бородачом русской литературы был Сакулин (рассказать). <...> Потом бородки пошли пожиже, поскучнее, философия началась. Потом борода прекратилась, в один раз; проснулись: нет ее, все голые, все прыгают: «Борода предорогая...»³³ Подозреваю, что это бородачи раздули значение литературы. Они даже писали такие статьи: «О значении великой русской литературы».

«Персонаж» заметок легко и, по-видимому, достаточно адекватно ассоциируется с фигурой из «Двенадцати»: «Длинные волосы <...> писатель — Витгия...» или с пассажирами о «литературной страде», «литературных панихидах» 1880—1900-х годов в «Шуме времени» Мандельштама³⁴ — ср. особенно об

³³ Эта же цитата из «Гимна бороде» Ломоносова использована в «Смерти Вазир-Мухтара» (гл. IX, 6).

³⁴ Мандельштам О. Шум времени. Л., 1928, с. 93—96 и 116—117.

С. А. Венгерове: «У него «это» называлось: о героическом характере русской литературы» (и далее с упоминанием «бороды»). Отметим, что отношение Тынянова к Венгерову, с одной стороны, было близко к мандельштамовскому, т. е. это было отношение к характерной фигуре «бородатого периода», а с другой, оно окрашивалось иначе: «Венгеров, напомнивший и Короленку, и режизскую синагогу, любовь к нему как к само собою разумеющемуся учителем»³⁵ — возможно, поэтому в цит. заметках Венгеров и был «заменен» П. Н. Сакулиным.

Отношение к «бородачам» — культурный факт, смысл которого в данном случае не очевиден (тем более что Тынянов не сочувствовал лефовским установкам) и, по-видимому, подлежит в дальнейшем некоторой реконструкции. Здесь придется ограничиться констатацией того, что предмет игровой рефлексии заметок является статус писателя в культуре и, как яснее выявляется в другом варианте тех же заметок, связанные с ним формы литературного быта — и генезис этих наблюдаемых автором форм в предшествующей культурной эпохе. Этот вариант (по хронологии и «персонажам» он корреспондирует со вторым из указанных фрагментов «Шума времени») делает более отчетливым еще один аспект рефлексии: ее связь с отношением Тынянова, его круга и поколения к либеральной интеллигенции (которая в определенном смысле была продуцирована литературой) — отношением, немаловажным в спектре интеллигентских настроений накануне и в период революции. Последствия эстетических и научных размежеваний оказались весьма существенными в общественном плане (что наглядно у Мандельштама, который подобное же неприятие распространяет на «гражданские служения» либеральной интеллигенции).

Приводим этот конкретизирующий вариант заметок: «Был бородатый период русской литературы. <...> Был адвокатский период русской литературы. Кони оказался носителем или держателем каких-то — пушкинских (почему пушкинских?) — толстовских (? был знаком с Толстым) традиций, председателем русской литературы (м. б., фонда?). Он говорил речи на юбилеях и над гробами, потом издавал. Андреевский, недурной адвокат, писал умные критические статьи и хорошие, вполне

³⁵ Из автобиографических набросков, о которых см. далее. Об отношении к С. А. Венгерову участников его Пушкинского семинария, тяготевших к обновлению литературоведческой методологии, см. ПИЛК, с. 506. Ср.: «Мы платили ему глубочайшим уважением, но лишенным, правда, некоторой иронии («многоуважаемый шкаф» — называли его некоторые из нас), и любили в нем удивительную терпимость ко всем нашим крайностям» (Рождественский Вс. Страницы жизни. М.—Л., 1962, с. 120).

банальные горькие стихи. Остальные адвокаты помещали в повременных изданиях впечатления, из воспоминаний и давали иногда в стихотворный раздел краткие тосты с рифмами. В Доме литераторов именины Кони справлялись вместе с юбилеем Пушкина».

Последняя фраза подразумевает пушкинский вечер Дома литераторов 11 февраля 1922 г. Имеется свидетельство, которое не только ярко комментирует тот же факт и демонстрирует отношение к нему, совпадающее с тыняновским, но и атакует тот же литературно-социальный объект, — это дневниковая запись Б. М. Эйхенбаума, сделанная на следующий день после заседания в Доме литераторов. Поскольку в это время он, как и Тынянов, оценивал литературную жизнь всецело с опоязовских позиций, его запись позволяет уловить связь между неприятием старого литературоведения и отталкиванием от ритуалистики литературно-общественного быта: то и другое закрывает подлинную суть литературы и неадекватно ее художественной природе. Освещается, таким образом, ретроспектива тыняновских заметок. Называя поэтов, присутствовавших на вечере (Ахматова, Кузмин, Сологуб), Эйхенбаум титулует каждого, как это было сделано на церемонии, — «действительный член ДЛ», «действительный член комитета ДЛ», — чтобы заметить: «Пушкин каким-то образом не оказался действительным членом ДЛ». Его отталкивает, по-видимому, близость поэтов к «адвокатам» (по слову Тынянова), их участие в «литературной панихиде» (по словам Мандельштама). Эпизод, упомянутый Тыняновым, изложен у Эйхенбаума так: «И стыдно было, когда <Б. О.> Харитон среди заседания торжественно объявил, что сегодня 78 лет А. Ф. Кони (председатель). Публика аплодировала и встала — я сидел! Кони — и Пушкин! Это смешно, провинциально, газетно»³⁶. Следует учесть, что описываемой церемонии и Эйхенбаум, и Тынянов, противопоставляли пушкинский вечер, состоявшийся годом ранее и ознаменованный речью Блока «О назначении поэта»: если Блок — литература, то Кони — экспансия литературного быта. (Тынянов присутствовал на вечере 13 февраля 1921 г.; в упоминавшемся плане мемуарного цикла «Люди» имеется пункт: «Блок — речь о Пушкине и др.»)

В основном тексте заметок тема «бородатого периода» сменяется другой, к которой и применим приведенный выше заголовок «Несколько слов в защиту Петрушки»: «А раньше, до XIX в., скажем, что было? Скоморошество было. Очень недур-

³⁶ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244. Ср. ПИЛК, с. 180.

ные вещи сочиняли скоморохи — напр., «Слово о полку Игореве». Автора, думаю, уважали, подносили водочки, покормливали <...> Я и думаю, что теперь литература переметнется опять в скоморошество. Будя! Побродила, побывала и у присяжных поверенных, и у чинуш, и у попов, и у монахов, — а теперь на легкие хлеба и на вольный ветер скоморошества. И тогда все ясно: какое это дело и есть ли это дело и что за польза. (Ср. развитие подлинной устной литературы — анекдот и т. д. И все обожают. Самые строгие политики.) Потому что без музыки жить трудней во много раз: мускулы хуже работают. <...> И, конечно, быть скоморошеству: Фома Музыкант! Где твое Слово о полку Игореве? Ерема-поплюхант! Давай о Ерше Щетинникове, о Ваньке Каине! Давай! Давай!»

Замечательно, что в начале этих заметок есть оговорка: «Я вовсе не из смеха, не из озорства и не для скоморошества здесь упомянул об этикетках, вывесках и т. д. и т. п. <...>» — тогда как последующее составляет переход не только от «мелочей и наблюдений» (как характеризует «Записки читателя» одна из авторских записей) к теме очень общего порядка, — но, может быть, и к осуществлению замысла уже как «скоморошеского». Если запись «Беллетристика меня развратила...» противопоставляет — редчайший для Тынянова случай — литературу и науку, то приведенные заметки выдвигают некую альтернативу императивной традиционной роли и «маске» писателя, сложившимся во второй половине XIX в. и — после эстетических потрясений первой четверти XX в. — стабилизировавшимся вместе с формами литературного быта в новой идеологической и общественной ситуации. В этом плане существенна статья Тынянова «Льву Лунцу»³⁷, где, в частности, упоминается и А. Ф. Кони — в том же ключе, что и в заметках.

Сближение статьи и заметок подводит к неожиданной на первый взгляд возможности сопоставления этого материала с достаточно далекими коллизиями, возникшими в иных литературно-биографических обстоятельствах, но оказавшимися так или иначе связанными с подобными же вопросами о функции литературы и статусе писателя (Зошенко — замещение «пролетарского» писателя и поиски «народной» литературы)³⁸, с острашением окружающего литературного быта, которое могло быть дано с точки зрения героя (как в прозе Булгакова, где герой сталкивается с «литераторами» — «Мастер и Маргарита», «Театральный роман») либо диктовалось биографически

³⁷ Ленинград, 1925, № 22.

³⁸ См.: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зошенко. М., 1979.

(как в ситуации Мандельштама — «Четвертая проза», ср. «литератора-каина хмурь» в стихах на смерть А. Белого). У Тынянова эта рефлексия, открывающая за профессионально-бытовой и биографической данностью «писательского дела» сложную и исторически подвижную социальную функцию, проецировала на собственную художественную практику то релятивное понимание «литературы» и «не-литературы», которое он развивал в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции». Культивирование им устного рассказа и имитации также может быть соотнесено с апологией «скоморошества». В то же время заметки проливают дополнительный свет на такие замыслы, как «Обезьяна и колокол», «Король Самоедский», «Чрево вещатель Ватгуар», вскрывая их общность (помимо принадлежности к «западно-восточной» сюжетике) как сюжетов о «скоморохах»³⁹ и обнажая личный аспект этой общности. Тема «екоморошества» проникла и в планы научной работы — в одном из них (1929 — нач. 1930 г.) появился пункт «Исследование о скоморошестве и шутовстве».

На протяжении многих лет Тынянов время от времени обращался к замыслу, одна из первых известных нам фиксаций которого (в блокноте 1927—1928 гг.) выглядит так: «Автобиография (Род; Щерицкие рассказы)». Ранее на автобиографическом материале (не объявленном в качестве такового) был написан рассказ, которым, собственно, и начался литературный путь Тынянова, поскольку он появился в печати (под псевдонимом Юзеф Мотль) до «Кюхли», — «Попугай Брукса (Из Чарицких хроник)»⁴⁰. «Чарица», «Щерица» (ср. также «Чарицане» — авторское заглавие предполагавшегося цикла рассказов) — обозначения, шифрующие название города, в котором родился Тынянов, — Режица (Резекне). «Попугай Брукса» — опыт орнаментально-сказовой прозы (о расцвете которой в начале 20-х годов Тынянов писал в ряде статей).

Иначе мыслилась проза на автобиографическом материале в конце десятилетия — она должна была дать некоторый новый язык, противопоставляемый и историческому роману, и сказу: «Научи меня, город Щерица, говорить. Научи меня говорить спокойно» (НМ, с. 127). Смысловыми центрами автобиографичес-

³⁹ В этой связи можно сблизить упоминаемую в заметках повесть о Ерше Ершовиче и предполагавшийся в «Обезьяне и колоколе» суд над обезьяной: фольклорные произведения о суде животных и средневековые суды над животными генетически восходят к одним и тем же архаическим представлениям (Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 99, 383—384).

⁴⁰ Ленинград, 1925, № 26, 27.

кого замысла являлись «провинция» и «детство», а их Тынянов связывал с «историей»: «Если б я не родился в провинции, я не понимал бы истории» (там же); «Я люблю провинциалов, в которых неуклюже пластует история <...>» (сб. ЖЗЛ, с. 199). «История» должна была быть глубоко спрятана в провинциальном материале; «детству» отводилась переменная роль — в одних сюжетах оно могло быть спрятано, в других — продемонстрировано. «Напластования» и «спокойная речь» должны были остранять и схоластическую хрестоматийную историю, и инерционное литературное сознание — см. игру с фразеологизмами типа «идти в Каноссу», «домик Петра Великого» и беллетристическими клише типа «Прохладный вечер спускался над древними Афинами» (НМ, с. 127; сб. ЖЗЛ, с. 194—195) — остранять иными средствами, чем это делала осуществленная тыняновская проза.

По одному признаку автобиографический замысел сближается с кругом «западно-восточных» сюжетов. Это утверждение может показаться странным, но признак — соприкосновение далеких культурных и этнических начал — выделен самим Тыняновым. «В городе, — писал он о Режице, — одновременно жили евреи, белорусы, великорусы, латыши, и существовало несколько веков и стран». Ср. в предисловии к «Ганнибалам»: «Дворянство задумало и построило национальное великорусское государство из великорусов, поляков, калмыков, шведов, итальянцев и датчан» (сб. ЖЗЛ, с. 9, 206). В этом смысле Режица — как художественное пространство — оказывалась функционально близкой таким парам, как «Россия — Англия XVII в.» в «Обезьяне и колоколе», или «Россия — Франция XVIII в.» в «Овернском муле», или «Россия — США времен Пушкина и Э. По» в «Чревовещателе Ваттуаре».

В очередной раз соотнося художественные замыслы Тынянова с его литературоведческими идеями (метаописывающая роль литературоведческих построений для его литературного мышления весьма вероятна), можно предполагать следующую аналогию: соприкосновение и скрещение далеких этнических и культурных начал, вокруг чего так или иначе строятся «западно-восточные» замыслы, уподоблялись тому движению между разными частями литературной системы, литературой и бытом, которое, согласно тыняновскому пониманию литературной эволюции, составляет один из ее основных механизмов. Подобно перемещению жанров между центром и периферией литературы — «идет перебор пространства, как перебор людей. Один и тот же род заносит ветер в Россию и один перебор выплескивает из России другой» («центром» здесь является

Россия; ср. намерение Тынянова писать о собственном роде, зафиксированное в приведенной выше записи). В этом смысле движение истории — во всяком случае как предмета «исторической прозы» — уподобляется ходу литературной эволюции. Но, работая над концепцией литературной эволюции, Тынянов сталкивался с одной принципиальной трудностью: то, что эволюция литературы совершается непрерывно, делало для него понятие «синхронистической системы» противоречивым (в отличие от Соссюра). В автобиографической прозе синхронное состояние мыслилось вне этой трудности — оно было городом, в котором «на холме — развалины ливонского замка, внизу — еврейские переулки, а за речкой — раскольниковый скит», недалеко от которого «хасиды решали вопрос: можно ли в одежде смешивать шерстяную нитку с льняной?»

Такой представляется логика автобиографического замысла по отношению к кругу «западно-восточных» сюжетов. Но ее нельзя считать программой конкретного текста. Вообще, об одном и едином замысле можно говорить только условно — он дробился, и степень единства и дробности не была четко определена. Тынянов пробовал разные жанровые возможности. Одни были связаны с повествованием от первого лица о детском опыте узнавания реалий, слов, языков («Перенял от мальцов матерное ругательство сплошным словом, перевирал его, оно казалось гибким, как ивовый прут. Мать услышала, сорвала прут подорожника и выпорола». «В 7 лет — горловая древнееврейская грамота, не похожая на человеческий язык»; ср. у Манделштама в «Шуме времени», с. 90—91, 106—107); другие — с выдвиганием не «детства» («я» устранилось), а «провинции» (таковы, в частности, единственные опубликованные при жизни автора опыты этого рода «Цецилия» и «Друг Надсона»⁴¹, а также «Провинция» — ЛГ, 1974, 9 окт.).

В то же время Тынянов колебался между коротким, даже «укороченным» рассказом и большим продолженным повествованием. Составляя помесечную роспись «работ на окт. 32 — май 33» годов (на май был намечен «конец всех дел»), он вдоль всех пунктов плана, занятого «Ганнибалами» и «Пушкиными» (еще не романом «Пушкин» — см. Воспоминания, с. 259), написал: «Автобиография», что как будто предполагает большую форму, сопоставимую с хроникой рода Ганнибалов — Пушкиных. Между тем еще в мае 1927 г. (т. е. до «Подпоручика Кижера») он писал В. Б. Шкловскому: «Хочу писать совсем

⁴¹ Звезда, 1930, № 6; перепечатано соответственно: Неделя, 1974, № 42; ЛГ, 1974, 9 окт.

маленькие вещи, но это очень трудно»⁴². Эти «совсем маленькие вещи» предназначались, в частности, для закрепления фрагментарных автобиографических сюжетов (например, «Яблоко», «Жнецы» — ЛГ, 1964, 25 июля). Широко известный текст «Автобиографии» (см.: Соч., 1959, т. 1; сб. ЖЗЛ) не является итоговым. Материалы архива наталкивают на мысль, что он возник под влиянием внешнего обстоятельства: в июле и октябре 1939 г. директор Института литературы им. Горького И. К. Луппол просил Тынянова написать автобиографию для подготавливаемой «Истории советской литературы». Это побудило Тынянова как-то оформить существовавшие наброски. Сохранилось несколько редакций текста, написанного в ответ на запрос института, — от краткой справки с основными сведениями о себе до повествования, в котором «детство» и «провинция» доминируют над остальным биографическим материалом. Официальное назначение этого текста видно из его концовки; в целом же его следует считать конспектом замысла.

Жанр «совсем маленьких вещей» не был прикреплен только к автобиографической тематике, но мыслился как универсальный. Его «речевой установкой» (по терминологии Тынянова) была запись в записной книжке. Он должен был бы (в пределе) снять различие между наброском и законченным текстом, черновиком и беловиком, замыслом и реализацией. Конечно, именно это задание, а не собственно малая величина имело жанрообразующее значение. В рукописях фигурируют такие названия предполагавшихся циклов, как «Псевдорассказы»⁴³, «Лоскутья», либо двусловные заголовки, где к обозначению «рассказы» подбираются такие определения, как «ненаписанные», «пунктирные», «внезапные», «случайные», «отрицательные» или — в ином ключе — «моральные», «государственные». К последней паре примыкает и заглавие «Исторические рассказы», под которым в 1930 г. в «Звезде» появились четыре текста, тяготевшие к искомому жанру (особенно «Лев Толстой»). В этой публикации заглавие было пародийно ориентировано на прежние тыняновские вещи. Сохранился план, включающий 41 название и озаглавленный «Детские рассказы» (1929). Здесь определение «детские» относится к тематике нескольких автобиографических рассказов и одновременно выступает как мотивировка жанра. В цикл должны были войти, наряду с режисскими миниатюрами («Скит», «Науци

⁴² ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722.

⁴³ В рукописи после титула «Псевдорассказы» следует в качестве предисловия фрагмент «Эта книга возникла так...» (см. НМ, с. 124).

меня, Щернца, говорить», «1905» — ср. «пастернаковский» абзац о 1905 г. в опубл. тексте «Автобиографии» — сб. ЖЗЛ, с. 16), мемуарно-портретные новеллы («Бог как органическое целое» — с фигурами Блока и Н. О. Лосского⁴⁴, «Шахматов», «Шкловский»), тексты, связанные с романом о Грибоедове («Пропущенная глава Вазира» и др.). Достаточно очевидна историко-литературная авторитетность подобного жанрового направления — она могла быть подтверждена памятниками различных эпох, от пушкинского «Table-Talk» до В. В. Розанова, тыняновское мнение о гениальности которого засвидетельствовано мемуаристом⁴⁵; ср. похвалу, выделяющую одно из стихотворений у критически оцениваемого Тыняновым Ходасевича: «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая, — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики» (ПИЛК, с. 173).

Столь же ясна связь этих жанровых поисков с теоретическими представлениями Тынянова: он шел от положений о жанровой функции фрагмента (ПИЛК, с. 256—257) к применению их для описания поэтики Тютчева (там же, с. 42—43, 51), затем эволюции Пушкина⁴⁶ — и к попыткам ввести «записную книжку» в собственную прозу. Эти попытки объяснимы и в свете заметок об «усталости от писательского дела». Располагаясь на противоположном по отношению к роману полюсе жанровой иерархии, приближаясь к границе устной словесности, к анекдоту, «совсем маленькие вещи» могли стать для Тынянова как раз тем, что он называл «скоморошеством».

Приведенный материал не исчерпывает всего контекста нерализованных замыслов. Но он достаточен, чтобы выявить несколько основных направлений, не только и даже не столько ведущих к известной, опубликованной автором прозе, но и очерчивающих картину, достаточно от нее отличную. В обоих случаях становится возможно увидеть, говоря словами Тынянова, за «сгустками» его «готовых вещей» — «когда-то бывшее движение».

⁴⁴ Звезда, 1930, № 6; перепечатано: ЛГ, 1964, 25 июля.

⁴⁵ Гацерелина А. Встречи с Юрием Тыняновым. — Лит. Грузия, 1975, № 12, с. 88.

⁴⁶ В этом случае он вообще подчеркивал значение замены развитой конструкции — ее частью («представителем», знаком). См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 148 (ср. с. 131).

II

ТЫНЯНОВ И СОВРЕМЕННОКИ

Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян

SVD: ЖАНР МЕЛОДРАМЫ И ИСТОРИЯ

В 1926 году В. Б. Шкловский сказал об ОПОЯЗе: «Мы свои люди в мастерстве, и если захотим, то сами напишем книгу»¹. Предполагается, что метод анализа, которым владеет формальная школа в литературоведении, в принципе позволяет правильно построить художественный текст. Литературные опыты членов ОПОЯЗа оказываются связанными инструментальным характером его поэтики.

С этой позицией нельзя не считаться при изучении кинодеятельности Ю. Н. Тынянова, сценарии которого можно рассматривать как производные по отношению к теоретическим положениям ученого.

При этом кинематограф для ОПОЯЗа оказывается не только полигоном для проверки теоретических положений. Здесь обнаруживается и встречная зависимость. Нередко кино выступает в роли как бы формообразующего начала для построения поэтики. В литературоведческом аппарате Тынянова встречаются определения (например, «дрожащее полотно романа» — ПИЛК, с. 151), которые прямо или косвенно апеллируют к кинематографическому опыту читателя.

Первый сценарий Ю. Н. Тынянова «Шинель» (1925) можно в известном смысле считать развернутым высказыванием подобного рода. Кинорассказ, объединяющий в себе фабульные линии «Невского проспекта», «Шинели», а также черты некоторых других произведений Гоголя, носит на себе следы рефлексий на тему истории и теории литературы. Без учета последних невозможно до конца понять своеобразие и других сценариев Тынянова.

Согласно Тынянову, героем литературного произведения яв-

¹ Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926, с. 88.

ляется «объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов» (ПИЛК, с. 56). Отсюда неприятие художественного иллюстрирования: «слова вполне достаточно для конкретного героя, и «зрительный» герой расплывается» (ПИЛК, с. 313). Это положение в особой мере касается иллюстраций к Гоголю. По мнению Тынянова, рисованные персонажи задают принципиально неверный зрительный код, противоположенный словесной природе гоголевских героев: «Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина» (ПИЛК, с. 312). Отсюда — традиция издания иллюстраций без текста, а в кинематографе — и почти неизбежная стилизация грима и костюмов под иллюстрации. Так, одна из первых экранизаций «Мертвых душ» (1909, реж. П. Чардынин) копировала внешность героев и мизансцены с рисунков П. Боклевского, причем большинство персонажей показывались в фильме вне всякого действия. Особенно любопытна финальная сцена картины — персонажи Гоголя «живописной группой» располагаются вокруг бюста писателя².

Этот эпизод — воспроизведение в лицах возведенного в том же 1909 году в Москве сидячего памятника Гоголю. Пьедестал решен скульптором Н. Андреевым в виде барельефа, на котором вереницей изображены герои гоголевских произведений, знакомые нам по иллюстрациям. Таким образом, получается, что заключительная сцена фильма Чардынина «Мертвые души» — не только киноиллюстрация к иллюстрациям к Гоголю, а иллюстрация уже третьей степени.

Сознавая, что мощь традиции рисованных «типов Гоголя» практически не оставляет для кинематографиста возможности альтернативных решений, Тынянов при написании сценария «Шинель» предпринимает своеобразный литературоведческий эксперимент: героем фильма становится персонаж, строго говоря, в прозе Гоголя не существовавший.

Текст Гоголя подвергается трансформации, теоретически допустимой в рамках художественного мира писателя. Понимаемый как некий условный «кружок», движение которого по смысловому пространству текста и создает сюжет, литературный герой оказывается в принципе не ограниченными рамками данного текста. Открывается возможность объединить под «смысловым знаком» не только различных персонажей, но и персонажей различных текстов. Такая трансформация и осуществлена Тыняновым на материале «Шинели» и «Невского

² Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 123.

проспекта». В результате герою фильма удается избежать прецедентов в корпусе книжных иллюстраций к Гоголю, а кинематографическое пространство, ставшее инвариантом пространств двух гоголевских текстов, превращается в литературоведческий конструкт — «Петербург Гоголя». Темой отдельного исследования было бы показать, каким образом этот «кинематографический Петербург» Тынянова вбирает, с одной стороны, послегоголевскую традицию петербургских сюжетов и, с другой, черты, в сознании 20-х годов общие для «мифологии кино» и «мифологии Петербурга»³.

Оставаясь, по словам Тынянова, «замечательным опытом» (ПИЛК, с. 347) ФЭКСов, фильм «Шинель» был лишь первым в серии поставленных им кинематографических экспериментов в области поэтики текста. Скоро Тынянов находит возможность на материале кино — самого «конкретного» искусства — показать не только относительность понятия героя, но и нематериальность, отвлеченность его смысловой природы. Особую актуальность такая задача приобретала в контексте кинодискуссий 20-х годов, вызванных переводами работ о «фотогении» и книги Б. Балаша «Видимый человек», где утверждалась принципиальная роль кинематографа в выработке «нового видения» людей и вещей. Эта позиция вызвала возражения со стороны Тынянова, отрицавшего ключевую роль зрительных знаков в кино, — «видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака» (ПИЛК, с. 330).

В 1924 году, тоже в полемике с «теорией фотогении», аналогичные соображения были высказаны польским филологом К. Ижиновским, определившим кино как «видимость невидимого»⁴. В качестве примера «самого кинематографического фильма» Ижиновский приводит немецкую картину, в которой действуют два человека-невидимки, а кульминационная сцена их борьбы показана с помощью падающих и ломающихся предметов, мнущейся под ногами травы, пляшущих в воздухе друг против друга стилетов и т. д. Показательно, что моменты такого рода часто западают в память как первое впечатление

³ Представление о кинематографе как о сколке «петербургского мифа» бытовало уже в 10-е годы, ср.: «С легкой руки Достоевского к гор. Санкт-Петербургу, ныне Петрограду, стали относиться как к бесовскому наваждению. Еще Пушкин, по некоторым намекам это видно, испытывал то же относительно этого города. Кинематограф — это целая призрачная страна, это наваждение еще более таинственное тем, что несет в себе какую-то идею, идею до сих пор не понятую». (Сенегамбий [Ф. Оцен?]. Кинематограф и обряд жизни. — Кине-журнал, 1917, № 1—2, с. 68).

⁴ Irzykowski K. X muza. Warszawa, 1957, s. 47.

от кино. Так, Е. Л. Шварц вспоминает о первом в его жизни киносеансе: «Кони скакали по прериям, и высокая трава качалась долго *после того, как всадники уже скрылись*, — это поразило меня»⁵. По пронизательному замечанию К. Ижиковского, в подобных случаях мы имеем дело с «типично кинематографической метонимией: причина обозначается через следствие»⁶.

Именно в обстановке споров о том, является ли человек в кинематографе «видимой» или «смысловой» единицей, Ю. Н. Тынянов предпринимает попытку создать сценарий, главный герой которого — явление чисто знаковое. Как бы в подтверждение своего тезиса, что «у кино есть собственный «герой» (специфический его элемент) и собственные средства спайки» (ПИЛК, с. 329), Тынянов в 1927 году пишет сценарий «Поручик Киж» (вскоре переработанный в рассказ «Подпоручик Киж»), герой которого «секретный и фигуры не имеет»⁷.

Однако концептуализм сценария «Поручик Киж» не только в этом. Невидимый герой сюжета не то чтобы вообще не существует, а не существует физически. Киж — не человек-невидимка, а, напротив, — сюжетная реализация имени, ожившее слово.

Этот момент связан с другой остро переживаемой Ю. Н. Тыняновым особенностью киноязыка.

В кинотеории 20-х годов опоязовцы были практически единственными, кто дорожил наличием в нем кино пояснительных надписей. Этому есть несколько причин. Одна из них в том, что связанные с кино члены ОПОЯЗа непосредственно занимались составлением кинонадписей — В. Б. Шкловский в качестве сотрудника Бюро по перемонтажу иностранных фильмов, Ю. Н. Тынянов как сценарный консультант и член Худбюро «Севзапкино», а Б. М. Эйхенбаум в роли сценариста и «титровальщика» фильмов ряда ленинградских кинофабрик. Эта работа подразумевала такое обращение с кинотекстом, которое по процедуре напоминает коммутационную проверку в лингвистике: перемонтажер или составитель надписей брал некое киноизображение и, изменяя сопровождающий его словесный текст, наблюдал за изменением значения кадра. Как следствие этих занятий — запись Шкловского: «Я знаю теперь, насколько слабо в кинематографии закреплено при определенном действии определенное значение этого действия <...> Чело-

⁵ Шварц Е. Л. Дневники-воспоминания. — Встречи с прошлым. М., 1982, вып. 4, с. 96.

⁶ Irzykowski K. Op. cit., s. 48.

⁷ Тынянов Ю. Сочинения. М., 1959, т. 1, с. 344.

век на кадре не плачет и не смеется, и не горюет, он только открывает и закрывает глаза и рот определенным способом. Если я хорошо поставлю слово в другую фразу, оно получит другое значение, а зритель ищет какого-то истинного значения слова, словарного значения переживаний»⁸. Здесь примечательна постоянная для опоязовцев аналогия между парами *кадр—надпись* и *слово—значение*, поскольку в кино ключевая для поэтики формальной школы подвижность одного относительно другого, незакрепленность, возможность скольжения слова по предмету наблюдается непосредственнее, чем в языке. Как отмечал Б. М. Эйхенбаум, «отдельно взятый жест или выражение лица, как и отдельно взятое «словарное» слово, многозначны, неопределенны. Сюда вполне приложима та теория основных и второстепенных (колеблющихся) признаков значения, которую развил, анализируя стиховую семантику, Ю. Тынянов»⁹. Надпись, либо изгоняемая из киноязыка усилиями кинематографистов 20-х годов, либо признаваемая ими лишь в качестве неизбежного зла, для ОПОЯЗа, напротив, составляла особую прелесть кино, а кроме того обладала и внекинематографической эвристической ценностью¹⁰. Отсюда — парадоксальное определение Тынянова: «Кино — искусство абстрактного слова» (ПИЛК, с. 322).

Рассказы В. Б. Шкловского о том, как при перемонтаже иностранных картин ему приходилось простым изменением надписи умерщвлять одних персонажей и создавать других¹¹, можно рассматривать как свернутую сюжетную ситуацию сценария «Поручик Киже», в котором ошибка писаря превращается в фамилию, а фамилия — в героя фильма. Повышенная семиотичность надписи вплоть до способности вносить радикальные изменения в зримый мир вещей и людей сближали для Тынянова кинематограф и знаковый механизм павловской

⁸ Шкловский В. За сорок лет. М., 1965, с. 62.

⁹ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. — В кн.: Поэтика кино. М.-Л., 1927, с. 48.

¹⁰ См. полемику о кинонадписях в ленинградской газете «Кино» в 1926 году, в которой Эйхенбаум выступил со статьей в защиту титров.

¹¹ Операции, применявшиеся при перемонтаже фильмов, вообще являются чрезвычайно любопытным в культурно-семиотическом отношении материалом. Так, например, трансформацию, осуществленную Шкловским над одним иностранным фильмом, где он «из двух братьев-двойников — одного добродетельного, а другого злодея — сделал одного человека с двойной жизнью» (Шкловский В. За сорок лет, с. 61), можно считать опытом по переводу одного и того же сюжета из сферы дискретных (например, литературных) текстов в сферу непрерывных — мифологических (см.: Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1981, вып. 13, с. 35—55).

эпохи в истории России. В той же мере, в какой он является кинорассказом о Павле I, сюжет «Поручика Куже» может считаться высказыванием Тынянова о кино на особом «языке» правления этого императора, действия которого «с первого дня воцарения были как бы направлены на то, чтобы доказать неустойчивость и зыбкость границы между существующим и несуществующим»¹².

Надо отметить, что неудача фильма, снятого режиссером А. М. Файнцimmerом только через шесть лет после написания сценария «Поручик Куже», во многом объясняется тем, что фильм был звуковым. В сценарии обыгрывались свойства языка немого кино. В звуковом фильме отношения между словом и изображением были уже принципиально иными и больше не воспроизводились на уровне сюжета. По-видимому, отмеченная В. Кавериним¹³ особая лаконичность рассказа «Поручик Куже» во многом объясняется сохранением в нем конструктивных особенностей немого фильма. Литературной реминисценцией из языка немого кино можно считать и семантический орнамент, образованный повторением слова-титра «Караул!» в сдвинутых значениях в разных точках сюжета. Этот прием введен Тыняновым в сценарий «Поручик Куже» скорее всего под впечатлением поразившего современников американского фильма «Трус» (режиссер Д. Крюзе), где, как отмечал В. Б. Шкловский, «надпись становится каким-то заклинанием, причем зритель сразу возобновляет все бывшие до того положения, которые сопровождалась той же надписью»¹⁴.

На сквозном переосмыслении надписи строится сюжет сценария Ю. Г. Оксмана и Ю. Н. Тынянова «СВД». Монограмма Софьи Владимировны Д. на выигранном в карты перстне последовательно осмысляется то как знак «Союза Великого Дела», то как амулет «Счастье Вывозит Дураков», то как мотто «Следить, выдавать, добить», то как издевательский «Союз веселого дела». В первом варианте сценария обыгрывается и материальная сторона этого знака — герой фильма карточный шулер Медокс затачивает напильничком острие буквы S, чтобы при

¹² Тоддес Е. Послесловие. — В кн.: Ю. Тынянов. Подпоручик Куже. М., 1982, с. 187. См. там же изложение сценария, хранящегося в архиве В. А. Каверина.

¹³ Каверин В. Арестант секретный и фигуры не имеет. — Указ. соч., с. 38.

¹⁴ Шкловский В. За сорок лет, с. 62.

сдаче, нажав перстнем на колоду, метать по две карты сразу¹⁵. Возможно, и само кольцо осмыслено в сценарии подобно реплике Чаадаева в романе Тынянова «Пушкин»: «Я не люблю перстней. Они напоминают рабство»¹⁶.

В литературе о кинодеятельности Ю. Н. Тынянова¹⁷ сценарию «СВД» уделяется достаточно внимания. Однако окончательное представление об этом фильме удалось получить лишь после того, как сравнительно недавно был восстановлен его полный текст. Сотрудниками Госфильмофонда СССР в фондах киноархива ГДР и Бельгийской синематеки обнаружены части фильма «СВД», до сих пор считавшиеся утраченными. В результате мы располагаем практически полной копией картины. Однако восстановленный экземпляр «СВД» с текстологической точки зрения безупречен.

Дело в том, что те части фильма, которые получены из Бельгии и вмонтированы в него вместо недостающих в советской копии фрагментов, не вполне соответствуют остальным. Несоответствие это показательно. Во-первых, надписи в них — на французском языке. Однако этот дефект парадоксальным образом не нарушает правдоподобия восполненной копии «СВД», а, напротив, увеличивает его историческую достоверность. Немотивированные переходы реплик персонажей с языка на язык осмысляются на фоне русско-французского двуязычия дворянской культуры эпохи декабризма как естественные. Более того, воспринимаемое неосведомленным зрителем не как дефект, а как особенность фильма, периодическое изменение языка общения персонажей придает их поведению дополнительную глубину и усложняет систему мотивировок.

Во-вторых, обнаруживается, что сами судьбы персонажей в русской и французской версии неодинаковы. Помимо традиционного «счастливого конца», снятого для заграницы по особой договоренности со съемочной группой, перемонтажу подверглись и некоторые другие фабульные линии (так, молодая неверная жена генерала Вишневого

¹⁵ ЛГАЛИ, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 20, л. 7. Второй, близкий к окончательному вариант сценария: ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 91. Текст сценария находится также в архиве В. А. Каверина (см. сообщение М. О. Чулаковой и Е. А. Годдеса в наст. изд.).

¹⁶ Тынянов Ю. Сочинения. М., 1959, т. 3, с. 520.

¹⁷ См.: Зоркая Н. Тынянов и кино. — В кн.: Вопросы киноискусства. М., 1967; Сэпман И. Тынянов-сценарист. — В кн.: Из истории Ленфильма. Л., 1973, вып. 3; Муратов Л. Г. Петербургская тема О. Форш и Ю. Тынянова. К проблеме преемственной связи между литературой и кинематографом 20-х годов. — Русская литература, 1982, № 4, с. 196—208.

в силу особенностей французской цензуры становится его дочерью¹⁸).

В-третьих, изменению подверглись имена персонажей. Тот же генерал Вишневецкий, в первоначальном сценарии выступавший под своим «историческим» именем Юшневский, во французском перемонтаже для удобства чтения отбрасывает первый и последний слог и становится генералом Neff, что из расчета по секунде чтения на слог составляет для французов экономию около 70 сантиметров пленки на каждое вхождение в фильм этой фамилии. Более любопытным, однако, представляется изменение, которое претерпевает во французском прокате фамилия главного героя фильма Медокса.

На выбор в герои фильма «СВД» отрицательно окрашенной фигуры циничного и беспринципного авантюриста, несомненно, повлиял знаменитый американский фильм Э. фон Штрогейма «Глупые жены» (1921, в советском прокате — 1924), героем которого был несколько демонизированный брачный аферист — тип, именно этим фильмом введенный в «высокий кинематограф». Этот тип, в соответствии с традиционным для западного кино амплуа «международного авантюриста», был представлен в фильме «Глупые жены» русским графом-эмигрантом (ср. замечание Э. Арнольди по поводу фабулы немецкого фильма «Мораль и любовь»: «Любопытно, что сводница — русская эмигрантка, что стало уже каноничным в западном кино»¹⁹).

На «Глупых жен» Б. В. Томашевским была написана большая рецензия, почти полностью посвященная знаковой природе героя этого типа, называемого автором рецензии «вариацией интернационального князя Воляпука с некоторыми шаблонными псевдонациональными чертами»²⁰. С характерным для ОПОЯЗа интересом к пограничным явлениям культуры Б. В. Томашевский останавливается на типологии этого персонажа: «С

¹⁸ В реставрированном экземпляре фильма эти отношения меняются от куска к куску как если бы авторы фильма подразумевали психоаналитическое истолкование сюжета. Более чем за десять лет до фильма «СВД» возможность кинематографических манипуляций такого рода предвидел А. Соболев: «Я беру кусок ленты: отец видит свою дочь в объятиях, ну, положим, Макарки-душегуба. Я стер надпись. Лента разворачивается — угадайте, кто кого видит в объятиях? Отец свою дочь? Муж свою жену? Я делаю другую надпись: Иван Петрович видит свою жену в объятиях... Яшки-цыгана. Вы удовлетворены объяснением? — удовлетворены. Прекрасно! Миша, верти!» (Соболев А. Голос меньшинства. — Прозектор, 1915, № 3, с. 4).

¹⁹ Арнольди Э. Буржуазное кино сегодня. — Советское кино, 1933, № 5—6, с. 71.

²⁰ Томашевский Б. Foolish Wives. — Жизнь искусства, 1924, № 10, с. 16.

эпохи Петра I на Западе русский проник в литературу как тип «цивилизующегося варвара». Скоро этот тип шаблонизировался, механизировался. От Вольтера, Стендаля, эксплуатировавших этот тип, он сдан был в младшие ряды литературы, в бульварный роман, комическую новеллу и оперетку. Функции «русского барина» так же скоро определились, как и функции опереточного «польского пана», сиамского князька и т. п. <...> Литература «развесистой клюквы» вовсе не наивный плод западно-европейского невежества, как принято у нас думать, — а условный традиционный шаблон, сознательно отмежевывающийся от реального «русского быта». Именно условную «развесистую клюкву» и изобразили американцы под видом графа Сергея Романовского»²¹.

Определив таким образом литературную относительность «русскости» героя, воспринимавшегося на Западе как «условно-экзотический гротеск», Томашевский ставит в вину советскому перемонтажу «Глупых жен» тот факт, что фамилия героя для советского проката не была изменена на нерусскую — «в русском переводе проще и правильнее было бы заменить русского белогвардейца каким-нибудь «болгарским» или далматским офицером, чтобы *mutatis mutandis* сохранить функцию этого типа в русской аудитории. Тип этот ощутим лишь как экзотический «иностранец» и таким иностранцем он останется для всех наций. Иностранец он и для России. Сохранив в переводе его русское имя, издание Киносевера отягчило тип, сделав из условной литературной маски бытовой образ, ответственный за свою натуральность»²².

Строго говоря, упрек Томашевского в адрес перемонтажера Киносевера был не совсем справедлив. Фамилия русского героя «Глупых жен» была в действительности изменена, но по другим соображениям. В американском оригинале авантюрист носил имя граф Vladislaf Serge Kagamzin, что, видимо, закупщиками Киносевера было воспринято как очернение почтенной русской фамилии. Заменяв ее на Сергея Романовского, перемонтажер слегка полонизировал героя, одновременно снабдив его коннотацией монархизма. Б. В. Томашевский об этом не знал, тем не менее его замечание, касающееся необходимости изменения знака ради сохранения его структурной функции в тексте, остается в силе»²³.

²¹ Томашевский Б. Foolish Wives. — Жизнь искусства, 1924, № 10, с. 16.

²² Там же.

²³ Практика переименования киноперсонажей восходит еще к 1900-м годам. Этим, в частности, занимались российские филиалы фирмы Патэ, причем едва владеющие русским языком ее представители обычно пользо-

По всей видимости, французский перемонтажер и переводчик фильма «СВД» пошел по пути, рекомендованному Томашевским русскому переводчику «Глупых жен». Ощувив одинокую «нерусскость» фамилии Медокс среди преимущественно русских имен других персонажей фильма как знаковую, перемонтажер, очевидно, «узнал» в нем тип международного шулера; последний в рамках авантюрного жанра, к которому принадлежит «СВД», должен быть «иностранцем для всех наций». Чтобы не нарушать внутренней структуры жанра для французской аудитории, переводчик выводит фамилию Медокс из сферы романо-германской ономастики (ее французская транслитерация вроде Medoxe невольно привела бы к «натурализации типа», против которой предостерегал Б. В. Томашевский), однако, принимая во внимание встречное осмысление «СВД» французами как фильма русского, оставляет героя и «иностранцем для России». В результате Медокс во французском варианте получает фамилию Madok, которая для французского уха должна звучать не по-русски и не по-французски, а как неопределенно восточно-европейская, экзотически балканская

вались святыми. Пресса того времени охотно отмечала проистекающие отсюда несоответствия: «Бедный, но благородный Степан Иванович, как сказано в объяснении (на самом деле какой-нибудь Франсуа или Гильом, как то видно из обстановки и костюмов), неповинно обвиняется в убийстве лавочкицы...» (Ю. Э. [Ю. Энгель?]. О кинематографе. — Русские ведомости, 1908, 27 нояб., с. 3). Из более поздних наблюдений над подобными казусами уместно привести выдержку из статьи С. Радлова «Услужливый опаснее врага» (1925). В статье критиковался перемонтажер и составитель русских надписей к американскому фильму Сесилия де Милля «Обломки крушения», в целях агитации «русифицировавший» его персонажей: «Первое, что я увидел, была надпись вроде (цитирую все по памяти и передавая общий смысл — я не мог предполагать, что надписи будут столь замечательны): «Октябрьская революция разметала по всему свету обломки старого мира». После этого был показан очень импозантный мужчина в лакейском фраке, чистейший тип англосакса, с подписью «Князь Ромоданов» и объяснением, что русская аристократия, поступив на службу к американским миллионерам, стала прислуживать таким же бездельникам, как и они сами. В доказательство этой глубокой мысли была тотчас же показана очаровательная девушка-подросток, с огромными наивно веселыми глазами на юном и полном лице и с манерами деревенской простушки — и тут же надпись: «Княжна NN, измученная скитаниями и нищетой в Константинополе, была рада пристроиться горничной». После этого мы увидели, как эта истрадававшая княжна с величайшим и безмятежным аппетитом уплывает превкусный пирог с варением, и прочли, что после константинопольского голода несчастная женщина никак не может насытиться <...>».

Нам показывают нашего лакея-англосакса, с элегическим видом раскрывающего какую-то книгу. Но надпись уверяет, что это кричащие «Ананасы в шампанском» Игоря Северянина, несмотря на то, что на корешке книги написано по-английски «Poems». (Радлов С. 10 лет в театре. Л., 1929, с. 227—229). [Речь идет о фильме де Милля «Male and Female».]

(умышленная варваризация имени здесь затрагивает не только звучание, но и важное для него кино написание — голое «к», характерное для упорядоченной сравнительно молодой письменности восточно-европейских народов, вместо французской буквы «с»).

Такова картина, открывающаяся перед нами в достаточно уникальном случае столкновения точек зрения двух культур в пределах одного текста — фильма «СВД», в результате чего мы наблюдаем смысловые сдвиги на всех уровнях — от фбулы до собственных имен, которые, согласно Тынянову, — «не слова, а оттенки слов» (ПИЛК, с. 190).

Однако фильм интересен не только этим. Изумление способен вызвать сценарий «СВД». Сценарий написан двумя наиболее авторитетными (и для той эпохи, и для настоящего времени) специалистами в области изучения декабристского движения. Более того, сценарий, посвященный восстанию Черниговского полка, писался в обстановке подчеркнутого научного интереса к этому эпизоду движения декабристов. В связи с юбилеем восстания в 1925 г. в исторической науке и в массовой печати широко обсуждался вопрос об отношении к декабризму. Неоднократно высказывалось мнение о том, что подлинными героями восстания являются не «либеральные» северяне, а радикальные деятели юга и, в особенности, участники восстания Черниговского полка. В 1926 г. «Красный архив» опубликовал обширную сводку «Восстание Черниговского полка в показаниях участников»²⁴. Появились работы М. В. Нечкиной²⁵.

К этому же времени относится начало многолетних трудов Ю. Г. Оксмана по истории восстания Черниговского полка²⁶, итогом которых явилась публикация в 1929 г. 6-го тома «Восстания декабристов», полностью посвященного восстанию Черниговского полка. Таким образом, один из авторов сценария был бесспорно авторитетнейшим исследователем этого эпизода движения декабристов, а другой — Ю. Н. Тынянов — крупнейшим специалистом в области быта этой эпохи, психологии ее людей, всего того, что условно можно определить как «дух времени».

²⁴ Красный архив. М., 1926, т. 13, с. 1—67.

²⁵ Нечкина М. В. Восстание Черниговского полка. — В кн.: «100-летие восстания декабристов». М., 1926; она же. Общество соединенных славян. М., 1927.

²⁶ См.: Декабристы. Тр. Пушкинского Дома при Р.А.Н. М., 1925, с. 5—36). За публикацией последовала полемика. См. рецензию Л. П. Добровольского («Україна», 1925, кн. 6, с. 39—44) и ответные разъяснения (Каторга и ссылка, 1926, кн. 7—8, с. 352).

Но и зритель, к которому обращались авторы сценария, был достаточно осведомлен: восстание Черниговского полка освещалось в эту пору в юбилейной газетно-журнальной литературе и получило отражение в массовой художественной прозе. Побочным результатом развития темы в этом направлении была повесть А. Слонимского «Черниговцы», вышедшая в 1928 г. массовым тиражом и получившая широкий отклик, а также рассказ Тынянова «Черниговский полк ждет».

На этом фоне делаются тем более удивительными многочисленные анахронизмы и прямые нарушения исторического правдоподобия, встречающиеся в сценарии. Количество и качество их таково, что есть все основания говорить не об ошибках авторов, а о некоторой своеобразной системе, отражающей установку сценаристов.

Пути трансформации реальной исторической основы событий в сценарии фильма весьма любопытны. Ощущение некоторой кроющейся в них тенденции наводило рецензентов (к этой точке зрения склоняются и некоторые историки кино) на мысль, что искажение фактической стороны событий допускалось ради прояснения авторской концепции декабризма. Как писала ленинградская газета «Кино», в фильме «СВД» от истории — «не инсценировка фактов, а демонстрация типологии движения декабристов»²⁷. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что это не так.

Прежде всего события пропущены через «социологический» код. В лагере декабристов выделены две группы: первая, умеренная, аристократическая, стремящаяся к мирным средствам и компромиссам и представленная высшим офицерством. Во главе этой группы стоит «руководитель заговора» генерал Вишневецкий (трансформация члена Южного общества генерал-интенданта 2-й армии А. П. Юшневского²⁸). В его уста вкладывается требование: «Только без крови». Он же во главе «умеренных» со словами: «Уже слишком много было крови» — отказывается от бунта и бегства из тюрьмы.

Первой группе противостоит вторая — радикальная, близкая к солдатам и готовая к решительным действиям. Она представлена в сценарии поручиком Сухановым, за которым стоит

²⁷ Кино. [Л.], 1927, № 33—34, с. 4.

²⁸ Юшневский имел чин четвертого класса, соответствовавший генерал-майору, но был не строевым офицером, а военным чиновником. В фильме он появляется в строевой форме. Должность его и субординационное отношение к командиру полка остаются в фильме сознательно непроясненными.

реально-историческая фигура И. И. Сухинова, члена «Общества соединенных славян». Ради удобства иллюстрации социологической схемы был предан забвенью вождь восстания Сергей Муравьев-Апостол, которого, так же как и его соратника в организации восстания Черниговского полка М. П. Бестужева-Рюмина, никак нельзя обвинить в умеренности и боязни революционных мер. Уклонившись в этом вопросе от исторических фактов и заменив С. Муравьева-Апостола и М. Бестужева-Рюмина никакого отношения к восстанию не имевшим Вишневским-Юшневским, сценаристы пожертвовали и эффектными в драматическом и кинематографическом отношении сценами — такими, как чтение перед строем мятежных батальонов «Православного катехизиса» Муравьева-Апостола (читал священник) или гибель на поле боя приехавшего накануне в гости к брату 19-летнего Ипполита Муравьева-Апостола.

Такая трактовка совпадала со штампами социологического историзма школы Покровского, но она же соответствовала и штампам массового зрительского сознания 1920-х годов. Наконец, у нее был еще один источник: комплекс социальной неполноценности членов «Общества соединенных славян», питавших глубокое недоверие к «аристократическому» руководству Южного общества. В сознании небогатых и незнатных низовых армейских офицеров, которым, как, например, Сухинову, приходилось доказывать свое дворянство или поступать, как тот же Сухинов (чтобы избавиться от чувства неполноценности, он подделал документы, превратив 4 наследственные «души» в 42), созрел штамп: простые армейские офицеры — революционеры, а богатые столичные гвардейцы (сюда попадали и репрессированные семеновцы) — соглашатели и постепеновцы. Штамп этот получил памфлетное выражение в известных «Записках» И. И. Горбачевского²⁹.

Тенденциозность такого взгляда и его расхождение с исторической истиной были прекрасно известны Ю. Н. Тынянову и его соавтору. Примечательно, что, готовя одновременно со сценарием научное издание документов о восстании Черниговского полка, Ю. Г. Оксман писал: «Первый историк Общества соединенных славян И. И. Горбачевский построил свою работу

²⁹ Ср. высказывание Горбачевского в письме М. А. Бестужеву в 1861 г.: «Ты скажешь, а Пущин Ив. Ив. разве худой человек? Я скорее скажу, чудо человек, что хочешь, так он хорош. Но я тебя теперь спрошу, республиканец ли он или нет? Заговорщик он или нет? Способен ли он кверху дном все переверотить? Нет, и нет, — ему надобны революции деланные, чтобы были на розовой воде: они все хотели всё сделать переговорами» (Записки декабриста И. И. Горбачевского. М., 1916, с. 301).

до схеме истории пифагорейцев в популярной книге J. J. Bart-
hélemy. Последняя могла быть известна И. И. Горбачевскому
или в оригинале (переизданном в 1820 г. в Париже), или в
русском переложении соответственной главы, опубликованной
И. И. Давыдовым под названием «Секта пифагорейцев»
(«Вестник Европы», 1819, № 9, с. 28—43). И действительно,
стилизуя всех членов организации «Соединенных славян»,
формы их объединения и круг философско-политических инте-
ресов по типу «пифагорейцев» Бартеlemi-Давыдова, И. И. Гор-
бачевский заставил «южан» играть в своем повествовании роль
тех «людей сильных и богатых», которые, «быв приняты» в де-
мократическую общину Пифагора, дискредитировали ее и погу-
били. Самая судьба пифагорейцев, одна часть которых «по-
гибла на войне, вкусив славную смерть за сограждан», а дру-
гая оказалась в изгнании, давала благодарный материал для
аналогий с трагическим концом деятелей Черниговского полка
и, казалось, оправдывала заимствование у Бартеlemi всей его
схемы»³⁰.

Несправедливым следует считать и другое мнение критика,
согласно которому «историческое событие было взято не как
предмет инсценировки, а как фон»³¹, и материалом для «СВД»
могла быть любая другая историческая действительность. На-
против, существенным в прочтении фильма было угадывание
зрителем истинного абриса событий, и напряжение зритель-
ского внимания в результате несоответствия хода сюжета ходу
восстания входило в расчет авторов сценария. Некоторые кри-
тики отмечали, что интерес к фильму во многом пропадает
«после того, как узнаны Муравьев в Вишневском, Сухинов в
Суханове, Гебель в каком-то генерале и расшифрована эта не-
хитрая механика»³². Более того, за два месяца до выпуска кар-
тины в заметке, принадлежавшей, по-видимому, перу режиссе-
ров фильма, будущего зрителя настраивают именно на игру с
историческими фактами: «Этой фильмой постановщики про-
должают линию создания кинематографической мелодрамы.
В постановочном отношении режиссеры ставят фильму на конт-

³⁰ Оксман Ю. Г. Восстание Черниговского полка. — В кн.: Восста-
ние декабристов. Материалы, М.-Л., 1929, т. 6, с. XXXVI.

³¹ Недоброво Вл. Союз Великого Дела. — Жизнь искусства, 1927,
№ 36, с. 9.

³² Шнейдер М. «СВД». — Кино-фронт, 1927, № 9—10. Надо заме-
тить, что «механика» эта все же не так проста. Так, в уста Юшневского
в сценарии вложена фраза, произнесенная в романе «Кюхля» Рылевым:
«Ножны изломаны!» (Тынянов Ю. Сочинения. М., 1959, т. 1,
с. 220).

растах общепринятого понимания фигур и событий с местами и положениями, рисующими их в картине»³³.

Таким образом, сценаристы открыто идут навстречу кинематографу и деформируют исторические факты в соответствии с разнообразными штампами, т. е. сознательно заменяют историю мифами массового сознания.

Особенно ярко это проявляется в последовательной «кинематографизации» декабристского движения. Не только история восстания черниговцев переводится на экран, но и вся история декабризма переводится на язык кинематографических мифов. Прежде всего авторы жертвуют (повторяем, совершенно сознательно) драматическими эпизодами ради мелодраматических. С этим связаны три сюжетных линии:

- а) любовная линия — госпожа Вишневская,
- б) приключения и гибель раненого Суханова,
- в) авантюрная линия — Медокс.

Первая линия имеет целиком вымышленный характер³⁴ и построена как цепь мелодраматических эпизодов — цитатных отсылки к общим местам мифологии немого кино.

Судьба Ивана Ивановича Сухинова, явившегося прототипом поручика Суханова в фильме, даже в самом кратком пересказе поражает трагизмом. Жизнь Сухинова, «не совсем обыкновенная», по характеристике анонимного декабриста, его первого биографа³⁵, представляется уникальной даже среди романтических биографий декабристов. Его отец, мелкий чиновник, владелец четырех крепостных душ, которые должны были составить фамильное достояние шести его сыновей, и чье «занятие», по донесению полицейского чиновника, состояло «в хлебопашестве и солепромышленности», вел, по словам того же чиновника, «образ жизни и обращение <...> обыкновенное, простое и свойственное мало или, лучше сказать, вовсе необра-

³³ Кино. [Л.], 1927, № 25, с. 5.

³⁴ Можно высказать предположение относительно творческой истории этого эпизода: в сибирском дневнике Медокса имеется описание романа с Юшневской, переданного в выражениях гоголевского Поприщина. Признавшись в своем пристрастии к «мягким бабам», Медокс добавляет: «Признаюсь, что злодейка, страстно целуясь, соблазнила бы, если бы тут не было горничной Лизы» (Провокация среди декабристов. Самозванец Медокс в Петровском заводе. По неизданным материалам составил С. Я. Штрайх. М., 1925, с. 39). Вводя Медокса в круг событий, связанных с восстанием Черниговского полка, сценаристы перенесли роман Медокса и Юшневской в 1825 г., а затем, видимо, явилась мысль сделать ее мужа-генерала «руководителем заговора».

³⁵ Им был, вероятно, барон В. Н. Соловьев (см.: Русский архив, 1870, с. 909).

зованному человеку»³⁶. Все братья служили мелкими чиновниками в провинциальных канцеляриях без какой-либо надежды на служебное продвижение. Наиболее удачлив был старший брат Симон, служивший в 1826 г. в Новгородских военных поселениях в чине капитана. Однако Ивана Сухинова ждал другой, по словам историка, «поистине авантюрный формуляр»³⁷.

Неполных пятнадцати лет он завербовался в Лубенский гусарский полк как недворянин, т. е. рядовым. Участвуя в войне 1812 г. и последующих заграничных кампаниях, получил семь пулевых и сабельных ран и в 1815 г. был произведен в унтер-офицеры, но за ранениями переведен в инвалидную команду и вышел в отставку. Затем вновь вступил в службу и, доказав свое дворянство, добился в 1817 г. производства в юнкера. Потом переведен офицером в Черниговский пехотный полк, но, подделав документы, «доказал», что обладает необходимым состоянием для службы в кавалерии, и получил назначение в Александровский гусарский полк. Воспользоваться назначением он не успел. Началось восстание Черниговского полка, и Сухинов, уже член «Общества соединенных славян», сразу же сделался одним из его руководителей. Активный помощник С. Муравьева-Апостола, он во время рокового сражения у Трилес командовал арьергардом мятежного полка. Ему удалось, когда полк был рассеян картечными выстрелами, спастись бегством. Горбачевский в своих записках описал драматические обстоятельства его скитаний: помощь крестьянина-украинца и неизвестного поляка, отказ декабриста В. Л. Давыдова, хозяина известной Каменки, укрыть беглеца или оказать ему какую-либо помощь, удачное путешествие до Кишинева, добровольный, из чувства солидарности с погибающими товарищами, отказ от бегства за границу и полудобровольная сдача полиции.

Документы рисуют несколько более прозаическую, но не менее захватывающую картину — Сухинов, видимо, не имел ясного плана действий. Скрытно пробравшись к брату Степану, он поручил ему отправить письмо к императору и одновременно изготовил фальшивый паспорт (брат вынес из канцелярии, где служил, бланк и печать, а Сухинов подделал подписи). С подложным документом он пробрался в Кишинев и оставался там некоторое время, видимо, надеясь, что письмо к государю окажет свое действие, и оставляя бегство за границу как послед-

³⁶ Оксман Ю. Поимка поручика И. И. Сухинова (по неизданным материалам). Декабристы. Неизданные материалы и статьи под ред. Б. Л. Модзалевского и Ю. Г. Оксмана. М., 1925, с. 61.

³⁷ Там же, с. 60.

ний выход. Однако письмо даже не было отправлено, а сам Сухинов был в Кишиневе опознан и арестован³⁸.

Только двое из декабристов смогли скрыться после восстания и были арестованы накануне перехода через границу — один в Варшаве, другой в Кишиневе. Один был Кюхельбекер, другой — Сухинов. Оба стали героями произведений Тынянова.

Снова приходится подчеркнуть, что Оксман, уже опубликовавший в 1925 г. документы, восстанавливающие историю бегства Сухинова, и Тынянов, конечно, с этими публикациями знакомый, во втором варианте сценария полностью отвергли их ради мелодраматической «кинематографической» версии. В фильме раненый Суханов (реальный Сухинов не был ранен), спасаясь, попадает в казино, обращается за помощью к Медоксу, подвергается издевательствам увенчанию со стороны проститутки и игроков (сцена оплевывания, издевательства от каза в утолении жажды и проч. сделана с проекцией на Христа, на что указывает и прикрепленная Медоксом к груди жертвы карта — туз червей, т. е. травестированный символ сердца). Медокс прицеливается, чтобы застрелить Суханова, но приехавшая Вишневская, завладев пистолетом, спасает героя.

Фургон странствующих циркачей, куда попадает подобранный артистами на дороге Суханов, — сознательное обращение к кинематографическому штампу. Столь же традиционны для кинематографа были введенные сцены циркового представления. По законам мелодраматической кинематографии строятся сцены совещания генерала Вейсмара и «полковника Соковнина» (перодетого Медокса) в ложе циркового шапито, подслушивание их разговора Сухановым и эффектное саморазоблачение его на сцене цирка. Следующие затем сцены бунта в тюрьме, раздвижные стены камер, ведущие в потаенный подземный ход, общающийся со «старым костелом», засады, схватки и, наконец, красивая смерть Сухинова на берегу реки, руки Вишневской, накрывающие его лицо покрывалом, — все создает отчетливое впечатление, что авторы сценария ставили перед собой задачу сознательного нагнетания кинематографических штампов. Воспринимая язык немого кино как сложившуюся структуру, обладающую набором возможностей на всех уров-

³⁸ И в дальнейшем судьба Сухинова сохраняет трагический накал: пеший этап в команде уголовных каторжников, перенесенный в дороге тиф, каторга в Зерентуйском руднике, гораздо более тяжелая, чем читинская у остальных декабристов, попытка организовать восстание, использовав уголовников, новый суд, смертный приговор и самоубийство накануне казни (см. Нечкина М. В. Заговор в Зерентуйском руднике. — Красный архив, 1925, т. 13, с. 258—279).

нях, включая сюжетный, они стремились не деформировать этот язык, а овладеть им и пересказать события его средствами.

Наиболее примечательна с точки зрения «кинематографизации» линия Медокса. История этого авантюриста и провокатора привлекла внимание благодаря книге С. Я. Штрайха³⁹. Книга вызывала широкий интерес, и, следовательно, авторы сценария не могли считать подлинную историю Медокса неизвестной зрителю. Они шли на сознательный сдвиг — кинематографический Медокс должен был восприниматься на фоне исторического.

Реальная биография Романа Медокса в общих контурах выглядит так: сын выходца из Англии известного в Москве конца XVIII в. содержателя частного театра Михаила Медокса, он получил относительно хорошее образование, свободно владел основными европейскими языками, но прозябал на мелких должностях — писаря в полиции, унтер-офицера в армейском полку. В 1812 г., вступив в ополчение, Медокс похитил две тысячи рублей, подделал документы на имя флигель-адъютанта, поручика конно-гвардейского полка адъютанта министра полиции Соковнина. С фальшивыми документами Медокс явился на Кавказ, якобы имея секретное поручение собрать ополчение кавказских народов против Наполеона. Здесь ему удалось ввести в заблуждение местное начальство и получить 10 000 рублей. В конце концов он был разоблачен, арестован и заключен в Шлиссельбургскую крепость. В крепости в 1826 г. он встретился с временно заключенными туда некоторыми декабристами. При не очень ясных обстоятельствах Николай I в 1827 г. освободил его и разрешил поселиться в Вятке, где его пути снова перекрестились со ссылаемыми в Сибирь декабристами. Из Вятки он бежал, был пойман и после каких-то неясных контактов с III отделением появился в Иркутске с ореолом ссыльного, одетый в солдатскую шинель. Здесь ему удалось втереться в доверие к декабристу А. Н. Муравьеву, отбывавшему тягостную службу городничим в Иркутске. Вскоре Медокс познакомился и с другими декабристами, отбывавшими в Сибири наказание. Желая «всплыть на поверхность», Медокс задумал грандиозную провокацию: он сообщил Бенкендорфу и через него царю, что им раскрыт новый заговор, охватывающий

³⁹ Провокация среди декабристов. Самозванец Медокс в Петровском заводе. По неизданным материалам составил С. Я. Штрайх. М., 1925. В дальнейшем книга многократно переиздавалась, что свидетельствует о читательском успехе: Штрайх С. Я. Роман Медокс. Похождения русского авантюриста XIX в. М., 1929; то же перераб. изд. М., 1930; Штрайх С. Я. Русский Казанова (Роман Медокс среди декабристов). М., 1932.

ссылных декабристов, их жен, московских родственников. К заговору он припутал и Михаила Орлова, и всех лиц, вызвавших у Николая I подозрение. Раскрытый им заговор, по его уверению, именовался «Союз Великого Дела» и в зашифрованных письмах (он их сам составлял) обозначался SVD.

Сначала Медоксу поверили: вызвали в столицу и щедро отпустили средства на раскрытие мнимого заговора. Однако торжество его было недолгим: мыльный пузырь лопнул, Медокс к тому же запутался в мелких мошенничествах, бежал, был пойман, заключен снова в крепость, в которой просидел до смерти Николая I⁴⁰.

Авторы перенесли всю аферу Медокса в обстановку восстания Черниговского полка. Суханов и Медокс сделались как бы символами: первый — «людей двадцатых годов с их прыгающей походкой», второй — поколения, вышедшего на сцену после 1825 г., которое, «суется, дорожась (но не прыгая)», начало рвать плоды победы. Медокс был демонизирован: ему были приданы черты Германна и Арбенина (исторический Медокс не был игроком!), афера по присвоению себе чужого имени (Медокс любил именоваться аристократическими фамилиями: когда он был разоблачен как Соковнин, то тотчас же назвался сначала Всеволожским, потом князем Голицыным)⁴¹ заменена мелодраматической сценой «смены судеб».

Итак, можно сделать вывод: сценаристы последовательно переводят исторические события на язык кинематографических штампов. Они не иллюстрируют историю, а трансформируют ее по законам поэтики немого кинематографа, ориентируясь при этом не на шедевры, ломающие штампы этого языка, а на массовую продукцию, на кинематографический миф.

Чем это объяснить?

В киноведческой литературе парадокс «СВД» часто объясняют творческим единоборством между сценарием и режиссурой, в ходе которого кинематографические интересы Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга одержали верх над научной добросовестностью историков декабризма. На первый взгляд такая версия подтверждается и историей создания фильма. Как показала И. Сэпман, установка на мелодраму в сценарии

⁴⁰ Похождения Медокса изложены С. Я. Штрайхом с некоторыми неточностями, см.: Лотман Ю. М. О Хлестакове. Тр. по русской и славянской филологии, XXVI. Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1976, вып. 369, с. 36—44.

⁴¹ В одном из «французских» фрагментов фильма Суханов выдает Медокса за Оболенского (!).

появилась не сразу⁴². В первоначальном варианте, постановку которого предполагалось поручить Ч. Г. Сабинскому, события излагались в традиционном ключе исторического фильма, судьбы героев прослеживались на протяжении нескольких лет и т. д. Мелодраматический характер повествования был менее ощутим. Перевод сюжета в откровенно (даже декларативно) мелодраматический жанр был связан с передачей постановки в руки Козинцева и Трауберга. Остается предположить, что диктат молодых режиссеров направил сценарий по новому руслу.

В пользу такого объяснения как будто говорит и эпизод, изложенный Л. З. Траубергом на вечере памяти Тынянова 16 октября 1964 г. Вспоминая о том, с какой охотой Тынянов с соавтором передали ему и Козинцеву сценарий, Трауберг добавляет: «Черной неблагодарностью мы отплатили за доверие, сделав из этого фильма площадку для романтических красот и мелодраматических страстишек. Помню, что сценаристы разводили руками, глядя на сногшибательную даму в маске и шулерские повадки Герасимова. Тынянов только робко спрашивал нас: «А мой любимый кадр, где Медокс примеряет перед зеркалом флигель-адъютантский мундир и рычит на случайно сунувшего голову в дверь трактирного слугу, будет?» — «Не будет, — свирепо отвечали мы, — ни мундира, ни трактирного слуги, ни кадра». — «Ну что ж», — сказал Тынянов и остался нам другом»⁴³.

Однако более пристальный анализ сцены перед зеркалом разрушает концепцию о борьбе между историзмом сценария и авантюрной направленностью режиссерской трактовки. Любимый кадр Тынянова в фильме действительно отсутствует, зато он проходит неизменным через все этапы доработки сценария, включая и окончательный вариант. Этот последний (он хранится в ЦГАЛИ в фонде 2567) отмечен всеми чертами романтико-драматического жанра и ничем существенным от фильма не отличается. Сцена, о потере которой сожалел Тынянов, во всех вариантах сценария оказывается ключевой именно для развития романтической и авантюрной линий сюжета. В ней Медокс примеряет перед зеркалом мундир погибшего от руки Вишневецкой /!/ полковника Соковнина (титр: А В ФЛИГЕЛЬ-АДЪЮТАНТСКОМ МУНДИРЕ Я ХОТЬ КУДА!) и кричит на трактирного слугу, нарушившего интимный процесс вживания в чужую личину (титр: ПШЕЛ ВОН, ДУРАК!). Это — момент «смены судеб», в своей кинематографичности

⁴² Сэпман И. Тынянов-сценарист, с. 70.

⁴³ Любезно сообщено нам М. О. Чудаковой.

предсказывающий фильм «Профессия: репортер» Антониони и повторяющий излюбленный прием знаменитых сериалов середины 10-х годов — таких, как «Вампиры», «Фантомас», «Жюдэкс» и др., где основной пружиной сюжета служит невозможность идентификации героя. Излишне уточнять, что с истинной аферой Медокс — Соковнин этот эпизод имеет мало общего, и дорожил им Тынянов не как историк, а как кинематографист.

Недавние публикации теоретического наследия Г. М. Козинцева заставляют окончательно отбросить версию противостояния сценарного материала и режиссерской разработки фильма «СВД». В одном из выступлений 1934 г. Козинцев сказал: «С нами произошла в свое время такая интересная вещь: мы ставили картину «С.В.Д.» по сценарию Тынянова и сценарий здорово переделывали. Но тем не менее это была картина, в которой мы чувствовали определенную систему образов, данную нам в начале работы. *Все стилевые признаки были нам заданы, если бы мы попробовали их изменить, ничего бы не вышло*»⁴⁴.

Таким образом, ключ к поэтике «СВД» — не в противопоставлении, а в сближении взглядов ФЭКСа и ОПОЯЗа. Взаимная заинтересованность объясняется здесь, с одной стороны, особой теоретической позицией, занимаемой в вопросе о путях эволюции кино Ю. Н. Тыняновым, и, с другой, своеобразием ситуации, в которой находились ленинградские кинофабрики во второй половине 20-х годов. В отличие от московской кинематографии, в которой после «Стачки», «Броненосца Потемкина» и «Матери» определился «свой» жанр, носивший название «героической фильмы», ленинградское кино оставалось кинематографом без жанра. Это в полной мере относилось и к ФЭКСам, творчество которых, по ощущению современников, обладало в 20-е годы ярко выраженным «стилем» при отсутствии «своей темы». Отсюда — характерное для режиссеров самоосознание как художественно «младших» по отношению к московскому кино, что накладывало своеобразный отпечаток и на их фильмы, точно подмеченный одним из критиков: «Несмотря на некоторую уже маститость Козинцева и Трауберга, в их талантливости есть что-то растрепанное и вечно незрелое»⁴⁵.

Именно эта ситуация хронического кризиса опоязовцами была опознана как плодотворная для эволюции киноискусства. В. Шкловский писал: «Фэкссы со своей походкой в искусстве драгоценны, как еще неосуществленный чертеж новой конс-

⁴⁴ Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти томах. Л., 1983, т. 2, с. 26.

⁴⁵ Шнейдер М. «СВД». — Кино-фронт, 1927, № 9—10, с. 20.

трукции»⁴⁶. Для историка искусства уже с момента своего возникновения кинематограф в силу стремительности развития и обилия нереализованных возможностей выступал в виде идеального объекта не только для наблюдения, но и для прогнозирования. Однако ОПОЯЗ пошел еще дальше, расценив кино как подопытную культуру и пытаясь практически задать программу его развития согласно своей концепции литературной эволюции. При этом не следует забывать, что для Ю. Н. Тынянова, непосредственной служебной обязанностью которого до 1927 года было осуществление сценарной политики Севзапкино, активное формирование киноистории представляло не только теоретический интерес.

Все это заставляет взглянуть на выбор мелодрамы в качестве жанровой установки «СВД» не как на сам по себе разумеющийся шаг, а как на поступок, носящий для Тынянова доктринальный характер.

Согласно правилам художественной эволюции, Тынянов из современных ему фильмов прежде всего намечает такой, которому предстоит служить для его сценария объектом «литературной борьбы». Таким фильмом не может быть картина московской «монументальной» школы, поскольку эволюция искусства требует как минимум двух параллельно развивающихся рядов, задуманных ОПОЯЗом как «московский» и «ленинградский». В согласии с этой идеей В. Б. Шкловский пишет: «В советской кинематографии Фэксы связаны с Эйзенштейном, но не происходят от него, а с ним одновременны»⁴⁷. Мыслимые как «младшая линия» в истории кино, ФЭКсы, как и их сценаристы, должны найти фильм, от которого они будут «происходить», и вступить с ним в отношение художественной полемики. Так, для «Шинели» Тынянов находит родственную по жанру, но неверную экранизацию Пушкина — по его словам, ««Шинель» была вещью полемической: она полемизировала с легкой и бесплодной удачей «Коллежского регистратора»» (ПИЛК, с. 347). Ситуация «литературной борьбы» провоцировалась авторами и при написании «СВД», который создавался «в противовес мундирам, безвкусице и параду, данным в «Декабристах»» (ПИЛК, с. 347) — фильме, поставленном А. В. Ивановским по сценарию известного историка декабризма П. Е. Щеголева.

Фигура П. Е. Щеголева в истории советского кино чрезвычайно показательна. Автор сценариев пяти немых фильмов, Щеголев по меньшей мере дважды послужил, пользуясь выра-

⁴⁶ Шкловский В. Поденщина. Л., 1930, с. 147.

⁴⁷ Там же.

жением Эйзенштейна, «отказным движением» для значительных сдвигов в развитии кино. О его фильме, ставшем отрицательным примером для «СВД», критика писала: «Нет большего унижения для советского режиссера, чем уподобление его работы «тайнам Мадридского двора» в кино — «Декабристам»⁴⁸. Аналогичной оценке подвергся и фильм по сценарию П. Е. Щеголева «9-е января» — в полемике с представленной в последнем трактовкой истории создавался «1905 год» («Броненосец Потемкин») С. Эйзенштейна.

Это совпадение представляется неслучайным. Дело в том, что в 20-е годы кинодеятельность П. Е. Щеголева опознавалась как принадлежащая к типу культурной стратегии, подпадающему под введенное В. Б. Шкловским очень важное для поэтики кино понятие «халтуры».

Строго говоря, к области «халтуры» в 10—20-е годы не могли не принадлежать любые занятия кинематографом со стороны историков, филологов или «серьезных» литераторов. С точки зрения периферийной культуры типичной утилизацией предмета научного исследования в целях «халтуры» оказывались и сценарные опыты Ю. Н. Тынянова. В этом отношении характерно мнение старой ленинградской профессуры о научной «развязности» членов ОПОЯЗа, которые, «еще не справившись с магистерскими экзаменами <...>, меняли историю литературы на — смешно сказать, — синематограф»⁴⁹. Однако при ближайшем рассмотрении в рамках «халтуры» можно различить две противоположные позиции.

В семиотическом отношении «халтура» является пограничным образованием между сферой высокой культуры и периферийным «культурным бытом» и осуществляет своего рода «контрабанду текстов» из первой области во вторую. Порождаемый методом «халтуры» текст является, таким образом, культурно отмеченным, но бытовым по поведению. Кинематограф 20-х годов, когда дело касалось экранизации классики или исторических фильмов, представлял собой типичный механизм «халтуры», на входе которого — «высокий» текст (литературное произведение или историческое событие), а на выходе — его обытовление, выведенное на периферию культуры с помощью языка кинематографических штампов. Порожденный таким образом текст, как правило, носит следы двойственности, проистекающей из двусмысленного статуса субъекта халтуры (так называемого «халтурщика»). Так, современниками отмеча-

⁴⁸ Кино. Л., 1927, № 33—34, с. 4.

⁴⁹ Каверин В. А. Скандалист, или вечера на Васильевском острове. Л., 1929, с. 29.

лась бросающаяся в глаза двусоставность структуры фильма П. Е. Щеголева и А. В. Ивановского «Декабристы», в котором «документальная подлинность материала» совмещалась с мелодраматической историей любви декабриста Анненкова и француженки Полины Гебль «только внешним образом»⁵⁰.

Иным было отношение к «халтуре» в ученых кругах ОПОЯЗа. По остроумной классификации В. Шкловского, опиравшейся на две разные версии этимологии этого слова, «халтура» бывает «татарской» и «греческой»⁵¹. В отличие от «татарской», являющейся переводом «культурных» текстов в «бытовой» план, «греческая халтура», в частности в применении к кинематографу, осуществляет обратную возможность — внедрение низовых языков в традиционно высокую культуру. Эта позиция отвечала опоязовским представлениям об эволюции культуры, источником новых форм для которой оказывается околокультурный быт. Язык кино, особенно в его мелодраматических ракурсах, безусловно, принадлежал к этой сфере, вследствие чего проекция «бытовой семиотики» кино на традиционно высокие тексты в глазах Тынянова не только не компрометировала последние, но в известном отношении приобретала смысл культурного строительства.

Таким образом, в материале современной ему кинематографической ситуации Тынянов старается воссоздать драматургию литературной эволюции. Московская традиция «героического» кинематографа осмысливается как «старшая линия» развития, эксплуатирующая высокие «монументальные» темы и средства языка. Вступить с ней в соперничество можно, лишь осознав себя в контексте «младшей линии», в пределах которой, во-первых, осуществляется борьба с традицией и, во-вторых, происходит канонизация внеэстетического ряда тем и приемов.

В качестве такой «младшей линии» сценаристы «СВД» избирают жанр «исторической мелодрамы». Этот жанр в европейском кино установился сравнительно рано. В отличие от «современной мелодрамы», главным признаком мелодрамы исторической было почтительное отношение к изображаемым событиям и вера зрителя в «правильность», документальность изложения истории (отсюда — традиция приглашения в сценаристы или консультанты авторитетных историков, в большинстве случаев, впрочем, без права голоса). Показательно описание правил

⁵⁰ Пятровский А. Театр, кино, жизнь. Л., 1969, с. 223.

⁵¹ «Халтура греческая. Это тогда, когда человек пишет не там, где должен писать, и поет не там, где должен петь. Халтура татарская. Человек работает не так, как надо» (Шкловский В. Гамбургский счет. [Л.], 1928, с. 46).

жанра исторической мелодрамы, данное уже в 1912 году: «Прежде всего сюжет исторической драмы всегда более серьезен и действие ее грандиознее, чем в драме современной, которая по содержанию обыкновенно немногим отличается от сентиментальной французской мелодрамы. Общество привыкло относиться с особенным уважением к событию, сделавшемуся достоянием истории; да и сами по себе события эти отличаются особой последовательностью отдельных моментов, особенной классической строгостью содержания»⁵².

Этим правилам, рутинность которых в 20-е годы стала уже очевидной, следовали в «Декабристах» Щеголев и Ивановский. По замыслу, «СВД» противопоставлял себя жанру исторической мелодрамы (от которой он вел свое происхождение) как «веселая» мелодрама мелодраме серьезной, а откровенная и загодя постулируемая игра «на контрастах» с историей противостояла вере в подлинность событий, на которой зиждился успех старой исторической драмы.

««СВД», — писал в 1929 году М. Блейман, — хорош свободой обращения с материалом. Исторический факт не реставрируется в «СВД», а наново строится.»⁵³ Можно сказать, что в пределах исторической мелодрамы «СВД» был ее снижением, однако этим достигалось «обновление» жанра. Жанр делался осязаемым и заново вводился в историю кино, что было немедленно оценено критикой: «СВД — не героическая картина <...> СВД — советский бульвар <...> Бульварность СВД — высокого качества и стиля»⁵⁴.

По всей видимости, «СВД» вполне можно рассматривать как своеобразный механизм по штамповке штампов, дефицит которых остро ощущался в массовой советской кинопродукции 20-х годов, ориентированной на стереотип психологической драмы русского дореволюционного кино. Программа эксцентризма, характерная для ФЭКСов установка на низовые жанры, а также осознание штампа как кристаллизации кинематографической формы — все это придавало «американским» штампам «СВД» не свойственный им на родине эстетизм. Такого, например, «двойное дно» основных мест действия фильма, как бы дублирующее двойничество главных персонажей — Суханова

⁵² Голдобин А. В., Азанчеев Б. М. Пианист — иллюстратор кинематографических картин. Кострома, 1912, с. 24.

⁵³ Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973, с. 112.

⁵⁴ Шнейдер М. СВД, с. 19. О плодотворности жанра мелодрамы для «достижения высокого кинематографического эффекта» писал и Б. В. Томашевский (Поэтика П. Л., 1927, с. 68) в статье «Французская мелодрама XIX века (из истории вольной трагедии)».

и Медокса (более явно прорисованное в первом варианте сценария): казино оказывается местом встречи декабристов, собрание которых происходит за занавеской (!); в цирке за другой занавеской разрабатывается план их расстрела, в то время как по ту сторону занавески подслушивает скрываемый цирком Суханов; тюрьма тайным ходом соединена с костелом, который становится местом расстрела. Не случайно приемы авантюрного повествования в «СВД», воспринятые советской критикой и зрителем как «американизмы», американским историком кино были опознаны в качестве стилизации под немецкое кино, «экспрессионизм» которого опирался на эстетизацию приемов авантюрного повествования⁵⁵.

Демонстративность обращения к киноштампу и общеочевидное принесение в жертву штампу исторической достоверности оказываются здесь своеобразным приемом «остранения» киноязыка. В сходной функции выступает и настойчивая маркировка событий фильма «иностранными» признаками. Характерно, что вплоть до последнего варианта сценария Тынянов и Оксман настаивают на сохранении в названии фильма *латинских* литер SVD. Это тем более примечательно на фоне той легкости, с которой сценаристы соглашались на искажение исторических событий. Знаком «западной» прикрепленности сюжета оказывается и фамилия Медокс, обоснованно истолкованная французским перемонтажером фильма как дань кинематографической условности. По всей видимости, создатели фильма дорожили той чертой кинематографа, в силу которой ему, как в 1914 году заметил Маяковский, «зачем-то нужны Генрих, Фриц, поэтические лейтенанты, незнакомо звучащее имя Гретхен»⁵⁶.

Показателен в этом отношении осуществленный в «СВД» кинематографический «перевод» православной церкви в католический костел и в финале фильма нагнетание католической символики, аллегорически сопровождающей сюжет. Он перекликается с замечанием Б. В. Томашевского по поводу «русского» героя «Глупых жен»: «Они нацепили на него кафтан, *стилизованный* под русскую форму, окружили его гротескным «дымящимся самоваром», «кавьяром» и пр., и ничтоже сумняшеся — также и атрибутами *католического* религиозного культа»⁵⁷. По-видимому, именно католические атрибуты генетически продолжают оставаться знаком жанровой прикрепленности авантю-

⁵⁵ См.: Leyda J. Kino. N. Y., 1973, p. 225.

⁵⁶ Маяковский В. Заграница и кинематограф. — Вопросы литературы, 1970, № 8, с. 191.

⁵⁷ Томашевский Б. Foolish Wives, с. 16.

ного сюжета. Дело, однако, не только в этом. Кинематограф в русской культуре вплоть до 20-х годов продолжает расцениваться как «иностранец» — это ощущение подкрепляется немой кино и усиленной жестикомацией его актеров. Соавторы стремятся в своем сценарии обыграть этот сдвиг культурной точки зрения, как бы мимоходом помечая сюжет признаками «западной» принадлежности. В сценарий, жанр которого определялся критикой как «американская мелодрама», сознательно допускаются элементы «развесистой клюквы», т. е. как бы моделируется «иностранный фильм из русской истории» с неизбежными для него ляпсусами.

Таким образом, искажение исторической действительности и перевод ее на язык кино можно отчасти объяснить соблюдением авторами «СВД» интересов развития этого языка. Более того, оказавшись по отношению к историческому материалу в положении не исследователя, а кинематографиста, Ю. Н. Тынянов, согласно опоязовской модели, был обязан этот материал деформировать точно так же, как он сделал это при написании сценария «Шинель»: сюжеты Гоголя, став для Тынянова материалом, превратились тем самым в фабулу, которая, по логике теории, предписывает вольное с собой обращение.

Однако все сказанное выше имеет и другую сторону. Тынянов упорно называет людей декабристской эпохи людьми с «прыгающей походкой». Откуда этот образ? Вследствие несовершенства скачкового устройства первых кинопроекторов и отсутствия эталонной скорости проекции фильмов раннее киноизображение воспринималось как «прыгающее движение безсветных фигур» (З. Гиппиус)⁵⁸. Постепенно этот технический недостаток стал осмысляться содержательно. В культуре о кинематографических персонажах складывается мнение, следующим образом спародированное Маяковским: «сначала темно, а потом дрыгающие люди, под вальс бегают»⁵⁹. Прыгающая походка — устойчивая характеристика «человека на экране». История декабристов пересказывалась языком кинематографического мифа потому, что в самой сущности декабризма виделась наивность «сантиментальной горячки»⁶⁰ кинематографа. Не случайно стихотворение Мандельштама «Кинематограф», дающее набор кинематографических штампов 1913 года и открывающееся словами:

⁵⁸ Крайний А. [З. Гиппиус]. Синема. — Звено, 1926, № 204, с. 3.

⁵⁹ Маяковский В. Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. — В кн.: Маяковский В. В. Театр и кино. М., 1954, с. 385.

⁶⁰ Выражение О. Мандельштама (стихотворение «Кинематограф»).

«...начинается лубочный
Роман красавицы графини», —

а заканчивающееся:

«...пожизненная крепость!» —

кажется стилистическим эталоном, на который ориентируются Тынянов и его соавтор. «Лубочность» — отнюдь не синоним художественной неполноценности. «Сантиментальная горячка» немого кинематографа создала высокую классику и, в частности, образ человека с прыгающей походкой — Чарли Чаплина. Мелодраматизм, с одной стороны, и «прыгающая походка» наивно-нелепого и трогательного человека, донкихота и ребенка одновременно — с другой — таковы для Тынянова психологические сюжеты людей декабристской эпохи: «Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, — у них был такой «масонский знак», взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие не понимали. Усмешка была почти детская»⁶¹. Не случайно среди декабристов Тынянова более всего привлекает Кюхельбекер, Кюхля. Реальный Кюхельбекер был среди декабристов фигурой совсем не типичной, но именно он более всего подходил на роль декабристского Чарли Чаплина, и Тынянов поставил его в центр создаваемого им художественного мира.

Не менее чем Чаплина, фигура Кюхельбекера в романе напоминает кинематографическую маску Бестера Китона — неудачливость соединяется в ней с доходящим до комизма бесстрашием, а неизменное благородство поступков — с полным отсутствием чувства юмора. В «Кюхле» есть ряд эпизодов, пародически прикрепленных к кинематографу, в частности к фильмам Китона «Наше гостеприимство» и «Три эпохи», второй из которых был пародией на «Нетерпимость» Д. Гриффита. Размахивающий большим нестреляющим пистолетом, на повороте сваливающийся с извозчика в сугроб, Кюхельбекер в романе ведет себя на «трагической сцене» 14 декабря в стиле китоновской культуры «высокого слэпстика».

В духе пародии Китона на авантюрную конструкцию мелодрам Гриффита «погоня — жертва достигнута — спасение в последний момент» строится в романе и поединок Кюхельбекера с «чеченом» на пустынной дороге с последующим вызволением Грибоедовым героя из дулла, причем расположение маленьких главок этого эпизода имитирует кинематографическую конструкцию параллельного монтажа.

⁶¹ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1957. с. 4.

Чтобы еще раз убедиться в кинематографичности видения Тыняновым фигуры декабриста, достаточно сравнить финал «Кюхли» с финалом «СВД», киностилистика которого, по словам рецензента, «изумительна»: «Платок, закрывая лицо убитого революционера, закрывает кадр как бы комбинированной диафрагмой»⁶². Суханов в фильме умирает на руках склонившейся над ним Вишневской, возле красивой речки. Эта концовка — почти точная реплика картины, завершающей роман и данной как галлюцинация умирающего Кюхельбекера: «Он лежал у самого ручья, под веткою. Прямо над ним была курчавая голова. Она смеялась, скалила зубы и, шутя, щекотала рыжеватыми кудрями его глаза»⁶³. В этом последнем видении, как в кинематографе, взаимно проецируются образ погибшего Пушкина, черты бывшей невесты декабриста и голос жены Кюхельбекера Дросиды Ивановны — как реальные и вымышленные фигуры переплетутся позднее в сценарии «СВД».

Любопытна прокатная судьба завершающей сцены «СВД». Представленный в ней трагико-драматический тип финала, пользовавшийся неизменным успехом у русского зрителя, обрекал отечественные мелодрамы на верный провал за границей. В силу этого в круг обязанностей экспортно-импортных отделов кинофабрик входил своего рода транскультурный перевод выпускаемой продукции. Сохранилась переписка по поводу изменения финала «СВД» (изготовление мелодрам с двумя финалами для внутреннего и внешнего рынка было общепринятой практикой и в русском дореволюционном кино). Экспортно-импортный отдел «Совкино» обратился к режиссерам с предложением доснять для «СВД» счастливый конец: «...учитывая требования заграничного рынка, просим сделать таковой в следующем варианте: «Жена генерала находит героя в обмороке (не мертвым) на берегу реки».

Следующая сцена: «Парк (рядом видна вилла, вдали озеро, или еще лучше море). Герой сидит в кресле с повязкой, указывающей на ранение. Рядом, в парке же, сервированный стол; жена генерала ухаживает за выздоравливающим». Надпись. «Конец».

Чтобы не пропустить сезон продаж, просим сделать досъемки в самом срочном порядке»⁶⁴.

Козинцев и Трауберг, по-видимому, не согласились с таким вариантом финала и затаили с досъемками. Однако через полгода под нажимом экспортеров художественно-сценарное

⁶² Соколов И. СВД. — Кино-фронт, 1927, № 9—10, с. 22.

⁶³ Тынянов Ю. Сочинения, т. 1, с. 323.

⁶⁴ ЛГАЛИ, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 20, л. 112.

бюро фабрики переслало в экспортно-импортный отдел компромиссный проект концовки из 12 кадров. Новый финал должен был удовлетворить как любителей счастливого конца, так и сторонников трагических развязок. Выстрел в костеле сохраняется, но пуля попадает не в Суханова, а в заслонившую его жену генерала Вишневого (типологически такой финал соответствует концовке западной мелодрамы, описанной в приведенном выше стихотворении Мандельштама). Возлюбленных подбирает знакомый нам по сюжету фургон с циркачами. Теперь уже не Вишневская склонилась над умирающим Сухановым, а Суханов наклонился над лежащей на цирковом тряпье Вишневской. «Лицо Вишневской — улыбка»⁶⁵.

В силу предполагаемых сроков досъемки картина должна была кончаться не летней сценой у ручья, а следующим кадром: «Спит часовой у пограничного столба. Далеко в метели пропадает фургон. Кружащийся снег заполняет экран»⁶⁶.

Экспортно-импортный отдел не одобрил такой неопределенной трактовки финала. Отдел настаивал на полном изъятии выстрела в костеле, что «является обязательной предпосылкой проникновения картины в ряд западных стран»⁶⁷. В письме от 23 декабря 1927 г. заведующий отделом писал директору кинофабрики: «Повторяем, что мы находим более целесообразным вариант конца СВД сделать в плане, о котором мы говорили <...>, так как тогда картина будет приемлема и для Англии»⁶⁸. Последнее соображение, по-видимому, оказалось решающим, и в январе 1928 г. (без участия режиссеров, отбывших в командировку в Берлин и Париж) были произведены досъемки, в которых, согласно протоколу просмотра, «пожелания экспортного отдела выполнены»⁶⁹.

Во время пребывания в Праге Ю. Н. Тынянов ходил в кино на «СВД». Позднее в разговоре с Г. М. Козинцевым он жаловался на чешских перемонтажеров, исказивших облик декабристского движения в фильме. Пусть на фоне множества сценарных отступлений от истины это и покажется странным, но Тынянов, несомненно, дорожил «СВД» не только как удачным фильмом, но и как призмой преломления исторических событий. Сценарий «СВД» — периферийное явление в творчестве Тынянова, но именно потому, что на периферии некоторые черты искусства всегда проявляются резче, здесь обозначились существенные грани тыняновского образа декабризма. «Самое

⁶⁵ ЛГАЛИ, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 20, л. 120.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же, л. 123.

⁶⁸ Там же, л. 122.

⁶⁹ Там же, л. 123.

чувство истории»⁷⁰, которое, согласно Эйхенбауму, становится у Тынянова сюжетом фильма, оказывается, в свою очередь, сформулированным на языке кинематографа. Использование последнего в качестве метаязыка исторических представлений — не единичное явление в культуре XX века. Как только в поле ее зрения попадает кинематограф, действительность в ее самых обыденных проявлениях — таких, как завтрак младенца или прибытие поезда — становится возможным рассматривать остраненно, т. е. как текст. Кинематограф позволил всякую ситуацию современности считать как бы потенциальным историческим документом. Как в 1914 году писал о кино С. М. Волконский, «это будет со временем «летопись в образах»; и если Карамзин говорил, что «история есть зеркало событий», то как не приложить этого наименования к кинематографической ленте»⁷¹. Событие берется с «запасом будущего», как бы прочитываясь с двух точек зрения — современника и воображаемого потомка, в результате чего возникает специфическое переживание, которое тем ярче, чем тривиальнее его предмет. «Не только Пушкин, но и вывеска гастрономической лавки может показаться чудесной реликвией, когда она покрыта мистическим прахом умершей старины, — писал в том же 1914 году Л. Н. Войтоловский. — Кинематограф неизгладимо врезывает черты минувшего в живое тело истории»⁷².

С предельной готовностью в пространственные формулы кинематографического рассказа облакаются и представления о прошлом. При этом наибольшим интересом обладают случаи, когда кинематограф в тексте присутствует отраженно, как бы в качестве вспомогательного механизма, встроенного в естественный язык.

Возьмем такую техническую операцию перехода от сцены к сцене, как «наплыв». Уже на достаточно ранней стадии развития киноязыка наплыв применяется в качестве приема, сигнализирующего границы «вспоминавания». В 1916 году авторитетный психолог Х. Мюнстерберг констатировал, что механизм кинонаплыва фактически изоморфен психическому механизму «медленного» воспоминавания: «В нашем сознании прошлое и будущее переплетается с настоящим. Кино послушно законам сознания, и лишь в меньшей степени — законам внешнего мира»⁷³. Независимо от того, правомерно ли такое отождеств-

⁷⁰ Цит. по: Сэпман И. Тынянов-сценарист, с. 73.

⁷¹ Волконский С. Отклики театра. Спб., 1914, с. 183.

⁷² Войтоловский Л. Чудесный гость. — Вестник кинематографии. 1914, № 85/5, с. 17.

⁷³ Münsterberg H. The Film. A Psychological Study. N. Y., 1916, p. 41.

ление (Тынянов, например, был склонен рассматривать воспоминание лишь как начальную мотивировку приема наплыва), мы можем сказать, что сам факт понимания наплыва как «естественного», иконического знака воспоминания указывает на значение кино в качестве нового языка «самосознания сознания», как бы постоянно достраивающего себя до состояния кинотекста.

Ю. Н. Тынянов писал о наплыве: «С удивлением мы констатируем, что адекватного слова в языке и литературе — нет. Мы можем в каждом данном случае, в каждом данном применении — *описать* его словами, но подыскать ему адекватное слово или понятие в языке нельзя» (ПИЛК, с. 334). Однако очень скоро таким понятием становится слово «наплыв», которое охотно ассимилируется литературой для создания такого специфического модуля повествования, который можно назвать «паракинематографическим». Более того, можно утверждать, что в таких поэтических оборотах, как, например, ахматовское «...и вот чужое слово проступает», наплыв присутствует в виде своеобразного кинематографического подтекста (не исключено, что и само научное понятие подтекста формировалось не без влияния наплыва как знака воспоминания в кино). Сравни описание этого приема Тыняновым: «бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь нее вырисовывается новый кадр» (ПИЛК, с. 328).

По-видимому, и язык исторического описания в культуре XX века исподволь усваивает некоторые правила киноязыка. При этом те или иные приемы киноповествования не обязательно удерживаются строго в рамках метаязыка — напротив, черты кинотекста склонны переходить на предмет описания, в результате чего сама история приобретает черты кинематографичности. Это легче всего прослеживается на таком психологизированном языке исторического описания, как мемуары. Так, К. Г. Паустовский пишет о Киеве эпохи гражданской войны: «Время было *судорожное, порывистое*, перевороты шли *наплывами*. В первые же дни появления каждой новой власти возникали ясные и грозные признаки ее скорого и жалкого падения...»⁷⁴

Здесь наплыв, а также побочные характеристики кинотекста из паракинематографической метафоры воспоминания превращаются в механизм движения истории, оказываются «встроены»

⁷⁴ Паустовский К. Г. Собр. соч. М., 1968, т. 4, с. 635.

ными» в историческое время. Как только историк пытается представить себе историю нелитературно, оказывается, что он описывает ее как кинофильм. Возможно, это в особой степени относится к таким «порывистым» историческим периодам, как эпоха декабризма. Показательно кинематографическое ее описание в историческом сочинении М. Гершензона, усложненное рядом киноприемов и увенчанное новаторским по тем временам «наездом»: «Еще в конце екатерининского времени впервые появляется перед нами Марья Ивановна Римская-Корсакова. *Бледной тенью мелькнет* она раз, другой на горизонте московских преданий, *потом исчезнет*, и вдруг, в двенадцатом году, точно озаренная московским пожаром, предстает уже вся живая — не безыменная фигура, а именно Марья Ивановна, которой ни с кем не смешашь; и затем *время, подобно кинематографу*, постепенно все более придвигает ее к нам, ее фигура, *приближаясь, растет и растет*, и вот в 20-х годах она стоит перед нами во весь рост, *вся на виду до мельчайшей морщинки на ее немолодом, но еще привлекательном лице*»⁷⁵.

Таким образом, язык кинематографа раскрывается как язык эпохи. Одновременно в нем обнаруживаются пласты сознания, гораздо более древнего, чем XX век. В руках историка киноязык оказывается средством проникновения в прошлое: история не только сложна, но и проста и даже примитивна. С одной стороны, являясь как бы созданием гениального мастера, она проясняется в сложнейшей ткани конгениального художественного текста, с другой — она отливается в формы примитива и именно через штампы массового сознания познается. Тынянов — историк-документалист, Тынянов, воссоздающий историю с помощью тончайшей ткани художественного повествования, и Тынянов, познающий историю, переводя ее на язык примитива, — одно лицо. Это лицо — Эдип перед сфинксом Истории.

М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес
ТЫНЯНОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОГО
(СООБЩЕНИЕ)

Корпус воспоминаний о Тынянове (начало собиранию которых было положено Л. Н. Тыняновой, В. А. Кавериним и З. А. Никитиной во время подготовки мемуарного сборника,

⁷⁵ Гершензон М. Грибоедовская Москва. Изд. 2-е. М., 1916, с. 7. О мелодраме как языке исторического описания см. в кн.: Fell J. L. Film and the Narrative Tradition. Oklahoma, 1974, p. 51—53.

вышедшего в 1966 г. в серии ЖЗЛ) в последнее десятилетие продолжал активно пополняться — как новонаписанными текстами, так и извлеченными из архивов. Среди них — включенные в новый мемуарный сборник (М., 1983) воспоминания Г. О. Винокура, Б. В. Томашевского, Н. И. Харджиева, И. Л. Андроникова и других, воспоминания Р. О. Якобсона, опубликованные в дни работы I Тыняновских чтений, мемуары акад. А. А. Летавета и Э. Нурмисте (газета «Знамя труда». Резекне, 1982, 29 мая) и др. В сборник 1983 г. вошли также все статьи и заметки из книги ЖЗЛ (кроме неоднократно переиздававшейся заметки И. А. Рахтанов); при этом ранее публиковавшиеся тексты в ряде случаев дополнены и должным образом подготовлены (например, на с. 54 дан почти весь фрагмент, выпавший из других изданий мемуаров В. А. Каверина, с. 144—145, где текст воспоминаний К. И. Чуковского существенно уточнен в соответствии с печатным текстом «Чукоккалы»).

К сожалению, сборник не лишен досадных недостатков. Так, текстологически ненадежно напечатаны воспоминания Н. В. Яковлева (ср., например, с. 61 и ПИЛК, с. 452, где цитируется то же место, — и это лишь один из подобных же изъянов), А. К. Гацерелия (текст сокращен, и не без потерь по сравнению с первой публикацией в «Литературной Грузии», 1975, № 12; 1976, № 1). В ряде случаев сказывается отсутствие пояснительного материала. В частности, необходимо было указать источник текста воспоминаний Б. В. Томашевского — как потому, что любая публикация из наследия крупного ученого должна документироваться, так и потому, что в данном случае у читателя, который легко уловит в тексте признаки устной речи, возникнут соответствующие вопросы. Читатель (даже и специалист) не обязан помнить, что нужное пояснение можно найти в ПИЛК, с. 568 (воспоминания представляют собой выступление на вечере памяти Тынянова 9 января 1944 г.). Такого рода соображения следует учитывать при обращении к этому сборнику — основному источнику мемуарных свидетельств о Тынянове.

К этому расширяющемуся кругу воспоминаний относятся мемуарные заметки крупного историка русской литературы, общественно-политической мысли и революционного движения профессора Ю. Г. Оксмана (1895—1970). Эти заметки свидетельствуют о тесных отношениях, продолжавшихся более двадцати лет, вплоть до разлуки в 1936 г. Весьма существенным обстоятельством, повышающим значение этих

воспоминаний, несколько лет назад любезно предоставленных (вместе с другими материалами) в наше распоряжение вдовой ученого Антониной Петровной¹ является то, что мемуарист был соавтором Тынянова — вместе они написали сценарий «SVD»², — а также, как явствует из заметок (подтверждение можно найти, в частности, в упомянутом выше фрагменте мемуара К. И. Чуковского), играл роль «первого слушателя» и, что особенно важно, эксперта-источниковеда.

Но и по другим причинам эти воспоминания следует отнести к числу наиболее ценных. Личности и биографии героя воспоминаний и самого мемуариста глубоко сопоставимы. В контексте такого сопоставления, представляющегося и естественным и необходимым, лаконичные мемуарные заметки обогащаются ярким материалом и способны сообщить больше, чем в них непосредственно содержится. Становятся яснее и черты сходства, и не менее, а часто более показательные различия, оттеняющие параллелизм биографий и соподчиненность их одним историческим и культурным императивам. Следует отметить как особо благоприятное обстоятельство и то, что в данном случае существует возможность заполнить пробел между временем, описываемым в воспоминаниях, и временем их создания материалом, имеющим прямое отношение и к герою, и к автору, и к кристаллизации самой мемуарной тематики в научных занятиях и эпистолярной авторе. В отличие от В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума, связанных с Тыняновым принадлежностью к одному филологическому направлению, Оксман был в этом отношении независим и критичен. В его заметках ощутимы и близость к герою, и дистанция.

Среди его мемуарных набросков есть незаконченная (вернее, только начатая) «Автобиография». Допустимо предполагать, что она писалась с учетом «Автобиографии» Тынянова, о которой Оксман мог знать еще до появления ее в печати в 1959 г. Во всяком случае, намечая тот контекст, в который должны, быть поставлены публикуемые ниже воспоминания, уместно начать как раз со сравнения сообщаемого в двух «Автобиографиях». Далее, предваряя текст воспоминаний, мы кратко поясняем биографические и научные отношения двух исследователей в целом; после текста воспоминаний следуют специальные пояснения, относящиеся к фактам, упомянутым мемуаристом, и сделанные главным образом в аспекте биографии Тынянова.

¹ В настоящее время заметки хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 181.

² См. статью Ю. М. Лотмана и Ю. Г. Цивьяна в настоящем сборнике.

Эпиграф к «Автобиографии» историка — «Рожденные в года глухие Пути не помнят своего». Выбор этих стихов понятен по первым же фразам; можно думать, что эпиграф относится именно к той части «Автобиографии», которая говорит о детстве, а дальнейшим частям соответствовали бы следующие две строки блоковского стихотворения, но, может быть, это слишком логично, и соотношение «памяти» и «забвения» мыслилось мемуаристом более сложно. Автор публикуемых мемуарных заметок родился в один год с Тыняновым, 30 декабря 1894 г. (11 янв. 1895), в городе Вознесенске (Херсонская губ.) — как писал он в «Автобиографии», «заглохшей и опустевшей ставке упраздненных лет за сорок перед тем военных поселений Прибужья. И время, в которое я появился на свет, было на редкость глухое, и самый город наш, мертвенно-сонный, с его затхло-неподвижным бытом, с его оторванностью от железнодорожных путей, культурных и торгово-промышленных центров, был, вероятно, одним из самых глухих углов, занесенных на карту Российской империи. Впечатлений было так мало, что ничего нет удивительного в том, что я ничего не могу вспомнить ни о начальной поре своего становления, ни о позднейших его путях».

Переданные Тыняновым яркие впечатления от этнически пестрой, «очень разной», как он писал, Режицы составляют контраст по отношению к этим строкам, тем более резкий, что в обоих случаях речь идет о провинции. Столь же различен был домашний уклад, в котором над этнической общностью возобладало различие социально-бытовой ориентации (в семье мемуариста также и религиозный индифферентизм). Органическая связь обоих авторов с прошлым осмыслиется в «Автобиографиях» глубоко индивидуально и в несопадающих хронологических масштабах: Тынянов «застал еще в городе мистерии», представлявшие смерть Артаксеркса, а латгальских староверов вспоминал как «русских людей XVII века»; Оксман целиком сосредоточен на XIX веке, и то, что он вспоминает, близко к тому, что интересовало его как историка. Он пишет: «Несмотря на то, что в XX век я вошел пятилетним ребенком, а 1917 год встречал еще студентом, тысячами видимых и невидимых нитей не только своего бытия, но и сознания я был связан уже с веком ушедшим, а не с начинавшимся. Связь эта далеко выходила за пределы моего возраста и, подобно тому, как Россия являлась для меня не отвлеченным историко-географическим понятием, а живым и действенным государственным организмом, частью которого я никогда не переставал себя кровно и с гордостью ощущать, так и нити, ведущие из настоя-

щего в прошлое, на пять-шесть десятков лет назад, на каждом шагу моего детства осязались еще «весомо, грубо, зримо», ибо и люди, и вещи, и традиции крепостного строя слишком медленно уходили в историю и еще запросто продолжали бытовать в повседневности степного захолустья. Застойный быт николаевского военного поселения консервировал, как в заповеднике, все, что попадало в сферу его притяжения. Символически звучало даже название речонки, отделявшей наш город от самых старых из его предместий — Болгарки, Ближних и Дальних лагерей. Это был Мертвовод или, точнее, Мертвые Воды, упоминавшиеся где-то в истории походов не то Миниха, не то Румянцева. Моя нянька, к которой со дня рождения я привязан был, кажется, не меньше, чем к матери, была крепостной крестьянкой, хорошо помнившей и барщину, и военные поселения. Девчонкой еще ее гоняли на работу по украшению города при посещении Николаем I больших маневров под Вознесенском в 1837 г.» Приемы в доме приятельницы родителей, вдовы боевого генерала Е. И. Воронова, «на Пасху, на Рождество и в именины хозяйки относятся к числу самых ранних воспоминаний моего детства. Самого генерала уже не было в живых <...> Его шпага, эполеты и кожаная каска с парящим двуглавым орлом грезилась мне даже во сне, а первые книги, с которыми я играл, еще не умея читать, были фолианты с портретами героев 12-го года, биографии генерал-фельдмаршалов российской армии, альбомы с воспроизведениями всех видов воинского обмундирования и вооружения и прочие специальные издания из библиотеки штаб-офицера 40-х годов».

Между тем, что окружало мемуариста в детстве, и его будущими научными интересами, направленными в значительной мере на историю русской радикальной и революционной мысли и деятельности, — резкий контраст: «Даже в нашем доме процветал монархический культ. Мама с благоговением вспоминала посещение Николаевской Мариинской гимназии, в которой она воспитывалась, императором Александром III и его семьей, а брат мой, родившийся в год Ходынки, в честь нового царя назван был Николаем». В годы революции брат стал красным партизаном, затем чекистом, и его многолюдные похороны в Кисловодске, когда по улице несли красное полотнище со словами «Умер Оксман», произвели такое впечатление на видевшего это Н. Асева, что в результате появилась поэма «Николай Оксман» (1933). «Самодержавие в течение первых лет моей жизни еще воспринималось мной как высшая форма государственного правопорядка, монархии конституционные казались чем-то шатким и неполноценным, а строй рес-

публиканский расценивался как последняя стадия разложения и упадка, снисходительно допускаясь только для стран Нового Света. Эта официально-примитивная концепция, вместе со всеми своими производными — воинствующим национализмом, великодержавным шовинизмом, иллюзиями незыблемости гражданского мира и надклассовости всех органов государственной власти рухнула не раньше конца 1905 г. Пораженческие разговоры в пору падения Порт-Артура и Цусимской катастрофы расценивались мною еще как личное оскорбление, как удары по самому близкому и дороговому».

Речь идет о десятилетнем ребенке, но именно этот разрыв с прежними представлениями, обозначившийся в годы первой русской революции, стал определяющим вплоть до возникновения первых мемуарных замыслов (см. далее).

В Петербургский университет Тынянов попал сразу после псковской гимназии, автор мемуаров о нем — после годичного пребывания в Европе, где он слушал лекции по филологическим и историческим дисциплинам в Гейдельберге и Бонне. Как свидетельствует его вдова, он вернулся с уверенностью, что «жить может только в России, работать для России». От литературы раннего средневековья, которой он, согласно воспоминаниям, был занят к моменту знакомства с Тыняновым, он быстро перешел к русскому XIX веку — причем с перевесом в сторону источниковедческих и архивных разысканий. Уже в студенческие годы они привели к открытию неизвестного текста Гоголя («Кровавый бандурист»). Жена ученого, знавшая будущего мужа с гимназических лет (она также жила в Вознесенске), поясняет склад его личности следующим образом: «Он был старшим сыном — в такой семье, как его, это означало: непременно в будущем большой человек, с детства — первый во всем. Это значит — усваивать знания, знания. А потом, когда выучился? Прибавлять к этому уже имеющемуся знанию новое, приращивать, дополнять! Он и искал новые факты, хотел только фактов — отыскать в архивах неизвестное. Отвлеченных, философских рассуждений он не любил — как все расплывчатое, неопределенное, чего нельзя проверить, точно удостовериться».

Отношение Тынянова к «философским рассуждениям» в филологии было столь же негативным, но он искал определенности на иных путях, фактов — иного рода. В то время как его однокашник погрузился в изучение цензурных дел (начав занятия в архивах летом 1915 г.³, он с января 1916 участвует в Комиссии

³ Заимствуем эту дату из библиографической работы В. Эджертона (Russian Literature, 1972, № 5).

по научному описанию архива министерства народного просвещения, в том числе цензурного комитета, — работа, которая приобрела большой размах после Февральской революции), Тынянов занялся поэтическим языком пушкинской эпохи, отводя текстологическим и фактологическим штудиям (главным образом вокруг Кюхельбекера) сравнительно ограниченную роль. Позднее, в 1923 г., Оксман писал Н. К. Пиксанову, что в семинаре последнего по Белинскому прошел «пиксановскую школу» и что это «единственная школа, которая у нас была и которой так мало словесников по-настоящему воспользовались»⁴. Отношение Тынянова к Н. К. Пиксанову, как об этом упомянуто и в воспоминаниях, было иным. В 1928 г., заканчивая «Смерть Вазир-Мухтара», Тынянов писал Шкловскому: «Если хочешь знать, я ведь начал в Университете с Грибоедова. Но так как Пиксанов изучал Бехтеевский список, а не «Горе» и не Александра Сергеевича, то я, столкнувшись с Кюхлей, полюбил его и забыл о Грибоедове. <...> Боком вошел в Пушкинский семинарий, к Венгерычу, и занялся Пушкиным»⁵.

Этот момент как раз и отражен в публикуемых ниже мемуарных заметках. Надо еще вспомнить то, что Тынянов писал о себе — первокурснике: «Я тыкался в аудитории наугад. Теперь я не жалею об этом. Я слышал вступительные и другие лекции: биолога Догеля, химика Чугаева <...> физика Боргмана» (впоследствии некоторые естественно-научные аналогии были использованы Тыняновым в его теоретических построениях). И от первой студенческой работы, о которой говорится в заметках, к последующим, предварявшим вступление в ОПОЯЗ, он проделал немалую эволюцию. В противоположность этому Оксман, рано определив свой угол зрения на историю литературы и общественной мысли, не был озабочен рефлексией над методологическими предпосылками. Его плодотворный путь отличался идеальной для академического ученого последовательностью.

В октябре 1917 г. он был рекомендован С. А. Венгером для работы в университете (Тынянов в это время, как отмечено в воспоминаниях, еще не кончил университетского курса); летом 1918 г. уехал в Одессу, затем осенью вернулся в Петроград. Вновь оказавшись в Одессе в 1919 г., он становится профессором и ректором Одесского археологического института, профес-

⁴ Здесь и далее цит. по копиям из коллекции А. Л. Гришунина (подлинники — ИРЛИ, ф. 496). Спустя 40 лет Оксман писал о Пиксанове как о «воспитателе нескольких поколений литературоведческих кадров» и «авторе ценнейших проблемно-тематических семинариев» (Учен. зап. Горьковского гос. ун-та. Сер. историко-филологическая, 1966, вып. 78, с. 479).

⁵ ЦГА.ЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723.

сором Одесского института народного образования, а также заведует Одесским областным архивным управлением. Летом 1922 г., приехав в Петроград, по-видимому, для выяснения возможностей возвращения, он пишет жене (29 июня): «Внешне Петербург возрождается, но как-то вяло и провинциально в сравнении с Москвой. Культурная жизнь бьет зато ключом — лекции, доклады, масса новых книг и т. д.»⁶. 13 июня 1923 г. он общал Н. К. Пиксанову: «К 1 августа я переселяюсь в Петербург: сие решение твердое и пересмотру не подлежит». С сентября 1923 г. он преподает в Петроградском университете и сотрудничает в Институте сравнительного изучения литературы и языков Запада и Востока. Одновременно он работает в Центральном архиве, занимаясь документами бывшего министерства внутренних дел. В том же письме Пиксанову говорится: «Прошлогоднее мое начинание — историко-литературный журнал — осуществляется осенью этого года. <...> Много труда я потратил на согласование будущих сотрудников (от Б. М. Эйхенбаума и Тынянова до Б. М. Энгельгардта и <Б. Л.> Модзалевского) на внепартийной платформе делового и чисто исторического органа <...>» (имеется в виду несвязанность опоязовской или какой-либо иной доктриной). Таким органом стали сборники «Атеней», в III выпуске которых (1926) была помещена статья Тынянова «Валерий Брюсов». Но в принципе «деловой и чисто исторический» подход был для него малоприемлем (что понятно из сказанного выше) — охлаждение отношений, о котором говорится в воспоминаниях, не было случайностью. Показательна, однако, и та оценка положения, которая содержится в письме мемуариста к Пиксанову от 20 мая 1924 г.: «в Зубовском институте — гнездо Опояза, не приемлющего «инако мыслящих» (ср. в воспоминаниях о «фанатичности» и «непримиримости» Тынянова. — М. Ч., Е. Т.); но все-таки это — единственное живое учреждение <...>».

Способность к такого рода оценкам сохранила его дружеские связи с Тыняновым. В 1927 г. Оксман сам стал сотрудничать в Институте истории искусств (Зубовском)⁷.

В 30-е годы различие двух научных биографий потеряло актуальность. То, что было лишь одной и не определяющей областью интересов Тынянова, передвинулось в центр его работы. Оксман был, по-видимому, одним из немногих, кого он информировал о составе приобретенного им архива Кюхельбекера⁸.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 1, ед. хр. 212.

⁷ Поэтика. Л., 1928, вып. 5, с. 149, 152, 154.

⁸ См. интервью Оксмана: Литературный Ленинград, 1934, 14 июля. Ср. ПИЛК, с. 430.

Общим полем их деятельности стала текстологическая и комментаторская работа в рамках ряда изданий Пушкина, участие во «Временнике Пушкинской комиссии».

После смерти Тынянова имя его постоянно присутствует в письмах Оксмана. Иногда создается впечатление, что он ищет любого повода для этого лично важного ему упоминания. В прочувствованном письме И. Н. Розанову от 30 июля 1945 г., восклицая: «Неужели вам уже 70 лет?» — он пишет далее: «Кажется, только вчера вспоминал я с Юр. Ник. Тыняновым, каким событием была для нас, да и для всего поколения молодых филологов, дебютировавших в годы первой большой войны, ваша книга о русских поэтах предпушкинской поры» (ГБЛ, ф. 653; имеются в виду «Русские лирики». М., 1914; ср. ПИЛК, с. 433, прим. 12). 20 апреля 1949 г. он писал Б. М. Эйхенбауму, сообщая, что лишь недавно ознакомился со статьей последнего о Тынянове 1940 года: «Как хорошо, что он сам успел прочитать такую статью о себе при жизни. А был он очень в этом отношении требователен и почти по-женски претенциозен. Часто-часто вспоминаю я Юрия — кстати и даже совсем нехстати»⁹.

После возвращения в Ленинград 31 декабря 1946 года мемуарист вскоре, весной 1947 года, переезжает в Саратов, где он был в течение последующих лет профессором университета на кафедре русской литературы. Ознакомление университетской аудитории с тыняновским научным и литературным наследием сразу стало для него одной из важных задач преподавательской деятельности. 27 февраля 1949 г. он сообщал Л. Н. Тыняновой и В. А. Каверину: «В годовщину кончины Юрия (в декабре 1948 г. — М. Ч., Е. Т.) я прочел о нем двухчасовую лекцию филологам Саратовского университета. В Пушкинском семинаре два студента прочли очень неплохие доклады на тему «Работы Ю. Н. Т. о Пушкине» и «Кюхельбекер в изучении Ю. Н. Т.». В кружке по советской литературе на днях будет сделан доклад о «Вазир-Мухтаре» <...> В программу занятий всех аспирантов я ввел, как обязательный минимум, основные работы Юрия. Мне радостно, что сотни молодых литературоведов приобщены мною к моему пониманию его значимости в истории русской культуры и как ученого, и как художника слова, и как одного из самых замечательных людей». («...Послушать Юлиана Григорьевича Оксмана приходят даже из других институтов», — вспоминает А. Суконцев. — Правда, 1984, 21 марта, с. 3).

⁹ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 2, ед. хр. 135.

Через несколько лет, 20 ноября 1953 г., он требовательно спрашивает тех же корреспондентов: «А что же слышно о десятилетии со дня кончины Юрия Николаевича? Что проведено в жизнь из летних решений?», а 9 декабря 1953 г., сомневаясь, получено ли предыдущее письмо, повторяет вопросы и намечает свою программу предполагавшейся адресатом юбилейной статьи. Эта программа представляет интерес — она зафиксировала тот подход к биографии и творчеству Тынянова, который соответствовал, по мысли автора, тогдашнему этапу литературной и научной жизни, очерчивая место, которое надлежало занять в современности столь важному для него имени.

Если Б. М. Эйхенбаум в статье 1940 г. обрисовал путь Тынянова в виде логически последовательного, восходящего движения молодой филологической мысли в науке, затем в литературе, то мемуарист стремился утвердить и популяризировать наследие Тынянова согласно пониманию соотношения 20-х годов и современности, складывавшемуся в обновленном ретроспективном освещении середины 50-х годов. Письмо демонстрирует как характерные черты советской мемуаристики и подхода к истории советской литературы (особое значение имен Горького и Маяковского), так и разные стороны личности автора — от фактологической строгости до всегда в нем сильного общественного темперамента, под действием которого и в расчете на жанр будущей статьи его эпистолярный стиль в данном случае приблизился к газетному. Он писал: «Нужны точные даты (рождения, смерти, выхода в свет важнейших произведений). Нужно подчеркнуть высокоположительное отношение А. М. Горького к творчеству Юрия Николаевича, нужно отметить его давние близкие (сейчас это называется именно так, хотя отношения Ю. Н. с Маяковским были много сложнее и интереснее) отношения с Маяковским. В статье должна быть мысль о том, что в Ю. Н. ученый неотделим от писателя, что исследовательская его работа совершенно органически перемешалась с литературной, что даже тематически статьи о Кюхельбекере замыкают «Кюхлю», статьи о Пушкине — роман о Пушкине, а необходимые коррективы к «Вазир-Мухтару» даны в исследованиях о Грибоедове и декабристах — исследованиях, опубликованных на страницах «Лит. наследства», «Временника Пушкинской комиссии Академии наук», «Звезды» и «Лит. современника». Я бы сказал еще и о том, что рапповская критика оклеветала «Вазир-Мухтара» (это первый русский роман не только о Грибоедове, но и об Иране!) <...> Тут бы упомянуть о «Словаре Ленина-полемиста» (я помню, как высоко отзывав-

лись об этой работе и Горький и Маяковский). Даже В. Я. Шишков писал о «словесном мастерстве, огромной эрудиции и тонком вкусе Ю. Н. Тынянова» (Звезда, 1946, № 4, с. 158. Цитата точная!)¹⁰. А то обстоятельство, что Ю. Н. вместе с А. П. Чапыгиным явились основоположниками советского исторического романа, это уже стало азбучной истиной (см. хорошую работу покойного М. Серебрянского «Советский исторический роман»). Не забудьте упомянуть и о том, что Ю. Н. вместе с Горьким был организатором и вдохновителем «Библиотеки» поэта, серии замечательных изданий, продолжающихся и по сей день. (До чего, однако, сер этот день: вместо Юрия Ник. в редакции «Библиотеки» сидит <N. N.>!) Обязательно напишите мне, в каком положении издание двухтомника <...> Не подать ли вам записку об издании сборника статей о Кюхельбекере? Это был бы очень нужный и ценный сборник! Поговорите о нем с Корнеем Ивановичем, который легче находит общий язык с нашими Сенковскими и Краевскими, чем это выходит у вас.

Немного позднее, 21 декабря 1953 г., мемуарист с удовлетворением отзывается о статье Каверина о Тынянове, появившейся в «Лит. газете» 19 декабря, интересуется, будет ли в газете «информация о вечере памяти Юрия Николаевича», обсуждает вопрос о возможном авторе предисловия к планировавшемуся двухтомнику и сообщает далее: «17 декабря я сделал доклад «Памяти Ю. Н. Тынянова» на филологическом факультете, для студентов IV курса. Иранскую тему обработал в духе вашей статьи!» И наконец, 26 апреля 1955 г. Оксман писал Каверину из Саратова в Москву: «В этом году прочел новый факультатив, которого в жизни никогда не читал — двенадцать лекций на тему «Введение в изучение русской поэзии. От Пушкина до наших дней». Очень широко использовал все работы Юрия Николаевича (конечно, гениальные — не сомневаюсь в этом, о чем и заявил публично). Много фантазировал, пытаюсь теоретически осмыслить то, что происходило в течение последних 25 лет, после Маяковского, переосмысляя то, что намечалось в «Промежутке», и иллюстрируя примерами, невзирая на лица. Шум получился очень большой, а я сознательно иду в своих лекциях (сколько мне их еще читать? — Ведь очень недолго) на взрывы и эпатирование <...> Если буду жив, осенью попробую прочесть что-нибудь о русском романе — до «Открытой книги» включительно. Приезжайте послушать!»

В этом письме любопытны не только оценка трудов Тынянова, но и сообщение об использовании их в работе самого Оксмана, вышедшей за пределы его обычных интересов, прибли-

¹⁰ Цит. статья: К о г а н Л. Р. Из воспоминаний о В. Я. Шишкове.

жившейся к тыняновским интересам опоязовского периода и мало отраженной в его печатных трудах. Стремление вписать современный ему «промежуток» прозы в историю русского романа также связано прежде всего с характерной для Оксмана этого времени тягой к осмыслению литературных связей 20-х и 50-х годов. Что же касается самой оценки работ Тынянова, то отношение к ним мемуариста отнюдь не было лишено критичности. Так, он отмечал лакуны в схеме литературной борьбы 1810—1820-х годов, предложенной в «Архаистах и Пушкине»¹¹. В его архиве сохранились критические заметки о статье Тынянова в издании сочинений Кюхельбекера 1939 г.

Культивирование Оксманом наследия Тынянова входило в тот литературно-общественный контекст, который отражен в письме от 31 марта 1956 г. тем же адресатам об альманахе «Литературная Москва» (В. А. Каверин принимал активное участие в составлении альманаха): «А знаете ли Вы, что я сделал **три** доклада о московском альманахе? Один — на закрытом заседании кафедры русской литературы, другой на общем студенческом собрании, третий на филологическом активе, с участием журналистов, писателей и вообще «читателей». <...> Я читал стихи Заболоцкого полностью, из поэмы Твардовского <«За далью — даль»> — лучшие страницы, стихи Слуцкого о Белоянисе, спорил с концовкой «Дома на площади» <Э. Казакевича>, пересказывал В. Гроссмана <рассказ «Шестое августа»> (первоклассная работа, хотя в ней больше демонстрации самых неожиданных творческих возможностей, чем самого искусства), анализировал в связи с альманахом новую расстановку сил в литературе и т. п.». Научная деятельность самого мемуариста в то время, когда, по его словам, цитирующим Маяковского, «кляча истории опять поскакала вскачь! И не остановить старуху — откуда прыть взялась?», — достигает большой интенсивности. Еще ранее, в письме от 14 января 1951 г., говоря о «моем вхождении в жизнь в «Лит. наследстве»», он писал: «Во вторую половину века я ввалился почти как свой человек, получив в дополнение к фигуре и голос, т. е. точнее — фамилию» (имеется в виду работа о Белинском в 57-м томе «Лит. наследства»). В 1956 г. он начал работать в ИМЛИ. Тогда же частично осуществились издательские замыслы, обсуждавшиеся в цитированных письмах, — появились «Избранные произведения» Тынянова, подготовленные Б. О. Костелянцем.

¹¹ Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959, с. 36—37.

Летом того же года, живя, как обычно, под Москвой в Подрезково, он обращается к ряду мемуарных замыслов и среди них — к воспоминаниям о Тьяннове. Момент, в который это происходило, соответствовал, по-видимому, тем необходимым, с точки зрения самого автора, внутренним условиям писания мемуаров, о которых говорит он в «Автобиографии», свидетельствуя, что у него «никогда не было желания вспоминать». «Больше того, — пояснял автор, — во мне всегда жила какая-то активная антипатия ко всем видам самоанализа, ко всем формам подытоживания или разложения своих ощущений, действий и размышлений, ко всяческому самолюбованию или самооплевыванию». Полагая «тенденцию самоутверждения (в эпическом или полемическом плане — безразлично)» важным двигателем мемуаристики, он пишет далее: «Но, независимо от всех этих предпосылок, никакой разворот подлинных воспоминаний не осуществим без всепроникающего ощущения того разрыва между прошлым и настоящим, высшие формы которого наиболее интенсивно переживаются в условиях максимального сужения внешних впечатлений самого мемуариста. Для меня эти постулаты определились лишь в 1937—1938 гг., в результате длительной больничной изоляции, но существовали, конечно, и другие формы отрешенности от внешнего мира — вроде монастырской кельи, усадебной глуши или хотя бы эмигрантского заштатного быта».

Эти замечания не только анализируют обращение самого автора к замыслу воспоминаний, но и описывают, как возникает, становится возможной мемуарная точка зрения вообще. Жанровая позиция интерпретирована здесь на основе самонаблюдения и исследовательского опыта (работа с мемуарными источниками). Некоторые архивные материалы показывают, что он начал осуществлять мемуарные замыслы через ряд лет после того, как «постулаты определились», но много ранее, чем последние были зафиксированы в приведенных замечаниях. Так, к мемуарной и историко-литературной работе об участнике Венгеровского семинара, поэте Г. В. Маслове (упоминаемом в заметках о Тьяннове) он приступил в 1944—1945 гг. Находясь в трудных условиях, вдали от библиотек и архивов, Оксман вел переписку с вдовой поэта Е. М. Тагер, которая, будучи в подобной же обстановке, тем не менее активно снабжала ученого материалами: их переписка (выдержки см. ПИЛК, с. 450—451) осталась свидетельством силы духа и историко-культурного оптимизма. Среди мемуарных замыслов 60-х годов — кроме воспоминаний о Тьяннове (была написана и отдельная заметка «Стихотворные шутки

Тынянова») и Г. Маслове — воспоминания о семинаре С. А. Венгерова (сохранилось несколько листков, озаглавленных «Пушкинский семинар»), об А. А. Ахматовой и некоторые другие. Сюда же примыкает «Автобиография».

Работая над воспоминаниями о Тынянове, мемуарист несколько раз переделывал начало заметок (первые эпизоды знакомства). Ряд фрагментов по привычке к экономии писчей бумаги, сложившейся у него в конце 30-х годов и в военное время, был набросан на оборотах конвертов, на полях (!) поздравительных открыток, присланных автору, и т. п. (это, в частности, позволяет установить, что работа продолжалась и после 1966 г.). Эти фрагменты, отмечая их отточиями в прямых скобках, мы присоединяем к остальному тексту; некоторые отрывочные записи вынесены в подстрочные примечания. Приводим текст воспоминаний (выдержки печатались: ПИЛК, с. 452, 455):

«Я знал Тынянова не только в пору его расцвета, я знал и его начало, даже предысторию этого начала, когда он был кудрявым, красивым, жизнерадостным студентом-первокурсником Петербургского университета. Я хорошо помню даже день и час, когда мы впервые по-настоящему познакомились и разговорились. Это случилось 7(20) ноября 1913 года. Именно в этот день в знаменитом верхнем коридоре должен был состояться в 12 часов общестуденческий политический митинг, посвященный трехлетию со дня смерти Л. Н. Толстого. После митинга предполагали выйти на набережную, где и закончить гражданскую панихиду.

Сходка не была разрешена начальством. Поэтому никого особенно не удивило, что уже с утра университет стал оцепляться отрядами конной и пешей полиции. После двенадцати лекций прекратились. Студенты, не принимавшие участия в общественной жизни, спешно покидали аудитории и теснились в раздевалке. Остальные (их было, конечно, меньшинство) ждали начала демонстрации. Атмосфера накалялась. У кабинета древностей запели «Вечную память», около входа в библиотеку — «Вы жертвою пали». Сходка началась точно в назначенный час. Предложение «смотрителя здания» (был такой чин) разойтись встречено было гулом негодования, после чего в коридор ворвались по внутренним лестницам сотни две полицейских, вооруженных до зубов. Отбрасывая и отесняя студентов в самый конец коридора, чтобы лишить их возможности прорваться к выходу, полиция через пять-шесть минут торжествовала легкую победу. Откуда-то появилось несколько столиков, полицейские чины приступили к переписи участников сходки. Одних при этом задерживали, у других только про-

веряли документы. Операция продолжалась томительно долго, не менее трех-четырёх часов.

Протиснувшись через некоторое время к дверям деканата историко-филологического факультета, я увидел у окна несколько сумрачного молодого студента, очень изящного, с тонким профилем, кудрявого, с небольшими бачками, чем-то напоминавшими лицейского Пушкина, в форменной, великолепно сшитой тужурке. Я уже и прежде обратил внимание на него на одной из вступительных лекций С. А. Венгерова, которые должны были предшествовать нашим занятиям в Пушкинском семинаре. Я встречал его в университетском коридоре, в кабинете для чтения, в столовке (имени Ореста Миллера). Он принимал участие в общественной жизни университета — был членом правления студенческого издательства, шумел на земляческих собраниях, участвовал во всех демонстрациях, дружил с какими-то длинноволосыми меньшевиками. От настоящей политики это было, конечно, очень далеко.

Но разговорились мы впервые. Сразу же выяснилось, что у нас немало общих интересов. Я занимался тогда литературой раннего средневековья, французскими фэбли и латинскими летописями, «Эликсиром сатаны» Э. Т. А. Гофмана. Он — изучал биографию Гейне, первоисточники легенды о Дон-Жуане, лирику Державина, Баратынского и Тютчева.

Его застенчивость не знала пределов. В первые годы своей студенческой жизни он как-то демонстративно чурался и науки. Было это от гордости, от некоторой уязвленности. В Пушкинском семинаре он молчал несколько месяцев, не участвуя ни в прениях, ни в послесеминарских обменах мнениями. Но его первый доклад — о «Каменном госте» — состоялся 20 февраля 1914 года и сразу завоевал всех — от С. А. Венгерова до таких скептиков, как я. Это не был семинарский доклад в строгом смысле этого слова, это было скорее стихотворение в прозе, вдохновенная декламация об автобиографической основе «Каменного гостя», о «Каменном госте» как поэтической исповеди, как предвещании трагического конца самого Пушкина.

Как и все молодые филологи-пушкинисты, он писал стихи, но никогда не выступал с ними на наших студенческих вечерах поэтов, где из наших старших товарищей читали свои стихи Гумилев, Осип Мандельштам, М. <Л.> Лозинский, В. <В.> Гиппиус, а из сокурсников Георгий Маслов, Всеволод Рождественский, Лариса Рейснер (бестужевка, часто у нас бывавшая), В. Тривус, Д. П. Якубович, Д. <И.> Выгодский.

Дружба со мною «перевела» Ю. Н. и в круг моих друзей — молодых пушкинистов. Это были С. М. Бонди, Г. В. Маслов,

В. Л. Комарович, Н. В. Яковлев, М. К. Азадовский, П. Д. Драганов, В. П. Красногорский, Г. Д. Ходжаев, Д. П. Якубович и др. Но настоящей дружбы ни с кем из них все же не установилось. Война разрушила благосостояние семьи Тыняновых <...> Он подолгу стал жить в Пскове и в Ярославле, затаив сдачу экзаменов (чуть ли не до конца 1918 года), производил в течение нескольких лет впечатление очень растерянного и очень нуждающегося человека. Добил его пожар в Ярославле в дни восстания 1918 года, когда сгорела у его родных его библиотека и большая часть рукописей.

Из профессоров Петербургского университета Ю. Н. особенно ценил А. А. Шахматова (мы с ним вместе прослушали его замечательный годовой курс о «Повести временных лет»), И. А. Бодуэна де Куртене («Введение в языкознание»), Ф. Ф. Зелинского (греческие лирики), может быть, Л. В. Щербу, Н. О. Лосского. Не любил Д. К. Петрова, Н. К. Пиксанова. Очень настороже был всегда с В. М. Жирмунским (его троюродным братом) и некоторое время с Б. М. Эйхенбаумом. Очень высоко ценил Тынянова С. А. Венгеров.

[...] Лекции и книги профессора А. И. Введенского проповедовали неокантианство, а потому почти все студенты-филологи были яростными противниками вульгарного материализма, господствовавшего в естествознании начала десятых годов XX века едва ли не столь же безраздельно, как полвека назад. Историю новой философии мы знали по Виндельбанду и косо смотрели на тех, кто предпочитал Паульсена, Маха и Авенариуса. «Науки о духе» мы, вслед за В. Дильтеем и Риккертом (и того и другого мы знали только понаслышке), противопоставляли наукам естественным. В науках о духе не может быть закономерностей, так как изучается единичное, неповторимое, в естественных науках — массовое.

[...] С осени 1914 года приступил к чтению лекций и к ведению семинария по древнерусской литературе В. Н. Перетц, переехавший в Петербург из Киева после избрания академиком. (Большой соблазн объединиться вокруг Перетца.) Вся наша группа пушкинистов присутствовала на вступительной лекции В. Н., но его грубые нападки на изучение русской литературы XIX в. вообще, и на пушкиноведение в частности, оттолкнули меня и моих ближайших друзей (Тынянов, Маслов, Комарович) от приобщения к этому кладезю филологической науки, а большую часть студенческого актива от участия в семинарии Перетца. Мы предпочитали его книгу* тому, что

* Имеется в виду: Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914.

он читал. Перешедшие к Перетцу С. Д. Балухатый, <С. А.> Еремин, <П. В.> Никифоров сохранили «двойное подданство», все прочие остались верны Пушкинскому семинару.

[...] Мы читали «Русскую мысль», «Заветы», «Летопись», «Вестник Европы». Более равнодушны были к «Русским запискам», «Современному миру», «Северным запискам». Из газет мы покупали «День» и «Речь», заглядывали в «Звезду» и «Правду», когда тот или иной номер оставлял для нас знакомый газетчик. Покупали «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», вечернюю «Биржовку», реже московское «Русское слово», заглядывали в «Биржевые ведомости»*.

[...] Для нас событиями были каждое новое стихотворение Блока, каждая новая постановка в «Музыкальной драме», каждый приезд в Петербург МХАТа. Мы читали новый перевод «Гейнриха фон Офтердингена» Новалиса, осуществленный З. А. Венгеровой и В. В. Гиппиусом (под ред. К. Ф. Некрасова, М., 1914), книжку Н. Н. Шульговского о стихе. А каждый новый том венгеровского Пушкина!

[...] Ю. Н. хорошо знал классический русский роман, поэтов второго и третьего ряда — Полонского, Апухтина, Сашу Черного, Бориса Садовского. Не знаю, любил ли он Брюсова, но декламировал его чаще других поэтов-символистов. Особенно охотно: «Я — жрец Изиды светлокудрой...» или «Я — вождь земных царей и царь Ассаргадон...». В «Tertia vigilia» Тынянов особенно ценит отдел портретов — «Любимцы веков», их монологическая форма повторяется в сохранившихся у меня его стихотворениях. Боже, до чего они похожи на брюсовские портреты! В 1913—1914 гг. Ю. Н. — явный ученик не Блока, а Брюсова. Его пафос риторичен, песенная стихия ему явно чужда. Наши петербургские коллеги шли за Блоком или за теми, кто уже ревизовал символизм в «Цех поэтов», в «Аполлон». Ю. Н. был несколько архаичен. Я не помню специальных разговоров на эту тему, но, читая некрологическую статью Ю. Н. о Брюсове (1924), я понимаю, что в ней было немало очень личного — в том числе и благодарность ученика учителю, автору сборников «Третья стража», «Urbi et orbi». Ю. Н. очень сочувственно подчеркивает ораторскую интонацию Брюсова**.

Мы не любили Есенина, он казался нам несколько баналь-

* Далее в рукописи перечислены исторические журналы: «Голос минувшего», «Русская старина», «Исторический вестник».

** Далее в рукописи следуют цитаты из статьи Тынянова о Брюсове.

ным и чуть-чуть ряженым*. Не принимали Л. Андреева. Ценили Бунина и Белого. Начинались акмеисты. Мы с Ю. Н. не приняли этого последнего слова современной нам лирики**.

Мы любим тех, кто нас любит. Поэтому, вероятно, Ю. Н. привязался и ко мне. Наша дружба (с конца 1913 года) была безоблачной, может быть, потому, что в период расцвета Опояза меня не было в Петрограде. Ю. Н. был очень фанатичен и непримирим — и когда я, возвратившись после трехлетнего отсутствия в Петроград осенью 1923 года, несколько осторожно отнесся к его новым друзьям по Опоязу, он месяца три очень огорчался, и наши отношения расстроились. Новое сближение наше ускоро было нашими общими интересами — Ю. Н. занимался Кюхельбекером и Катениным, а я на целый год весь ушел в разыскания архивных материалов о декабристах в связи с предстоящим юбилеем восстания 14 декабря. Работа над «Кюхлей», при исключительной дотошности Ю. Н., боязни что-нибудь не досказать, что-нибудь перевернуть и упустить, требовала постоянной консультации со мною. Поэтому каждая страница романа, каждый задуманный эпизод — в самой начальной стадии обсуждалась со мною. Я был не первым читателем, а первым слушателем и первым критиком и «Кюхли», и «Смерти Вазир-Мухтара», и «Восковой персоны», и «Пушкина». Я уже сказал о болезненной мнительности Ю. Н., о его неуверенности в себе, о его боязни хотя бы невольно уклониться от исторической истины, упустив какие-то факты. Его творческое воображение становилось свободным только тогда, когда он полностью овладевал своими документальными первоисточниками. Моя помощь освобождала Ю. Н. от работы в архивах, мои знания литературы предмета облегчали поиски нужных ему книг и статей, мой интерес к тем же объектам, которые занимали Ю. Н. как исследователя и романиста, позволил мне быть и тем критиком, которому Ю. Н. верил, который был для него в какой-то мере авторитетом. Поэтому нам так легко было писать киносценарий для Ленфильма в 1925—26 гг.

* Далее в рукописи — незаконченная фраза: «Те новые интонации...»; затем следует: «Одическая патетика Мандельштама, идущего от Батюшкова, и державинское в Маяковском». Приводим и записи о круге чтения автора и Тынянова в первые студенческие годы: «Сборник Брюсова «Далекие ли близкие». «Петербург». Мережковский — «Александр I». «Мелкий бес» — переиздан в 1913 г. Верлен.»

** Выделено мемуаристом. Эта фраза, как видно из указания в рукописи, подразумевает конкретное литературное выступление — программные статьи Н. Гумилева и С. Городецкого в «Аполлоне» (1913, № 1).

Мне кажется, что по-настоящему любил Ю. Н. только свою сестру и дочку, а дружен был лишь со мною и с Вениамином Александровичем Кавериним и его братом — Л. А. Зильбером, талантливейшим человеком, большим ученым. Со мною Ю. Н. был и очень откровенен, я был едва ли не единственным человеком, который знал и личную его жизнь <...> не только литературную. В этом отношении совсем иными были его дружеские связи с Б. М. Эйхенбаумом, которого он высоко ценил как соратника, как специалиста, как блестящего литератора. Но интимной близости с ним не было. Отношения Ю. Н. с В. Б. Шкловским были неровными, полными недоговоренности и взаимных подозрений. Ю. Н. был оскорблен недооценкой Шкловским его романов, его менторскими интонациями и впоследствии его готовностью на далеко идущие компромиссы. Статьи Шкловского периода 1934—1936 гг. (отречение от формалистической поэтики) обычно вызывали прямое возмущение Тынянова, но личное обаяние Шкловского было сильно и в эту пору.

В последнее время любят говорить о работе Ю. Н. в Коминтерне в 1921—1922 гг. Я хорошо знаю этот период жизни Ю. Н. Конечно, <...> работа переводчика в одной из секций Коминтерна была, с точки зрения самого Ю. Н., ничем не лучше службы корректором в Гослите у Ангерта. На своем месте Ю. Н. был только в сценарном отделе Ленинградской киностудии. Все другие «службы» ему были противопоказаны».

Эти содержательные заметки требуют ряда пояснений, которые будут здесь сделаны в последовательности, соответствующей ходу мемуарного изложения.

Автограф доклада Тынянова о «Каменном госте» сохранился в фонде С. А. Венгерова и ИРЛИ среди других материалов Пушкинского семинара, о чем мемуарист, по всей вероятности, не знал. Доклад (содержание этой первой работы Тынянова мы изложим кратко и без возможных ссылок на пушкиноведческую литературу, хотя сравнение, в частности, с известной статьей А. А. Ахматовой напрашивается) посвящен прочтению пушкинской драмы на фоне предшествующих обработок легенды о Дон Жуане. Выделив момент, когда «каменное сердце ожило под пристальным взором романтиков», автор отмечает, что «Гофман в своей пламенной интерпретации оперы Моцарта <...> указал на черту, ставшую главной в последующих обработках», — стремление к идеалу; «у Дон Жуана как бы оспаривается его стихийная и инстинктивная подкладка и ему присвоена черта Фауста; он — мыслитель, не-

правильно решивший задачу сношения с неземным миром <...>» «Гофман первый осветил Дону Анну и смысл этой женской фигуры в драме Дон Жуана <...> Пушкин решал задачу Мольера и Гофмана, и «Дон Жуан» Байрона совсем не задел его в этом отношении». Напомним попутно, что интерес к Гофману (который, как видно из воспоминаний, вероятно, был предметом бесед Тынянова и мемуариста) в русской литературе и филологии 10-х гг. быстро повышался. Своеобразие пушкинской трактовки автор видел в том, что у героя исчезают «последние следы саркастической усмешки над всем», вместо которой — «жажда жизни, мятущая его из края в край» (любопытна эта незакавыченная цитата из тютчевского перевода «Es treibt dich fort...» Гейне, который позднее был предметом тыняновского разбора, — см. ПИЛК, с. 33—35, 390—395). «И естественным оттенением инстинктивного, бессознательного источника его <Дон Жуана> действий является фигура Дон Карлоса, этого двоюродного брата Гамлета». Другое отличие пушкинской трактовки автор видел в том, что «у Тирсо де Молина, Мольера и да Понте Командор — посланник разгневанного неба, но у Пушкина драма Дон Гуана окончательно секуляризована». Отсюда Тынянов стремился истолковать конфликт драмы: «Дон Гуан со своей безграничной, певучей жадностью к жизни, со своим стремлением к прекраснейшей естественно нарушает веками сложившийся чин общественной жизни. <...> Недвижный строй, мертвый чин жизни силен чрезвычайно, и Дон Гуан с недоумением чувствует это», глядя на статую Командора, который при жизни был «представителем» этого «мертвого чина», а после смерти «он в своей мраморной статуе как бы воплотил каменную неподвижность своей жизни, а вместе и жизни остального общества. <...> В неравном бою — потому что мертвые сильнее живых — каменный представитель мертвого порядка побеждает».

В заключительной части доклада, к которой преимущественно и относится характеристика мемуариста, развита мысль: «драма Дон Гуана — это драма Пушкина». В подтверждение указаны такие черты биографии Пушкина, как (автор цитирует П. В. Анненкова) «искание цели своего существования, выхода из обыкновенной вседневности», воспоминания о «женских тенях своего прошлого», ссылка, уверенность в расположении Николая I; «оба они поэты» (Пушкин и Дон Гуан; ср. ПИЛК, с. 513); наконец, Пушкин «тоже ждет разрешения своей жизни от Доны Анны». Биографическое истолкование завершается следующим пассажем, заключающим и всю работу: «чин светской жизни, раздосадованный этой бурной и непонятной

ему жизнью, как жужжаньем сверчка¹², все ближе простирал к нему свои каменные объятия, и Пушкин наконец задохся в них. Но Дон Гуан был счастливее: он погиб в преддверии счастья, с любимым именем на устах. Пушкин же имел достаточно времени, чтобы убедиться, что ни счастья, ни разгадки его стремлений новая жизнь ему не принесла. Он не нашел своей Доны Анны»¹³. Доклад никогда не перерабатывался, но мысль об «автобиографических чертах» в драме Тынянов высказывал и позднее¹⁴.

В связи с ранними литературоведческими опытами Тынянова следует упомянуть его выступление в прениях по докладу Ю. А. Никольского «История одной дружбы (Фет и Полонский)», прочитанному на открытии годовых заседаний Пушкинского кружка при Петроградском университете 15 октября 1916 года¹⁵. Согласно устному свидетельству Оксмана, выступление «превратилось в настоящий доклад о двух поэтах». В газетных отчетах — первые, по-видимому, упоминания имени Тынянова в печати («Речь», 1916, 17 окт.; «Биржевые ведомости», 1916, 18 окт.; автор второго отчета — Б. М. Эйхенбаум).

«Уязвленность», о которой говорит мемуарист, набрасывая психологический портрет Тынянова-студента, в первой редакции начала воспоминаний связывалась еще и с тем, что Тынянов опасался в будущем административно-бюрократических ограничений по национальному признаку и поэтому считал, что ему «нет хода в науку, что он может думать только о литературной работе — в каких-нибудь журналах, в газете». Опасения такого рода подтверждаются, в частности, трудностями, с которыми столкнулся Б. М. Эйхенбаум в конце 1913 г. (и позднее), когда решался вопрос, будет ли он оставлен на кафедре русского языка и словесности Петербургского университета. «По нашему времени здесь может оказаться и препятствие», — писал он отцу 21 ноября 1913 г., называя как препятствующего проф. И. А. Шляпкина¹⁶. Возможно, эта репутация последнего объясняет появление в одном из черновиков Тынянова конца 20-х годов пейоративной оценки Шляпкина рядом со словами о нем же: «человек больших знаний и таланта».

¹² Обыгрывается «арзамасское» прозвище Пушкина.

¹³ ИРЛИ, ф. 377 (С. А. Венгерова).

¹⁴ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 150.

¹⁵ Эта работа опубликована: Русская мысль, 1917, № 5—6.

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 285.

Поэтическая жизнь в университете была весьма активной¹⁷. Тынянов, который, согласно воспоминаниям А. А. Летавета, был «гимназическим поэтом», не стал, судя по публикуемым заметкам, поэтом университетским, хотя и продолжал сочинять стихи. Сохранился ряд стихотворений этих лет, например «Е. А. Боратынский» — оно начиналось: «Под пеплом страсть; под страстью пепел серый. Загадочный, давно меня влекли Твои стальные, душные размеры» и заканчивалось: «И рядом с Пушкиным под тенью бледной Разросшихся намеренно дерев Бледнели губы, тонко онемев, И лоб гордился мудростью бесследной» (ср. «Смерть Вазир-Мухтара», гл. IV, 3: «тонкое имя Евгения Баратынского»; «намеренно», а также фигурирующие в стихотворении «надуманные скверы» — отголосок петербургского мифа — ср. у Достоевского в «Записках из подполья» о Петербурге: «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре»).

Как это характерно для эпох подъема поэтической культуры, «все» писали стихи. В рукописях Тынянова, относящихся к замыслу автобиографической прозы, есть запись, перечисляющая поэтов, которых он лично знал или запомнил в студенческие годы: «Гумилев, Мандельштам, Пяст, А. Радлова, Ливеровская, поэты «вообще» (сын Бальмонта, Маслов etc.)». Н. К. Бальмонт, сын поэта, учился в университете и одно время входил в Пушкинский семинарий; «etc.» раскрывается в приведенных воспоминаниях, хотя список имен можно продолжить, например, за счет А. Тамамшева (Тынянов указывает его в другом месте той же рукописи) — участника семинария, позднее автора двух поэтических сборников. М. И. Ливеровская — переводчик Данте и старофранцузских поэтов, личность незаурядная¹⁸; вокруг нее группировался кружок филологов, куда входил и Б. М. Эйхенбаум (в те годы выступавший и как поэт). Поэма Г. Маслова «Аврора» (о связанном с ним мемуарном замысле см. выше) вышла в 1922 г. с предисловием Тынянова (который был, очевидно, и издателем), проникнутым важнейшей для него мыслью: «у стихов есть то преимущество перед людьми, что они оживают, — и не однажды» (ПИЛК, с. 138).

Пестрая поэтическая среда, с которой Тынянов столкнулся в университете, помогла ему в осмыслении жизни литературы.

¹⁷ Об университетском кружке поэтов см.: Тименчик Р. По поводу Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма. — *Russian Literature*, 1977, № V—4.

¹⁸ См. о ней: Белодубровский Е. Б. М. И. Ливеровская. — В кн.: Дантовские чтения. 1976. М., 1976.

В этом плане могли быть показательны и такие фигуры, как участвовавший в Венгеровском семинаре футурист А. И. Пучков. «Отличный образчик не поэта», — писал о нем Гумилев в одном из «Писем о русской поэзии». Как вспоминает Н. В. Яковлев, «Анатолий Пучков презентовал мне свою визитную карточку: «Анатолий Сребрный. Il futuristo» (цит. по рукописи). Стихотворцы этого типа были явлением экспансии литературы в быт — явлением, которое учитывалось Тыняновым в его теоретических построениях 20-х годов и которое он мог соотнести не только с XIX веком, но и с собственным биографическим опытом.

Среди названных в заметках пушкинистов (большинство имен достаточно известно) и поэтов пропущено одно лицо, заслуживающее упоминания по его роли в семинаре Венгерова. Это М. И. Лопатто (1892—1981), автор двух поэтических сборников, работ о пушкинской прозе, доклада о «Медном всаднике»¹⁹. Протоколы заседаний зафиксировали полемику с ним Тынянова по таким вопросам, как ритм прозы — при обсуждении доклада Лопатто о повестях Пушкина 12 февраля 1915 г., как толкование пушкинских «Бесов» — при обсуждении доклада П. Д. Драганова «Стихотворения Тютчева и Пушкина о бессоннице» 5 ноября 1915 г. Этот доклад и выступление Тынянова (он отрицал влияние тютчевского «Часов однообразный бой...» на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», но в «Бесах», по его словам, «затронута очень близкая тема: хаос, подозрительные истоки жизни») должны учитываться при определении генезиса темы «Пушкин и Тютчев», которой позднее Тынянов посвятил свою известную работу, до сих пор вызывающую полемику. Тема берет начало не в ОПОЯЗе, а через Пушкинский семинар восходит к тому осмыслению наследия и итогов литературы XIX в., которое принес с собой символизм и сопутствовавшая ему эстетическая и философская критика. Пушкина и Тютчева противопоставляли Бальмонт («Горные вершины» которого назвал в этой связи автор комментируемых воспоминаний на обсуждении доклада Драганова), А. Волынс-

¹⁹ Со слов М. И. Лопатто, в упомянутой в примеч. 3 работе отведено приписанное мемуаристу Словарем И. Ф. Масанова авторство для стихотворного сборника: Климентий Бутковский. Кавалерийские победы. Пг., 1917; Лопатто «категорически сообщает», что автором книги был Виктор (Вениамин) Бабаджан (Эджертон В. Указ. соч., с. 8—9). Это сообщение подтверждено на основании материалов архива Бабаджана (брата жены Лопатто): Лущик С. З. Библиофильское издательство «Омфалос» (Петроград—Одесса, 1916—1920). — В кн.: Актуальные проблемы теории и истории библиофильства (тез. докладов научно-практической конференции). Л., 1982, с. 32.

кий и др. — Тынянов говорил на обсуждении именно в духе этого противоположения: «в стихотворении Пушкина — вопросы жизни, в стихотворении Тютчева — кошмар всемирной смерти»²⁰. В шуточных стихах Г. Д. Ходжаева о Драганове сказано: «После Бальмонта он заново Пушкина поссорил с Тютчевым».

В разных документах Тынянов указывал разные даты окончания университета — 1918, 1919. 11 августа 1918 г. он писал С. А. Венгеру о том, что в Ярославле при пожаре погибло его «зачетное сочинение «Пушкин и Кюхельбекер», а также другое — о путешествии Кюхельбекера в Европу, и просил у профессора разрешения представить работу «Тютчев и Гейне»²¹. Однако в удостоверении от 25 ноября 1919 г. значится «зачетное сочинение на тему «Пушкин и Кюхельбекер», признанное весьма удовлетворительным»²².

Свидетельства мемуариста о литературных симпатиях и антипатиях студенческих лет интересны в свете позднейших суждений Тынянова о современной поэзии, в частности о Есенине (см. «Промежуток»). В неопубликованных заметках²³, сделанных уже после смерти поэта, Тынянов утверждал, что в спорах вокруг его имени есть «колоссальная важность литературная и внелитературная». Эту важность он видел в том, что поэзия и читатель вовлечены в борьбу двух художественных начал — Маяковского и Есенина, стиха ораторского — и романсного: «Перенапряженность поэзии <...> Маяковский охрип. Социальный заказ смешивается с газетным. И вот — усталость. Есенин — это усталость. Усталость стиха — эклектизм, «сценарность», усталость тем, скудость диапазона». Есенин «отлично понимал, какие бытовые ряды стоят за его поэзией, он знал своего читателя и первым спародировал новую элегию, элегию нашего времени». Ср. суждение Р. О. Якобсона, сделанное с учетом «Промежутка» и, может быть, бесед с Тыняновым в Праге в конце 1928 г.: «Есенин — лирическая оглядка назад, в стихах и стихе Есенина уставание поколения». Мемуарное свидетельство того же автора интересно в связи с тем, что говорится в комментируемых воспоминаниях об отношении Тынянова к Брюсову: «Мне вспоминается броское замечание Ю. Н. об отдельных несходствах в нашей трактовке поэзии, связан-

²⁰ ИРЛИ, ф. 377 (С. А. Венгерова).

²¹ Там же; ср. ПИЛК, с. 558.

²² ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 189. Трудное положение, о котором пишет мемуарист, усугубилось болезнью. Согласно студенческому делу Тынянова (см. сообщение Вл. Шубина: Знамя труда. Резекне, 1982, 16 окт., с. 3) он находился в отпуске по болезни с февраля 1917 г. до осени 1918 г.

²³ Фрагменты см. ПИЛК, с. 474, 501. Здесь приводятся другие фрагменты.

ных, по его словам, с тем, что он был намного старше моего, когда от державших его в плену художественных течений недалекого прошлого он наконец пришел к стихам Хлебникова и его сотоварищей». Впрочем, можно и сблизить пристрастие молодого Тынянова к брюсовским стихам патетического строя — и его поддержку «оды» Маяковского в противовес «элегии» Есенина.

Но богатая и бурная жизнь поэзии 10—20-х годов не поддается описанию через одно противопоставление. Вот другие контрастирующие имена: «молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева» («Промежуток»). (К. Чуковский несколько ранее выдвигал противопоставление Маяковского и Ахматовой, Мандельштам — Хлебникова и Блока, М. Цветаева позднее — Маяковского и Пастернака.) Включение имени Гумилева в такой контекст говорит о том, что недоверие, каким было встречено появление акмеизма, не предопределило отношение Тынянова к творчеству его представителей (хотя отношение к самому термину «акмеизм» и позже было у него скептическим — см. ПИЛК, с. 494). Более всего он ценил среди них Мандельштама.

Говоря о 20—30-х годах, мемуарист касается только ближайшего окружения Тынянова. С В. Б. Шкловским Тынянов, по его словам, был связан дружбой «в большом, и даже порою враждебном значении этого слова» (ПИЛК, с. 569). Отношение Тынянова к наследию ОПОЯЗа, как это очевидно из его работ конца 20-х годов, характеризовалось стремлением развить и усложнить теоретическую платформу группы и продолжить работу на обновленной основе, к чему он и Шкловский предпринимали и организационные усилия (см. там же, с. 533—534). Расхождения между ними, упоминаемые мемуаристом, были вызваны безрезультатностью этих усилий и касались уже не столько собственно научных вопросов, сколько поведения в данной литературно-общественной ситуации и попыток Шкловского адаптировать черты своей ранней и весьма яркой «литературной личности» к изменившимся условиям, что могло принимать такую форму: «Я виноват. Виноват в том, что <...> после своих формальных работ не имел мужества для того, чтобы написать серьезные большие книги. Какую же ошибку делали формалисты и в чем основное несчастье формалистов?»²⁴ и т. п. Наблюдения мемуариста, затрагивающие отношения Тынянова за пределами его ближайшего окружения, кратко переданы в записи, относящейся, по-видимому, к другому замыслу: «Юрий Тынянов, который, казалось, был близок со всеми писателями из группы Серапионовых братьев,

²⁴ ЛГ, 1936, 15 марта.

дружен был только с М. Зошенко и Вс. Ивановым <...>. Что касается замечания о «службах» (Д. В. Ангерт — главный редактор Госиздата; упоминается в тыняновском экспромте, записанном в «Чукоккалу», с. 340, Воспоминания, с. 145), то оно имеет в виду воспоминания В. А. Каверина. Последний вынес впечатление, что Тынянов с интересом наблюдал людей, с которыми сталкивался по своей переводческой службе. Мемуарист акцентирует нечто иное — несоответствие бытовой и литературно-научной биографии. Во всяком случае верно то, что служба на фабрике «Севзапкино» это несоответствие, хотя бы отчасти, устраняла.

В той части архива Тынянова, которая находится у В. А. Каверина, сохранились рукописи сценария «SVD»: автограф соавторов и машинопись этого текста с их правкой. Рукописи показывают, что участие историка отнюдь не являлось только источниковедческим, как можно было бы думать. 1—4 части сценария (несколько менее половины всего объема) принадлежат ему, а 5—8 части и, вероятно, эпилог (страницы эпилога и несколько других отсутствуют) — Тынянову. Обстоятельство, пока не совсем понятное, заключается в том, что первые четыре части писались не только рукой историка, но и рукой неустановленного лица (несколько более трети их объема).

Рукописи дают первый вариант сценария, отличия которого от окончательного варианта известны киноведам²⁵. Отметим здесь только несколько деталей этого первого варианта. Эпизод ареста Сухинова (чем завершается 4-я часть) не столько использует факты, приведенные в специальной работе историка²⁶ (этот материал недостаточно «сценарен»), сколько инсценирует сходные эпизоды «Кюхли» (герой пробует договориться о бегстве через границу с контрабандистами, но они требуют сумму, которой у него нет; героя схватывают после чтения им афиши о его розыске). Несколько сибирских эпизодов пародируют и «прозаизируют» соответствующие сцены «Русских женщин» Некрасова (заманчиво было бы связать это с тем, как описывал Тынянов «стиховые формы Некрасова» с их прозаизмами и пародированием стиха пушкинской поры). У Некрасова княгиня Трубецкая, которая добивается разрешения ехать к мужу на каторгу, побеждает в словесном поединке иркутского губернатора Цейдлера, потрясая его решимостью и мужеством. В сценарии (ч. 5) Шаховская, требуя у Цейдлера подорожные в

²⁵ Сэпман И. Тынянов-сценарист. — В кн.: Из истории Ленфильма. Л., 1973, вып. 3.

²⁶ Оксман Ю. Г. Отзвуки декабрьских событий 1825 г. в Новороссии: 1. Понимка поручика И. И. Сухинова. — В кн.: Декабристы. М., 1925.

Читу для себя и Юшневской, устраивает скандал: «схватывает со стола бумаги, комкает их в руке и, отшвырнув кресло, наступает на губернатора. Губернатор, выпучив глаза, пьтится к двери. Юшневская смотрит на эту сцену и улыбается сквозь слезы. Отступление продолжается <надпись>. Губернатор продолжает пьтиться, Шаховская, передразнивая его, на него наступает». Губернатор в конце концов кричит чиновнику: «Две подорожные в Читу!»

У Некрасова знаменитая сцена встречи княгини Волконской с мужем в шахте происходит после того как

Рыданьям моим часовой уступил,
Как бога его я просила!

В сценарии (ч. 7) начальник Зерентуйской тюрьмы майор Бурнашев, пьяный, у входа в рудник «грубо отмахивается» на просьбу Юшневской «и поворачивается спиной. Пошатывается. Юшневская бросает взгляд на часового, который в это время отошел от входа, и бросается во вход». Следуют эпизоды подземной погони, со стрельбой, схваткой Сухинова с Бурнашевым и т. д.²⁷

Надо думать, что именно с работой над сценарием «SVD» связано возникновение прозаических замыслов (оставшихся неосуществленными), которые в более поздних бумагах Тынянова обозначены как «Юнкер Медокс» и «Ипполит Завалишин».

Публикуемые мемуарные заметки — важный и емкий материал для понимания биографии и личности Тынянова. Говоря об одном из самых близких ему современников, мемуарист (как всякий автор воспоминаний), говорил и о себе, постоянно размышляя о том, что более всего занимало его, уже тяжело больного, силой обстоятельств отошедшего от активной деятельности, но поражавшего своих посетителей энергией мысли, — о личном и историческом смысле выбора, сделанного интеллигенцией в первые пореволюционные годы.

²⁷ Авторы сообщения приносят искреннюю благодарность В. А. Каверину за разрешение воспользоваться в работе документами его личного архива.

III

ТЫНЯНОВ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

М. Л. Гаспаров

ТЫНЯНОВ И ПРОБЛЕМА СЕМАНТИКИ МЕТРА

Проблема семантики метра, проблема «метр и смысл» сравнительно недавно выдвинулась в нашем стиховедении на первый план. Это — вопрос о семантических ассоциациях, связанных с метрической формой стихотворения: выражаясь модной метафорой, о «памяти метра». Каждый стихотворный размер, а иногда каждая разновидность стихотворного размера обладает семантическим ореолом, складывающимся из семантических окрасок (как общее значение слова складывается из частных значений слова). Эти семантические окраски представляют собой комплексы ассоциаций с прежними употреблением данного размера в таких-то жанрах или таких-то темах или таких-то стилях. Для читателя метр стихотворения играет роль подзаголовка: делает предсказуемым круг образов, мотивов, эмоций и мыслей стихотворения. Семантические ореолы и семантические окраски — явление не органическое, а историческое: нельзя сказать «хорей по самому своему звучанию предрасположен к темам веселым и бодрым», нужно сказать «хорей предрасположен к темам веселым и бодрым потому, что хореем писалось когда-то много песен в народном и анакреонтическом стиле». Вот эту разницу между органическим и историческим представлением о семантике метра запомним: важность ее показал в свое время Тынянов.

За последние два десятилетия были обследованы с различной степенью подробности несколько размеров русской силлабо-тоники: 5-стопный хорей типа «Выхожу один я на дорогу», 3-стопный хорей типа «Горные вершины спят во тьме ночной», 4—3-стопный хорей типа «Спи, младенец мой прекрасный, баюшки-баю», 4-стопный хорей типа «Ах, почто за меч воинственный», 3-стопный ямб самых разных разновидностей, 3-стопный амфибрахий самых разных разновидностей. Заметим, что в этом перечне для напоминания приходи-

лось называть преимущественно стихотворения Лермонтова: об этой особой роли Лермонтова в семантической эволюции русского стиха еще придется говорить далее.

Сейчас уже можно формулировать некоторые самые общие закономерности функционирования семантических ореолов. Во-первых, они тем отчетливее, чем менее употребителен размер: 4-стопный ямб фактически нейтрален и приложим к любой тематике, а гексаметр почти однозначен, античная семантика подавляет в нем все другие.

Во-вторых, совокупность всех окрасок семантического ореола обычно довольно широка, но не всеохватна: это заметнее, если обратить внимание не на те темы, которые в том или ином размере предпочитают, а на те, которые в нем избегаются. Так, для 3-стопного хоря «Горные вершины...» характерны темы «пейзаж — быт — смерть», и может показаться, что это покрывает почти всю поэтическую тематику XIX века; но если вспомнить, что зато в этом размере почти нет темы любовной и темы гражданской, то станет ясно, что это не так.

В-третьих, среди разнородных окрасок, составляющих семантический ореол, часто выделяются две-три максимально несхожие, и на их взаимодействии держится бытование размера: так, для 4-стопного хоря с дактилическими и мужскими окончаниями это элегически-грустная традиция «Ах, почто за меч воинственный» и народно-оптимистическая «Эх, полным-полна коробушка», а для 3-стопного амфибрахия — традиции «заздравная», «балладная» и «романсная». Можно предполагать, что чем больше несхожесть таких ведущих окрасок, тем жизнеспособнее размер.

В-четвертых, сами эти семантические окраски могут быть простыми и более сложными: например, в семантической традиции 4—3-стопного хоря «колыбельная» («Спи, младенец мой прекрасный») тема деятельного будущего подается через тему сонного настоящего, а в семантической традиции «серенада» («Песнь моя, лети с мольбою») главным содержанием служит картина пейзажа, но эмоциональную окраску ей придает любовь; можно предполагать, что чем больше такой внутренней двойственности в семантической окраске, тем жизнеспособнее окраска.

В-пятых, конечно, нельзя все стихотворения такого-то размера строго расписать по семантическим окраскам — большинство (и притом часто лучших) окажутся в промежутках между ними; но разница ореолов скажется в том, что одна и та же тема, например несчастная любовь, в 3-стопном

ямбе будет звучать с анакреонтической легкостью, в 3-стопном амфибрахии с романсным лиризмом, а в 3-стопном хоре со смертной обреченностью. Так сказать, высота этой темы над уровнем семантического моря будет одна и та же, но расположение окрестных высот в каждом размере будет иное, и это создаст всюду разный семантический ландшафт.

В-шестых, в исторической семантике русских размеров, по-видимому, можно различить три стадии: в XVIII и начале XIX в. размеры ассоциируются прежде всего с жанрами, мы говорим: «семантическая окраска элегии, послания, песни»; в середине и второй половине XIX в. — прежде всего с темами, мы говорим: «семантическая окраска: смерть, пейзаж, быт»; в XX в. — прежде всего с интонациями, мы говорим: «семантическая окраска патетическая» или «смутно-романтическая», хотя и понимаем, что для точного определения этих интонаций остается еще много желать.

И, наконец, в-седьмых, перелом от первой из этих трех стадий ко второй очень выпукло заметен, он приходится на 1840-е годы, и здесь самые знаменательные имена — Лермонтов, с одной стороны, и Некрасов — с другой. Вот здесь и приходится нам вспомнить исторические и теоретические работы Ю. Н. Тынянова.

Накопление материала по семантике русских стихотворных размеров началось давно — задолго до той статьи К. Тарановского о 5-стопном хоре (1963), которая дала толчок научному оживлению последних лет в данной области. Замечания о метрических переключках отдельных стихотворений многочисленны уже у такого ученого-эмпирика, как И. Н. Розанов; их много в комментариях К. И. Чуковского к Некрасову; они систематичны в статьях и комментариях Б. М. Эйхенбаума; они свелись в образцовое исследование «Строфика Пушкина» (1958) у Б. В. Томашевского. Тынянов участвовал в этой работе одной из самых первых своих статей, «Стиховые формы Некрасова» (1921), где указал, как некрасовский «Секрет» воспроизводит размер «Воздушного корабля», «Псовая охота» — «Суда божия над епископом», а «Извозчик» — «Рыцаря Тогенбурга». Но эти наблюдения у него сразу связались с одновременной работой по Достоевскому и Гоголю и включились в ту концепцию пародии в широком смысле слова, связанное изложение которой мы смогли прочесть лишь несколько лет назад (ПИЛК, с. 284—310)¹. Теоретики вспоминают о ней чаще, стиховеды реже; а оттуда хотелось бы напомнить одно место, имеющее более общее

¹ Далее при ссылке на указ. соч. в тексте даются только страницы.

значение, чем кажется на первый взгляд, — и в частности, для стиховедения.

Тынянов пишет (с. 291—292) о «процессе пародического оперирования вещью. В этом процессе происходит не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и разъятие самого произведения как системы. А при этом процессе выясняются отдельные стороны, ранее бывшие только членами системы. Таким образом, в «Певце», этом новом «лироэпическом» жанре, был нашупан, равно в вариациях и пародиях, сюжет, который, будучи вышелушен из стилевой ткани, оказался емким и пригодным не только в своем системном виде: в произведении вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений. Это объяснит нам своеобразное явление «пародического отбора»: одни произведения и одни авторы подвергаются пародическому использованию чаще и интенсивнее других».

Речь идет о «Певце во стане русских воинов», который оказался благодарным материалом для перепевов, потому что — редкий случай — предлагал схему циклизации стихов-обращений как панегирического, так и эпиграмматического содержания: давал возможность развить эпиграмму в большой жанр. Здесь это названо сюжетом. Но думается, что можно сказать: точно так же, лишь в результате «разъятия самого произведения как системы», входит в литературное сознание стих. И это несмотря на то, что стих издавна описывался учебниками как нечто внешнее, априорно оторванное от всякого содержания: как такие-то и такие-то стопы. Учебники учебниками, а живое ощущение стиха было иным, более нечленораздельным, и временами неожиданно врвалось и в область теории. Тому есть два интересных примера — из раннего и из недавнего этапа развития русского стиха.

Ранний пример — это спор Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова о семантике ямба и хорей, выразившийся в их коллективной брошюре «Три оды парафрастические» (1744 г.): Тредиаковский считал, что метр абсолютно безразличен к содержанию стихов. Ломоносов и Сумароков считали, что ямба более приспособлен к высокому содержанию, а хорей к низкому. Мотивировка Ломоносова была от «органической» семантики метра: «стопа... иамб... возносится снизу вверх, от чего всякому чувствительно слышна высота ее», «а хорей... сверху вниз упадает, чем больше показывает нежную умильность, нежели высоту»². Совершенно ясно, что это — искусственная рационализация: в действительности, конечно, Ломоносов

² Тредиаковский В. К. Избр. произведения. Л., 1963, с. 421.

связывал ямб с высокостью только потому, что высокие жанры писались в немецкой силлаботонике ямбом, а во французской силлабике — четносложниками, условными аналогами ямба. И это — Ломоносов, отлично умевший мыслить абстрактными стопами! Из трех диспутантов единственным, кто нашел в себе силы абстрагировать метр от жанра и стиля, был Тредиаковский, профессиональный филолог, который потом так вызывающе излагал разными размерами то одно и то же содержание (как в двухвариантных стихотворениях «Аргениды»), то близко сходное (как в эпистолах «Феоптии» и «Эзоповых басенках»); современниками и потомками это воспринималось явным образом как педанство и входило в мифический образ того Тредиаковского, который сам себе пародия. Наука XX в. реабилитировала Тредиаковского; но любопытно, что даже после этого в таком почтенном месте, как комментарии Г. П. Блока к академическому изданию Ломоносова (1959, т. 8, с. 1100), прорвалось замечание, что хорей и в самом деле свойствен фривольной песенке, а не обличительной оде.

Недавний пример — это понятие «стих Маяковского», которое до сих пор держится и в научном языке и в учебных программах. Комплекс поэтических средств, разработанных Маяковским, оказался настолько целен и прочен, что критика, а за нею наука даже не пытались абстрагировать метр стихов Маяковского, даже найти для него имя, соизмеримое с другими метрами русского стиха: сказать «Пушкин писал пушкинским стихом» казалось смешной тавтологией, а сказать «Маяковский писал стихом Маяковского» — отнюдь. Конечно, тут были смягчающие обстоятельства — и то, что Маяковский пользовался такими размерами, которые еще не получили даже общепринятых названий, и то, что он часто сочетал и чередовал их небольшими кусками. Однако даже тот очевидный факт, что целые стихотворения у Маяковского написаны самым классическим ямбом и хореем, «В сто сорок солнц закат пылал» или «Жили-были Сима с Петей», натянулся на категорическое непризнание: да, эти размеры звучат ямбом и хореем, но в «стихе Маяковского» они приобретают новое качество, — какое, никогда не уточнялось. Теперь о таких размерах возражения, кажется, уже смолкают; но, например, о вольном хорее типа «Я недаром вздрогнул. Не загробный вздор. В порт, горящий, как расплавленное лето...» оппоненты твердо говорят: да, здесь все ударения падают на нечетные слоги, как в хорее, и все-таки это нипочем не хорей, потому что таких хореев не бывает. Мы воочию видим: нерас-

члененное ощущение «хорей — это что-то вроде «Буря мглою небо кроет» оказывается сильнее, чем аналитическое понимание «хорей — это метр, в котором ударения падают на нечетные «слоги»». Нежелание отделять форму от содержания в стихе Маяковского и в оде Ломоносова оказывается очень похожим: культ целостности одинаково характерен и для классицизма XVIII в., и для современного вкуса, а между ними лежит полоса аналитичности, характерная для реализма XIX в.

Здесь, в XIX в., опять-таки **ощущение** размера характерным образом отставало от практического и теоретического **освоения** его. Нововодителем трехсложных размеров в русской поэзии был Жуковский, но это прошло почти незамеченным, критика на это не откликнулась. Зато когда Жуковский употребил в «Шильонском узнике» 4-стопный ямб со сплошными мужскими окончаниями, это сразу произвело фурор. Почему? Потому, что трехсложные размеры были введением нового, а мужские окончания в ямбе — видоизменением старого: утверждение новой традиции на пустом месте было не столь ощутимо, сколь деформация старой, уже пустившей корни. Если бы тогда был в ходу тыняновский лексикон, критики сказали бы, что «Шильонский» ямб — пародия настоящего. «Поэтом трехсложных размеров» прослыл в русской поэзии не Жуковский, а Некрасов, хотя у него трехсложниками написано, конечно, много, но не подавляюще много: около четверти всех строк. Почему такая слава? Потому, что он сделал с трехсложниками то, что Жуковский сделал с 4-стопным ямбом: деформировал уже существовавшую традицию, и это оказалось гораздо ощутимее. Деформация заключалась в том, что он порвал привычные связи формы и содержания, стал писать трехсложными размерами не о том, о чем писали до него, а обо всем без разбору, и прежде всего — на новые, бытовые и народные темы: только после этого амфибрахий и стал ощущаться как амфибрахий, а не, условно говоря, как «стих Жуковского».

Разница между эпохой Жуковского и эпохой Некрасова была вот в чем. Обе были временем обновления стиховых средств — это процесс непрекращающийся. Но при Жуковском, в эпоху романтизма, это обновление шло за счет освоения нового, нетрадиционного: трехсложников, разностопников, имитаций античного и народного стиха. А при Некрасове эта экспансия была приостановлена, начался отбор среди приобретенного и перераспределение имеющихся средств применительно к новым целям. Это и создало ту атмосферу аналитического, разрывающего отношения к произведениям прошлого, которое

(отношение) Тынянов называл пародическим в широком смысле слова. Смена таких эпох характерна и для развития языка в целом: обновление языка идет постоянно, но в одни эпохи — больше за счет словозаимствования и словопроизводства, а в другие — за счет обрастания старых слов новыми значениями. (Насколько совпадают или не совпадают эти периоды различного обновления языковых средств и литературных средств — вопрос отдельный и любопытный.) После Некрасова следующая эпоха, модернистская, опять выдвинула на первый план освоение новых, нетрадиционных стихотворных форм (прежде всего, чистой тоники), а переосмысление старых отодвинулось на второй план (например, брюсовское возрождение старых ораторских интонаций в 4-стопном ямбе). А после модернистской эпохи следующая, советская, позволяла ожидать чего-то аналогичного некрасовской эпохе: тоже приостановки экспансии, тоже отбора и переосмысления приобретенного, тоже разрывающей пародичности. Отсюда и интерес Тынянова к Некрасову и к пародии. Ожидания оказались обманутыми: приостановка стихового новоторчества произошла, но сознательное переосмысление старого, по-видимому, не наступило. Что наступило вместо этого — трудно коротко сказать: специфика формирования нынешних семантических ореолов метра пока плохо поддается обобщению, она жива и текуча, для нее еще не наступила история (как выражался когда-то Козьма Прутков).

Когда XIX век приступал к переосмыслению романтического стихового наследства, то мы видели: в истории почти каждого размера совершенно исключительную роль играл Лермонтов. «Выхожу один я на дорогу», «Горные вершины», «В минуту жизни трудную», «Уж за горой дремучею», «По синим волнам океана», «Спи, младенец мой прекрасный», «Тучки небесные, вечные странники» — за каждым из этих стихотворений тянется длинный шлейф метрико-семантической традиции вплоть до наших дней. Пушкин прошел в семантической истории лирических метров почти бесследно, Лермонтов — оказался определяющим. Любопытно, что пародии в узком смысле слова, перепевы писались на конкретные стихи Пушкина и Лермонтова в одинаковом обилии, на «Делибаша» их было не меньше, чем на «Спи, младенец мой прекрасный»; но пародии в широком смысле слова, не-комическом, шли только за лермонтовскими стихотворениями. За «Выхожу один я на дорогу» шли «Вот чду я вдоль большой дороги», «Выхожу я в путь, открытый взорам» и «Гул затих. Я вышел на подмости» — ни за одним пушкинским лирическим стихотворением таких отголосков нет. (Приходится подчеркнуть: «лирическим стихотворением» — по-

тому что в эпосе картина другая, здесь именно пушкинские поэмы своим 4-стопным ямбом задали такой тон, что все последующие поэмы, написанные этим размером, до П. Васильева и В. Саянова включительно, могут восприниматься как пародии на них.) Отчего такая разница в судьбе между лирикой Пушкина и Лермонтова? Оттого, что Пушкин здесь был не начинателем, а завершителем эпохи, — аспект, который был раскрыт в свое время опять-таки в первую очередь Ю. Н. Тыняновым. В эпоху романтического новооткрывательства Пушкин один (с небольшой группой сверстников) предпочитал работать не броскими красками нового, а тонкими оттенками старого. Прошло одно поколение, и они выцвели, их семантические ассоциации забылись для сверстников Некрасова. Наоборот, допушкинский Жуковский и послепушкинский Лермонтов сохранили яркость: Жуковский потому, что он создавал новые формы для нового романтического содержания, Лермонтов потому, что он создавал новые формы для старого романтического содержания. После этого оставалось прийти Некрасову, чтобы взять эти новые формы в качестве старых для нового реалистического содержания: совершить переосмысление, разъятие прежнего целого, пародический подход к семантике стиха. Пушкин дождался такого подхода лишь много позже — в «вариациях» на тему «Медного всадника» у Пастернака и Брюсова; и они прошли, к сожалению, беспоследственно.

И последнее. Тынянов, говоря о пародии, намеренно ограничивался русским материалом. Если бы он привлек иноязычный, точнее — инокультурный, то продемонстрировать, что пародия — не всегда насмешка над пародируемым, можно было бы еще убедительнее. Вся средневековая пародическая литература с всепьянейшей литургией во главе ювелирно воспроизводила структуру сакральных образцов и превосходно разымала их на элементы; но это не понижало, а наоборот, пожалуй, повышало авторитет этих образцов: пародическая литургия не отменяла, а оттеняла литургию настоящую. То же самое, по-видимому, можно сказать и о назойливом обращении юмористов 1860-х гг. к перепевам из Пушкина и Лермонтова: когда в схемы их стихотворений вкладывался злободневный материал, то от такого соединения проигрывал злободневный материал (потому что оказывался мелок и жалок) и выигрывал классический образец. Именно поэтому Маяковский так боролся против попыток вложить новое советское содержание в старые классические формы: он боялся, что «или факт совсем затеряется, как блоха в брюках... или факт выпирает из поэтической одежды и делается смешным» («Как делать стихи»). Эта борьба происхо-

дила на глазах у Тынянова и тоже учила его тому, что переосмысление — это не всегда пересмеивание и что пародичность — шире пародийности.

Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин

СОЗНАНИЕ ИСТОРИЧНОСТИ И ПОИСКИ ТЕОРИИ: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТЫНЯНОВА В ПЕРСПЕКТИВЕ СОЦИОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Рассматривая структурные компоненты социальной системы литературы (писатель как производитель ценностных и аффективных образцов; критик как инстанция нормативной оценки этих образцов; литературовед как агент рационализации критериев «нормативной оценки»; публика как обобщенный адресат, партнер в процессах социального взаимодействия по поводу литературных текстов, удостоверяющий их значимость; институциональные посредники между группами участников этого взаимодействия — журнал, салон, школа и т. п.), социология литературы конституирует объект своего исследования в перспективе соответствующего структурного образования. Для определенных задач, важных в отношении избранной темы, функционирование литературы можно представить через процессы выработки методических правил и процедур интерпретации литературных образцов в практике литературоведов как специалистов и знатоков. Другими словами, социология литературы может реализоваться, в частности, в форме социологии литературоведения. Условием этого будет проведение аналитической дифференциации между позициями (соответственно, социальными группами), репрезентирующими ту или иную идеологию¹ литературы, и позициями и группами специалистов-теоретиков, при благоприятных обстоятельствах образующих институциональные структуры производства и хранения научного знания. Идеология литературы, сближающая позиции литературоведов и литературных критиков, может выступать в различных формах, в том числе в форме выстроенных «историй литературы». Указанные позиции определяют деятельность

¹ Здесь и далее этим понятием в соответствии с традициями социологии знания обозначается совокупность представлений о реальности, обуславливающих символическое самоопределение той или иной социальной группы и фиксирующих структуру ее материальных и духовных интересов.

как «теоретика», так и «историка» литературы, что образует специфический этос литературоведа, отмеченный характерным конфликтом ролевых самоопределений. В процессах модернизации, которые являются определяющими для отечественной истории, литература наделяется статусом «культуры» в целом, что задает своеобразное «видение» истории, культуры, литературы, традиции как содержательного единства и существенно ограничивает возможности дифференциации указанных выше позиций и рационализации их культурных значений.

Предметом нашего сообщения является исследовательский инструментарий Тынянова. Логика его работы связывается нами с культурной позицией и ценностями группы, к которой он принадлежал. Понятно, что мы как социологи в данном случае вынуждены типологически упрощать действительные связи Тынянова и ОПОЯЗа, отвлекаясь от сложности внутригрупповых отношений и развития самого Тынянова как исследователя.

В ситуации, осознанной Тыняновым и ОПОЯЗом в качестве проблемной и осмыслением которой выступает исследовательская деятельность этой группы, можно аналитически выделить два аспекта: а) собственно культурный: наличие многообразных идеологических определений литературы, выдвигаемых конфликтующими литературными группировками (с разворачиваемыми далее трактовками средств, специфики предназначенности, значений и т. п.), б) исследовательский, связанный с отсутствием систематической и теоретической работы литературоведа, что предопределяет очерковый характер «историй литературы», сосредоточенных на выдающихся или уникальных фигурах. При этом набор и типовая интерпретация подобных символов литературы фиксировали согласованную групповую оценку тех или иных интерпретаторов. Достижимые консенсусы такого рода полагали границы между историей литературы и литературной современностью как сферой текущей критики.

Однако к предреволюционным годам многочисленные литературные группировки и направления в значительной мере релятивизировали подобные статические определения литературы. Полярными среди этих конфронтующих течений можно считать представителей литературоведения «с тенденцией», осуществлявших жесткую привязку литературных конструкций к «жизни», т. е. к той или иной социальной среде, и творческие манифестации символистов, последовательно опустошавших любые содержательные значения литературы через отнесение ее к сфере трансцендентного, вечного, вневременного, надмирного. По ретроспективному свидетельству В. М. Жирмунского, «в эти годы

[1915—1917] умственное направление нашего поколения характеризует прежде всего недовольство беспринципным эклектизмом и общим упадком старой университетской «истории литературы», повышенный интерес к вопросам принципиальным и методологическим, особое внимание к новым проблемам литературной формы².

Определяющим моментом самосознания Тынянова и опоязовской группировки стала констатация проблематичности собственно культурной ситуации, выразившейся, с одной стороны, в многообразии, аморфности и текучести настоящего, и окостенелости, герметичности наличных в литературоведении определенных и конструций прошлого, которые оцениваются как статичные и неадекватные (или, как их называл Тынянов, «готовые»). Монтаж цитат (причем характерно, что цитируемые места содержатся почти исключительно в его критических, а не «теоретических» работах) показал бы эту динамичность и конфликтность современности: «Каждый час меняет положение» [ПИЛК, с. 169], «Литературные революции и смены следуют с такой быстротой, что ни одно литературное поколение нашего времени не умирает естественной смертью» [ПИЛК, с. 142] и т. д. «Читатель стал очень сложным, почти неуловимым» [ПИЛК, с. 147]; «Критическая статья старого типа явно не держится на своих скрепах» [ПИЛК, с. 148]; «Исчезло ощущение жанра» [ПИЛК, с. 150]; «Мы глубоко помним XIX век, но по существу мы уже от него далеки» [ПИЛК, с. 180]; «Нужна работа археолога, чтобы в густке обнаружить когда-то бывшее движение» [ПИЛК, с. 172]; «Перед нами бесконечное разнообразие литературных явлений, множественность систем взаимодействия факторов»³.

Это сознание историчности как прерывности культуры, текучести материала, относительности критериев собственных оценок вело исследователей к поискам теории, которая могла бы обеспечить содержательное единство исследуемого материала, и метода, т. е. средства рефлексивного удержания единства исследовательской позиции (исследовательской идентичности), позволяющего контролируемым образом инструментально отбирать и группировать эмпирический материал. Характерно, что и в этом случае направление работы группы, т. е. первые попытки рационализировать теорию литературы, превратить литературоведение в строгую науку, приняли форму теоретически обоснованной «истории литературы». Тыняновские конструкции «истории литературы» как «динамической системы»

² Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 7—8.

³ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 36.

выступали методологической проекцией ценностных компонентов самоопределений группы (через обнаружение «литературной борьбы», «партий» в литературе, ориентации на выявление инноваций в виде «немотивированного», «смещенного», «нового», «выдвинутого», «остраненного», «экзотического» и т. п.). Содержательно же эта историзация проблематики явилась средством легитимации собственного видения литературы через отнесение его к конструируемой традиции (легитимация через традицию — первая форма рефлексии). Поэтому вполне последовательно выход из проблемной ситуации выражался в требовании одновременной исторической, теоретической и непосредственно критической работы членов группы.

В попытках опереться на имеющиеся средства теоретической работы Тынянову, как и другим его единомышленникам, пришлось столкнуться с тем, что большая часть аппарата нормального литературоведения к началу XX века не обладала ни аналитической, ни описательной способностью. Рутинные понятия — роман, жанр, литература, стиль и т. д., предъявлявшиеся как «дескриптивные», — представляли собой герменевтический канон методической интерпретации, т. е. являлись либо рецептурной, либо оценочной формулой. Неэффективность этих форм работы на определенном (не каноническом) материале, т. е. невозможность для исследователя провести теоретическое единство каузальных связей между различными компонентами текста (или текстов) в их соотношении друг с другом, с исследователем, с внелитературной ситуацией и т. п., квалифицировалась либо как «психологизм», т. е. как свойство самого материала, либо как результат литературного или любого другого «влияния». Методологически мы можем объяснить подобное распадение предмета исследования как следствие натурализации исследовательского телеологизма, опредмечивания, гипостазирования аналитического инструментария и тем самым — либо прослеживания «случайных влияний», либо описания «субъективных», неконтролируемых ассоциаций литературоведа.

Отсутствие теоретического языка описания и средств методической рефлексии вело к консервации групповой иерархии оценок и ценностей обыденного литературоведения, представляемых в виде последовательности символических фигур — литературных генералов на линейной оси бескачественного времени как предков и вместе с тем потомков: «Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова» [ПИЛК, с. 258].

Возможности нейтрализации подобных оценок были усмотрены Тыняновым и ОПОЯЗом в частичном использовании

биологических аналогий (система, функция, эволюция, конвергенция и т. п.), позволявших, в случае развертывания теоретической работы, задать принципы генерализации явлений и их системный и структурный (многоуровневый) характер. Основной проблемой при этом становилась проблема единиц генерализации и выработка операциональных правил их выделения. Сами биологические аналогии еще не давали этих методических средств. Насколько остро это ощущалось членами группы, свидетельствует Р. О. Якобсон: «До сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших мимо. Так, историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин»⁴.

Основным достижением Тынянова и группы близких ему исследователей (в рассматриваемом здесь аспекте) явилось усмотрение единицы генерализации эмпирического материала в «приеме». Подобная маркировка предполагала: 1) учет точки зрения современника, фиксировавшего через 2) указание на «новизну» какого-либо появившегося литературного текста, его элементов, позиции автора, имплицитной адресации текста и т. п. 3) литературную норму. Следствием принятия подобного методического хода был отказ от априорных (анонимных, как бы само собой разумеющихся, «естественных») представлений о «литературном» качестве как таковом и признание эмпирической значимости только за таким литературным значением, которое исследователю удастся соотнести либо с носителями литературной нормы, либо с их референтной в каком-то отношении группой. Эмпиричность и содержательность подобных временных разметок изменения литературной ситуации (фиксируемой в языке современников) методически предопределяли исторический характер исследовательской работы.

Не случайно то, что интерес к пародии явился осевым для исследовательской работы Тынянова (с 16 г. по начало 30-х, причем отчасти реализовался и в конструктивных особенностях его прозы). В методическом отношении пародия обнажала для исследователя конструктивные особенности пародируемого текста или их совокупности. Через разрушение нормативного единства тематизируемых значений пародия обнаруживала и демонстрировала конвенциональность сочленения значений с

⁴ Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 11.

определенными лексическими, мелодическими и т. п. моментами как средствами экспрессивной техники. Наряду с этим возникала возможность интерпретировать это нарушение литературной нормы (или отклонение от нее) как динамический момент — шаг исторического развития, отмечаемый изменениями нормы репрезентации тематизируемых значений, т. е. сменой модальности оценки содержания, изменением точки зрения (что социолог обозначил бы как формирование новой группы с иной нормой действительности, иной системой идей и интересов). Тем самым остраняющий эффект пародии, нередко воспринимаемый как ее комичность, можно толковать как демонстрацию санкций за нарушение групповой нормы, т. е. акт проявления конфликтного социального литературного взаимодействия, которые Тынянов называл «литературной борьбой». Идеологический характер этой нормы, осознаваемый исследователем в ее претензиях на всеобщность и обязательность, обнаруживается в самом факте вменения ее тем, для кого она субъективно незначима. Другими словами, ее фиксация исследователем отмечает формирование либо новой группы, либо иной культурной позиции, иной точки зрения, в том числе и на самого себя — случай автопародии.

Условием возможности использования единиц генерализации является установление ее границ, либо содержательных (границ той или иной теории), либо методических (границ метода). Сторонниками формального метода был избран второй вариант. Попытаемся показать это на центральных категориях Тынянова «система» и «функция», сохраняющих связь с биологическими аналогиями. Теоретического определения «системы» или эмпирического описания целостности конкретной исторической системы литературы у Тынянова нет. Есть скорее методологический постулат системности, т. е. требование исследователю усматривать систему в соответствующем эмпирическом материале. Конститутивных, содержательных признаков системности Тыняновым не дано. Вместе с этим не указаны границы системы, т. е. теоретические принципы перехода от одной системы к другой, а стало быть — принципы их иерархии или структуры. Поскольку же, кроме того, не эксплицирован и специфический теоретический интерес Тынянова как исследователя, то категория системы в данном случае используется как простая аналогия, т. е. как методический регулятив действий исследователя — правило функционального соотношения потенциальных смысловых элементов, позволяющее методически удерживать единство своего предмета. Порядок перехода от системы к системе и, соответственно, использование

одного, более общего семантического контекста для указания на функциональность по отношению к нему другого обусловлен произвольным изменением направления исследовательского анализа, т. е. изменением самой проблематики, логически никак не детерминированным. Однако этот субъективный «произвол» исследователя определен наличными культурными формами: как набор компонентов каждого задаваемого ряда (или системы), так и их соотношенность (рядоположенность, «ближайший» литературный или социальный ряд) определяются «естественными» и анонимными нормами «здорового смысла», принятыми рутинным литературоведением в качестве данности. Так, Тынянов в принципе не отвергает обычных литературных маркировок типа «жанр», «стиль», «ритм», «роман» и проч., хотя и не дает им содержательной интерпретации. Это позволяет ему характеризовать свою работу все же как литературоведческую, а, скажем, не культурологическую (как у О. М. Фрейденберг) и тем самым в методических правилах удерживать единство и статус литературоведения как дисциплины. Оригинальность его обращения с этими категориями заключается в их историзации. Однако то, в чем Тынянов видел способ объяснения эволюции литературных явлений, а именно: обнаружение во внешнем по отношению к определенному ряду или системе контексте значений (которому так же методически *вменяется* в свою очередь признак системности) как условия функциональности, так и источника изменений, — есть лишь факт проявления эволюционирования, а не источник или механизм эволюции. Другими словами, Тынянов соединяет два различных способа объяснения: системно-функциональный и причинный, объединяя их в требовании эволюционного подхода. Отсутствие теории литературы как социального института и как культурной системы (как, впрочем, и элиминирование самого понятия культуры — хотя бы в форме философии культуры) препятствовало установлению причинных связей, основанных на генерализирующей дескрипции. (В этом смысле была справедливой критика тыняновской концепции эволюции М. М. Бахтиным⁵.) Неэксплицированное соединение двух различных подходов вело к трактовке эволюции как «скачка», «смещения», «мутации» и возвращало исследователя к обнаружению этих феноменов «как бы» в самом историческом материале. Эмпирической легитимацией этого обращения к истории служили субъективные свидетельства самих современников, так или иначе реагировавших на историческое из-

⁵ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 220—221.

менение. А это значило, что история литературы намечалась в своем специфическом аспекте: в поле внимания исследователя оказывались именно те группы, которые, как и исследователь, осознают свою ситуацию как проблематическую — «архаисты» или «новаторы».

Сознательно упрощая положение, мы можем сказать, что теоретический язык и системно-функциональные аналогии, в том числе биологические и лингвистические, использовались Тыняновым не столько как последовательное, генерализирующее описание и конструирование общего литературного процесса, сколько как методическое средство дистанцирования от априорных, рутинных представлений о литературе. В этой своей пропедевтической функции они явились предпосылкой эмпирической работы Тынянова как историка.

Их методологическое значение, в той мере, в какой это видно из конкретной работы Тынянова, заключалось в том, что они чисто регулятивно указывали на выход за пределы генерализуемой единицы анализа — конструкции, приема, заставляя искать в «ближайшем» ряду основания ее объяснения. Понятно, что под «ближайшим» (поскольку теоретически не определенными остаются основания объясняющей процедуры) должно понимать общепринятые нормы организации культурного материала через членение и иерархизацию его с помощью подобных пространственных метафор (см. аналогичный ход при использовании принципов временной организации культурных значений — метафор «старших» и «младших» литературных направлений и т. д.). В некоторых случаях Тынянов демонстрирует понятийно не эксплицированную переводимость одного типа метафор на другую: так, в «Литературном факте» приравниваются метафоры «центра и периферии» литературы и «старшего и младшего» [ПИЛК, с. 257—258]. Отсутствие теоретической эксплицированности вообще нередко компенсируется в науке обращением к такого рода символическим классификациям и аналогиям обыденного опыта. Их суггестивность и как бы объясняющий потенциал оказываются чрезвычайно велики именно в силу того, что они представляют фундаментальные принципы организации культуры.

Результативность и продуктивность использования подобных метафорических конструкций определяются возможностью с их помощью ухватывать эмпирический материал истории, т. е. наполнить их семантикой, актуальной в языке современников. Понятно, что фондом подобных смысловых образований будет для Тынянова «речевая деятельность», которая методологически и предметно играет для него роль, схожую с аналити-

чески конструируемым понятием «культура», используемым в истории, социологии, культурологии в безоценочном смысле системы генерализированных значений, из которых реконструируется смысловая структура социального взаимодействия. Аналогичную роль объясняющего основания, но только на этот раз для смены конструктивного принципа, играет идея «литературного быта» (характерно, что он опять-таки «соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной») [ПИЛК, с. 278].

Тем самым ценностные ограничения теоретической работы вновь предопределяли обращение к «самому» историческому материалу, причем в последнем отбирались именно те факты, в которых социальные и культурные аспекты не разведены. Так, для иллюстрации категории «литературный быт» используются такие ситуации литературного взаимодействия, которые в принципе ограничены непосредственными контактами участников. Релевыми компонентами партнеров здесь и исчерпывается литературная культура. И, напротив, в таких культурных формах, как шарада, буриме, эпистола и т. п., — легко усматриваются их социальное авторство и адресация. («Факт быта оживает своей конструктивной стороной» [ПИЛК, с. 268].)

В строгом смысле подобные формы работы, в противоречии с выдвинутыми системно-функциональными предпосылками, характеризуют сравнительно-типологические методы историка. Причем по своему логическому смыслу содержательные образования и конструкции, выражаемые основными понятиями Тынянова, являются так называемыми «акаузальными идеальными типами».

Таким образом, концептуальная и понятийная аморфность теоретических построений Тынянова обусловила блокировку воспроизводства группы в иной обстановке, при новых определениях литературной и социально-культурной ситуации учениками основателей ОПОЯЗа. То есть изменение одного из двух компонентов конструкции группы (а ими являются символическое значение теории как основа групповой солидарности и согласованное определение ситуации как предпосылка методологических проекций на историю) повлекло за собой — при недостаточной разработанности второго компонента — растворение группы как исследовательского целого. Можно думать, что этими же обстоятельствами определились затруднения и особенности последующей рецепции теоретических идей Тынянова, их конвергенция с противоположными по сути подходами.

Если говорить о разворачивании системно-функциональных постулатов Тынянова и ОПОЯЗа, то, как показывает логика

развития научного знания, в сходных ситуациях другие дисциплины, получавшие аналогичный импульс и так же ориентировавшиеся на биологию и лингвистику, как, например, социология или культурантропология, искали выхода во введении общих рамок анализа. Ими служили системы социального взаимодействия, опосредованного символическими образцами. Эти системы аналитически интерпретировались как иерархия подсистем. Предметное же видение при этом формулировалось в терминах социального равновесия, которое обеспечивается механизмами символического обмена, солидарности и т. п. Теоретический интерес исследователя, методически эксплицированный в саморефлексии социолога (содержательные проблемы процессов рационализации), задал ось отбора и организации исторического материала и определил набор типологических категорий (эволюционных универсалий) для фиксации динамических аспектов системы. Характерно в этой связи, что системные лингвистические идеи Р. О. Якобсона были помещены основоположником структурного функционализма в социологии Т. Парсонсом в общую рамку систем социального действия и позволили ему содержательно интерпретировать язык как обобщенное средство символического обмена, по аналогии с деньгами, властью, аффектом и т. п.

Поиски пределов релятивизации литературного материала логически вели Тынянова и других к выявлению тех моментов текста и социальной среды, которые позволяют удерживать динамическое единство произведения и литературного процесса. Они усматривались в коммуникативных особенностях текста, дающих возможность выстроить систему опосредований между автором и публикой. К этому вели некоторые аспекты интерпретации «литературного быта», «литературной личности», «легенды», «поэтов с биографией», «псевдонима» и т. п., указывающие на значимость фигуры читателя. «Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе... читатель, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки. Это — как бы «мотивировка» для выхода из тупиков... И такой «внутренний» расчет на читателя помогает в периоды кризиса (Некрасов)» [ПИЛК, с. 170]. Эти идеи, развитые впоследствии (через посредство Пражского лингвистического кружка и прежде всего — Р. О. Якобсона) так называемой рецептивной эстетикой (В. Изером, Х.-Р. Яуссом и др.), стимулировали разработку проблематики «имплицитного читателя» и «имплицитного автора», т. е. тех инстанций, которые определяют структурирование актуального литера-

турного взаимодействия. В их семантических конструкциях исследователь обнаруживает историчность и культурность литературного материала и экспрессивной техники, а это дает возможность построения эмпирической истории литературы как истории рецепций и интерпретаций. Историчность подхода вкупе с методической рефлексией над собственной культурной позицией, осознание себя в историческом ряду традиции открыли для исследователей новые, обычно дискриминируемые литературоведением предметные области — массовую литературу, пограничные эстетические феномены и т. д.

Подводя итог предшествующему изложению, можно сказать, что едва ли не основной особенностью исследовательской работы Тынянова можно считать последовательную релятивизацию нормативных определений литературы, которую он проводил, оставаясь тем не менее в пределах литературы и более того — зачастую рассматривая конструктивные особенности текста вне их культурологической семантики. Подобная релятивизация литературоведческого инструментария, за которым стояло статическое видение литературы в ее всеобщности, тотальности, уподобляемой «жизни в целом», вбирающей в себя все недифференцированные сферы культуры — философию, политику, нравственность, психологию и т. д. и претендующей на статус культуры в целом, открывала возможность «расколдовывания» этой характерной идеологемы модернизирующегося сознания и указывала на потенциальную, частичную значимость литературы как одной из дифференцированных социокультурных подсистем. Значимость же подобной идеологемы литературы предопределила как теоретико-методологические затруднения внутри самой формальной школы, так и блокировку в дальнейшем рецепции ее идей, что, впрочем, можно отнести и к другим современникам и оппонентам Тынянова. Этот импульс рационализации литературы мог бы получить систематическое развитие при наличии не только сознания историчности культуры, составляющего специфику группового самоопределения и в этой части воспроизводящего общую норму модернизирующейся культуры, но и эквилибрированной, хотя и гетерогенной аксиоматики универсалистской культуры. В рамках социального института науки это предполагало бы наличие наряду с комплексом литературоведческих дисциплин и совокупности других, сравнительно автономных подходов к исследованию литературы, которые обеспечивали бы как теоретический аппарат для смежных дисциплин, так и аналитическую рефлексию над ценностями куль-

туры, служащими основанием позиции индивидуализирующего историка.

Делом дальнейшей, многосторонней и междисциплинарной работы могла бы стать как детальная реконструкция ситуации и контекста деятельности Тынянова и его окружения, так и анализ рецепции, адаптации и переосмысления его идей в нынешней обстановке. Это показало бы, кто, в каких условиях и в каких аспектах признает актуальность наследия Тынянова и его современников, как сторонников, так и оппонентов.

В. И. Новиков

О СООТНОШЕНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Тыняновское наследие широко и многоаспектно осваивается современной культурой, осмысливается единство всех сторон деятельности ученого и писателя. При этом постоянно возникают все новые вопросы, ответить на которые помогает диалог с его идеями.

Представляется целесообразным соотнести с тыняновскими категориями нынешние поиски специфики искусства и сущности художественного смысла. Противопоставление материала и конструкции, последовательно проведенное Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка» и применявшееся также в работах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума (терминологические варианты данной антитезы: «материал и прием», «материал и форма», «материал и стиль»), — важное эстетическое открытие, способное к равноправному диалогу с любой другой теорией искусства. Данная дихотомическая модель примечательна высокой степенью специфичности: понятие «материал» достаточно конкретно, им постоянно оперируют мастера всех видов искусства для обозначения до-творческой, до-художественной реальности произведения. Второй элемент данной антитезы в нынешней научной ситуации наиболее точно будет обозначить термином «структура». (Кстати, безразличие к терминологическим оттенкам лишний раз подчеркивает объективную разъяснительную силу названной теоретической модели.)

Такая степень специфичности подхода к вопросу о природе искусства была во многом обусловлена художественным талантом Тынянова, доступным ему видением литературного творчества «изнутри». Любопытно при этом, что писательское сознание не склоняло его к приблизительно-метафорическим формулам и эссеистическим построениям. По ходу развития тыняновского писательского таланта его научная работа все более освобождалась от беллетризующих приемов. Думается, такое разграничение было плодотворным, поскольку оно исключало возможность эклектизма, утраты границ между наукой и искусством. Глубина «двойного зрения» достигалась во многом благодаря строгой научной дисциплине самонаблюдения, т. е. наблюдения Тынянова-ученого над Тыняновым-писателем. «Мы обошлись без гейста немцев»¹, — писал Тынянов Шкловскому в 1928 году.

Эти слова вовсе не означают равнодушия к вопросам «гейста» (духа, культуры и т. д.): только что была завершена работа над «Смертью Вазир-Мухтара» — произведением, обладающим большой духовной напряженностью. Речь шла о другом — о стремлении Тынянова рассматривать литературу (и искусство в целом) не только как одну из форм существования и самовыражения духа, но и как системное образование с неповторимой спецификой. А это требовало отказа от критического импрессионизма, тяготеющего к растворению литературы и искусства в различных культурных комплексах.

Очевидно, та или иная степень метафоричности в теоретико-литературных суждениях и категориях сохраняется всегда, и наука о литературе без художественных приемов совсем обойтись не может (за этим парадоксом, думается, стоит бесконечность возможностей научного познания литературной специфики). Но беллетристические приемы литературоведения контролируются и корректируются чисто научными, а не наоборот. С этой точки зрения объективное движение теоретико-литературной мысли можно представить следующим образом: более метафоричная модель должна уступать место менее метафоричной (а значит, более истинной перед лицом строгой научной логики). Не исключено, что и модель «материал—структура» обнаружит свою метафорическую приближенность, что будет предложено более специфическое объяснение сущности искусства. Пока же эта модель объективно способствует обретению ясности во многих вопросах и интере-

¹ ПИЛК, с. 536.

сам извлечения научного смысла из многих критико-эссеистических концепций и трактовок.

В частности, данная модель помогает осознать метафоричность выражения «художественный смысл». Смысл для искусства есть материал, подлежащий качественной трансформации, но «смыслом» же именуется и художественная целостность, неповторимая художественная суть произведения. Такое словопотребление вполне оправданно, если постоянно учитывать его приближительность и «нестрогость».

Тынянов говорил о «гибридности» и даже «оксюморонности» выражения «художественная эмоция». Не является ли таким же «гибридным» и «оксюморонным» выражение «художественный смысл»? Этот вопрос требует самого пристального внимания. С одной стороны, правомерно рассматривать художественность как средство передачи смысла (искусство при таком подходе включается в различные коммуникативные системы). С другой стороны, нельзя не учитывать, что внутри каждого произведения смысл (точнее, множество частных смыслов) является средством достижения художественности. Художественный факт есть отношение смыслов, несводимое ни к одному из них по отдельности, принципиально несводимое к логической абстракции. Для науки художественное произведение неизбежно предстает надсмысловым комплексом.

По-иному предстает художественное произведение в различных беллетристически-эссеистических интерпретациях, расшифровках и перекодировках. Ими занимались и всегда будут заниматься читатели, критики и сами авторы произведений. Интерпретация может энергично передать ощущение художественной специфичности объекта. Не стоит отказываться от подобного метаязыка как вспомогательного. Надо только помнить, что критерий научной, т. е. абстрактно-логической, правоты или неправоты к такой трактовке «смысла» неприменимы.

Интерпретация — важное средство восприятия и освоения художественных ценностей. Однако самая меткая, емкая и выразительная интерпретация все же в большей степени характеризует интерпретатора, нежели объект трактовки. Анализируя и уточняя различные интерпретации, наука отбирает те из них, которые движутся от структуры и вызваны не материалом произведения, а его конструктивным принципом, и использует их для описания, безотносительного к читательскому восприятию. Наука учитывает в этом описании и те элементы художественной структуры, которые оказались не отраженными в критических и читательских истолкованиях. К этому нас

подводит сопоставление ряда тыняновских идей². Обратимся к некоторым из них.

В статье «Литературный факт» говорится о художественных пропусках, о «белых местах» у Пушкина, Анненского и Маяковского: «Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала; семантика — любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор — метр и подчеркнута его роль» (ПИЛК, с. 262). Если семантика «любая», значит, перед нами уже не знак, требующий неперемкнутого условного соглашения с адресатом, а некая надзнаковая, надсемантическая сущность. «Непосредственная» коммуникация между автором и читателем преднамеренно прерывается. Неважно, что такие случаи статистически редки. Конструктивный принцип, как неоднократно отмечал Тынянов, познается именно в минимуме проявлений.

«Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области. Это можно назвать «империализмом» конструктивного принципа» (ПИЛК, с. 267).

Не распространяется ли конструктивный (т. е. художественный) принцип и на самый феномен коммуникации? Не свойственна ли знаковая природа материалу искусства, его нехудожественной, до-творческой реальности?

Ставя эти вопросы (и избегая поспешно-категорических на них ответов), мы, естественно, не отрицаем значения коммуникативного фактора как такового. Это необходимое условие существования и развития искусства. Речь идет о несводимости художественных структур к их восприятию. Общеизвестным эстетическим представлением является тезис о неисчерпаемости всякого истинно художественного произведения, о его бесконечной открытости для читательского (зрительского, слушательского) освоения. Представляется важным исследование вопроса о том, как неисчерпаемость рецепции обеспечивается в самой структуре произведения.

По этой причине случаи «обрыва» коммуникации могут

² В комментарии к статье «Литературный факт» М. О. Чудакова, А. П. Чудаков и Е. А. Тоддес справедливо отмечают «недостаточную эксплицитность» принципиальных тыняновских положений и, в частности, раскрывают смысл тыняновского термина «динамика» (ПИЛК, с. 509—510). Думается, что невыявленность многих идей Тынянова обусловлена не только обстоятельствами его научной биографии, но и объективной невозможностью для одного ученого ответить в течение своей жизни на такое множество важнейших вопросов, поставленных им самим же. Но имплицитная энергия тыняновского научного наследия как целого указывает определенное направление поисков. Данная работа — попытка осмыслить тыняновские суждения о роли коммуникативного фактора в искусстве.

оказаться существенными в общеметодическом плане. Помимо «белых мест», к таким случаям, конечно, относится и «заумь». Приходится признать, что попытки интерпретации «зауми», рассмотрения ее как знака того или иного смысла носят субъективный, беллетризирующий характер. Такие попытки можно сравнить с популяризирующими метафорами музыковедов, обращенными к массовой аудитории: «в симфонии такой-то показана борьба добра и зла». «Заумь» — это, говоря словами Тынянова, художественное построение «на нулевом материале», но сходные явления можно показать и на материале конкретном. В повести Пушкина «Дубровский» содержится своеобразная пародия на судебный документ — «определение суда», согласно которому принадлежащее Дубровскому село Кистеневка передается в собственность Троекурова. Гиперболически сгущая нелогичность судебного решения, автор совершенно лишает читателей возможности как-то разобраться в содержании этого документа. С какого-то момента наше чтение становится довольно механическим, но авторский расчет в том и состоит, чтобы сбить читателя с толку. Не допускает ли этот фрагмент повести «Дубровский» неполное прочтение как один из вариантов адекватного восприятия повести в целом?

Следующий пример — из стихотворения А. Вознесенского «Старый Новый год»:

вместо метро Вернадского
кружатся деревья
сценою императорской
кружится Павлова

Какая Павлова имеется в виду? Наиболее логичный ответ: балерина начала века Анна Павлова. Однако такая современная деталь, как «метро Вернадского», намекает на то, что это может быть и современная танцовщица Надежда Павлова. Но она танцует уже не на «императорской» сцене. Можно попробовать заключить, что имеются в виду «и та, и другая» сразу — однако такое суждение будет явно метафорическим, это будет субъективным «вчитыванием» в текст некоего неявного для него значения. Строго логически, «Павлова» здесь ни та, ни другая. Сам автор стихов едва ли смог бы дать однозначно верное прочтение, поскольку здесь мы имеем дело с нейтрализацией знакового характера материала. Обе балерины имеют отношение к материалу стихов, но ни одна из них не входит в эстетическую реальность стихотворения. Отказ

от коммуникативной определенности преследует в данных стихах ту же задачу художественной свободы и раскованности, что и отказ от знаков препинания.

Попробуем обобщить сказанное в виде гипотетической формулировки: эстетическая функция деформирует коммуникативную. Тыняновское понятие «деформации» мы используем здесь как наиболее однозначное определение данного процесса (существенна и взаимосвязь двух значений исходного латинского глагола: «исказить» и «придать форму»). Иначе данное положение можно сформулировать так: в структуре художественного произведения коммуникативная функция является материалом, претерпевающим качественное изменение под воздействием художественной функции. Наконец, можно сказать так: коммуникация не цель, а средство художественного акта. Суть здесь не в наименованиях, а в самой закономерности, требующей дальнейшего пристального изучения.

Пока же наметим несколько конкретно-методических следствий, вытекающих из высказанного положения.

История литературы (искусства) — это не только смена «смыслов», но и диалектическая смена конструктивно-художественных факторов. Естественно, что этот процесс находится в отношениях взаимодействия с социально-историческим фактором. Однако изучение взаимодействия требует как минимум двух факторов. Без признания относительной самостоятельности эстетического фактора и относительной имманентности исторического развития эстетических структур едва ли возможна научная история литературы. О необходимости разработки научной истории литературы постоянно говорил Тынянов в переписке со Шкловским. Это важнейший пункт его научно-методического завещания. В литературоведении последних лет ощущается известный дефицит новых исторических гипотез: как исключение можно назвать концепцию развития русской поэзии XVIII—XX веков, предложенную М. В. Пановым в его спецкурсе, читаемом в течение ряда лет на филологическом факультете МГУ.

При изучении творческой эволюции конкретных художников не стоит фетишизировать путь к «неслышанной простоте», который то и дело приписывается всем и каждому. Между тем путь Мандельштама, например, сопровождался отчетливой тенденцией к коммуникативной затрудненности стихов. Точно так же изучение творческой лаборатории писателя нередко подгоняют под готовый ответ о поисках простоты и смысловой доходчивости, что отнюдь не всегда соответствует научной истине.

Необходимо осознать метафоричность слова «многозначность», часто используемого для характеристики художественных образов и произведений. На самом деле художественность заключается в специфической релятивизации множества несовместимых логических (и по отдельности однозначных) интеллектуальных и эмоциональных смыслов.

Материал искусства может обладать как семиотической, так и несемиотической природой. Сущность художественного произведения — в нейтрализации различий между знаковыми и незнаковыми материальными элементами. Здесь открываются новые горизонты для развития структурно-семиотической традиции, для углубления ее связи с тыняновским контекстом.

Продолжать дело Тынянова сегодня — значит разрабатывать надкоммуникативный аспект поэтики и эстетики.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
<i>В. А. Каверин</i> . Вступительное слово на открытии Чтений	5

I Художественное и научное творчество Тынянова

<i>З. Н. Поляк</i> . Письма А. С. Грибоедова как документальный источник романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»	9
<i>В. В. Пугачев</i> . К вопросу о Пушкине и декабристах	18
<i>Е. А. Тоддес</i> . Неосуществленные замыслы Тынянова	25

II Тынянов и современники

<i>Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян</i> . SVD: жанр мелордамы и история	46
<i>М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес</i> . Тынянов в воспоминаниях современника [Сообщение]	78

III Тынянов и теоретические вопросы литературоведения

<i>М. Л. Гаспаров</i> . Тынянов и проблема семантики метра	105
<i>Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин</i> . Сознание историчности и поиски теории: исследовательская проблематика Тынянова в перспективе социологии литературы	113
<i>В. И. Новиков</i> . О соотношении эстетической и коммуникативной функций художественного произведения	124

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ПЕРВЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редакторы *В. А. Марков, Э. А. Осипова*

Художник *Г. М. Крутой*

Художественный редактор *В. В. Ковалев*

Технический редактор *Э. О. Грике*

Корректор *М. Ф. Устинова*

ИБ № 2339

Сдано в набор 23. 01. 84. Подписано в печать 12. 06. 84. ЯТ 10824. Формат 60×84/16. Бумага типогр. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. 8,25 физ. печ л.: 7,67 усл. печ. л.: 7,9 усл. кр.-отт.; 8,5 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 234. Цена 60 к. Заказное. Издательство «Зинатне», 226530 ГСП Рига, ул. Тургенева, 19. Отпечатано в производственном объединении «Полиграфистс» Государственного комитета Латвийской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 226050 Рига, ул. Горького, 6.

