

**ТЫНЯНОВСКИЙ
СБОРНИК**

**ВТОРЫЕ
ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

АКАДЕМИЯ НАУК ЛАТВИЙСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ И ПРАВА

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ВТОРЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ



РИГА «ЗИНАТНЕ» 1986

Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения: Сб. ст. / Отв. ред. М. О. Чудакова. — Рига: Зинатне, 1986. — 288 с.

Сборник составлен на основе докладов Вторых Тыняновских чтений в Резекне (июнь 1984 г.). Роль Тынянова в культуре 20—30-х годов освещается в широкой науковедческой перспективе. Затрагиваются актуальные вопросы истории и теории литературы, психологии творчества, эволюции искусства. Разрабатываются проблемы конкретного характера, такие, как Тынянов и его научное окружение; произведения Тынянова и литературная жизнь его времени; Тынянов и кино; проводятся биографические, библиографические и архивные разыскания.

Для филологов, философов, искусствоведов, историков и других специалистов в области общественных наук.

Редакционная коллегия:

В. А. Марков (зам. отв. ред.), *Е. А. Тоддес*, *Ю. Г. Цивьян*,
М. О. Чудакова (отв. ред.)

Рецензенты:

акад. *Г. В. Степанов*,
д-р филол. наук *Б. Ф. Егоров*

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Академии наук Латвийской ССР от 14 февраля 1985 г.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Тыняновские чтения были учреждены четыре года назад комиссией по литературному наследию Ю. Н. Тынянова по инициативе В. А. Каверина.

Настоящий сборник составлен на основе докладов, сделанных на Вторых Тыняновских чтениях (Резекне, 2—4 июня 1984 г.). Наряду со статьями о прозе и кинематографической деятельности Тынянова, о судьбе его работ читатель найдет статьи, освещающие культурный и художественный контекст эпохи. Установление такого контекста, постоянное расширение его рамок, обновление источниковедческой базы остается актуальной научной задачей. Особенно важным представляется осмысление социального опыта участников литературной и научной жизни 20—30-х годов — этому служат в первую очередь мемуарные свидетельства ученых старшего поколения. В сборник вошли и работы, написанные преимущественно в теоретическом, методологическом ключе. Несколько статей в обоих разделах рассматривают роль и место литературы в отечественной культуре.

Первый выпуск «Тыняновского сборника» (1984) был с интересом встречен литературной и научной общественностью и вызвал сочувственные отклики в печати*. Предлагая вниманию читателя второй выпуск, редколлегия исходит из того, что своевременная публикация материалов литературоведческих конференций является необходимой частью рационально организованного научного процесса. В сборнике

* См.: рецензии: *Василя Быкова* (Новый мир, 1985, № 1, с. 248—249), *C. Depretto-Genty* (Revue des études slaves, 1985, l. 57, f. 1, p. 179—181), *В. Мильчиной* (Лит. обозрение, 1985, № 12, с. 71—72), а также: *Руднев В.* Третье рождение Тынянова (Сов. молодежь [Рига], 1985, 1 июня).

печатается большая часть докладов, прочитанных на конференции*.

На роль *научной веры* в истории отечественной науки еще в начале нынешнего столетия было указано В. И. Вернадским, считавшим ее «могущественным, созидательным фактором, теснейшим образом генетически связанным с научным исканием и научным творчеством, в общем от них неотделимым».

Значение ее как фактора, в некоторой степени компенсирующего недостаточность институционализации науки, прерывистость традиции и проч., велико и сегодня. Это вполне очевидно там, где по культурно-общественной инициативе происходит регулярный публичный обмен идеями и мнениями.

Участники Чтений отдают дань памяти Лидии Николаевны Тыняновой, сестры писателя и ученого, много делавшей для собирания и обнародования его наследия и сохранения живого воспоминания о нем. В Чтениях она принимала глубоко заинтересованное участие. В Резекне, родном городе Тыняновых, ей суджено было закончить свои дни 22 июня 1984 г.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Воспоминания — Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983.
ПИЛК — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
ПСЯ — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка (Л., 1924; М., 1965).
ПТЧ — Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.

* Открывшее конференцию выступление В. А. Каверина «Личность Тынянова» было тогда же опубликовано в местной печати (Знамя труда, 1984, 2 июня). В расширенной редакции вошло в его книгу: Письменный стол, М., 1985, с. 70—87. О работе конференции см.: *Kubuliņa A. Otra Jurijam Tiņanovam veltīta konference.* — *Karogs*, 1984, № 9, 186. lpp.; *Марков В., Осипова З.* Вторые Тыняновские чтения. — Изв. АН ЛатвССР, 1985, № 4, с. 119—121; *О. А. [Осват А. Л.]* Вторые Тыняновские чтения. — Вопросы литературы, 1985, № 8, с. 278—281; *Priedītis A. Darbs turpinājies.* — *Lit. un Māksla*, 1985, 19. apr., 5. lpp.; *Priedītis A.* Наследство и современность. — Даугава, 1985, № 7, с. 112—113; Асахи [Токио], 1984, 19 нояб.

I

ТЫНЯНОВ

В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

ЕГО ВРЕМЕНИ

З. Н. Поляк

О СПЕЦИФИКЕ АВТОРСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ТЫНЯНОВА

Авторское повествование в исторической прозе зависит от специфики исторических жанров, где объект изображения — прошлое в его временной обусловленности, в его своеобразии. Исследования проблемы автора в исторических жанрах в аспекте авторской позиции показывают, как разнообразны формы авторского присутствия в историческом романе. Одно из плодотворных направлений функционирования авторского слова представляет собой художественная проза Тынянова.

Для повествования в произведениях Тынянова характерно отсутствие прямых авторских оценок. Писатель изображает прошлое как бы «изнутри», «вровень». Он хочет «дать людей эпохи <...> как бы влезая в их положение»¹. Такая установка давала повод современной писателю и позднейшей критике упрекать его в полном «растворении» в позиции персонажа, а, значит, в отсутствии «пафоса дистанции»².

Изучение структуры авторского повествования произведений Тынянова убеждает в несправедливости подобных утверждений. В исторических романах и рассказах Тынянова авторская позиция проявляется прежде всего в отборе исторического и организации художественного материала. На первый план здесь выступают приемы интерпретации и включения в текст документов, различные функции цитат, пространственно-временные образы, архитектоника произведений и монтаж как важный композиционный принцип³.

¹ Ю. Тынянов — А. М. Горькому. — В кн.: Литературное наследство. Горький и советские писатели, т. 70. М., 1969, с. 70.

² См., например: *Цырлин Л.* Тынянов-беллетрист. Л., 1935, с. 47—49.

³ О приеме монтажа как принципиальном для повествовательной манеры Ю. Тынянова см.: *Степанов Н. Л.* Юрий Тынянов. Писатель и ученый. М., 1966, с. 131—132. Ср. также у Н. Берковского: «Тынянов не столько пишет, сколько монтирует» (*Берковский Н.* Текущая литература. М., 1930, с. 200).

В своих произведениях Тынянов строит собственную концепцию эпохи и исторической личности. Эта задача осуществляется не путем прямолинейного «авторского насилия», а как бы исподволь. Функциональным элементом оказывается здесь документальный материал, разнообразными способами введенный в повествование.

В романе «Смерть Вазир-Мухтара» встречаются авторские отступления, насыщенные документальным материалом. Такие отступления обычно предваряют очередной сюжетный поворот, связанный с введением новых персонажей, и заключены в границах одной главки. Цитатное отступление о евнухах, где приводятся свидетельства на эту тему античных авторов, принадлежит к такому типу отступлений. Сведения из сочинений Геродота, Ксенофонта, Еврипида, Петрония и Апулея выполняют функцию вводных, подготовительных для дальнейшего повествования. В то же время они углубляют перспективу, обнаруживая связь времени действия романа с предыдущими эпохами.

Подобная историографическая информативная главка введена Тыняновым в четвертую, «кавказскую», главу романа. Но цитаты из литературных источников — произведений Ломоносова, Державина, Жуковского — преследуют здесь другую цель. Строки из возвышенных, одических описаний Кавказа, выражающие официальную точку зрения, сталкиваются с ироническим авторским комментарием к ним⁴. Из этого столкновения рождается комический, сатирический эффект. Комический эффект, возникающий в результате столкновения «высоких» цитат со «сниженным» контекстным окружением, — явление, свойственное, конечно, не только тыняновской манере, но и всякому ироническому стилю⁵. У Тынянова это один из

⁴ Образец иронического комментирования дает Ю. Тынянову сам А. Грибоедов. Цитируя стихи М. Ломоносова из «Оды на день восшествия на престол... Елисаветы Петровны 1748 года»:

«...И вокруг довольства исчисляет,
Возлегли локтем на Кавказ», —

Тынянов, очевидно, учитывал, что именно эти строки имел в виду Грибоедов, когда, рассказывая о своем путешествии на Кавказ, писал: «<...> вдоль по гремучему Тереку вступил в скопище громад, на которые, по словам Ломоносова, Россия локтем возлегла, но теперь его продвинула уже гораздо далее» (*Грибоедов А. С. Сочинения. М.—Л., 1959, с. 375*).

⁵ Это отмечается, в частности, О. С. Ахмановой и И. В. Гюббенет при анализе текстов, взятых из английской литературы (*Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема. — Вопросы языкознания, 1977, № 3, с. 50—52*), и З. Г. Минц на материале творчества А. Блока (*Минц З. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Уч. зап. ТГУ, вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, с. 411*).

немногих случаев «прорыва» «чистого» повествования, без вкрапления элементов сознания героя. Повествователь выбирает здесь «жест» и «позу» историка или литератора, размышляющего об истории. Авторская ирония при этом направлена и на содержание, и на форму изложения.

В романе «Смерть Вазир-Мухтара» авторская позиция становится очевидной и в тех случаях, когда повествователь самоустраняется. Тынянов вводит в текст подлинные документы, которые как будто говорят сами за себя. Писатель цитирует, например, документы официальной переписки, связанной с трагическими событиями в Тегеране. Языком этих исторических материалов автор называет виновников гибели русской миссии, вскрывает мотивы поступков дипломатов и монархов. Столкновение текстов, из которого рождается новый смысл, — монтаж — становится способом проявления авторской позиции.

Особенно наглядно монтажный принцип выступает в тех частях повествования, где оно складывается из небольших главков, калейдоскопически сменяющих друг друга. Так строится, например, изображение тегеранского мятежа. За напряженной сценой осады посольства следует конкретная картина замедленных сборов шахзаде, призванного прийти на помощь осажденным. Сведение этих эпизодов порождает новый смысл. Избегая прямого авторского вмешательства в повествование, исключительно средствами композиции, Тынянов показывает попустительство шахского двора действиям разбушевавшейся черни, предводительствуемой духовенством.

Специфика авторского повествования в значительной мере определяется отбором исторических источников в ходе подготовительной работы над произведением. Применяя к анализу исторических источников понятия внешнего и внутреннего описания, предложенные В. Н. Топоровым⁶, можно отметить, что Тынянов предпочитает использовать «внутренние» источники, т. е. такие, которые созданы участниками данного события или процесса, а не сторонними наблюдателями. Так же, как и свидетель «внешних» наблюдателей, как данные, основанные на косвенной информации, полученной из вторых и третьих рук, «внутренние» источники подвергаются писателем критическому пересмотру, творчески осваиваются и корректируются. И все же именно преобладание источников, отражающих точку зрения участников событий (письменные показания, эпистолярный,

⁶ Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний. — Уч. зап. ТГУ, вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, с. 108.

дневники, мемуары), позволяет писателю строить изображение картины исторической действительности преимущественно «изнутри».

Обнаруживается общий парадокс временной и пространственной точек зрения в произведениях исторических жанров: события далекого прошлого изображаются с позиции близкого к ним наблюдателя. При этом априорное представление об исторических событиях как давно прошедших сменяется ощущением их сиюминутности.

Для повествования в произведениях Тынянова (в частности, в романе «Смерть Вазир-Мухтара») характерна частая смена пространственной точки зрения: событие изображается глазами его участников, находящихся в различных точках данного пространства. Так построено описание штурма посольства. Точка зрения осаждающей толпы сменяется точкой зрения казаков, защищающих посольство.

«Тогда щелкнул выстрел в толпе. Это был первый выстрел, и все его услышали.

Белокурый человек бежал, согнувшись.

И крик в толпе: мальчик в кулидже упал. Кровь была у него на лице. Кровь увидели. Его оттащили в сторону кузнец и сапожник. Он умирал»⁷.

Субъект сознания перенесен в сердцевину толпы, для которой Сашка Грибов, камердинер Грибоедова, — «белокурый человек», а кровь на лице мальчика видна вблизи.

Когда таким коллективным субъектом становятся казаки, меняется не только расстояние до объекта, но и угол зрения, ракурс: казаки расположились на крыше посольства, их взгляд направлен сверху вниз.

«Человек на лошади показался внизу. Он что-то кричал, махал рукой. Казаки видели, как его стащили с лошади, поволокли к упавшему мальчику, в воздухе поднялись палки, и человек провалился» (с. 399).

Информативность казаков о происходящем ограничена, поэтому и погибший человек, Соломон Меликьянц, назван лишь «пост-фактум», когда в изложение вступает голос повествователя. Эта особенность придает повествованию оттенок «репортажности», оперативного сообщения с места событий. Пространственные и временные образы переплетаются.

Особенностью повествовательной манеры Тынянова является зыбкость границ между субъектом сознания — повествователем

⁷ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1975, с. 398. В дальнейшем страницы по этому изданию указываются в тексте.

и субъектом сознания — героем⁸. Одной из причин такого размывания границ является совпадение фразеологической позиции героя и повествователя. Речь повествователя в романе 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 подлинные письма поэта не выглядят в структуре художественного текста чужеродным элементом. Они естественно впадают в ткань повествования, снабженные к тому же ремарками, придающими изложению ощущение сиюминутности происходящего: письмо рождается на глазах читателя — это этап развития сюжета.

Встречаются в романе о Грибоедове и внезапные вкрапления голоса повествователя, нарушающие временную замкнутость повествования, вводящие историческую перспективу: «Не всегда либералы бывали мягкотелы, не всегда щеки их отвисали и животы были дряблы, — как то обыкновенно изображали позднейшие карикатуристы» (с. 254).

Такие «прорывы» воспринимаются как исключения, подтверждающие правило. В то же время они позволяют установить дистанцию между повествователем и изображаемыми событиями. Подобную функцию выполняет прием «остановки времени», когда на одном временном уровне дается пространственный срез событий:

«Вазир-Мухтар существовал.

В городе Тебризе сидела Нина и ждала письма.

Матушка Настасья Федоровна перешла из будуара в гостиную и там говорила гостье, что Александр не в неё пошел: с глаз долой, из сердца вон, забывчив.

Фаддей Булгарин, склонясь над корректурую «Пчелы», правил...» (с. 408).

Здесь читатель вместе с автором оказывается как бы «над событиями», охватывает взглядом одновременно происходящее на огромных пространствах. Этот композиционный прием, напоминающий параллельный монтаж в кинематографе, — одно из доказательств несостоятельности утверждений о полном «растворении» автора в позиции героя.

Таким образом, и на уровне фразеологической, и на уровне пространственно-временной точек зрения повествование строится

⁸ В понимании этих и других терминов, связанных с проблемой автора, мы опираемся на работы Б. О. Кормана, в частности на положения его статьи «Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов». — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981.

по «принципу поплавка»: авторская позиция то выступает на поверхность, преломляясь в голосе повествователя, то погружается в подтекст, уступая место голосу героя.

В романе о Грибоедове встречаются внесюжетные эпизоды, напоминающие вставные новеллы. Их повествовательная природа отличается от основного повествования ярко выраженными признаками сказа. В каждой вставной новелле представлен особый субъект сознания. В одном случае он отражен в заголовке: «Разговоры генерала Сипягина вечером того же дня за бутылкою вина с приятелем полковником». Другая вставная новелла — «Рассказ о Самсоне Яковличе». Это легендарное повествование о бывшем царском вахмистре, а ныне предводителе тысячного войска перешедших на сторону шаха русских солдат. Здесь нет черт индивидуальности рассказчика. История Самсона передается из уст в уста, его образ мифологизирован, и солдат Акульев, излагающий «Рассказ...», выступает в роли народного сказителя: новелла стилизована под произведение позднего солдатского фольклора. В то же время фактическая сторона этого полуфантастического рассказа опирается на реальные документы⁹.

Вставные новеллы раздвигают рамки повествования введением новых точек зрения и способствуют многогранности, многоаспектности изображения эпохи.

Знакомство с материалами архива Тынянова позволяет дополнить представление о специфике авторского повествования. В этом отношении показательно не попавшее в роман «Смерть Вазир-Мухтара» «Послесловие», неоконченный черновик которого сохранился в архиве¹⁰. Лирическая интонация послесловия, явственный авторский голос, позиция «после событий», точка зрения автора-творца, современного читателю, — эти особенности наброска контрастировали со всем повествовательным строем романа, где господствующий принцип — скрытое авторское присутствие. В этом, видимо, и заключается одна из причин отказа писателя от задуманного послесловия.

В различных произведениях Тынянова повествование строится неодинаково. В «Кюхле» преобладает лирическая интонация автора: для «Малолетного Витушишникова» характерны ироническое интонирование и смена повествовательных «масок»; «Восковая персона» — архаическая стилизация с установкой на точку зрения «среднего человека» эпохи; в романе «Пушкин»

⁹ См., например, исследования А. Берже о Кавказе и Персии, в том числе его статью «Самсон Яковлев Макинцев и русские беглецы в Персии» («Русская старина», 1876, № 4), а также выписки Ю. Тынянова, хранящиеся в его архиве (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 163, л. 32).

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 169, л. 2—3.

господствует эпическое повествование. И тем не менее все художественное наследие Тынянова обладает чертами единства и цельности. Цельность всего творчества исторического романиста определяется не только единством темы и общими принципами подхода к историческому материалу, но и способами проявления авторской позиции, но и образом повествователя, который, то самоустраняясь, то обнаруживая себя в определенных слоях художественной речи, неизменно присутствует в произведении.

Ю. Г. Цивьян

ПАЛЕОГРАММЫ В ФИЛЬМЕ «ШИНЕЛЬ»

Изучение немого кино не во всем свободно от предвзятостей, восходящих к исследуемому периоду. Таково, в частности, предубеждение против надписей, которое в 20-е годы объясняли ощущением нарушенной кинематографической стихии, а в современных исследованиях — нерелевантностью титра для собственно киноведческого (пусть даже и покадрового) анализа. Между тем надпись в фильме заслуживает особого внимания по нескольким причинам. Основная из них указана уже в опоязовских работах по теории кино: надпись задает ключ семантической интерпретации кадра и поэтому является не периферийным, а центральным механизмом киноповествования¹. Другая причина лежит в области исследовательских процедур. Надпись упорнее, чем другие элементы фильма, противится изменениям, вносимым в сценарий по ходу постановки (возможно, именно потому, что обычно ускользает из светлого поля сознания режиссера). Относительно свободный от постановочных напластований словесный костяк фильма оказывается, таким образом, наиболее предпочтительным материалом для реконструкции сценарного замысла.

Однако в немом кино понятие «сценарный замысел» далеко не всегда может быть истолковано стадийно. Сценарист немого фильма, как правило, работал в два приема: до того момента, как сценарий поступал к постановщику, и снова тогда, когда смонтированная картина возвращалась к нему для составления надписей. Этот последний этап часто оказывался более сложным: сценарист, с одной стороны, стремился с помощью титров вернуть текст к первоначальному замыслу, а с

¹ Об этом, как и об эвристической ценности кинотитра для ОПЯЗа, см.: ПТЧ, с. 49—51.

другой — использовать возможности, открывшиеся благодаря режиссерским отклонениям от него. Эта ситуация предельно обострялась в случаях экранизации, когда наново переписывался, уже с учетом «приросшего» контекста, не только сценарий, но и литературный первоисточник. Неизбежная дистанция между экранизируемым текстом и литературным сценарием при составлении надписей по готовому фильму чаще увеличивалась, чем сокращалась. Возникал соблазн ввести в фильм тексты, не совпадающие с источником, но сохраняющие иллюзию принадлежности к нему — своего рода подложные цитаты.

Один такой случай известен из описания Б. М. Эйхенбаума, который был приглашен для составления надписей к фильму «Катерина Измайлова» (1927) по повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»². Эйхенбаум приводит такую сцену: «Преступники арестованы; следующий кадр (начало новой части) — руку Катерины заковывают в наручники. Положение само по себе совершенно ясное, но без надписи было бы ощущение неполноты, резкого перехода — нужен акцент, замыкающий предыдущее и подготавливающий к следующему. Протокольная пояснительная надпись казалась бы скучной и не внесла бы смыслового акцента. В соответствии с общим стилем надписей к этой фильме — прибауточно-поговорочным — я поставил в этом месте: «Не сковала любовь — скует каторга»»³.

Как ясно уже из этого примера, работа с надписями создавала напряжение между двумя типами правильности: функциональной и источниковедческой. Аналогичная ситуация с неизбежностью возникала и при работе над фильмом «Шинель» (1926) — текста выражено полигенетического. Источники «Шинели» (только гоголевских текстов в фильме не менее десяти) — не фонд сюжетов, а скорее поле их развертывания. Автор сценария и титров фильма Тынников видел в надписях разветвленную систему указателей, ориентирующих или намеренно дезориентирующих зрителя относительно литературной подосновы картины.

Словесная сетка «Шинели» представлена надписями-титрами и надписями в кадре. Хотя, как правило, последние образуют как бы интерьер фильма, бытовой фон его сюжета (как вспо-

² Подробнее история этого фильма такова: первоначально сценарий по Лескову был заказан Эйхенбауму, после вторичной переделки отклонен Художественным бюро Ленинградкино и перезаказан Б. Л. Леонидову (ЛГАЛИ, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 3, л. 6). После завершения картины Леонидова снова сменил Эйхенбаум, который снабдил фильм надписями.

³ Эйхенбаум Б. К вопросу о титрах. — Кино [Л.], 1926, № 49, 7 дек.

минает Л. З. Трауберг⁴, в ходе съемок Тынянов настаивал, чтобы на одну из дверей декорации прикрепили надпись «Отходь и отливь»); надписи в самом изображении, как и титры, могут прямо указывать на источник («Нумера иностранца Ивана Федорова») или создавать ощущение, что вопрос об источнике самой надписи и окружающего ее кадра релевантен («Кофейня Германна»). Такого рода надписи внутри кадра соединяют иконическую «характеристику эпохи» с элементами, внешними по отношению к происходящему на экране.

Другой важный класс надписей, позволяющий совместить словесный комментарий к действию с иконическим комментарием к словесному, — надписи рукописные.

Авторы фильма, герой которого, по выражению Тынянова, «низведен до степени пишущего автомата»⁵, неизбежно должны были столкнуться с одной из широко обсуждавшихся проблем немого кино — проблемой почерка. Начиная с момента, когда кинонадпись стала проникать в эстетическое сознание 1900—1910-х годов, в литературе о кинематографе наблюдается возрастающий интерес к сюжетно мотивированным надписям — письмам, документам, рукописям, телеграммам, и т. д. Высказывавшиеся по этому поводу соображения можно суммировать следующим образом: кинематограф, знаменуя собой новую стадию в развитии техники репродуцирования по сравнению с книгопечатанием, вместе с тем вернул европейскому искусству утраченную было культуру палеографии. В 1910 г. автор неподписанной заметки «Графология в синематографе» спрашивал: «Не приходилось ли вам замечать, что почерк в поясняющих надписях картин фабрики А. постоянно крупный, а в картинах фабрики Б. постоянно мелкий, что отец, пишущий своей дочери, и дочь, отвечающая ему, имеют совершенно одинаковый почерк, между тем как мы отлично знаем, что 16-летний подросток и старый профессор не могут выводить совершенно одинаковые буквы. Вот почему в синематографических драмах почерк того или другого действующего лица должен по возможности применятся к его характеру и потому с художественной точки зрения слишком недостаточно, если все поясняющие надписи фабрик А., В., С. и т. д. будут изготовляться чисто механически специальным служащим»⁶.

⁴ В беседе с автором статьи, состоявшейся 18.12.1984. Дальнейшие отсылки к этой беседе специально не оговариваются. Пользуюсь случаем поблагодарить Л. З. Трауберга за информацию, касающуюся съемок фильма, а также Р. Д. Тименика за ценные соображения по поводу настоящей статьи.

⁵ Из истории Ленфильма. Л., 1973, вып. 3, с. 78.

⁶ Сине-Фоно, 1910, № 9, с. 13.

Несмотря на очевидную для современников нелепость, безупречная каллиграфия в переписке персонажей сделалась прочной условностью немого кино. Причины, приводившиеся в оправдание этой особенности, примыкали к прагматике надписи как знака: при ее составлении учитывалась неполная грамотность аудитории. Четкость и удобочитаемость плохо согласовывались с игрой на тонких различиях почерка и не способствовали психологизации начертаний. Можно, однако, указать и на более общее обстоятельство, препятствовавшее тому, чтобы привить кинонадписям вкус к графологии, — это синтагматическая неоднородность изобразительного и словесного рядов фильма. В немом кино надпись мыслилась как служебная часть текста: считалось, что хорошая надпись проходит для зрителя незамеченной. Действительно, принципиальный статус надписи по отношению к изобразительному ряду экстерриториален⁷. В этом смысле рукописная надпись (например письмо на крупном плане) обладает идеальной для повествования двойственностью: в сюжетном плане она принадлежит предметному миру картины, в дискурсивном — от него изолирована и переключает семиотический режим развертывания фильма из изобразительного в словесный. Психологизация почерка могла нарушить этот непрочный баланс и превратить надпись из передаточной инстанции в объект, синтагматически равноценный изображению. Обыкновенная надпись должна быть безличной, поскольку представляет в тексте безличного повествователя (сказовая надпись из примера Эйхенбаума — исключение, понятное с учетом сказовости Лескова и интересу к сказу у Эйхенбаума). Надпись рукописная, будучи обращена к зрителю от лица персонажа и повествователя одновременно, должна быть и личным посланием и безличным титром. Первое требование обеспечивается тем, что надпись — от руки, второе — тем, что эта рука — пропись.

Такая половинчатость рукописных кинонадписей не прошла незамеченной для культуры эпохи немого кино. В. В. Набоков в романе «Отчаяние», пронизанном кинематографическими ассоциациями, снабдил героя-рассказчика двадцатью пятью почерками, выделив среди них «почерк, который я особенно ценю: крупный, четкий, твердый и совершенно безличный, словно пишет им абстрактная, в схематической манжете рука, изображаемая в учебниках физики и на указательных столбах»⁸.

⁷ См.: *Burch N. To the Distant Observer*. Berkeley and Los Angeles, 1979, p. 78—79; *Hendrykowski M. Slowo w filmie*. Warszawa, 1982, s. 33.

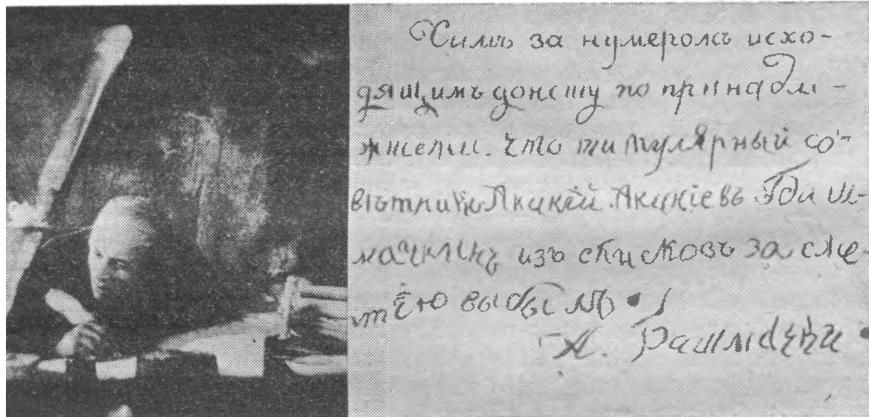
⁸ Интерес Набокова к почерку отмечен, в частности, в книге С. А. Рейсера «Русская палеография нового времени» (М., 1982, с. 75).

Не вызывает сомнений, что эта особенность повествователя косвенно отсылает к рукописным титрам в кино: уже в 1928 г. в стихотворении «Кинематограф» автор романа отметил несогласованность ровного прописного почерка с психологическим состоянием пишущего:

Там письма спешно пишутся среди ночи:
Опасность... трепет... поперек листа
рука бежит... И как разборчив почерк,
какая писарская чистота!⁹

В «Шинели» — фильме, герой которого исполняет писарские обязанности, — в круг смыслообразующих факторов была вовлечена и палеография. Среди целого ряда рукописных надписей особый интерес вызывают те, которые, по замыслу авторов фильма, призваны отразить эволюцию психики Башмачкина с помощью палеографических симптомов. Таких надписей две. Одна из них запечатлела любовное волнение героя средствами писарской интерполяции, вторая — предсмертную слабость в измененном начертании надписи.

Фильм «Шинель» завершается следующей надписью, после которой Башмачкин, отложив перо, умирает:



Хотя прямого источника в круге гоголевских текстов «посмертный» доклад Башмачкина не имеет, процессуальность, «жестовость» этой надписи отсылает к «Запискам сумасшед-

⁹ Рувль, 1928, № 2433.

шего» — в той их части, где Гоголь стремился воспроизвести постепенное нарушение психики Поприщина, лишив календарные пометы лексической, а затем и начертательной осмысленности: Мартобря 86 числа ~ Чи 34 сло Мц гдао. чгедвэф 349¹⁰.

Для литературы начала XX в. деформация графического облика текста означала близость к поэтике футуризма. Историзирующее культурное сознание эпохи охотно зачисляло «Записки сумасшедшего» в предтечи футуристской эстетики. Отголосок этих представлений встречаем в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого, где упомянутая календарная запись сопровождается таким комментарием: «Бурлюку, Крученых — не открыть и не перебурлючить Гоголя»¹¹. Независимо от намерений художника фильма исходная установка сценариста на игру с начертательной фактурой рукописного текста автоматически включала финальную надпись «Шинели» в этот историко-литературный ряд. Докладная записка Башмачкина осмыслялась в контексте предшествовавших ей попыток футуристов использовать почерк в качестве равноправного поэтического компонента.

Эксперименты такого рода в «саморунных» изданиях 10-х годов достаточно известны. Менее широкую известность получили опыты футуристов в области рукописной графики кинотитра, возможно, потому, что один из них не был осуществлен, а другой, осуществленный, не сохранился.

Возвращаясь к проблеме надындивидуального, прописного характера почерка персонажей, следует сказать, что в 10-е годы эта черта рассматривалась не только как данность, но и как неосуществленная возможность немого кино. Отчетливее всего попытки одушевления кинопочерка прослеживаются на материале сценариев — по-видимому, белое поле экрана и неисписанный лист были пространствами, не лишенными взаимного притяжения в первую очередь для литераторов. Возможности, открываемые драматизацией почерка (к ним относится и игра на темпоритме пишущей руки), показались заманчивыми, например, Ф. К. Сологубу, когда он в 1918 г. работал над сценарием по собственной повести и пьесе «Барышня Лиза». Сценарий, финальная часть которого тяготеет к роману в письмах, снабжен приложением — «Заметками к постановке», адресованными предполагавшемуся постановщику картины А. А. Санину. Один из пунктов заметок касался палеографической характеристики персонажей (время действия — конец

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1938, т. III, с. 208—214. Дальнейшие отсылки к этому изданию — в тексте с указанием тома и страницы.

¹¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 185.

20-х — начало 30-х гг. XIX в.): «Тексты писем — рукописные, гусиным пером. Почерки старинные, красивые. У Алексиса — широкий, размашистый, с определенными нажимами и густыми росчерками, довольно наклонный. У Лизы — прямой, тонкий, связанный, строчки не совсем ровные, буквы круглые»¹².

С идеей одушевления почерка связан и ранний сценарный замысел В. В. Хлебникова. В 10-е годы рукописные книги футуристов получили теоретическое обоснование в ряде деклараций, одна из которых — статья-манифест Хлебникова и А. Е. Крученых «Буква как таковая» (1913) устанавливает зависимость между «настроением» поэта и почерком, передающим это настроение читателю. В работе Т. Л. Никольской на с. 73—74 настоящего сборника рассмотрены положения этого манифеста в связи со взглядами Тынянова на литературу. Следует отметить, что в печатный текст манифеста¹³ не вошли слова, записанные рукой Хлебникова в черновом наброске, носившем заглавие «Буква как буква»: «Листы черновика суть подмостки, гон <?> буквы, почерк — лицедеи»¹⁴. Эта запись, перекликающаяся с другим, более известным высказыванием Хлебникова о театре стихотворных размеров, проливает свет на сценарный набросок Хлебникова, в котором движущиеся буквы заменяют актеров: «Сценарий полотно идет ряд пехотинцев заглавный звук на коне или аэроплане с шашкой указывает путь, за ним рядовые звуки слова пехотинцы»¹⁵.

Попытку обыграть почерк кинонадписи мы наблюдаем и в том эпизоде, когда история раннего кино впервые пересеклась с историей русского футуризма. Фильм «Драма в кабаре футуристов № 13», снятый силами объединения «Ослиный хвост» в 1914 г., не сохранился, однако по описаниям современников можно судить, что, при всем различии смысловых и эстетических мотивировок, намеренная детерриоризация и беспорядочность почерка сближают графический облик надписей в этой картине с запиской умирающего Башмачкина в финале «Шинели». Достаточно показательна в этом отношении и проекция всего

¹² ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, № 184, л. 1—2. Ср. почерк героев «Барышни-крестьянки» Пушкина, на которую направлена повесть-стилизация Сологуба. Сценарий остался неосуществленным.

¹³ *Хлебников В. В.* Собр. произведений. Л., 1928—1933, т. 5, с. 248.

¹⁴ ИМЛИ, ф. 139, оп. 1, ед. хр. 24, л. 2.

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 93, л. 4; Об этом замысле в связи с фонологическими взглядами Хлебникова см.: *Григорьев В.* Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 115. Ср. аналогичную кинематографическую метафору в «Зангези»: «Доски судьбы! читайте, читайте, прохожие! Как на тенеписи (= устойчивое обозначение кино в идиолекте Хлебникова), числа-борцы пройдут перед вами, снятые в разных сечениях времени, в разных плоскостях времени...» (Собр. произведений, т. 3, с. 323).

фильма футуристов, включая автограф одного из стихотворений, на календарь из «Записок сумасшедшего»: «Пробило тринадцать часов, — футуристы собираются на вечер. Видите, «13». Дни, числа, месяцы — меряют совершенно как гоголевский сумасшедший «Фердинанд 8-й, король испанский». Поэт Лотов читает стихотворение, посвященное госпоже Гончаровой. Показывается самое стихотворение. Это — бумажка, на которой намалеваны какие-то зигзаги, наставлены буквы в беспорядке»¹⁶.

Если по своему начертанию последний доклад Башмачкина примыкает к полиграфической культуре футуризма, его роль в качестве завершающего штриха сюжета имеет явственные литературные источники. Как бюрократическая констатация смерти, биологически еще не наступившей, этот мотив, по справедливому наблюдению М. Б. Ямпольского¹⁷, развернут Тыняновым до образа Синюхаева из «Подпоручика Кижее». Однако и киноверсия смерти Башмачкина, и живой, хотя и «выбывший по службе» поручик Синюхаев, как представляется, имеют общий источник — фигуру «исключенного из списков» рядового Колпакова из «Идиота» Достоевского, о воскрешении которого рассказывает генерал Иволгин¹⁸. В фигуре Колпакова, который

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 8, ед. хр. 58, л. 37; там же, ф. 336, оп. 7, ед. хр. 79. Этот же текст напечатан с купюрами и искажениями в Кине-журнале (1914, № 11—12), Сине-Фоно (1913—1914, № 115), Вестнике кинематографии (1913—1914, № 115 (17—18)). Надпись-стихотворение подробнее описана в газете «Новь», 1914, № 26, 30 янв.: «...футур-стихи с шестью ерами и восемью буквами «З», появляющиеся на экране». В. Марков, ссылаясь на современное описание несохранившейся книги Антона Лотова «Рекорд», сообщает, что тексты в ней выполнены Н. С. Гончаровой, что подтверждается «лучистским» характером стихотворения-титра. О проблеме существования поэта Лотова и его книги см.: *Markov V. Russian Futurism: a History. London, 1969, p. 184, 403.*

¹⁷ См. настоящий сборник, с. 37.

¹⁸ Ср. у Тынянова: «Когда читался приказ по полку, Синюхаев стоял и, как обычно, вытянувшись в струнку, ни о чем не думал.

Внезапно он услышал свое имя и дрогнул ушами, как то случается с задумавшимися лошадьми от неожиданного кнута.

«Поручика Синюхаева, как умершего горячком, считать по службе выбывшим».

Тут случилось, что командир, читавший приказ, невольно посмотрел на то место, где всегда стоял Синюхаев, и рука его с бумажным листом опустилась.

Синюхаев стоял, как всегда, на своем месте». (Подпоручик Кижее. М., 1935, с. 17.)

У Достоевского: «Колпаков идет в казармы, ложится на нары и через четверть часа умирает. Прекрасно, но случай неожиданный, почти невозможный. Так или этак, а Колпакова хоронят; князь рапортует, и затем Колпакова исключают из списков. Кажется, чего бы лучше? Но ровно через полгода, на бригадном смотре, рядовой Колпаков как ни в чем не бывало оказывается в третьей роте второго батальона Новоземлянского пехотного полка, той же бригады и той же дивизии!» (Собр. соч. в 10 томах. М., 1957, т. 6, с. 112—113).

умер, не выдержав должностного распека, и чье возвращение из мертвых доставило распекавшему его князю серьезные неприятности, угадывается сюжет «Шинели» Гоголя. В фильме призрак Башмачкина отсутствует, однако «посмертный» доклад героя можно считать рудиментом этого сюжетного звена, причем преобразованным в подсказанном Достоевским направлении бюрократического мистицизма.

С другой стороны, как графологический слепок постепенного угасания доклад умирающего Башмачкина пародирует финал многих жизнеописаний (ср. неразборчивую предсмертную запись Петра, отмеченный биографами корявый почерк последней воли Шекспира и т. д.). Свое предельное выражение слабеющая рука героя получила в комментарии к «Предсмертному» Козьмы Пруtkова, который, видимо, и следует считать непосредственным источником этой кинонадписи: «почерк найденной рукописи сего стихотворения во всем схож с тем несомненным почерком усопшего, коим он писал свои собственноручные доклады по секретным делам и многочисленные административные проекты; <...> две последние строфы сего стихотворения писаны весьма нетвердым, дрожащим почерком, с явным, но тщетным усилием соблюсти прямизну строк; а последнее слово: «Ах!» даже не написано, а как бы вычерчено, густо и быстро, в последнем порыве улетающей жизни. Вслед за этим словом имеется на бумаге большое чернильное пятно, происшедшее явно от пера, выпавшего из руки»¹⁹. Здесь, как и в фильме «Шинель», мотив смерти героя доведен (пользуясь словарем раннего ОПОЯЗа) до состояния графологического жеста, впоследствии повторенного в строках М. А. Кузмина: «судьбой не точка ставится в конце, а только клякса»²⁰.

В фильме мотив судьбы дважды пересекается с мотивом писарской оплошности. Во втором случае герой поражен встречей с незнакомкой, и его замешательство при переписке документа выливается в ошибку.

Эта палеограмма интересна в нескольких отношениях. Во-первых, ляпсус переписчика и его далеко идущие последствия (в «Шинели» это сцена распека у «значительного лица») важен в перспективе развертывания этой ситуации в сюжет «Подпоручика Киже». Во-вторых, она — единственное место в фильме, открыто апеллирующее к литературоведческой работе Тынянова. Наконец, эта надпись позволяет проследить механизм семантических и функциональных преобразований,

¹⁹ Козьма Прутков. Полн. собр. соч. Л., 1949, с. 66.

²⁰ Цит. по: Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. — Даугава, 1984, № 2, с. 119.



которые претерпевает литературный источник на пути сценарий—фильм—титр.

Источник приведенного выше кадра — измененная до неузнаваемости деталь из «Тяжбы» Гоголя. В этом драматическом отрывке обнаруживается, что завещание подписано не именем покойной, а случайным словом: «Чорт знает что такое: ей нужно было написать: «Евдокия», а она написала «обмокни»» (V, 114). В первоначальном варианте сценария Тынянов сделал попытку воссоздать психологическую ситуацию, которая могла привести к такого рода параграмме (естественно, роль пишущего была отдана Башмачкину): «Видна бумага. Ак. Ак. пишет: «А поуже означенная Евдокия Малафеевна Меринова, помещица Устюжского уезда». И опять через несколько строк: «Евдокия Малафеевна». Потом задумывается, глядит в окно и пишет: «И означенную» — перо не пишет. Ак. Ак. макает его в склянку — перо опять не пишет — снова макает и пишет: «Обмокни Малафеевну Меринову, помещицу...»²¹. Описка у Тынянова мотивирована рассеянностью, а рассеянность — любовным волнением героя.

По свидетельству Трауберга, надпись была видоизменена по инициативе Тынянова. Эпизод требовал самообъясняющей описки. Кроме того, писарская интерполяция «небесное создание», выдающая истинную причину ошибки, была как бы более «правильной» с точки зрения психопатологии обыденной жизни.

Менее прозрачными представляются мотивы, по которым в экранизацию по Гоголю был введен персонаж из «Идиота»

²¹ ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 46, л. 5. В дальнейшем ссылки на сценарий Тынянова — в тексте, с указанием номера листа.

Ф. М. Достоевского. Для этой детали можно указать два источника. Один — наблюдение, высказанное Тыняновым в работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)»: «Достоевский навсегда сохраняет гоголевские фамилии (ср. хотя бы «Фердыщенко», напоминающее гоголевское «Крутотрыщенко») (ПИЛК, с. 201), вызвавшее недовольство В. В. Виноградова в рецензии 1921 г.: «... вместо того чтобы возводить генеалогию Фердыщенко к Крутотрыщенко, Ю. Н. Тынянов мог бы указать целый ряд чисто гоголевских имен у Достоевского...»²². В контексте этой полемики надпись как бы настаивает на отгоголевской филиации фамилии Фердыщенко, но при этом вводит ее в игровую ситуацию: полем игры становятся собственно источники фамилий, а не сами фамилии. «Подставное имя»²³ из романа Достоевского переводит мотив писарской ошибки из сюжетного плана в металитературный — описка Башмачкина как бы отзывается в источниковедческом «ляпсусе» сценариста, и паронимия переписчика приобретает межтекстовый масштаб.

Функционально имя «Фердыщенко» введено в надпись как максимально контрастное по отношению к «небесному созданию» не только смысловым оттенком своей внутренней и звуковой формы, но и благодаря окрасившим его характеристикам носителей этой фамилии: уже упомянутого персонажа из «Идиота» («сальный шут»), а также градоначальника Петра Петровича Фердыщенко из «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Майор в отставке» Фердыщенко из тыняновской надписи по имени-отчеству и званию не равнозначен своим однофамильцам, но с ними соотнесен. На генеалогическом древе этой «блуждающей» фамилии (от «Крутотрыщенко» Гоголя через Достоевского к Салтыкову²⁴) Тынянов приживил собственное ответвление, в нарушение хронологии заново связав его с Гоголем. Как и в случае с посмертным докладом Башмачкина, гоголевский мотив возвращен источнику

²² Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 462. Гоголевские источники для «Фердыщенко» можно расширить, указав, кроме «Крутотрыщенко» из «Заколдованного места», на скаталогические фамилии того же корня, что и «Фердыщенко» (обсценность которого у Достоевского подчеркнута: «Этот, как его, Ферд... Фер...»; «Разве можно жить с фамилией Фердыщенко?» — Собр. соч. (М., 1957), т. 6, с. 41, 109): «Перипердича» (I, 449) и «Пердомихали» (III, 616, 623) из первоначальных редакций, в процессе перебеления подвергшиеся прозрачной эвфемизации; ср. также «Ганна Петрыщенко».

²³ Термин русского переводчика книги З. Фрейда, трактующей механизм ошибок и забывания имен (Психопатология обыденной жизни. М., 1916).

²⁴ О фамилии Фердыщенко как заимствованной Щедриным из Достоевского см.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 483; Борщевский С. Щедрин и Достоевский. М., 1956, с. 171.

обогатенным опытом позднейших напластований — прием, характерный для Тынянова-сценариста.

Однако функциональное объяснение здесь не исчерпывает вопроса. На это указывает другой, сценарный, источник интересующей нас надписи — эпизод, в окончательный вариант фильма не вошедший, но содержащий ту же игру на филологическом *qui pro quo*. Как и в случае с опиской, психологическая мотивировка этой сцены — замешательство Башмачкина, на сей раз происходящее не вследствие влюбленности, а оттого, что он только что совершил преступление — подчистил в бумагах имя Петр и переделал его на Пров. Дальнейшее в сценарии описано так: «Ак. Ак. бредет в департамент. Уличная сутолока. Пары чиновников, бегущих по Невскому. Мираж Ак. Ак.: вывески, которые он читает, кажутся ему подчищенными. За фамилиями лавочников чудятся ему другие. Он останавливается, дрожа, перед одной ветхой вывеской, на которой действительно из-под намалеванного «Парикмахер Бубуницын» выглядывает старое: «Птицын»» (л. 23).

Бубуницын — фамилия из «Утра делового человека» (V, 104), приписанная Тыняновым к «раздваивающимся» словесным маскам Гоголя (ПИЛК, с. 203) в статье «Достоевский и Гоголь». Птицын, как и Фердыщенко, — персонаж второго плана из «Идиота» Достоевского. Видимо, когда выяснилось, что сцена с вывесками в фильм не вошла, Тынянов счел нужным сохранить смещение источника по оси Гоголь—Достоевский, видоизменив его и переведя в надпись-палеограмму: сценарист, несомненно, дорожил двойной перспективой, возникающей в результате наложения хронологически разрозненных срезов литературной эволюции. Наложения не только палео-, но и кинематографического: можно с уверенностью сказать, что «подчищенная» вывеска была задумана Тыняновым в технике кинонаплыва, о которой он так охотно говорил в своих статьях (ПИЛК, с. 328, 334).

К чему отсылает эта сцена и надпись-палеограмма, в которую она вылилась в фильме? Переписчик и сценарист, осуществляющий экранизацию, — фигуры слишком похожие, чтобы в сценарий о переписчике не вкрались элементы автометаописания. Не приходится удивляться, что автометаописательная семантика тяготеет к строго определенным узлам сюжета: в-первых, к надписям и палеограммам, во-вторых — к тем реалиям писарского обихода, которые по своей природе соприкасаются с областью интертекстуальности. Описка, подчистка, палимпсест вывесок, когда «за одними фамилиями чудятся другие», а также ближайший аналог палимпсеста в языке

кино — фигура наплыва — все это случаи столкновения, взаимопроникновения текстов и смысловых пластов. Но именно такого рода столкновение текстов было для Тынянова и основным конструктивным принципом экранизации. Выше уже говорилось, что для автора экранизации, а тем более для сценариста-филолога главной психологической проблемой была проблема ошибки. Погрешности против первоисточника при экранизации неизбежны. Творческий выбор упирается в выбор шкалы, на которой, по мнению сценариста, отклонения от исходного текста наименее болезненны. Сочиненный Эйхенбаумом титр имитировал сказ Лескова, но не имел соответствий в корпусе лесковских текстов. Это — путь функциональной стилизации. Тынянов попытался наметить другой путь: отклонение от одного источника компенсируется введением в сценарий другого. Понятно, что при таком подходе источниковедческая структура сценария вызывает тенденцию к лавинообразному возрастанию: «Шинель» повлекла за собой «Невский проспект», тот — «Тяжбу», «Тяжба» — «Повесть о том . . .» и т. д.²⁵ Неоднородность гоголевских источников, с одной стороны, а с другой — отчетливое стремление воспользоваться зазорами, лакунами между ними, чтобы увязать их в единый сюжет, способствовали превращению сценария по «Шинели» в своего рода интертекст. Такая задача не противоречила взглядам Тынянова на литературу в целом — напротив, общее для ОПОЯЗа убеждение, что литературный текст живет незримым присутствием в нем других текстов, соотносило интертекстуальность сценария с верой в системность литературного ряда. Отсюда — стремление сценария к самовозрастанию, вовлечению в себя не только максимального числа гоголевских текстов, но и внешних параллелей к ним. Сценарий историка литературы исподволь уподоблялся его представлениям о ходе этой истории. Можно сказать, что

²⁵ Толкование текстов с помощью других текстов того же автора сближало сценарный метод Тынянова с методом историко-литературной реконструкции. Как и при реконструкции, для сценария «Шинели» особой порождающей активностью обладали незавершенные отрывки и наброски, смыслообразующая аура которых тем действительнее, чем менее отчетливо прочитывается в них сюжетный замысел Гоголя. Свидетельство Г. М. Козинцева о том, что Тынянов виртуозно использовал черновики Гоголя («Это была тончайшая и сложнейшая мозаика, создать ее мог только историк литературы». — *Козинцев Г. Собр. соч. Л., 1982, т. 1, с. 107*), следует понимать не как указание на текстологические штудии сценариста, а как ключ к его сценарному методу. Так, криминальную линию первой половины картины, которая непосредственно не восходит ни к одному из законченных гоголевских текстов, следует считать сюжетной реконструкцией замысла «Фонарь умирал». Сценарий как бы постоянно осуществляет коррекцию и гиперкоррекцию «мира Гоголя», стремится вписаться в его карту, пользуясь белыми пятнами послед-

Тынянов как автор «Шинели» дорожил ощущением изоморфизма трех рядов: сюжетного, автометаописательного и историко-литературного. То есть работа переписчика с ее ошибками и интерполяциями, работа сценариста, сопровождаемая неизбежными погрешностями против экранизируемого текста, и «работа» литературной эволюции, которая переписывает старые тексты, то и дело выпадая из их системы (ПИЛК, с. 263), обладали для Тынянова внутренним сходством, достаточно убедительным, чтобы быть отмеченным. Палеограмма, в которой, по вине переписчика, в пространстве гоголевского мира отпечатался след его будущих преобразований, с точки зрения киноаудитории нефункциональна. Это — реплика «в кулису», которую Тынянов-филолог подал, не выходя из роли сценариста.

М. Б. Ямпольский

«ПОРУЧИК КИЖЕ» КАК ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

В 1927 г. Юрий Тынянов написал для Сергея Юткевича сценарий «Поручик Кижэ». В силу ряда причин фильм Юткевича осуществлен не был, и писатель переработал сценарий в известный рассказ «Подпоручик Кижэ». В начале 30-х годов Тынянов вновь вернулся к кинематографической версии «Кижэ» и написал новый вариант сценария, который был поставлен на студии «Белгоскино» Александром Файнциммером в 1934 г.¹

Тынянов принимал в создании фильма активнейшее участие, а, по ряду свидетельств, практически выполнял функции его сопостановщика². Сотрудничая с молодым малоопытным режиссером, Тынянов, вероятно, еще в большей степени, чем при совместной работе с ФЭКСами, определял общую концепцию произведения. В силу этого, на наш взгляд, фильм «Поручик Кижэ» принципиален для понимания кинематографической практики и теории Тынянова.

В 1929 г. он написал В. Шкловскому: «Я смотрю на свои романы, как на опыты научной фантазии, и только. Я думаю, что беллетристика на историческом материале теперь скоро вся пройдет, и будет беллетристика на теории. У нас наступает теоретическое время» (Воспоминания, с. 28). Сказанное относится и к кинематографу. В понимании ОПОЯЗа кино было младшей по отношению к литературе линией эволюционного

¹ Творческая история «Кижэ» рассмотрена в работах: *Тоддес Е. А.* Послесловие в кн.: *Тынянов Ю.* Подпоручик Кижэ. М., 1981, с. 164—200; *Сзпман И.* Тынянов—сценарист. Из истории Ленфильма. Л., 1973, вып. 3, с. 74—76.

² См.: *Козинцев Г.* О фильме «Поручик Кижэ» (1935). — Собр. соч., т. 2. Л., 1983, с. 28; *Гарин Э.* Обогащение литературы. — Лит. газета, 1935, 15 янв., с. 2.

развития, что позволяло рассматривать его как «полигон для проверки теоретических положений»³.

Первоначальный замысел «Киж» тесно связан с теоретическими трудами Тынянова по поэтике. В «Проблеме стихотворного языка» он специально и подробно останавливается на случаях «бессодержательных» в широком смысле слов, получающих в стихе какую-то кажущуюся семантику»⁴. Принципиальное значение в этой «семасиологизации» бессодержательных слов Тынянов приписывал «тесноте стихотворного ряда», которая интенсифицирует так называемые «колеблющиеся признаки значения» и создает «видимость значения», «кажущееся значение»⁵. При этом в образуемом динамикой стиха ряду могут быть «семантические пробелы, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом»⁶. Эти пробелы в стихе «семасиологизируются» «в результате ориентации на соседнее слово»⁷, создаваемой теснотой ряда и ритмом.

Тынянов особо останавливается на «семасиологизации» частей слов: «подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов <...> оно делает <...> слова «фантастическими» (т. е. именно и соответствует выступлению в них колеблющихся признаков)»⁸.

Превращение описки, непонятности первоначально в имя, а затем уже и в зыблющийся образ поручика происходит согласно этим теоретическим принципам Тынянова. В рассказе мы имеем выделение части слова (окончания), нарушающее «соотношение вещественного и формального элементов». В сценарии этот эпизод, однако, теснее связан со стиховедческими штудиями Тынянова и решен более сложно. Писарь пишет: «Полковники же Жеребцов, Лоховский учиняются впрямь до приказа» (кадр 128)⁹. В параллельном монтаже Павел в нетерпении ждет приказа. «Сорвал с груди орден, бьет в стеклянную ширму, все чаще и чаще» (кадр 130).

«134. Орден бьет в стекло.

135. Писарек написал букву «к» и застыл на ней.

136. Повторяющий звуки адъютант напряжился...

— ККК...

³ Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. S.V.D.: жанр мелодрамы и история. — ПТЧ, с. 46.

⁴ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 80.

⁵ Там же, с. 82.

⁶ Там же, с. 83.

⁷ Там же, с. 85.

⁸ Там же, с. 116.

⁹ Тынянов Ю. Поручик Киж. Сценарий. (Архив Каверина. Здесь и далее при цитировании сценария указываются номера монтажных кадров.)

137. Звонок.

138. Адъютант хрипит, быстро, шепотом и притопывая ногой: — Скорей, скорей, скорей, бестия, бестия, бестия».

Все это приводит к ошибке. Окончательный текст писаря следующий: «Поручик Киже, Платонов, Любавский, назначаются...» (кадр 139а).

В отличие от рассказа, в сценарии ошибка рождается из ритмического биения (постукивания ордена, притопывания, шаманических повторов адъютанта) — главного стихового фактора сгущения ряда и следующих за ним семантических трансформаций. Тынянов насыщает этот эпизод и чисто стиховыми аллитерациями (*же Жеребцов*, фонетически взаимосвязанные *Лоховский — Любавский*). В фильме фонический момент подчеркнут особо — там писарь многократно вслух повторяет содержащийся в самом тексте звуковой повтор: «поручики же Жеребцов...» Возникающая из квазистихового звучания ошибка превращается в имя, однако фиксируется, когда Павел, правя текст приказа, вставляет в конце слова «поручик» «твердый знак», — непроизносимую букву, «нулевой» звук¹⁰.

Отличие сценарного варианта от прозаического объясняется кинематографической теорией Тынянова. Одновременно с созданием первого варианта сценария он разрабатывал концепцию близости кинематографа стиху: «Кадр — такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи — становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

Так и в кадре — его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром» (ПИЛК, с. 336). Существенная роль в создании тесного «стихового» ряда в кино отводилась Тыняновым ритму (ПИЛК, с. 338—339).

¹⁰ Определенная буква или звук, по наблюдениям Тынянова, могла иметь значение знака пародийности (об этом см. ниже). Так, Тынянов отмечал, что в эпиграммах Пушкина «ижица становится знаком Каченовского, его пародическим обозначением» (ПИЛК, с. 297). Не исключена связь «ижицы» как знака пародийности с орфографией и звучанием имени «Киже». Роль письма, описки, искажения имени вообще значительна в кинематографическом творчестве Тынянова — ср. с тем эпизодом из «Шинели» Г. Козинцева и Л. Трауберга, где сценарист Тынянов заставляет Башмачкина изменять в документе имя Петр на Пров. При сравнении «Шинели» и «Киже» возникает ощущение, что второй фильм как бы рассказывает историю персонажа, возникшего под пером героя первого.

Корреляция «стих—кадр» проясняет кинематографическое рождение Киже, ритмическую интерпретацию этой сцены в сценарии, «фоническую» — в фильме, а также сознательное ослабление и того и другого момента в прозе (смена мотивировки).

Для процесса материализации «кажущегося значения», «видимости значения» исключительно важно стимулирование неких смутных, «вторичных», «колеблющихся признаков значения». В рассказе (вполне в соответствии с признаком в нем «осюжетиванием» принципов поэтики, «метаописательностью») эти колеблющиеся признаки постоянно появляются в тексте в виде некой зыби. Киже в прозе Тынянова есть не просто пустота, пробел, но именно материализация каких-то колеблющихся обертонов. Приведем в подтверждение тому несколько цитат: «... в прерывистых мыслях адъютанта у него намечилось и лицо, правда — едва брезжущее, как во сне»¹¹ (выделено нами. — М. Я.). Во время экзекуции Киже деревянная «кобыла казалась не вовсе пустою. Хотя на ней никого не было, а все же как будто кто-то и был. <...> Потом ремни расхлестнули, и чьи-то плечи как будто освободились на кобыле» (с. 14). При конвоировании Киже по этапу: «И пустое пространство, терпеливо шедшее между ними, менялось; то это был ветер, то пыль, то усталая, сбившаяся с ног жара позднего лета» (с. 19), и т. д.

Однако корреляция стихотворного ряда и киноязыка не предполагает однозначного соответствия¹². В стихе или прозе, особенно ритмизированной, к которой тяготел Тынянов¹³, такое сгущение пробела до значимости было возможно. В кино, где господствует *изображение*, дело обстоит иначе. В сценарии Тынянов не только сохраняет «брезжущий» лик, но даже материализует его в некоем полупрозрачном изображении: «354. Из наплыва. Колоссальный поручик стоит перед Павлом с обнаженной шпагой». «471. Из наплыва. Колоссальный полковник на коленях перед Павлом, держит шпагу, охраняя его». «491. Из наплыва. За свадебным столом колоссальный полковник рядом с фрейлиной» и т. д. Все эти кадры относятся к видениям Павла и вводятся единообразным «из наплыва», призванным подчеркнуть полуреальный статус Киже.

¹¹ Тынянов Ю. Подпоручик Киже. М., 1954, с. 14. В дальнейшем при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

¹² «Аналогия кино со стихом необязательна» (ПИЛК, с. 339).

¹³ Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова. — В кн.: О прозе. Л., 1969, с. 405. Здесь специально отмечается мобилизация Тыняновым колеблющихся признаков значения в прозе.

Однако из фильма этот мотив явленной полупрозрачности выпадает: здесь нет никаких видений «колоссального поручика». Вероятнее всего Тынянов и Файнциммер сочли такое решение слишком грубым и отказались от него. И хотя в фильме сохранились зримые субституты Кижe (кресло с напыленной на него треуголкой в эпизоде свадьбы, игрушечный солдатик и т. д.), их количество по сравнению со сценарием резко сокращено. Речь шла, по-видимому, о попытках найти чисто кинематографический эквивалент «пустоте».

Между тем в кинематографе существует очевидная возможность создать эквивалент «нулевому персонажу». Ведь именно таким персонажем по сути дела является съемочная камера. Она занимает в пространстве легко локализуемое место (место схода линейной перспективы изображения) и при этом не видна в кадре. Именно по пути идентификации невидимого персонажа с позицией камеры пошел, например, Куросава в «Пауьем замке» (1957) при решении аналогичной задачи. В сцене явления Васидзу (Макбету) призрака Мики (Банко) камера неожиданно снимается с места и перемещается на место присутствия невидимого гостям, но видимого Васидзу призрака, а затем активно надвигается на отшатывающегося от нее Васидзу. Поскольку на протяжении всего фильма субъективная позиция камеры исключалась, резкая смена поэтики, подчеркиваемая движением съемочного аппарата, создает поразительный эффект присутствия «нулевого персонажа».

В «Поручике Кижe» такой прием практически не используется. Поэтика субъективной камеры не вызвала интереса у Тынянова (хотя после «Последнего человека» Мурнау (1924) она широко обсуждалась и использовалась). В результате в фильме наименее интересны как раз те эпизоды, в которых присутствует зримо обозначенный просветом между конвоирами пробел — Кижe. Весьма показателен в этом смысле эпизод прибытия Кижe в крепость. Образующие треугольник три конвоира останавливаются перед воротами крепости, где их встречает озадаченный комендант, который «то отходит, то подходит — всматривается в пространство» (кадр 298). Кинематографический «взгляд» здесь передан коменданту. Пустота и замыкающие ее неподвижные гренадеры прикованы к земле и в прямом смысле охраняют «нулевого персонаж» от идентификации с субъективной камерой.

Принципиальный отказ от субъективной камеры мог иметь для Тынянова и Файнциммера теоретическое значение. Дело в том, что идентификация со взглядом камеры обязательно предполагает четкую организацию внутрикадрового простран-

ства, основанную на «иерархичности» линейной перспективы, ясно фиксирующей и привилегирующей точку схода (отсюда тяготение к использованию короткофокусной оптики именно в субъективных планах, поскольку создаваемое такой оптикой изображение подчеркивает остроту перспективы). Только подчеркнутая перспективность субъективного изображения способна создать сильный эффект присутствия камеры — нулевого персонажа. Однако четкая организация пространства мнимого присутствия Киже по своей сути противоречит самой тыняновской идее «брезжущей», зыбкой пустоты, принципу бесконечных идентификационных подмен, отрицающих саму возможность даже химерической локализации Киже в некой привилегированной геометрической точке¹⁴.

Отход от использования принципа субъективной камеры имеет для Тынянова еще одну глубинную мотивировку. Дело в том, что «Поручик Киже» — не только испытание приложимости некоторых принципов стиховой поэтики, но и «пародия»¹⁵ в тыняновском понимании этого слова. Исследователями до сих пор не отмечено, что «Киже», например, пародически связан с повестью Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер»: эта связь, пронизывающая сценарий, в рассказе ослаблена. Обращение Тынянова к новелле Гофмана, вероятно, объясняется поразительными чертами сходства между Цахесом и Павлом. Обращает на себя внимание, например, происхождение Цахеса от крестьянки, скрытое им и затем проступающее в виде слухов, так что люди не знали, «быть может тут и в самом деле что-то кроется»¹⁶. Этому мотиву соответствуют упорные слухи о «подменности», «безродности» Павла, обыгранные Тыняновым в письме (из фильма): «Известно, что ты подмененный, а которые и тому не веруют, и говорят еще, что и вовсе царя нет».

Цахесу приданы черты безобразного уродства, обезьяно-

¹⁴ Помимо гиперакцентуации перспективы для создания эффекта субъективной камеры может использоваться и обратный прием — разрушение перспективы за счет каше, изображения вне фокуса и т.д. Этот прием был типичен для раннего кино, но требовал неприемлемой в контексте «Киже» особой психологической мотивировки; слезы героини могли, например, мотивировать нерезкость субъективного изображения, опьянение — дрожание камеры и т.д.

¹⁵ Возможно, рассмотренное ниже свойство «Киже» уместнее назвать цитированием, а не «пародированием», так как «пародия» описывалась Тыняновым применительно к ее функции в литературной эволюции. Между тем значительное место, отводившееся Тыняновым смысловой расслоенности, двойственности пародийного текста позволяет, как нам кажется, использовать термин «пародия» в предложенном нами смысле.

¹⁶ Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1978, с. 172. В дальнейших ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

подобие, роднящие его с клишированным образом Павла. Характеристики Цахеса могут быть почти без изменений перенесены на литературного Павла, например, «...их превосходитьство хотя и невеликоньки ростом, однако же обладают чрезмерно крутым нравом, скоры на гнев и не помнят себя в ярости...» (с. 171). Или: «Циннобер <...> закричал, забушевал, стал от ярости выделять диковинные прыжки, грозил стражей, полицией, тюрьмой, крепостью» (с. 173).

Гофман вводит в повесть и такие расхожие мотивы павловской легенды, как заговор против него и его постыдное убийство (смерть?) в собственных покоях и т. д.

Но еще более привлекательной для Тынянова могла быть сама статья Цахеса — видимого для одних, невидимого для других, воплощение зыбкости и подмененности.

Тынянов уснащает сценарий множеством прямых цитат из Гофмана и вводит выпавший из фильма ключ, указывающий на текст пародирования. В 255-м кадре сценария неожиданно возникает маленький человечек, он же «карлик»: «Конь у входа. Маленький человек подсаживает Павла. Павел легко садится в седло. Кряхтя влезает маленький человечек в большой треуголке — на громадную лошадь — никак не может — два лака сажают его. Павел смеется. Едут: впереди — Павел, позади человечек».

Этот сюжетно никак не мотивированный эпизод является реминисценцией первой встречи Бальтазара со своим двойником Цахесом: «...все его попытки достать стремя и вскарабкаться на рослое животное оказались тщетными. Бальтазар все с той же серьезностью и благожелательством подошел к нему и посадил в стремя. Должно быть малыш слишком сильно подскочил в седле, ибо в тот же миг слетел наземь по другую сторону».

— Не горячитесь так, милейший мусье! — вскричал Фабиан, снова залившись громким смехом» (с. 107—108). Карлик затем несколько раз мелькает в сценарии (кадры 261—262, 274, 282—283, 308—317), не выполняя никакой сюжетной функции — он чистый двойник Павла, его отражение в кривом зеркале, но главным образом — персонифицированная отсылка к Гофману.

В сценарии множество сюжетных реминисценций из Гофмана: свадьба Сандуновой с Киже — реплика венчания Кандиды с Цахесом, акцентированный в истории Киже мотив императорского сна и гротескного страха потревожить спящего владыку — трансформация рассказа камердинера о сне Цахеса (с. 171—172) и т. д.

У Гофмана и Тынянова много совпадающих деталей. Когда в залу Цахеса врываются заговорщики, «князь Барсануф вопит в ужасе: «Возмущение! Крамола! Стража!» — и быстро прячется за каминный экран» (с. 166) (ср. с ключевым криком в «Кижe» — «Караул!»). Когда заговорщики врываются в покои Павла, Павел тихо прокрался к камину, стал между стеклянными ширмами и камином» (кадр 650). В сценарии Павел заявляет: «Государство в опасности» (кадр 586). И это есть повтор реплики гибнущего Цахеса (с. 167).

Дважды ночью Павла не обнаруживают в его комнате: сначала Пален (кадры 390—395), затем заговорщики (кадры 653—665) — это крайне важный для Кижe мотив пустоты: «389. Комната Павла. Стеклянные ширмы, кресла. Комната пуста <...> 391. Пален вошел. Не замечает, что Павла нет <...> 392. Пустое кресло». «653. Адъютант и Пален бросаются к постели: постель пуста»¹⁷ и т. д. Но и это прямой повтор предсмертного исчезновения Цахеса: «Их превосходительства Циннобера нигде не было видно <...> Казалось, Циннобер исчез без следа, без единого звука <...> Он опять прошел в опочивальню в надежде, что в конце концов министр объявится там.

Он испытующе смотрел по сторонам и вдруг заметил, что из красивого серебряного сосуда с ручкой, всегда стоявшего подле самого туалета, <...> торчат совсем маленькие худенькие ножки» (с. 174). Ср. с обнаружением Павла: «665. Пален видит отражение, тень на ширмах (Павел). Потом увидел ноги. Наклонился. Дернул за руку адъютант, показывает. 666. Ноги Павла». И наконец образ убитого императора: «679. Ноги Павла из камина». В сценарии и в фильме неоднократно мелькают ноги адъютанта Каблукова, торчащие из-под кровати (ср. с подкроватной посудиною, в которой утонул Циннобер, и с 487-м кадром сценария: «Адъютант сел на край судна в полной парадной форме и горько плачет») — кадры 539—542. В значительной мере совпадают описания похорон Цахеса и Кижe. Текстуально совпадают реакции князя и Павла на смерть их любимцев. У Гофмана: «...у меня умер *такой*

¹⁷ Отголосок этой сцены из сценария мы находим в писавшемся одновременно с «Кижe» романе «Смерть Вазир-Мухтара», в эпизоде, где воображению больного Грибоедова предстает его отец: «Он стал подходить к постели, на которой лежал и смотрел Грибоедов, и стала видна небольшая, белая, прекрасная ручка отца. Отец отогнул одеяло и посмотрел на простыни.

— Странно, где же Александр? — сказал он и отошел от постели. И Грибоедов заплакал, закричал тонким голосом — он понял, что не существует» (Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Подпоручик Кижe. Воронеж, 1963, с. 257—258).

человек!» (с. 177). У Тынянова: «У меня умирают лучшие люди». И даже лейтмотив заключительной части сценария — пустой гроб Куже — взят у Гофмана.

Пародическая ориентация сценария «Куже», вероятно, связана с тыняновским пониманием взаимоотношения слова и изображения, заявленным, в частности, в его статье «Иллюстрации» (1923). Здесь Тынянов осуждает непосредственный перевод словесных образов в изобразительные. Так, обсуждая иллюстрации к «Евгению Онегину» из «Невского альманаха», он писал: «Вместо колеблющейся эмоциональной линии героя, вместо *динамической конкретности*, получавшейся в сложном *итоге* героя, перед Пушкиным оказалась какая-то другая, самозванная конкретность, вместо тонкого «авторского лица» плотный «зад» (ПИЛК, с. 314). Выступая против иллюстрирования, Тынянов заключал: «Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет» (ПИЛК, с. 318).

К ключевой для его поэтики проблеме взаимодействия сюжета, фабулы и стиля Тынянов вернулся позже в своем труде «Об основах кино». Этому вопросу посвящены заключительные 11—14-й разделы указанной статьи. Однако в отличие от остальных разделов Тынянов здесь в основном ограничивается отсылками к литературе и некоторыми общими декларациями, указывая на непроясненность этого сложного вопроса (ПИЛК, с. 345).

Если, анализируя книжные иллюстрации, Тынянов почти без остатка относил изображения к фабуле, то в «Об основах кино» он указывает на возможность чисто «стилевого», внефабульного кинематографа (ПИЛК, с. 342). Однако поясняет это положение не кинематографическим примером, а ссылкой на «Нос» Гоголя (Гоголь — один из ключевых примеров и статьи «Иллюстрации»). Укажем, между прочим, что «Нос», наряду с «Цахесом», также входит в пародический подтекст «Куже» — см. ниже). По поводу «Носа» Тынянов пишет: «...отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: «что-то», «плотное» (средн. род), «его, он» (очень часто местоимение, в котором всегда блекнут предметные, вещные признаки), «позволить носу» (одушевл.) и т. д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию «отрезанного носа», что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, — без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились».

Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» (ПИЛК, с. 343).

Таким образом, преодоление голой фабульности иллюстрации, ее погружение в «сюжетизирующий» стиль для Тынянова было связано с гоголевским умалением «предметных, вещных признаков», «чем-то двусмысленным». В стихах такой эффект достигался переносом акцента на колеблющиеся признаки значения. В иллюстрациях — «неопределенность, широкие границы конкретности — первое условие» (ПИЛК, с. 313). И Тынянов отмечает: «задача рисунков относительно поэзии скорее негативная, нежели положительная... <...> Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст» (ПИЛК, с. 316)¹⁸. Эта негативность, воплощенная в самом персонаже Кижее, именно в пародии находит возможность «окружить текст», не связывая его «предметно».

В своей первой теоретической работе о пародии «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) Тынянов пишет о «двойной жизни» пародии: «за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их» (ПИЛК, с. 201). И в ином месте: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, органиченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (ПИЛК, с. 212).

Не случайно, конечно, сам Тынянов спрятал в подтекст Кижее гофмановского «Цахеса» — насквозь двойственный, пародический, зыблущийся текст, а также отчасти гоголевский «Нос» — излюбленный свой пример антииллюстративности. Не случайна, вероятно, и работа Тынянова над киноверсией гоголевской «Шинели»¹⁹ — такого же зыблущегося, непереводаемого в конкретику произведения. Двойственность смысла, дисслоенность словесных значений, как это ни парадоксально, не были в глазах Тынянова противопоказаниями к экранизации, но, напротив, прямыми к ней показаниями. Отсюда уснащение

¹⁸ Отметим, что в качестве лучшего примера авторской иллюстрации Тынянов называет рисунки Гофмана (ПИЛК, с. 317).

¹⁹ В конце «Шинели» имеется прямое указание на ее связь с будущим «Кижее». В фильм ФЭКСов введена записка Башмачкина, кончающаяся следующими словами: <...> «титularный советник Акакий Акакиевич Башмачкин за смертью из списков выбыл. А. Башмачкин». Эта записка — прямая заявка на линию Синохаева в рассказе «Подпоручик Кижее». «Кижее», таким образом, непосредственно выходит из тыняновского Гоголя.

словесной основы фильма — сценария «Киж» пародической основой, оказывающейся параллелью стиховой ориентации.

Подлинно кинематографический эквивалент «пародийности» был найден в *зеркале* и зеркальной структуре кинематографического пространства. Зеркало является классической метафорой пародии (особенно «кривое зеркало»). Вспомним тыняновские формулы: «сквозь произведение просвечивает второй план», «детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом» (выделено нами. — М. Я.). Отметим между прочим и метазначение метафоры для поэтики пародии, на которое обращал внимание сам Тынянов: «...сила *вещных* метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого...» (ПИЛК, с. 206). Но введение в фильм о Киж зеркала в его вещиности и есть, по сути дела, введение в структуру фильма метаметафоры, описывающей его поэтику.

Зеркало вновь возвращает нас к проблематике субъективной камеры. Дело в том, что зеркало, фронтально обращенное к взгляду зрителя, подчеркивает линейную перспективу (ср. широкое использование зеркал открывателями линейной перспективы в эпоху Возрождения) точно так же, как и субъективная камера.

Между тем зеркало, повернутое к зрителю и объекту отражения под углом, работает, наоборот, на разрушение однородной линейности пространства, вводя в него вторую точку схода своего собственного химерического зеркального пространства. Поэтика таких сдвоенных «угловых» пространств интенсивно разрабатывалась немецкими романтиками, любившими изображать фигуры со спины (*Rückenansicht*); лицо либо не возникало вовсе, либо отражалось в ориентированном под углом зеркале, как, например, у Фридриха Керстинга.

Аналогичное явление отмечает В. Н. Прокофьев, анализируя использование наклонных зеркал в картинах Э. Дега: «Именно это совмещение в одной картине разных точек зрения и создает столь характерное для искусства зрелого Дега впечатление колеблющегося, покачивающегося, *оптически трансформирующегося пространства*, такого, которое будучи точно зафиксировано на холсте, продолжает пребывать в движении и становлении — совсем как пространство проецируемой киноленты»²⁰.

Тынянов и Файнциммер в создании «колеблющихся признаков» ориентировались именно на аналогичные зеркальные конструкции.

²⁰ Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега. — В кн.: Советское искусствознание '82. М., 1984, вып. 2 (17), с. 116.

В сценарии мотив отражающих поверхностей проведен исключительно интенсивно и в основном связан с Павлом: «377. Павел в мантии на фоне *стекла*»; «650. Павел тихо прокрался к камину, стал между *стеклянными* ширмами и камином. <...> Темнота. Полутени. <...>. 660. Павел в белье за ширмой. <...> 664. Ноги Павла в лунном свете. 665. Пален видит *отражение*, тень на ширмах (Павел)» и т. д.

Отражение в стекле (еще более бледное и неверное, чем в зеркале — момент пародического искажения) имеет в сценарии зловещий и двусмысленный оттенок: «327. Павел входит в комнату. Заходит за ширму — смотрит в стекло ширмы. Бледное отражение.

Хрипло:

— «Все неверно».

Слово «неверно» оказывается ключевым для сценария. Тынянов обыгрывает его двойное значение, подобно тому как в рассказе он играет на полисемии слова «караул»²¹. Искаженное (неверное) зеркальное отражение непосредственно тянет за собой тему измены, неверности государственной: «338. Павел обернулся, смотрит вслед Палену. — Все *неверно*». Но «неверность» одновременно является и знаком пародического искажения текста и сопутствующей ему пространственной зыбкости: «349. Павел ходит по комнате, ему холодно, его знобит. Камин не греет. Он открывает шкаф, достает горностаевую мантию, кутается, ходит в мантии вдоль стен, прислушивается. — Все *неверно*». В этом кадре страх измены неотделим от травестийной пародийности павловского наряда — мантии на нижнем белье, отсылающей к пониманию Павла как пародии на Петра. Ощущение «неверности» — главное чувство Павла: «340. Пустынный коридор. Павел один. — Все *неверно*».

Именно это ключевое слово помогает понять тыняновское отношение к зеркалам как к зыбким отражателям, не вписывающимся в сопутствующую принципу субъективной камеры поэтику пространственного геометризма.

Установка на сложную зеркальность пространства провоцировала и систематический, как у Керстинга, показ человека со спины, являющийся одной из наиболее эксцентричных черт ленты Файнциммера. Чаще всего со спины предстает Павел, как известно, наиболее непосредственно ассоциировавшийся Тыняновым с Кижe. Тынянов фиксирует такую позу Павла и в рассказе: «...во времена большого гнева император не оборачивался» (с. 7).

В фильме отказ от лица блокирует идентификацию Павла,

²¹ См.: *Тоддес Е. А.* Цит. соч., с. 183—186.

одновременно отсылая к зеркальности как единственному средству увидеть лицо человека, обращенного к зрителю спиной. И даже когда зеркало эксплицитно не вводится в пространство кадра, такого рода композиция настоятельно требует зеркальности для восстановления привычного режима восприятия, т. е. как бы вводит зеркало в подтекст ожидания.

Однако в фильме неоднократно встречаются эпизоды, напрямую имитирующие пространство Керстинга—Дега. Это, например, сцена, где Сандунова в салоне Гагариной молится перед зеркалом за попавшего в опасность Каблукова. Аналогично построен и эпизод, где Кутайсов бреет Павла и где изменение угловой направленности зеркала лежит в основе всего пространственного решения сцены. Следует указать, что этот эпизод пародически связан с «Носом» Гоголя и сценой бритья майора Ковалева Иваном Яковлевичем. Прямым продолжением эпизода является тот, в котором Павел перед зеркалом пытается Палена, не курнос ли он (Павел): «433. ...притопнул ногой: — Курнос я, говори. Пален говорит спокойно и почтительно: — У вас нос ровный и длинный, ваше величество. 444. Павел подбежал к зеркалу и смотрит. 445. В зеркале курносый нос Павла». Эта сцена перетолковывает Гоголя: «...умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!

— А посмотри, Иван, кажется у меня на носу как будто прыщик. <...>

Но Иван сказал:

— Ничего-с, никакого прыщика: нос чистый!»²²

Весьма существенно также и то, что сцена с носом и бритьем отсылает одновременно к Гоголю и Гофману. Вспомним эпизод из «Невского проспекта», где «Гофман, — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы»²³, пытается отрезать нос жестянщику Шиллеру: ««Я не хочу носа! режь мне нос! вот мой нос!» <...> ..Гофман отрезал бы ни за что ни про что Шиллеру нос, потому что он уже привел нож свой в такое положение, как бы хотел кроить.

²² Гоголь Н. В. Собрание сочинений. М., 1959, т. 3, с. 68. Намеки на «Нос» Гоголя — текст, крайне существенный, как уже отмечалось, для тыняновских размышлений о проблеме иллюстрации, в изобилии рассеяны в «Книже». Например, «Павел Петрович имел привычку принохиваться к собеседнику» (с. 11), «комната из синего стекла — табакерка» (с. 28). «Нужно бы спрятаться в табакерку, — подумал император, нюхая табак» (с. 28). «Поручик Синюхаев <...> различал людей по запаху» (с. 26). В сценарии — навязчивые мотивы «табакерки» Палена — как угрозы Павлу. Павел по запаху определяет проанглийскую ориентацию Палена и т.д. Ср. с темой запахов в «Носе».

²³ Гоголь Н. В. Собрание сочинений, т. 3, с. 34.

подошву»²⁴ и т. д. Отметим, что многослойность подтекстов данного эпизода фильма акцентируется также и «подменностью» Гофмана у Гоголя — не писатель, но сапожник.

Естественно поэтому, что в фильме зеркало как метафора пародии введено в пародическую сцену (скрытый указатель многослойности текста) и используется специально для реализации принципа двойственности «пространства Кижэ».

Итак, Кутайсов брест Павла.

В первом кадре эпизода Павел сидит к нам спиной перед зеркалом, так что мы видим его лицо отраженным и фронтально обращенным к зрителю и Павлу. Когда Павел отчитывает Кутайсова, тот прячется за зеркало так, что скрывается за отраженным лицом Павла. Выговор же Павла зеркально направляется в предэкранное пространство на зрителя.

Во втором кадре эпизода Павел неожиданно повернут к зеркалу в профиль, зеркало же, оставаясь обращенным фронтально к зрителю, все так же сохраняет в себе направленное прямо на зрителя отражение лица императора. Отражение как бы получает самостоятельность по отношению к отражающемуся. В глубине комнаты открывается дверь, и входит Гагарина; она идет из глубины на камеру и обращается к императору (камере), который в зеркале отвечает ей, глядя в камеру, и т. д. Эпизод и дальше разворачивается на постоянном рас-согласовании осей взглядов и угловых взаимосвязей персонажей на основе введения в пространство эпизода зеркальной химеры.

Зеркальность структур, выражая принцип пародийности, многослойности текстовой организации, то и дело всплывает в самых разнообразных произведениях Тынянова. Для своей реализации она не всегда нуждается в материальных зеркалах — «вещественных метафорах» структуры. Зеркало у Тынянова возникает в подтексте любого удвоения, отражения, рефлексии. Приведем несколько примеров. В «Восковой персоне» об умирающем Петре говорится: «Он обернулся, выкатив глаза, на все стороны <...>, посмотрел плохим взглядом поверх лаковых тынков и увидел незнакомое лицо. Человек сидел налево от кровати, <...> глаза его были выкачены на него, на Петра, а зубы ляскали и голова тряслась»²⁵. Незнакомец дан как зеркальное отражение без зеркала. Случается, что Тынянов трактует отнюдь не зеркальные изображения статуи или картины, например, как кривые зеркала. В «Малолетнем Витушишникове» император велит убрать из дворца статую Силена со словами «Это пьяный грек»²⁶, так как нео-

²⁴ Гоголь Н. В. Собрание сочинений, т. 3, с. 35.

²⁵ Тынянов Ю. Рассказы. М., 1935, с. 176.

²⁶ Там же, с. 126.

жиданно видит в нем откупщика Родоконаки. В «Восковой персоне» Лежандр, глядя на Растрелли, «вспомнил то лицо, на которое стало походить лицо мастера: то лицо было Силеново, на фонтанах, работы Растреллия же»²⁷. Статуя Силенна таким образом оказывается способной отражать разные лица, устанавливая зеркальные связи. Символично в этом смысле сочетание императора, зеркала и скульптуры (трех тыняновских подменных ипостасей) в одном эпизоде «Малолетнего Витусишишниковца», где император, «пройдя по Аполлоновой зале, увидел на мгновение в зеркале себя, а сзади копию Феба . . .»²⁸.

Для Тынянова, и особенно в «Кижe», характерно это умножение отражений, сочетание персонажа, зеркала, картины, скульптуры, манекена — множества ипостасей одной (или многих?) зыблущейся фигуры. Вспоминается процитированная в работе «Достоевский и Гоголь» фраза Достоевского: «Литература — это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало . . .» (ПИЛК, с. 210). Картины, скульптуры и зеркала как взаимные субституты неоднократно возникают в «Поручике Кижe» и, как правило, в пародическом контексте.

Иногда зеркальность в какой-то степени создается именно введением в кадр живописного полотна, как, например, в небольшом эпизоде ночного блуждания Павла по дворцу. Эпизод начинается с того, что в декорацию большого дворцового холла входит Павел, одетый в мантию поверх белья. Он идет от камеры, к которой повернут спиной (!), в глубь кадра. Перед ним стена, прорезанная с двух сторон симметричными арками, простенок между которыми в центре кадра перед Павлом украшен огромным парадным портретом Петра. Полутьма создает на мгновение иллюзию, что портрет — это зеркало, к которому направляется Павел. Тема пародийного двойничества Петра и Павла обыгрывается Тыняновым многократно, особенно на сопоставлении Павла со статуей Петра перед Михайловским замком.

После подхода Павла к портрету — кривому зеркалу, монтажным стыком вводится новый кадр. Перед нами фронтально снятая декорация, почти зеркально отражающая предыдущую. Две симметричные арки по бокам, но вместо центрального портрета — еще одна арка, в которой стоит навтыяжку солдат, занимающий абсолютно симметричное положение по отношению к портрету Петра в предыдущем кадре. Подчеркнутая симметрия двух кадров заставляет считать караульного из второго кадра как бы отражением Петра—Павла из первого кадра. Укажем, что солдат (или солдатский мундир) — одна из

²⁷ Тынянов Ю. Рассказы, с. 257.

²⁸ Там же, с. 62.

главных подмен Киж в фильме (солдаты многократно даются множасьимися в зеркалах). Неожиданно в боковой арке второго кадра появляется Павел и направляется на камеру, что исключает зеркальную соотнесенность двух декоров (поскольку в предыдущем кадре Павел шел от камеры, он не мог оказаться в пространстве, находящемся за камерой). Между тем это движение императора на зрителя заставляет прочитывать новую декорацию не как симметрично (зеркально) противопоставленную первой стене стену того же помещения, а как само *зазеркалье*, поскольку лишь в зазеркалье персонажу, уходящему от камеры к зеркалу, соответствует приближение отражения этого персонажа в зеркале.

Таким образом, сложная симметрия декораций, помноженная на продуманное нарушение направления движения персонажа, создает на основе «ложной» реверсии точки зрения камеры ощущение подлинного проникновения Павла в зазеркальный мир. Этот символический для поэтики фильма эпизод имеет продолжение. Павел подходит к зеркалу, прикает к нему и предается мучительным страхам и фантазиям о спасительном защитнике Киж. Перед зеркалом стоит крошечный манекенчик в мундире, который вдруг начинает зеркально множиться в отражении.

Зеркальность здесь окончательно утверждается как знак двойственности, расслоенности, пустоты, деформирующей пародичности и повторности (столь принципиальной для духа пародии), иначе говоря, как *стилевой прием*, позволяющий преодолеть фабульность иллюстрации и найти зрительный эквивалент зыблющемуся гоголевскому письму.

Напомним, еще раз, какое значение придавал Тынянов проблеме взаимоотношения стиля сюжета и фабулы в повествовательных искусствах. Эта проблема, заявленная им как важнейшая и по отношению к кино, в теоретических текстах решена им не была: вместо кинематографического примера Тынянов неожиданно обратился к Гоголю. На наш взгляд, есть все основания полагать «Поручика Киж» своеобразным ответом на поставленный теоретический вопрос, не менее доказательным, чем анализ гоголевского «Носа» в двенадцатом разделе «Об основах кино».

Разумеется, фильм Файнцимера — произведение неровное, многие его эпизоды сегодня кажутся плоскими, вялыми по режиссуре. Однако в ткани этого фильма имеется целый ряд блистательных и сложных по своей структуре эпизодов, непосредственно, как мы пытались показать, сопричастных духу творчества Тынянова и несомненно несущих отпечаток его руки.

Ю. А. Молок

«ТРИ ВОЗРАСТА» ОДНОЙ СТАТЬИ ТЫНЯНОВА

Если, вопреки воле автора, мысленно расположить работы сборника «Архаисты и новаторы» (1929) по времени написания, о чем размышлял и от чего отступился Ю. Н. Тынянов (ПИЛК, с. 395), то оказавшаяся на периферии и стоящая несколько особняком статья «Иллюстрации», впервые опубликованная еще в 1923 г.¹, займет свое место где-то между статьями «Ода как ораторский жанр» и «Литературный факт», «Промежуток». В этом контексте она выступает не как проекция готовых идей на «внелитературные ряды», а как одна из первых работ, где тыняновские идеи только зарождались. Здесь мы уже сталкиваемся с такими понятиями, как «эквивалент слова», «специфическая конкретность словесного искусства», различие фабулы и сюжета, — понятиями, которые Тынянов рассматривает на примере иллюстрации, хотя они относятся больше к поэтике слова. Собственно, ради этого и писалась статья на постороннюю для ее автора тему. Это характерно именно для Тынянова с его интересом к «младшим», а в данном случае — к соседним жанрам.

Биография статьи, однако, не укладывается в рамки литературоведческих взглядов автора. Посвященная проблеме истолкования словесного образа в другом искусстве, решающая ее негативно, со знаком минус, она оказалась, так или иначе, втянутой в биографию как будто отмененного ею жанра. Это

¹ Характерно, что в аннотированной, имеющей строгую рубрикацию библиографии С. Балухатого «Теория литературы» (Л., 1929), первая публикация этой статьи наряду со статьями В. Фриче «Трансформация литературных жанров» и Б. Эйхенбаума «Литература и кино», отнесенная к общим проблемам теории литературы, фигурирует в смешанном разделе «Другие проблемы». В «Арханстах и новаторах» она помещена автором на тринадцатом месте, между статьями «Словарь Ленина-полемиста» и «Блок», в ПИЛКе отнесена составителями в раздел «Поэтики».

тоже удлинит сроки ее жизни, вдвинув в другое пространство и в другое время. Иначе говоря, оставаясь «литературным фактом», она обросла разного рода толкованиями на территории графики, книжного искусства и приняла на себя удары художественной критики. Такой другой, «посторонний» контекст можно выстроить, опираясь на даты ее публикаций (три публикации — три возраста)², так как они оказались значимыми и в истории самопознания того жанра, который отрицал, но и необычайно тонко исследовал Тынянов.

Статья «Иллюстрации» имеет два плана: один конкретный — она написана в манере и жанре критической статьи, другой — теоретический, поднимающий круг общих проблем истолкования словесного образа. Эти два слоя тесно переплетены. Однако критический пафос отчетливее прочитывается в первой публикации («Книга и революция», 1923, № 4). В специальном примечании редакции (отпавшем при переиздании через шесть лет в сборнике «Архаисты и новаторы») говорилось: «Не соглашаясь с выводом статьи Ю. Тынянова в целом, даем ей место ввиду интереса и своевременности поднятой ею темы». По свидетельству И. А. Груздева, статья и была задумана не как «узкоспециальная, а очень широкая и даже злободневная (касается некоторых новых изданий, которые высмеивает) <...> Интерес ее усиливается иллюстрированием»³.

О «роскошных» аквилоновских изданиях, которые упоминаются в статье, современники писали любовно, почти интимно (как и было принято говорить в Петербурге о графике), видя в них начало нового возрождения русской художественной книги.

Так, Вс. Рождественский на страницах того же журнала элегически рассуждал об аквилоновских изданиях как о книгах, «где художник и поэт дружески беседуют меж собой. Да, дружески. Мы вольны слушать их беседу или оборвать на полуслове, но, думается, не было еще читателя, который не захотел бы дослушать до конца»⁴. «Прелестные иллюстрации Конашевича для Фета», — записывал К. А. Сомов в своем

² В обширном и аналитическом комментарии М. О. Чулаковой (ПИЛК, с. 545—548) уже заключен биографический план, изложены история и контекст первой публикации, т. е., по нашей терминологии, «первого возраста» статьи.

³ ПИЛК, с. 545. Речь шла о предполагавшемся издании статьи в московских сборниках «Недра». В «Книге и революции» она напечатана без иллюстраций (журнал был неиллюстрированный).

⁴ Книга и революция, 1922, № 9—10, с. 97.

дневнике тех лет⁵. Д. И. Митрохин, едва ли не первым оценивший их в печати⁶, и через много лет сохранил о них нежное воспоминание⁷. А. А. Сидоров определял конашевичевские рисунки как «иллюстрацию настроения»⁸. Еще более восторженно были встречены иллюстрации Б. Кустодиева, им находили прямое объяснение в литературном произведении: «<...> оценка иллюстрированного издания невольно оказывается и некоторым суждением о *тексте*, не только о графике. Так, иллюстрации Кустодиева к Некрасову и Лескову могут показаться недостаточно динамичными, но таков — текст: самый его выбор разве не бросает света на вообще склонную не к рассказу, а к ленивому чередованию отдельных медленных ситуаций статического порядка живописную музу Кустодиева?»⁹ Именно в кустодиевских рисунках с их ощущением русского быта современники видели новые пути иллюстрации: «В них есть синтез стиля и реальности, то есть то, чего не хватало русской книжной иллюстрации эпохи мирискусственнического «возрождения» книжной графики...»¹⁰.

Мы приводим только те беглые замечания, которые касались иллюстрирования текста, т. е. непосредственно тыняновских проблем, так как в начале 20-х годов, продолжая мирискусническую традицию с ее преимущественным интересом к декорированию книги, писали больше о графике, стиле оформления изданий, нежели об иллюстрациях.

Правда, за три года до Тынянова П. П. Муратов, иронизируя над самой мыслью о конкретном воплощении литературного образа: «Кому может притти в голову желание увидеть воочию Эмму Бовари?» (мысль, уже близкая Тынянову), полагал склонность к иллюстрации некоей «болезнью воображения». «Но манией иллюстративной, к счастью, не заражена наша книга. Никому до сих пор не пришло в голову иллюстрировать Достоевского»¹¹, — писал Муратов, никак не предполагая, что вскоре будут иллюстрировать и Достоевского, и Некрасова, и даже Фета.

⁵ *Сомов К. А.* Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 207 (Запись К. Сомова от 4 февраля 1922 г.).

⁶ Среди коллекционеров, 1922, № 7—8, с. 71.

⁷ «Эту книгу составил, отобрал стихи и нарисовал к ним рисунки сам художник, и в ней счастливо слились иллюстрации с текстом» (*Митрохин Д. И.* [О Конашевиче]. — В кн.: *Конашевич В. М.* О себе и своем деле. С приложением воспоминаний о художнике. М., 1968, с. 417).

⁸ *Сидоров А. А.* Русская графика за годы революции. М., 1923, с. 49.

⁹ *Сидоров А. А.* Цит. соч., с. 44.

¹⁰ *Кустодиев Б. М.* Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л., 1967, с. 205 (Запись В. С. Воннова от 15 ноября 1921 г.).

¹¹ *Муратов П.* Об иллюстрации. — Москва, 1919, № 3, с. 12—13.

На фоне этих и подобных суждений, которые мог знать, а мог и не знать во всех тонкостях Тынянов, вопрос, поставленный им в начале статьи: «Но иллюстрирует ли иллюстрация?», как и заключительные слова: «Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, — тем хуже», — были отнюдь не риторической фигурой, а резко полемическим жестом критика.

Нигилистическое отношение к этому жанру имело свою традицию. Кроме суждений Гоголя или Флора — классических примеров отрицательного отношения авторов к иллюстрированию своих произведений, Тынянов имел предшественников и ближе. К их числу принадлежал Иннокентий Анненский, исповедовавший символистские идеи о недоволренности образа: «Задумывались ли вы когда-нибудь над безнадежностью иллюстраций к поэзии? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли безмерно интереснее банальной роскоши Доре <...> Но даже в усиленно строгих штрихах нежного кватрочентиста мы видим не столько Данте, сколько любовь Боттичелли к Данте...»¹². Заметим, что и в тыняновской статье, но в другом смысле, будут фигурировать примеры больше из поэзии или из прозы Гоголя или Лескова, у которых слово, по Тынянову, при всей его «до иллюзий» конкретности, «менее всего поддается переводу на живопись». Прямой аналог тыняновскому вопросу находим и у Сергея Боброва, сторонника футуристической графики: «Нужны ли иллюстрации вообще?.. иллюстрация прощена быть может в случае глубины художественной ее ценности. Но тогда, — почему (и зачем?) она иллюстрация?»¹³.

Зыбкая неопределенность самого жанра иллюстрации заставляла его поборников нередко становиться в позу защитников и вступать если не в прямую полемику, то в риторический спор с неким собирательным образом ее ниспровергателя. В подобном тоне писал еще в конце прошлого века С. Дягилев, имея в виду рисунки к Пушкину, а позднее не раз выступал Александр Бенуа. Можно сказать, что в лице Тынянова такой воображаемый противник обрел наконец реальную фигуру: в этом смысле имя Тынянова стало почти нарицательным.

Позиция его больше, чем у других критиков иллюстрации, была развернута в стройную систему взглядов. Прежде всего отметим, что уже само множественное число слова («иллюстрации»), которое автор выносит в название статьи, в отличие от определенности названий других его работ (например, «Ода

¹² *Анненский И.* Что такое поэзия? — В его кн.: Книги отражений. М., 1979, с. 205 (статья написана в 1903 г., опубли. в 1911 г.).

¹³ *Бобров С.* О новой иллюстрации. — В кн.: Вертоградари над лозами. Рисунки Н. Гончаровой. М., 1913, с. 153—154.

как ораторский жанр»), указывает на расширительное толкование им этого термина как размытого понятия.

Согласно первоначальному замыслу, известному по упомянутому свидетельству И. Груздева, статья называлась «Иллюстрации и реалии» («о способах издания, иллюстрирования и комментирования художественных и научных книг»). Стянутость в один узел проблем «иллюстрирования и комментирования» выдает в Тынянове прежде всего историка с его чувством документа. Реалиями для него была сама графика документа, почерк парадных, но еще больше — непарадных бумаг. В тыняновских статьях, а потом и в сценариях, исторической прозе фигурируют и старые гравюры, и лубочные картинки, и альбомная графика. Сытинскую книжку о Ермаке, памятную ему с детства, Тынянов будет вспоминать по обложке, а одну из статей начнет словами: «На политипажных картинках к детским книжкам 50—70-х годов XIX века можно было увидеть странных детей...»¹⁴.

Это все реалии, реалии текста истории и текста собственной биографии. Можно подумать, что и иллюстрацию Тынянов рассматривает как текст, точнее, — как мнимый текст. Вскоре Б. Томашевский в своем очерке текстологии предложит такое определение: «Иллюстрация — тот же комментарий, но выраженный не словом, а средствами зрительных представлений...»¹⁵. (Делая ставку на документ, ЛЕФ будет культивировать уже только фотографию.) Но сам Тынянов не сводил иллюстрацию к комментированию, хотя и занимался «считыванием» рисунков, точнее, отдельного рисунка, с текстом. Единицей измерения была для него не серия иллюстраций, не их книжное пространство, а, скорее, «картинка на литературную тему» (позднейший термин А. А. Сидорова), традиция которой была влиятельна и в тыняновские времена. Устанавливая несоответствие рисунка тексту, он доказывает их несовместимость прежде всего как разных искусств (применительно к слову употребляя понятие — «словесное искусство»).

Тынянов почти не оставляет лазейки для сосуществования рисунка и текста¹⁶, называя «необязательными» даже автоил-

¹⁴ Тынянов Ю. Корней Чуковский. — Детская литература, 1939, № 4, с. 24.

¹⁵ Томашевский Б. В. Писатель и книга. М., 1959, с. 242 (1-е изд. Л., 1928).

¹⁶ Говоря о рисунках к «Барышне-крестьянке» в рецензии на пушкинские издания «Народной библиотеки», помещенной в том же номере журнала, где была опубликована статья об иллюстрации, Тынянов тонко замечает: «Манерные силуэты Добужинского подошли бы и к Марлинскому» (Книга и революция, 1923, № 4, с. 66). Здесь есть уже момент оценки стиля рисунка с точки зрения их адекватности стилю писателя. Такие характеристики отсутствуют в его главной статье об иллюстрации.

люстрации или авторские рисунки в рукописи. Он допускает для рисунка только два случая «законного сожительства со словом» (ПИЛК, с. 316).

Его литературоцентризм, не оставляющий места иллюстрациям и потерявший интерес к синкретической природе творчества («<...> мы судим не расплывшуюся массу ассоциаций, окружающих искусство, а самое искусство»), объясняется не только строгим самоограничением литературной школы, к которой принадлежал Тынянов. Так писали в 20-е годы о самоденности гравюры на дереве, отличая ее от графики, предпочитали в скульптуре — конструкцию, а в живописи — натюр-морт как идеальную форму самого искусства¹⁷. Проблема органичности материала приобретала значение художественного мировоззрения. Тыняновский «век дифференциаций деятельностей» должен был прийти на смену «века интерпретации» (говоря словами И. Анненского о культуре его времени)¹⁸.

Иллюстрация, о которой писал Тынянов, тяготела не столько к поэтике символизма, сколько к традиции еще недавнего литературного XIX века. Не случайно у Тынянова фигурируют примеры, как будто извлеченные из собственной биографии автора: «"гоголевские типы", воплощенные и навязываемые при чтении (русскому читателю — с детства)» — пример, который он не раз повторит в своей статье. Тынянов писал ее в эпоху слома традиций, переосмысления классической литературы, когда образность традиционной иллюстрации казалась стертой, и «роскошные иллюстрированные издания» были едва ли не последним прибежищем канонизации классики. В год публикации статьи в Петрограде вышел «Медный всадник» с иллюстрациями Александра Бенуа, в Москве — «Про это» Маяковского с фотомонтажами Александра Родченко, а в Берлине — манифест типографского конструктивизма «Маяковский для голоса» Эль Лисицкого. Одна эпоха в графике завершалась, другая вступала в свои права. Эти издания, вышедшие уже после тыняновской статьи, оказались вне поля зрения ее автора, но вряд ли что-либо могли в ней изменить. Критическое и историческое чутье Тынянова сработало раньше. Ситуация «промежутка», остро почувствованная в литературе, была угадана им и в книжной графике.

¹⁷ «За последние годы мы под влиянием расцвета графических искусств слишком уж увлеклись выявлением «спецификумов», отдельных видов <...> Строя «законы» графического, отделив чуть не каменной стеной графику от рисунка, рисунок от живописи и т. д. . . .» (Федоров-Давыдов А. А. Очерк о художнике Н. Н. Купреянове. — В кн.: Н. Н. Купреянов. Казань, 1927, с. 16).

¹⁸ Анненский И. Книги отражений, с. 483.

Проблема иллюстрации, однако, не разрешилась для него публикацией статьи — позднее она нашла свое место в тыняновской поэтике, правда, теперь уже в сфере кино. Понятие иллюстрации получило здесь еще более негативный смысл. Либретто своего первого фильма он предваряет словами: «Киноповесть «Шинель» не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. Иллюстрировать литературу для кино задача трудная и неблагоприятная <...> Кино может только пытаться переволлотовить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль»¹⁹ (право, в котором Тынянов еще недавно отказывал книжной иллюстрации). Эти слова были направлены против иллюстративности самого кинематографа, который не чуждался прямого заимствования готовых графических стереотипов, возводя их в некую «иллюстрацию третьей степени»²⁰, но затрагивал иллюстрацию и в ее первом значении — как иллюстрацию книжную.

Прямые парафразы тыняновской статьи нетрудно вычитать в статьях о кино самого Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума. «Факт налицо: литература последовательно проходит через киноаппарат <...> Толстой уже почти весь прошел <...> затем явился Пушкин <...>, а теперь мы смотрим уже и Гоголя»²¹, — писал Эйхенбаум, не усматривая, однако, в немом кинематографе той опасности для литературы, на которую тремя годами раньше, имея в виду книжную иллюстрацию, столь решительно указал Тынянов: «Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или, в лучшем случае, Агина».

В конечном счете экранизация литературы, как мы теперь знаем, приведет к тому же результату, но тогда, в начале 20-х годов, сама литература упиралась в проблему нового читателя, который был скорее зрителем, чем читателем, а тем более ценителем художественных изданий. В кинокультуре видели знак эпохи, противостоящей книжной и театральной культуре. Они оказывались в одном ряду: «вибрирующие в воображении читателя образы персонажей, превращаясь в актеров <...>, расхаживающих по сцене и говорящих разными голосами, утрачивают свою загадочную прелесть. Литература и кино — факт совсем другого порядка. Это — не «инсцени-

¹⁹ Цит. по: Из истории Ленфильма. Л., 1973, вып. 3, с. 78.

²⁰ Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян (ПТЧ, с. 47) указывают на пример «киноиллюстрации к иллюстрации» в фильме «Мертвые души» (1909, реж. П. Чардынин), который копировал рисунки П. Боклевского и барельефы гоголевского памятника Н. Андреева — произведения, упоминаемые в статье Тынянова.

²¹ Эйхенбаум Б. Литература и кино. — Сов. экран, 1926, № 42, с. 10.

ровка» и не иллюстрация...»²². В сущности, речь здесь шла все о той же «стопудовой конкретизации» литературного образа, которую Тынянов видел в книжной иллюстрации, а Эйхенбаум — на театральной сцене.

Сам кинематограф не был столь разборчив в средствах. Та же «Шинель» была снята ФЭКСами не без привкуса маскарадности мирискуснической графики с ее сценическими условностями, склонностью к мерцающей игре черно-белых силуэтов. Более того, в поисках собственных традиций молодое искусство прямо обращалось к опыту книжной иллюстрации, видя в серии рисунков А. Бенуа к «Медному всаднику» начала киномонтажа, который в те годы именовали «драматической графикой» или «графической драмой»²³. Но для Тынянова книжная иллюстрация оставалась синонимом иллюстративности, и эта позиция помогла ему создать «не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя», а потом выйти к новой форме исторического романа.

Почему, не сочтя нужным включить в «Архаисты и новаторы» ни одной работы о кино, автор перепечатывает уже несколько отодвинутую временем и с явно устаревшими примерами статью «Иллюстрации»? Этот факт можно объяснить тем, что литература и кино существовали в его представлении на разных этажах из-за «дьявольской» разницы киноромана и романа как словесного жанра» (ПИЛК, с. 340), не мешали друг другу, а иллюстрация традиционно путалась в ногах, и ввод ее на территорию литературы и вывод ее оттуда позволяли выяснить существенные положения тыняновской поэтики слова. Критический слой статьи был отчасти снят временем, и на первый план должен был выступить теоретический круг ее проблем, однако она и в своем «втором возрасте» сохраняла критический пафос, хотя и столкнулась с практикой и взглядами иной художественной ситуации.

Собственно, включение статьи в книгу сделало ее по-настоящему известной. Если прямые отклики на ее первую публикацию отыскать трудно, то иначе обстоит дело с перепечаткой.

²² Эйхенбаум Б. Литература и кино. — Сов. экран, 1926, № 42, с. 10.

²³ Казанский Б. Природа кино. — В кн.: Поэтика кино. М.—Л., 1927, с. 125. См. также: Осоват А., Тименчик Р. Печальную повесть сохранить... (Об авторе и читателях «Медного всадника»). М., 1985. С таким определением киномонтажа вряд ли был согласен Тынянов, писавший: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино <...> Здесь сказывается реакционный пассажизм: называть новое явление по старым» (ПИЛК, с. 330).

До сих пор почти всегда ее цитируют по сборнику, как статью, написанную в 1929 г., хотя в книге указана дата первой публикации. Такой хронологический сдвиг (на шесть лет) повлек за собой и некоторую аберрацию другого рода. Статью стали приписывать не Тынянову-теоретику, а Тынянову-писателю. Даже А. В. Луначарский, приняв ее в конце 20-х годов за недавнюю статью и полемизируя о ней как с наследием «школы формалистов», возражает уже автору романа «Смерть Вазира Мухтара»: «Я не могу не сказать Тынянову, что когда я читал его высокодаровитый роман, то я все время или почти все время видел перед собою определенные типы и положения. Но, конечно, я, как и другие читатели, был бы рад, если бы талантливый художник помог и мне видеть их до конца. Тут, конечно, могут быть различные роды иллюстраторов. Может быть иллюстратор конгениальный, который сумеет с изумляющей и убедительной для тысяч читателей и зрителей чуткостью проникнуть в замысел автора и воплотить его для глаза; тут может быть и художник с резко выраженной самостоятельностью, творчество которого, оплодотворенное литературным произведением, даст нечто своеобразное, что-то прибавляющее, как-то, может быть, очень неожиданно, в глазах самого литератора и многих из его читателей неверное, но тем не менее ценное в себе и своей комментирующей родственностью с произведением иллюстрируемым»²⁴.

Настаивая на возможности перевода одного искусства на язык другого (а против этого, собственно, не возражал и Тынянов), Луначарский называл разные типы иллюстрирования, которые, по его мнению, могут существовать параллельно, а на деле в графике 30-х годов вытесняли друг друга, двигаясь, скорее, к «проявленности» литературных образов («видеть их до конца») и канонизации их в иллюстрации.

Проза самого Тынянова становится в эти годы объектом для иллюстрирования. Его собственное отношение к этому факту представляет тем больший интерес, что к суждениям критика присоединяется голос автора. Об этом, в частности, свидетельствуют тексты двух известных нам авторских дарственных надписей на первом издании «Подпоручика Киже», выпущенном в 1930 г. издательством писателей в Ленинграде с рисунками Е. А. Кибрика. Одна надпись на экземпляре, подаренном В. А. Каверину и Л. Н. Тыняновой: «Вене и Лидухе с поцелуем. Картинки — от тоски КИ-ЖЕ. 1930. 16. X»²⁵. (Здесь двойная ирония: «картинки от тоски» и картинки от КИЖЕ.) В другой

²⁴ Литературное наследство. М., 1970, т. 82, с. 32—33.

²⁵ Воспоминания о Тынянове. М., 1983, вкл. между с. 192—193.

надписи еще больше сарказма: «Зое Александровне — сей текст к картинам. С дружбой Юр. Тынянов 6 XII 1930»²⁶.

Между тем в собственной прозе Тынянов широко использует «словесные точки», «графические слова», т. е. как раз второй случай «законной графики», согласно терминологии его статьи. В самом деле, Кижэ — исторический анекдот, возникший как графический казус. И если перевести его на язык графики, где он, в сущности, и возникает, то можно вспомнить парадоксальное определение точки, данное в свое время В. Кандинским, который предлагал сдвинуть ее со своего места в конце предложения, чтобы увидеть как фигуру графики: «Читатель, сразу превратившийся в зрителя, видит точку на чистом листе бумаги. Он прощается с сошедшим с ума знаком препинания и видит перед собой графический живописный знак»²⁷.

Таким «сошедшим с ума» знаком и стал подпоручик Кижэ. Буква «к», на которой споткнулся писарь, буква, сдвинутая со своего места, перешла в ряд условных графических фигур, но, «окруженная словесной массой» официального документа, становится некоей реальностью и производится в подпоручики, генералы. Теоретический постулат переведен здесь в литературный образ. И это далеко не единственный случай игры Тынянова с буквами и в буквы. Восстановить порядок в николаевскую эпоху — значит неукоснительно придерживаться буквы закона, как заученных букв алфавита. В «Малолетнем Витушишникове» топография места действия именно так и выстроена, с помощью прописных букв: «П — пустырь, Б — будка градского стража, К — кабак, С — сани государя императора <...> Император крикнул звучным голосом, обращаясь в сторону Б — будки: "Стра-жа!"».

Так использует Тынянов «эквиваленты слова», формулу которых, едва ли не впервые, он предложил в статье «Иллюстрации», а затем развернул в работе «Проблема стихотворного

²⁶ З. А. Никитина — в то время сотрудница издательства (экземпляр книги хранится в библиотеке ЦГАЛИ: И 516/4509а). Текст надписи был опубликован нами в кн.: *Молок Ю. Владимир Михайлович Конашевич. Л., 1969, с. 29.* Сам Е. Кибрик несколько раз и по-разному вспоминал об этой работе. В своих воспоминаниях («Работа и мысли художника». М., 1984, с. 44) он писал: «...несколько десятков лет спустя Алянский рассказал мне о том, как все это получилось. Он искал какого-либо особого, нового художника для книги, ибо Тынянов был не только более чем разборчив, но и вообще выступал против иллюстрирования. Его же книжка шла именно в иллюстрированной серии книг ленинградских писателей, и избежать иллюстраций нельзя было, а Тынянов отвергал всех признанных иллюстраторов». По свидетельству Н. И. Харджиева, близкое участие в этой работе Е. Кибрика принимал П. Н. Филонов.

²⁷ *Кандинский В. В. Маленькие статейки по большим вопросам. 1. О точке.* — Искусство, 1919, № 3, 1 февр., с. 2.

языка». Но по отношению к иллюстрированной, или, говоря его словами, «тяжеловесной художественной книге», он не изменил своих взглядов. Это легко заметить, перечитывая его прозу. Он не обходит книжные реалии литературного быта²⁸, и эта ироническая книжность близка его критическим суждениям об иллюстрации.

Однако в форме прямого критического суждения он уже не возвращается к этой теме. Высказанные после Тынянова мысли об иллюстрации А. Толстого, А. Новикова-Прибоя или А. Фадеева (назвавшего иллюстратора «ненужным комментатором»)²⁹ носили характер личный, авторский. Позиция Тынянова была не только основательнее разработана, но и шире — направлена в защиту слова, а не отдельного, тем более собственного, произведения. Вместе с тем авторитет его писательского имени, уже сложившийся ко времени второй публикации статьи, пробудил к ней широкий интерес.

Есть прямое свидетельство прочтения этой статьи художником-иллюстратором. Н. В. Кузьмин вспоминает о ней как о факте своей личной биографии: «Каждого иллюстратора <...> всегда волнуют высказывания писателей о проблеме иллюстрирования. Я помнил убийственные строки Флобера. Одно время не давали мне спать суровые слова Юрия Тынянова по поводу роли художника в книге в его сборнике «Архаисты и новаторы». Выводы Тынянова пугают своей категоричностью <...> Мой собственный читательский опыт протестует против утверждения, что иллюстрация — помеха восприятию литературного произведения»³⁰. Так писал художник позднее, а в конце 20-х годов, только лишь приступая к «Евгению Онегину», сам иллюстрировал не столько сюжет пушкинского романа, сколько авторские отступления.

Известна фраза В. Шкловского по поводу романа Стерна, брошенная им вскользь еще накануне первой, журнальной публикации тыняновской статьи: «Один остроумный художник

²⁸ По свидетельству Н. И. Харджиева, Тынянов тщательно собирал в 30-е гг. альманахи пушкинской поры.

²⁹ См.: *Толстой А.* Я знал много иллюстраций, которые убивали книгу. — Комсомольская правда, 1933, 18 окт.; *Новиков-Прибой А. С.* Загадочные картинки. — Там же; *Фадеев А. А.* Ненужный комментатор. — Советское искусство, 1934, 23 авг.

³⁰ *Кузьмин Н.* Давно и недавно. М., 1982, с. 32—33. В другом месте своей книги художник, напротив, высказывает мысли, близкие тыняновским: «...У иллюстрации множество опасных свойств, и прежде всего это ее мнемоническая назойливость. Зрительный образ цепок. Книжная иллюстрация поселяется в памяти надолго, и случается, что образ, созданный художником, вступает в борьбу с замыслом писателя <...> Иногда иллюстрация способна стать барьером между читателем и литературным произведением...» (с. 70—71).

(Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе, главным образом, отступления («ножки», например), — с точки зрения композиционной это будет правильно»³¹.

Отступления пушкинского текста иллюстрировал до Н. В. Кузьмина еще В. А. Фаворский в гравюрах на полях к «Домнику в Коломне». Побудительным мотивом для таких разных художников, как Фаворский и Кузьмин, было, однако, не столько прямое воздействие взглядов Шкловского или Тынянова, сколько желание прорваться сквозь традицию иллюстрирования Пушкина: у Фаворского — к пушкинским аллегориям, у Кузьмина — к подлинности пушкинских рисунков на полях рукописей. Современному критику представляется, что в этом смысле рисунки Кузьмина могли бы не то удовлетворить требованиям Тынянова, не то опровергнуть их³². Но сам Тынянов вовсе не считал пушкинские рисунки, внушение которых испытал Кузьмин, иллюстрациями («об иллюстрировании здесь говорить не приходится»). Существеннее, однако, то, что смысл различия слова и рисунка, сформулированного Тыняновым, имеет более общий, изначальный характер и вряд ли может быть разрешен тем или иным примером.

Об истолковании словесного образа в изобразительном искусстве много размышлял в начале 30-х годов Фаворский, но не в рамках только иллюстрации, а в понятиях синтеза искусств, примером которого для него и была книга. В суждениях Фаворского можно обнаружить и знание тыняновской статьи (хотя имя Тынянова не называлось): «... есть мнение, которое иллюстрацию считает совершенно излишней, мешающей восприятию литературного произведения. Слово дает образ, зачем тут еще пространственное искусство с его непосредственно-зрительным материалом? Такое мнение будет совершенно правильным, если мы к искусству подходим чисто иллюзионистически. <...> Но если мы примем, что реализм всякого искусства обуславливается и его материалом и что синтез искусств повышает доступный нам реализм, то тогда иллюстрация и все пространственное оформление в книге должно и может в своем материале, своим методом подавать то, на что слово только намекает. Та же тема, уже в слове, должна быть дана в книге: в скульптуре (переплет), в архитектуре (макет), в графике (шрифт), в цвете (иллюстрация)»³³.

³¹ Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921, с. 39.

³² См.: *Рассадин Ст.* Портрет слова. — В кн.: *Панорама искусств*. М., 1984, вып. 7.

³³ *Фаворский В.* Образ в пространственном и словесном искусстве (1932). — *Декоративное искусство СССР*, 1971, № 9, с. 22; *Он же.* Об иллюстрации, о стиле и мировоззрении. — *Лит. критик*, 1935, № 1, с. 77.

Такая точка зрения опиралась не только на теорию Фаворского, но и на сложившийся к началу 30-х годов опыт книжного искусства.

Если же обратиться к графике второй половины 30-х годов, то здесь прежде всего следует отметить резкую перемену взглядов на иллюстрацию. Наступил новый период иллюстрирования классики. Классические образы литературы были призваны подтвердить идеалы нового времени, а иллюстрация должна была стать «убедительной для тысяч читателей и зрителей», как писал А. Луначарский в связи с тыняновской статьей. (Позднее появилось понятие нормы, эталона иллюстрационного образа, которому надлежало следовать художникам.)³⁴ На первый план выступает задача воссоздания реального подтекста литературного произведения или портретирования литературных героев. В таком прочтении, можно сказать, озвучивании литературы, иллюстрация сомкнулась и с театром, и с кино, теперь уже звуковым. Иллюстрация вышла за рамки книжных условностей или задач истолкования стиля литературного произведения. Для тех лет характерна статья Ромена Роллана «Кола приветствует Кибрика», в которой автор сравнивает роль иллюстратора с миссией переводчика и по сути предоставляет неограниченную свободу графической экранизации своих героев. Изменился взгляд на иллюстрацию и в тыняновском литературном кругу, связь с графической традицией XIX века уже не казалась столь предосудительной, как это было раньше³⁵. В эти годы взгляды Тынянова на иллюстрацию, как и на кино, казались отошедшими в историю. Его статью если и вспоминали, то как некую ересь, на которую достаточно было лишь указать³⁶.

«Третий возраст» статьи Тынянова связан не с новым ее переизданием (оно появилось позднее), а с переменами, происшедшими в самом жанре иллюстрации в конце 50-х — начале

³⁴ См.: Современное состояние и задачи советской графики. М., 1951.

³⁵ Так, в статье об иллюстрациях Кукрыниксов к «Мертвым душам» В. Шкловский сравнивает их с рисунками Агина (см.: Детская литература, 1938, № 4), а Н. Л. Степанов прямо ставит в пример современным художникам иллюстрации Агина и Боклевского (см.: Литературный современник, 1937, № 1). Сам Тынянов, не возвращаясь больше к проблемам книжной иллюстрации, принимает участие в обсуждении вопроса о памятнике Пушкину в Ленинграде, выступая в качестве знатока пушкинской эпохи, и рассматривает предполагаемый памятник как своего рода историческую иллюстрацию к тексту современного города (см.: Звезда, 1937, № 3).

³⁶ См.: *Вышеславцев Н.* Книжная иллюстрация. — Искусство, 1936, № 2, с. 89; *Лебедев Г. Е.* О некоторых особенностях книжной иллюстрации. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. ист. наук. Л., 1955, вып. 22.

60-х годов. Здесь не место описывать весь ход этих перемен. Скажем только, что иллюстрацию описательную потеснила ассоциативная графика, что к критериям книжной графики снова стали относить ее соответствие стилю литературного произведения. Новый интерес возник к суждениям о специфике самого жанра литераторов и художников, мысли которых так или иначе пересекались с тыняновскими³⁷.

Внимание к тыняновской статье диктовалось и более широкими целями, речь шла о преодолении иллюстративности (и не только в иллюстрации), об утверждении специфики разных видов искусства, о новой актуализации понятий «изображение» и «слово». При этом оказалось, что не только тыняновская концепция, но и ее полемический пафос не устарели. Статью читали, цитировали, оспаривали как взгляды живого участника литературной полемики.

В эти годы иллюстрация стала рассматриваться не только и не столько в своих прямых и обратных связях с литературой, а как часть триады «иллюстрация—книга—литература»³⁸. Книга и есть, по словам В. А. Фаворского, пространственно-временное изображение литературного произведения. С этой точки зрения, позиция Тынянова оказалась недостаточно объемной, так как он, противопоставляя словесную конкретность живописной, не различал живопись и графику³⁹, не замечая, что последняя имеет (именно в контексте книги) и категорию времени, сближающую ее с литературой. Правда, Тынянов имел в виду прежде всего отдельный графический образ, ту его плотность или статичность, которая, говоря словами еще Достоевского, отличает его от литературного образа. «В произведении литературном излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение»⁴⁰. Но иллюстрированная книга — не живопись, и она тоже по-своему может представить историю чувств.

Современная критика находит и другие проблемы во взглядах Тынянова, ставшие очевидными сегодня. Так, он «не обратил внимания и на эволюцию литературного образа с течением времени в восприятии читателей; а эту эволюцию

³⁷ Речь идет о статьях В. А. Фаворского, В. А. Каверина, А. Д. Гончарова, Н. В. Кузьмина и др., опубликованных в 1960—1970-е гг.

³⁸ Так называлась программная для своего времени статья В. Ляхова в кн.: Искусство книги. М., 1961, вып. 3. Ср. предшествующую триаду А. Каменского — «жизнь, книга, иллюстрация» (Искусство, 1954, № 3).

³⁹ См.: *Адамов Е.* Иллюстрация в художественной литературе. М., 1959. обстоятельный анализ взглядов Тынянова на иллюстрацию см. в кн.: *Вартанов А.* Образы литературы в графике и кино. М., 1961.

⁴⁰ *Достоевский Ф. М.* Выставка в Академии художеств за 1860—61 год. — Полн. собр. соч. М.—Л., 1930, т. 13, с. 546.

подмечает и на свой лад воплощает иллюстрация»⁴¹. К этому можно добавить, что потребность в переосмыслении литературного образа открывает путь к его новым интерпретациям. Но если раньше новая интерпретация имела свой календарный срок, то для современности характерно появление нескольких новых интерпретаций одновременно⁴².

Нельзя не отметить, что в толковании графических проблем мысли Тынянова об иллюстрации нередко стали если и не канонизировать, то уж очень прямолинейно спрыгать с современной художественной практикой. Из тыняновских текстов нередко извлекают парадоксы и орнаментируют ими собственный текст. При этом обычно упускается из виду, что главная опора тыняновских суждений на «эпоху дифференцированных деятельностей» сегодня поколеблена волной интерпретаций, захвативших все виды искусства. «Стопудовая конкретизация» графического образа сегодня уже не кажется главной опасностью для образа словесного. И хотя эта волна интерпретаций проходит по большей части вне стен книги, за рамками двойного чтения текста и иллюстраций, она не только служит оправданием существования самого жанра иллюстрации, не только ускоряет его развитие, но и заслоняет его собой. Вот почему Ю. М. Лотман в полемике с Тыняновым: «Тезис Тынянова беспорен, однако он доказывает не то, что Тынянов хочет доказать, не невозможность иллюстрировать слово картиной, а бессмысленность иллюстрации как примитивного повторения вербального текста»⁴³, — сам оперирует примерами гравюрных серий Гольбейна, Гойи или современной мультипликации. Вот почему, если говорить о самых последних реакциях на тыняновскую статью, то они обращены больше к опыту не иллюстрации, а экранизации литературных произведений. Тыняновское предостережение служит сегодня аргументом преимущественно на территории кино и телевидения. Не означает ли это, что книжная иллюстрация опять оказалась в ситуации «промежутка»?

Споры о пользе и тщете иллюстраций продолжают. И тыняновский вопрос, поставленный им более шестидесяти лет назад: «Иллюстрирует ли иллюстрация?», остается открытым, а сама статья продолжает служить охранной грамотой слова.

⁴¹ Каменский А. Самопознание жанра. — В кн.: Советская графика. М., 1981, вып. 6, с. 79.

⁴² Из выступления Вяч. Вс. Иванова при обсуждении доклада Ю. Молока на Вторых Тыняновских чтениях.

⁴³ Lotman J. Die grafische Folge. Erzählung und Gegenerzählung. — Figura 3. Zyklen Internationale Buchkunst-Ausstellung. Leipzig, 1982, S. 12.

Р. Д. Ти́менчик

ТЫНЯНОВ И НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ 1910-х ГОДОВ

В университетские годы Тынянов существовал среди сверстников, многие из которых находились в эпицикле Цеха поэтов. Из активных участников Венгеровского семинария заметными фигурами в Цехе поэтов были Вас. В. Гиппиус (см. о его докладе: Воспоминания, 60) и М. Л. Лозинский, работавший над словарем языка Пушкина. Акмеисты предлагали сотрудничество Б. М. Эйхенбауму¹. О. Мандельштам выступал в Пушкинском обществе (например, 14 ноября 1916 г.²), в котором состоял Тынянов. Образ Цеха поэтов в глазах несколько отдаленных возрастом дебютирующих университетских поэтов и филологов (как правило, и поэтов-филологов) был, несомненно, мифологизирован. Знакомец Тынянова Георгий Маслов писал, например, об истории канонизации частушки на столичном Парнасе: «...на Маланью, распевавшую «Не ходите, девки, замуж <...>», засмотрелась в лорнет жеманная эстетка и прочитала об этом доклад в Цехе поэтов. Ну, а с Цехом — кто же с ним станет спорить»³.

Здесь характерны и преувеличение авторитетности мнений Цеха, и то, что к нему приписано событие из истории другого кружка — Общества поэтов, где 3 декабря 1913 г. М. Л. Моравская читала доклад о частушке. Для друзей Тынянова Цех, по-видимому, был предметом если не эстетического, то интеллектуального притяжения — акмеистические манифесты, во

¹ *Эйхенбаум Б.* Мой современник. Л., 1929, с. 40. Об отношении Эйхенбаума к акмеизму в 1913 г. см.: *Ти́менчик Р.* Заметки об акмеизме. — *Russian Literature*, 1974, № 7—8, р. 29.

² См. отчет Е. К. [Е. Колтоновской?] «Вечер молодых поэтов». — Речь, 1916, 21 ноября.

³ *Маслов Г.* Победившая песенка. — *Сибирская речь* [Омск], 1919, 18 мая.

всяком случае, были в сфере их придирчивого внимания (ПТЧ, с. 95).

Для сверстников-коллег Тынянова характерен был нарождающийся интерес к широкому кругу конкретных проблем дескриптивной поэтики. Обоснование такого интереса было дано в позднейшей статье Г. Д. Ходжаева «Поэт и поэтическая техника»⁴. Одной из наиболее характерных фигур этого направления «конкретностного эссеизма»⁵ был Ю. А. Никольский (по отношению к которому Тынянов впервые выступил в роли публичного оппонента⁶). Никольского интересовали поэтические универсалии и идея цикличности литературного процесса: «Вергилий... описывает, что корабли плыли «при дружеском молчании луны» (per silentia amicitiae lunae). Тут прямо пахнет «silentium' ом» и его автором! Да и разве одно это? Я думаю, мы скоро переживем возрождение классицизма»⁷. Отдельные наблюдения Никольского над «окраской слова» в стихе⁸, над рифменной связью как связью «формой внутренней»⁹ предвосхищают тыняновские постулаты стиховой семантики. При этом «конкретностный эссеизм» стремился к форсированию семантических выводов, — так, Никольский «задумал работу словаря Тютчева. Каждое слово (например, «укор») во всех его комбинациях. Статистично. А потом вдруг: Метафизика Тютчева»¹⁰.

⁴ Искусство [Ростов н/Д], 1918, № 1, с. 12—15. О Ходжаеве см.: Воспоминания, 61; ПТЧ, с. 93, 101.

⁵ *Томашевский Б. В.* Формальный метод (Вместо некролога). — В кн.: Современная литература. Л., 1925, с. 145.

⁶ См.: ПТЧ, с. 98. В некрологе Никольскому Б. Эйхенбаум писал: «Надо сохранить память о нем. Надо собрать его статьи и напечатать некоторые его письма, в которых сказано больше, чем в статьях. Он был человеком выдающимся и характерным — действительной индивидуальностью» (Литературные записки, 1922, № 1, с. 11). О Никольском см. также: Литературное наследство, 1982, т. 92, кн. 3, с. 443, 461—464, 467, 473, 479, 490. Под именем «Юрий Н.» он выведен в автобиографической повести О. Морозовой «Одна судьба» (Л., 1976, с. 94—97).

⁷ Письмо к Н. Л. Ашуркову от 13 мая 1913 г. — ГПБ, ф. 1160.

⁸ См.: *Никольский Ю.* Каролина Павлова. — Русская мысль, 1915, № 9, с. 12 (3-я пар.).

⁹ См.: *Никольский Ю.* Александр Блок о России. — Русская мысль, 1915, № 11, с. 19 (3-я пар.). В другой раз он писал о «бедности «внутренней формы» стиха» В. Соловьева, подчеркнутой «оригинальностью рифм» (Аполлон, 1916, № 1, с. 59). Сходная проблематика занимала в это же время Эйхенбаума. Он писал А. А. Шахматову после чтения работ М. Бреала 15 декабря 1915 г.: «Занятия языком — и не только синтаксисом, но и фонетикой, очень важны для углубления в стиль поэта. Ведь стих создается именно чувством этой «внутренней формы» в каждом слове. Поэтому для поэта слово — не знак, а знание» (ЛО ААН СССР, ф. 134, оп. 3, ед. хр. 1740, л. 2).

¹⁰ Письмо к Л. Я. Гуревич от 24 марта 1920 г. — ЦГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 163.

К новациям в сфере анализа поэтического текста подталкивали некоторые усиленно проявленные черты акмеистической поэтики. Ощущение слова как мимического движения в поэзии Мандельштама¹¹, по-видимому, подсказало Никольскому тезис доклада (несостоявшегося) в Кружке поэтов — «Губная поэзия Мандельштама: «*summa delumbe saliva hoc natat in labris (Persius)*»»¹². Но помимо того, что читательское восприятие поэзии акмеистов предопределило тягу к изучению «формы», устойчивый интерес к проблемам поэтики в середине 1910-х годов неизбежно предполагал оглядку на эзотерические дискуссии в Цехе, окруженные некоторой туманной легендой. В автобиографии Тынянов упоминает «зависть к романо-германскому, причесанному семинару, в котором плодились эстеты». Романо-германский кружок был тесно связан с историей Цеха, отчасти совпадая по составу (Вас. Гиппиус, В. Пяст, О. Мандельштам, М. Лозинский, К. А. Вогак), и цеховики несколько раз выступали в этом кружке (например 28 января 1915 г.).

Конкретные сведения о цеховых разговорах дошли до Тынянова через посредников и, по-видимому, значительно позднее, на рубеже 1920-х годов. Когда он писал о стихах, «ограничившихся графическим стиховым расположением знаков препинания»: «Такие же опыты были, кажется, и у Хлебникова» (ПСЯ, с. 176), — его источником был скорее всего рассказ Б. Эйхенбаума о заседании Цеха 10 января 1914 г., которое Эйхенбаум описывал по горячим следам в письме к Л. Я. Гуревич: «Тягостное впечатление произвел на всех Хлебников. Юноша в сером костюме, с серым лицом и обвислыми губами, с блуждающими и совершенно глупыми глазами. Когда пришел его черед, он беззвучным голосом, точно загипнотизированный, заявил, что русский футуризм после отрицания смысла и звуков пришел к выводу, что возможно стихотворение из одних знаков препинания, и затем, секунду помолчав, продиктовал: ? — ! — : ... Его попросили повторить — он сбился и назвал в другом порядке. Горячо, хотя и неумно заговорил Городецкий, потом и другие поговорили. Интересно, что вне этого Хлебников не проронил ни звука»¹³.

Об этом же заседании сообщил в печати Д. М. Цензор: «Футурист Хлебников, когда до него дошла очередь читать стихи, заявил, что кубофутуризм, к которому он примыкает, дошел до отрицания понятий, слов и букв. И поэтому он прочтет стихотворение, состоящее из знаков препинания. И он прочел:

¹¹ См.: *Эйхенбаум Б. О поэзии*. Л., 1969, с. 120.

¹² Письмо к Е. Р. Малкиной от 19 апреля 1916 г. — ГПБ, ф. 1160.

¹³ ЦГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 201, л. 86.

! — ? — : ... Поэт Сергей Городецкий резко высказался против дурачеств и нелепостей футуристов: своими выходками они заслоняют истинные черты искусства и мешают к футуризму относиться как к серьезному явлению»¹⁴.

Тыняновская оценка «бесмыслицы футуристов» ближе к аналитическому подходу другого синдика Цеха поэтов: «Использование кажущейся семантики было понято как загадывание загадок» (ПСЯ, с. 125). Ср. в незавершенной статье Гумилева 1914 г.: «...интерес <...> к уродливым возможностям формы выказали футуристы. Они остро подметили, что каждое <...> сочетание слогов что-нибудь значит, и на этом построили ряд прелюбопытных фокусов, над которыми стоит подумать занимающимся экспериментальной психологией. Как палку в муравейник, они втискивали в наше сознание совсем новые ничего не значащие слова, или старое слово произвольно изменяя, или наконец — старое слово в совершенно нелогичной связи с другими. И как муравьи в разрытом муравейнике, наши мысли хлопочут, чтобы как-нибудь осознать эту новизну, каким-нибудь содержанием наполнить эту пустоту. Таким образом мы знакомимся с могучей силой каждого слова, поставленного необычно, и можем извлечь отсюда много поучительного для изучения стилистики»¹⁵.

Тынянов был близок к позиции акмеистов в негативном отношении к потебнианской концепции образа у символистов: «Каждый образ, каждое поэтическое произведение сводятся в одной точке — в *идее*, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка — X — оставляла широкое поле для ико-вых, метафизических спекуляций. В сущности, этим втихомолку отмечается динамизм поэзии: если образ ведет к X, — важно не протекание образа (и не самый образ), а этот одновременный (симультанный) X. X этот — вне образа, стало быть, в этом X могут сойтись многие (как угодно) образы» (ПИЛК, с. 253).

К тезису о «протекании образа» близки представления акмеистов о «развитии образа» — о конкретизации, о «боковой детали»¹⁶, гасящей возможности аллегорического интолкования. Ср. у Н. Гумилева о «развитии образов» у Г. Иванова: «в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный

¹⁴ Златоцвет, 1914, № 3, с. 16. Отклик Б. М. Эйхенбаума на этот эпизод см. в его рецензии на книгу К. Д. Бальмонта «Поэзия как волшебство». — Русская мысль, 1916, № 3, с. 2 (4-я паг.). По свидетельству М. А. Зенкевича, на этом обсуждении Мандельштам отвел упреки в адрес Хлебникова на уровне обсуждения *словесного искусства*: «А мы ничего не слышали!»

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 14, л. 12.

¹⁶ См.: Берман Л. Мушка на щеке (К вопросу о конкретности в искусстве). — Голос жизни, 1915, № 26, с. 14—16.

купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а о «том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце, «своим мечом — сиянием пышным — землю ударило плашмя»¹⁷.

Подобную «доведенность каждого образа до конца»¹⁸ Гумилев называл «мифотворчеством» и противопоставлял символизму: «Миф — это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой, — а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану или пустоту? <...> Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи»¹⁹.

К идее единства и непрерывности развивающегося образа основоположник акмеизма возвращался и в последние месяцы своей жизни. Г. П. Блок передавал свой разговор с ним о стихотворении «Змей»: «Да что вы? Неужели вам это нравится? Я этим не очень доволен». Стал что-то плести, что символ должен оставаться символом, что змей не должен превращаться в человека, змей так змей... «Я как акмеист...» И потом поплел еще что-то, чего я по правде говоря и вовсе не понял»²⁰.

Два момента литературоведческих воззрений Тынянова целесообразно рассмотреть на фоне практики и деклараций Цеха поэтов (и окружающего его поэтического движения).

1. КОНСТРУКТИВНОСТЬ ОШИБКИ

«Каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть в потенции новый конструктивный принцип...» (Ю. Тынянов «Литературный факт»).

Апологию ошибки принесла с собой поэтика эпохи модерна. И. Анненский говорил: «Я люблю у Еврипида небрежности и причуды, в которых так часто блещет гений. Трагик как будто смеется над тщательностью отделки, над выдержанностью общего впечатления, будто хочет показать, что красота и поэзия лежит не в одной гармонии»²¹. В 1910-е годы это становится дежурным парадоксом. Непростительные ошибки,

¹⁷ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 146.

¹⁸ Там же, с. 143.

¹⁹ Там же, с. 160—161.

²⁰ ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 55, л. 22об. — 23.

²¹ Театр Еврипида. Спб., 1906, с. 226.

допускаемые подлинным художником и составляющие в конце концов его *стиль* — излюбленная тема Александра Бенуа²², равно как и В. Э. Мейерхольда, ссылавшегося на практику В. А. Серова, «который говорил, что портрет хорош только тогда, когда в нем есть волшебная ошибка <...> Сначала долго писался просто хороший портрет <...> потом вдруг прибегал Серов, все смывал и на этом полотне писал новый портрет с той самой волшебной ошибкой, о которой он говорил. Любопытно, что для создания такого портрета он должен был сначала набросать правильный портрет»²³.

«Ошибка», таким образом, включается в правила порождения текста. Подобное сознательное введение «ошибки» в текст встречается у акмеистов. Так, в последней строфе стихотворения «Невыразимая печаль» —

Немного красного вина,
Немного солнечного мая
И упоительно живая
Тончайших пальцев белизна²⁴

О. Мандельштам при републикации заменил третий стих («И, тоненький бисквит ломая»²⁵), и этот вариант (вызвавший, если верить на сей раз Г. Иванову, дискуссию в Цехе) был воспринят читателями как эстетическое новшество. А. К. Лозина-Лозинский прокомментировал его так: «Не кончено. По-моему, прелестные, веселые, прозрачные стихи»²⁶. Ср. отзыв В. Пяста: «И все. Конец. В предложении недостает сказуемого. Это то, к чему — много позднее — стремились футуристы. Но из их грубой ломки синтаксиса получался только «свинцовый» — и какой еще бывает? — лом»²⁷. «Неотделанность становится здесь эстетическим фактом», — как мог бы заметить Тынянов (ПСЯ, с. 48). Но для постсимволистской поэтики ошибка имела право на внедрение в текст только в случае непосредственной тематической мотивировки. Так В. А. Зоргенфрей завершал

²² См., например: *Бенуа А.* По выставкам. — Речь, 1912, 2 марта. Ср. также: «свои ошибки (иногда прямо необъяснимые при общем уровне живописи того времени) мастер заставляет прощать себе тем самым, что он их не старается скрыть» (*Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. М., 1912—1917, вып. 12, с. 212).

²³ Новый мир, 1961, № 8, с. 219.

²⁴ Аполлон, 1910, № 9, с. 7.

²⁵ *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1974, с. 60.

²⁶ Журнал журналов, 1916, № 16, с. 13.

²⁷ День, 1916, 21 января. О синтаксисе этой строфы см.: *Taranowski K.* Knjiga o Mandelštamu. Beograd, 1982, с. 278.

стихотворение о недостроенном храме «эквивалентом текста» — заключительная строфа подменена одним стихом и отточием:

Но близок сердцу храм незавершенный
.²⁸

Так С. М. Городецкий объяснял наращение стопы у А. Блока: «...если в каком-нибудь месте требуется выдать волнение, то для этого можно разрушить данный стих, например, пятый стих следующей строфы: «Опять затепли свечи, Укрась мое жилье, Пусть будут те же речи, Привольное житье, Твои высокие плечи, Безумие мое²⁹».

Идеи иконического соответствия стиховой фактуры предмету описания, неоднократно дискредитированные и вышученные (как у Гейне: «...он мог бы изобразить, путем соответствия между формой и содержанием, водянистыми и неровными стихами болота и скалистые тропинки Тевтобургского леса» — «Путевые картины»), не могли не возникать в силовом поле символизма с его пафосом «соответствий». Приведем лишь один пример — В. Пяст о стихах В. И. Нарбута:

Дул ветер порывисто-хлесткий,
Нес тучи кудрявого свитка
И хлопал отставшей калиткой,
А месяц — то сыпал вниз блестки,
То прятался . . . —

«Неправда ли, излишними для амфибрахия ударениями на словах «дул», «нес», «вниз» здесь отлично выражена вся неприятность и затрудненность порывов «хлесткого» ранневесеннего ветра³⁰.

Тынянов же избегал ходовых в околосоциалистической поэтике семантических сближений³¹. О примере из Полонского:

Кура шумит, толкаясь в темный
Обрыв скалы живой волной . . .

²⁸ Зоргенфрей В. Страстная Суббота. П., 1922, с. 18.

²⁹ Новый энциклопедический словарь. Спб., 1912, т. 6, с. 900.

³⁰ Gaudeamus, 1911, № 5, с. 9.

³¹ Сама постановка подобного вопроса была для Тынянова научной проблемой. В принадлежавшем ему экземпляре «Записок стихотворца» С. П. Боброва (М., 1916), хранящемся ныне в Государственной библиотеке Латвийской ССР им. В. Лациса, Тынянов отчеркнул следующий абзац: «Пресловутое «оправдывается (или не оправдывается) контекстом» по отношению к тому, что касается ритма и метра, пора бы бросить. Андрей Белый говорит в своей книге «Символизм» (стр. 528): «вообще нельзя понять, как можно подходить к образам искусства с определенным требованием, чтобы образы эти были причинно обоснованы художником; такое требование не опирается ни на философию ни на науку; кроме того, оно указывает на полное непонимание искусства» (с. 57).

он писал: «Здесь отрыв эпитета «темный» от определяемого «обрыв скалы» синтаксически не мотивирован» (ПСЯ, с. 98), уклоняясь от констатации семантической мотивировки «отрыва» — «обрывом», пресечения синтаксического движения — темой толчка. Тынянов снял и прямолинейную семантизацию метрики, например, в разборе ахматовского дольника (ПСЯ, с. 112) — критика 1910-х годов в подобных случаях говорила о «психологических паузах»³², но сам вопрос о семантических последствиях «избытка метрической энергии» (ПСЯ, с. 112) был поставлен 10-ми годами.

Так в ПСЯ Тынянов возвращался к вопросу, поднятому еще в 1910 г.: «...(стихотворение) должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные <...> Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче восстановить в памяти облик целого»³³.

2. ПОДЗЕМНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

«Здесь сказывается принадлежность к подземному, боковому течению литературы и сознание этой принадлежности» (ПИЕС, с. 90).

Самосознание причастности к «младшей линии», к «второстепенным» поэтам — реальный и характерный факт русской культуры начала века. В блоковском поколении одна из наиболее показательных фигур в этом смысле — А. А. Кондратьев, который с самого начала самоопределился как один из «deorum minorum»³⁴. Становление принципов своего вкусового отбора (от Пушкина — к его «предшественникам и сверстникам», а отсюда и выделение периферийных текстов в пушкинском наследии) он описал в мемуарах: «...Но малые поэты были все-таки доступнее мне. И когда меня спрашивали о том, что мне более всего нравится в Пушкине, я обычно или декламировал, правда, очень красивые строфы подражания Парни («Плещут воды Флегетона...») или называл начатый и неоконченный кусочек стихотворения «Оставь, о, Делия...»³⁵. «Забывость» для Кондратьева повышала ценность писателя. Он писал

³² См., например: Моравская М. Поэзия миллионов людей. — Русская мысль, 1915, № 11; Иванов-Разумник Р. В. Поэзия М. Моравской. — Заветы, 1913, № 10.

³³ Гумилев Н. С. Цит. соч., с. 24.

³⁴ Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 80.

³⁵ Волыньское слово, 1924, 7 июня.

А. И. Тинякову (в свою очередь моделировавшему свое поведение и творчество по схеме «отверженного», поперечного³⁶ поэта): «С течением же времени нас все более и более тянет к винам, выдержанным в погребах, где они хранились (как бы в забвении) многие годы. Таковы Боратынский с Подолинским, Федор Глинка (предшественник Тютчева), Н. Щербина и некоторые другие поэты»³⁷.

У М. Лопатто, коллеги Тынянова по Венгеровскому семинарию (см. о нем: ПТЧ, с. 100), грядущее забвение входит в поэтическое кредо, противопоставляясь традиции пушкинского «Памятника»: «Два-три стиха, не слов потоки, Мои, быть может, не умрут, Но сарт иль чукча косоокий Их переливов не поймут». Забвение оказывается формой исторической памяти, гарантией права на внимание науки. «Не развивается ли наука на основе забвения?»³⁸

Ориентация на «трудных» или «забытых» поэтов — И. Конеvского, В. Тредиаковского — как на образцы новаторства была и у эгофутуриста Д. А. Крючкова³⁹. Идея канонизации «сторонней» линии (М. Лохвицкая, К. Фофанов) владела и Игорь-Северяниным⁴⁰.

Установка на восстановление незыблемой «скалы» ценностей в известном стихотворении Мандельштама об Озере («Неправильно наложена опала»⁴¹), по-видимому, соответствовала каким-то идеям ревизии школьной истории литературы в Цехе поэтов. Ср. анонс на сборнике Г. Иванова «Вереск» (1916): «Русские второстепенные поэты XVIII в. Исследование и антология. Александр Полежаев. Исследование».

Наглядной моделью литературной эволюции, непосредственным очевидцем которой Тынянов стал в 1910-е годы, были изменения престижа «забытых» поэтов. Они коснулись прежде всего Тютчева, «открытого» символистами за два десятилетия

³⁶ Ремизов А. Взвихренная Русь. Париж, 1927, с. 63.

³⁷ ГПБ, ф. 774, № 20, л. 7.

³⁸ Эйхенбаум Б. Мой современник, с. 16.

³⁹ Очарованный странник, 1914, № 3, с. 17; № 4, с. 4.

⁴⁰ Эгофутуризм, по-видимому, интересовал Тынянова. Специально историей эгофутуризма занимался его ученик Б. Я. Бухштаб (см.: Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 367). В конце 1920-х годов Тынянов рецензировал рукопись Грааль Арельского (С. С. Петрова) «Поэты»: «Роман историко-литературный: возникновение эгофутуризма; «Бродячая Собака»; Игорь Северянин и Константин Олимпов. Кой-где и подлинные документы (смерть К. М. Фофанова). Самый роман, «светский» и банальный — тоже любопытный историко-литературный документ (прозаические традиции эгофутуристов). Но как роман — неинтересен. Как документ — мало документален. Издавать поэтому не приходится, несмотря на известную ценность «документа эпохи». Юр. Тынянов» (ГПБ, ф. 706, № 41).

⁴¹ Мандельштам О. Стихотворения, с. 221.

до того. Как вспоминал другой наблюдатель литературной жизни Петербурга Д. П. Святополк-Мирский: «В позднейшее время с вульгаризацией эстетической культуры любовь к Тютчеву стала одним из догматов эстетического снобизма, и следствием этого явилась некоторая реакция и охлаждение»⁴². Он же вспоминал, что проявлением этой реакции было противопоставление Тютчеву — Языкова⁴³. Возможно, он имел в виду московских футуристов (В. Шершеневич, С. Бобров, А. Асеев)⁴⁴, но подобная ориентация была ощутима и в среде петербуржцев тыняновского поколения. Ср. в стихах Г. Маслова: «Мне хочется петь, как Языков безумный» («Улыбка»), «О, мой ямб <...> Ты <...> Под Языковым буйным дрожал» («Ямбу») ⁴⁵.

Другой пример канонизации «подземного классика»⁴⁶, протекавшей в непосредственной близости от Тынянова, — судьба литературной репутации И. Анненского в среде «Кружка поэтов», в который входили Г. Маслов, М. Лопатто и другие коллеги Тынянова по Пушкинскому семинарию⁴⁷. Тынянов, по мнению мемуариста, особенно выделял поэзию Анненского (Воспоминания, 289) и был в нем начитан — цитата, которую он приписывает Ф. Е. Коршу в одной из своих рецензий («сплетня — субстрат фантастического») ⁴⁸, на самом деле взята из статьи И. Анненского «О формах фантастического у Гоголя»: «Сплетня — это реальный субстрат фантастического»⁴⁹.

⁴² Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Париж, 1924, с. 178.

⁴³ «В год перед войной... младшие поэты начинали восставать против вынесенного на улицу (или, скорее, в кабаре) Тютчева и противопоставлять ему заумного и не портящегося Языкова» (Евразия, 1928, № 6, 29 дек.).

⁴⁴ Ср.: *Эйхенбаум Б.* Старые поэты. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 4 ноября. В «Записках стихотворца» Боброва Тынянов отметил двумя восклицательными знаками «эпатирующую» фразу о Тютчеве: «Поэт кропотливого вышивания и утонченного бисерометания» (с. 30).

⁴⁵ Сибирская речь, 1919, 14 января; Рудин, 1915, № 3, с. 3. Ср. фразу Маслова на одном литературном собрании: «Тютчев косноязычен и стоит ниже Веневитинова» (Сиб. речь, 1919, 4 февр.).

⁴⁶ О «подземных классиках» говорил Реми де Гурмон в связи с именем Барбе Д'Оревилли: «Алтари их в глубине крипт, но верные спускаются туда охотно, между тем как храмы великих святых к солнцу раскрывают свою пустоту и уныние» (*Волошин М.* Лики творчества. СПб., 1914, с. 71—72).

⁴⁷ Подробнее см.: *Тименчик Р. Д.* Поэзия И. Ф. Анненского в читательской среде 1910-х годов. — Блоковский сборник. Тарту, 1986, вып. 6.

⁴⁸ Ю. Т. Рецензия на: *Суворин А. С.* Дневник. — Русский современник, 1924, № 1, с. 329.

⁴⁹ Русская школа, 1890, № 12, с. 100; *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979, с. 213. Близкий в начале 1920-х годов к Тынянову по теоретическим и историко-литературным интересам И. А. Груздев (см.: ПИЛК, 473) написал в 1922 г. статью об И. Анненском для альманаха «Завтра», но она не была включена издателем.

Судьба литературного ореола Анненского остро ставила проблему канонизации подземного течения. Кругооборот литературного бытия («...у стихов есть то преимущество перед людьми, что они оживают, и не однажды» — ПИЛК, с. 138) свершился в данном случае в считанные годы на глазах одного поколения. Поэту был приписан облик «отверженца», а потом он был введен в пантеон.

Научный идиостиль Тынянова определяется гипертрофированным эволюционизмом. Как декларация он стал общим местом уже на излете европейского символизма, в годы тыняновского рэжицкого детства. В 1900 г. в уста фельетонного «декадента» уже вкладывались такие лозунги: «Мы долго поклонялись факту; но всякий факт уже смерть, есть то, что стало. А нам нужно становление, *le devenir permanent*...»⁵⁰. Как аналитический прием «интерес к превращениям и изменчивости» (ПИЛК, с. 525) вошел в тыняновскую систему, по-видимому, под влиянием А. Бергсона⁵¹ (оказавшего очевидное влияние и на акмеистов⁵²). Безостановочность и непредсказуемость эволюционных маршрутов волновали научное воображение Тынянова. В этом смысле характерны две тыняновские ошибки. В одной литературной компании играли «в стихи». Тынянову загадали:

Какой прибор растет в угрюмом сердце,
Какая радость и тоска,
Когда чужую руку хоть на миг удержит
Моя горячая рука...⁵³

Тынянов задумался, развел руками, сказал:
— Не могу вспомнить, по-моему, это что-то из Гребенки...
Потом Тынянову загадали:

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой...

Тынянов перебил:

— Ну, это, конечно, Кузмин...

Начала и концы, вехи и ориентиры литературной эволюции были для Тынянова важнее «факта». Запомнившаяся в нем

⁵⁰ *Сигма С. Н.* [Сыромятников]. Петербургские негативы. Спб., 1901, с. 43.

⁵¹ *Curtis I. M.* Bergson and Russian Formalism. — *Comparative Literature*, 1976, v. XXVIII, N 2.

⁵² *Freydin G.* The whisper of history and the noise of time in the writings of O. Mandelstam. — *Russian Review*, 1978, vol. 37, N 4.

⁵³ *Эренбург И.* Опустошающая любовь. Берлин, 1922, с. 29.

современникам «непосредственная, стихийная вера в нераздельное присутствие настоящего и прошлого или, иными словами, в слитность нынешних воспоминаний с былыми прообразами и предвестиями»⁵⁴ заставляла его так же непосредственно и стихийно воспринимать всю русскую поэзию (задолго до возникновения теории интертекстуальности), как сложное надтекстовое единство, пронизанное системой трансформационных переходов⁵⁵. Это непосредственное ощущение сближало его с установками акмеистов⁵⁶ и с читательским опытом поколения, сформировавшегося под влиянием постсимволистской поэзии⁵⁷.

⁵⁴ Якобсон Р. Юрий Тынянов в Праге. — В кн.: *Selected Writings. The Hague-Paris, 1979, v. V, p. 561.*

⁵⁵ Ср.: Ямпольский М. Рец. на кн.: Женетт Ж. Палимпсесты. Литература второй степени. — Современная художественная литература за рубежом, 1984, № 4, с. 111—112.

⁵⁶ О сближении историко-литературных концепций Тынянова и Мандельштама см.: *Rusinko E. Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext. — Dispositio, 1979, vol. 4, N 11—12; Rusinko E. Acmeism. Post-Symbolism and Henri Bergson. — Slavic Review, 1982, vol. 41, N 3, p. 502—503.*

⁵⁷ Ср. свидетельство З. Шишовой о Ю. Олеше: «Мы с Юрой любили играть «в Пушкина». У Пушкина мы находили строчки из Анненского, Блока, даже Ахматовой» (Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975, с. 28—29).

Т. Л. Никольская

ВЗГЛЯДЫ ТЫНЯНОВА НА ПРАКТИКУ ПОЭТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

Интерес к поэтическому эксперименту возник у Ю. Тынянова позже, чем у других опоязовцев. В статье «Промежуток» (1924) впервые даны развернутые характеристики творчества В. Маяковского и В. Хлебникова. Анализу заумного языка в основном на материале Хлебникова посвящены страницы в книге «Проблема стихотворного языка» (1923). Хлебникову посвящена и специальная статья в первом томе «Собрания произведений Велемира Хлебникова» (1928), в которой Тынянов предсказал ферментирующее влияние Хлебникова на последующую поэзию. На смерть Маяковского Тынянов откликнулся некрологом, где особо подчеркивал волевой характер стиховой работы и творчества поэта. Гибель Маяковского, с которым Тынянов, печатавшийся в «Лефе» и «Новом Лефе», был знаком лично¹, обсуждалась также в переписке Тынянова с В. Шкловским. Статьи о Маяковском значатся и среди неосуществленных замыслов Тынянова — в плане научных работ на 1926—1927 гг. и в программе мемуарно-портретного цикла «Люди»².

В отличие от В. Шкловского и Л. Якубинского, посвятивших заумному языку и связанным с ним проблемам статьи в первой «Поэтике» (1916), и Р. Якобсона, закончившего в 1919 г. книгу о Хлебникове, Тынянов в своих ранних работах занят по преимуществу литературой XIX века, а на его отношении к новейшей поэзии в эти годы, по-видимому, еще во многом сказывалось увлечение «художественными течениями недалекого прошлого»³.

¹ См.: Катанян В. А. Маяковский: Литературная хроника. М., 1961, с. 210.

² См.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. — В кн.: Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 26.

³ Jakobson R. Selected Writings. The Hague-Paris, 1979, v. V, p. 562.

Первое высказывание о зауми встречается в незавершенной работе Тынянова «О композиции «Евгения Онегина»» (1921—1922). Отдельные замечания о поэтике Хлебникова имеются в статьях «Иллюстрации» (1923) и «Ода как ораторский жанр» (1922). Ценные высказывания о футуризме содержит статья «Литературный факт» (1924).

Среди прочих футуристов Тынянов упоминает выпускника Петербургского университета Николая Бурлюка, с которым встречался еще в студенческие годы⁴. Тынянов был знаком с теоретическими статьями Н. Бурлюка и знал наизусть его стихи, которые цитировал в письме к Шкловскому 1928 г.⁵ В другом письме к Шкловскому 1929 г. встречается имя Е. Гуро⁶.

Ни в статьях, ни в опубликованной переписке Тынянова не упомянут основатель заумного языка соавтор Хлебникова А. Крученых, хотя фигура «проклятого поэта», «прошедшего сквозь палочный строй газетной критики»⁷, типологически могла заинтересовать Тынянова, любившего «шершавые, недоделанные, недоконченные вещи»⁸. Неупоминание Крученых объясняется, по-видимому, отсутствием временной дистанции и эмоциональной, построенной на абстрагировании фонетики от смысла заумью Крученых, во многом принципиально отличной от зауми Хлебникова, всегда, по мнению Тынянова, значимой⁹. Однако с работами Крученых Тынянов, несомненно, был знаком. В «Декларации заумного языка», написанной Крученых в 1921 г. и неоднократно перепечатывавшейся в его книгах начала 20-х годов, среди основных источников зауми названы язык детей и глоссолалии мистических сектантов. Эти же исторические источники зауми упомянуты в статье Тынянова «Литературный факт», в которой подтверждается вывод Шкловского о том, что заумь всегда существовала в языке в скрытом состоянии, и подчеркивается огромное значение зауми в литературной эволюции. Не исключено, что с Крученых связано и упоминание в планах «Записок читателя» (30-е гг.) «рассыпанного шрифта»¹⁰, восходящее, по-видимому, к Д. Бурлюку, уподобившему поэзию Крученых «рассыпанному типографскому набору». Прочитированное Н. Степановым в предисловии к

⁴ См.: Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 185.

⁵ См.: Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983, с. 22.

⁶ Там же, с. 28.

⁷ Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых. — Svanievit Dansk tidskrift for slavistik. Arg 1, 1975, s. 34.

⁸ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. М., 1966, с. 197.

⁹ О различии зауми Крученых и Хлебникова см.: Lanne J. C. Il linguaggio trasmentale. — II verri, 1983, N 29—30, p. 76—94.

¹⁰ Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова, с. 37.

«Собранию произведений Велемира Хлебникова», это сравнение могло запомниться Тынянову.

Интересную переключку с экспериментами русских футуристов содержит наблюдение Тынянова о возможности поэзии вне речевого материала, допускающей любую семантику. В практике футуризма поэзия вне речевого материала впервые встречается в книге В. Гнедова «Смерть искусству» (1913) — эпатажная «Поэма конца» представляла собой чистую страницу. В начале 20-х годов поэзию без слов пропагандировал петроградский заумник А. Туфанов. Признание Тыняновым правомерности существования «белых мест», конструкции, данной «на нулевом материале», имеет точки соприкосновения с теорией тесно связанного с кубофутуристами К. Малевича о нулевом факторе в искусстве, изложенной в его декларации «Супрематическое зеркало»¹¹.

Хотя в статье Тынянова «Иллюстрации» опыт взаимодействия живописного и поэтического футуризма не раскрыт¹², в более поздней «Проблеме стихотворного языка» Тынянов указывает, что «революция футуристов в области стихового слова <...> сопровождалась и революцией в области графики»¹³, сопоставляя это явление с графикой С. Малларме (ср. более поздние работы Н. Харджиева, в которых подробно прослеживается взаимовлияние поэзии и живописи на материале русского и западного авангарда начала XX в.).

Впервые в практике русского футуризма шрифтовое выделение значимых слов и звуковых повторов было использовано Д. Бурлюком в стихах, напечатанных в сборнике «Садок судей II» (1913). Прием монтажа различных шрифтов был доведен до виртуозности в изданиях группы «41⁰» (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев).

Наряду со шрифтовой игрой футуристами культивировались книги самописма, теоретически обоснованные в «Декларации букв как таковой» Крученых и Хлебникова (1913). Основные положения декларации: «настроение изменяет почерк во время написания» и «почерк своеобразно измененный настроением передает это настроение читателю независимо от слов»¹⁴ переключаются с идеей Тынянова о звуковых и моторных образах, возникающих между графемой и значением при нарушении привычной графики.

¹¹ Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 15.

¹² См.: ПИЛК, с. 548.

¹³ ПСЯ, с. 185.

¹⁴ Непубликуемый Хлебников. М., 1930, № 18.

Как известно, традиционному представлению о медленной планомерной эволюции слова Тынянов противопоставлял теорию скачка и смещения, важное место в которой играл элемент случайности. В качестве примера сознательного использования случайности он приводил практику русского футуризма: «... каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики, — писал Тынянов в статье «Литературный факт», — есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)»¹⁵. Сами футуристы видели в случайности важный элемент своего творчества. Возможно, первым о важности случайного в поэзии написал Н. Бурлюк, сетовавший, что оговорка, этот кентавр поэзии, находится в загоне¹⁶. И. Терентьев в книге «17 ерундовых орудий» (1918) и статье «Маршрут шаризны» (1919) придавал «наобумному» очень важную роль, связывая закон случайности с теорией заумного языка. Кручених в «Декларации заумного языка» относил оговорки, опечатки и ляпсусы к одному из типов зауми. Хлебников в статье «Наша основа» приветствовал опечатку как желанную помощь художнику.

Особую от других опоязовцев позицию занимал в вопросе о заумном языке Тынянов. Еще в ранней работе «О композиции «Евгения Онегина»» он называл упрощенным противопоставление поэтического и практического языков, основанное на том, что «в стихах исключительно важную роль играет внешний знак слова, а в прозе <...> значение»¹⁷, и вводил понятие «семантического порога». По мнению Тынянова, заумный язык «влечет за собою сугубую напряженность в искании смысла и таким образом подчеркивает семантический элемент слова»¹⁸. Эта точка зрения развита в «Проблеме стихотворного языка», где предложена идея колеблющихся признаков, которые могут интенсифицироваться за счет и вместо основных, создавая кажущееся значение.

В зауми Хлебникова Тынянов видел новую семантическую систему, полемически утверждая, что для Хлебникова «нет не окрашенного смыслом звучания»¹⁹. Взгляд Тынянова на хлебниковскую заумь расходится с мнением Jakobsona, который прослеживал в стихах Хлебникова «приглушение значения и

¹⁵ ПИЛК, с. 263.

¹⁶ См.: Бурлюк Н. Поэтические начала. — 1-й журнал русских футуристов, 1914, № 1—2, с. 82.

¹⁷ ПИЛК, с. 53.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Проблема стихотворного языка, с. 292.

самоценность эвфонической конструкции»²⁰. Частичное совпадение концепция Тынянова имеет с поливановской. Признавая, что в футуристической зауми имеется «хотя бы некоторый намек на смысловое содержание»²¹, Е. Поливанов подобно Р. Якобсону, Л. Якубинскому и Б. Томашевскому считал фонетический момент «помимо и независимо от смысловой организованности»²² определяющим признаком поэзии.

В статье «Промежуток» Тынянов оригинально трактует вопрос о генеалогии русского футуризма, которую выводит непосредственно из одической поэзии XVIII века. Маяковского, возродившего грандиозный образ, построенный на соединении возвышенного и бурлеска, Тынянов сближает с Державиным, а Хлебникова — с Ломоносовым.

О перекличке футуристов с поэзией XVIII в. писала и критика 10-х годов. В. Львов-Рогачевский, к примеру, сопоставлял стихотворение Маяковского «Утро» с приписываемыми Тредиаковскому виршам:

«Петр Великий о
Поехал в Мо-
ску великий град
Кушать виноград»²³.

Внимание Львова-Рогачевского привлекли необычные переносы в стихотворении Маяковского, графически выделенные сдвиги. На стихи Тредиаковского как один из источников стихотворения «Утро» указывал и В. Брюсов²⁴. Брюсов же отмечал влияние Державина на поэзию И. Северянина: «Впадая совершенно в державинский стиль, Северянин пишет, что народ ему «возгремит хвалу», что Париж «вздрожит», употребляет выражения «злато», «ко пристаням», «зане»»²⁵. Примеры конкретных заимствований И. Северяниным у Державина приводил также В. Ходасевич²⁶. Основатель умеренной футуристической группы «Мезонин поэзии» В. Шершеневич доказывал, что словесные эксперименты кубо- и эгофутуристов восходят еще к XVIII в.: «Уже у Державина мы найдем стихотворение, написанное специально без буквы «р»... Кантемир изобрел

²⁰ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921, с. 66.

²¹ Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. — Вопросы языкознания, 1963, № 1, с. 101.

²² Там же, с. 99.

²³ Львов-Рогачевский В. Символисты и наследники их. — Современник, 1913, № 6, с. 262.

²⁴ Брюсов В. Футуристы. — Русская мысль, 1913, № 3, с. 130.

²⁵ Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916, с. 25.

²⁶ Русская поэзия. — Альманах изд. «Альциона», 1914, № 1.

«средотони», «понятие», «временщик» и др., Третьяковский — «подлежащее», «искусство», «внимание», «великолепный». Державин — «ручьется»²⁷.

В отличие от предшествующей критики Тынянов подчеркивал, что переключка футуристов с XVIII в. «не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда»²⁸. В качестве примера он приводил поэмы Хлебникова «Ладомир» и «Уструг Разина», в которых «темы нашей действительности, звуча почти по-ломаносовски, не только не кажутся архаичными, а становятся этим новее!»²⁹.

Идущая от поэзии XVIII в. «крайность связанных пластов высокого и низкого» была присуща не только Маяковскому и Хлебникову, но и некоторым забытым ныне поэтам футуристической школы. Так, Константин Олимпов, один из основателей эгофутуризма, выпустил в середине 10-х — начале 20-х годов серию стихотворных листовок, объединенных космической темой, в которых торжественная интонация сопряжена с сугубо бытовой. Связь с одической традицией XVIII в. имеет и космогоническая поэма Олимпова «Теоман» (1915), содержащая прямые реминисценции из «Вечернего размышления о Божием величестве» Ломоносова.

Член Интуитивной ассоциации эгопоэзии Дмитрий Крючков посвятил выдержанный в высоком штиле прочувствованный сонет «торжественному пиите-Тредьяковскому», в котором называл Третьяковского: «путеводительный в чащобе элевант». Отдельные упоминания поэтов XVIII в. с различной семантической окраской встречаются у Маяковского — «хожу меж извозчиков, шляпу на нос, торжественней, чем строчка державинских од», Северянина — «Для нас Державиным стал Пушкин», в черновых рукописях Хлебникова.

Современная Тынянову критика неоднократно упрекала его в стремлении изолировать Маяковского и в особенности Хлебникова от остального футуризма. Рассматривая творчество этих поэтов вне контекста истории русского футуризма, Тынянов как бы смыкался с точкой зрения М. Горького, считавшего, что русского футуризма как направления не существует, а есть лишь отдельные талантливые поэты³⁰. После выхода статьи Тынянова о Хлебникове Шкловский писал, что отделение Хлебникова от футуристической среды равносильно попытке А. Бе-

²⁷ Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913, с. 65, 80.

²⁸ ПИЛК, с. 182.

²⁹ ПИЛК, с. 181.

³⁰ См.: Горький М. О футуризме. — Журнал журналов, 1915, № 1, с. 3—4.

лого отмежевать самого Шкловского от ОПОЯЗа³¹. Тынянов как подлинный ученый не побоялся признаться в односторонности своего подхода. В письме к Шкловскому 1929 г. он писал: «Может быть я и не прав в нашем споре о Хлебникове. <...> Не нужно было выводить его из течения, и это можно было сделать, не приводя его к знаменателю Маяковского»³².

Изучение творчества футуристов повлияло на тематику статей и на оригинальную прозу Тынянова. Б. Эйхенбаум считал, что статья «Ода как ораторский жанр» «явно подсказана творчеством Маяковского». Он же отмечал использование принципов поэтики Маяковского и Хлебникова в «Кюхле» и «Смерти Вазира Мухтара»³³. Знакомая и футуризму «тугая фактура» прозы Тынянова отмечалась Н. Харджиевым, который, кроме того, указал на перекличку в сюжете ненаписанного рассказа Тынянова о встрече Пушкина с Эдгаром По с очерком Маяковского «Мое открытие Америки»³⁴.

Мысли Тынянова о футуризме продуктивно разрабатываются в статьях его учеников и последователей. Намеченное в «Проблеме стихотворного языка» сопоставление комического стиха Маяковского со стихом П. Потемкина и других сатириконовцев легло в основу статьи Харджиева «Маяковский и «Сатирикон»», посвященной Тынянову. Статья Тынянова о Хлебникове стала основополагающей для современного хлебниковедения. Так, определение Хлебникова как поэта-ученого получило конкретизацию в статье Л. Жадовой «Толпа прозрачно-чистых сот»³⁵. Тынянов впервые обосновал правомерность темы «Пушкин и Хлебников», эмпирически поставленной в докладе Д. Бурлюка «Хлебников и Пушкин»³⁶ в 1913 г. В наше время эта тема привлекала внимание Р. Якобсона, В. Григорьева, Э. Слининной и других ученых. Предложенное Тыняновым определение новой семантической системы стихов Хлебникова, с которым перекликаются слова Маяковского о Хлебникове — «Колумбе новых поэтических материков»³⁷, еще ждет «развернутой аргументации и подробного описания»³⁸.

³¹ См.: Шкловский В. Под разделительным знаком. — Новый ЛЕФ, 1928, № 11, с. 45.

³² Воспоминания, с. 28.

³³ Там же, с. 211, 217—218.

³⁴ Там же, с. 261.

³⁵ Наука и жизнь, 1976, № 8, с. 102—107.

³⁶ Русские ведомости, 1913, № 261, с. 5.

³⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч., М., 1961, т. 12, с. 23.

³⁸ Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 25.

Е. А. Тодес

МАНДЕЛЬШТАМ И ОПОЯЗОВСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Данная работа продолжает обсуждение вопроса, диктуемого длинным рядом явных и неявных соответствий между высказываниями Мандельштама в статьях и «Разговоре о Данте»* — и принципиальными положениями формальной школы¹. Некоторые из этих соответствий уже отмечены комментаторами Мандельштама и Тынянова. Был поставлен и вопрос в целом². Филологизм поэта, определенным образом соотносящийся с научной филологией 10—20-х годов, характеризуется как одно из определяющих качеств его литературного мышления³.

Появление формальной школы, по-видимому, активизировало некоторые собственные убеждения поэта, зафиксированные уже в УА. Исходный тезис этого манифеста совпадает с центральной установкой школы и, можно было бы сказать, концентрирует весь — отрицающий и позитивный — пафос именно опоязовского ее крыла: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение»⁴. Здесь Мандельштам столько же выступает от лица молодой филологии, сколько и от молодой (постсимволистской) поэзии. Но большая часть соответствий приходится на статьи, написанные в годы наибольшей активности ОПОЯЗа (и затем, уже

* Далее: Род; цит. по изд.: М., 1967. Другие сокращения. УА — *Утро акмеизма* («Сирена». Воронеж, 1919, № 4—5); СК — *Слово и культура* («Дракон». Пб., 1921); ОПС — *О природе слова* (Харьков, 1922); ДВ — *Деятнадцатый век* («Гостиница для путешественников в прекрасном», 1922, № 1); ЛМ1 — *Литературная Москва* («Россия», 1922, № 2); ЛМ2 — *Литературная Москва*. Рождение фабулы («Россия», 1922, № 3); БН — *Буря и натиск* («Русское искусство», 1923, № 1); ЗП — *Заметки о поэзии* («Русское искусство», 1923, № 2; «Россия», 1923, № 6; Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928); ПА — *Путешествие в Армению* («Звезда», 1933, № 5).

«после» ОПОЯЗа, на РоД) — обстоятельство, характеризующее как рефлексию самого поэта, так и процесс распространения идей формальной школы за пределами ее непосредственного научно-литературного окружения. Однако в дальнейшем мы будем говорить только о самих соответствиях (совпадениях, сходствах, различиях) в текстах и концепциях, не ставя специально вопрос о возможных взаимных влияниях и не преследуя цель отграничить заимствования от «предвосхищений» (кое-где это более или менее очевидно, в других случаях такое отграничение затруднительно, а иногда не представляется существенным).

Самое определенное из интересующих нас высказываний Мандельштама появляется как каламбур, среди его сугубо злободневных литературных приговоров (направленных против московских поэтов), — но отношение к новой филологии заметно «возвышается» над этим контекстом: «Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потемной и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского. На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии в самом серьезном и формальном смысле этого слова» (ЛМ 1). Указания на предшественников и намек на трансакадемические потенции делают эту оценку школы и характеристикой. Здесь же конкретное терминологическое совпадение: дело не столько в слове «формальный», сколько в расширенной (не прикладной и не ограниченной рамками комического) трактовке понятия пародии. Факт возникновения «науки о поэзии» был лично важен для Мандельштама, поскольку отвечал его собственному максималистскому (в духе эпохи) требованию: «Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии» («Выпад»; ср. об «аналитическом методе» в СК). Это требование в свою очередь в принципе сходно с опоязовской трактовкой соотношения науки и критики, но поэт оказывается гораздо радикальнее (ср. ПИЛК, с. 147—149, 463, 567). При этом «критика» олицетворена для Мандельштама и ОПОЯЗа в одних и тех же авторах (Овсяннико-Куликовский, Айхенвальд, Иванов-Разумник) — важный показатель в эпоху бескомпромиссных размежеваний. В обоих случаях отвергаются и академическое литературоведение (применительно к теории и новой русской литературе), и антиакадемический импрессионистский эссензм, и публицистическая критика. В противовес им Мандельштам выдвигает (обозревая критику о Блоке в годовщину смерти поэта) «работы, именно работы Эйхенбаума и Жирмунского» (ср. ПИЛК, с. 438—439).

Столь недвусмысленное признание основывалось на определенной комбинации сходств и различий в понимании 1) соотношения языка и культуры, 2) семантики поэтического языка, 3) литературной эволюции и процессов, происходящих на ее современном, непосредственно наблюдаемом и прогнозируемом этапе. Далее рассматриваются соответствия в трех этих аспектах и дополнительном (4), охватывающем отношение к некоторым тенденциям культуры середины 20-х — 30-х годов.

1. Здесь прежде всего очевидно различие: ОПОЯЗ отделяет поэтический язык, или «язык в его эстетической функции», или «литературность» (Р. О. Якобсон) от других областей культуры, тогда как универсальной темой статей Мандельштама является «слово и культура». Его поэтическая культурология включает в себя такие надлингвистические ценностные комплексы, как гуманизм, христианство, европеизм. Однако рефлексия о них тяготеет выделиться в тексты, где определенно выражена лишь одна из составляющих универсальной темы, а вторая («слово») представлена лишь потенциально («Петр Чаадаев», «Пушкин и Скрябин», ДВ, «Пшеница человеческая», «Гуманизм и современность»); обратное положение в собственно критике Мандельштама. Там же, где актуально представлены обе составляющие, где они играют относительно друг друга некоторую выраженную роль, — слово мыслится как доминанта и «заместитель» культуры, во всяком случае русской культуры (СК, ОПС), которую поэт интерпретирует как «филологическую»⁵. В этой «метонимии» мандельштамовская культурология пересекается с опоязовской методологией. «Русский номинализм» (ОПС) — это «язык в его эстетической функции», мыслимой не как или не только как специальная, а как универсальная, культурообразующая функция. отождествление «язык — поэзия — филология» дано в самих текстах — в таких формулах, как «языко общей материнской стихии языка и поэзии», «система языка и поэзии» (БН), в характеристиках Розанова и Анненского (ОПС) — и составляет вторую ступень культурологической «метонимии». Особенно наглядна эта «метонимическая», замещающая роль языка в тех контекстах, где Мандельштам сопоставляет, как в ОПС, филологию и семью, филологию и церковь (через Розанова, открыто деформируя его взгляды) или, как в ЛМ 2, филологию и «величайшее напряжение страсти и фабулы» (через Мериме).

Этот подход отличен и от опоязовского, и от традиционного культурно-исторического, но находится, конечно, не на равном расстоянии от них. «Культура» и «история» в ОПС — иные,

чем в академическом и обыденном интеллигентском сознании начала века, а понимание (и ощущение) языка — поэзии — филологии, живущих «своей особой жизнью» (БН), существенно сходно с опоязовским.

Можно думать, что при всей органичности филологизма Мандельштама культурологическая «метонимия» имела и внешний, социальный источник или стимул. В УА слово и культура, ее настоящее и прошлое находятся в некотором равновесии (что должно отвечать развернутой в статье апологии «строительства» и «закона тождества»). СК интерпретирует положение, возникшее после социального катаклизма. Специфическая черта этой статьи — утверждение прямой, без посредствующих звеньев связи революции и логоса; отсюда то, что можно было бы назвать филологической дихотомией: «друзья и враги слова». Согласно СК, происходящее в культуре ведет к тому, что упраздняемая «сложность старого мира» становится достоинством поэтического языка («тысячествольная цевница», наивный «Верлен культуры»). В этом смысле культура существует теперь преимущественно в языке, в нем должна пережить потрясения и перейти в новое состояние. Культурологическая «метонимия» мотивирована революцией.

Но эта же мотивировка, и тоже сверх собственно филологических причин, объясняет отношение поэта к ОПОЯЗу, в частности к В. Б. Шкловскому, портрет которого (времени Дома искусств) дан в очерке «Шуба» (нач. 1922): «задорнейший и талантливейший литературный критик нового Петербурга, пришедший на смену Чуковскому, настоящий литературный броневик, весь буйное пламя, острое филологическое остроумие и литературного темперамента на десятирех. <...> На него было любо смотреть, и елисейская бывшая челядь его уважала и боялась»⁶.

В свете столь определенно засвидетельствованного интереса к Шкловскому возникает предположение о связи мотива глоссологии в СК с его статьей «О поэзии и заумном языке», именно — с рассуждением о внутренней звукоречи, предшествующей появлению вербального поэтического текста, о «звуковом прообразе» стихотворения. Шкловский цитировал здесь «Останься пеной, Афродита, И слово в музыку вернись» и затем приводил пример с глоссологией в день Пятидесятницы⁷. Та же последовательность в СК: в концовке статьи говорится о «внутреннем образе, том звучащем слепке формы, который предваряет написанное стихотворение», — и затем о глоссологии⁸. В соответствии с основным различием то, что у Шкловского находится целиком в пределах языка, поэтом мыслится в масштабе всей культуры в ее деструктурированном после

социальных потрясений состоянии. При этом через всю статью проходят христианские мотивы, глоссолалия лишь один из них. В частности, мутации в культуре описаны так: «дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите» — что должно, по-видимому, ассоциироваться с Деян. 2,44—45 (в этой же главе о Пятидесятнице); 4,32—34. Этот пассаж возвращает нас — хотя бы в плане пародии — к «Шубе», к описанию поведения Шкловского в Доме искусств: «брошенный банк <...> где по колено навалено толстых картонов. Ходи кому не лень, но мы не решались, а Шкловский бывало пойдет в этот лес и вернется с несметной добычей. Затрещит затопленный канцелярским валежником камин, а хозяин разбрасывает <...> листочки с записками из Розанова и начнет клеить свою удивительную теорию о том, что Розанов писал роман и основал новую литературную форму». Один член этого описания может, а другой должен быть интерпретирован через тождественные значения в ОПС. *Камин* отождествляется с *очагом* и тем самым — с «очеловечением окружающего мира, согреванием его тончайшим телеологическим теплом», т. е. получает высокий культурный ранг. *Розанов* в ОПС сделан символом филологии, а филология снабжена специальным признаком «домашности» (связь с *очагом*).

Таким образом, фрагмент о Шкловском в «Шубе» — нечто большее, чем силуэт колоритнейшего из обитателей Дома искусств: «друг слова» (по классификации СК), пишущий о «друге слова» возле вновь создаваемого очага, является продолжателем русской филологии и воплощает в себе то преимущественно «языковое» состояние культуры, которое наступило после падения «старого мира».

Шкловский был не только «другом слова», но и человеком революции — сочетание, которого искал и к которому стремился сам Мандельштам. Статус «новой музыки» (ЛМ 1) он основывал, по-видимому, именно на этом сочетании. Ему оно было нужнее, чем ОПОЯЗу, поскольку его культурология строилась (перестраивалась по сравнению с «Пушкиным и Скрябиным», с УА) как прямой отклик на революцию, как попытка синтеза элементов «старого» и «нового» мира. В отличие от этого ОПОЯЗ, начавшийся до и независимо от событий, стремился сохранить дистанцию и остаться научной группой (при всем значении революции для каждого из его участников) — социокультурная ситуация стала изменять эту установку уже ко времени кризиса школы в середине 20-х годов⁹.

«Метонимическая» концепция соотношения слова и куль-

туры, намеченная в СК, подверглась генерализации в ОПС¹⁰, где доминирующее положение языка прокламируется уже как органическое свойство всей русской культуры. Этот «следующий шаг» (или поворот?) мандельштамовского филологизма давал наиболее сильную мотивацию отношению поэта к молодой «науке о поэзии», поскольку она по логике концепции получала высокий — как это было с ее представителем в «Шубе», — но теперь и глубоко укорененный культурный статус. Одновременно в ОПС снята противоположность «общественного» и «эстетического» подходов к литературе, которая остро сказывалась в полемике вокруг ОПОЯЗа. Тенденция к снятию культурных противопоставлений (таких, как «христианство — гуманизм», «церковное — светское», ср. понятие «церкви-культуры» в СК) в поисках синтеза вообще характерна для Мандельштама. В ОПС он стремится сочетать разные определения поэзии, восходящие к разным эстетическим традициям: почетное место сохраняется за «общественным пафосом», подтверждается «гиератический, то есть священный характер поэзии». И, наконец, неоакмеистическая трактовка роли поэта завершается почти левовской эмблемой искусства будущего: «ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей» (Сальери здесь, взятый, конечно, в пушкинской версии, — медиатор между гиератизмом и «левовством») ¹¹.

Заключительная часть ОПС — повторное (после УА) провозглашение «утра акмеизма», теперь прямо ориентированное на «новый мир». В этом качестве неоакмеистическая программа могла сближаться для поэта с «наукой о поэзии». И поэзия, следующая этой программе, и наука суть «филология», идущая из «старой» культуры, но способная и долженствующая открыть будущую фазу «русского номинализма» и реализовать призыв «идите и берите».

2. В этом аспекте, если начинать с УА, очевидно различие, строго подобное тому, которое было констатировано в (1), и также ведущее к сходству. Принимая формулу футуристов и раннего Шкловского — «слово как таковое», — Мандельштам ввел в нее логос, который «до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием». В утверждении (императивном, хотя оно оформлено как констатация) — «все элементы слова втягиваются в понятие формы» — ретроспективно можно видеть схему движения опоязовской филологии от «Воскрешения слова» до ПСЯ и затем к поискам конца 20-х годов. Столь же сопоставимо это утверждение с таким сбалансированным про-

спектом «науки о поэзии», как «Задачи поэтики» В. М. Жирмунского. Что касается самого «воскрешения слова», то эквивалентные формулы провозглашаются в УА с той же императивностью, что и у Шкловского.

При этом Мандельштам, как и Шкловский, подчеркивает отличие поэтического языка от практического, что стало потом одной из основных посылок ОПОЯЗа. Насколько важен был для поэта пафос «воскрешения слова», видно из позднейшей статьи «Выпад» (1924) с ее уже почти анахронистическими (в духе раннего футуризма) инвективами в адрес «интеллигентской массы <...> потерявшей коренное чувство языка»¹².

Интересно, что в пред- и раннеопоязовских выступлениях встречается *камень* (центральный символ слова у Мандельштама тех же лет). Он фигурирует там маргинально, но в том же круге значений, которые в пределе дали знаменитое определение поэмы Данте как «памятника из гранита, воздвигнутого в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи» (РоД, с. 17). Б. М. Эйхенбаум в статье о Державине (1916) — одной из работ, подготовивших его переход от эстетики к поэтике и присоединение к ОПОЯЗу, писал, отказываясь от диады «форма — содержание»: «Камень для художника не средство, а кусок бытия, кусок той конкретной истины, которую ему дано открыть»¹³. *Камень* входит и в программные формулировки Шкловского об остранении и деавтоматизации в его статье «Искусство как прием»: «чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством». В другой его статье: «Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камень, дорога, возвращающая назад, — дорога искусства»¹⁴.

Здесь следует отметить и метафору *дорога*: к ней же и семантически близким обозначениям (*ходьба, маршрут, путешествие* и т. д.) прибегает Мандельштам в РоД, описывая свойства поэтической речи и всякий раз так или иначе подчеркивая «кривизну» пути слова в стихе (ср. также в ПСЯ, с апелляцией к Пушкину: «Пушкин <...> назвал автоматизованный стих «канapé», а новый стих приравнял к тряской телеге, мчашейся по кочкам»). За сходством метафор — общность представлений о художественно значимой затрудненности поэтической речи (культивировавшихся, как известно, и футуристами). Это подтверждается случаями чистого воспроизведения Мандельштамом опоязовской терминологии: «Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. <...> Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения» (БН).

По Шкловскому, «кривая дорога» ведет к тому, чтобы «дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания», тогда как жизнь литературных произведений идет «от видения к узнаванию» — по мере повторяющихся обращений читателя к данному тексту, канонизации его и т. д. Как известно, «повторенье», «узнаванье» — одна из важнейших категорий в художественном мире Мандельштама. На первый взгляд, она противоположна тезису Шкловского, но это не так. «Повторенье», как видно из СК, БН, — некоторый парадокс; легко увидеть, что оно наделено как раз признаками «видения». Если излюбленный ход опоязовцев — утверждение о том, что канонизированные, «узнаваемые» произведения в момент их появления воспринимались как затрудненные¹⁵, то «Я снова хочу Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл» (СК) — это формула актуализации стертой затрудненности и возвращения от «узнавания» к «видению». Слово «исторический» может пониматься здесь в собственном значении (ср. об ожидании нового Пушкина в концовке БН), и в значении «историко-литературный», которое приближает к ОПОЯЗу с его убеждением в неадекватности традиционных прочтений классики. У Шкловского лозунг «воскрешения слова» обращен к новейшей поэзии, для Мандельштама эта метафора реализуется в панхронном круговороте поэтических ценностей, где противопоставление «новое—старое» снято, как было с упомянутыми выше культурными противопоставлениями.

Согласно СК, «поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказывается сверху». Здесь «время» — это все доступное литературному сознанию прошлое «слова и культуры» и их архаическая предыстория, интуитивно улавливаемая поэтом. Извлеченное из «времени» акмеистическое «повторенье» противостоит футуристическим новациям не как старое новому, а как новация иного типа — с иной конфигурацией элементов культуры, с одной стороны, и спонтанного словесного творчества — с другой. Согласно БН, необходимым условием поэтической полноценности (и «конкурентоспособности» по отношению к футуризму) является обращение к «прошлому с его глубокими корнями» в противоположность «вчерашнему дню» — сфере «легко усваиваемой поэзии».

Не углубляясь в напрашивающуюся аналогию с кругом идей, выражаемых формулой «архаисты — новаторы», можно констатировать: в универсальной теме Мандельштама — «слово и культура» — первый член мыслится в принципе сходно с ОПОЯЗом (как «воскрешенное» слово), что в силу культурологической «метонимии» окрашивает и второй член; так, Хлеб-

ников, еще не имеющий ценностного авторитета, вводится в культуру на равных правах с Овидием или Пушкиным, отягченными этим авторитетом до потери литературности, подлежащей, как сказано, актуализации.

Именно такой актуализации подвергнута в РоД литературность Данте. Фигуру из пантеона европейской литературы Мандельштам остраняет обычным опоязовским способом — противопоставлением современного свидетельства или реалей эпохи позднему культу писателя (с. 22; 50—51: Данте — «переписчик»¹⁶). Для остранения использованы и элементы социологического кода (с. 15—16). Во всех этих случаях посылка Мандельштама: «Слава Данта до сих пор была величайшей помехой к его познанию» — аналогична подходу ОПОЯЗа к русским авторам XIX века.

По своей главной теме РоД совпадает с книгой Тынянова — это именно «проблема стиховой семантики»; они сопоставимы не только по отдельным положениям (ср. замечание А. А. Морозова — РоД, с. 72), но и в целом. В обоих случаях концептуальной основой является отрицание «готового смысла» (и «образов» как его носителей; по мнению А. Соля, в РоД имеет место полемика с Потебней, отличная от той, с которой в свое время выступил Шкловский) и утверждение, согласно которому смысл локализован в данной стиховой конструкции (существенно, как и в упоминавшихся выше случаях, что совпадают и негативный, и позитивный аспекты). Замечательно, что Мандельштам, не довольнуясь отрицанием «готового смысла», который существовал бы до произведения или в пересказе, настаивает на исчезновении продуцируемого смысла после того как он «исполнил работу» (с. 6, 11—12, 48) в определенной точке текста. Как и Тынянов, он противопоставляет поэтическую семантику узуальной, словарной. Тот абзац РоД (с. 6), где метафорически проведено это противопоставление, нуждается, по-видимому, в следующем комментарии: говоря о словообразовании, автор подразумевает словоупотребление, не морфологию, а синтагматическое разрывание текста. Однако эта обмолвка содержательна: она вызвана, вероятно, тем, что «всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово» (с. 18), — по отношению к нему лексемы мыслятся подобно морфемам.

Принцип образования стихового смысла Мандельштам представляет аналогично описанному в ПСЯ. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (с. 18) — это, собственно, парафраза основного тезиса второй главы ПСЯ.

Показательно, что двумя фразами далее следует противопоставление художественной и практической речи, идущее еще от УА, но здесь данное с использованием опоязовского термина: «Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит и встряхивает на середине слова»¹⁷. Другое не менее показательное совпадение: ср.: «в одну официальную точку» — и полемическое изложение взглядов Потебни в первоначальном (не публиковавшемся при жизни автора) варианте предисловия к ПСЯ: «Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — в идее, лежащей за пределами образа или произведения» (ПИЛК, с. 253). То, что противопоставляется этой фиксированности, — комбинации семантических признаков в ПСЯ, «превращения и скрещивания» в РоД (с. 5), — феномены одного порядка или даже тождественные. Однако анализ Тынянова выдержан на уровне слова или направлен «вниз» от него, описания Мандельштама — «вверх», к неким предметно-тематическим комплексам («порывам» — см. с. 57—58), образующим тезаурус поэмы. Это различие можно было бы приписать тому, что на иноязычном материале поэт не мог оперировать семантическими данностями, меньшими, чем слово, но если РоД является «поэтикой» Мандельштама, в чем, кажется, еще никто не сомневался, то подобное объяснение явно недостаточно. Скорее надо думать, что в идеальной поэтической системе, какой он мыслил поэму Данте, смысловая активизация слова, игра значений должна сопровождаться и предметными построениями, некоторыми конфигурациями трансформированных и семантизированных реалий (в связи с чем Мандельштам употребляет определение «импрессионистский», с. 30—32).

Говоря об этой предметности, следует напомнить, что РоД сопоставим не только с ПСЯ, но и с кратким очерком мандельштамовской поэтики в «Промежутке», где Тынянов писал: «главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов. Его значения <...> могут возникать только в стихе <...> У него не слова, а тени слов. У Пастернака слово становится почти ощутимой стиховой вещью; у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией» (ПИЛК, с. 189, 481)¹⁸. Последняя мысль имеет соответствие в РоД: «Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается» (с. 29—30; ср. также в «Промежутке» цитату из Гейне, примененную к Мандельштаму: «трезвые понятия пляшут вакхический танец» — и «оргиастический» эпизод в РоД, с. 55). В этих и подобных случаях, где демонстрируется литературная природа предметности, не сводимая к наглядности, визуальности (с. 20—21, 23—26, 46—47), может быть

зафиксирована близость и к «Иллюстрациям» Тынянова (связанным с ПСЯ — см. ПИЛК, с. 546). Но в отличие от Тынянова предметность не поглощается семантикой словесного строя. В идеальной поэтической системе противопоставление слова и вещи (следовательно, по «Промежутку», Мандельштама и Пастернака) — снято.

Возможно, здесь должно быть учтено и еще одно соображение. Как отмечено в «Промежутке», Мандельштаму «чужд вопрос о выходе за лирику <...> Его оттенки на пространстве эпоса немыслимы» (ПИЛК, с. 191). В РоД поэт как будто подтверждает это, обходя все, что касается жанра и сюжета¹⁹. Но одновременно он стремится показать, как через стих может возникать модифицированная, не связанная с собственно сюжетом семантическая повествовательность, насыщающая текст аналогами реалий эпохи. Такова была, по-видимому, интенция поэтической речи Мандельштама 30-х годов, выраставшая из представления о двуединой природе «поэтической материи» с ее свойствами иконической изобразительности и метаописательности (с. 25—26, 57—58, 17).

Эта «поэтическая материя» мыслится не на эмпирическом, а на абстрактном, в частности абстрагированном от звучания («немом») уровне — что близко к Тынянову, специально полемизировавшему (как и другие формалисты) со «слуховой филологией» (ПИЛК, с. 491—492), и сопоставимо с выделением парадигматического аспекта стихотворной речи в позднейшей поэтике. Оба основных и все другие свойства «поэтической материи» реализуются «только в исполнительском порыве» (РоД, с. 58); это — второе значение *порыва*; таким образом, *порыв* в РоД — и определенный предметно-тематический комплекс (см. выше), и поэтическая работа его воплощения. Описывая отношение «порыв — материя», Мандельштам использует такие составные метафоры, как «гегемония дирижерской палочки» (с. 39), «танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции» (с. 40) и др. Отметим, что «химическая» метафорика, столь важная в РоД, была применена (хотя только однократно) в том же «Промежутке» (ПИЛК, с. 190), а затем Эйхенбаумом в речи о Мандельштаме (март 1933 г.)²⁰, опиравшейся на ряд идей Тынянова, в частности на «Промежуток».

Эта речь, почти полностью выдержанная в духе 20-х годов, может считаться последним опоязовским выступлением, так сказать, последствием ОПОЯЗа. Законченный в том же году РоД (см. с. 71) был последствием целого эстетического этапа, озаменованного тесной связью поэзии и филологии в первые три десятилетия века (таким же завершающим литера-

турным фактом стала книга о Гоголе Андрея Белого, с которым Мандельштам обсуждал РоД, — см. с. 79).

3. В этом аспекте сопоставление наталкивается на прямые высказывания Мандельштама типа: «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна» (ОПС; ср. рецензию на «Альманах муз», 1916). Возражения, которые он с этой точки зрения делает против эволюционного подхода, отчасти сходны с возражениями, выдвигавшимися против опоязовского понимания литературной эволюции. И однако есть все основания думать, что поэт полемизировал с публицистической критикой и академической филологией, а не выступал против новой «науки о поэзии», с которой его разделяет в этом пункте не более чем только слово «эволюция». Следует учесть, что, стремясь терминологизировать это слово, опоязовцы изменяли его значение в направлении, противоположном словарному. В «Литературном факте» Тынянова содержится следующая формула: «Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» (ПИЛК, с. 256, ср. с. 510—511). Отсюда ясно, что эволюция в понимании ОПОЯЗа и «событие», «гроза» в известных «антиэволюционных» высказываниях поэта (ПА, РоД), не только не противоречат друг другу, но скорее синонимичны²¹.

Представление о диахроническом движении литературы как «улучшении», отвергаемое в ОПС, было столь же чуждо ОПОЯЗу; с другой стороны, по крайней мере два признака, играющих первостепенную роль в эволюционных построениях формалистов, зафиксированы и в высказываниях поэта о литературной диахронии. Первый сформулирован Мандельштамом с той же резкостью, с какой постоянно подчеркивался опоязовцами: «В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки» (ЗП; ср. о биологических аналогиях — ПИЛК, с. 511). Позже это представление вошло (что очень существенно) в «Стихи о русской поэзии»: «Шум на шум, как брат на брата, Восстает издалека» (использована строка из «Батюшкова»: «Шум стихотворства и колокол братства»); «Там без выгоды уроды Режуются в девятый вал <...> И деревья, брат на брата, Восстают <...>». Характерно, что стилевая «осторожность» Блока трактуется как нечто необычное, во всяком случае для русской традиции²².

Второй признак — это представление о нелинейном, неоднонаправленном характере литературной диахронии, в силу чего

в поэзии «через много столетий открываются старые нелады» (ЗП), а «позавчерашний исторический день» может оказаться ближе, чем вчерашний, — формулы, в точности соответствующие идеям ОПОЯЗа. То, что последнее из приведенных высказываний Мандельштама относится (в ДВ) к «культуре», а не собственно «слову», конечно, не меняет дела — достаточно напомнить противопоставление в БН «прошлого с его глубокими корнями» — «вчерашнему дню». Подобно тому как Тынянов возводит происходящее в современной поэзии к борьбе жанров XVIII — начала XIX в., Мандельштам намечает контуры собственной схемы, согласно которой предшественниками Хлебникова и Пастернака в определенном стилистическом отношении объявляется ряд поэтов от Тредьяковского до Языкова (ЗП). Следует отметить, что и по существу эта схема напоминает предлагавшиеся на разном материале решения формалистов, основанные на противопоставлении высокого и низкого, условно-литературного и бытового, в частности (что особенно любопытно) — работы Эйхенбаума о русской прозе сказового типа, которая ориентирована на живую устную речь и борется с прозой «интеллигентской», ориентированной на нормы письменной речи. Существенно, что эта переключка связана с явной автополемикой: схема двух стилистических тенденций выдвинута в ЗП взамен эллинизма, прокламированного в ОПС²³. В нашем контексте эту автополемику можно интерпретировать как перемещение от культурологической точки зрения (культурологическая «метонимия», в ОПС со специальной мотивировкой эллинизмом) к литературно-эволюционной.

Другая схема, набросанная в РоД и связанная с тем острашением фигуры Данте, о котором говорилось выше, совпадает с опоязовскими представлениями о бытовании канонизированного памятника в литературных эпохах, далеких от времени создания. Первоначально бытует «трудное» произведение («для современников он был утомителен» — с. 21), которое, однако, прочитывается адекватно. «Жизнь в веках» сопровождается нарастанием неадекватных интерпретаций, не выводимых из «структурных элементов» (с. 22) и образующих культурно-исторический ореол произведения, утративший связь с его литературностью. Обратный вариант Мандельштам намечает для истории русской литературы, нетривиально используя футуро-опоязовский термин «заумь». Согласно БН, 10-е годы были моментом переоценки, когда была русская поэзия от Державина до Тютчева (ср. концептуальное сближение этих имен у Тынянова и Эйхенбаума) «новой пытливости и обновленному слуху читателя предстала как заумная» (Мандельштам хронологически сдви-

гает этот процесс, начавшийся с символизмом, ко времени акмеизма). У ранних формалистов примеры десемантизации хрестоматийных стихов вследствие преобладания «узнавания» над «видением» обычно квалифицировались как негативные и служили аргументом в защиту футуризма²⁴. Ход мысли Мандельштама ближе к Тынянову, для которого характерна трактовка зауми как явления, акцентирующего семантику (ПИЛК, с. 53, 180, 477). В БН заумь предшествует «повторенью», в котором в соответствии с СК противопоставление «новое — старое» должно быть снято (см. выше). Но в отличие от СК речь идет не о панхронном круговороте поэтических ценностей, в котором возможно «повторенье» для любого из больших явлений прошлого, а об актуализации в определенный момент литературной эволюции определенного диахронического пласта. Исторический момент «повторенья» мыслится как решающий именно в плане литературной эволюции: последняя должна совершаться катастрофически («гроза») — и поэт прямо сбליжует переоценку 10-х годов с революцией, а современный этап характеризуется как «разверзнувшаяся в России пропасть» именно потому, что в реальном литературном процессе противопоставление «новое — старое» осталось не преодоленным, напротив — обострилось. При этом Мандельштам отделяет (во всяком случае в БН) эволюционный аспект от оценочного: тот факт, что некая эволюционная возможность осталась не реализованной, не мешает ему очень высоко оценивать современных поэтов²⁵.

По характеристикам Кузмина и Ходасевича в БН очевидно, что итоги происшедшего в русской поэзии в XX веке Мандельштам подводил в контакте с опоязовскими идеями (и он, по видимому, желал сделать это очевидным). Характеристики построены на терминах, введенных Шкловским в той самой работе о Розанове, писание которой Мандельштам наблюдал в Доме искусств (младшие поэты, канонизация младшей линии; ср. в «Заметках о Шенье»)²⁶. Эта терминология принимается, таким образом, для истории литературы и переносится на современность (ср. также употребление метафоры *гребень (волны)* в описаниях эволюционного движения в «Розанове» Шкловского и в начале БН). С тем же кругом представлений следует связать совпадение тезиса Шкловского (в названной работе, затем в «Сентиментальном путешествии») о канонизации Блоком цыганского романа и мысли Мандельштама: «Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти» («Блок»).

Характеристика Ходасевича содержит еще и типично опоязовское указание на зависимость от явлений, пограничных

между литературой и бытовой, дилетантской словесностью²⁷. При этом учитывается норма начала XIX в. (ср. здесь же явно заимствованный из критики пушкинской поры термин «народность») ²⁸. Тынянов в «Промежутке» делает аналогичное указание по поводу некоторых стихотворений Ходасевича — но связывая их с типологически подобными явлениями литературы XX века («розановская записка» — ПИЛК, с. 173). Вообще, характеристика поэзии Ходасевича у Мандельштама и Тынянова в значительной мере одинакова, но оценки различны. Первый исходит из желаемого, «идеального» снятия противопоставления «новое — старое» или, в терминах БН, «будущники — пассеисты». Второй занимает позицию «будущника», мотивируя ее императивом литературной эволюции (т. е. сознательно переходя в критической статье границу между эволюционным и оценочным аспектами, которую интуитивно соблюдал Мандельштам): стих должен эволюционировать — поэтому «"хорошие" и даже "прекрасные"» стихи Ходасевича подвергаются «сознательной недооценке» из-за недостатка эволюционного потенциала.

Тынянов судит в сфере «слова» по формуле, отнесенной Мандельштамом к сфере «культуры»: «наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров» (ДВ). Не приходится думать, что поэт находился вне или выводил себя из-под этого знака эпохи. Так, он отвергает не только «улучшение» в литературе, но и «буржуазную религию прогресса» (ДВ) как социокультурное явление²⁹. Скорее, он вводил себя под знак эпохи, неся, по его собственным словам, «дары, в которых она <...> не нуждается»; в их числе и идеи культурного синтеза через снятие противопоставлений. Можно предполагать, идя и от ОПОЯЗа, и от Мандельштама, что представление о катастрофическом движении в противоположность постепенному в обоих случаях получало ценностное значение и активно формировало социальную ориентацию. В первом случае оно из специальной сферы литературной эволюции переносилось вовне, во втором — было естественным элементом изоморфизма «слова» и «культуры».

Уже отмечалось, что в понимании соотношения поэзии и прозы взгляды Мандельштама перекликались с опоязовскими³⁰. Близки и характеристики текущей прозы в ее проекции на традиции XIX века. Прежде всего общим было отталкивание от психологического романа и от «быта» как основного материала прозы и основной мотивировки ее сюжета. Хотя концепция поэта, изложенная в статье «Конец романа», помещает эволюцию жанра в основном в плоскость иных категорий, ис-

ходный ее пункт мыслится в духе Шкловского — «композиционная техника» и «психологическая мотивировка» фабулы. В другой статье Мандельштам доходит до эпатажа, когда уверяет, что в скором времени «вместо того чтобы плакать и умиляться над Достоевским, как горничные умиляются над Бальзаком и отличными бульварными романами, будут воспринимать его чисто литературно, и тогда в первый раз прочтут и поймут» (ЛМ2). О Достоевском как канонизаторе младшей линии бульварного романа писал Шкловский в той же работе о Розанове, а самый призыв к «чисто литературному» прочтению — демонстративный pendant подходу Эйхенбаума к «Шинели», в частности к «гуманному» эпизоду гоголевской повести. Далее в ЛМ2 следует похвала «великолепному Брет-Гарту», близкое соответствие чему можно найти, например, в фельетоне Тынянова «Сокращение штатов» («Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов» и т. д. — ПИЛК, с. 145—146). Вообще же в течение нескольких лет — скажем, от книги Эйхенбаума «Молодой Толстой» (см. предисловие) до упомянутого фельетона Тынянова — прогноз скорого появления нового авантюрного романа, смены психологической прозы фабульной был общепоязовским приложением представлений школы о литературной эволюции к текущей литературе. На этом фоне и следует рассматривать демонстративные пассажи Мандельштама в ЛМ2 и его мысль о «рождении фабулы», возникающей опять-таки на привнесимой в прозу внелитературном материале. И снова поэт с его тягой к «новому миру», к синтезу революции и культуры идет дальше ОПОЯЗа: так, Тынянов достаточно сдержанно относится к «Серапионовым братьям» и не приемлет Пильняка — Мандельштам видит в них (как в Шкловском «Шубы») «залог жизненности», т. е. обновления прозы и всего здания «слова и культуры»³¹.

Через полтора десятка лет, когда и эти литературные перипетии, и ОПОЯЗ давно были в прошлом, поэт писал Тынянову: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в её строении и составе» (письмо от 21 января 1937 г.). Это — вариация на тему литературной эволюции, в частности на тему одного из центральных тезисов статьи Тынянова «Литературный факт»: «не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления, — нет <...> на его место из мелочей литературы <...> всплывает в центр новое явление» (ПИЛК, с. 257—258)³². В то же время письмо входит в ряд тех контекстов Мандельштама, где поэзия связывается с *водой*,

текущим (например: «После Хлебникова и Пастернака российская поэзия снова выходит в открытое море» и т. д. — ЗП; *альпийские снега* и *ручьи* в заметке о Сологубе, введенной в оборот Г. Дальним; *снег Эльбруса* в стихотворении «Я нынче в паутине световой...»³³, написанном за два дня до письма Тынянову, — см. комментарии Н. И. Харджиева); это кодирование могло осложняться державинской *рекой времен*³⁴. Помещая себя в процесс литературной эволюции, поэт воспроизводит присущий ей в его понимании признак (*гроза*): «Это грозно». Предшествующие фразы письма: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень» — возможно, реминисцируют тыняновскую метафору «тени слов» и собственные контексты, которые она подразумевала (см. выше). Отсылая адресата к его давним концепциям, Мандельштам, если позволено перефразировать известное стихотворение, «склеивает позвонки» двух десятилетий, третье (хронологически первое) представлено напоминанием о начале его пути, а метахронологический план мыслится как время, в котором совершается литературная эволюция.

4. Особую группу соответствий дают контексты, которые можно рассматривать как выражение определенной реакции на социокультурную реальность «послеопоязовского» времени. Они могут быть отнесены к (1), но объяснимы только с учетом соответствий во всех трех аспектах.

Существенное изменение в трактовке соотношения языка и культуры зафиксировано в РоД. Здесь, во-первых, нет широкой культурологической перспективы, характерной для УА, СК, ОПС; во-вторых, культура берется с ее инерционной, схоластической стороны; в-третьих и главных, поэзия оказывается антагонистом культуры. Черновые фрагменты (с. 72—73) выражают это с большой определенностью, но и текст, который печатается как основной, содержит ряд острых выпадов против «общеευропейского» и «внешнекультурного» (с. 6), оперирующего «готовыми смыслами» и «готовыми вещами» и разучившегося адекватно понимать поэта. «Готовые вещи» в РоД (с. 27—28) и у Тынянова (ПИЛК, с. 172—173, 195, 482; ср. еще концовку статьи о Брюсове) понимаются если не совсем одинаково (Тынянов подчеркивает эволюционный аспект), то сходно. Тому, что в тыняновской системе может быть определено как убывание литературной динамики (см. ПИЛК, с. 509—510), соответствует у Мандельштама «слово», редуцированное и ассимилированное «культурой».

В РоД к прямым выпадам против культуры присоединя-

ются косвенные: критика «схоластики синтаксиса» (с. 27—28) — характерна эта защита «слова» от «культуры», для чего автор набрасывает здесь свою «грамматику поэзии», — или самокритика «обычного в моем кругу невежества» в естественных науках (с. 19—20). В РоД есть некоторые вольно истолкованные реалии эпохи Данте, но нет ни христианства, ни гуманизма как ценностных культурных интеграторов (ср. о европейском искусстве в «Пушкине и Скрябине»: «христианские художники — как бы вольноотпущенники идеи искупления» — и в РоД: «вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери», с. 74). В РоД, как и в ПА, нет и мотивов культурного синтеза, характерных для статей начала 20-х годов. Можно сказать, что место культуры заняла наука — естествознание. К ней постоянно апеллирует Мандельштам в РоД, но тенденция определилась уже в ПА и составляет резкий контраст к той критике, которой поэт подверг европейскую науку в ДВ. Теперь он ставит искусство (в ПА особенно живопись) и науку в состояние диалога, из науки стремится «извлечь» метаязык, чтобы говорить о поэзии³⁵.

При этом в ПА (глава «Алагез») краткое рассуждение о культуре (имплицитно — о «новой» культуре) построено на «грамматических» метафорах (игра вокруг *герундивума*), что напоминало бы культурологическую «метонимию» (тем более что через ПА проходит увлечение Марром), но акцентирование будущего времени³⁶ указывает на разрыв с активной культурологией начала 20-х годов, когда культура мыслилась прежде всего как происходящий в настоящем, «горячий» процесс. В РоД она характеризуется уже только как «холодная», «готовая» данность (ее будущее не затрагивается), унаследованная «новым миром» и противостоящая поэзии. Это позволяет предполагать глубинную связь между РоД и «Четвертой прозой». Без большой погрешности могут быть сближены «не приличное приличие», «культуโรปоклонство <...> отравившее кровь подлинным строителям очередных исторических формаций» в РоД (с. 72) — и «писательство», «литература» в «Четвертой прозе». Еще яснее связь между замечаниями об «учебе у классиков» — «кирпотинском табльдоте» (с. 40) и пассажем о «матушке-филологии»³⁷, нарушающим теперь ряд отождествлений «язык — поэзия — филология», установленный к началу 20-х годов (см. выше). Перефразируя мандельштамовского «Ламарка», можно сказать, что РоД был выступлением «за честь» филологии.

В этом плане интересную параллель дает более ранняя статья Тынянова «Льву Лунцу» (1925), параллель тем более важную, что в отличие от Мандельштама у автора статьи не было личного конфликта с «литературой». Противопоставление

здесь строится несколько иначе — собственно поэзия в нем не участвует, а филология сохраняет свой позитивный статус, — но основное отношение то же, что у Мандельштама: одна часть вербальной сферы культуры враждебна другой — «срединной литературе» (ср. также о «срединной журнальной поэзии» в статье о Хлебникове), которая представляет культуру в целом, трактуемую как «приличье» (что опять-таки совпадает с позднейшим обозначением в Род). На месте поэзии у Тынянова — олицетворяемая Лунцем «литературная культура», которая «весела и легка» (ср. ПИЛК, с. 462, прим. 4) и «менее "культурна", чем любой самоучка». «Классики» в статье — то же, что Данте в представлениях, с которыми борется Мандельштам (ср. акцентированное упоминание о «старых французках», которых изучал Лунц: «В а ш е м у Мариво не подал бы руки литератор, вещь которого принята в «Недра»).

Все это говорит о сходной в главных чертах реакции на ситуацию, специфику которой можно, по-видимому, схематически свести к двум факторам: исчерпание разнонаправленных эволюционных возможностей периода «бури и натиска» и, с другой стороны, стабилизация инерционных форм как самой литературы, так и литературного быта в уже стабилизировавшихся и, казалось бы, несовместимых с ними новых социокультурных условиях (сделавших неактуальной мандельштамовскую культурологию). Если признак катастрофического динамизма, как предположено выше, создавал ценностный ореол новому социуму, то убывание динамизма в культуре и литературе последнего вызывало сомнение в их сегодняшней полноценности и отделяло их от недавнего исторического момента, когда социальные и культурные мутации взаимодействовали. Статья Тынянова — рефлексия по этим поводам, предварившая его собственное выступление в роли прозаика и вновь выраженная уже в 30-х годах в заметках о «скоморошестве» (ПТЧ, с. 36—41), которое выдвигалось в качестве эквивалента «легкой и веселой» литературной культуры и в том же противопоставлении «писательству» и культуре как «приличию», что и в статье 1925 года. Отношение к «лит. учебе» в этих заметках: «Пора перестать учиться у классиков — пора начать читать писателей»³⁸ — совпадает с высказанным поэтом (в более сдержанной форме) в Род.

Тот же глубинный сюжет прослеживается в статьях Мандельштама о переводах. Хотя они написаны в силу сугубо конкретных обстоятельств, именно здесь ясно видно, как поэт стремится доказать чуждость второго фактора молодой культуры, делая последнюю попытку как-то совместить свои представления о «языке — поэзии — филологии» с реальностью.

Он и в этом случае, как в нескольких упомянутых выше, очень радикален. «Потоки халтуры», на которые он ополчается в известной газетной статье, противостоят его старой программе — «Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски» (СК) — не только и, может быть, не столько низким качеством перевода, но и культуртрегерской функцией. Поэтому, касаясь, казалось бы, чисто технического вопроса об обработке переводов, он столь резко отвергает «лицемерный пиетет к текстам», предвзято тем самым выступление в Род против «внешнекультурного». И поэтому же обоснование вмешательства в текст оригинала проведено в духе СК и с реминисценцией из ОПС: «Наша эпоха вправе не только читать по-своему, но лепить, переделывать, творчески переименовывать, подчеркивать то, что ей кажется главным. Не только массовый читатель потянулся навстречу «Сервантесу», «Вальтер-Скотту» и «Свифту», но и они двинулись ему навстречу»; ср. в ОПС: «Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин снялись с места и двинулись к нам в гости». Одним из самых чувствительных моментов в инциденте с изданием «Тилия Уленшпигеля» под редакцией Мандельштама являлся тот факт, что выступивший против поэта А. Г. Горнфельд был как раз носителем «старого вкуса», по видимости легко вошедшим в «новый мир» и получившим его признание. В другой статье, где Мандельштам вторично выступил против «срединной установки переводной книги» (ср. тыняновское «срединная литература»), также есть любопытная реминисценция в аналогичной «радикальной» функции: «Монументальная серия классиков, все та же работа на книжный шкаф, — работа по существу бессмысленная. Это — пирамида во славу ложно понятой культуры»³⁹. Символ «книжный шкаф» получает здесь значение, противоположное тому, какое он имел в мемуарной книге Мандельштама «Шум времени» (см. главу «Книжный шкаф»). И снова следует отметить сходный пассаж в тыняновском письме-статье Лунцу: «Вы были настоящий литератор <...> и в первую очередь знали, что «классики» — это книги в переплетах и в книжном шкапу и что они не всегда были переплетены, а книжный шкаф существовал раньше их».

В статьях о переводах подготавливалось, таким образом, изменение прежнего представления о соотношении языка и культуры: от культурологической «метонимии» начала 20-х годов к противопоставлению слова культуре. Но хотя культурологическая перспектива, в которую поэт помещал язык, была сломана реальностью, само понимание слова осталось неизменным. В этом смысле Род есть возвращение «из горящих

рядов» в «родной звукоряд» и вторая встреча с «наукой о поэзии», происшедшая уже тогда, когда формальная школа отступала в прошлое русской филологии.

Сближение литературы и филологии входило в сложный состав эстетического обновления, начавшегося на рубеже веков в символизме — лоне новой русской поэзии («Выпад»). Связь рефлексии Мандельштама над «словом и культурой» с идеями формальной школы — часть этого более общего процесса, но часть определенная, отчетливо вычлняемая. Ее не должны заслонить соотношения ни с упомянутыми самим поэтом предшественниками школы, прежде всего Андреем Белым, имевшим для него особое значение, ни даже с внутриакмеистическим филологизмом (Гумилев). 10 марта 1927 г., через четыре дня после бурного диспута о формальном методе в Тенишевском училище, Эйхенбаум записал в дневнике: «Встретил сегодня на улице О. Мандельштама, который очень взволнован диспутами и хочет повидаться — «общее дело», говорит»⁴⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Целесообразно в данном случае отвлекаться от различий внутри нее — поэтому далее «формальная школа» и «ОПОЯЗ» употребляются как синонимы, что, по-видимому, близко к точке зрения Мандельштама; так, он объединяет в своей оценке статьи Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского о Блоке (см. далее), между тем эта работа Жирмунского вызвала полемический отклик опоязовцев (см. ПИЛК, с. 442).

2. Sola Agnès. Mandel'stam, poéticien formaliste? — *Revue des études slaves*, 1977, t. L, f. 1, p. 37—54.

3. Ср.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. — *Russian Literature*, 1974, № 7—8.

4. Вопреки мнению, выраженному в интересной статье А. Соля, эта близость к опоязовскому подходу не является, на наш взгляд, достаточным основанием для пересмотра традиционной датировки УА. В цит. высказывании (в отличие от некоторых других, которые будут приведены далее), конечно, нет ничего, что не могло бы возникнуть вне опоязовского влияния. Поэт мог и опережать движение научной филологии, а, с другой стороны, следует учитывать предысторию формальной школы, в частности методологические веяния, характерные для Петербургского университета 10-х годов, — и романо-германского отделения, где учился поэт, и славяно-русского, особенно Пушкинского семинария С. А. Венгерова (см.: *Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы*. Л., 1928, с. 7—9; ПИЛК, с. 451, 506); Тынянов запомнил Мандельштама с университета (ПТЧ, с. 99; ср.: *Каверин В. Письменный стол*. М., 1985, с. 76—77).

В 20-х годах поэт имел связи с Московским лингвистическим кружком (Jakobson R. *Selected Writings*. The Hague; Paris, 1971, v. 2, p. 532); Федоровские чтения. 1978. М., 1981, с. 248, прим. 41). О. Ронен специально связывает с филологическими интересами поэта «Грифельную оду», предпола-

гая возможность знакомства автора с концепцией работы Тынянова «Ода как ораторский жанр», впрочем, допуская и обратное влияние (Ronen Omry. An Approach to Mandel'stam. 1983, p. 11—12, note 13, p. 19).

5. Показательно в связи с этим, что в статье о Чаадаеве вопрос о языке не затронут, а в ОПС автор замечает: «Чаадаев <...> упустил одно обстоятельство — именно: язык».

6. «Встречные» свидетельства о Мандельштаме в Доме искусств см.: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.; Берлин, 1923, с. 331, 334—335. Замечания его о стихах Мандельштама — «каждая строка отдельно» и т. д. (другие подобные мнения см. ПИЛК, с. 480—481, прим. 96) — возможно, связаны с положением фразы (и абзаца) в прозе самого Шкловского, в том числе в указ. фрагментах о поэте: «Человек он в разговоре чрезвычайно умный. Покойный Хлебников назвал его «Мраморная муха». Ахматова говорит про него, что он величайший поэт». К упоминанию в «Шубе» о К. И. Чуковском напомним о полемике с ним опоязовцев; характерно, что Мандельштам, не связанный с ними групповой общностью, сходится с Тыняновым (см. ПИЛК, с. 404, 506) в прямом утверждении о том, что Шкловский пришел на смену старому литературоведению.

7. Поэтика. Сб-ки по теории поэтического языка. Пг., 1919, с. 22.

8. О. Ронен (указ. соч., с. 134) возводит мотив глоссолалии к А. Белому. Но в указанном им пассаже («Символизм», с. 143) — при тематическом сходстве с СК — сам этот мотив и термин отсутствуют. Более вероятным представляется, что с данным фрагментом «Символизма» полемически связаны инвективы против «буддизма и теософии» в «Пушкине и Скрябине», и его следовало бы присоединить к тем контекстам Блока и Белого, которые О. Ронен (с. 237—238, 244) сближает с докладом Мандельштама. «Отрывки из Глоссолалии» Белого (в «Дракон») плохо поддаются сближению с СК.

9. См. статью М. О. Чудаковой в настоящем сборнике.

10. Ср.: Сегал Д. Литература как вторичная моделирующая система. — Slavica Hierosolymitana, 1979, v. IV, p. 18.

11. В последнем пункте поэт вновь оказывается радикальнее ОПОЯЗа, сохранявшего сдержанное и критическое отношение к лефовским тенденциям. Этот радикализм Мандельштама связан с его утопическими представлениями о наступающей после мировой войны и революции деполитизированной «существенной культурно-экономической жизни народов» (см. статью «Пшеница человеческая», стихотворение «Актер и рабочий»). Ср. о «бесхозяйственности» в концовке «Письма о русской поэзии» (День поэзии. 1981, с. 198. Публикация С. В. Василенко и Ю. А. Фрейдина).

12. Ср. также в ХХIX «Письме о русской поэзии» Гумилева о «людях книги и людях газеты», которых он сравнивает с «римлянами и германцами накануне великого переселения народов», — первые с точки зрения вторых «наверное, были похожи на барсуков». Ср. у Мандельштама об «отвратительной газете недавней современности» (БН) и его метафору «барсучья нора» в статье о Блоке.

13. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 10.

14. Поэтика. Пг., 1919, с. 105, 115. Ср. в «Сентиментальном путешествии»: «Я — падающий камень» и т. д. (с. 317), в статье «Тоска островитянки» (Петербург, 1922, № 2, с. 15).

15. Ср., в частности, характерную полемику с Р. О. Якобсоном: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 464.

16. Ср. об этой «догадке» Мандельштама: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 208—209.

17. Ср.: «поэзия <...> единственно трезвая, единственно проснувшаяся из всего, что есть в мире» (ЗП); «Все спали, когда Анненский бодрствовал.

Храпели бытовики» (ОПС); «Народу нужен стих таинственно-родной, чтоб от него он вечно просыпался» («Я нынче в паутине световой...»). Мандельштам противопоставляет этот метафорический ход традиционному обозначению поэзии как сна (мечты). В последнем примере существенно также антонимическое обыгрывание фразеологизма «вечный сон»; возможным источник — стихи умалишенного Батюшкова: «Я просыпаюсь, чтоб заснуть, И сплю, чтоб вечно просыпаться» (Соч. Спб., 1887, т. 3, с. 593; как известно, свидетельство о поведении больного Батюшкова отразилось и в одном из стихотворений «Камня» — «Нет, не луна, а светлый циферблат...»). Ср. «вечные сны» в стихотворении «Батюшков», ранее «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...», ср. также «Восхищенной и восхищённой...» Цветаевой.

18. Возможный полемический отклик на эти утверждения и на мандельштамовское описание «слова-Психей» (СК; ср. мотив *теней* в «Tristia»): «Но слово все же не тень. Слово — вещь» и т. д. (Шкловский В. Теория прозы. М.; Л., 1925, с. 5).

19. Однако Мандельштам следил за эпическими тенденциями в современной поэзии. 6 апреля 1924 г. он участвовал в обсуждении поэмы Тихонова «Лицом к лицу» и цикла «Юг», состоявшегося в Комитете современной литературы ГИИИ. В отчете об этом заседании Комитета (черновой автограф И. А. Груздева, с правкой Эйхенбаума — даем ее в квадратных скобках) мнения Мандельштама и отвечавшего ему Тынянова переданы следующим образом: ««Юг» прекрасен, поэма не нравится. Это не поэма. Поэма должна быть или эпической с выраженными точно эмоциональными заданиями: гнев, страх, храбрость, — или же быть субъективной, где все взято [сосредоточено] вокруг одного героя и его переживаний. А здесь нарушено то и другое. Лудильщик в начале ближе к Ленину, чем в конце. И что с ним происходит [дальше] — неизвестно. Нет сюжета, все сплошная гипербола. Видно влияние Пастернака, незаметное и перейденное [однако оно явно уже преодолено автором]. Хлебников оказал хорошее влияние» (эта фраза зачеркнута Эйхенбаумом). «Ю. Н. Тынянов, возражая О. Э. Мандельштаму, указывает, что определение поэмы, которое он сделал, относится только к началу XIX века. Нужно вспомнить работу, проделанную Пушкиным по образованию [созданию] новой поэмы. Может быть, и сейчас мы должны разрывать каноническую форму, чтобы ощутить новую» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 36). О другом споре Мандельштама с Тихоновым см.: Каверин В. А. Собр. соч. М., 1982, т. 6, с. 412. Если автор не ошибается, относя этот эпизод к 1926 г. (известно еще одно обсуждение стихов Тихонова в Комитете современной литературы — «Дороги» и «Красных на Араксе» — 12 апреля 1925 г.), то из хроник Словесного факультета ГИИИ можно извлечь точную дату: 4 марта 1926 г. (Поэтика, IV. Л., 1928, с. 152). В письме Мандельштама к жене, датированном мартом 1926 г., говорится: «Вчера меня затащили на заседание в Зубовский институт. Читал Тихонова. Меня встретили как Сологуба, молодежь уступала мне стулья, как Франс Энгру, и я был оракулом-младенцем <...>» Ср. также: Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 353, 354. Текст из «На посту», 1923, № 2, печатался как выступление Мандельштама «О лирике и эпосе» («Я в одно слово с Трениным...») по недоразумению. Этот журнальный текст представляет собой часть рецензии (подп.: Г. К. «оренев?») на альманах «Наши дни», 1923, № 3 (где был опубликован перевод Мандельштама из старофранцузского эпоса), написанной в форме пародийного отчета о якобы имевшем место писательском митинге.

20. День поэзии. Л., 1967, с. 167—168.

21. Эксплицируя «натурфилософскую концепцию» Мандельштама, исследователь невольно перефразирует только что приведенный нами тезис Тынянова: «борьба, а не мирное течение, катастрофы и метаморфозы, а не

постепенная эволюция» (*Левин Ю.* Заметки к «Разговору о Данте». — *IJSLP*, 1972, № XV, р. 186).

22. По этому признаку Мандельштам отличает Блока от других символов, в том числе Брюсова, которые «открывали новые области для себя, опустошали их и подобно конквистадорам стремились дальше». Ср. позднее в статье Тынянова «Валерий Брюсов»: «Чем больше областей было захвачено, тем больше страсть изобретателя сменялась энергией путешественника». И далее: «Без этой страсти путешествия по темам становились однообразны и безотрадны-официальны» — здесь также пересечение с Мандельштамом, который в БН характеризовал символизм и футуризм, противопоставляя тему и прием — аналогично тому, как это делалось на разном материале опоязовцами, особенно Тыняновым (см.: ПИЛК, с. 500).

23. Ср. также автополемическую первую фразу «Выпада», защищающую поэзию от «неукоснительных требований вроде «В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм <...>». Вряд ли «антиэллинистические» заявления могли быть направлены против Вяч. Иванова, которого Мандельштам в это время воспринимал уже как законченное явление и «эллинистическим стихам» которого к тому же приписывал нечто от своей схемы, намеченной в ЗП: «ни на одну минуту не забывает себя, говорящего на родном варварском наречии» (БН).

24. См., в частности: *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке. — *Поэтика*. Пг., 1919, с. 22; *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 3.

25. См. в «Выпаде» (1924) перечисление десяти поэтов, обделенных благодарностью современников. Ср. ранее часть этого списка у Шкловского: «Писателям обыкновенно не везет на критические статьи. Пишут о них обыкновенно после их смерти. Нет статей о Хлебникове, о Маяковском, о Михаиле Кузине, Осипе Мандельштаме, о Пастернаке. Перед ними виноват и я» (*Книжный угол*, 1921, № 7, с. 18). По свидетельству Н. И. Харджиева, Мандельштам сказал по поводу известной статьи Р. О. Якобсона о современных поэтах (1930), что она «написана с библейской мощью» (ср.: *Slavica Hierosolymitana*, 1978, v. III, р. 196).

26. Ср. о младшей линии в статье Эйхенбаума «О прозе М. Кузмина» (*Жизнь искусства*, 1920, 29 сентября). Сближение Кузмина и Ходасевича у Мандельштама основано, в частности, на определении «старческий», которое в «Шубе» прилагается ко второму (ср.: «Он никогда не был молод <...> его первый сборник «Молодость» кажется названным в насмешку». — *Шагинян М.* Литературный дневник. СПб., 1922, с. 96—97), а в БН к первому.

27. Ср., в частности, в тыняновских характеристиках Тютчева (ПИЛК, с. 44, 187, 271), который упоминается и в главке «Промежуток» о Ходасевиче. Шкловскому Тынянов писал 25 мая 1924 г. о своей статье «Пушкин и Тютчев»: «доказывается, что Тютчев был для Пушкина Ходасевичем» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441).

28. Этот же термин прилагается в БН к Вяч. Иванову. Отметим обращение к другому понятию пушкинской эпохи (т.е. ассоциирующемуся прежде всего с ней): Мандельштам сравнивает Пастернака с Батюшковым по признаку «новой гармонии» (БН) — и в связи с этим же понятием «старых теоретиков» Тынянов говорит о Мандельштаме в «Промежутке» (причем контекст содержит и сравнение с Батюшковым).

29. Ср. в предисловии Мандельштама к роману Гюго «Девяносто третий год» (изд. 1927 г.): «Центральное место в мировоззрении французского, а отчасти всевропейского буржуа, каким был Гюго, занимает вера в прогресс и цивилизацию». Цит. по: *Григорьев А., Петрова Н. О.* Мандельштам. Материалы к биографии. — *Russian Literature*, 1984, XV, с. 23.

30. Левин Ю. И. и др. Указ. соч., с. 53—54.

31. Второе из двух упоминаний Гофмана в ОПС подразумевает не только 10-е, но и 20-е годы. Позднее, в газетной статье 1929 г. Мандельштам выступил с защитой В. А. Каверина от критики Н. Я. Берковского, высоко оценив «Скандалиста» и «Конец хазы».

32. Ср., напр.: «Явления, отодвинутые в сторону развитием и инерцией романа, выплывают сейчас в качестве новой традиции <...>» (Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927, с. 124).

33. Это обозначение входит в ряд полисемантических обозначений 1-й строфы, которые во 2—3-й строфах идентифицируются с *камнем* и *стихом*, причем признаки *каменного* и *текучего, водяного* оксюморонно совмещены в строке «Таких прозрачных плачущих камней». Над этим надстраивается следующий метафорический уровень — *волна* (ср. «волна и камень») и *умывался*. Ср. Пастернак о Мандельштаме: «каменный водопад».

34. Об этом подтексте у Мандельштама см.: *Ronen O.* Цит. соч., по указателю.

35. Это увлечение естествознанием в 30-х годах может быть поставлено в связь с некоторыми моментами акмензма в истолковании Мандельштама — ср. «организм» в УА, «биологическая аналогия» для поэтики в ОПС. Но там биологическое было подчинено «слову и культуре» (ср. евхаристическое значение *плоти* в СК).

36. В черновых набросках к этой главе, опубликованных И. М. Семенко, та же «грамматическая» метафора имеет не временное, а пространственное значение: «Горизонт дан в форме герундивума» (Вопросы лит-ры, 1968, № 4, с. 191). С обими контекстами ср. у Пастернака: «Ты рядом, даль социализма. Ты скажешь — близь?»

37. По поводу этого пассажа (он противопоставлен другому — из ОПС: «Филология — это семья» и т.д.) возникает вопрос, к кому именно может относиться характеристика прошлого и настоящего филологии. Допустимо предполагать, что подразумевался, по крайней мере в частности, ОПОЯЗ; ср. «вся кровь, вся непримиримость» — и портрет Шкловского в «Шубе». Тогда и вторая, пейоративная часть характеристики может связываться не только с Д. Благим, но и со Шкловским после его статьи «Памятник научной ошибке» (если этому не противоречит хронология работы над «Четвертой прозой», остающаяся пока неясной).

38. Архив В. А. Каверина.

39. На литературном посту, 1929, № 13 (июль), с. 43. В обеих статьях, особенно на напостовских страницах, использованы элементы новоречи, в чем следует видеть скорее сознательную установку автора, чем результат редакционного воздействия.

40. ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 247.

М. О. Чудакова

СОЦИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА, ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ И ЛИТЕРАТУРА В НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ ЭЙХЕНБАУМА И ТЫНЯНОВА

1.

Пока еще полностью остается в силе вопрос о том, что же именно произошло с *теоретической* работой опоязовцев во второй половине 1920-х годов и каким образом действовали на нее те факторы, которые привычно (и, как мы постараемся показать, непродуктивно) противопоставляются как «внутренние» и «внешние». Если весь набор внешних более или менее известен (здесь необходимы главным образом публикации документов), то внимательное рассмотрение внутренних, а главное, — интeриоризации внешних, должно обогатить и уяснить всю картину.

В нашей статье попытка такого прояснения делается на материале преимущественно научной биографии Эйхенбаума (к чему побуждает, среди прочего, и обилие его самоописывающих текстов).

В некрологе по Б. М. Эйхенбауму П. Н. Берков писал, что ученый был движим «своеобразно понятым чувством истории»¹. История как императив, как ощущаемая реальность — важнейший феномен и в определенном смысле фантом, с которым Эйхенбаум не только постоянно оперировал в работе, но который, как позволяют предполагать разнообразные его тексты, неустрашимо стоял перед ним и в повседневной жизни.

Сближение с ОПОЯЗом в 1917—1918 гг. было внутренне обусловлено и облегчено среди прочего и гипертрофированным ощущением «необходимости», надличности литературных (и не только литературных) процессов. К. А. Шимкевич, рецензируя книгу Эйхенбаума о Лермонтове, отметил, что автор «вообще не склонен принимать случайное как данное, оно у него почти всегда необходимо. Почему, например, на развалинах классической эпохи русского стиха «должен» был возникнуть блеск эмоциональной риторики? — Это увлекательно, но

¹ Ученые записки МГУ, № 295. Сер. филол. наук, 1960, вып. 58, с. 204.

опасно»². Тот же детерминизм, но в отношении к формированию личного поведения, в наибольшей мере обнаружился осенью 1921 г. в статье «Миг сознания»³.

«Каждому поколению отведен свой участок времени»⁴, после которого «вдруг (и всегда с жуткой внезапностью) наступает момент, когда видит оно, что <...> уже стало следствием. Что оно уже в цепях Истории, с которой так дерзко и беспечно заигрывало... Миг сознания и возмездия <...> К такому мигу сознания подошло сейчас поколение людей, которым 35—40 лет», и в момент, когда «уже ходят по улицам новые юноши, которые держат экзамены, влюбляются и беспечно смотрят в лицо Истории», для тех, «которые были юношами около 1905-го», начинаются муки сознания и жуткие вопросы. «Нужен ли я кому-нибудь?» В эти моменты писатели пишут свои «авторские исповеди», где и каются, и надрывно кричат, и гневно требуют». В эти «исповеди», вызванные *мигом сознания*, попадает последняя речь Блока; в этой же функции выступает и сама статья Эйхенбаума. Смерть Блока и не названного в статье современника Эйхенбаум сближает — и ставит в вину своему поколению (предвосхищая в этом написанную девять лет спустя статью Jakobsona о современных поэтах): «совсем другой — спокойный, веселый, уверенный... И погибает совсем иначе... Жестокая случайность? «Они»?.. — Но ведь все закономерно!!! Ведь Смерть, в каком бы облачении ни являлась она, приходит туда, куда посылает ее История. А История — это мы, мы все, мы сами».

Вспыхнувший для автора статьи «миг сознания» стал и моментом сопротивления тому, чтобы двигаться и в дальнейшем в потоке неведомых причин, приводящих к непредсказуемым следствиям. По-видимому, именно с момента работы над «Мигом сознания» утвердилась для Эйхенбаума тема истории, судьбы поколения, выбора дальнейшего пути, личной ответственности за поступки, влияющие в поток истории. Заметим, что в течение трехлетия, предшествовавшего *мигу сознания*, эти вопросы не были актуальны ни для него, ни для его друзей по ОПОЯЗу — или представлялись решенными: собственная творческая работа попадала в такт ходу исторических событий,

² Русский современник, 1924, № 4, с. 262.

³ Книжный угол, 1921, № 7.

⁴ Ср. в предисловии к книге «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Пб., 1923): «Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению» (цит. по: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 75; в этом издании почему-то опущено посвящение книги «другу Виктору», а на с. 82 выпущена цитата из декларации главы акмеистов вместе с именем ее автора).

как они их интерпретировали. Это хорошо видно в статье Эйхенбаума 1918 г. «Мысли о революции»: «Время ли теперь для мысли? Нужна ли она? Верю, что нужна. Революция — творчество. Без мысли, самой широкой и свободной, она — ничто. Без веры, самой смелой и безудержной, она — кипенье в действии пустом. <...> Не будем бояться истории, но и не будем ее обманывать — это безнадежно. Если мы пригласили ее посмотреть величественную мистерию Революции — будем вдохновенны, будем артистичны, будем до конца призванными художниками, а не будничными ремесленниками!»⁵. Вопрос о «нужности» мысли поставлен заново в «Миге сознания». Названо и то явление литературы, которое привело или подтолкнуло его к этому пересмотру, — автобиографическая проза Белого в «Записках мечтателей» (1919, 1921 г.), где «на первых же страницах, взволнованно, с напряжением всех мускулов говорит Андрей Белый о необходимости сохранить «тайную свободу» индивидуальности... <...> Переверните одну страницу — и вы услышите уже не глухой, а раздраженный голос, обращенный прямо к русским читателям: «Автор, стесненный в объеме, стесненный во всех возможностях отдался своей единственной теме, будет бороться с условиями существования писателя для того, чтобы все-таки пробовать работать». <...> Прошло два года. И опять кричит Белый — кричит на всю Россию, надрывно, гневно, до иступления». И Эйхенбаум цитирует «Записки чудака» (1921): «Говорить о себе, своем личном, быть может, сейчас для нас, пишущих, — есть единственное социальное дело... дайте мне пять-шесть лет только минимум условий работы, — вы будете мне благодарны впоследствии...»

Редактор «Книжного угла» Виктор Ховин, печатая «Миг сознания», в том же 7-м номере не согласился с сочувствием Эйхенбаума к Белому, поскольку тот драму сегодняшней жизни «сумел уместить в перспективе своего рабочего писательского стола» (29). Для Белого и Эйхенбаума именно эта «перспектива» была важна — и тот, и другой прямо обращались к русскому читателю, одновременно подвергая переоценке свои с ним взаимоотношения. В. Ховин возражал: «мы давно перестали быть просто читателями и откровенно отказываемся от литературных судилищ над собой» (28). Но само возражение, фиксируя разрыв привычных связей между отечественным читателем и писателем, вторило, в сущности, точному, хотя и отвлеченному диагнозу Эйхенбаума: «Что же вызывать к

⁵ Голос труда, 1918, 16 (29) янв., № 5 (29), с. 2.

читателям, которых нет?» «Новым юношам» — «Белый сейчас не нужен. Их черед играть с Историей» («Миг сознания») ⁶.

Примечательно, что Эйхенбаум обратил внимание на самые страницы сочинений Белого, которые оказались, как мы полагаем, одним из объектов полемического переосмысления в «Сентиментальных повестях» М. Зощенко с их сетующим на свою судьбу «автором» ⁷.

Интерес Эйхенбаума к автобиографической прозе Белого 1919—1921 гг. показателен в свете дальнейших поисков исследователя: именно Белый и обозначил в ней одним из первых, если не первым, материал для будущей постановки проблемы «литературного быта», когда писал: «Перед нами встают роковые вопросы, неразрешимые приглашением нас читать лекции, заседать, председательствовать и т. д. *Было бы безумием Льва Толстого заставить служить; и безумием было бы Ибсена заставить в режиссеры.*»

Это был тот самый вопрос «как быть писателем?», который спустя несколько лет поставит Эйхенбаум в своих работах. Постановка его отсрочилась до середины 1920-х годов — до того времени, когда к моменту спада теоретической продуктивности ОПОЯЗа (представлявшегося временным) активизировались и размышления Эйхенбаума об истории. Теперь феномен Истории получил доступ уже непосредственно к письменному столу историка и теоретика литературы.

Одно из первых и наиболее ярких свидетельств тому — письмо Эйхенбаума к Шкловскому от 25 июля 1925 г.: «<...> Писать мне сейчас очень трудно: <...> История утомила меня, а отдыхать я и не хочу и не умею. У меня тоска по поступкам, тоска по биографии. Я читаю теперь «Былое и думы» Герцена — у меня то состояние, в котором он написал главу «Πρίαντο» (ему тогда тоже было 38 лет). Никому сейчас не нужна не только история литературы и не только теория, но и самая «современная литература». Сейчас нужна только личность. Нужно человека, который строил бы свою жизнь. Если слово, то — слово страшной иронии, как Гейне, или страшного гнева. Все прочее может пригодиться только для юбилея Академии наук — это знают даже издатели.

⁶ Это развито будет Эйхенбаумом в статье «В ожидании литературы» («Так случилось, что русская литература не только потеряла своего прежнего читателя, но и лишилась своего прежнего почетного места», и т.д. — Русский современник, 1924, № 1, с. 280).

⁷ Подробнее об этом см.: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 72—75 и др. (Вспоминая в повести «Перед восходом солнца» о своих первых литературных годах, Зощенко почти буквально повторил слова Эйхенбаума: «Я не хочу писать для читателей, которых нет». — Октябрь, 1943, № 6—7, с. 86).

Я пишу тебе под страшный шум деревьев — над нами несется какой-то ураган. Вот такой шум у меня в душе»⁸.

Глава, упомянутая Эйхенбаумом, входит в часть пятую «Былого и дум» — «Перед революцией и после нее», во вторую тетрадь «Западных арабесок». В воспоминания об июльских днях 1848 г. вплетается тема 1792 г.; якобинцы не поняли, рассуждает Герцен, что для убеждения масс — после взятия власти — недостаточно правоты, а необходимо еще «мозговое равенство»: «Пока длилась отчаянная борьба, при звуках святой песни гугенотов и святой «Марсельезы», пока костры горели и кровь лилась, этого неравенства не замечали; но, наконец, тяжелое здание монархии рухнулось; <...> ворота открыты — и толпа хлынула, только не та, которую ждали. Кто это такие? Из какого века? Это не спартанцы, не великий *populus romanus*. <...> Неотразимая волна грязи залила все». Якобинцы, пишет Герцен, «сколько ни рубили голов, все-таки склонили свою собственную перед силою восходящего общественного слоя. Все ему покорилось, он пересилил революцию и реакцию, он затопил старые формы и заполнил их собой <...> Нас сердит, выводит из себя несправедливость этого факта. Как будто кто-нибудь (кроме нас самих) обещал, что все в мире будет изящно, справедливо и идти как по маслу. Довольно удивлялись мы отвлеченной премудрости природы и исторического развития, пора догадаться, что в природе и истории много случайного, глупого, неудавшегося, спутанного. <...> Сознание бессилия идеи, отсутствия обязательной силы истины над действительным миром огорчает нас. Нового рода манихеизм овладевает нами, мы готовы, *rag dépit*, верить в разумное (т. е. намеренное) зло, как верили в разумное добро, — это последняя дань, которую мы платим идеализму. <...> Чему-нибудь послужим и мы. Войти в будущее как элемент не значит еще, что будущее исполнит наши идеалы»⁹.

В цитированном нами письме Эйхенбаума 1925 г., имеющем отнюдь не только психологическое значение, очевидно, что миг сознания длится, захватывает новые социальные впечатления и ведет к желанию разглядеть, что именно «нужно» в данный момент той Истории с большой буквы, общее представление о которой он активно построяет еще с конца 1910-х годов. Жизнестроительной тенденцией письмо напоминает, пожалуй, страницы юношеских писем Эйхенбаума к родителям (огромный массив этой эпистолярной дневникового характера еще ждет

⁸ Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 188—189.

⁹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30 томах. М., 1956, т. 10, с. 119—120, 123.

публикации)¹⁰ и зароняет мысль о неожиданно проявившемся некотором инфантилизме (или «ювенилизме»).

На фоне этого рода рефлексии, «тоски по поступкам» началась работа Эйхенбаума над проблемой литературного быта. Первый, по-видимому, ее документальный след — в дневниковой записи от 2 сент. 1924 г.: «На дачу приезжал Витя Шкловский — очень советовал взяться за работу по истории «литературного труда» в России, общий план которой я ему рассказал»¹¹. Этот замысел должен был изменить сам характер исследовательской работы. 24 янв. 1925 г.: «Приехал Витя — собрались вечером у меня (Опояз). Витя хорошо говорит о том, что мы должны заново писать непонятные работы — как лисица, которая сворачивает резко вбок, а собака продолжает нестись дальше. Вот надо бы мне с физиологическими очерками сделать такую свежую работу — пусть разбираются. Не о сюжете, не о композиции, а о другом». Спустя более чем полгода он наметил план книги «Литературный труд» (дневник, 25 сент. 1925 г.). Запись, сделанная спустя несколько дней, 4 окт. 1925 г., поясняет черты научной ситуации, побуждавшие к этому типу изучения: «Подтверждается то, о чем я говорил на диспуте в Москве и писал в статье: марксисты возвратили науку к старому индивидуально-психологическому изучению (индивидуальная изменчивость)¹². Надо взяться за работу по литературному быту — чистые и высокие темы надо оставить про запас, для себя. В этой работе надо показать тоже, как нет простой каузальности, — выяснять взаимную обусловленность».

Так намечаются несколько признаков (целей) предполагаемой работы: она должна быть написана иначе (по-иному «непонятно»), должна говорить «о другом» (не о поэтике), быть «свежей» (т. е. вводить новый материал и быть неожиданной по языку) — а в то же время отклониться от «чистых и

¹⁰ «Нужно найти себя, свое дело» (4 ноября 1905 г.) — это постоянная тема переписки с родителями; выдержки см.: Встречи с прошлым. М., 1984, вып. 5.

¹¹ Многочисленные фрагменты дневника конца 10-х — начала 20-х годов введены в научный оборот в ПИЛК, записи 1918 г. о работе над Толстым — в «Вопросах литературы», 1978, № 3 (публикация О. Б. Эйхенбаум и Т. Бек); обширная (но не совсем исправная) публикация дневниковых записей 1926—1959 гг., по большей части также связанных с толстовской темой, осуществлена С. А. Митрохиной: Контекст. 1981. М., 1982. Краткую общую характеристику дневника см.: Чудакова М. Беседы об архивах. 2-е изд. М., 1980, с. 150—151. Здесь и далее дневник цитируется по: ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245, 247.

¹² Имеется в виду диспут о формальном методе в марте 1925 г. и статья «Вокруг вопроса о формалистах» (Печать и революция, 1924, № 5) или «В ожидании литературы».

высоких» (т. е. чисто теоретических) тем (но по-прежнему противостоять элементарным утверждениям о прямой социальной обусловленности). Проблемы выбора, поступка, о которых не раз еще пойдет речь, начинают сложно переплетаться с задачами тактическими.

Примерно в это же время Тынянов работает над вопросом о литературной эволюции (см.: ПИЛК, с. 518). Эйхенбауму виделся первоначально «сборник статей всех троих о литературной эволюции и истории литературы» (там же). Разработка вопроса всеми авторами мыслилась, видимо, идущей в одном направлении. Но публикации осенью 1927 г. статей «Литература и литературный быт» Эйхенбаума и «Вопрос о литературной эволюции» Тынянова (посвященной Эйхенбауму) в соседних номерах одного журнала («На литературном посту», 1927, № 9 и № 10) и сразу же вслед — статьи Эйхенбаума «Литература и писатель» (в вышедшем позже 5-м номере «Звезды» за 1927 г.) выявили, что пути разделились.

Этот факт не очевиден. Пока обратим внимание на следующее. Эйхенбаум выдвинул как новую «проблему соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта»¹³. Прежде она не рассматривалась, утверждал он, «просто потому (!), что самое положение литературы не выдвигало этих фактов». Движение теоретической мысли впрямую связывалось с наблюдениями за литературной современностью. А осознание работы современных писателей сблизило с задачей осознания собственной работы.

Как стрелка компаса, «научный пафос» (о котором упоминает сам Эйхенбаум) дрогнул и стал менять «свое направление соответственно тому, как меняются самые соотношения живых литературных фактов и проблем». Логика развития научного знания уподобляется эволюционированию самих литературных явлений. «Настал момент» — характернейшее для Эйхенбаума определение ситуации и обоснование тех или иных действий личности — «когда пафос должен быть направлен» на «ввод» в теоретические построения новых фактов. Кризис теоретической мысли связывается с удалением от фактов. «Момент» (синоним Истории) также диктует обращение к *реке по имени Факт* (лефовские идеи носились в воздухе).

В литературной ситуации второй половины 1920-х годов не видно «динамики форм и стилей», литературная эволюция «как бы прервалась, остановилась». Формулируется, наконец, главное: вопрос «как писать» сменился или осложнился другим —

¹³ Литературный быт. — Мой временник. [Л.], 1928, с. 52 (далее статья цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте).

«как быть писателем». Это был тот самый вопрос, который в первом, эссеистическом варианте возник в 1921 г. в статье «Миг сознания», но тогда еще не был выдвинут автором как *научно* актуальный.

Проблема социального статуса, профессионального самосознания с большой пронизательностью была различена Эйхенбаумом в эмпирике многочисленных *вхождений* в литературу людей, до революции от нее профессионально далеких. Рекрутировалась новая армия, и пересматривало свое положение поколение уже наличествующих литераторов. Эйхенбаум стал подчеркивать, что обнажилась «зависимость литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий» («Лит. быт», с. 51), и нет нужды специально пояснять, сколь драматична была эта констатация в устах теоретика ОПОЯЗа. Он увидел также и встречу двух литературных поколений, из которых старшее «смотрело на смысл и задачи своей профессии не так, как другое, младшее» (52). Он сумел найти для описания этой ситуации, до тех пор описываемой лишь на языке газетных перебранок, отстраненные, аналитические определения. Однако литературная современность уже начинала влиять на его работу. Это хорошо видно и в статье о литературном быте — в подчеркивании роли «исторического долга» и т. п. Наиболее ответственным и опасным было обещание включить «в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, факт[ы] генезиса» — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с «фактами эволюции и истории» (53). Намечалась, таким образом, область некоего *надгенетического* генезиса — снималось (хотя и вскользь) противопоставление эволюции и генезиса и вводилось неопределенное понятие «истории» (хотя здесь еще как будто синонимичное *эволюции*).

Как пойдет разработка проблем, обозначенных как научно актуальные, должно было показать будущее. В момент завершения статьи о литературном быте у самого автора, несомненно, не было ясности относительно перспектив этой разработки.

2.

Литературно-общественная ситуация тех полутора-двух лет, когда обдумывалась проблема литературного быта, переживалась ее участниками как время выбора, имеющего биографическое значение. Об этом написана «Третья фабрика» (М.,

1926) Шкловского¹⁴, это отразили статьи Эйхенбаума и его дневник. 2 дек. 1925 г. он записал:

«Вдруг наступил тот «промежуток», который я предвидел и которого так боялся. Стало ясно, что надо что-то в своей жизни и работе переделать — надо сделать какой-то переход, какое-то резкое и решительное движение. Отчасти это созрело под влиянием вчерашнего концерта Клемперера — поднялось со дна души все, что спало. То, чем я жил в годы 1917—1922, кончено. Научная работа прежнего типа не привлекает — скучно и ненужно. О педагогической работе и говорить нечего — ее следовало бы бросить, оставив только кружок близких учеников. Во всей остроте и простоте стоит вопрос — что мне дальше делать в жизни? Куда направить свой темперамент, ум, силы? Как найти новое живое дело, которое увлекало бы и в котором я мог бы видеть для себя перспективу? <...> И вспоминаю с завистью к самому себе, как я в Павловске, в отчаянных условиях, писал «Мелодику стиха». Мне было тогда 34 года. А теперь уже давно (книга о Лермонтове — не в счет, она была написана холодно) я не испытывал этого. Неужто так и будет? Подумываю о работе в кино, но не верю в свои силы, боюсь сорваться. А дело ясное: либо цинично халтурить и карьерничать, как Т., либо засушиться и стать «профессором», как Ж., либо не форсировать научной работы, не принуждать себя, а перейти на другое, как Тынянов. Это — вопрос именно жизнестроения, жизнеповедения, а не очередной работы...».

Сразу далее — запись от 15 декабря 1925 г.: «Чувствую себя бодрее, но не потому чтобы нашел выход, — скорее потому, что перед глазами полная пустота, головокружительно. Читаю роман Тынянова — «Кюхля». Нервно, местами нетерпеливо и небрежно, но изящно, умно, остроумно и с хорошими акцентами. Это — прекрасный выход из жалкого нашего «профессорства». И как-то опять возвращаюсь к мысли о биографии. Написать книгу, но не об одном, а о многих — не в психологическом и не в естественно-историческом плане (как у Оствальда), а в историко-бытовом. Сплести жизнестроение человека (творчество — как поступок) с эпохой, с историей. Написать что-то вроде: проблема жизни у людей начала XIX века, 30-х и 40-х годов, 50—60-х, 70—80-х и 90—900-х. Взять так 5 поколений, чтобы там были и Пушкин, и Гоголь,

¹⁴ «Нет сил сопротивляться времени и, может быть, не нужно» (с. 93) и т.д. О месте «Третьей фабрики» в литературно-общественной ситуации второй половины 1920-х гг. см.: Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа [о «Скандалисте» В. Каверина]. — Альманах библиофила. М., 1981, вып. 10, с. 172—190.

и Тургенев, и Достоевский, и проч. Книга о людях, строивших культуру и свою жизнь (там же, например, Герцен). Тут дело окажется не только в «классиках» и в «романтиках», а в типе эпох, в возрастных отношениях и пр. Это мне было бы сейчас куда интереснее литературы! Постараться всеми силами упорядочить заработок, чтобы не было упадка, и засесть за эту работу, относясь к остальному как ко второстепенному. Мне чувствуется, что такая книга, поворачивающая к человеку, нужна исторически и необходима мне лично — это одновременно и работа, и поступок. К литературе можно будет вернуться потом¹⁵ — свободнее будет ощущение себя. «Академическое» мне осточертело во всех видах и формах. И вот даже, оказывается, с большим удовольствием читаю лекции на курсах языков, чем в Университете, — потому что нужно читать в стиле публичных лекций, а не в качестве профессора по «формальному методу». Да, да, самое главное сейчас — сосредоточиться на вопросе о личном пути, об эволюции. Сделать свободный шаг — так, как в 1918 г. я пошел в «Опояз» и отвернулся от Жирмунского, от Никольского, от всей этой застывающей культуры»¹⁶ (Отношения с тем и другим, глубоко важные для Эйхенбаума в доопоязовский период, — отдельная тема).

Дневниковые записи конца 1925 г. делают очевидным, во-первых, далеко зашедшее в течение последнего года *внутреннее* разочарование в прежнем методе, шедшее навстречу внешнему давлению («скучно» стало в немалой степени от того, что «не нужно» — исчез подпор, то ощущение *нужности*, которое зафиксировано было в 1918 г.). Нельзя не отметить сказавшееся здесь и, по-видимому, органичное для отечественной культуры отвращение к преимственности, к *продолжению* как *скучному* занятию, едва ли не стихийную жажду обновления — даже и при достижении такого уровня, с которого это продолжение возможно и необходимо. Во-вторых, дневник засвидетельствовал готовность к венаучной работе — Эйхенбаум перебирает существующие возможности. В-третьих, усиливаются размышления над вопросом о личном пути: ту «эволюцию», о необходимости которой Эйхенбаум писал Шкловскому 29 июня 1925 г., он уже готов, кажется, проделывать один, вне опоязовских связей. Наконец, четвертое, быть может, наиболее важное.

¹⁵ «Литература» здесь — то *изучение* литературы, результаты которого были собраны Эйхенбаумом спустя год в итоговую книгу под таким именно названием.

¹⁶ Запись частично цитировалась: Чудакова М., Тоддес Е. Указ соч., с. 189 (с опечаткой в дате); Чудакова М. Беллетризация или осознание жанра? К 90-летию со дня рождения Юрия Тынянова. — Лит. газета, 1984, 12 дек. (№ 50), с. 7.

Размышления об историческом облике поколения, впервые развернутые в «Миге сознания», в 1925 г. пробивают себе второе, параллельное, прямо вторгающееся в профессиональные занятия русло: «тоска по биографии» — и замысел «книги о биографиях», желание «строить свою жизнь» — и писать «о людях, строивших культуру и свою жизнь». При видимой привлекательности такой *цельности* — с ретроспективной точки зрения она оказывается звеном в цепи тех причин и следствий, которые вели к свертыванию теоретических поисков ОПОЯЗа.

Те же мысли о необходимости изменений — в дневнике за январь 1927 г. И вновь возникает, как возможность, литературный путь, по которому так успешно идет в это время Тынянов: «Надо постараться еще что-то сделать с этим материалом (накопленным по «лит. быту» — М. Ч.) — не попробовать ли беллетристику? Ведь тут нужно только повернуть энергию ума на новые рельсы...» (27 янв. 1927 г.). К весне 1927 г. (т. е. к разгару работы над первой статьей о литературном быте, шедшей одновременно с работой Тынянова над литературной эволюцией, — см. ПИЛК, с. 519) обозначившиеся год-полтора назад тенденции вполне оформились. Появилась надежда на новый путь жизни и работы. «Писать, писать! Я чувствую, что выбрался из своего кризиса, который начался еще тогда, когда я писал книгу о Лермонтове — чувство, что все ясно. А теперь — не ясно, страшно и увлекательно» (10 марта 1927 г.).

В письмах к Шкловскому¹⁷ весны 1927 г. эта тема нарастает: «Я чувствую себя как начинающий литератор: перевожу себя на другие рельсы. <...> Прошрое отвалилось, как корка с больного места. Не могу больше ни говорить, ни читать о «композиции». Теперь это, очевидно, для Шпетов — тех, которые приходят позже (zu spät по-немецки — поздно, если помнишь)» (16 февр. 1927 г.). Через месяц: «Пишу статью, программную, но не тороплюсь — дело серьезное. <...> Да, и в поход со своих деревень надо идти, надо еще 10 лет — еще поколение выдержать. <...> Я думаю писать книгу — надо бежать в сторону от всех этих «морфологий»: пусть ими

¹⁷ Фрагменты из переписки Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума введены в научный оборот в ПИЛК, а также в Воспоминаниях, где они по предложению и выбору Е. А. Тоддеса и М. О. Чудаковой присоединены были В. Б. Шкловским к его мемуарам; см. также обширную, но, к сожалению, ненадежную в текстологическом отношении и не оснащенную библиографически публикацию в «Вопросах литературы», 1984, № 12, с. 185—218. Здесь и далее письма (кроме вошедших в эту публикацию) цитируются по: ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 783, 722—724; ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 649; ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 441.

занимаются теперь Шоры, Шпеты и Петровские¹⁸. Нам надо замечать теперь свои следы — как зверю, за которым гонятся» (22 марта 1927 г.) — он возвращает Шкловскому его же слова, запомнившиеся еще в январе 1925 г. (см. выше дневник от 24 янв. 1925 г.). Отвечающей жизнестроительному пафосу этого момента оказывается книга Шкловского «Техника писательского ремесла» (М.—Л., 1927), практически обучающая «как быть писателем»: «... Она прекрасна, — писал Эйхенбаум автору 13 апреля 1927 г. — В ней какой-то толстовский дух. Она меня окрыляет в работе над лит. бытом». Книгу высоко оценил и Тынянов: «Твоя «Техника» имеет среди молодежи хождение наравне с дензнаками. Прочел без отрыва, и интереснее и лучше рассказов» (март—апрель 1927 г.).

Договор на книгу о литературном быте был заключен 16 сентября 1927 г., и издательство ждало ее к марту 1928 г. Еще 3 октября Эйхенбаум пишет в дневнике о ней как о *главной* среди договорных работ, но вскоре рядом становится замысел книги о Толстом. 30 декабря 1927 г., сообщая Шкловскому: «С января сажусь за книги — о Толстом и о лит. быте», о второй из них, на которую явно не остается времени, Эйхенбаум говорит уже с неуверенностью («так, среди дела, по вечерам, наспех — не знаю, что выйдет»).

Замысел, который должен был вывести теоретическую работу на новый виток, начинал утрачивать свое самостоятельное значение. Теперь предполагалось «попробовать, как выйдет с литерат. бытом на Толстом» (запись от 15 февр. 1928 г.). Рукопись книги Шкловского («Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»), привезенная автором из Москвы («... я прочитал. Правильно», — записывает Эйхенбаум 22 февраля), была еще одним стимулом. Книга о Толстом должна была, как видно, стать в определенном смысле пробной. Автор надеялся, что она откроет путь к осуществлению двух замыслов, остававшихся в его планах основными, — о литературном быте и о поколениях. Мало этого — будучи первой «новой» книгой, она тем самым должна была послужить и жизнестроению — стать той самой «работой», которая в то же время и «поступок». Именно это следует из записи от 1 марта 1928 г.: «Все мучаюсь над вопросом о том, как написать книгу о Толстом, чтобы она для меня имела значение». Он надеется «построить всю книгу на одной проблеме, которую проследить на Толстом. И проблему эту я чувствую — это, конечно, вопрос об эволюции,

¹⁸ Подробнее о полемическом отношении к ученым ГАХНа, авторам сборников «Художественная форма» и «Ars poetica» см. ПИЛК, с. 515—516.

о поколениях, об историческом Толстом (с литературным бытом и пр.)».

В первые дни марта план и смысл книги уяснился автору — и работа сразу же пошла легко «и, главное, весело» (запись от 7 марта 1928 г.). Книга не только соединяла разные замыслы, но и снимала недавнюю альтернативу: «Пишу странно — совсем не так, как раньше: в стиле полубеллетристики или мемуара. Так и нужно. Я еще когда-нибудь и в самом деле напишу что-нибудь «беллетристическое» — не роман, конечно. Мне кажется, что Витя прав, и что сейчас беллетристика Вени (В. А. Каверин. — М.Ч.) или Юры — это более легкий путь, путь к удаче, к публике. Революционером остается все-таки Витя...» (7 марта 1928 г.).

Так начатая книга становится тем «выходом из "профессорства"», который видел он в конце 1925 г. в романе Тынянова или в работе в кино.

20 марта 1928 г. Эйхенбаум читает две первые главы быстро продвигавшейся книги в Институте истории искусств. В этот же день в его дневнике — первое свидетельство конфликта с Тыняновым. «Публика, по-видимому, изумилась новой манере — особенно первой главы. Это и надо. Огорчил меня очень Юрий и заставил задуматься о наших с ним отношениях в последнее время. Он слушал с мрачным, неподвижным (сделанным) и сухим лицом, что-то чертя в блокноте, не глядя на меня. Потом говорил — сухо, жестко, придираясь к мелочам, неприязненно — как чужой. Меня поразило. Что это — ревность к тому, что у меня продолжается научная работа? Или такая «поза» гениальничанья, которая у него теперь появилась?»

В эти же дни (не позже конца марта) Тынянов пишет Шкловскому: «Боря читал своего «Толстого». Как был «молодым», так и остался. Впрочем, еще начало. Есть кокетство с биографией и незнание что с ней делать. Незнание естественно, кокетство излишне».

Это, несомненно, была критика — и более принципиальная и острая, чем может показаться. «Как был молодым...» — т. е. не двинулся в теоретическом отношении далее книжки 1922 г. По начальным главам Тынянов ясно увидел редуccionистскую (по отношению к опоязовской проблематике) тенденцию новой работы, увидел тревожащие очертания конкретного применения положений, провозглашенных в статьях осени 1927 г. Вопрос о биографии и ее отношении к литературе был для него самого в методологическом плане неразрешенным вопросом («незнание»), не допускавшим именно по этой причине никакого «кокетства».

Свое огорчение и удивление отношением Тынянова Эйхенбаум передает и в письме к Шкловскому от 20 марта 1928 г.; так же, как в дневнике, объяснения этому он ищет чисто психологические и так же, как в дневнике, пишет о радостном ходе работы: «Пишу с таким увлечением, какого давно не было — прямо прет». В ответном письме Шкловского от 31 марта (почт. шт.) еще нет тех сомнений (они, как увидим, возникнут позже), которые зародились у Тынянова: «Я счастлив, что тебя откупило с Толстым, вернее, Толстой откупорил книгу о литературном быте»; письмо окрашено примирительным тоном: «Юрий переживает свой запоздавший успех. Не будем мешать его первой ночи со славой». В это время в «Звезде» допечатывался роман о Грибоедове, в 1-м номере «Красной нови» появился «Подпоручик Киже».

Весна 1928 г. — момент наибольшего за три-четыре года подъема в работе Эйхенбаума. Это состояние многократно фиксирует дневник. «Писал с огромным увлечением — как никогда. <...> Получается, по-моему, значительно — так, как ни в одной прежней работе. Главное — полная свобода и размах. Я чувствую себя прямо счастливым» (30 марта 1928 г.). «Если бы было можно — не вставал бы из-за стола» (9 апреля). Все больше определяется для него промежуточный жанр книги, который представляется новым и продуктивным: «Пишу в стиле не то мемуара, не то романа. Меньше всего похоже на исследование» (письмо к Шкловскому от 15 апр. 1928 г.).

22 апреля 1928 г. Эйхенбаум выехал в Москву, где прожил до 26-го у Шкловского. Результаты обсуждения с ним перспектив работы нашли отражение в письме Тынянова к Шкловскому (мы датруем его началом мая 1928 г.): «Он теперь сидит и все перестраивает. Москва его расшевелила, и он знает, кажется, что делать. Слава богу, что ты выбил из него немецкую книжку о поколениях и возрастах. Эти штуки для домашнего стола и то надоедают».

Эти вскользь брошенные замечания передают большое внутреннее напряжение в отношении Тынянова к поискам Эйхенбаума и, по сути дела, неприятие выбранного им пути, а в то же время — надежду на то, что сегодняшние попытки будут промежуточным этапом или трамплином для последующей совместной теоретической работы на новом ее этапе. Наиболее неприемлемым для него, как, видимо, и для Шкловского, оказывается замысел «книжки о поколениях» (слово «немецкая») стилизовано в духе словоупотребления пушкинского времени). К «домашнему столу» Тынянов мог бы добавить и беллетристику — на метафоре поколений он совсем недавно построил

пролог к «Смерти Вазир-Мухтара». Ироническое отношение к педалированию даже и в «домашних» разговорах темы поколений иллюстрирует эпизод, рассказанный Л. Н. Тыняновой: «Как-то N в разговоре с Ю. Н. все повторял: «ваше поколение... наше поколение...» И вдруг Ю. Н. сказал: «Нет никакого «нашего» и «вашего» поколения. Мы — околение, а вы — поколено». Мрачный каламбур повторен в письме Тынянова к Эйхенбауму от 2 янв. 1941 г.: «Пока ты работаешь — наше поколение (геср. — околение тож) в порядке»¹⁹.

В письмах Тынянова к Шкловскому первых месяцев 1928 г. то глубокий пессимизм, то вспышки уверенности в добытых результатах и веры в продолжение работы (см. ПИЛК, с. 536, 570). Итогом десятилетней параллельной работы Тынянова, Эйхенбаума и Шкловского должно было стать, как предполагали они, во всяком случае, вплоть до осени 1929 г., совместное широко задуманное исследование по истории русской литературы XVIII—XIX вв. «Усиленные занятия Тынянова в конце 20-х годов мыслились им как преддверие к большому систематическому труду по истории русской литературы» (ПИЛК, с. 570). В том же письме от начала мая, где речь шла об Эйхенбауме, Тынянов писал Шкловскому: «Письмо твое (последнее) — полная программа истории литературы. Сводить искусственно не будем, но будем следить за прослойками, за самой работой («черновики», «журналы», материалы и т. д.), а не только за результатом, и ущупаем» (ПИЛК, с. 570). Это — та сфера генезиса, к которой выходил Эйхенбаум в книге о Толстом, что должно было обострять внимание Тынянова к ходу его работы.

Неслучайно все весенние записи Эйхенбаума в дневнике говорят о гораздо более затрудненном ходе работы над книгой о Толстом, чем до апрельской поездки к Шкловскому и майского обсуждения с ним (см. ПИЛК, с. 519—520) перспектив совместной истории литературы.

10 июля книга о Толстом была закончена. 14 июля в Ленинград вновь приехал Шкловский, и 15-го Эйхенбаум записал: «Волнуется за мой «биографизм» в книге — нет ли чересчур больших уступок. Я иначе все это чувствую».

На этой записи, сделанной перед отъездом на лето на Кавказ вместе с Тыняновым, обрывается дневник 1928 г. Возобновлен он был только спустя много лет, поэтому дальнейшие «литературно-бытовые» подробности эволюции Эйхенбаума и взаимоотношений опоязовцев в переломные 1928—1929 гг. восстанавливаются главным образом по их переписке.

¹⁹ См. публикацию Е. А. Тоддеса (Лит. обозрение, 1984, № 10, с. 111).

Опасения Шкловского относительно пути Эйхенбаума, возникшие, как можно предполагать, еще во время их апрельского свидания в Москве, к осени утвердились. Они впервые отчетливо сформулированы в письме к Тынянову, написанному по прочтении статьи Эйхенбаума «Литературная карьера Л. Толстого» («Красная газета», вечерний выпуск, 10 сент. 1928 г.): «Статья Борина о карьере Толстого написана с тургеневской легкостью. Так хорошо писать не умеет у нас никто, но в этой статье *не видны следы инструмента, она не проверяема*, в ней нет сопротивления материала и она значит то, что значит, не давая вращения мысли». Тут же намечены с обычной для Шкловского конструктивностью и пути выхода: «Боре нужно написать роман про Толстого. Для этого из его статей нужно будет выскоблить кавычки. Мыслит же Боря сейчас каламбурами. Толстой как стратег, неудача Наполеона, удача Толстого, борьба за власть. Очень здорово. Вообще Боре нужно побрить голову и бороду, сделаться таким молодым, как молодо его тело, и начать второй круг».

На этот раз уже Тынянов, отзываясь на оценку Шкловского, не поддерживает критику, а высказывается миролюбиво: «У Бори статья была действительно сверх-Боря. Очень хорошо, что «если б Наполеон состарился победителем, то изобрел бы непременно непротивление». Это даром не говорится. И, конечно, Тургенев. Книги — романы Т<ургене>ва, а статьи — рассказы. Но ведь Т<ургене>вский рассказ — есть русский рассказ XIX в. и замечателен. Вообще, если правду говорить, я доволен, что живу среди вас».

Разбираясь в научных спорах опоязовцев, следует постоянно иметь в виду сугубо личный аспект — их тесную дружбу, взаимное восхищение талантичностью, которая радовала их и в работах, с которыми тот или другой не соглашался, то чувство пожизненной привязанности («А новых друзей в нашем возрасте уже не приобретают, только соседей в поезде»; Тынянов — Шкловскому, 31 марта 1929 г., ПИЛК, с. 569), которое заставляло Тынянова даже в момент раздражения первыми главами книги Эйхенбаума о Толстом писать Шкловскому: «Все-таки я его очень люблю».

В тех оценках статьи Эйхенбаума, которыми обменивались Тынянов и Шкловский, обратим внимание на уподобление ученого — писателю, обычное для их разговоров и переписки. Приведем, например, еще один отзыв Тынянова о «Технике писательского ремесла» в письме от 9 мая 1927 г.: «Книжка о писательском ремесле — лучшая проза в теперешней литера-

туре». Это была высшая похвала. Они все время гляделись в зеркало литературы, она была критерием оценок.

Настоящий разговор начался только после выхода книги о Толстом. В следующем (после оценки статьи Эйхенбаума) письме Тынянову, уже адресованном в Берлин, куда он поехал для лечения, в ноябре 1928 г. Шкловский писал: «Боря выпустил книгу, местами очень интересную. С Прудоном положительно не выходит (Эйхенбаум предположил воздействие на главный замысел Толстого книги Прудона «Война и мир». — М. Ч.), и все устройство книги идет по солнцу, т. е. смена глав мотивирована "и когда настал следующий день". Эта книга, в сущности говоря, *предкнижка*, т. е. материалы к книге, которой могла стать работа типа «Молодого Толстого», если бы соответствовала новому уровню теоретичности.

Через полторы недели Шкловский с нескрываемым раздражением, не сглаживая резкости оценок, пишет о статье Эйхенбаума о П. А. Анненкове. Остановимся прежде на истории статьи. Эйхенбаум обратился к ней без желания. 17 февраля 1928 г. он замечает в дневнике, что эта работа — одна из нескольких, которые нужно срочно завершить, — «не по пути и неинтересно». 28 февраля он записывал с некоторым сокрушением: «Все, что ни делаешь, страшно ответственно у меня выходит — даже такая пустяковая статья. Я совсем не могу писать общих фраз и не то, что в данный момент думаю. Статья об Анненкове вышла на тему о поколениях — и было трудно писать, *п<отому> ч<то>* это новые для меня мысли». Он писал статью в том же ключе, что и книгу. Именно эта подгонка под «тему о поколениях» и вызвала критику Шкловского — он сомневался в верности оценок *биографии* и *судьбы* (Эйхенбаум вводил их в этой статье как новые и важные понятия) Лермонтова, Гоголя, Бакунина, Огарева. Диагноз его был точен, а прогноз пессимистичен: «Тот метод полубеллетристического повествования, который ты берешь, при твоей талантливости, при умении найти слова, дает ошибки красноречивые и непоправимые (мышление каламбурами уже не радует — М. Ч.). Нужно *или писать роман*, или оставлять *следы инструмента в работе* <...>» (27 ноября 1928 г.). В сущности, это, конечно, была оценка и книги о Толстом, о которой он не хотел высказываться с такой же резкостью. В том же письме: «Книгу твою <...> я прочитал очень внимательно, книга хорошая, самое интересное в ней не о Толстом, а вокруг него. Удачей книги является то, что это вокруг переходит в Толстого без толчка, что он правильно показан точкой пересечения силовых линий. В общем построении книга очень интересна, кровь

времени показана. Возражение у меня — метод написания книги, т. е. не преодоленная биография. Может быть, нужно было показать, что из биографии не включалось в произведение, почему биография включалась сходная с другими или сходно различная».

В этот же день Шкловский написал Тынянову: «Просмотрел книгу Бори <...> Книга не плохая, но недожаренная, красноречивая, а если я начну писать ему об этом подробно, то получится, что я его ем». Примечательно, что, призывая в этом письме «быть вместе и работать вместе» и «издать сборник максимальной теоретичности», Шкловский высказывается следующим образом: «Статьи найдутся у тебя, Романа, у меня, м. б. Поливанова» — Эйхенбаума в этом подсчете нет, тогда как несколькими днями ранее, 23 ноября Шкловский писал Р. Якобсону: «Я очень много читаю и собираюсь с Тыняновым и Эйхенбаумом написать историю русской литературы с нашей точки зрения». В следующем письме от 5 декабря, когда речь уже идет о возрождении ОПОЯЗа или об «обществе под новым названием», — Эйхенбаум в счет, разумеется, идет, но со специальной (и в контексте всех документов повышенно значимой) оговоркой в скобках: «книга о Толстом его мне не нравится» (ПИЛК, с. 532). И Якобсон, и Тынянов в письмах зимы 1928—1929 гг. из Берлина и Праги неизменно включают Эйхенбаума во все планы возрождения ОПОЯЗа. Характерны, однако, и слова Тынянова в письме конца 1928 г., уже после составления тезисов, накануне прощания с Якобсоном: «Если бы не история с географией, то ты, он и я еще много бы сделали вместе» (Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 196), и Шкловского — в письме Якобсону от 16 февраля 1929 г. относительно «восстановления коллективной научной работы»: «Представь себе, что нас двоих недостаточно (т. е. Тынянова и Шкловского. — М. Ч.). Борис Михайлович в последних работах разложился до эклектики. Его лит. быт — вульгарнейший марксизм²⁰. Кроме того, он стал ревнив, боится учеников и вообще невеселое. <...> Вывод: Опояз можно восстановить только при твоём приезде, так как Опояз — это всегда трое» (см. ПИЛК, с. 533; ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 477). Укажем на значение письма Р. Якобсона Шкловскому от 14 ноября 1928 г., где он писал: «По-настоящему работа формалистов только должна была начаться

²⁰ Стоит иметь в виду стоявшие за этой аналогией конкретные суждения тогдашних оппонентов формализма — речь шла о тех же, в сущности, явлениях, которые в письме Б. Л. Пастернака к П. Н. Медведеву того же 1929 г. получили наименование «дешевого гибридного марксизма» (Лит. наследство, т. 92. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983, с. 709).

и это не в смысле детализации и сотых примеров и не в смысле поры для суммирующих учебников, а просто — раньше работали наощупь, это для всех нас были годы учебы, а теперь, когда проблемы стали обнаженно ясны, — вдруг разброд. Страх перед проблемой, нелепое желание объяснить один ряд другим...» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 795; письмо готовится к публикации).

Пражские тезисы 1928 г. были, среди прочего, и актом полемики (необъявленной) со статьями Эйхенбаума 1927—1928 гг. Напомним строки из воспоминаний Р. Якобсона (написанных по личной просьбе В. Каверина для сборника воспоминаний о Тынянове и цитированных в ПИЛК) о совместной работе с Тыняновым над тезисами: «Мы с Тыняновым, как я писал Трубецкому, «решили во что бы то ни стало восстановить Опояз и вообще начать борьбу против уклонов вроде эйхенбаумовского...» (Selected Writings, v. 5, p. 560). Полемичность тезисов была, конечно, верно прочитана Шкловским, что, возможно, повлияло на резкость его оценки Эйхенбаума в цитированном письме Якобсону.

К моменту сочинения тезисов Тынянов, находившийся за границей, видимо, еще не читал только что вышедшей книги Эйхенбаума, не знал суждений о ней Шкловского. Впечатлений от работы Эйхенбаума предыдущего года было ему достаточно для осознания ее как *уклоняющейся* от теоретического пути; это было, несомненно, одним из предметов пражских бесед с соавтором и нашло отражение в тезисах. Когда в 8-м тезисе соавторы говорят, что вопрос о конкретном выборе из нескольких теоретически возможных путей эволюции «может быть решен путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами» — в этом они заодно с Эйхенбаумом, который и погружен в этот анализ. Но далее прямой полемикой с ним (вряд ли они стали бы спорить по таким вопросам и в таком документе с «традиционными» оппонентами) звучит концовка тезиса: «Методологически пагубно рассмотрение соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы» — этой опасностью Эйхенбаум открыто пренебрег.

Эта же полемика отразилась в известном шуточном послании Тынянова Пушкину, начинавшемся словами «Был у вас Арзамас, Был у нас Опояз И литература», а кончавшемся перечнем инстанций и институтов, после чего следовало заключение: «Это ж все Быт, Быт литературный»²¹ (ср. строку в

²¹ Первая часть экспромта (без обыгрывания «литературного быта») была вписана Тыняновым 21 мая 1927 г. в «Чукоккалу» с пояснением: «Надпись на статье «Пушкин и архансты», подаренной Эйхенбауму» (Чукоккала. М., 1979, с. 342—343).

письме Языкова «журнал в быту литературном» — словоупотребление, с удовлетворением отмеченное Эйхенбаумом в «Моем современнике», с. 85). Категория, удобная для живой группировки историко-литературного материала, но не выявившая своего теоретического потенциала, оказывалась в применении к современности удачным эвфемизмом — и именно благодаря этому легко поддавалась комической дискредитации.

Тынянов и Якобсон полагали, что разработки, подобные эйхенбаумским, не просто бьют мимо, но заслоняют эволюционную проблему (важнейшую в теоретическом плане) «вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так называемые литературные влияния), так и внелитературного», и призывали весь используемый в литературе материал рассматривать «под углом зрения функциональным». Для авторов тезисов это означало, во-первых, в плане использования этого материала в конструкции произведения, во-вторых — в плане участия его в историко-литературном (эволюционном) процессе.

Эйхенбаум же, в сущности, писал то, что В. Н. Перетц предлагал называть «l'histoire littéraire» (в отличие от «l'histoire de la littérature»), и предлагал видеть в этом результат «эволюции литературоведения». При этом в предисловии к книге о Толстом он декларировал, что «книга не полемическая и даже не «методологическая» <...> Основное значение в ней имеют материал и его сопоставление <...> сознательно и принципиально». Такая постановка вопроса была неприемлема для авторов тезисов (притом что они вполне понимали известную внешнюю ее обусловленность), поскольку она не вела к выяснению эволюционного значения фактов. Эйхенбаум останавливался на уровне такого «генезиса», который служил импульсом, стимулом, — давал материал и только. Он устранился от той сложной комбинаторики, к которой устремлены были научные мечтания соавторов и которой ожидали они от своих коллег. Так получалась «непреодоленная биография» = генезис в его сырьевом, внесистемном виде.

Независимо от того, «прав» ли был Эйхенбаум относительно Прудона как источника «Войны и мира», справедливым было — в теоретическом плане — и возражение Шкловского (в письме автору книги от 11 декабря 1928 г.): «Философское сочинение источником романа быть не может»²², т. е. отмечалось, что в историко-литературный (эволюционный) ряд этот факт, пусть даже точно наблюденный, не втягивается. И когда Эйхенбаум

²² Шкловский В. Поденщина. Л., 1930, с. 220. Эпистолярные фрагменты в этой книге не являются, как и следует ожидать, точным воспроизведением подлинных писем; цитированная фраза совпадает с текстом письма.

стремится объяснить, что «Прудон мне важен <...> как толчок к «военной эпопее» и т. п. (письмо от 24 декабря 1928 г.), то он и сам, по-видимому, сознает, что не выходит за рамки «вне-системного генезиса» («толчок»).

Для Тынянова «литературный быт» вряд ли был новым и плодотворным понятием. Для него самого этот «быт» в смысле Эйхенбаума, на том этапе осмысления, который был достигнут опоязовцами ко второй половине 1920-х годов, был уже отведен вместе со всей сферой генезиса в биографическую беллетристику и тем самым выведен за пределы исследовательской работы. Именно в романе, где вопрос — любовью ли, расчетом ли была для героя и Нина Чавчавадзе, и кавказская земля — остается открытым, именно там полагает Тынянов — в тот самый момент, когда Эйхенбаум работает над книгой о Толстом, — место всем попыткам обосновать творчество биографией и историей. Именно литературе оставляет он свободное, не претендующее на роль научного суждения обращение с внелитературными рядами — и «ближайшими» (быт, частная жизнь), и «дальнейшими». Теоретическое осознание раздельности дела поэта и его биографии оказалось столь сильным, что как бы тесно ни приближалось в его романах одно к другому, как бы ни были многочисленны перебрасываемые автором мостки между этими двумя сферами — берега не смыкаются²³.

Путь, открываемый блестящей книгой Эйхенбаума о Толстом, был для Тынянова давно пройден и известен — это и был путь романа о писателе, но только неправомерно (с точки зрения и Тынянова, и Шкловского, говорившего, как помним, о необходимости для Эйхенбаума «выскоблить кавычки» из статей и «писать роман про Толстого») заключенный в рамку исследования. «Непреодоленная биография» — это биография, годная для романа, но не отпрепарированная для истории литературы.

Можно предположить, что именно ознакомление с книгой Эйхенбаума по возвращении из Праги в начале 1929 г. (и раздражение ею) повлекло за собой те размышления Тынянова над биографией в теоретическом ее аспекте, которые отразились в его письме к Шкловскому от 5 марта 1929 г. в сжатой, весьма содержательной и богатой, но никогда более не развернутой им формулировке, начинающейся словами: «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом. «Люди» в литературе...» и т. д. (см. ПИЛК, с. 513).

²³ См. об этом: Чудакова М. Дело поэта. — Вопросы литературы, 1973, № 10, с. 68—69 и др.

Зададим вновь вопрос, поставленный в начале этой работы: каков же механизм замедления или порчи хода теоретической мысли формалистов?

Обстоятельства социального порядка во второй половине 20-х годов поставили таких вдумчивых участников культурного процесса, какими были Эйхенбаум и его друзья, перед необходимостью выбора жизнеповедения. Задача такого выбора, в сущности, не вставала перед ними в собственно опоязовские годы (в своей биографии Эйхенбаум их не раз четко определяет: 1918—1922). Тогда ясно осознавалась связь того «обновления русской филологической науки» (Г. О. Винокур), которое было их целью, с «радикальным изменением социокультурной ситуации в целом»²⁴. Они оказались в некоей готовой социальной рамке (осознанной Эйхенбаумом в 1918 г. как «мистерия творческой борьбы») и на пороге нового общества могли отдаться построению новой науки; этот своеобразный социально-научный комфорт («в года мытарств, во времена немыслимого быта», по словам поэта) был исчерпан к описываемому нами времени. Поведение в социуме стало проблемой, оно было связано с активным выбором нравственно-самосохранных ориентиров, что хорошо показывают цитированные нами страницы дневника Эйхенбаума этих лет, его мысли о «личности», о «поступке» и т. п.

На ситуацию воздействовали два обстоятельства. Во-первых, возникали организационные затруднения на пути продолжения работы в прежнем направлении (это сказывалось и в возможностях преподавательской деятельности, и в журнальных резкостях, и в отсутствии специального органа для обсуждений теоретических вопросов). Вопрос «как писать» (вопрос внутренних, методологических трудностей и разногласий) корректировался вопросом «как быть». Второе обстоятельство относилось к современной литературной ситуации (по которой настраивает свое исследовательское зрение Эйхенбаум) и состояло в том, что в отечественной литературе первых пореволюционных лет постановка (и решение) определенных литературных задач совпала во времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения. Перед исследовательским взглядом оба процесса предстали главным образом в составе одного и того же объекта — в литературном тексте. «Литература великого десятилетия (1917—1927; И. Владиславлев) дает серию реше-

²⁴ *Тоддес Е. А.* Указ соч., с. 111.

ний²⁵; к концу десятилетия эта в высшей степени напряженная литературная деятельность осознается и как актуальный объект для науки о литературе (сближенной, как уже отмечалось, с текущей критикой). Свидетельством этого — и *вместе с тем объектом воздействия этого процесса* — и является ход работы Эйхенбаума в 1924—1929 гг. над проблемой литературного быта. «Вопрос о том, "как писать" сменился или, по крайней мере, осложнился другим — "как быть писателем"». Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя. Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование» (с. 51). Вопрос поставлен с большой остротой. При этом суждения исследователя сильно напоминают его же дневниковые характеристики своей ситуации.

«Ты настроен против истории литературы, — писал Эйхенбаум Шкловскому 25—29 июня 1925 г. — Да, ей нужен какой-то практический характер — уяснения современности через прошлое. Это должно сказываться и на выборе тем, и на построении работ. Я, собственно, стремился к этому, когда писал Лермонтова (думая то о Тихонове, то о Пастернаке) ...» «Современность» толкает к повышенному вниманию к генезису («лит. быту»), что должно сформировать новый этап историко-литературных изучений, а обогащенная таким образом история литературы должна дать ключ к уяснению современного литературного процесса. При этом такой «практический» характер исследований должен быть заранее в них заложен (писать о XIX веке, думая о современниках). Это сближение историко-литературных изучений с «современностью» (как и «работы» — с «поступком») любопытным образом проявляется лексически — в двойном употреблении ключевых слов. В том же рубежном письме к Шкловскому Эйхенбаум писал: «Ты начинаешь повторяться и не совсем знаешь, что делать дальше. А основной для нас вопрос — в эволюции. Нам надо суметь перейти к тем вопросам, которые мы совсем не ставили или ставили парадоксально, потому что так нужно было».

О какой «эволюции» идет здесь речь? По-видимому, об эволюции самих опоязовцев. Но в том же письме говорится о замысле коллективного сборника статей «о литературной эволюции и истории литературы» (вскоре они уже обсуждали, как мы видели, перспективу коллективной истории литературы), о том, что Тынянов "начал интересно работать над общим

²⁵ Подробнее об этом см.: Чудакова М. О. Опыт историко-социологического анализа художественных текстов (на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых пореволюционных лет). — В кн.: Чтение: проблемы и разработки. М., 1985.

вопросом об *эволюции*. Личная «эволюция» сплетается, а то и меняется местами с изучением «эволюции литературы».

Та же двойственность обнаруживается в употреблении слова «литература». В названии сборников Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924) и «Литература» (1927), в языке дневника («К литературе можно будет вернуться потом...», 1925) это слово обозначает объект изучения. Но вот объект начинает оказывать влияние на исследователя. В одном из писем 1928 г. Эйхенбаум с удовлетворением сообщает Шкловскому: «Говорят, что моя книга о Толстом вышла очень злободневной — много аналогий. У нас здесь вся литература занялась изображением писателей. Лавренев описал С. Третьякова ... Беллетристики уже ориентируются на мемуар — вот до чего дошло» (30 ноября 1928 г.). Характерен здесь переход от книги о Толстом к «литературе». Но и сам он, по его собственным словам в письме Шкловскому за полгода до этого, писал книгу о Толстом «в стиле не то мемуара, не то романа» (см. ранее). Поэтому ему так легко включить свою монографию в текущую литературу.

Эта одновременность обдумывания двух задач — «эволюции» и «эволюции», «литературы» и «литературы», науки и социального поведения (которое все больше и больше осознается как поведение литератора) — стержневое явление в биографии Эйхенбаума начиная с середины 1920-х годов. Научные занятия становились своего рода средством полулитературного выражения, начинали отражать поиски социального места; проблема социального выбора стала внедряться в проблемы научной методологии, подавлять их, путать карты. Дистанция между предметом изучения и исследователем утрачивалась. Объект вплотную придвинулся к субъекту. Увидеть, как именно это происходило, можно на примере статьи «Литература и писатель». 10 марта 1927 г. Эйхенбаум описывает в дневнике свои затруднения, связанные с журнальными требованиями: «Ведь в основе-то моей работы лежит совершенно научный, теоретический вопрос, не для журнала — как ввести в историю литературы материал литературного быта, т. е. иначе говоря, проблема соотношения эволюционного ряда с рядом генетическим. Статью надо написать в связи с современным положением писателя (см. статью Шкловского в «Новом Лефе»)»²⁶ — но как ввести исторический материал? Отсутствие специализированного органа, условия печатания в литературно-художественных журналах толкают к введению материала,

²⁶ Шкловский В. О писателе. — Новый леф, 1927, № 1 (главы из книги «Техника писательского ремесла»).

отклоняющегося от развития «совершенно научного, теоретического вопроса», но, будучи введенным, этот материал начинает влиять и на методологию работы, и на эволюцию автора. В предыдущей статье («Литература и литературный быт») Эйхенбаум писал, что «факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем». Но эту в общем виде определяемую «значимость» он делал опорной для пожеланий и наставлений современному литератору — переходя, вслед за Шкловским, уже к задачам литературной учебы на историко-литературном материале (с той разницей, что автор «Техники писательского ремесла» ясно обозначал свои цели как обучающие, а не исследовательские). Обращая по журнальным условиям разработку важного для автора обеих статей теоретического понятия к современному литератору и преодолевая сопутствующие методологические затруднения, исследователь принаравливал ход мысли к этому воздействию «литературного быта» (им же и описываемого!) как постоянному фактору и, безостановочно двигаясь, оказывался на другой стороне ленты Мебиуса, сам того не заметив. Уже нельзя было различить, где анализируется проблема «как быть писателем», а где дается практический ответ на этот вопрос, заданный самому себе (или услышанный).

Стремясь в 1918—1922 гг. объективировать литературный процесс, Эйхенбаум далее в тех же целях все чаще апеллирует к феномену Истории, выступающему в нерасчлененном, неаналитическом виде, в том числе и как «момент», «современность» и т. п.

Это было уже не историко-литературное движение как предмет изучения, а особое понятие, пригодное в таком виде скорее философу или культурологу, чем историку и теоретику литературы. Оно все сильнее проникало в работу, не только служило исследователю, но и воздействовало на него самого, мешая выстраиванию концепции эволюции литературы — различением субъекта и объекта. Это была та же субъективность, с которой воевал ОПОЯЗ, только вошедшая с другого хода.

В тезисах Тынянова и Якобсона предполагалось, что выходу к вневложенным литературе социальным (историческим) рядам будет предшествовать системное изучение этих рядов. Работы Эйхенбаума 1928—1929 гг., богатые по материалу и проникновенные по языку («красноречивые»), через эту задачу перешагивали, что с некоторым ужасом и ощущением безнадежного «общего оползня Опояз» (Р. Якобсон) было замечено и

Тыняновым (еще при чтении Эйхенбаумом первых «толстовских» глав), и Шкловским — при чтении книги о Толстом.

Чем «лучше» («так хорошо писать у нас не умеет никто»), чем с большей «тургеневской легкостью» писал Эйхенбаум, тем более пугало это его друзей; в этом блестящем многописании все очевиднее был конец их общей теоретической работы. Недаром Шкловский неустанно подталкивает Эйхенбаума в сторону прозы — на те же темы, о том же Толстом; недаром Тынянов, как пишет Эйхенбаум Шкловскому, «настаивает на работе для кино» (8 мая 1927 г.) — в этом было стремление к разведению полюсов, к освобождению исследовательской работы от беллетризации.

Если бы исследовательский полюс при этом оскудел, истощился — это было бы, по-видимому, для них более приемлемым: многописание Эйхенбаума делало кризисное состояние наглядным; если попытаться довести их невыраженные желания до *предела*, то в пределе они, пожалуй, предпочли бы пустое, незаполненное место, строительную площадку, свободную для будущих теоретических построений. Эйхенбаум же хотел, чтобы «читатель видел, что работа на самом деле движется, что останки — нет». Хотелось непрекращающегося участия в «современности» — т. е. в потоке «истории»; зримых, прекрасным эйхенбаумовским языком изложенных результатов. Развести полюса Тынянову было в известном смысле легче и потому, что у него было «только» два языка — литература (проза и письма), дополнением к которой был язык кино, и наука. У Эйхенбаума же, при ограниченных возможностях его языка литературы и при изначальной художественности (в определенные годы им с усилием ограничиваемой) языка его науки, имелся в наличии третий язык — язык дневникового и эпистолярного самоописания. Особая тема — воздействие этого языка (и самого количества самоописывающих текстов) на его позицию конца 1920-х годов.

Эйхенбаум понимал, что положение, занятое его друзьями, — иное. В его письме к Шкловскому от 7 мая 1929 г. выразилось тонкое (хотя, конечно, не исчерпывающее) понимание позиции, избранной в эти годы Тыняновым: «положение его, и личное и историческое, очень серьезное. Но ведь он гениальный дипломат, и позиция его сейчас остроумная. Он окружен уважением и даже страхом, как таинственная неожиданность (не говорю о зависти). О нем скоро будут ходить рассказы и легенды, а он сидит себе дома, в мещанской обстановке, с «пурпурными» картинками на стене, и плюет на современность. У него есть сила больного и гордого человека — сила Гейне, что ли. И он и ты —

«литературные личности», но противоположно. А я стану литературной личностью на одре смерти — не раньше».

Время осмысления литературной личности Шкловского и возможно более полной оценки его роли в литературной современности, от которой он не только не отворачивался (ср. слова Эйхенбаума о Тынянове), а как бы *стал* ею («Ты испытываешь давление времени и напрягаешься давить на него <...> На тебя жалуются как на несправедливость судьбы, п. ч. чувствуют твое дыхание в самом воздухе», — писал ему Эйхенбаум), — еще только наступило. Пока ограничимся одной из его автооценок: «Я, если бы попал на необитаемый остров, стал бы не Робинзоном, а обезьяной, так говорила моя жена про меня, я не слыхал никогда более верного определения <...>. Я умею течь, изменяясь, даже становиться льдом и паром, умею внашиваться во всякую обувь»²⁷.

На этом острове Эйхенбаум и был Робинзоном Крузо — составлял реестр наличного инвентаря, приручал диких животных, вскапывал землю, готовился жить, озабоченный тем, чтобы учесть требования обстоятельств применительно к собственной натуре. Окультуривание окружающей среды было при этом важнейшей задачей, постепенно втягивавшей все большее количество сил. «Ведь я работаю, в общем, с 9 утра до 1, а то и до 2-х ночи почти без перерывов. Издание Толстого, Тургенева и Гоголя — это то, что делала прежде вся Академия в течение 10 лет, и плохо делала», — пишет он Шкловскому 20 марта 1928 г. (и это в разгар работы над книгой о Толстом); «Вторая профессия» надавила так, что я пишу и не знаю, что делать» (к нему же, 24 декабря 1928 г.)²⁸.

Отказавшись с момента встречи с ОПОЯЗом от прежней модели мира и литературы, где в центре все-таки *личность* и ее отношение к бытию и искусству (как показывает его литературно-критическая работа 1910-х годов, еще не только не собранная, но и не вполне учтенная), Эйхенбаум к середине 1920-х годов, по-видимому, возвращается к этим, вытесненным горячей работой с новым инструментарием в руках, представлениям. Вопрос не «как писать», а «как быть писателем» в его постановке оказался во многом чужд Тынянову — по-видимому, как явное проявление дуализма. «Писать» это и значило для Тынянова «быть». Все иное затемняло картину, смещало центр,

²⁷ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. 1917—1922. Москва—Берлин, 1923, с. 238. Подробнее об этой книге, о некоторых аспектах биографии и чертах литературной личности автора см. в нашей статье «Поиски оптимизма. К 90-летию В. Шкловского» (Сов. культура, 1983, 22 янв.)

²⁸ Вопросы литературы, 1984, № 12, с. 201.

нарушало равновесие. (При этом Тынянов говорил, по свидетельству Л. Я. Гинзбург, «о необходимости социологии литературы».) Шкловский же не даром организовал встречную работу над «бытом» со своими московскими учениками — провоцирующий характер его сообщения об этом был с обидой, судя по одному из писем, встречен Эйхенбаумом. Шкловский определял социальную практику скорее всего как правила поведения в предлагаемых обстоятельствах («внашиваться во всякую обувь»). При этом он оставался несравненным дегустатором и научной мысли, и литературы — с какого-то момента и до конца жизни его устные и эпистолярные оценки шли отдельно от его работ, параллельно его *пути*, оставаясь неизменно точными; эта особенность личности Шкловского, хорошо знакомая его собеседникам и слушателям, недостаточно известна и осознана.

Сами же предлагаемые обстоятельства не были пристально рассмотрены, осознаны и оценены, по-видимому, никем из троих. Этого рода интеллектуальная деятельность (как аналитическая) была в значительной степени оставлена в стороне — поскольку она, из-за отсутствия возможности практического применения, не могла стать «второй профессией», она, возможно, мыслилась в разряде дилетантских занятий, для которых жизненного времени не оставалось или, вернее, не выделялось. Затруднение же методологического характера заключалось здесь в том, что исследователи не могли *дистанцироваться* от возможного объекта наблюдения и анализа, сблизившись с ним и почти слившись.

Это сказалось и в их поисках методологических основ анализа современного литературного процесса. В рассматриваемое время они, с одной стороны, сами полагают себя учеными-теоретиками, с другой — слишком сильно сращены с литературой. Это срастание происходит, среди прочего, под воздействием традиционных представлений о ее особом месте в отечественной культуре, внушающем веру в то, что в ее кругу решаются основные, универсальные, коренные, в том числе и жизнестроительные проблемы, а затем — под одновременным (!) воздействием неуклонного повышения ее ранга на шкале профессиональных занятий, получающих официально подтвержденное признание (настойчиво внедряемый Шкловским тезис о «второй профессии» должен был, по-видимому, противодействовать развитию этого процесса). Теоретики ОПОЯЗа стремятся быть в литературе, а вместе с тем берут на себя функции наблюдателей, фиксаторов, исследователей. Выступив как принципиальные спецификаторы, они сливают теперь поведение и наблюдение, утрачивая границу между жизнеповедением и описанием, историей и современностью, личной биографией как цепью поступков и внеличным осознанием современности.

Подойдя к задаче построения теоретической истории литературы к концу 1920-х годов, Эйхенбаум и его коллеги перед этой задачей и остановились. Если позволительно применить к этой ситуации вопрос преодолеваемой ими старой науки «почему?», то можно сказать, что было, с одной стороны, еще рано, а с другой — уже поздно. Было трудно осуществлять аналитические задачи, связанные с социальными, историческими рядами в момент, когда история творилась на глазах, трансформировались понятия и люди, и это гипертрофировало внимание исследователя к собственному действию — вместо дистанцированного наблюдения и анализа; провоцировалось стремление не только разглядеть в *современном* литературном процессе его будущий историко-литературный облик, но и воздействовать на формирование еще только *имеющей быть* истории, придать *будущий* исторический облик и современным событиям, и своей биографии. От наблюдаемых (и еще ни в малой мере не систематизированных) социальных рядов совершался несколько судорожный переход к личному социальному поведению, к рефлексии о поступках, не отделяемой от собственно научной рефлексии. Даже в чисто количественном выражении социальное самоопределение, решаемое главным образом в рамках профессиональной деятельности, отвлекало все большее количество интеллектуальной энергии и воли. В 30-е годы их теоретические поиски потеряли определенность, равно как и окончательно исчерпалась их коллективность, а научное единство осталось только прошлым фактом их биографии.

ОПОЯЗ давно уже стал частью истории отечественной культуры в целом — поведение его участников не менее интересно и поучительно сегодня, чем их собственно научные взгляды. Если их концепции давно вошли в современную филологическую науку и в значительной мере осмыслены, то их социальный опыт, оказавший большое воздействие на формирование социального облика отечественной интеллигенции, почти не уяснен. Их блуждания в поисках самоориентации в современной культуре, их связи с живой литературой — все нуждается в осознании и описании. В этом будущем описании отразится и значение в их жизни и деятельности феномена Истории, и *работа* как символ и как двигатель жизни. Внедрение этого символа в значительной степени было связано с деятельностью Шкловского; в жизни Эйхенбаума это представление о самодовлеющей ценности непрекращающейся работы сыграло особую роль.

Л. Я. Гинзбург

ЕЩЕ РАЗ О СТАРОМ И НОВОМ

(Поколение на повороте)

Это беглые заметки о путях интеллигенции двух поколений. Они начинаются с М. Цветаевой. Их, быть может, можно было бы назвать: Марина Цветаева и Пугачев.

«Был Пугачев великодушный и бесстрашный мужичий царь...» — писала Цветаева в статье «Пушкин и Пугачев» (опубликована в 1937 году). Это она о хорошем Пугачеве «Капитанской дочки». Был у Пушкина и плохой Пугачев «Истории Пугачева»: «Был Пугачев низкий и малодушный злодей — Пушкин прав, давая его высоким и бесстрашным, ибо тьмы низких истин нам дороже...»

Пушкин Пугачеву как мужичьему царю не сочувствовал. Но он понимал историческую закономерность Пугачева, а в «Капитанской дочке» прибавил к ней фольклорную, легендарную поэтичность, перед которой не мог устоять. Поэтичности нет в «Истории», только в материалах, к ней собираемых, — устных рассказах, народных преданиях, песнях.

Но речь сейчас не о Пушкине — о Цветаевой. Пушкин мыслил в других, не интеллигентских категориях. Цветаева мыслит интеллигентски, с сильнейшей примесью романтизма, который она сохранила в чистом виде от детского восхищения «Орленком» до своих поздних политических увлечений.

Пугачев хороший, потому что он благородный разбойник. Пугачев «Истории» плохой не потому, что он душегуб, но потому, что там он не выполняет норму поведения благородного разбойника. Плохой Пугачев «из страха отдал на растерзание любимую женщину и невинного младенца, на потопление — любимого друга, на удушение — вернейшего соратника, и сам, в ответ на кровавый удар по лицу, встал на колени». В пример ему ставится Стенька Разин, который любимую женщину утопил, собственноручно и очень романтически.

Грехи Пугачева перечислены; остальное не столь уж важно. И, главное, остальное не вызывает вопроса: как же это так, что мы за? Конечно, мы, интеллигенты, гуманисты, мы против жестокостей (неизбежных), но в общем мы за мужичьего царя.

Ефиму Добину также нравится Пугачев — об этом он написал в книге «История девяти сюжетов», предназначенной для подростков. Добин — это другая разновидность поклонников Пугачева. Он поясняет сон Гринева: «Дорожный с черной бородой окажется Пугачевым и все сбудется: и топоры, машущие во все стороны, и груды мертвых тел, и кровавые лужи. В то же время страшный мужик с черной бородой — посаженный отец Гринева. Так говорит сама мать Петруши (где-то в дальней дали является смутный образ матери Родины). Мать *приказывает* целовать мужичьи руки и *просить* благословения. А «страшный мужик» — ласков и *сам* хочет благословить героя. Предвещены и кровавы события, и указано единственное спасение: подойти под мужичье благословение».

И опять — ни оглядки, ни вопроса. Достоин удивления, но я не удивляюсь. Все мы были такие — в пятнадцать лет. Что из того, что в пятнадцать лет...

Но молодые удивляются и задают в свое время незаданный вопрос. На этом участке граница между поколениями отчетливее, чем где бы то ни было. Это не их душевный опыт. Они не пережили ожидание, мечту о революции, то чувство распахнувшейся, взявшей вдруг разбег жизни, с которой я пятнадцати лет, в марте семнадцатого года ходила (с красным бантом) по улицам Одессы, запруженным мчащимися и ликующими. С приколотым красным бантом я пришла и в гимназию, и красная дама (не перевелись еще классные дамы) неуверенно сделала мне замечание, которое я пропустила мимо ушей.

Объяснить неиспытанным нельзя, потому что вообще нельзя объяснить эмоцию. Человек, который никогда не любил, не может понять, что это такое, — то есть почему люди ведут себя так, как они ведут себя в этом состоянии.

Многие большие люди русской культуры не хотели революции, осуждали революцию. Но несогласие с существующим было опытом всей русской культуры. Все мыслящие были *против*, так или иначе — и славянофилы, и Достоевский, и Владимир Соловьев. Один Леонтьев был *за*. Поэтому он — со своим эстетизмом — в сущности очень нерусский.

Русский интеллигент находил комплекс несогласия в себе готовым, вместе с первыми проблесками сознания, как непреложную данность и ценность. Потом уже речь шла о том, как

совместить это с другими ценностями, даже противоположными. Человек одновременно подвержен разным веяниям своей эпохи; в нем совершается одновременная их интериоризация. Так сочетание народнических, даже народовольческих традиций с авангардизмом, модернизмом породило в начале XX века новую интеллигентскую формацию; которая привела бы в ужас честных народников 1870-х годов. В «Климе Самгине» Горький отчетливо изобразил эту формацию.

Веяния исходили из разных сфер, но было у них и общее. Общее — идея безмерного расширения личности. А как, какими способами революция потом эту личность сузит — об этом пока можно было не беспокоиться.

Весь русский авангард заглядывал в революцию. Символисты заглянули в 1905-м (некоторые из них еще раньше — юношами). Постсимволисты... Нельзя понять статьи О. Мандельштама 20-х годов без того, что он рассказал в «Шуме времени» о гимназическом чтении Эрфуртской программы, о духе народничества в семье его друга Бориса Синани. О внедрившемся с детства народовольческом идеале Б. Пастернак говорит в поэме «Девятьсот пятый год»:

Это было вчера,
И, родись мы лет на тридцать раньше,
Подойди со двора,
В керосиновой мгле фонарей,
Средь мерцанья реторт
Мы нашли бы,
Что те лаборантши —
Наши матери
Или
Приятельницы матерей.

Лаборантши изготавливали бомбы для террористических актов. А. Ахматова, казалось бы, от этого в стороне, но Ахматова с оттенком удовольствия рассказывала мне о том, что ее мать в молодости была знакома с народовольцами. «Моя мать любила говорить про какой-то кружок. Выяснилось потом, что этот кружок — Народная воля. Мама очень гордилась тем, что как-то дала Вере Фигнер какую-то свою кофточку — это нужно было для конспирации». Точно по Пастернаку: «Приятельницы матерей...» От самых неподходящих как будто людей протягивались связующие нити, и не к каким-нибудь там реформаторам, а прямо к бомбометателям.

В 1915 г. В. Маяковский писал:

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника,
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.

Маяковский, считавший А. Блока хлипким интеллигентом, не знал блоковского черного наброска 1907 года:

И мы подыдем их на вилы,
Мы в петлях раскачем тела,
Чтоб лопнули на шее жилы,
Чтоб кровь проклятая текла.

Так среди снежных метелей Блока 900-х годов очень явственно маячил хороший Пугачев.

На конец 10-х годов, на канун революции приходится отрочество или ранняя юность моего поколения. Опять сходный набор: эгоцентризм, элитарность, психологические изыски, стихи новых поэтов — это хорошо. Пугачев — тоже хорошо, но Софья Перовская еще лучше, потому что, в отличие от Пугачева, — это красота жертвенности. Это жертва собой. Ну а как насчет жертвы другими? И невинными? — Это тоже входило в набор.

Бомба, которую метнул Н. Рысаков, царя не убила (убила следующая бомба — И. Гриневицкого), но между прочим убила подвернувшегося мальчика с корзинкой. Об этом мальчике можно было бы сочинить новеллу. Как он утром первого марта встал, чем занимался дома. Как его послали с корзинкой — что-нибудь отнести или за покупками? Как ему любопытно было поглазеть на царский поезд. Александра II заметили, заметили Гриневицкого, повешенных первоапрельцев, но мальчика с корзинкой никто не заметил. Он и есть страшный символ издержек истории. Но парадокс в том, что когда мы сочувствовали С. Перовской, мы были гораздо нравственнее — и в повседневности, и в политических мечтах, — чем потом, когда стали понимать «исторические ошибки» народников и в понимании затаились равнодушные. Мы были нравственнее живым опытом иерархии высшего и низшего, пожертвования высшему низшим, что и составляет сущность этического акта.

Взращенные в материальном благополучии, мы не умели дорожить его возможностями. И потому подростки семнадцатого года переход от благополучия к абсолютной нищете как бы и не заметили (при всей моей психологической подозритель-

ности и привычке отыскивать спрятанные мотивы, говоря твердо: не заметили), не обратили внимания. Головы были совсем не тем заняты. Да и среди старших разговоров об этом не помню. Считалось неприличным, «буржуазным». Пришел исторический катаклизм, всеобщий (разорение одной семьи переживалось бы совсем иначе). И с пеленок были воспитаны в стыде за свои преимущества. Сами от них не отказывались, но уж если их отобрала история — не жаловаться же на историю, когда она прекратила зло.

Интеллигенция как группа в деле освобождения народа имела свой групповой стимул — социальной активизации или даже реальной власти. Но каждый в отдельности, субъективно совершал этический акт, приобщаясь к делу обделенного брата. Вернем долг обделенному нами брату! — который не прочь уничтожить нас с нашей культурой вместе. Эта герценовская тема («С того берега»), тема русской интеллигенции неумолчно звучит у Блока. Она же пробивалась у Мандельштама:

За гремучую доблесть грядущих веков...

Тяжеловесный Брюсов сказал все это в лоб:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном...

(«Грядущие гунны»)

Пусть корень самоутверждения личности один, но он приносит плоды разного вкуса. Самоутверждение эгоистическое и самоутверждение альтруистическое — это разные переживания. Готовность к жертве — особая эмоция, вроде любви, потому что она может быть направлена только вовне. Властность, жертвенность, догматика — строительный материал для типологии людей революции. Понятно, что подростки 10-х годов выбрали для своей политической мечты жертвенный тип.

Итак, да в моей голове (беру себя как явление типическое) царил удивительная смесь из модернизма, индивидуализма, статей Толстого о вегетарьянстве (описание бойни пронзило), Софьи Перовской... Пугачев не был моим героем, но как-то само собой разумелось, что это тоже правильно.

В месяцы февральской революции детский максимализм сработал естественно. Мимо презираемых кадетов, мимо Керенского (очень не нравилось, что «все целуется») относил все дальше влево. Таким было неоспоримым, что солдаты должны кончать войну и идти добывать землю.

После психологическая карта изменилась. Произошло перемещение составных частей. Тот ценностный центр, в котором индивидуализм и модернизм скрещивались с народолюбием, расщепился на два центра, сопряженных и противостоящих. То, что представлялось освобождением, расширением, сразу предстало запретом. Одно из первых восприятий — увешанные пулеметными лентами матросы. Кучками они ходили по городу и входили в любую квартиру, если хотели. Это внушало чувство беспомощности, отчужденности. Индивидуалистический элемент определился резче, сознательнее, произвольно встал на свою защиту. Это было не отказом от революции, но напротив того, черновым наброском судьбы, ею порожденной, с ней сопряженной.

В этих психологических микропроцессах отразились большие процессы расслоения молодой интеллигенции конца 10-х годов.

В одной и той же социальной среде формируются разные исторические характеры — в зависимости от ситуации, от личных данных, от случайностей. Но этот набор формаций не безграничен. Личные психологические свойства укладывались в несколько разновидностей, образуя стойкую типологию. В основе этой типологии разные отношения между кровной связью со старым миром и традиционным от него отталкиванием (то и другое от молодых ногтей).

Из той же среды, из той же иногда семьи одни шли в комсомол, другие в эмиграцию или фронду. Третьи оставались в синкретическом состоянии; это очень существенный и распространенный тип, развившийся потом в «попутчика». Он-то и стал основным персонажем эпопеи шатаний, приближений и удалений, интеллигентской эпопеи 20-х — отчасти 30-х годов. Разные начала тогда еще бродили и еще проявлялись многозначно. Но главное среди брожения было найти *точку совместности*. На совместность работали разные социально-психологические механизмы. Основными, вероятно, были три.

Из них первый — это прирожденная традиция русской революции, та первичная ценностная ориентация, на которую наплаивалось все последующее.

Второй механизм — желание жить и действовать, со всеми его сознательными и бессознательными уловками. Тогда было много талантливости и силы, и сила хотела проявляться. Проявляться помогала замороженность атмосферой 30-х годов. Замороженность позволяла жить, даже повышала жизненный тонус, поэтому она была подлинной, искренней — у массового человека и у самых изощренных интеллектуалов. Молодой Гегель,

увидев Наполеона, говорил, что видел, как в город въехал на белом коне абсолютный дух. Я помню разговоры Бор. Мих. Энгельгардта. Совсем в том же, гегелевском, роде он говорил о всемирно-историческом гении, который пересек нашу жизнь (он признавал, что это ее не облегчило). Пастернака упрекали, но надо помнить: телефонный провод соединял его в тот мир со всемирно-исторической энергией.

Завороженность возростала с интенсивностью желания жить и действовать. Наглядно это можно было измерить реакциями Григ. Ал. Гуковского: он был сокрушительно активен, и его мысль — очень сильная — возбуждалась, как возбуждается страсть. Встречались и незавороженные. Большею частью это были люди слабого жизненного напора, не нуждавшиеся в оправдательных понятиях для возможности действовать. Напротив того, им нужны были оправдательные понятия, чтобы отпустить себе собственную бездеятельность, — подтвердив, что действовать все равно невозможно.

Третьим из основных механизмов совместимости было чувство конца старого мира. Я говорю не о поддающихся логике соображениях (это само собой), но о глубинном переживании конца и необратимого наступления нового, ни на что прежнее не похожего мира (недолговечный нэп спутал, но не искоренил это переживание). Он трудный (в то же время есть в нем какая-то облегченность обнаженности), но он есть единственная непререкаемая данность, реальность, в которой нужно жить; иначе, чем жили, чем живут сейчас за ее пределами.

Мужчины и женщины этого мира иначе одевались, иначе сходились и расходились — среди вещей, названных новыми именами. Не гимназия, а школа, не солдат, а красноармеец. Французская революция тоже испытывала эту потребность: «Здесь клички месяцам давали, как котяткам...» Ни французы, ни мы не думали о том, что имена возвращаются. Что мы еще увидим свадьбы или белые передники школьниц.

Типовой участник исторического процесса, о котором здесь идет речь, несколько не был монолитен. Он попеременно утверждал и отрицал, отталкивался и примирялся. Понять жизнь и литературу тех лет и поведение больших людей этой литературы можно только помня: человек не есть неподвижное устройство, собранное из противоречивых частей (тем более не однородное устройство). Он — устройство с меняющимися установками, и в зависимости от них он переходит из одной ценностной сферы в другую, в каждой из них пробуя осуществиться.

Люди меряют свою действительность разными мерами. Мерой абстрактного идеала разумного и справедливого, мерой своих

групповых интересов и вожделиний, прагматической мерой реальной необходимости и возможности, мерой своих вкусов, культурных и нравственных навыков и пристрастий. На каждом из этих сосуществующих уровней рождаются суждения о действительности.

Так было с Пушкиным в 30-х годах. Одновременно ему были даны: отвлеченный, с ранних лет усвоенный, просветительский идеал разумного; конкретный, и столь же недостижимый, идеал сословного (на английский манер) парламентаризма; непререкаемая (после крушения декабристов) реальность николаевского самодержавия; надежда (тщетная) на то, что разовьются в этой системе начатки культуры и разумной государственности; отвращение к тупым и грубым формам этой действительности.

Есть эпохи, когда уровни сближены, уравновешены. Но есть моменты резких исторических разрывов между необходимостью и идеалом, между идеалами и интересами, между прагматикой поведения и нравственными предпочтениями.

Люди 20-х годов в стихах и прозе, в дневниках, в письмах наговорили много несогласуемого. Но не ищите здесь непременно ложь, а разгадывайте великую чересполосицу — инстинкта самосохранения и интеллигентских привычек, научно-исторического мышления и растерянности.

Есть несравненный стихотворный документ времени — «Высокая болезнь» Пастернака. В ней есть все что угодно по поводу интеллигенции и революции и вовсе нет желания свести концы с концами. Поэтому она действует так магически. Интеллигенция и революция — тема Блока. Но у Блока оценочные акценты расставлены твердо: на стороне революции всегда правда, на стороне интеллигенции — первородный грех преимуществ перед обделенным братом. У Пастернака акценты не расставлены; вернее, они поставлены по обе стороны.

«Высокая болезнь» — стык всех уровней интеллигентского сознания, опрокинутого в события, в факты жизни.

Интеллигентское самоотрицание:

Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.

Интеллигентское самоутверждение (групповое):

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены и сойду.

Это лирическое самоутверждение и самоотрицание — взгляд на поэта изнутри самого себя. Но «Высокой болезни» присуща скользящая точка психологического отсчета. То, что было видно изнутри, сгущается в извне видимый образ уже не поэта только, но вообще человека сходящей со сцены «среды».

А сзади, в зареве легенд
Дурак, герой, интеллигент...
...А сзади, в зареве легенд
Идеалист-интеллигент
Печатал и писал плакаты
Про радость своего заката.

Лирический взгляд претворен в исторический. «Глупость» этого человека — высокоисторическая глупость. Без «глупости» он не был бы героем; во всяком случае, не был бы интеллигентом.

«Высокая болезнь» в высшей степени произведение 20-х годов, когда не только мыслили исторически, но исторически чувствовали, переживали жизнь.

От поэта, от интеллигента и дурака поэтическое движение ширится до охвата существования, но в свою очередь расслоенного на планы. Жестокие и плоские черты измельченной повседневности, но тут же ленинский разговор с историей накоротке — эпический прорыв в историю:

Рождается троянский эпос...

Молодые люди высокомерны. В свете будущего (оно уже стало прошлым) им все ясно; иногда им даже мерещится: дурак, герой, интеллигент — не просто ли дурак? Но социальная жизнь всякий раз существует как таковая (не в свете будущего) и как таковая бывает продуктивна или непродуктивна.

Русская интеллигенция — это тип культуры со многими несогласуемыми вариантами (от революционных демократов до либеральных присяжных поверенных). В свете будущего она ошибалась, как ошибались в свете будущего все известные нам культуры (мы ведь не попрекаем античность многобожием, но любимся изображениями ее богов).

Русская интеллигенция — это культура продуктивная умозрением, искусством, высоким моральным опытом. Она не могла бы делать свое дело без созидающего ума и без исторической глупости.

В мучительных оксюморонах «Высокой болезни» запечатлен человек среды, той самой, которая твердила наизусть декадентские стихи, поклонялась Софье Перовской и допускала, что Пугачев — это тоже правильно.

М. О. Чудакова, В. Н. Сажин

АРХИВНЫЙ ДОКУМЕНТ В РАБОТЕ ТЫНЯНОВА И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ АРХИВОВ

«Нет, кажется, ни одной главы в романе, в основу которой не был бы положен какой-нибудь архивный документ, письма, заметки, дневники и т. д.»¹, — выразил общее впечатление от романа «Смерть Вазир-Мухтара» автор первой (и более четверти века остававшейся единственной) книги о Тынянове-писателе. Тынянов начал работать в архивах, по-видимому, еще в студенческие годы, сосредоточившись главным образом на документо-биографии и творчества Кюхельбекера. «Его творческое воображение становилось свободным только тогда, когда он полностью овладевал своими документальными источниками», — свидетельствует мемуарист².

Когда же примерно с начала 1930-х годов Тынянов начал приобретать по частям архив Кюхельбекера³, разбирать его, готовить тексты к печати, то на фоне рукописного богатства, оказавшегося у него в руках, роль архивного документа в работе писателя подверглась, как мы предполагаем, переосмыслению.

Следы этого — в дневнике К. Чуковского, где в записи от 27 января 1936 г. переданы слова Тынянова: «У меня странная литературная судьба: своего «Кюхлю» я написал без материалов, на ура, по догадке, а все думали, что тут каждая строка документальная. А когда появился роман, я получил документы» (дневник хранится у Е. Ц. Чуковской) и в печатном выступлении Тынянова 1930 г.

¹ Цырлин Л. Тынянов-беллетрист. [Л.], 1935, с. 41.

² Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 95.

³ По устному свидетельству Н. И. Харджиева, архив Кюхельбекера носил по частям домой к Тынянову, во всяком случае, не А. Е. Бурцев, а некий старик, который, как говорил Тынянов Харджиеву, был отдаленным потомком Кюхельбекера. Недавно в переписке В. А. Каверина и В. А. Мануйлова возникло его предполагаемое имя — В. Камельницкий (*Каверин В. Письменный стол. М., 1985, с. 257*).

Напомним хорошо известные его слова из ответа на анкету 1930 г.: «Там, где кончается документ, там я начинаю». Сегодня они стали уже крылатым выражением. В них трудно различить тогдашний смысл, тогдашний генезис. Между тем эти слова — полемичны, как полемичны и другие фрагменты этого тыняновского эссе, относящиеся к документу: «Есть документы парадные, и они врут как люди. У меня нет никакого пиетета к *«документу вообще»*»⁴.

С кем же полемизировал Тынянов в 1930 г.? Прежде чем высказывать предположения на эту тему, следует напомнить о той роли и значении, которые получили в предыдущие годы документ (в неархивном смысле) и архивный документ в общественном быту, в коллективном сознании.

В революционные и первые пореволюционные годы архивы и хранящиеся в них документы оказались в поле зрения широких слоев населения.

Во-первых, эти документы в буквальном смысле слова оказались *на виду* — лежали грудями в опустевших учреждениях и в усадьбах, на улицах, среди развалин разрушенных домов. Статус *хранения*, до сих пор бывший по отношению к архивному документу непреложным, теперь заколебался, подвергся стихийному переосмыслению. Во-вторых, архивы стали темой декретирующих текстов — обращенных не к специалистам, а ко всему населению. Судьба архивного документа, до сих пор направлявшаяся по предустановленным каналам (если она складывалась неблагоприятно, то главным образом из-за непрофессионализма, нерадивости и прочих качеств специальных чиновников), теперь зависела в полном смысле слова от любого.

Эти обстоятельства обусловили ряд действий.

1 июня 1918 г. декретом «о реорганизации и централизации архивного дела» было положено начало собиранию в государственном масштабе всех архивов, находящихся на территории РСФСР, под эгидой Главного управления архивным делом. Проект такой коренной реформы русского архивного дела был подготовлен еще в 1890-е годы, но движения так и не получил⁵. Теперь актуальность этой задачи определялась, среди прочего, невиданной по своим масштабам гибелью архивов. Уничтожение или реорганизация старых учреждений царской России сопровождалась соответствующими мерами по отношению и к их архивам. По следам событий, в 1918 г., А. Е. Пресняков писал: «...памятны в Петрограде разгром департамента поли-

⁴ Как мы пишем. [Л.], 1930, с. 163, 161.

⁵ Подробнее см.: Чудакова М. Беседы об архивах. 2-е изд. М., 1980, с. 17—18.

ции, пожар окружного суда. За толпой последовали и некоторые революционные власти, обрекшие на перемол в бумажную массу груды документов, либо по пренебрежению к их возможной исторической ценности, либо по наивному убеждению, что уничтожение архивов нотариальных и судебных учреждений существенно для окончательной ликвидации старого строя гражданских отношений»⁶.

Спустя семь лет, уже имея возможность оценить масштабы происшедшего, другой деятель архивного дела, впрочем, писал: «Можно и должно, конечно, скорбеть и сокрушаться о той массе архивных материалов, которые безвозвратно погибли в связи с событиями последних лет, но если взглянуть на дело беспристрастно, то скорее придется удивляться не тому, сколько погибло благодаря революции, а тому, что, несмотря на нее, еще сохранилось и, насколько возможно предвидеть дальнейшее, будет сохранено на пользу грядущих поколений»⁷.

В первые пореволюционные годы выходило большое количество архивоведческой литературы циркулярного и описательного характера. За декретом 1918 г. следуют декреты «О хранении и уничтожении архивных дел» (31 марта 1919 г.), «Об отмене частной собственности на архивы умерших русских писателей, композиторов, художников и ученых, хранящихся в библиотеках и музеях» (29 июля 1919 г.). 9 июня 1922 г. появляется циркуляр, воспрещающий распродажу архивов в качестве макулатуры; 20 августа 1924 г. — циркуляр, призванный предотвратить появление на рынке архивных документов; предписывалось, что им надлежало следовать только на бумажные фабрики, где соответствующие комиссии должны были их разбирать. Даже выборочный хронологический обзор архивоведческой литературы этого времени производит большое впечатление своим количеством и разнообразием. Одной из первых была брошюра старого архивиста Н. В. Русинова «К технике архивоведения» (М., 1918). В 1919 г. Главным управлением архивным делом РСФСР была издана большим тиражом брошюра-листовка «Почему необходимо бережно хранить собрания документов и бумаг, и чем всякий из нас может помочь в этом деле» (Пг., 1919). Архивные курсы, работавшие в Петрограде с 1918 г., издавали свои лекции с 1920 г. Брошюра В. Д. Бонч-Бруевича «Сохраняйте архивы» была издана в Москве в 1920 г., в 1921 г. переиздана в Краснодаре, а в 1922 г. вышла вторым

⁶ Пресняков А. Е. Реформа архивного дела. — Русский исторический журнал, 1918, № 5, с. 207.

⁷ Гераклитов А. Долговечны ли наши архивы? — Архивное дело, 1925, вып. 2, с. 8.

изданием в Москве; в 1920 г. в Ростове вышел сборник статей и материалов «Архивное дело»; аналогичное издание в Краснодаре появилось в 1921 г., свидетельствуя о стремлении архивистов развернуть работу по спасению архивных ценностей на всей обширной территории республики.

Заметим здесь, что Тынянов хорошо знал о трудностях и острых вопросах архивного строительства — прежде всего от Ю. Г. Оксмана, который с первых пореволюционных лет стал одним из крупных деятелей архивного дела⁸.

Представление об архивном документе, прежде для определенных слоев самоочевидное, у других, гораздо более обширных, вообще отсутствовавшее, теперь стало предлагаться массовому адресату.

Брошюра 1919 г. начинала с объяснения, что такое архив, подчеркивала необходимость «самой бережной охраны» его. «Какими бы малоинтересными и неважными ни казались на первый взгляд документы некоторых архивов должностных лиц и казенных учреждений <...> — все эти бумаги очень ценны и сейчас, и особенно в будущем. <...> Чем больше сохраняется от прошлого дел и бумаг самого разнообразного происхождения и содержания, отражающих жизнь и деятельность различных классов общества, разных государственных учреждений и отдельных частных лиц, тем нагляднее и полнее можно восстановить картину этого прошлого, тем легче правильно понять его темные и светлые стороны». Такие разъяснения были тем более актуальны, что в учреждениях, брошенных прежними властями со всеми их архивами, размещались новые учреждения Советской власти, и документы, потерявшие свой статус *документов*, воспринимались как физическая помеха в работе, посторонние и загромождающие помещение вороха бумаг. В упоминавшейся уже статье А. Е. Преснякова (с. 208) об этом говорилось так: «Новые люди, которые вступили в покинутые помещения, были враждебны, по крайней мере — равнодушны ко всякой исторической традиции и обычно весьма далеки от сознательного, культурного отношения к документам прошлого. Архивные фонды казались им никому не нужным бумажным хламом, который понапрасну загромождает помещение, получив-

⁸ О его организаторской деятельности в этой сфере см., в частности: *Боровой С. Я.* К истории создания Одесского археологического института и его археографического отделения. — Археографический ежегодник на 1978 г. М., 1979; Тыняновский сборник, Рига, 1984, с. 63—64; об этом говорилось также в выступлениях участников научной конференции, посвященной 90-летию Ю. Г. Оксмана, проведенной 14 января 1985 г. секцией документальных памятников Московского отделения ВООПИиК и Гос. музеем В. В. Маяковского.

шее новое назначение, попусту занимает шкафы и полки, которые могут еще пригодиться. Дела, бумаги, книги выбрасывались в беспорядке из комнаты в комнату, из этажа в этаж, в коридоры, а то и во дворы. В тех — еще лучших — случаях, когда документы не подвергались опасности уничтожения, а только перемещались, делалось это нетерпеливо, небрежно, наспех. Так, значительная часть дел б. Совета Министров и первого Временного правительства была свалена без упаковки и перевязки на грузовые автомобили и выгружена беспорядочными грудами на пол, по углам и под столами в здании Комиссариата юстиции, так, что в разных уголках валялись разрозненными листами постановления и доклады на имя носителя верховной власти высшего ее органа с соответственными резолюциями — ценные свидетельства о политических действиях старой власти».

В сентябре—октябре 1921 г. состоялась I Всероссийская конференция архивных деятелей. Выступая на ней, С. А. Аннинский указывал: «<...> пропаганда архивного дела в настоящий момент является настоятельно необходимой, так как со стороны правительственных и общественных кругов нет уважения к архивам, нет сознания необходимости беречь и охранять архивные сокровища. Такое отношение к архивам господствует и в провинции, и в Петербурге, где вечные ценности исторического значения ежедневно приносятся в жертву случайным, преходящим интересам времени, а иногда и ничтожным учреждениям. По-прежнему архивы выбрасываются с высоты нескольких этажей вниз, и ценные документы обращаются в груды хлама. Бывали случаи, когда в пергаментные грамоты заворачивали товар в кооперативах»⁹.

К 3-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции с целью пропаганды значения архивов в Петрограде была организована выставка архивных документов. Известный историк С. Ф. Платонов, являвшийся в эти годы одним из руководителей Главархива, так разъяснял задачи выставки: «Постоянно борясь с упорным непониманием значения архива, работники его должны пользоваться всяким случаем пропагандировать идеи архива в широких массах, всегда стараясь популяризировать мысль о важности и ценности хранимых материалов. Вследствие этого первой задачей архивной секции Выставки является прежде какой-либо иллюстрации ныне производимой работы дать яркое и выразительное доказательство принципиальной необходимости и государственной важности ее. Необходимо выставить материал, характеризующий драгоценное содержание архивов настолько ярко, чтобы даже

⁹ Архивное дело, 1923, вып. 1, с. 125.

неподготовленной толпе посетителей бросилась в глаза ценность национальных сокровищ, в архивах заключающихся»¹⁰.

Недостаток помещений для архивных фондов был одним из тех факторов, которые затрудняли работу по собиранию документальных материалов. Заведующий Центрархивом М. Н. Покровский в 1925 г. с горечью констатировал: «<...> одна из задач Центрархива заключается в том, чтоб из этого колоссального бумажного материала, в котором мы тонем и который не вмещают 23 здания в Москве, вычерпать то, что нам более или менее непосредственно нужно <...>. Вероятно, лет через 50 будут считать величайшим варварством выбрасывание того, до чего рука не доходит сейчас, чем сейчас заниматься нельзя, — но сейчас иначе мы поступить не можем»¹¹.

Нехватка бумаги, остро ощущавшаяся в стране в начале 1920-х годов, стимулировала сдачу архивных дел на писчебумажные фабрики, передачу их учреждениям, ведавшим заготовкой бумаги. Главархив организовал разборочные и проверочные комиссии с тем, чтобы препятствовать утрате ценных материалов. С той же целью были изданы циркуляры, запрещавшие сдачу архивных дел в макулатуру без их квалифицированной разработки, в провинции распространялись брошюры аналогичного содержания. Однако это не всегда, особенно в провинции, приводило к желаемому результату. Заготовка бумаги все-таки подчас шла за счет сохранности архивов. А. А. Введенский, обследовавший несколько раз состояние архивов Приуралья, в частности Пермской губернии, сообщал в 1920 г.: «<...> Несмотря на разосланную некоторым волисполкомам телеграмму тов. Луначарского с просьбой беречь архивы, несмотря на предписания Губархива и личные посещения его сотрудников, местные волисполкомы, нуждаясь для своих текущих нужд в чистой бумаге, предпринимают систематическую добычу чистой бумаги простым вырыванием ее из архивных дел, причем самые дела, как ненужный хлам, идут на растопку, на клейку конвертов и обертку. Только Ильинский волисполком повел дело разгрома архива несколько организованно, а именно прибегал к ножницам. Делалось это так. В Ильинском архиве, центральном для вотчин Строгановых, поразительном по своим архивным богатствам, Ильинский исполком в целях наказания местной трудовой интеллигенции не раз накладывал такую кару: провинившихся учительниц сажали в Строгановский архив, вооружали ножницами и в порядке при-

¹⁰ Отдел рукописей и редких книг Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ОРиРК ГПБ), ф. 585 (Платонов С. Ф.), оп. 1, ед. хр. 267, л. 46.

¹¹ Покровский М. Н. Политическое значение архивов. — Архивное дело, 1925, вып. 2, с. 4—5.

нудительной трудовой повинности сельская интеллигенция при-
нуждалась к разгрому архива — к вырезке бумаги; самые же
дела сметались в кучи по углам комнаты и выбрасывались или
утилизировались для текущих нужд обертки и упаковки местных
продорганов. А в кучах удалось мне найти подлинную царскую
грамоту Грозного Строгановым и еще несколько весьма любопы-
тных документов, покромсанных ножницами!»¹².

Подобные сообщения не редкость в периодических изданиях
1920-х годов. В Новгороде обнаруживают в большом количестве
пакеты, склеенные из архивных документов XVII—XVIII вв.¹³
В Сибири конфискуют «у торговцев архивные материалы в ко-
личестве до 50 пудов, употреблявшиеся для обертывания това-
ров. Материалы оказались принадлежавшими архиву Кяхтин-
ской городской ратуши первой половины XIX в. Они были про-
даны в конце 1923 г. Троицкосавским коммунотделом местным
торговцам на обертки в количестве 71 пуда»¹⁴. В Ленинграде
один из сотрудников губернского архивного бюро остановил воз
с архивными материалами, которые, как удалось выяснить, были
запроданы в писчебумажную лавку. Оказалось, что эти мате-
риалы принадлежат фонду главной вотчинной конторы А. Д. Ше-
реметьева и проданы в утиль комендантом бывшего особняка
Шереметьева¹⁵.

Нетрудно представить себе, какого самопожертвования, на-
пряжения всех духовных и физических сил требовало дело спасе-
ния архивных материалов. Благодаря самоотверженности
тогдашних архивных деятелей удалось разыскать и спасти (а
подчас хотя бы установить факт гибели) многие архивные
фонды. Вот, как, например, спасались от гибели некоторые
архивы в Петрограде: «Часть петроградского городского архива,
едва ли не наиболее ценная, помещалась в Триумфальной арке
у Нарвских ворот, сильно пострадавшей от пожара в дни фев-
ральской революции. Проникнуть в глубь здания оказалось
возможным лишь с помощью приставной высокой неустойчивой
лестницы. Архив б. Петроградской губернской земской управы
оказался затопленным нечистотами из переполненных люков.
Проникнуть в него было возможно лишь в охотничьих больших
сапогах, с риском потерять сознание от удушливых зловонных
испарений. Часть архива б. Петроградской ремесленной управы
была найдена в куче мусора, в подвале, куда можно было про-
никнуть только ползком. Пролезание в архивы через окно или

¹² Введенский А. А. Об архивах Приуралья (письмо из Перми). — Дела
и дни, 1920, кн. 1, с. 365—366.

¹³ Архивное дело, 1925, вып. 2, с. 142.

¹⁴ Там же, с. 141.

¹⁵ Там же, вып. 3—4, с. 179—180.

форточку в подвале, поиски архивных фондов в грязных подвалах, залитых водой, вырубание льда, толстой корой покрывавшего дела, отыскание архивных дел в подвалах, сараях, на чердаках не были редкими исключениями»¹⁶.

Поистине героическое преодоление многочисленных препятствий во имя спасения архивов свидетельствовало о высокой мере понимания архивистами ценности всякого документального свидетельства о прошлой истории России, значения архивов для будущего страны. Теми же мотивами были продиктованы декреты о сосредоточении в Государственном архивном фонде архивов «активных деятелей контрреволюции, а также лиц, эмигрировавших за пределы Республики за время с 1917 г.»¹⁷, и архивных материалов «семьи Романовых (бывшей царской фамилии), а также лиц, занимавших за время двух последних царствований и период временного правительства высшие государственные должности или находившихся в близких отношениях ко двору или к отдельным лицам бывшей царской фамилии»¹⁸. Но еще до этих декретов государственные архивохранилища, сознавая, что будущее изучение истории революции станет невозможным без всесторонней оценки позиций тех сил, которые участвовали, сталкивались, сопрягались в период подготовки и существования революции, собирали, принимали на хранение архивы, например, Б. Никольского, Д. Мережковского, Н. С. Таганцева, Д. Ф. и Н. Д. Кобеко¹⁹ и др. При этом, в силу подчиненности Главного управления архивным делом Наркомпросу, те или иные прератности в судьбе конкретного человека не должны были сказываться на судьбе его архива, который положено было передавать в распоряжение тех или иных архивных учреждений. С 1936 г. ведомственное подчинение Главного архивного управления изменилось, и это, видимо, нужно учитывать в связи с тем эпизодом из биографии Тынянова, о котором рассказал В. А. Каверин: «Он рано и тяжело заболел — это было неудачей личной, несчастьем, касавшимся его и его близких. Но были другие, общие несчастья. Придя к нему однажды осенью 1937 года, я нашел его неузнаваемо изменившимся, похудевшим, бледным, сидящим в кресле с бессильно брошенными руками. Он не спал ночь, перебирая свои бумаги, пытаюсь найти письмо Горького, глубоко значительное, посвященное судьбам русской литературы — еще недавно мы вместе перечитывали его. Теперь его мучила мысль,

¹⁶ Дела и дни, 1920, кн. 1, с. 504.

¹⁷ Сб. узаконений и распоряжений по архивному делу. Л., 1925, с. 12 (Декрет от 2 августа 1923 г.).

¹⁸ Там же (Декрет от 12 сентября 1923 г.).

¹⁹ Поступили в течение 1919 г. в Публичную библиотеку в Петрограде.

что он сжег его случайно вместе с другими бумагами, в которых, разумеется, не было ничего преступного. Я кинулся доказывать, что письмо найдется, что он не мог его сжечь.

— Нет, мог, — сказал он с отчаянием. — Я не знаю, не вижу, что делаю. У меня голова помутилась.

И он заговорил о невозвратимой гибели архивов, свидетельств истории, собиравшихся десятилетиями, — бесценных коллекций, в которых отразилась вся частная жизнь России»²⁰.

Возвращаясь к первому пореволюционному десятилетию, отметим, что отношение к архивному документу формировалось на фоне изменения роли современного, т. е. сегодня, для определенной практической надобности создаваемого документа — той бумаги, значение которой сильно поднялось на шкале жизненных ценностей. Это изменение нашло отражение в литературе тех лет. Герой одного из самых ранних рассказов Булгакова «Красная корона» (1922), оказавшись после пережитых ужасов в психиатрической клинике, просит врача, «чтобы еще вернее обезопасить себя», выдать ему «удостоверение на машинке. Он согласился и написал, что я нахожусь под его покровительством и что никто не имеет права меня взять», и к тому же «приложил к бумаге круглую синюю печать. Это другое дело. Я знаю много случаев, когда люди оставались живы только благодаря тому, что у них нашли в кармане бумажку с круглой печатью». В повести Булгакова «Дьяволиада» в изощренно-фантастическом сюжете разворачивается тема зависти жизни человека от все расширяющей свои границы сферы канцелярского делопроизводства; потеряв документы, герой повести сходит с ума («Товарищ блондин!» — плакал истомленный Коротков, — застрели ты меня на месте, но выправь мне какой ни есть документик. Руку я тебе поцелую») и гибнет. Тесно связана с документом и фабула рассказа В. Каверина 1926 г. «Воробьиная ночь» («Документ есть удостоверение личности, — поясняет один из персонажей, — а личность к этому документу прилагается, гражданин!»). Вскоре в рассказе Тынянова «Подпоручик Киж» один документ (описка в нем) даст «жизнь» лицу несуществующему, а другой документ заставит поручика Синюхаева сомневаться в собственном существовании. Выясняя документальную основу этого рассказа о документах, относящегося ко времени Павла I, позднейший исследователь отмечает, что Павел будто стремился своими действиями «доказать неустойчивость границы между существующим и несуществующим, но должным с точки зрения императора» — распорядился, например, вырвать из указных книг

²⁰ Воспоминания, с. 54.

страницы с манифестом Екатерины, «оправдывавшим устранение Петра III с престола <...> (прецедент, вся характерность которого для русской государственности раскрывается позднее)»²¹.

Тот же самый документ, который создавался сегодня для практических потребностей, завтра должен был стать архивным. Архивистов беспокоило, будет ли способен «физически» сегодняшний документ исполнять эту функцию. «... Беда в том, что все современные акты до крайности непрочны, — писал А. Гераклитов. — Уже через самое короткое время документ, иногда весьма высокой практической надобности, превращается в руках его владельца в грязную ветошку, грозящую ежеминутно рассыпаться от самого нежного прикосновения <...> письмо совершенно выцвело и лишь где-то в углу мутно отсвечивает след мастиковой печати или должностного штемпеля <...> И сколько таких квитанций, удостоверений, справок и т. п., от которых подчас зависит жизнь человека, гуляет по лицу земли русской, приводя в отчаяние своих владельцев и являясь казнью египетской для имеющих с ними дело учреждений!»²² Вот эта «ветошка» с синей печатью, обнаружившая свою убедительность, близкую к убедительности боевого оружия, оказала воздействие, как увидим, и на некоторые литературно-критические концепции, с которыми вступил в спор Тынянов.

Укажем, наконец, на еще один аспект. М. Н. Покровский, во многом определявший в первые пореволюционные годы новое отношение к архивному документу как источнику, пояснял, что сегодня «тот, кто делает историю, тот ее и пишет и, наоборот, тот, кто пишет, тот ее и делает», тогда как прежний историк описывал «деятельность царей, генералов, министров, но он сам не был ни царем, ни генералом, ни министром, он сам — профессор истории, архивист. Или он описывал страдания народных масс — но <...> он не переживал этих страданий, он мог им только сочувствовать»²³.

Итак, понятие *документа* в описываемое время оказалось в точке пересечения разных значений, порожденных своеобразием момента. Вчерашний день мгновенно стал историей, но в то же время историей не своей; у того мира, который теперь формировался, истории еще не было, но она делалась сегодня — и в это же самое время должна была становиться объектом историка. Историк, таким образом, оказывался равным журналисту-газетчику. Документом бесспорной значимости стал доку-

²¹ *Тоддес Е. А.* Послесловие. — В кн.: *Тынянов Ю. Н.* Подпоручик Кижж. М., 1981, с. 187—188.

²² *Гераклитов А.* Цит. соч., с. 13—14.

²³ *Покровский М. Н.* Цит. соч., с. 2.

мент, создаваемый сегодня и фиксирующий факты текущего дня (или самое близкое прошлое, еще не разграниченное с настоящим).

В тыняновском ответе на анкету 1930 г. два опорных слова — «документ» и «факт». «Всего труднее заставить человека поверить в факт, факт его существования». Эта первая фраза эссе так же полемична, как и те, что говорят о «документе». Объект полемики, мы полагаем, — только что вышедший тогда (в 1929 г.) сборник «Литература факта», где были собраны работы лефовцев, как пояснялось в предисловии, «по вопросу специально о литературе документа-факта»²⁴.

В статье редактора сборника целый раздел был посвящен Фурманову и Тынянову, которые, несмотря на несходство, «делали одно и то же дело: собирали человека и явления, работая на фактах: документах, записях истории». Особенно примечательны здесь эти «записи истории» — запись приобретает самодовлеющее значение. В суждениях такого рода может быть вскрыта, во-первых, апелляция к некоей «бумаге», которая и есть истина, — верно, потому что написано (но не в «книжке», а в том, что имеет типовую близость к справке, квитанции, сегодняшнему «документу», о котором шла речь ранее). Между «жизнью» и «писателем» требуется некое посредствующее звено, исключающее произвольный, личный взгляд на эту «жизнь»: «Фурманов учился на Достоевском, но он <...> опирался не на шаткое умозрение, а на факт. (Выделено авторами. — М. Ч., В. С.). <...> Обилие исторических документов, связанных с эпохой и фигурой Кюхельбекера, отлично помогло Тынянову дать нам живого человека в подлинной его реальности. (Смерть Кюхли вымышлена и звучит фальшивым диссонансом).»²⁵ Документ приравнен к факту; факт же, как проясняется в статье другого автора сборника, не может быть фактом как таковым: «Есть факт-эффект и факт-дефект. <...> Факт-друг и факт-враг»²⁶. Так, в концепции «литературы факта» документ в литературе мыслится как некоторая предварительная, первоначальная обработка «жизни», совершаемая от имени некой внеположной инстанции (хотя бы запись «факта» и производил сам автор будущего произведения). Литература отождествлялась с историей, пишущейся сегодня. Документ получал значение такого субстрата, который должен считаться точным отпечатком действительности.

²⁴ Литература факта. [М.], 1929, с. 5.

²⁵ Там же, с. 58—59.

²⁶ Третьяков С. Продолжение следует. — В кн.: Литература факта, с. 268—269 (ср. у Тынянова о парадных документах, которые «врут как люди»).

«Тынянов работает на факте»²⁷, — писали теоретики Лефа. При этом документ, источник, всегда являющийся не фактом науки, а фактом для науки, приравнивается теперь к тому факту, который добывается в процессе личного действия и наблюдения участника события. То и другое противостояло «вымыслу» — Чапаев получился «подлинно живым», потому что автор «лепил» его «по записям, по документам, по газетной хронике», потому что Чапаев связан «с действительностью не «доверием», а документом. Правда побеждает здесь правдоподобие». «Правда» внеположна художнику и берется им в готовом виде с помощью и при посредстве документа — Фурманов, писавший по горячим следам событий, и Тынянов, обращающийся к далекой эпохе, сближены в глазах теоретиков «литературы факта» этим мнимо-тождественным инструментарием.

В эссе 1930 г. Тынянов подвергал сомнению то фундаментальное и всеобщее значение, которое приписывалось понятиям «документа» и «факта». Документ помогает неочевидному историческому факту войти в сознание (счет гостиницы — «маленький клочок бумаги» — дает представление, что «Каносса была»). Но чем очевиднее прямое воздействие документа на бытовое сознание — тем дальше от очевидности, по Тынянову, участие его в творчестве.

Теоретики «литературы факта» писали: «Есть наивные чудачки, которые полагают, что так называемое художественное произведение или беллетристика как-то творится писателем, а не работается точно так же, как и всякие другие произведения — по источникам: по напечатанным чужим материалам, по своим листкам, по старым и новым записям»²⁸.

Почему же *свои «листки»* (т. е. любые черновые записи) приравнены к *чужим публикациям*? Для теоретиков Лефа, как и для тех, кто, жестоко опровергая их, воспользовался отдельными звеньями их концепций, в пользу письменного документа говорила, мы полагаем, прежде всего его *материальность*, его очевидная вещественность, доступность непосредственному наблюдению. В этом смысле «рукописное» не противопоставлялось для них «печатному». Любые *предваряющие* творческий акт письменные тексты (от дневника до газеты) служили в их глазах убедительным (и спасительным) доказательством первоначальности *вещественного* по отношению к тому, что происходит в сознании художника и не поддается непосредственному наблюдению. Строительный материал должен быть обнажен, очевиден и достаточно элементарен. Дополнительным призна-

²⁷ Литература факта, с. 59.

²⁸ Там же, с. 175.

ком как «записывания», так и «писания» по записям был признак *работы*, то есть физической трудности, становившейся средством положительной в глазах современника окраски творческого процесса.

У тех, кто обосновывал «литературу факта» как идущую на смену литературе «профессионалов»²⁰, документ стал синонимом «подлинности» (они говорили «о подлинном», т. е. всегда документальном, а не вольно-измышленном, «живом человеке»); источником не «вольно-измышленного» представления о реальности. В нем видели возможность быстрого построения новой литературы. Поскольку история ощущалась как творящаяся собственноручно, возникающая в любой момент, то документ был уже не материалом для будущего историографа, а инструментом творения истории. Любая письменная фиксация события — неважно, рукописная или печатная, дневниковая запись или газетный очерк — как бы дважды повышалась в ранге по сравнению с результатом «творчества» («вымысла»). Создание документа приравнивалось к непосредственному участию в «жизнестроении». В то же время новосозданный (так же как и «старый») документ должен был стать посредником между «жизнью» и «творчеством», связь между которым сильно рационализировалась, упрощалась: документ рассматривался как доступный каждому трансформатор для преобразования одного в другое.

Так понятие, с которым до сих пор имели дело источниковеды, археографы, деятели архивного дела, стало к концу 1920-х годов достоянием публицистов, критиков, теоретиков искусства. Этот взгляд на документ как на ключ к механизму работы исторического романиста (и вообще романиста) и заставил Тынянова выступить с полемической статьей, острием которой стало утверждение: «Там, где кончается документ, там я начинаю».

Тынянов стремился, в сущности, вернуть документ туда, где он был «на месте», где ожидал обращения к нему и историка, и литератора. Процессы, происходившие в то время в архивном деле, были в поле его внимания и воздействовали на него.

Отношение к роли документа в творческом процессе было связано с тем пересмотром представлений о содержании и статусе литературного труда, который шел с разных сторон, сходясь в некоторых точках. На фоне борьбы за всеобщую грамотность овладение литературным навыком становилось своего рода более высокой ступенью грамотности — недаром статью, обращенную к молодым писателям, Горький называет «О пользе

²⁹ См. в связи с этим: *Sola A. Littérature du fait et réalisme socialiste. — Revue des études slaves, 1983, t. 55, f. 1, p. 231—238.*

грамотности» (1928 г.), а в другой статье того же года сообщает, что получает десятки писем «от «начинающих» писателей» (слово еще ставится им в кавычки!) с просьбой: «Поделитесь вашим опытом, научите писать художественно». Они имеют законнейшее право требовать от старого писателя ознакомления их с техникой работы» («О возвеличенных и начинающих»). С другой стороны, теоретики «литературы факта» утверждали: «уменьше быть писателем должно быть таким же основным культурным качеством, как и меньше читать»; от уменьшения написания газетную заметку, которым должен обладать «каждый гражданин», намечалось движение к такому времени, «когда и без помощи писателя люди что надо зафиксируют, кого надо сагитируют». Очень скоро над этим стремлением к депрофессионализации литературного труда возобладала тенденция к освоению профессии литератора возможно более широким кругом лиц; задача обучения «писать художественно» к концу 20-х — началу 30-х годов приобрела и определившиеся организационные формы (с 1930 г. стал выходить журнал «Литературная учеба», с 1932 г. — серия изданий «Как работали классики», адресованная главным образом «начинающему» писателю, и т. п.). Жестко заявленное в первое пореволюционное десятилетие левовское видение места литературы в новом обществе ушло с поля литературной полемики³⁰. Претерпело эволюцию и представление об архивном документе — в критике, публицистике, массовом сознании, специальной литературе. После описываемого нами времени архивный документ вновь ушел с «дневной поверхности» (Д. С. Лихачев), хотя архивы и продолжали накапливаться в хранилищах. Драматичнее всего была судьба личных архивов, немалая часть которых погибла в предвоенные и военные годы. Резко разделилось представление о рукописном и печатном документе, слитое в высказываниях теоретиков «литературы факта».

³⁰ «Понятна и ясна работа Толстого — эпика и учителя 60—70 лет тому назад, — пояснял С. Третьяков. — Медленен темп работы общественной мысли, от этапа до этапа — десятилетия. <...> Вокруг своего полотна он создает последователей, для которых его книга является библией. В том, что одному человеку приходится проделывать такую гигантскую работу, чувствуется слабость публицистики, что обязывает «жреца искусства» из своего привилегированного угла делать нужные общественные наброски, тут и слабость специализации в области науки, особенно ее общественного сектора, и традиции «полигисторства» (полигисторами в средние века называли ученых, вмещающих в себя всю сумму знаний своей эпохи)» («Литература факта», с. 39). Этот способ видения ситуации вновь обнаружил свои объяснительные и описывающие возможности в последнее время, только войдя уже как бы с другого входа, вне связи с отечественными истоками (см. статью Л. Д. Гудкова и Б. В. Дубина в наст. изд. и ср. отношение авторов к той ситуации, когда «только литературе и лишь благодаря фигуре «гения» <...> надлежит выразить сущность репрезентируемого целого» и т. д.).

Создание «документа» для печати стало нормой («каждый гражданин» мог уже написать газетную заметку), создание же документа «для себя», то есть для будущего историка, казалось в лучшем случае бессмысленным.

Приблизительно с начала 60-х годов положение вновь изменилось. Те, кто, как авторы данной статьи, стали в эти годы сотрудниками крупнейших архивохранилищ страны, имели возможность увидеть, как начался мощный приток уцелевших архивов наших старших современников, родившихся в последние десятилетия прошлого века, — литераторов, ученых, самых разных участников культурного процесса XX века. Документы, долгое время занимавшие свое непропорционально высокое место на шкале насущных ценностей, приобретая нередко решающее значение в самой судьбе человека (и потому либо не объявляемые их владельцами, либо ими же и уничтоженные — архивисты знают, как мало дневников и переписки было даже среди сбереженных бумаг), вновь получили «нормальный» статус исторического свидетельства. В эти годы, не без побуждения со стороны архивистов, создавались в большом количестве мемуары о пережитом, рассчитанные не на сегодняшнюю печать, а на будущего читателя и исследователя. Представление о ценности рукописного документа, о необходимости его сбережения и создания получило распространение в широкой общественной среде. Одному из авторов данной статьи пришлось убедиться в этом на большом количестве читательских писем. Отклики на книгу «Беседы об архивах», где было рассказано в популярной форме об истории архивного дела в стране и о современном положении дел, показали, с каким доверием отнеслись читатели к призыву автора сохранять и создавать письменные свидетельства о нашей истории и современности. Они показали, что специфическая тема — архивный документ, работа в хранилищах — вышла из круга интересов только узких специалистов (см. приведенные выше факты самоотверженной деятельности отечественных архивистов по сохранению исторических документов в первые пореволюционные годы) или теоретиков искусства — тех, в полемике с которыми отстаивал Тынянов в конце 20-х — начале 30-х годов свой взгляд на роль и место документа в работе писателя. Эта тема приобрела общий интерес. Проблемой дня стало уже не просто сбережение документа, а его использование, изучение, его доступность для широких кругов исследователей.

Приходилось писать о необходимости устранения тех трудностей, которые возникают нередко на пути человека, пришедшего заниматься в архиве — будь то учитель, принесший «отно-

шение» для этих занятий из своей школы и услышавший в ответ: «Это тема не для Вашего учреждения!», или сотрудник научного учреждения, который, на наш взгляд, «должен иметь возможность на свой страх и риск разрабатывать новую тему». Речь шла об инициативе, столь необходимой в разных сферах нашей жизни и не менее важной в сфере научной, в том числе в области архивного поиска; шел спор с той практикой, когда «читатель-исследователь с его кругом вопросов в какой-то степени вынуждается на роль фигуры пассивной. Исследовательской инициативности от читателя в сущности не ждут, напротив — ее нередко пресекают <...> Без него и за него решают, какие материалы он будет изучать, а каких ему не выдадут». Говорилось что «работу с читателем нередко заменяет волнение бумажного моря»³¹, когда вместо стремления помочь в поиске необходимых материалов начинают «дотошно исследовать анкеты читателей», и человек, пришедший с ходатайством от издательства, для которого готовит публикации, слышит: «Принесите письмо и от того учреждения, в штате которого вы состоите, письмо о том, что оно не возражает против ваших научных занятий в нерабочее время». Речь шла и об особенностях подбора кадров для хранилищ ценнейших документов, где «должны работать люди с широким кругозором, руководствующиеся не бюрократическими амбициями, а интересами информационного обслуживания науки»³².

Возвращаясь же к суждениям архивистов начала 20-х годов, оценивших перспективу защищенности документа («сколько <...> сохранилось и <...> будет сохранено на пользу грядущих поколений» — см. с. 145), необходимо трезво отдать себе отчет в том, что сегодня интенсивность освоения источниковедческой базы — в силу ряда причин — разительно не соответствует гигантскому наличному фонду рукописных материалов, которые были сохранены, нередко в тяжелейших условиях, самоотверженными усилиями многих наших соотечественников, наделенных высоким историческим сознанием. Настает время решительно ускорить освоение этих богатств.

³¹ Чудакова М. О. О бумагах и рукописях. — Сов. культура, 1982, 19 января, с. 3. В конце года, подводя итоги читательских откликов на выступления газеты и поместив данную статью в ряд публикаций, «вызвавших наибольшее количество писем» и тех тем, которые газета не считает законченными, редакция напечатала отклик доктора исторических наук Н. Пирумовой, где подчеркивалось, что статья «поднимает важную проблему деятельности архивных учреждений», и критически описывалось существующее положение, когда в архивах «до сих пор действуют средства информации, сложившиеся много десятилетий назад» (Сов. культура, 1982, 28 декабря, с. 6).

³² Чудакова М., Хорошкевич А. Не к тому интерес. — Правда, 1984, 3 апреля, с. 2.

Г. П. Блок

ИЗ ПЕТЕРБУРГСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ

И не было ни дня, ни ночи,
А только тень огромных крыл.

(А. Блок)

Эти годы принято называть «временем реакции». На этом названии, в сущности, как-то и успокаиваются. Нам, нынешним тридцатипяти-сорокалетним людям, это время — раннее детство наше — представляется очень спутанным, и если, глядя в наши воспоминания, пытаемся мы найти в них какое-то странное связующее их единство окраски, то этому единству очень трудно дать название, и уж никак не удовлетворяет нас старая, стоптанная газетная клочка.

Может быть, именно нам этого названия (если оно нужно) никак и не придумать. Детство проходит «дома», оно непременно очень «свое» — такой-то переулок, такой-то номер дома, «сердитая булочница» на одном углу, знакомый аптекарь на другом. Дальше детский глаз не убегает. И когда теперь расширенные революцией зрачки ищут в прошлом общего, большого, — неизбежно приходится опираться все на ту же свою, другим непонятную «сердитую булочницу».

Ярче всего вспоминается и, по-видимому, важны и характерны темные, очень темные шерстяные портьеры, ковер во всю комнату, толстый, старый, плотно ухоженный отцовскими шагами, с памятным, почему-то приятным запахом ввевшейся пыли. За окном белый день, сухой треск колес по булыжнику и напротив «дом Егорова» с синим швейцаром. Может быть, еще характернее и значительнее вечер с керосиновыми лампами, когда в квартире особенно тихо и часы в столовой необыкновенно громко, страшно-важно тикают. Все это — «дома», «свое».

Как представляется теперь, самым замечательным в ту пору

было происходившее тогда, или только что к этому времени определившееся, новое расслоение человеческой массы в России, осторожнее сказать — в Петербурге. В каждом слое намечался — свой, еще не устоявшийся быт, хитросплетенный из пестрых позаимствований от соседей и частью из собственных, видовых, благоприобретенных навыков.

«Крепостная» Россия, являвшая собою в плотно скованном дворянско-крестьянском двуединстве картину определительную и простую, исчезла. Двуединое распалось, и между расколовшимся верхом и низом стало нарастать дикое мясо. Тут опять нужно освободиться от навязчивого, скудного и неточного разменного словечка «разночинец». Решительно ничего оно не объясняет.

Прослойка дикого мяса тонка и извилиста. Невозможно проследить всех многообразных ее пластов, исчерпать их в каком-нибудь перечислении. Но если уж толковать о том или другом пласте, то во всяком случае следует помнить, что наряду с теми, кто «говорил» (временами даже «покрикивал», а то и «повизгивал»), были другие — молчаливые, неслышные потомкам, и вот именно из них-то, как и всегда, составлялось главное множество, подлинная основная ткань данного века. Именно из них, а совсем не из того, особого теста, от которого полнела «Русская мысль», или — все равно — «Русское богатство», «Вестник Европы». И у них есть, конечно, свое место, но только при наличии серьезнейших дефектов исторического слуха можно полагать, что в речах этих «выразителей общественного мнения» слышен истинный голос в с е й современной им России. В том-то и дело, что голос этот был очень невнятный, может быть даже и вовсе не было никакого голоса (весь заглох в темных портъерах), а преобладающим, характерным было молчание. Тихие, молчаливые годы — это, по-видимому, довольно точно. И нечего говорить, и не умеем сказать, и не хочется, да вероятно и не надо.

Об одной группе человеческих наслоений кое-что рассказано. Рассказал Чехов, очень хорошо, с большой любовью. Позднее их стали называть обывателями, вернее, однако, это дачники, «дачные мужья» с традиционными тещами, болотные жители Озерков, читатели «Петербургской газеты» с Лейкиным на ролях Шекспира (в сущности, очень мирные, тихие люди). Были среди них одни попроще, другие поусложненнее, но в общей своей совокупности, под единым кровом печальной чеховской повести, они были только частью большого молчаливого целого.

Над ними была другая группа, другое новообразование. Своего бытописателя у нее до сих пор нет, да едва ли такой и

отыщется, потому что очень уж трудно нащупать в ней остов «типа». А трудность эта объясняется тем, что сущность этой группы, первопричина ее крылась именно в удалении от типа, в утрате его, вольной и невольной. Это как бы отрицательная величина, скорее даже иррациональная (вроде корня квадратного из минус единицы!).

Из задичавшего дворянства, думается мне, составилось основное ядро этой группы (обросшее потом всякими другими, посторонними, непривилегированными лишайниками). Рассыпалась и даже из памяти ушла земельная «крепость», на петербургских панелях пообшаркались подошвы, а тут из голубой кружки ведомства императрицы Марии то и дело выскакивали все новые владимирские кавалеры и бежали в департамент герольдии «утверждаться». А в ушах не отскрипели еще наставления очкастого старца-учителя — «возвышенные заветы сороковых годов». Да седеющий дядюшка, «современник великих реформ», меланхолически сыплет сигарный пепел на серые в клетку панталоны.

И вот выросло и созрело около этих серых панталон нечто. Нечто с хорошим еще, временами даже превосходным французским языком, с обязательной ненужной гостиной, с дедовским ореховым трельяжем в этой гостиной, а с чем еще — пожалуй и не придумать, гораздо легче сказать — без чего: без определенных политических привязанностей; без смелости, хоть, правда, и без страха; ко второй половине месяца (неизбежно!) без денег, а главнейшим образом — без сословного ощущения.

Это, конечно, не родовая и служилая знать и не «буржуазия». Вместе с тем это вовсе и не так называемая «передовая интеллигенция» и не «кающиеся» дворяне, а просто так: начальник отделения такой-то, присяжный поверенный такой-то, инженер такой-то, или еще проще: Владимир Николаич, Сергей Сергееч.

От чеховских людей, от «дачников» их отличала вполне определенная черта, не допускавшая смешения одних с другими, именно — изысканность вкуса, некая брезгливость, хоть и утомленная уже, хоть большинством и не сознаваемая, конечно, и не ценящая, но стойкая. Они понимали толк в вещах, только понимание это было глубоко пассивное, не дававшее почвы никакому умению. Для умения нужна уверенность, а они ни в чем уверены не были и меньше всего уверены были в себе.

В сущности, каждый из них был героем глухой, тягучей трагедии, тоже, впрочем, несознаваемой. Никто из посторонних зрителей не признал бы также в данном зрелище трагических элементов, ибо тот, кто в этой трагедии был «злодеем», счел бы

такое признание попросту непристойным или (словечко еще доживало) «нечестным». А власть трагического «злодея» распространялась на всех, и был он многоликий и во всех своих ликах гуманный, просвещенный, удручающе нравственный. Под именем этого «злодея» я разумею либеральный (хотелось бы сказать — розовый) террор.

Только в редких случаях кто-либо из моих героев бывал «к злодеям причтен», то есть вступал в их ряды. Обычно, движимый все той же брезгливой изысканностью вкуса, он молча сторонился их жестикулирующих рук. Но власть «злодея» была тем и сильна, что никто не видел в ней ни власти, ни злодейства. И опять-таки лишь в редких, изумительно редких случаях герой вступал с ней в борьбу. В психологической невозможности психологически необходимой борьбы, не только борьбы — даже хотя бы пассивной враждебности, в этом и заключалась чрезвычайно простая в конце концов суть трагедии.

И жили «герои» тихо, каждый у себя. Утром кофе в серебряном с «русским» орнаментом подстаканнике, облитая сахарной глазурью мягкая подковка, в «Новом времени» знакомый покойник да что-нибудь про президента Карно. Потом служба. Потом обед — рюмка водки пополам с допель-кюммелем, меренги от Rabon (жена сама ходила). Вечером иногда винт, маленький шлем в пиках, без одной.

А там где-то в чистенько подметенной и почему-то все-таки захолустной Гатчине тихий двор. Большой, молчаливый император стоит у окна потупясь, заложил рыхлый палец за пуговку просторного куртка и слушает бородатого министра*. За окном полосатая будка. Около будки семеновец в глухом с белым кантом кафтане, в низенькой барашковой шапке. Стоит подняв подбородок. Тишина. Это — в отдалении.

На Литейном в хмуром особняке жил Победоносцев. Мне пришлось видеть однажды, как он из темного подъезда прошел в темную карету. Помню покойнический, слоновой кости профиль и неподвижными рубцами морщины на щеках. В том мире это был действительно выходец с какого-то другого света. Уж зато как же его (одинокого) боялись!

Очень большое, странно большое место занимали уголовные процессы. После обеда Иван Николаич, не стесняясь перед домашними, изображал в лицах, как убили Сарру Беккер и в какой позе она, мертвая, лежала в кресле. С нетерпением ждали, как на суде будет крючить пальцы Спасович.

* Товарищ министра путей сообщения Евреинов на докладе держал в руке *ripse-pez* и слегка им помахивал. Александр III сказал: «Видеть не могу этого хлыща» и убрал его в сенат.

Донашивали еще турнюры. Я прекрасно помню, как няня, одеваясь, подвязывала себе сзади к поясу тугую подушечку в форме полумесяца. А у мужчин всеобъемлющее значение приобрел пиджак с галстуком «poeud taip» и почти обязательны стали бороды коротенькой лопаточкой.

Фигнер пел «Куда, куда, куда вы удалились». Когда занавес падал, взволнованные турнюры бежали к рампе. Мужьям не нравилось, вспоминали Руслана — Мельникова, Фра-Диаволо — Комиссаржевского. И конечно Патти («Сал-лявэй мой, сал-лявэй, галясистай сал-лявэй»).

Стихи замирали. На Лиговке постановывал Фофанов. Характерные для того времени имена — Случевский, Фруг, Льдов, Ратгауз. Их тогда презирали. Из «маститых» уважали Майкова («Но хлебом золотя простор ее полей, ей также, Господи, духовного дай хлеба»). Из умерших и розовой цензурой разрешенных популярны были Алексей Толстой и Некрасов. Фета не знали и не любили, да он, впрочем, был из недозволенных. Чехову значения не придавали. Лев Толстой шумно работал на голод. Короленко — полицмейстер освободительного движения — смотрел за порядком.

Про архитектурные отложения этой эпохи говорено много. Они перед нами еще, в соседстве с последующими «модернами». Достаточно вспомнить над углом пятиэтажного сундука бутылкообразную башенку, да излюбленное украшение фасада — нашлепанный в штукатурку щебень. На Песках, на Обводном канале, на Охте одна за другой вырастали церковки «style russe», под Василия Блаженного. Купола темнели очень быстро. Мне кажется, что гений того же времени дал облик всем петербургским кладбищам, и если пойти, например, к Митрофанью, на какие-нибудь Вдовьи мостки, то именно к началу девяностых годов неизбежно клонятся воспоминания.

Знаменательным, однако, представляется, что в ту же пору создался и быстро вошел в обиход новый вальс — так называемый венский (вместо прежнего — *à trois temps*). Медленное кружение под дактилический говор вальса — это, как мне приходилось слышать, наркоз, к которому Европа пристрастилась, когда ей нужно было забыться, или вернее — забыть. Таким образом, всякая новая дозировка наркоза весьма показательна. Помню, когда весной выставляли рамы и становилось слышно, как на Бассейной вызванивает конка, — во дворе из чьей-то квартиры сыпались тусклые фортепьянные звуки вальса *Cliquot*:

Un petit verre de Cliquot . . .

Но мелодия времени, если была такая, определялась не валь-

сом. У нее устремление было иное: сквозь Чайковского (главным образом, пожалуй, шестая симфония), дальше — как ни странно — через Рубинштейна и к цыганам. Этим же путем шел Апухтин*.

Литературные симпатии, о которых я говорил раньше, были скорее всего симпатиями официальными, истинным же владыкой, хозяином дома был, разумеется, только Апухтин. Для людей того неопределенного круга, который меня занимает, это неоспоримо. Многие из них знали его наизусть всего насквозь. На этом черном бархате мы и росли.

А к цыганам уже проникала порча. Песню растворял романс («Голубка моя») и создавался «цыганский жанр».

Иногда таившееся под шершавой скорлупой вулканическое ядро выбрасывало ракету. Какие-то странные люди творили странные, непозволительные дела. Если не ошибаюсь, к этому времени относится явление знаменитого авантюриста корнета Савина. Были и другие, ему подобные. Дядя-генерал привозил рассказы про них из Яхт-клуба.

У ребенка всякое слово, всякая цифра — живет (друг или враг). Помню твердо, что цифра 1893 вызывала тоску. Под Новый год вечером большие поехали по обычаю к бабушке на Кировскую — там брат моей матери, валаамский монах, из бывших офицеров, служил всенощную. Я остался дома втроем с няниной дочкой и ее подругой, портнихиной ученицей. Общими усилиями сочинили мы какое-то quasi-стихотворное приветствие уходящему и наступающему году, написали его на бумажке, привесили бумажку над диваном, стали на диван на колени лицом к стенке и запели:

— Прощай, 1893 год!

И вот, в октябре, внезапно Петербург почернел.

Перед тем некоторое время возбужденно обсуждались докторские бюллетени из Ливадии. Аппетит, самочувствие — хорошо помню эти слова.

Квартиру устраивали на зимнее. Обойщик Рундштюк снабжал меня всеми новостями, рассказывал, сколько черного сукна пошло на колоннаду Голландской церкви. Точно вся накопленная тьма вылезла из домов и повисла на фонарях, на подъездах, на балконах. Повсюду печальные надписи (поражали непонятные слова «в Бозе»). Потом тот же Рундштюк рассказывал — а я с завистью слушал — про герольдов на углах, про похоронную церемонию, про рыцаря темного и рыцаря светлого.

* Александр Блок глубочайшим образом прав, когда именует эти годы — апухтинскими и цыганскими.

Теперь мы знаем, — наступали действительно другие времена. А когда я вспоминаю о тех, давно минувших, древнейших, мне кажется — затаенную их сущность лучше всего передает одна, всем хорошо знакомая петербургская декорация: в белую ночь на дворцовой крыше темные кумиры молчат; на другом берегу, над самой водой, у черных ворот два фонаря; над ними зеленеет лезвие Петропавловской крепости.

Публикация Ю. М. Гельперина.

* * *

Георгий Петрович Блок (1888—1962), писатель, историк, архивист, литературовед, переводчик¹, окончил в 1909 г. Александрский лицей (в котором был и редактором «Лицейского журнала»). Причастность к замкнутому и привилегированному клану лицейстов не помешала ему достаточно органично встроиться в культуру 1920-х годов, хотя «физиологический подход», как говорил сам Г. П. Блок, к его происхождению не раз существенно осложнял его жизнь². Обращение бывшего служащего канцелярии Сената к филологии произошло в первые послереволюционные годы, когда он стал работать в Академии наук. Это были главным образом занятия биографией Фета, завершившиеся книгой «Рождение поэта. Повесть о молодости Фета» (1924) и «Летописью жизни и творчества Фета» (не издано). Б. И. Бухштаб сообщает: «Юрий Николаевич Тынянов предложил мне подготовить для «Библиотеки поэта» первое научное полное собрание стихотворений Фета. Работа была задумана широко. Через несколько лет я представил рукопись двухтомного собрания, в котором комментарии с включенным в них полным сводом вариантов занимали 20 печатных листов». По предложению Бухштаба издательство заключило договор с Г. П. Блоком на

¹ См. о нем: *Лихачев Д. С.* Об авторе и его книге. — В кн.: *Блок Г.* Москвитяне. Историческая повесть. М., 1975, с. 3—6; А. Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, кн. 1, с. 96—109, 501; *Шоломова С.* За строчками писем — Судьба. — Звезда, 1980, № 10, с. 178—183; Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 520—523, 529—530, 635.

² Оспаривая формулировку, разлучившую его с родным городом, он писал высоко его ценившему и всячески помогавшему В. Д. Бонч-Бруевичу в 1944 г.: «Что я происхожу из дворянской семьи, — это совершенно верно. Это известно всякому, кто читал биографию моего двоюродного брата, поэта Александра Блока. А что я «помещик» — это неверно. Мой покойный отец, ленинградский адвокат, купил на свои трудовые сбережения небольшой дачный участок под Ленинградом. Там наша семья проводила лето. Вот и все мое «поместье» (ОР ГБЛ, ф. 369, к. 240, № 28, л. 7).

«Летопись жизни Фета» как одно из приложений к изданию. Работа была выполнена и принята. «Однако ко времени сдачи рукописи в набор вышло правительственное постановление, регулирующее количественное соотношение текста и вспомогательного материала в изданиях классиков. Пришлось значительно сократить свод вариантов, довести примечания до 7 печатных листов, от приложений отказаться³ и издать собрание Фета не в двух томах, а в одном томе, который появился в 1937 году».

Современным ему литературным процессом (в том числе творчеством своего великого кузена) Г. П. Блок заинтересовался сравнительно поздно, в самом преддверии 1920-х годов. Одиночка и чужак, он поначалу скептически отнесся к увиденным им впервые блистательным профессионалам. О популярных лекторах «Дома искусств» он писал в 1921 г. Борису Садовскому: «Каста фокусников — есть умные, есть глупые, почти все нагле и безусловно все неискренние, мертво-равнодушные к тому, о чем пишут. Последнее ужаснее всего. Ведь ясно же, что умному, хитрому, хлесткому одесситу <...> решительно никакого дела нет ни до Ахматовой, ни до Маяковского, а вот хвалит их и от этой лжи претит. И Замятин — тоже умный и хитрый и тоже лжет, пытаясь растрогать своим Мамаем, которого сам не любит»⁴.

Поддерживая дружеские отношения с некоторыми из филологов нового поколения (например, с В. Л. Комаровичем, Б. М. Энгельгардтом), к ОПОЯЗу он в 1921 г. испытывал антипатию, говоря о «знаменитом формальном методе, насаждаемом так рьяно гг. Шкловским, Жирмунским, Эйхенбаумом и другими иностранцами»⁵. Однако проблема методологического обновления литературной науки его волновала. «Но Вы знаете — кое-что все-таки новые делают. Верного пути они еще не нашли, но трепыхаться по-старому тоже нельзя. И в этом они правы», — писал он тому же корреспонденту 7 июля 1921 г.⁶ Неприятие формального метода было для него не фобией, а проблемой, не решаемой раз и навсегда, и главное — связанной с собственной неуверенностью в необходимости науки о литературе вообще: «Нужно ли вообще говорить о стихах, «разбирать» их, даже если это не формально, а по существу (характерное воздейст-

³ О трудностях такого рода в работе «Библиотеки поэта» см. в мемуарах А. В. Федорова и А. Г. Островского (Воспоминания, с. 103—105, 178, 182—184).

⁴ ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 55, л. 60б. («Мамай» — рассказ Замятина).

⁵ Там же, л. 80б.

⁶ Там же, л. 19.

вие того двойственного значения слова «формальный», которое сыграло немалую роль в отечественной истории формализма. — *Ред.*)? <...> Что сказано стихом, то пусть так и остается, ни слова больше. Только поэт имел бы право прибавить и разъяснить <...> Нужно ли (страшно сказать!) подпускать науку к стихам? И какую науку? Думаю, что только одну — историю, и не к стихам, и не к человеку, написавшему стихи, а к тому и к другому вместе, зараз, т. е. к поэту» (письмо к Б. Садовскому от 3 окт. 1921 г., л. 33об.)⁷.

Ю. М. Лотман в статье, публикуемой в настоящем сборнике, пишет о том, что в русской культуре «традиционное место церкви как хранителя истины» заняла в XVIII в. литература (см. с. 200). В этом смысле любопытно и показательно уподобление в том же письме Г. Блока русской литературы церкви во время службы, а формальной школы — вторгшейся в церковь компании студентов во главе с неким доцентом, анализирующим происходящее, объясняющим, как распространяется запах ладана, звуковые волны при пении и т. п. «Это безусловно научно, и доцент — величайший и честнейший «эрудит», и все, что он говорит про влияние волн, — верно, и очкастые станут еще очкастее от его слов. А все-таки необходимо ли?»

По свидетельству вдовы Г. П. Блока Е. Э. Блок (в ноябре 1984 г.), он очень уважительно относился к романам Тынянова, и это, как увидим далее, имеет серьезные основания. Г. П. Блок и сам писал историческую прозу: незавершенный роман о декабристах «Каменская управа» (1935), повесть об основании Москвы и Московского государства «Московляне» (1951). Он был видным пушкинистом, автором книги «Пушкин в работе над историческими источниками» (М.—Л., 1949), участником академического издания Пушкина и полного собрания сочинений Ломоносова; в 1960 г., за два года до смерти, организовал в Институте русского языка АН СССР группу по составлению словаря русского языка XVIII века и начал над ним работу.

Особо следует отметить его работу над пушкинской «Историей Пугачева», которую он готовил для академического собрания сочинений. Известный пушкинист М. А. Цявловский писал о нем в 1940 г. (составляя проект документа, который должен был помочь возвращению Г. Блока в Ленинград) как об «одном из немногих литературоведов, умеющих сочетать научные знания и методику с талантом беллетриста. <...> Он исследует взятую им тему с предельною пристальностью ученого и создает

⁷ Эта точка зрения и была одним из образцов такого понимания литературы, которое «упраздняет методологическую проблематику специализированного анализа и техники объяснения» (см. статью Л. Д. Гудкова и Б. В. Дубина в наст. изд., с. 209).

из сухих дат и разрозненных фактов картины, поражающие историческим полнокровием и художественной выразительностью. Таковы его работы, выросшие из такого бесплодного, казалось бы, труда, как составление указателя к «Истории Пугачева» <...>⁸.

Очерк «Из петербургских воспоминаний» был написан в 1922 г. и предназначался для несостоявшегося в Нижнем Новгороде журнала. Он был послан туда Б. А. Садовскому, в архиве которого и сохранилась рукопись. «Посылаю Вам неожиданно написавшийся отрывочек мемуарного свойства, — писал Г. П. Блок 7 августа 1922 г. — Явился он следствием раздражения, в коем находился по случаю чтения писем Короленки и воспоминаний Овсяннико-Куликовского⁹. Я прочел его двум-трем лицам. Осудили за смешение лирики с публицистической желчью. Но я менять не могу, ибо таковы именно (т. е. смешанны) и воспоминания мои о тех годах, а потом кто же может мне запретить разводиться какие угодно смеси?»¹⁰

Полемически заостренная программа «культурного архаизма», отточенная «литературная злость» сообщила эту юду Г. П. Блока черты стилевой выразительности, которая напоминает некоторые качества тыняновской прозы (в частности, «физиогномику» разных периодов отечественной культуры), равно как и другие стилевые явления в советской прозе 1920-х годов.

В мемуарном эссе Г. П. Блока есть некоторое стилевое и мировоззренческое сходство с книгой Мандельштама о начале жизни «Шум времени», хотя мемуаристы принадлежали по происхождению к разным и до известной степени — противостоящим социокультурным структурам: камер-юнкер Г. П. Блок был родом скорее из «мира державного», с которым «лишь ребячески связан» был Мандельштам. Показательно, что именно Г. П. Блоку, «проницательному и зоркому редактору»¹¹, принадлежала честь и инициатива печатания книги Мандельштама в издательстве «Время». Их роднило «петербургское детство» и то особое чувство «города, знакомого до слез», о котором Г. П. Блок говорил устами героя своей повести «Одиночество»: «...москвичу, что ни дай — все только обслюнявит. Ведь вот им же не понять, например, что можно идти этак где-нибудь по Средней Подъяческой (знаете там, где Екатерининский канал таким подленьким коленцем ломается), идти в дождик, в грязь,

⁸ ЦГАЛИ, ф. 2558, л. 229.

⁹ «Письма 1888—1921 гг.» В. Г. Короленко (1922) и «Воспоминания» Д. Н. Овсяннико-Куликовского (1923) вышли в учрежденном Г. П. Блоком издательстве «Время».

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 55.

¹¹ Чуковский К. Современники. М., 1963, с. 245.

смотреть на кислые дома, дышать мокрой вонью и вдруг остановиться перед всем этим... ну как бы выразиться?... ну, в тайном, что ли, восторге... да, да, в настоящем, понимаете ли, восторге, в блаженных, разрешите сказать, слезах умиления... Нет, где им понять!»¹².

В стремлении понять по-своему, в применении к собственному поколению «расслоение человеческой массы в России» и особенно ту «прослойку», которая именуется разночинцами, Г. П. Блок обращался к Чехову, к его персонажам. Мысль о Чехове как определительном для поколения писателе не оставляет его и позже и через два года в письме к А. Д. Скалдину (1889—1943) от 9 декабря 1924 г. ведет к своеобразному продолжению «петербургских воспоминаний» — с большой дозой художественно-безжалостной самоаналитичности, со стремлением еще резче обозначить облик поколения и черту, отделяющую его от иных формаций: «Нашему с Вами поколению ничего хорошего не видать, потому что, как бы мы ни храбрились, куда бы ни шагали, над чем бы ни издевались, а все-таки мы *органически* не можем уйти от того, что я решился бы назвать — любовью к Чехову. Я твердо убежден, что эта любовь сидит в нас, решительно во всех — иногда очень тайная, но всегда нежнейшая во всей своей постыдности. Очень легко убедиться в том, что всякую мечту о душевном благополучии мы сочетаем с желанием пожаловаться (хотя бы так, например, как я Вам сейчас жалуюсь). Я не знаю, помните ли Вы в нашей молодости такие разговоры старших: когда хотели похвалить чью-нибудь «интересность», говорили: «он такой *нервный*». Считалось, что очень хорошо обладать «нервным» лицом. Были актеры на ампула «неврастеников». Француз, когда дорвется до женщины, прекрасно знает, что от него в этом случае требуется. А мы сидим и смотрим на нее или куда-нибудь «загадочными», «странными» глазами. К сожалению, это всегда и неизбежно так. А между тем — и это совершенно очевидно — такого вида «загадочные глаза» теперь, в 1924 году, в СССР столь же неуместны, как неуместны были в свое время те лошадиные ситцевые штаны, о которых Вы рассказывали»¹³.

Автором «петербургских воспоминаний» владела, однако, вера, что можно и должно, отдавая себе ясный отчет в смене эпох и поколений, сохранить для будущего облик того и дру-

¹² Блок Г. *Одиночество*. Л., 1929, с. 79. О концепции Москвы и Петербурга у Тынянова см.: *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской культуры. — Тр. по знаковым системам, XVIII. Тарту, 1984, с. 12. Свои наблюдения над характерными чертами «московской психологии» Г. П. Блок вплетл (может быть, анахронистически) в повесть «Московляне».

¹³ ЦГАЛИ, ф. 487, л. 40.

того; в запечатлении этого он видел прямой своей долг и устами своего героя на нем настаивал: «Наше дело помнить, что все, чем мы жили, чем мы тлели, для них темно и мертво, как Розеттский камень¹⁴, и обязанность наша умереть так, чтобы им не потребовалось столетиями дожидаться новых Шамполионов»¹⁵.

В этой позиции Блока обнаруживается много больше деятельного культурно-исторического оптимизма, чем у других литераторов, близких по возрасту его поколению. Примечательны в этом отношении суждения Б. С. Житкова (1882—1938), констатирующего в 1923 г., что Чехов «уже теряет своих читателей», уверенного в необратимости этого процесса и обосновывающего его бесповоротным разрывом текущего и будущего времени с прошлой эпохой: «Чехов бытописатель, и он краткостью своей часто прелестен до стихотворности, но он краток потому, что читатели его отлично знают тот быт, о котором он пишет. Другим он непонятен и непереводим на иностранный язык (! — *Ред.*). Типичные слова, фразы и поступки очень узкого по времени и персонажам фрагмента жизни. Нынешним это уже непонятно, прелесть меткости утрачена для них: коротко и неясно, как иностранная шутка. Нет эпохи Ал<ександра> III, нет земских врачей, чиновников, станowych, гимназистов; новые слова, другие люди, и нашим детям непонятно будет вовсе наше восхищение этими краткими повестями-анекдотами, сильными, как эпиграммы. Один штрих — и мы узнавали лицо, знакомое, примелькавшееся, сегодняшнее» (письмо к Е. Бахаревой от 4 дек. 1923)¹⁶. Если у Житкова сквозит опасение, что мир искусства подобен зеркальному отражению и исчезает с исчезновением отражаемого предмета, то Г. Блок близок, пожалуй, Тынянову своей уверенностью в значимости и долговечности запечатленного художником облика эпохи, поколения, личности.

Воспоминания Г. П. Блока подготовил к печати Юрий Моисеевич Гельперин (1942—1984). Переводчик-полонист, занимавшийся и историей русской литературы, разыскивавший и вводящий в научный оборот забытое наследие начала века (поэзию В. К. Шилейко, многочисленные стихи, посвященные А. Блоку,

¹⁴ Камень с начертаниями на трех языках, найденный в 1799 г. в Египте, послужил ключом к прочтению иероглифов и дал толчок египтологии. — *Ред.*

¹⁵ Блок Г. *Одиночество*, с. 118. Показательно, что работавший в ту пору над воспоминаниями об И. Ф. Анненском и его эпохе В. И. Анненский-Кривич сочувственно принял «Одиночество»: «Чудесная книга» (письмо к Е. Я. Архиппову от 23 октября 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 55, л. 18).

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 2185, 1.3.

раннюю статью М. М. Бахтина и т. д.)¹⁷, он был литератором, чей повседневный историзм, любовь к пристальному наблюдению, к осведомленности «из первых рук», к осторожной смелости историко-культурного обобщения возникали, как и у многих его сверстников, от чтения и перечитывания Тынянова (семейное предание говорило об очень отдаленном родстве с ним). Если есть в истории нашей филологии «тыняновская эпоха», то Юрий Гельперин был человеком именно этой эпохи. В этой короткой биографии многое представляется сейчас как общее для московских молодых людей его поколения и круга: букинистические магазины, переписанные в блокнотик Цветаева, Кузмин и «Столбцы», первые толки о Вагинове и обереугах, поездка на дачу Пастернака, письмо к Ахматовой от «москвича-десятиклассника, любителя поэзии» и дарственная надпись «...на память об Ахматовой. 14 июня 1963. Москва», встреча с вдовой боготворимого поэта («А Вы все стишонки лижете», — желчно сказала она), разговоры со старыми писателями о забытых именах, поездки в Прибалтику, Консерватория, а потом — годы, отданные службе, тяготящей, но справляемой безукоризненно, и занятия «своим» — когда для печати, когда в стол; та любовь к отечественной литературе, которая делает невозможным «умилненный елейно-юбилейный тон», когда «не исторический человек получается, а лубочный Еруслан Лазаревич»¹⁸. Стихи, которые принято называть «домашними», обычно — полусерьезные послания к друзьям «на случай», — ко дню рождения, к Новому году («...Мы посвищем еще, мы поедем на трамвае по берегу бездны, По мостам, что честны и железны, По бульварам хмельным и любезным, — Мы промчимся вдоль берега бездны В ореоле стихов и друзей», 1978). Одно из таких стихотворений было опубликовано его коллегой — с разрешения автора, просившего, однако, не указывать его имени; послед-

¹⁷ См.: К вопросу о неоклассицизме в русской поэзии начала XX века. — Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971, с. 60; О поэтическом наследии В. К. Шилейко. — Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1972, с. 76—78; Забытая статья М. Бахтина. — Вопросы литературы, 1977, № 6, с. 307—308; Венок поэту. — Литературное обозрение, 1980, № 10, с. 95—100; Блок в поэзии его современников. — Литературное наследство, т. 92, кн. 3, с. 540—597; Н. А. Заболоцкий. — В кн.: Памятные книжные даты. М., 1983, с. 216—217; Аксенов И. А., Анисимов Ю. П., Бобров С. П., Большаков К. А., Бородаевский В. В., Бромлей Н. Н., Верховский Ю. Н. — В кн.: Русские писатели (1800—1917). Энциклопедический словарь, т. 1 (в печати).

¹⁸ Гельперин Ю. Формула взаимодействия (Обзор серии «Судьбы книг»). — Лит. обозрение, 1982, № 6, с. 17.

ние строчки зазвучали впоследствии как собственная эпитафия:

... Вот мы живем, вот мы уйдем,
Пройдут года, и в некий том
Нырнет чудак, как в водоем,
Чтоб нас найти,
и мы махнем
Ему рукой со дна, о Рома!¹⁹

Знавшим его запомнится это грустное и горделивое существование «домочадца литературы», с чувством достоинства, никого не задевающего, скромного без стилизации, искренно не страшась анонимности в совместных усилиях и трудах; ординарность внешнего рисунка жизни и редкое сочетание доброты, веры в слово, изящной начитанности, вкуса и слуха на стихи. Он был предан идее культурной непрерывности, хотя, наверное, таких слов о себе бы не сказал. Он мог себя полуиронически аттестовать коллекционером — но не забудем тыняновского определения коллекционерства: «проявление инстинкта преемственности культуры»²⁰.

Друзья Ю. Гельперина, а также его коллеги — участники Тыняновских чтений, краткими заметками об авторе публикуемых мемуаров и об инициаторе публикации сопровождают текст воспоминаний, столь живо свидетельствующий в пользу *памяти* — необходимого условия жизни культуры.

Р. Тименчик, Е. Тоддес, М. Чудакова.

¹⁹ См.: Чудакова М. Вы и Ваш архив. — Наука и жизнь, 1976, № 8, с. 128.

²⁰ Воспоминания, с. 182.

II

ТЫНЯНОВ

**И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Вяч. Вс. Иванов

ОБ ЭВОЛЮЦИОННОМ ПОДХОДЕ К КУЛЬТУРЕ

На протяжении развития культуры XX в. выработалась схема смены семиотических «парадигм» (систем), примененная к истории литературы — ОПОЯЗом и его современными последователями, к истории языка — Е. Д. Поливановым и Пражским лингвистическим кружком, к истории науки — Т. Куном; с этой же точки зрения в качестве «парадигмы» П. Фейерабенд рассматривает и всю систему рационального «метода» современного позитивного знания, предлагая его сменить анархистским иррациональным подходом. Единственное, что сохраняется при всех преобразованиях, это сама схема смены «парадигм»: ее никто пока не рассматривал как парадигму. Эта несменяемая парадигма определила на Западе не только господствующие теории развития искусства, литературы и науки, но и соответствующую практику. Независимо от того, насколько французский «новый роман» отличался от предшествующих прозаических форм, порождающая грамматика Н. Хомского — от структурной, а порождающая семантика — от порождающей грамматики, создатели этих новых течений ставили своей задачей убедить аудиторию в том, что они добились смены парадигмы. Утверждение о такой смене (в лингвистических терминах — перформативное высказывание на эту тему) по существу становится основным фактом развития, как в стихах Л. Арагона:

Я основал движение дада	J'ai fait le mouvement dada
Сказал нам дадаист	Disait le dadaïste
Я основал движение дада	J'ai fait le mouvement dada
И в самом деле да	Et en effet
Он основал дада.	Il l'avait fait.

Победа этой тенденции приводит к уменьшению временных промежутков между высказываниями о создании нового, например, в развитии популярных музыкально-песенных направ-

лений; один из возможных способов описания этой ситуации — лингвистический, который должен сосредоточиться на характере таких высказываний. В части случаев они сводятся к акту переименования или к появлению нового имени собственного. Аналогии этому возникают и в других сферах деятельности, например в технике. Новые модели могут и не отличаться от предшествующих существенно, но в соответствии с принципом смены парадигм и его коммерчески рекламным и журналистским аспектами разработчики обычно должны высказаться о принадлежности проектируемого образца к следующему «поколению». В терминах теории информации можно было бы говорить о тенденции к постоянному поиску большего количества информации за счет эффекта статистической неожиданности. Эта установка на будущее, отличное от прошлого, характерна для культур и этносов, названных К. Леви-Строссом «горячими», вбирающими в себя свою историю в качестве действенного фактора развития: для них существование не повторить прошлого.

Представляется целесообразным разграничить несколько сторон этого явления: лингвистическую — структуру и частоту утверждений о создании чего-то принципиально нового, статистическую (или теоретико-информационную) — меру новизны парадигмы, объявляемой новой, и т. п.

Чем ограниченнее сфера экспериментирования, тем быстрее исчерпываются возможности одной парадигмы внутри уровня или ряда; при расширении числа уровней или рядов самое понятие парадигмы нуждается в переопределении, так как необходимо фиксировать характер связей между уровнями и рядами (например, приурочение определенных ритмических и строфических форм к жанрам поэтической речи и т. п.).

Дефект большинства западных исследований, посвященных поэтике (см., например, обзор: *Kostelanetz R. ABC of contemporary readings. — Poetics today, 1982, vol. 3, N 3, Poetics of the avant-garde, p. 5—46*), состоит в сосредоточении внимания только на техническом аспекте или на формальных (синтаксических в семиотическом смысле) уровнях. Функциональные (семантический и прагматический в том же смысле) аспекты, подчеркнутые (в отличие от молодого В. Б. Шкловского) уже Р. О. Якобсоном и Ю. Н. Тыняновым, а также М. М. Бахтиным и другими ранними критиками ОПОЯЗа, либо остаются без внимания, либо изучаются вне соотношения с синтаксическим (это в известной мере касается и лингвистики, в «теории речевых актов» сближенной с некоторыми течениями философии языка, но отошедшей от достижений структурного периода). Эти два полюса противопоставлены и в литературном эксперименте, и в системе

соответствующих оценок: свое полное неприятие «Condition humaine» А. Мальро В. Набоков в письме Э. Уилсону мотивирует перечнем стилистических банальностей. Но для Мальро во всем его восточном цикле основное — это передача целого (а не деталей); его «музей» не менее эстетизирован, чем романы Набокова, но в своих романах он целиком подчинен теме, а не стилистическим требованиям. Для А. Камю живой прозой была именно «Espoir» Мальро, а не «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, отличие которого от Мальро он видел в подобии поэтики Голливуда, у него обнаруживаемом. Набоков в закомплексованном перечне своих более удачливых конкурентов по Нобелевским премиям тоже задевает и Хемингуэя. Но ведь упрек в эстетизировании легче всего было бы повернуть и против самого Набокова. Абстрактного современного стиля не существует: кто из всех перечисленных этот стиль представляет?

Пока практик-экспериментатор, исследователь или критик ограничивается одним уровнем или рядом, он по существу имеет дело с экспериментальным препаратом, искусственно изолированным, но отличным от функционирующего произведения. Семиотический подход не совпадает ни с чисто синтаксическим (ранняя формальная школа и ее эпигоны), ни с чисто функциональным (в том числе культурно-историческим). Задача состоит в том, чтобы выяснить, как по отношению к другим рядам (мировоззренческому, социальному и т. п.) функционируют взаимосвязанные «технические» уровни искусства или литературы. При учете этой взаимозависимости меняется и постановка вопроса о самодовлеющей новизне.

Ценность открытой Тыняновым возможной новаторской роли архаистов определяется тем, что часто (как в архаизирующей по языку прозе М. Пруста или К. Вагинова) новизна достигается за счет использования некоторого формального приема (или совокупности приемов) в той содержательной области, где раньше (или во всяком случае в литературе, современной автору) он не применялся (аналог представляет применение математического аппарата в некоторых областях науки: если развитие поэтической формы можно уподобить идущему своими путями независимо от приложений росту математики, то эволюция литературы найдет аналог в истории математизированного знания, применяющего в новых областях математический аппарат (в том числе и давно в математике известный)).

Внутри одного ряда (например, математического) возможно быстрое продвижение (доказательство теорем и т. п., в том числе и с использованием ЭВМ); сложнее (и, по-видимому, в принципе пока не поддается формализации) установление

функциональной связи между рядами (например, определение того, какой математический аппарат требуется в данной гуманитарной дисциплине).

Если думать об оценке меры новизны произведения в целом, то она должна была бы определяться как новизной (числом изобретений или вновь вводимых в обиход архаических приемов) на формальных уровнях, так и новизной приложения этих изобретений в данной предметной (содержательной) области. Зантересовавший Тынянова вопрос о фабульной предопределенности структуры «Петербург» А. Белого может быть (по отношению к основной полной редакции романа, недавно воспроизведенной в «Литературных памятниках») раздвинут еще шире: все технические нововведения Белого (вплоть до зауми галлюцинаций, стоящей на грани футуристической поэтики и отчасти предвосхищающей «Finnegans Wake» Д. Джойса, где цитируется и «Гриб, Грабь, Гроб» Маяковского) могут быть соотнесены с мировоззренческой его позицией (кантианское понимание «иллюзорности пространства», сформулированное им и в стихах этого периода) и с ее вероятной исторической интерпретацией. Именно поэтому «Петербург» весь в целом (как и на каждом отдельном уровне) представляет собой структурно новое произведение: как и по отношению к некоторым другим вершинам искусства XX в., необходима такая его интерпретация, которая на первый план выдвинула бы эпистемологию автора.

Одним из важных вопросов поэтики романа XX в. является увеличение роли *roman à clef* типа «Театрального романа» М. Булгакова и «Козлиной песни» К. Вагинова (специально для изучения Тынянова стоит отметить в последней явные отсылки к его «Проблеме стихотворного языка» в характеристике труда Тептелкина—Пумпянского и в описании воззрений неизвестного поэта — Агафонова-Вагинова). Сознательное (как и в идеях ОПОЯЗа, в этом отношении сопоставимых с концепциями таких физиков, как Франк) отмежевание от любой философии (от концепта или, как писал Хемингуэй, от «Мышления с большой буквы» — «Thinking with a capital letter») ведет к замене классической треугольной схемы денотат — концепт — знак двучленной денотат — знак, вследствие чего знак становится вывеской (ярлыком) реального исторического предмета (лица).

По схеме, в экономике капитализма называемой Kondratieff wave, изобретения приходится на 25-летние циклы спада (в XVII—XX вв. чередующиеся с закономерными промежутками между подъемами в 25 лет); накопление изобретений делает возможным при их внедрении новый 25-летний цикл подъема (поэтому всего цикл охватывает 50 лет). Близкая идея (без строгого определения временных интервалов и их повторяемости)

лежала в основе принципа «канонизации младшего ряда» у ОПОЯЗа, создания центрального явления из «мелочей литературы» по Тынянову.

Для прагматической стороны истории культуры существенно выяснить, как соотносены во времени спады и подъемы в литературе, искусстве и других рядах (наука и техника входят в основную схему Н. Д. Кондратьева, так как определяемое научкой развитие техники и служит резервом для цикла подъема). С этой же точки зрения существенно различить аналог изобретения—открытия (которое еще может рассматриваться как «мелочь») и его «внедрения», требующего изменения парадигмы оценок. При отсутствии смены парадигм вновь сделанные изобретения не оцениваются положительно, что затрудняет их внедрение, и поэтому сама возможность чередования циклов зависит от регулярности смены парадигм. Одной из возможных интерпретаций модели смены парадигм может быть такая, по которой обусловленная технологической и экономической практикой XVII—XX вв. ситуация была перенесена на другие культурные ряды. Наличие принципиально других моделей, обусловивших и другое понимание категории времени, очевидно. Одной из задач типологии культур могло бы оказаться выявление сходств и различий в постоянстве или смене культурных парадигм.

Один из парадоксов авангарда, по отношению к «Петербургу» Белого и к Пикассо сформулированный уже в «Астральном романе», заключается в том, что исторический ряд быстрее художественных стремительно развивается в том же направлении. Недавно об этом писал Г. Маркес, вспоминая, что при подготовке к «Осени патриарха» он познакомился с описаниями латиноамериканских прототипов своего героя, превзошедших все возможности его фантазии. По мере превращения исторического ряда в хэппенинг задача натуралистического («иконического») воспроизведения хаотической организации этого ряда в рядах художественных становится все менее насущной и этим последним может быть возвращена наличествовавшая у них ранее функция раскрытия некоторых извечных структур, совместимая с полным отсутствием установки на эволюцию.

Каково соотношение практики и теории смены парадигм с противоположной тенденцией — консервирующей или инерционной? Лучше всего это можно исследовать на примере «холодных», по Леви-Строссу, культур, где основной является установка на воспроизведение существующих образцов. В современных обществах функционально соответствуют «холодному» типу издания, постановки и воспроизведения давно известных классических образцов, а также эпигонская литература и искусство,

допускающие вариации, не превышающие фольклорные (или даже заниженные по сравнению с ними). Воспроизведение современных событий в стиле былины или «Онегина» в принципе характерно для холодной традиции, в широком смысле фольклорной. Но любое современное общество смешанное, в нем с холодными элементами культуры сочетаются горячие.

В качестве предельного случая можно указать на убыстряющую смену интерпретаций одного и того же классического произведения. После известного разбора «Кошек» Ш. Бодлера, данного Якобсоном и Леви-Строссом, появилось (за 15 лет) 28 разборов того же текста, дающих другие (каждый раз «новые») его толкования. Ж. Гарден с сотрудниками, проанализировавший их в специальной книге, видит в этом проявление неточности методов анализа текста. Но очевидно и другое: «горячее» общество, сохраняющее видимость постоянства классики («холодного» типа), компенсирует необходимость сохранения этого постоянства все убыстряющейся сменой интерпретаций классических произведений, сводящей его «классичность» к минимуму. Более того, «живым» классиком оказывается только такой, который (как Гоголь в книге А. Белого «Мастерство Гоголя») может быть прочитан заново в контексте искусства данной (а не современной ему) эпохи, иначе говоря, вовлечен в гротескный карнавал следующего периода.

В культуре «горячего» общества классический образец воспроизводится преимущественно как повод для пародии (с этим связана ключевая роль пародии для формирования эволюционных построений Тынянова). Не возвращаясь к проанализированному Тыняновым соотношению произведений Гоголя и Достоевского, достаточно напомнить о роли «Одиссея» для «Улисса» Джойса.

Большее приближение к типу «фольклорных», холодных, обществ дают культуры восточные, где интерпретация древних классических текстов в принципе должна оставаться неизменной. Для таких обществ каждое новое человеческое существование должно оформляться ритуалами (в том числе и эстетическими), обеспечивающими его вхождение в неизменный поток (степень участия представлений этого рода в западном и восточном христианстве часто недооценивается). С позиции наблюдателя, разделяющего такую точку зрения, смену парадигм можно было бы рассматривать как лингвистический ритуал, обеспечивающий стабильность иллюзии эволюции. В основе эстетики «холодных» восточных обществ лежит представление о неподвижности основной схемы, что может быть согласовано и с эволюционной концепцией, если принять, что схема смены парадигм сама по себе неподвижна (что не очевидно).

Индийское, китайское, древнеяпонское искусство не знают эволюции, в них могут существовать только более или менее удачные вариации на изначально (до нас) заданную тему. До XVII—XVIII вв. сходные представления в той или иной мере входили составной частью и в эстетику европейского искусства. Теории циклов в искусстве и истории и архетипическая критика (в разных ее формах, включающих и идею карнавалных образов, и мениппею) снова возвращают нас к этой же исходной установке (лежавшей и в основе понимания Ренессанса в его отношении к античности). Если основные раскрываемые в искусстве структуры вселенной и само искусство вечны, то каждый раз новое в нем — это воскрешение старого или напоминание о старом. Если вечно только движение в искусстве, то от него остается только бесконечный вектор — «поиски, а не находки», говоря словами Пикассо. Нужно понять, что в культуре служит соответствием генетическому коду, обеспечивающему плавность эволюции, специально не нацеленной на мутации.

В истории некоторых литератур не существует устойчивой классики — одного или нескольких имен, ставших центром пантеона (монотеистического или многобожия). Противоположная особенность французской литературы времени абсолютной монархии раздражала Пушкина, едва ли желавшего себе именно перевода в этот ранг единственного божества при «короле-солнце». Выпады против классиков у футуристов были предреволюционной попыткой (в целом не удавшейся) противостоять охранительной тенденции в пределах русской культуры. Достаточно просмотреть составленную Ю. М. Лотманом антологию поэтов 1790—1810-х годов, чтобы убедиться в том, как много уже намечавшихся путей (не до конца реализованных и в XX в.) было закрыто благодаря успеху начинаний Пушкина и посмертному утверждению пушкинской стихотворной нормы (неслучайно именно из Пушкинского семинара С. Венгерова вышло современное понимание литературной эволюции). Центристичность русской литературной тенденции, сопоставимая с выводами о времени в «Философических письмах», объясняет позднее признание Тютчева, медлительность экспериментирования с верлибром и многие другие особенности истории поэтики. Характерно, что поэты, блестяще начинавшие вне установившейся традиции (как К. Случевский), позднее в нее включались, нередко теряя наиболее оригинальные черты своего стиля.

Наряду с историей литературы, понимаемой как развертывание во времени деятельности писателей, существует история литературных оценок, объясняемая подчас вторичными внелитера-

турными факторами (коммерческими на Западе). Диспропорция между оценками сопоставляемых писателей в этой последней часто влияет и на науку (преувеличение в мировом литературоведении роли Достоевского по сравнению с Толстым). Литературная практика (литературный эксперимент в широком смысле слова) в конечном счете может оказаться наиболее эффективным мерилем значимости традиции, восходящей к тому или иному автору. Возможность адекватного отражения сталинградского военного опыта (как и ему предшествующего в «Тихом Доне») в романных формах, опирающихся на эпопею Толстого, сообщает пока о его жизненной и литературной значимости больше, чем критические статьи. Понятие парадигмы и ее смены по отношению к истории литературных оценок кажется полезным. В частности, подлежит смене и такая система оценок, которая сама основана на значимости смены парадигм. Такая система в основу оценок кладет меру синтаксической новизны в историческом плане, что невозможно объяснить и понять строго функционально: иначе говоря, авангардизм грешит сверхакадемизмом, предполагающим необходимость знать все предшествующее искусство, чтобы оценить меру формальной новизны данного образца. С функциональной точки зрения, важнее не абсолютная новизна, а адекватность поставленной и выполняемой именно в данном произведении задачи.

Теории семиотической эволюции типа тыняновской возникали в эпоху бурного пересмотра дарвиновской концепции эволюции (идея номогенеза Л. Берга через Р. Якобсона повлияла на телеологическое понимание развития в Пражском кружке, как позднее на порождающие модели языковой эволюции). Позднее в биологических теориях осуществилось сближение с теоретико-информационным пониманием шума, накладываемого мутациями на исходное сообщение, и была построена молекулярная теория эволюции, по основным принципам совпадающая со сравнительно-историческим языкознанием (реконструкция исходного прототипа для двух диахронически отождествляемых последовательностей со сходными функциями и определение времени их разделения). Весь понятийный аппарат этих эволюционных наук совпадает с тем, как может пониматься развитие при фольклорной передаче сообщений (когда мутации возникают за счет ошибок при установке на точное воспроизведение образца). Эти схемы развития не сходны с такими динамическими системами, в которые их нестабильность встроена (как в горячих обществах), а не создается накоплением случайных ошибок. Эволюция жизни и разума может описываться как по «горячей», так и по «холодной» модели (ср. идеи А. Любищева).

В. А. Марков

ТЫНЯНОВ И СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМОЛОГИЯ

Литературоведческие работы Ю. Н. Тынянова 20-х годов — «Литературный факт», «О литературной эволюции», «Проблемы изучения литературы и языка» (написана совместно с Р. О. Якобсоном) и другие — занимают особое место в науке о литературе. Вполне определенно можно сказать, что они положили начало теоретическому литературоведению в современном его понимании¹. Были намечены контуры системно-структурной метапарадигмы, все значение которой выясняется только сейчас. В теоретико-литературных работах Тынянова впервые органически соединяются понятия и установки, относящиеся к системному и эволюционному мышлению; этот синтез мы можем назвать «эволюционной системологией». Эксплицированы структурные законы литературной эволюции. Системно-эволюционный подход неизбежно релятивировал литературные каноны. Идея относительности, которая привела к перестройке физической картины мира, захватила науку о литературе, а немного позднее — языкознание (концепция лингвистической относительности Сепира — Уорфа). Значение идей Тынянова выходит далеко за рамки литературоведения. Принципы «эволюционной системологии» формулируются в работах Ж. Пиаже (генетическая эпистемология), К. Леви-Стросса (мифологика); они становятся характерной чертой современного научного мышления. Сам Тынянов хорошо понимал радикальную новизну своей программы. Он говорил о перестройке принципов, о новой методологии. Идеи Тынянова, естественно, воспринимаются сейчас в иных культурно-исторических контекстах. В свое время они формулировались, может быть, излишне категорично, почти в

¹ Этим отнюдь не преуменьшается значение М. М. Бахтина, который решал во многом аналогичные задачи под знаком «эстетики словесного творчества».

конспективной форме, высвечивая сложные литературные явления лишь с какой-то одной стороны.

Возникновение системно-структурных интенций в литературоведении не является случайным. Это не флуктуация и не протуберанец, который вспыхивает и угасает. С конца XIX века в искусствознании возникает обостренный интерес к форме — к художественной форме в ее широком понимании (А. Гильдебранд, Г. Вёльфлин). В художественном произведении все элементы и содержательны и «формальны» одновременно. Форма — это язык искусства, его (искусства) непосредственная действительность. Актуализация проблемы «материал—форма» является своеобразным ренессансным откликом на старую, аристотелианскую (и вечную) идею, выражающую членение реальности на «материю» и «форму».

С исторической точки зрения исследовательский интерес к форме обусловлен по меньшей мере двумя обстоятельствами. Первое, это возникновение в искусстве и литературе множества новых «радикально-неклассических» течений и направлений, буйное ветвление древа искусств. Импрессионизм и экспрессионизм, символизм, футуризм, кубизм, «примитив» как возврат к архетипам, додекафония и алеаторика в музыке и т. п. В каком-то условном смысле можно говорить о «неевклидовости» современного художественного мышления, о модели «взрывающейся вселенной» применительно к художественным мирам.

Второе обстоятельство связано с общенаучной тенденцией к системно-структурному анализу объектов, имеющих сложную природу. Началом текущего столетия можно датировать возникновение системного движения, формирование системно-структурно-функционального подхода, который мы называем системно-структурной метапарадигмой, подчеркивая этим ее интердисциплинарный характер. В исторической ретроспективе хорошо просматривается тот общий контекст, который стягивает в нечто целостное на первый взгляд разнородные и даже уникальные события. Вот основные вехи, задающие этот контекст:

- теория относительности (А. Эйнштейн) — расслоение реальности на два уровня — ситуативную данность и глубинные инварианты; системы отсчета и их роль в построении теории;
- структурная лингвистика (Ф. де Соссюр), лингвистические инварианты и универсалии, язык как семиотическая система;
- ОПОЯЗ и Тынянов («формальная школа» в литературоведении);
- Пражский лингвистический кружок (Я. Мукаржовский, Р. О. Якобсон);

- В. Я. Пропп и «геологические сдвиги» в фольклористике (функциональные инварианты);
- тектология А. Богданова: первая попытка построения общей теории систем (ОТС) с элементами предкибернетики;
- ОТС Л. фон Берталанфи как расширение его биосистемных исследований;
- кибернетика (Н. Винер) как «дочернее предприятие» системного анализа: изучение систем с информацией и управлением безотносительно к их природе;
- К. Леви-Стросс и структурная мифологистика;
- структурная поэтика как общелитературоведческая дисциплина;
- современные варианты общей теории систем и системология.

Отмеченные тенденции — актуализация «формы» и системно-структурный подход — где-то «пересекаются». Отсюда — структурная поэтика, семиотика искусства, культурологический анализ «текстов», известный тезис В. Шкловского «искусство есть прием» и т. п. Отсюда — конструктивизм в архитектуре и сценографии, кубизм в живописи и скульптуре, различные виды экспериментаторства в творческом процессе и т. д. Все эти явления имеют свои социокультурные детерминанты; но это вопрос особый, и он здесь не рассматривается. Следует подчеркнуть, что мы далеки от стремления преувеличивать значение системно-структурных методов в науке или искусстве. Ни один подход, метод, прием (речь идет о методах общенаучных и общепсихологических) нельзя считать абсолютными. «Сущее не делится на разум без остатка», — говорил Гете. Эстетические объекты (художественные произведения) не «вычерпываются» ни каким-либо одним исследовательским методом, ни их совокупностью — ни структурными схемами, ни «эстетикой словесного творчества», которая нацелена на реконструкцию художественного процесса, ни иными способами. Противопоставление различных методов и подходов лишено смысла.

Ренессанс тыняновских идей в современном литературоведении является закономерным. Современное мышление принимает реляционный и операциональный характер (изучение «отношений» и синтеза на этой основе, исследование операций, посредством которых задаются объекты науки, интерес к «конструкции» в ее широком понимании); бурно развиваются методы моделирования, лингвосомиотические подходы и т. п. Наука (это касается и литературоведения) движется по пути усиления теоретического начала; ее понятия становятся все более абстрактными, «странными», приобретают интердисциплинарный статус.

Эволюционные идеи в литературоведении не были новыми.

Однако явления исторической смены рассматривались как одномерный, линейный процесс — как мирное и «плановое» развертывание некоторой сущности, где эстафета передается от одного «литературного генерала» к другому (Ломоносов — Державин — Жуковский — Пушкин — Лермонтов). Тынянов показал сложность и неоднозначность литературной эволюции. Прежде всего он релятивировал литературоведческую атрибутику. Вместо застывших форм — гибкие и подвижные, вместо статичности — динамический процесс. Были стерты резкие грани между литературой и не-литературой («бытом»), сняты однозначные жанровые членения, показана историческая изменчивость представлений о «высоком» и «низком», «трудном» и «легком» и т. п.

Принципиальное значение имеет структуризация литературной реальности, где выделяются «центр» и «периферия». Эти «топосы» диалектически подвижны: они меняют свой статус на противоположный (рекомбинация). Однако релятивизация — лишь первый шаг на пути построения новой теории. Так было в теории относительности, которая релятивировала фундаментальные физические величины (масса, пространство, время) и установила более глубокие инварианты. Аналогичная задача решена Тыняновым в своей области. Произведение рассматривается в системе отношений, где выявляются соотношенность произведения с другими произведениями того же автора, соотношенность его с жанром и т. д. «Строго говоря, вне соотношенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения»². Такова, например, проблема соотношения прозы и поэзии. Опозиция «стих—проза» становится подвижной. Признаки того и другого размягчаются (верлибр, метрическая проза), но функциональные различия остаются. Это и есть инвариант — отношение, устойчивое в системе всех возможных модификаций.

Существенно важно отметить, что Тынянов вносит принцип релятивизма в самую основу системных построений. От угла зрения, подчеркивает ученый, зависит не только значение, но и характер рассматриваемого явления. Мы должны «порвать» с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую»³. Наблюдатели (как в теории относительности) релятивируются и тем устраняется субъективность оценок. Объективной характеристикой является «эволюционное значение и характерность». Здесь ясно представлена идея системного проецирования, реализованная на объектах с эволюцией. Это созвучно современным представлениям о множествен-

² ПИЛК, с. 276.

³ Там же, с. 271.

ности системных образов сложного объекта. В литературоведении разрабатывается концепция «исторической поэтики» (в смысле М. Л. Гаспарова), принципы которой соответствуют тыняновским идеям системного релятивизма.

Релятивизм Тынянова вполне отвечает аксиомам современной системологии. Его концепция направлена против нормативности, канонизации оценок, художественного верификационизма. Конструктивный принцип, «прием», способ построения художественного объекта не могут быть сами по себе ни истинными, ни ложными: «Нет для поэзии истинной теории построения, как нет ложной. Есть только исторически нужные и ненужные, годные и негодные, как в литературной борьбе нет виноватых, а есть побежденные»⁴. Говоря словами поэта, «себе эпоха ищет ритм» (Е. Евтушенко). Найденные ритмы (поэтические и вообще художественные системы) служат до тех пор, пока не будут вытеснены другими. Будучи зафиксированы историей (социокультурная память), они ожидают запроса от иных времен и эпох. Есть «ренессансность смыслов», по Бахтину; можно говорить и о ренессансности ритмов, художественных средств. Маяковский и футуристы многое взяли в поэтических арсеналах XVIII века.

Естественные науки формулируют свои законы на основе экспериментов. Они тяготеют к глубокому редукционизму: явления, происходящие на высших иерархических уровнях, объясняются событиями на молекулярном, атомном и субатомном уровнях (молекулярная биология, квантовая химия и т. п.). В отличие от этого системология устанавливает законы, управляющие поведением сложных систем независимо от их природы. Здесь своя исследовательская логика. Первый принцип системологии гласит: «Постулируются осуществимые модели, а из них в виде теорем выводятся законы сложных систем»⁵. *Осуществимые модели*, а не «истинные» или «ложные». Синтез моделей отвечает тому же общему принципу, что и построение новых художественных систем. Отвергаются однозначные эпистемологические санкции, вводится критерий осуществимости, когерентности, т. е. «зацепления» с реальностью. Импликативная часть указанного принципа соответствует логике художественного мышления. Художественная система как целое определяет выбор конструктивных средств, необходимых для ее реализации.

Второй принцип системологии: «Свойства систем данного уровня выводятся в виде теорем (объясняются), исходя из постулируемых свойств элементов — систем непосредственно

⁴ ПИЛК, с. 182.

⁵ Флейшман Б. С. Основы системологии. М., 1982, с. 20.

нижестоящего уровня и связей между ними»⁶. Например, биоценозы изучаются в их соотношении с популяциями. Аналогично (это аналогия «обратная», ретроспективная) в концепции Тынянова: «Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным»⁷. Эта мысль в работах Тынянова подчеркивается неоднократно. Ближайший к литературе ряд — речевой (вторичные моделирующие системы надстраиваются над первичными — языковыми).

Третий (и последний) принцип системологии: «Теория должна состоять из простейших моделей систем нарастающей сложности»⁸. Каждая из моделей должна хотя бы в минимальной степени отражать особенности (поведение) данного уровня, слоя, ряда. Тынянов намечает основные вехи анализа — движение от одной системы, одного ряда к другому. «Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой»⁹. За ними стоят социально-культурные детерминанты. В свете сказанного понятными становятся такие «неожиданные» ходы в тыняновских анализах, как выдвижение второстепенных результативных признаков, когда речь идет о жанрах, упор на дифференциальные качества и т. п. Все это говорит о поиске *минимальных*, простейших моделей.

Мышление Тынянова, как видим, было глубоко системным. Схематизм моделей, редукция обусловлены самой природой системной парадигмы, и это зафиксировано в основаниях системологии. Тынянов говорил, что совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Системно-структурные (и примыкающие к ним) методы перебрасывают мосты между научным и художественным мышлением, оставляя в неприкосновенности их *differentia specifica*.

Системные построения немыслимы без инвариантов, т. е. экспликации устойчивых структур, признаков, реалий. Чем более сильным является «встряхивание» объекта исследования, чем радикальнее теоретические установки, тем более общие признаки объекта «выпадают в осадок». В математике — это Эрлангенская программа Ф. Клейна: классификация геометрических систем по их теоретико-групповым свойствам; наиболее устойчивыми оказываются топологические свойства, которые сохраняются при всех взаимно однозначных и непрерывных преоб-

⁶ Флейшман Б. С. Основы системологии. М., 1982, с. 21.

⁷ ПИЛК, с. 281.

⁸ Флейшман Б. С. Указ. соч., с. 22.

⁹ ПИЛК, с. 281.

разованиях. А что останется от «литературы», какой из ее признаков окажется атрибутивным, «вечным» в своих бесконечных трансформациях? Адекватное «определение» литературы, подчеркивает Тынянов, может быть только эволюционным («выживание» ключевого признака в процессе «отбора»). «При этом обнаружится, что свойства *литературы*, кажущиеся *основными*, первичными, бесконечно меняются и литературы как таковой не характеризуют... Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся, — литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция...»¹⁰ Р. О. Якобсон говорил, что в поэзии происходит переключение с содержания сообщения на код. Сказанное относится и к литературе в целом (это отнюдь не сдвигает содержательную часть на какие-то второстепенные позиции, но лишь заостряет вопрос о специфике словесно-художественного творчества). Принцип «формы» (конструктивный фактор и конструктивный принцип как его реализация в данном литературном направлении, произведении и т. д.) является ключевым в задачах идентификации, т. е. в ситуациях, требующих ответа на вопрос о «литературности» того или иного текста.

Н. С. Трубецкой впервые показал, что «Хождение за три моря» Афанасия Никитина есть литературный, а не просто исторический памятник. К произведениям древнерусской литературы, пишет он, надо подходить с теми же методами, которые применяются при изучении литературы вообще. Применение «формального метода» к изучению древних текстов «раскрывает перед исследователем совершенно неожиданные горизонты: произведения, которые прежде было принято считать «бесхитростными», оказываются сотканными из «приемов», при этом большей частью довольно «хитрых». . . . Словом, форма древнерусских литературных произведений оживает, получает смысл. А постигая этот смысл... мы получаем возможность воспринимать и самую художественную ценность этих произведений. Конечно, для этого ценения одного формального метода, одного рассудочного понимания смысла и цели древнерусских композиционных и стилистических приемов недостаточно»¹¹. Искусство есть прием, но 1) искусство, конечно, есть не только прием и 2) не все, что относится к искусству, есть прием.

Любая система есть способ упорядочения, организации элементов. Искусство и литература создают свой универсум — художественно-эстетическую реальность, структурированную в

¹⁰ ПИЛК, с. 260—261.

¹¹ Трубецкой Н. С. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 438.

виде произведений, жанров, образов и т. п. Художественные миры имеют свою внутреннюю логику развертывания и существования. Еще М. Ломоносов различал порядок натуральный и художественный. Аристотель говорил, что в поэтическом произведении «предпочтительнее вероятное невозможное». Конструктивный фактор раскрывает не только относительность художественных миров, перенося акцент на их «сделанность», «монотажность», но и «технологию» производства этих миров. «Каждое художественное произведение ставит в иерархический ряд равные предметы, а разные предметы заключает в равный ряд; каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе»¹². Существует бесконечно много способов создавать эстетические объекты из «нейтрального» (внехудожественного) материала.

Широкие обобщения, сделанные Тыняновым на материале поэтики, перекликаются с новейшими исследованиями в области логики «возможных миров» (Я. Хинтикка), а в плане эпистемологии и культурологии — с «археологией гуманитарных наук» М. Фуко. В работах М. Фуко рассматривается извечная проблема Тождественного и Иного. Каковы способы упорядочения бесконечного разнообразия предметов и явлений в окружающем нас мире? Фуко выделяет большие исторические формации — эпистемы, которые задают своеобразную систему отсчета для теоретизирования, социокультурных рефлексий и т. п. Основной упорядочивающий принцип внутри каждой эпистемы — это соотношение «слов» и «вещей». Первичное структурирование реальности осуществляется «языком» в его широком, метафорическом понимании¹³. Культура, искусство, литература создают «тексты», которые в рамках данной эпохи, стиля, парадигмы должны иметь инвариантную основу, т. е. обладать определенной себестоимостью, гомогенностью. Конструкции — это способы построения однородных текстов.

В основе всей литературоведческой концепции Ю. Н. Тынянова лежит идея синтеза эволюционного и системного подходов. Противопоставление синхронии и диахронии неправомерно: «... Каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер» и «История системы есть в свою очередь система»¹⁴. Процесс эволюции (развития) рассматривается как трансформация, «смещение» систем, нарушение нормативности, гомогенности (ситуация «гадкого утенка», как ее можно назвать). Модель

¹² ПИЛК, с. 187.

¹³ См.: Фуко М. Слова и вещи. Пер. с франц. М., 1977.

¹⁴ ПИЛК, с. 283, 282.

эволюции — ломаная линия. Подчеркивается скачкообразность переходов, но учитывается также возможность более медленных инноваций. В сложных эволюционирующих (самоорганизующихся) системах — биотических, лингвистических действуют некоторые общие закономерности. Это относится и к литературной эволюции. Новый конструктивный принцип формируется на основе «случайных» выпадов из системы, ошибок, возникающих в процессе «считывания» нормативных текстов (Сумароков против Ломоносова). Далее этот случайный результат закрепляется, говорит Тынянов. В процессе «отбора» (борьба литературных направлений, вечный антагонизм «архаистов» и «новаторов») утверждается новый стилеобразующий принцип — непредсказуемое становится неизбежным. Историко-литературный процесс в каком-то смысле отвечает исходной триаде Ч. Дарвина «изменчивость — наследственность — отбор». Речь идет о моделировании сложных систем с эволюцией, где «запрещаются» прямые сопоставления литературных явлений с биологическими (говорят об аналогиях, подобиях, сходствах), но «разрешаются» радикальные системологические синтезы.

Любая система стремится к оптимальности. Этим объясняется переход систем в автоматический режим. Языковая коммуникация — пример автоматического устройства. Автоматизмы неизбежны и в развитии художественных систем, когда истощаются их ресурсы и меняется «экология» (социокультурная среда). «Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизируется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип»¹⁵. Новый конструктивный принцип ищет легчайшего приложения. Это «входы» в новую экологическую нишу (имеются в виду способы существования художественных систем). Далее наступает период экспансии — саморазвертывания нового принципа, ассимиляции все более широкого материала; он завершается сатурацией — состоянием, аналогичным насыщенному раствору. На литературных горизонтах возникают иные художественные системы. Приходит пора обновлений и потрясений. Ю. Н. Тынянов дает вполне адекватную модель литературных революций. Но этого мало. После исследований Т. Куна о структуре развивающегося знания стало ясно, что научные революции «имитируют» процесс смены художественных стилей, направлений, школ. Здесь много общего в самих принципах перехода от «старого» к «новому». Парадигмы Куна аналогичны «конструктивному принципу» Тынянова. «Нормальная наука» в построениях Куна соответствует периоду

¹⁵ ПИЛК, с. 261.

самоутверждения конструктивного принципа. «Аномалия появляется только на фоне парадигмы», — пишет Т. Кун¹⁶. Это справедливо и для литературы. Должен быть минимум контрастности у всех конкурирующих течений (эгофутуризм — кубофутуризм), надо иметь уже сложившуюся, устойчивую художественную систему, чтобы пытаться отойти от нее. Тынянов подчеркивает момент непредсказуемости в развитии литературы: «ей закажут Индию, а она откроет Америку»¹⁷. (Вариации на эту тему у А. Вознесенского: «Ищешь Индию — найдешь Америку».) Новые, «странные» идеи и образы спроектировать заранее нельзя. Это принцип серендипности, неожиданности открытий — научных и художественных.

Тынянов хорошо понимал реальную сложность историко-литературных явлений. Он отмечал, что в литературе существуют явления разных пластов; нет полной смены одного течения другим. Это своеобразная многоукладность литературных реалий, которая выходит за рамки хорошо отпрепарированных теоретических схем. Принципиально важной является мысль о неравномерности развития различных культурных рядов и системы литературного ряда. Наиболее быстро совершается эволюция конструктивной функции. В связи с этим разрабатываются такие новые для литературоведения понятия, как система функций, установка, доминанта и др. Литературная эпоха — это живой организм, который несет в себе следы былых коллизий, конфронтаций. «В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду»¹⁸. В определенном плане можно говорить о единстве исторического и контемпорального, о проекциях диахронии на синхронию. Особое внимание Тынянов обращает на необходимость строгого разграничения вопроса об эволюции и смене литературных явлений и вопроса о генезисе (ситуативном, психологическом) каждого явления. Здесь выдвигается сложная и почти не исследованная проблема о соотношении «онтогенеза» и «филогенеза» в творческом процессе.

Общесистемное значение имеет подход Тынянова к оценке конструктивной функции каждого элемента литературного произведения, где выделяются автофункция («парадигматика») и синфункция («синтагматика»). Методологически четко Тынянов ставит проблему соотношения внутрисистемных (имманентных) и метасистемных (он говорит о «системе систем»)

¹⁶ Кун Т. Структура научных революций. Пер. с англ. М., 1975, с. 92.

¹⁷ ПИЛК, с. 166.

¹⁸ ПИЛК, с. 259.

законов истории литературы и языка. Вопрос о конкретном выборе пути, о доминантах и т. п. может быть решен только на путях контекстуальной соотнесенности литературного ряда с другими историческими рядами. Литературная эволюция предстает перед взором Тынянова как древообразная структура, аналогичная дереву органической эволюции, дереву языков и т. п. «Как бы ни были широки и многочисленны ветви литературы, какое бы множество индивидуальных черт ни было присуще отдельным ветвям литературы, история ведет их по определенным руслам...»¹⁹ Это — дерево креодов, канализованных путей развития, как сейчас говорят системологи. Тынянов ставит вопрос о структурной типологии языковых и литературных реалий в синхронии и диахронии. Системологические идеи Тынянова как историка и теоретика литературы, как искусствоведа требуют дальнейшего глубокого изучения.

¹⁹ ПИЛК, с. 269.

Ю. М. Лотман

АРХАИСТЫ—ПРОСВЕТИТЕЛИ

Как известно, феномен «архаизма» как особой культурной ориентации в русской литературно-общественной жизни начала XIX в. был впервые отмечен и проанализирован Ю. Н. Тыняновым. Тынянов напомнил слова В. Кюхельбекера из пародийного календаря «Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательные события в области российской словесности»: «Германо-Россы и Русские Французы прекращают свои междуусобицы, чтобы не <?> соединиться им противу Славян, равно имеющих своих Классиков и Романтиков»¹. Восстановив историко-литературное значение лагеря архаистов, Тынянов разделил их на «старших» (Шишков, Шихматов-Ширинский, беседчики) и «младших» (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер). Деление это принято научной традицией². Тынянову же принадлежит противопоставление архаизма в вопросах литературного языка архаизму в сфере политики: «...сказывается разница между архаичностью литературной и реакционностью общественной. Для младших архаистов второй момент отпал и тем ярче проявился первый»³.

Но если противопоставление языкового и политического архаизма осуществляется относительно легко, то в области об-

¹ Кюхельбекер В. К. Обзорение Российской словесности 1824 года. Публ. Б. Томашевского. — Литературные портфели. Статьи, заметки и неизданные материалы по новой русской литературе из собрания Пушкинского Дома, 1. Время Пушкина. Пг., 1923, с. 74—75; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 24. В цитации Тынянова без оговорок опущено «не<?>».

² См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 338—384, на которых комментатор дает краткую, но содержательную справку о полемике вокруг термина «архаисты» и его оценке в последующей исследовательской традиции.

³ Там же, с. 26.

щей культурной ориентации мы сталкиваемся с явлениями более сложными. Стремление П. Пестеля переодеть русскую армию в новом задуманном им государстве в допетровскую одежду, а самому этому государству придать исконно русский характер, стерев следы петровской европеизации, или критику Грибоедовым влияния европейской культуры на русскую нельзя свести к антитезе «языковая архаичность — общественная реакционность». Здесь необходимо коснуться более глубокого пласта: основной ориентации в вопросах культуры.

Конкретные исследования историко-литературного и культурного материала значительно усложняют и обогащают существующие до настоящего времени схемы. Можно сослаться, например, на исследования Л. Н. Киселевой, обнаружившей в ходе изучения общественной и лингвистической позиции А. Шишкова, С. Глинки, Е. Станевича неожиданное родство их концепций с идеями Руссо и Просвещения: «"Старшие архаисты", столь яростно полемизировавшие с просветительской философией, в своих рассуждениях о языке исходят из их логики. Мышление их во многом родственно просветительскому рационализму XVIII в.»⁴.

Однако обогащение концепции конкретными наблюдениями (в частности, давно назревшая потребность конкретного изучения «старших архаистов» вместо повторения одних и тех же переходящих из статьи в статью цитат) — лишь один из двух обязательных путей. Другой состоит в типологическом сопоставлении этого явления с его аналогами. То, что Тьнянов определил как лагерь архаистов, являясь типично русским явлением, одновременно обнаруживает разительные черты сходства с аналогичными феноменами в других культурах в очень широком хронологическом и ареальном разбросе. Настоящая статья не может ставить задачу осветить этот вопрос во всем его объеме. Мы ограничимся частными, но, как представляется, важными наблюдениями над соотношением этого явления с культурой европейского Просвещения XVIII — начала XIX в. Достаточно указать на фигуры Крылова или И. Фосса, на архаизм Радищева, чтобы понять обоснованность самой постановки вопроса.

Основной смыслообразующей оппозицией социологии Просвещения является противопоставление Природы и Предрассудков. Природе приписываются все благородные потенции

⁴ Киселева Л. Н. Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807—1812). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Тарту, 1982, с. 12.

человека, а корень общественного зла усматривается в пред-
рассудках. Природа — это антропологическая сущность чело-
века, предрассудки же, в основном, отождествляются с
традицией, реальным протеканием истории человечества.
В связи с этим отношение просветителя к истории весьма
настороженное. На одном полюсе, представленном Руссо, исто-
рия как таковая противостоит Природе. Человек, получающий
из рук Творца все необходимое для добра и счастья, возвраща-
ется в ходе развития общественных установлений. История —
это печальный рассказ о заблуждениях человечества. Возвра-
щение к Природе есть отказ от Истории. В «Общественном
договоре» Руссо утверждал, что реально сложившиеся истори-
ческие нормы «представляют собой лишь историю давних
злоупотреблений, и люди совершенно напрасно давали себе
труд слишком подробно их изучать»⁵. В предисловии к «Рас-
суждению о происхождении неравенства» он призывал своих
читателей: «Начнем с того, что отбросим все факты». И далее:
«Мы должны принимать результаты разысканий, которые можно
провести по этому предмету, не за исторические истины, но
лишь за предположительные и условные рассуждения, более
способные осветить природу вещей, чем установить их действи-
тельное происхождение»⁶. «Природа вещей» более интересует
Руссо, чем «исторические истины».

Еще более показательны рассуждения тех теоретиков Про-
свещения, которые, подобно Вольтеру, представляли другой его
полюс. Здесь интерес к истории выражается, с одной стороны,
в создании фундаментальных исторических трудов, а с другой,
в глубоких опытах по формулированию философии истории.
Вера в прогресс заставляет видеть в истории положительное
начало. Но это относится лишь к истории Разума и успехам
цивилизации. От этой истории отделяется неразумная история
предрассудков, заблуждений, фанатизма. Последние отожде-
ствляются с традицией. Идеальной истории Разума противоп-
оставляется реальная история предрассудков. «История великих
событий в нашем мире — это только история преступлений»,
— писал Вольтер в гл. XXIII «Опыта о нравах и духе
наций». В этом смысле оправдан общий вывод Р. Коллингвуда:
«Историческое мировоззрение Просвещения не было подлинно
историчным, главным в нем были полемичность и анти-
историзм»⁷.

⁵ Руссо Жан-Жак. Трактаты. М., 1969, с. 153.

⁶ Там же, с. 46.

⁷ Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980, с. 76.

Понятие «Просвещение» и обозначающий его термин возникли в среде тех, кого мы называем просветителями XVIII в., и употреблялись ими как самохарактеристика. Поэтому следует различать Просвещение как некоторый культурный миф, созданный в среде философов-интеллектуалов XVIII в., и Просвещение как понятие научного языка, которым пользуется современный исследователь, стремящийся построить модель истории культуры.

Нас в данном случае Просвещение интересует именно как культурный миф XVIII в., определенная культурная ориентация, характеризующая самооценку людей XVIII в. и их историческую психологию.

Основой культурного мифа Просвещения была вера в завершение периода зла и насилия в истории человечества. Порождения суеверия и фанатизма рассеиваются под лучами Просвещения, наступает эра, когда благородная сущность Человека проявится во всем своем блеске.

Возможность этой благодетельной перемены связывалась с тем духом антитрадиционализма, который объединял всех людей Просвещения. То, что исторически сложилось, объявлялось плодом предрассудков, насилия и суеверия. То же, что считалось плодом Разума и Просвещения, должно было возникнуть не из традиций, верований отцов и вековых убеждений, а в результате полного от них отречения. Этот дух антитрадиционализма позволяет противопоставить культурную ориентацию человека Просвещения⁸ во многом родственному для него самоощущению людей Ренессанса. Человек Ренессанса восстанавливал прерванную традицию, человек Просвещения — порывал с традицией; человек Ренессанса стремился ощутить свои корни, он дорожил именем римского гражданина и был убежден, что прерванная история человечества в его эпоху возобновляется. Как Гамлет, он считал себя предназначенным к тому, чтобы связать связь времен. Человек Просвещения обрывал корни, считал, что история кончена или близка к завершению. Человек Ренессанса искал истину в разнообразии,

⁸ О понятии «человек Просвещения» см.: *Gusdorf George. L'homme des Lumières. — Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale.* Budapest, 1984, p. 19—45. Дискуссию вокруг этого понятия см. в том же томе.

О специфически русском повороте этих проблем и, в частности, о связи языковых дискуссий с социальными утопиями см.: *Лотман Ю., Успенский Б.* Спор о языке в начале XIX в. как факт русской культуры. — Тр. по русской и славянской филологии, XXIV. — Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1975, вып. 358, с. 168—322.

противоречивостях и оттенках⁹. Человек Просвещения считал истину простой и данной от Природы¹⁰.

Станным образом человек Просвещения напоминал христианина первых веков: он отвергал существующее как царство тьмы, проклинал историческую традицию и чаял наступления нового неба и новой земли. Зло для него воплощалось в реальной истории человечества, а добро — в утопической теории. Как и христианин первых веков, он был убежден в том, что Великое Преображение должно произойти со дня на день. Но для этого человек Разума и Природы должен порвать с предрассудками и со всем тем, что Лермонтов назвал «заветными отцовскими поверьями».

Для того чтобы отменить мир сложившихся традиций, следовало приучить себя смотреть на обычаи как на предрассудки, в традиции видеть лишь суеверие, а весь сложившийся уклад жизни объявить абсурдным. Это означало сделаться *чужим*, иностранцем в своей стране. Вот почему Просвещение нуждается в «точке зрения чужого», отстраненном взгляде на жизнь. «Персидские письма» и «Английские письма» не случайно стоят у истока просветительской публицистики. Вслед за этим литературу наводнили младенцы, чуждые предрассудкам взрослых, разумные дикари и даже животные, верные голосу Природы и не могущие понять глупых условностей, выдуманных людьми. Грудные младенцы в анонимном отрывке «Путешествия в*** И*** Т***», опубликованном в журнале Н. Новикова «Живописец», олицетворяют голос протестующей Природы¹¹. Так же оценивал Руссо крик младенца в «Эмиле». Отстраненный взгляд на мир может выражаться и великаном или карликом, калекой или больным. Существенно лишь одно — чтобы носитель точки зрения был *вне* того общества, которое он наблюдает, чтобы он *был посторонним*. Быть философом — значит быть посторонним, наблюдать мир с удивлением и проница-

⁹ См.: Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра. — В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; *Он же*. Зрелище мира у Джанцо Манетти. — В кн.: Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979, с. 114—143.

¹⁰ Ср. статью «Право натуральное» из «Энциклопедии» в пер. Я. Козельского: «Употребление сего слова есть так обыкновенно, что нет почти никого, кто бы внутренне убежден не был в том, что сие слово ему явственно понятно. Сие внутреннее чувство есть общее как философу, так и такому человеку, который не размышляет». (Статья о нравоучительной философии и частях ее из Энциклопедии, перевел коллежский советник Яков Козельский, ч. 2. При Имп. Академии Наук, 1770, с. 49).

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII в. — В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961, с. 93—96.

тельностью того, кому привычки непонятны, а обычаи чужды. Это определило специфику отношения культурной ориентации Просвещения, создаваемого им мифа о себе, к культуре своей страны. Для Франции это в определенном отношении означало попытку людей Просвещения смоделировать «английскую точку зрения». Однако для остальной Европы идеи Просвещения говорили по-французски. Мыслить по-просветительски означало мыслить так, как в философских салонах Парижа¹².

«Французская» окраска Просвещения породила противоречие в его характере и судьбе. Подобно Ренессансу, Просвещение обладало типологическими чертами ряда больших культурных явлений: зародившись в рамках определенной национальной традиции и историко-культурной ситуации, они переживают период бурной экспансии за пределы своего культурного эпицентра и распространяются на ареалы, весьма удаленные как географически, так и культурно-исторически. Когда культурная экспансия достигает своих конечных пределов и устанавливаются границы ареала данной культуры, наступает черед сложных динамических процессов внутри ее географического и идеологического пространства. Самый структурно значимый из них можно определить как отношение центра и периферии культуры. В качестве центра культуры, как правило, выступает географический ареал ее возникновения и наиболее полного оформления. Подобно тому как центр европейского Ренессанса, бесспорно, лежал в Италии, и для всей области его распространения этот тип культуры воспринимался как «итальянский» (это привело к экспансии не только собственно ренессансных явлений: как лавина уносит с собой камни, деревья и все, что она успевает захватить на пути, Ренессанс вынес за пре-

¹² Вопрос существенно осложнялся тем, что культурное влияние Франции на остальную Европу в XVII—XVIII вв. активно ощущалось и до оформления Просвещения как целостной культурной структуры и шло по каналам, не только чуждым Просвещению, но и ему враждебным. Когда молодой Тредиаковский в «Строфах похвальных граду Парижу» воспевал «брег Сенский», где не может быть «вкус деревенский», он переносил в Россию традиции прециозности, когда же он пытался превратить «Собрание академических переводчиков» в подобие Французской Академии, перед его глазами был опыт просвещенного абсолютизма. В Россию проникала и ритуализованная придворная культура, и многие другие веяния. Вероятно знакомство ученика Ломоносова, автора талантливых, но кабацки непристойных стихов Ивана Баркова с творчеством Теофиля де Вио и других «проклятых» поэтов-либертинцев XVII в. Известен русскому читателю был и П. Скаррон. Наконец, Франция для русского человека XVIII в. была царством моды. Все это существенно усложняло картину: русский человек XVIII в. — особенно если он был настроен враждебно по отношению к Просвещению — мог смешивать философа и петиметра, подобно тому, как в 1790—1800-е гг. противники Французской революции полемически смешивали энциклопедистов и санкюлотов.

дела Италии итальянский язык, моды, обычаи, нравы и просто огромную массу эмигрантов), центр европейского Просвещения XVIII в. находился в Париже. Влияние идей Просвещения для всей Европы приобретало характер французского влияния.

Однако эта ситуация порождала проблемы отношения центра культуры и ее периферии. Отношения эти имели (и типологически, как правило, имеют всегда) характер конфликтного и напряженного диалога. Это далеко не всегда принимается во внимание: обнаруживая факты распространения идей и текстов Просвещения, мы чаще всего молчаливо предполагаем тождество их значения и функции как в центре культуры, так и на ее периферии. На самом деле процесс распространения неизменно оказывается одновременно и трансформацией, и каждый из расположенных на периферии культурных районов выступает не как пассивный склад поступающих извне идей и текстов, а в качестве активного партнера в коммуникационном диалоге. Активность проявляется, в частности, в том, что транслируемая извне культура «переводится» с помощью уже имеющихся в данной традиции культурных кодов и таким образом вписывается в рамки национальной культурной истории. В самой природе этого процесса заложено противоречие: идеи Просвещения несут в себе пафос отрицания традиции, и новые их адепты, захваченные верой в просветительскую утопию, психологически воспринимают себя как людей, порвавших с отцовской традицией. Но одновременно они пользуются культурными кодами именно этой традиции для того, чтобы превратить «чужое» в «свое».

Представление, согласно которому распространение той или иной культурной модели представляет собой автоматический процесс, не связанный с качественными трансформациями, и что идеи, перенесенные из одного культурного пространства в другое, остаются идентичными самим себе, иллюзорно.

Ограничимся некоторыми примерами трансформации идей Просвещения, перенесенных с французской почвы на русскую.

Русский просветитель XVIII в. был убежден, что основой его воззрений является их новизна. Истина извлекается из природы человека, а не из традиции. Однако реальное отношение русского Просвещения к традиционной культуре русского средневековья оказалось значительно более сложным. Во-первых, резкая культурная ломка и разрыв с традицией сами по себе уже были для человека середины XVIII в. своего рода традицией, так как отсылали к духу петровской эпохи. Да и в более ранние периоды разрушение традиции успело сложиться в некую своеобразную традицию. То, что русские люди на ру-

беже XVII и XVIII вв. стали «народ уже новый» (А. Кантемир), было аксиомой и для Феофана Прокоповича, и для Петра Первого, считать которых просветителями означало бы подменять термины игрой слов. Да и эсхатологические и хилиастические настроения, хорошо известные русскому средневековью, приводили к тому, что максималистские и утопические надежды Просвещения легко вписывались в традиционные для русской культуры идеи. Во-вторых, как нам уже приходилось указывать, противопоставление прекрасной, созданной богом Природы и безобразия мира, созданного человеком, встречается у такого ориентированного на средневековую традицию деятеля XVII в., как протопоп Аввакум¹³. Уместно также напомнить, что само слово «просветитель» было прекрасно известно русскому средневековью как эпитет, применяемый к апостолам и святым, крестившим («просвещавшим») язычников. В этом значении Владимир Святой именовался просветителем Русской земли, а Стефан Пермский — просветителем пермяков.

Однако трансформация, которой подвергались просветительские идеи, попадая из центра культуры на ее периферию, имела и более глубокий характер. Петр Первый провел секуляризацию русской культуры. Церковь была лишена всех форм автономии, превратилась в придаток государственной администрации и утратила культурный авторитет. Это привело к глубоким сдвигам в области культурной психологии эпохи. Русский человек средних веков искал окончательной истины в сакральных текстах. Церковный писатель, выступал ли он как интерпретатор священного писания или создатель каких-либо новых текстов, был облечен доверием аудитории и высшим авторитетом. Свое право говорить от лица истины он оплачивал святостью жизни, готовностью к подвигу и, если потребуется, мученичеством. Авторитетность текста удостоверялась жизнью того, кому было доверено стать его хранителем или создателем. Текст не был отделен от его носителя. Связь авторитетности текста с мученической биографией автора особенно обострилась в XVII в. Она характерна для психологии старообрядцев. Но эта же связь придавала авторитет писаниям Гермогена и монахов Сергиева-Троицкого монастыря. В то же время и аудиторией текста могли быть лишь достойные. Подобно тому, как чудотворная икона или мощи святителя оставались скрытыми, пока не появлялось достойного избранника, которому они могли «явиться», средневековый текст оставался непонятым, неизвестным (фак-

¹³ Lotman Ju. Die Frühaufklärung und die Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens in Russland. — Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bd 3. Berlin, 1968, S. 108—109.

тически несуществующим) для недостойных и открывался лишь тем, кто соответствовал его уровню святости. Но такая аудитория не была «читательской» в позднейшем смысле, так как восприятие текста не завершалось его прочтением, а должно было реализовываться непосредственно в поведении. Объектом передачи в процессе коммуникации являлся не текст, а тип поведения. Поэтому, если текст, воспринятый адресатом, не превращался в реализованную программу поведения — коммуникации не происходило.

Реформы Петра I разрушили руководящую роль церкви в культуре, но не разрушили сложившейся на протяжении веков иерархии ценностей. Место монопольного владельца истины, полномочного создателя авторитетных текстов оказалось вакантным, и естественно возник вопрос о наследнике, который займет вакантную позицию в культурной иерархии. В период между Петром I и Ломоносовым претендентом на роль высшего культурного авторитета выступило государство. Именно оно претендовало на роль арбитра в вопросах истины и заблуждений, добра и зла. Но для этого от государства и государя требовались, как прежде от церкви и святого, особые качества. Царь должен царствовать ради пользы своих подданных и быть тружеником на престоле, «сиять величием в работе» (Державин), «простерти в работу руки» (Ломоносов). Государство должно быть орудием общей пользы. В этих условиях традиционная древнерусская модель трансформируется: царь реализует особое, патристическое поведение и одновременно сакрализуется¹⁴: поэт принимает этот текст как программу своего поведения (позиция «говорящего» реализуется в нормах поведения для правителя, а «грамматика слушателя» — в нормах для подданного).

Однако у этой модели было коренное отличие от средневековой: терялась такая важнейшая прерогатива носителя истины, как сопротивление властям. Вековечный дуализм власти и истины отменялся, и это коренным образом меняло нравственную атмосферу культуры.

Тем более органичной для русской культуры была просветительская модель второй половины XVIII в., в которой противостояние власти и истины восстанавливалось и закреплялось. Традиционное место церкви как хранителя истины заняла в русской культуре второй половины XVIII в. литература. Именно ей была приписана роль создателя и хранителя истины, обличителя власти, роль общественной совести. При этом, как и в

¹⁴ Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен. — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 201—235.

средние века, такая функция связывалась с особым типом поведения писателя. Он мыслился как борец и праведник, призванный искупить авторитет готовностью к жертве. Правдивость своего слова он должен был быть готов гарантировать мученической биографией. Когда Д. Фонвизин познакомился в Париже с энциклопедистами, то основной причиной его разочарования в них стало несоответствие между высокими принципами философии и личным поведением философов (особенность, мало смущавшая и самих энциклопедистов, и их западную аудиторию). Руссо и Дидро, создавая теории воспитания, отдавали своих детей в воспитательные дома, но это не дискредитировало их идей в глазах читателей. Радищев же повторял, что действительность слова определяется «твердостью» (что на его языке означало готовность к гибели) говорящего, и это подтвердили такие факты его биографии, как ссылка в Сибирь, а затем давно обдуманное им «катоновское» самоубийство (характерно, что акт этот был им осуществлен, когда никаких реальных биографических побуждений к нему не было). Связь подвига и авторитетности текста представлялась очевидной и Рылееву («святой, высокий сан певца Он делом оправдать обязан»), и Гоголю, при всем различии их общественной позиции. Показательно, однако, что критерии эти не применялись в России XVII—нач. XIX в. ни к художникам, ни к музыкантам, ни вообще к каким-либо деятелям искусства, кроме писателей. Здесь сказалась традиция особого отношения к *слову*, характерная для русской культуры.

Однако и от читателя требовалось не только прочтение текста, но и претворение его в поступок, систему действий. Таким образом, Просвещение, которое на Западе означало изменение *строения мыслей* общества, в России стремилось к изменению *типа поведения*. Можно было бы привести и ряд других примеров того, как, пропущенные сквозь систему кодов местной традиции, идеи Просвещения подвергались существенным трансформациям.

Таким образом, можно отметить, что, с одной стороны, Просвещение приобрело характер общеевропейского культурного явления. Более того, именно с эпохи Просвещения мы можем говорить о Европе как едином культурном ареале. Но, с другой стороны, культурное пространство этого ареала не было единым, а представляло картину разнообразных трансформаций, которым подвергалась некоторая ядерная культурная структура.

На основе структурного разнообразия внутри единого культурного ареала возникают различные разнонаправленные потоки

взаимодействий. Но на этой же основе возникают и конфликты, часто не менее ожесточенные, чем столкновения между культурой Просвещения и ее врагами (внутреннее разнообразие, порождающее и динамическое напряжение идей, и личные конфликты, имело место и внутри тесного ядра европейского Просвещения; примеры тому — столкновения между Вольтером и Руссо, Руссо и энциклопедистами, Мабли и физиократами).

Конфликт такого рода ясно проявился в отношениях между французским и русским Просвещением XVIII в. Однако природа его настолько типична, что он может служить примером внутрикультурного конфликта между ядром культуры и ее периферией вообще.

Здесь просматривается одна более общая закономерность: во всех случаях, когда мы наблюдаем экспансию какого-либо культурного влияния, будь то влияние провансальской или арабo-испанской культуры на ранний итальянский Ренессанс, возрожденческой культуры Италии на Францию или Германию, византийской культуры на русскую или в ряде других аналогичных случаев, мы можем констатировать сходные этапы динамического процесса: сначала импортируемая культура захватывает ведущие позиции, превращается в моду. «Своя» традиция подвергается осуждению как «отсталая», осмеянию как «старомодная» или даже преследованию как «нечестивая». Затем «новая» культура национализуется, начинает восприниматься как своя и исконная. Возникает стремление «восстановить» национальную традицию и полемически противопоставить ее реальной «прародине» импортированных идей. Если на первом этапе воспринимающая культура довольствуется ролью периферии, то на втором она сама превращается в центр культурного пространства и бурно вырабатывает новые тексты, стремясь превратить свой «культурный диалект» в равноправный язык данного культурного ареала.

Позволим себе одно сопоставление. Распространение христианства из ареала античного Средиземноморья на периферию Римской империи и за ее пределы породило своеобразное двуязычие внутри европейской христианской культуры: рядом с ортодоксальными канонизированными текстами и официальной догматикой возникают народные верования, представляющие гибриды христианства с местными культами или стимулированное христианскими текстами самостоятельное культовое творчество в рамках местных традиций. Хотя ожесточенная борьба между официальными и народными верованиями возникает очень рано, именно *их отношение*, а не какая-либо тенденция в своей изолированности, составляет христианскую культуру

европейского средневековья. Подобно этому культура Просвещения должна рассматриваться во всей совокупности вызванных ею отражений, вплоть до еще не поставленного вопроса о влиянии идей Просвещения на народное сознание (анализ толстовства убеждает, что проблема сложного взаимодействия просветительских идей и русского сектантства не является исключительной).

Теперь можно указать на характерную черту реальных периферийных культур в структуре европейского Просвещения (русской, польской, венгерской, итальянской, баварского иллюминатства и др.). Культура этих ареалов, с одной стороны, пользуется «каноническими» текстами французского Просвещения, функционирующими в ней как во французских подлинниках, так и их переводах на национальные языки. С другой стороны, она вырабатывает варианты, сопоставимые с народными верованиями и «ересями» средневековья. Поскольку для России XVIII в. русско-французское двуязычие — одна из характерных черт культуры в целом, *все* непереуведенные тексты Вольтера, Руссо, энциклопедистов и французских философов и публицистов из их окружения являются как бы непосредственными участниками культурного процесса в России на том же основании, на каком вульгата и сочинения отцов церкви первых веков являются непосредственными участниками культуры средневекового Запада. Однако на других уровнях буйствуют живые конфликты, порожденные процессами адаптации и самобытного творчества.

Как мы уже отметили, в общем культурном пространстве европейского Просвещения Париж занимал центральное место. С французской точки зрения, «распространение света» представляло как бы монополию Франции, а вся культура Просвещения мыслилась как огромный монолог, обращенный от лица французской культуры к человечеству. Но с русской точки зрения дело выглядело иначе. Уже было сказано, что усвоение идей Просвещения сопровождалось их трансформацией. Из этого вытекало естественное представление, что истинные, «правильные» идеи Просвещения воплощены в их русском варианте, французские же — искажены. Кроме того, из Франции шло не только просветительское влияние, но и иные идейные и бытовые воздействия, чуждые или враждебные Просвещению. Для русской позиции характерно их смешение или даже полемическое отождествление (тем более что в реальности французской культуры отделить, например, философа-просветителя от светского либертинца было не всегда возможно). Наконец, пассивная роль получателя текстов, «слушателя» культурного монолога, роль

младшего партнера не могла удовлетворить динамическую и быстро развивающуюся молодую культуру. Требование равноправия в культурном диалоге исторически скоро сменилось борьбой за центральное место в культурном пространстве и за роль ведущего партнера.

Практически этот конфликт выразился в том, что основная структурная оппозиция Просвещения: «Природа — предрассудок», «естественное — извращенное» стала получать иную интерпретацию. Естественное стало отождествляться с национальным. В русском крестьянине, «мужике» увидели «человека Природы», в русском языке — естественный язык, созданный самой Naturой. Во Франции же стали усматривать отечество всех предрассудков, царство моды и «модных идей». Русская культура осмыслялась как близкая к природному началу человечества. В этом отношении характерны попытки рассматривать основы русской культуры сквозь призму античности и видеть в русском народе наследника гомеровского «естественного» мира; традиция эта, начатая Радищевым, получила поддержку в кружке А. Оленина, создававшем «русский ампир», повлияла на А. Мерзлякова, Н. Гнедича, Я. Галенковского и, в дальнейшем, на Гоголя. С подобной позиции разрыв с «извращенной» традицией означал отказ от французского влияния, а обращение к Природе — сближение с народными корнями культуры. Но поскольку весьма сходно звучащие голоса против французского влияния раздавались и из антипросветительских кругов, возникала основа для внутренне противоречивых сближений и странных культурных гибридов. Вспыхнувшая в конце века общеевропейская война, завершившаяся в 1812 г. грандиозным столкновением России и Франции под Смоленском и на Бородинском поле, еще более способствовала смещению картины: полемика между культурно родственными течениями европейской мысли часто протекала с помощью аргументов и обвинений, заимствованных из чуждого им обоим лагеря.

В лагере, который вслед за Тыняновым обычно именуют младоархаистами, выделяя в позиции его представителей то черты классицизма, то романтические признаки¹⁵, отчетливо

¹⁵ В нашу задачу не входит углубляться в сущность этих споров. Отметим лишь, что понятие «романтизм» покрывает обычно гетерогенный объект, лежащий в иной плоскости, чем просветительство. Романтизм как реальное культурное явление опирается на сложную трансформацию как просветительских, так и антипросветительских идей. Прямая проекция явлений одного ряда на другой порождает трудности: вычленение просветительски-руссоистского субстрата в поэмах Байрона и «Холстомере» Толстого ничего не говорит об их художественном родстве, хотя при глобально-типологическом подходе позволяет увидеть в этих текстах общие черты европейской культуры XVIII—XIX вв.

просматриваются структуры национально-просветительского толка.

Утопический культ русской старины еще недостаточный признак для идеологического определения — черты его мы встречаем в самых разных лагерях. Показательно другое — соединение ее с культом Природы. Здесь ошутимо влияние Руссо. Младоархаисты отрицательно относятся к карамзинизму, потому что он для них является воплощением прогресса цивилизации и воспринимается как порча грубой, но свободной основы народа. На одном полюсе возникает грубый, но сильный и вольный «хищник», на другом — изнеженный, чувствительный, растленный общественным рабством щеголь, «европеец», карамзинист. Когда Грибоедов в своем первом литературном выступлении в печати пишет, что «в наш слезливый век» «езде мечтания, а натуры ни на волос»¹⁶, то смысл здесь не только в противопоставлении «мечты и существенности» (пользуясь выражением Гоголя), но и в антитезе искусственного и естественного. Весь сотканный из лжи Молчалин — карамзинист (Грибоедов чутко уловил смесь романтизма и карьеризма, характерную для ведущей группы арзамасцев), а естественный Чацкий — поклонник отечественных нравов. «Живы в нас отцов обряды», — говорят «хищники» кабардинцы из стихотворения «Хищники на Чегеме». «Хищник» в руссоистском контексте Грибоедова (как и у Пушкина в «Кавказском пленнике»: «... хищник возопил») — оценка положительная, синоним дикого и свободного человека. В письме к В. Кюхельбекеру от 27 ноября 1825 г. Грибоедов именуется «хищников» «вольным, благородным народом». Еще характернее сказано в письме С. Бегичеву от 7 декабря 1825 г.: «Борьба горной и лесной свободы с барабанным просвещением»¹⁷.

Сильные характеры порождаются близостью к Природе. Поэтому баллады П. Катенина говорят грубым языком о сильных страстях и необузданных характерах. Совершенно в духе Руссо Грибоедов, переживший следствие, с горечью пишет Бегичеву: «Как мелки люди», — и добавляет: «Читай Плутарха и будь доволен тем, что было в древности»¹⁸.

Но римская древность сближается в его сознании с русской. В наброске драмы, посвященной 1812 г., Грибоедов вкладывает

¹⁶ Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1959, с. 392—393.

¹⁷ Там же, с. 595, 596. Ср. у Пушкина:

Где благо, там уже на страже

Иль просвещение, иль тиран.

(Полн. собр. соч., т. III, кн. 1, 1949, с. 333.)

¹⁸ Грибоедов А. С. Сочинения, с. 608.

в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе предоставленный, — что бы он мог произвести»¹⁹. Здесь характерно сочетание шишковского слова (применявшегося им к русскому языку) «первообразный» с мыслью об изначальной, нетронутой, «натуральной» основе народной жизни. В основе этой жизни — простота, антитеза ей — искусственность. На следствии Грибоедов показывал: «Русского платья желал я потому, что оно красивее и покойнее фраков и мундиров, а вместе с этим полагал я, что оно бы снова сблизило нас с простотою отечественных нравов, сердцу моему чрезвычайно любезных»²⁰.

Происходит интересная трагедия всех основных понятий. Общество, сложившееся после Петра I и зараженное французским влиянием, представляется миром предрассудков, а предрассудки — источник рабства. Рабство господствует в России, «где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов»²¹, и в Персии. Тут тоже карамзинизм: «Что за гиперболы! <...> Слова: душа, сердце, чувства повторялись чаще, нежели в покойных розовых книжечках "Для милых"»²². О словах Мегмед-бека, который Грибоедову «объявил, что место мое у него под правым глазом»: «Карамзин бы заплакал, Жуковский стукнул бы чашей в чашу»²². И то же рабство: «Рабы, мой любезный! И поделом им! Смеют ли они осуждать верховного их обладателя? Кто их боится? У них и историки панегиристы»²³ (разумеется, подразумеваются не только персидские историки, но и Карамзин).

Итак, рабство порождено реальным ходом истории, прогресс которой есть прогресс рабства и предрассудков. То же, что определяется как «отечественные нравы», — утопия прекрасного исходного состояния и сопоставимо с «лесной свободой» горцев. Поэтому старину можно и должно измышлять и конструировать, а не извлекать из документов. Кюхельбекер в парижской лекции о русском языке смело утверждает, что русский язык — язык вольных новгородцев, который Александр

¹⁹ Грибоедов А. С. Сочинения, с. 343.

²⁰ Цит. по: Нечкина М. В. Следственное дело А. С. Грибоедова. М., 1982, с. 29.

²¹ Нечкина М. В. Цит. соч., с. 607.

²² Грибоедов А. С. Сочинения, с. 438. Продолжение этой фразы строит уравнение: архаисты относятся к карамзинистам, как спартанцы к «персиянам». «Мне пришло в голову, — что кабы воскресить древних спартанцев и послать к ним одного нынешнего персиянина велеречивого, — как бы они ему внимали, как бы приняли, как бы проводили?» Грибоедов чувствует себя спартанцем.

²³ Там же, с. 436.

Невский якобы перенес из Новгорода в Москву. «Таким образом, древний славянский язык превратился в русский в свободной стране; в городе торговом, демократическом <...> И никогда этот язык не терял и не потеряет память о свободе»²⁴. Михаил Орлов требовал от Карамзина выдумать Древнюю Русь, если ее нет в документах, Пестель придумывал «древнерусские» неологизмы для военных и государственных реформ, которые должны были бы вернуть русскую культуру к исконному состоянию. Реально же существующая терминология должна была быть упразднена, как и реально существующее общество. Бытовая реальность отождествляется с французским влиянием. Ему противостоит Природа, воплощенная в утопии древнерусских нравов.

Конечно, воззрения младших архаистов не могут быть сведены к просветительскому наследию. Сама возможность столь сложных трансформаций обусловлена была гетерогенностью их идей и пересечением в культурном поле «архаизма» многообразных идейных моделей. Однако выделение просветительского субстрата еще раз убеждает нас в необходимости дальнейшего изучения постулатов, некогда предложенных Тынниковым.

²⁴ Литературное наследство, т. 59. М., 1954, с. 374—375.

Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин

ПОНЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ У ТЫНЯНОВА И ИДЕОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ

Исследовательская деятельность Ю. Н. Тынянова и ОПОЯЗа осознавалась им самим, его коллегами и их оппонентами как демонстративное противопоставление форм и принципов работы общепринятым (и ставшим поэтому анонимными) толкованиям литературы, которые господствовали в академическом литературоведении и в обиходных журнальных оценках текущей литературы. Ясно ощущаемый маргинализм Тынянова, проявившийся в трудностях рецепции его идей, а также сохранении их актуальности для нынешних исследователей, может свидетельствовать о принципиальной устойчивости аксиоматики "нормального" литературоведения. Эта устойчивость и является для нас проблемой и делается предметом дальнейшего рассмотрения. Мы ставим своей задачей выстроить типологическую конструкцию альтернативного Тынянову сознания и указать на его культурные ресурсы.

Уже сама постоянно возобновляющаяся постановка вопроса об универсальной «теории», едином методе и общей «истории» литературы свидетельствует о высокой степени конвенционального и практически не обсуждаемого согласия в отношении литературы как предметного целого, т. е. о стремлении снять многообразие ценностных перспектив видения литературных феноменов, а стало быть и содержательное множество «литератур». Как бы ни различались конкретные трактовки литературы в реальном литературном процессе, они сходятся на единообразном понимании ее социальной роли как носителя высшего авторитета в обществе, выразителя и мерила явлений общественной жизни. Такое отношение к функциям литературы делает возможным формальное смысловое согласование самых

Авторы глубоко признательны Ю. А. Леваде за замечания и соображения, высказанные в связи с данной работой.

различных ее образов, существующих у групп с явственно различающимися стандартами вкуса и ценностными предпочтениями — в литературоведении, критике, у массового (коммерческого) читателя, у писателя-эпигона и т. д.* Применительно к собственно литературоведению подобный консенсус обеспечен значимостью следующих аксиоматических положений, задающих пределы и формы объяснительной работы**: канон традиционной литературоведческой интерпретации включает понятие «шедевра» (образцового произведения, представляющего адекватную реализацию «замысла», который подлечит экспликации как «смысл» текста), созданного «гением» (являющим собой наиболее полное выражение своей эпохи, общества, народа, среды и т. п.), и соответственно трактовку истории литературы как "органической" *преемственности* гениев — онтологического масштаба всеобщей или национальной истории.

С позиции методолога эта система категорий может быть охарактеризована как специфически замкнутая совокупность компонентов, лишенных эмпирических признаков. Каждый из этих компонентов представляет собой единое целое, особый смысловой мир, выступая вместе с тем частью в отношении другого. Вся система функционирует как структура взаимопереводимых образований: любое из них является лишь определенной проекцией сверхзначимой ценности литературы. Обеспечиваемая таким образом замкнутость и смысловая целостность (прозрачность смысла) произведения предрешает для интерпретатора толкование гения как единственной смыслопорождающей фигуры, снимая этим проблематичность самих актов понимания и так понимаемого предмета. Иначе говоря, риторическая формула гения, с одной стороны, упраздняет методологическую проблематику специализированного анализа и техники объяснения, с другой же — гарантирует презумпцию понятности и целостности исчерпывающе выражаемой через него «действительности».

В трудах Тынянова намечены принципиально иные возможности изучения литературы, своеобразии которых подтверждается судьбой его идей в иных культурных контекстах. Рассматривая различные содержательные интерпретации Пушкина как символической фигуры гения, Тынянов обнаруживает их формальное подобие, общую структуру, объединяющую «мнимого Пушкина» с «Пушкиным в веках», и указывает на их неистори-

* Это совпадение отношения к литературе как «откровению» является, видимо, поздним продуктом секуляризации культуры, внутримирским романтическим масштабам ценностного измерения реальности.

** Подобная систематизация предпринята В. Изером и развита другими представителями рецептивной эстетики [4].

ческий и «фетишистский» (ПИЛК, с. 78 и далее) характер. Примечательна в этом смысле конфронтация трактовок роли Пушкина в истории русской литературы и сформулированных тогдашним ОПОЯЗом проблем изучения его творчества, с одной стороны, и позиций литературной общественности начала 1920-х годов, следующей уже каноническим к тому времени представлениям, с другой (ПИЛК, с. 424—425, а также [1]). Эта исследовательская и общекультурная ситуация Тынянова и его коллег, которую можно было бы обозначить, пользуясь его собственными словами, как «промежуток», характеризовалась относительным ослаблением интегралистских тенденций в истолковании литературы, что содержало возможности рационализации ценностных оснований традиционных подходов и стимулировало поиски иных решений*.

Осмысление этой ситуации, результаты которого представлены в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции», фактически приводят Тынянова к негативному понятию литературы. Возможность построения истории и теории русской литературы он связывает с имманентной эволюцией литературных форм, раскрывая их субъективное понимание современниками и соотнося смысловой характер этих форм с соответствующим культурным контекстом — эпохой как системой, обстоятельствами литературной борьбы и быта и т. п. Тем самым выдвигается требование эмпиричности в анализе конкретных литературных взаимодействий, намечается аналитическая последовательность обращения к «ближайшим» и «дальнейшим» объяснительным рядам. В свою очередь, это позволяет прочертить линии размежевания дисциплинарных подходов, равно как и продумать возможности их кооперации**. Наделяя свои концептуальные категории (быт, эволюция, система и др.) лишь предикатом «литературный», Тынянов отказывается от нормативной заданности предметного видения литературы. Эта

* Потенции их, связываемые с представлением о литературном процессе как «борьбе» и отчетливым ценностным акцентом на «современности», намечались, в частности, в обращении к фигуре читателя как «литературного двигателя» [ПИЛК, с. 170]. Достоин внимания в этой связи и осознание принципиальных различий между подходами к литературе «педагога» и «критика», равно как и констатация автономной позиции читателя, которому «критика не нужна» [ПИЛК, с. 148]. Можно сказать, что в процессе размежевания с аксиоматикой литературных интерпретаций, ведущихся как «разговоры интеллигента с мужичком и взрослого с ребенком», когда читатель — «не человек, а как бы антропос, нуждающийся в воспитании» [ПИЛК, с. 147—148], определились основные черты Тынянова — исследователя, равно как и особенности восприятия и развития его идей.

** Показательны сравнительно близкие по времени интересы Тынянова к социологии литературы [2] и резюмирующие формулировки о недопустимости «механических склеек» и «академического флектизма» [ПИЛК, с. 282].

предикация получает у него таким образом чисто методический, а не нормативно-оценочный характер, поскольку она ориентирует исследователя на ситуативно-конкретное понимание литературы современниками на те ценности, которыми она исторически конституировалась.

Близкий подход дал обобщенное понятие «литературности» как возможности любых ценностных определений литературы, введенное Р. Якобсоном и вызвавшее позднейшие рецепции [3]. Осмысление тыняновских принципов и определенное развитие их чешским и французским структурализмом последовательно вели к соединению понятия литературы как динамики конструктивных приемов взаимодействия литературных партнеров с герменевтикой культурных объективаций, сохраняющей идею проблематичности субъективного понимания и познания. Опираясь на ее опыт, Х.—Р. Яусс предпринял специальный разбор действующих концепций истории литературы [4]. Он показал, что задача истолкования «целостного единого смысла» произведения оборачивается высказыванием самых разных и зависящих лишь от позиции критика оценочных суждений о действительности, опосредуемой «высокой литературой». Полнота литературной культуры при этом сводится критикой в соответствии с постулатами просветительской эстетики только к дидактическому значению литературы в качестве «жизненного урока». Рецептивная эстетика*, развиваемая Х.—Р. Яуссом и В. Изером, получившая значительную популярность в западном литературоведении, стремится специфицировать категорию «исторического» как внелитературного ряда. Разрушая субстанциональность литературного изображения реальности, рецептивная эстетика впервые делает проблемой весь круг вопросов теоретического изучения культурных образований — от уточнения антропологических представлений, лежащих в основе избранных средств объяснения (представлений об агентах литературного взаимодействия и о самом исследователе, соответственно о специфике его интереса, границах понимания им материала), до методологических вопросов истолкования, оснований отбора материала. Иными словами, исследователь приводит во взаимосвязь характер поставленной им задачи с используемой техникой работы, и само представление об авторе, читателе и других

* Мы затрагиваем здесь лишь некоторые методологические проблемы, поднятые рецептивной эстетикой. Подробнее см.: Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978; Зоркая Н. А. Теоретические истоки проблемы и разработки школы рецептивной эстетики в Констанце. — В кн.: Чтение. Проблемы и разработки. М., 1985, с. 138—175; Стафецкая М. П. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ. — В кн.: Зарубежное литературоведение 70-х гг. М., 1984, с. 243—265.

фигурах, равно как и о структурах текста, переводится из предметного плана в методические средства анализа составляющего их культурного материала. Вместо содержательного единства структуры текста вводится методологическая идея конституции текстовых значений в перспективе различных персонажей (читатель, критик, литературовед — историк культуры, учитель, издатель и проч.), которые строят свой собственный смысловой мир литературной культуры.

Так, история литературы выстраивается Х.—Р. Юссом как история фактических рецепций произведения (его успеха или провала, смены понимания текста конкретными группами публики). Подобная задача предполагает разработку методического аппарата конституирования текстовых значений, позволяющего исследователю систематически контролировать технику собственной работы. Система категорий, используемых рецептивной эстетикой и эстетикой воздействия («имплицитный автор», «имплицитный читатель», «эстетическая дистанция», «рецепция», «формы субъективности», «пустые места», «модерность» как механизм культурной традиции и др.), переносит моменты исследовательской консолидации с оценочного единства предметной реальности литературы на методологические нормы объяснительной работы.

Речь идет о таких способах анализа, которые отвечают регулятивным принципам интерсубъективности, проверяемости и эксплицитности. Подобные способы работы предполагают наряду с существованием группы традиционных интерпретаторов, базирующихся на суждениях вкуса, личном такте, проникновении или вживании и т. п. индивидуальных способностях, формирование научного сообщества, а следовательно, и форм внутри- и междисциплинарной работы, дифференцированной в соответствии с используемыми методами анализа, а не по предмету. В этом случае, например, комплекс *исторической* работы будет охватывать множественность историй взаимодействия по поводу литературных текстов, выстраиваемых в смысловой перспективе соответствующих участников, а систематическая рационализация исторической семантики литературности, актуализируемой в подобных взаимодействиях, даст соответствующие *теории* литературной культуры. Показателем этих процессов может служить сопровождающее их появление *методологической* проблематики и мышления, обеспечивающих согласование и корректность предметных разработок.

Однако следует подчеркнуть, что развитие указанных потенций и многообразие складывающихся направлений возможно лишь при культурной легитимности, т. е. относительной авто-

номности, других агентов литературного процесса — партнеров по литературному взаимодействию. В частности, это относится к такой инстанции, как читающая публика, способная каким-то образом выражать свое отношение к литературе и предопределять этим движение литературных форм и значений. Характер ее участия в литературном процессе может быть самым различным — прямой диктат эстетических норм или каких-то иных представлений, влияние через определенные формы «признания» или блокировки образца. Важно лишь, что инстанция «читатель» при этом столь же значима для исследователя литературы, как и для автора, критика, издателя, не ограничивающихся ролями «учителя», «судьи» или «знатока»; что публика — не пассивная фигура риторического обращения и безответная «масса», а активный и значимый компонент гетерогенной и сложно организованной культуры.

Продумывание самих возможностей, открывающихся при систематическом учете каких-то иных дееспособных сил, кроме «гения» и его толкователя, ведет к пониманию культурных ценностей индивида, признанию его автономных интересов и, тем самым, воздействию, оказываемых этими обстоятельствами. Реальный учет подобных факторов в реконструкциях истории литературы или ее настоящего состояния ставит перед исследователем обширный круг вопросов, начиная от анализа предполагаемой адресации текста и характера его поэтики, фактической рецепции и оценки произведения публикой до конкретных особенностей социального бытования литературы и ее организации (характер ее внутренней структуры, издательская деятельность, механизмы социального контроля и т. п.). Такой диапазон проблематики принципиально меняет видение литературы, а соответственно и структуру рассмотрения любых литературных фактов, равно как, вероятно, и артефактов культуры вообще.

Мы склонны связывать моменты блокировки указанных ранее вариантов исследовательской деятельности, а значит, и развития литературоведения как науки (а не только накопления фактического материала) с устойчивостью структуры рутинных оценок и истолкований литературы, о чем неоднократно писал Тынянов. Так, в «Архивах и Пушкине» он показал, что расхождения литературных групп по мировоззренческим, идеологическим, философским, религиозным, политическим вопросам, как правило, не касались самых общих установок в отношении литературы. Комментируя эту статью, современный исследователь отмечает «общность литературной теории и общность литературных позиций старших и младших архивистов, несмотря на коренное отличие их общественно-политических платформ» [5]. Это постоянство схематики интерпретаций и

оценок мы соотносим с особенностями самосознания и самоопределения культурных групп в условиях выбора программы интенсивного развития. Характер истолкования литературы как выражения национального духа, истории, среды, социальной группы или слоя, диктующий, что считать литературой и как ее следует понимать, в своих структурных характеристиках совпадает с воззрениями групп, чьи культурные программы вырабатываются как основания авторитетности этих групп. Одним из первых эту точку зрения высказал В. Белинский: «В область литературы входят только родовые, типические явления, которые фактически осуществляли собой моменты исторического развития, и потому всякая литература имеет свою историю <...> чтобы литература для своего народа была выражением его сознания, его интеллектуальной жизни, — необходимо, чтобы она была в тесной связи с его историей и могла служить объяснением ей» [6].

Структурообразующей моделью в процессах формирования культурных элит (групп, выдвигающих новые культурные образцы) в России выступает стратегия патримониализма в его установках на модернизацию*. Ср. у Пушкина: «Правительство действует или намерено действовать в смысле европейского просвещения» [7]; «Правительство все еще единственный европеец в России» [8]**; «У нас правительство всегда впереди на поприще образованности и просвещения» [9]. Напряжения этой ситуации связаны с тем, что этатистская программа самодержавия в данном случае стремилась подчинить культурную сферу политическому контролю, не будучи в достаточной мере способной обеспечить свою культурную легитимность. Поэтому кардинальной проблемой модернизационного сознания является проблема культурной идентичности, самоидентичности. Характерная двойственность в осмыслении этой ситуации заключается в том, что наличное состояние, действительность социальных отношений расценивается как «отсталость», «неразвитость», «дикость», в то время как направление развития задано, разрыв обозначен внутрикультурной, российской идеей «Запада». Понятно, что карамзинское представление о «Европе <как> столице искусств и наук, хранилище всех драгоценностей ума

* Можно привести, разумеется, примеры и неэтатистских стратегий культурных элит, истоками которых будут те или иные течения просветительства. Мы указываем здесь на патримониальные группы модернизаторов как на первые по времени возникновения и, видимо, идеологически наиболее оформленные.

** Эти слова получили истолкование в работах В. Э. Вацура, М. И. Гилельсона и др. См. также *Тоддес Е. А.* О мировоззрении П. А. Вяземского после 1825 года. — Пушкинский сборник. Рига, 1974, с. 148—149.

человеческого, драгоценностей, собранных веками» [10], не составляет особенности лишь одного Карамзина. Не является такое понимание и самохарактеристикой национальных культур европейских стран, о чем свидетельствует то обстоятельство, что «Запад» видится в подобных суждениях как нечто готовое и статичное («прошлое»).

Конструкция этого фиктивного образования представляет собой инстанцию культурной идентификации, означающей полноту культурного развития мирового «целого» и масштаб для самооценки. Проблематика национального как культурной самоопределенности конституируется только относительно этой «внешней» точки зрения и сохраняет ту же логическую структуру. Чтобы подчеркнуть этот антизападный характер идеи «Запада», укажем, что «просвещение» и «культура», например для немецкого мышления конца XVIII — начала XIX в., оказавшего, по общему признанию, существенное влияние на русскую философскую и общественную мысль, означают прежде всего субъективное культивирование, рафинирование и облагораживание индивидуальных сил и способностей человека и лишь в конечном счете — народа (Й. Кр. Аделунг, И. Кант). Для России же источник и образец для просвещения задан патримонией структурой авторитета, предопределившей оппозицию и формы отношения между «народом без культуры» и группой просвещенных модернизаторов, вступающих именно в силу правомочности своего обладания культурой в отношении кооперации, конкуренции или замещения с политической властью. Другими словами, давая свое определение ситуации, любая из культурных элит вынуждена соотноситься со значениями как «Запада», так и «народа» (выступая со своей программой «для него» или «от его имени»). В любом случае она сохраняет в инструментальных компонентах своей культурной программы образцы стратегии патримонного господства, тотального включения в поле своего внимания и интереса любых проявлений социальной и культурной жизни, поскольку иных авторитетных позиций рассмотрения всего «целого» для нее нет.

Парадоксальность подобных представлений заключается в том, что, утверждая «Запад» как нечто целостное, как то, что составляет максимальное ценностное значение на сопоставительной шкале уровней и темпов развития, модернизирующееся сознание вынуждено оценивать настоящее состояние всегда двойственным образом: в целом — как неудовлетворительное, отсталое, однако в отдельных своих моментах — как сравнимое с уровнем «Запада», «современное», культурное. Причем именно

те элементы, которые расцениваются как эквивалентные «западным», рассматриваются в качестве сущностных характеристик самой элиты, выступающей, с одной стороны, гарантом достижимости когда-нибудь в будущем всем обществом искомого состояния развитости, а с другой — символическим представителем всего «целого», прежде всего — народа, столь же символической и коррелятивной в отношении элиты культурной конструкции целостности социальной и культурной жизни.

Тем самым создается весьма своеобразная структура времени, снимающая процессуальность достижения, поскольку она является экспозицией культуры на физическое время. Отнесение к «Западу», выступающему как идеал достижения и как синоним специфической «модерности», порождает двойное сознание настоящего: одно из них представляет культурную норму оценки другого, связано с ним и демонстративно в отношении него. Общая же временная разметка носит в точном смысле слова неисторический характер, являясь *репрезентацией*, символической демонстрацией достижения, ценностно уравнивающего настоящее с будущим. Эту систему можно было бы назвать «Past in the future» (прошедшее в будущем), т. е. то, что должно быть в прошлом с точки зрения будущего.

То же можно сказать и в отношении зеркальной конструкции будущего, вменяемого с точки зрения «уже прошедшего». Примечательно, что подобная конструкция времени лишает всякого смысла саму идею культуры. По отношению ко времени структура этого сознания характеризуется утопическим поиском возможностей ухода от «современности» и «истории» (мечтательностью), а с другой — тоской по всеобщему и единообразному масштабу детерминированного потока событий. В любом случае формы субъективного самоопределения содержат семантику «утраты» или «выпадения», что может служить основой для соответствующего контроля, выражения их как своего рода девиации, отклонения. В свою очередь, это ведет к появлению своеобразного комплекса чувств «вины» и «потерянности». Напротив, нормальным и заинтересованно обсуждаемым становится при этом сравнительная эффективность техник достижения искомым целей, гарантирующая вместе с тем и снятие указанных фрустрирующих моментов.

Полнотой действительности для подобного сознания обладает как раз нормативный, идеальный момент культуры — то, что должно соответствовать уровню мировых стандартов культурных достижений. Предваряя дальнейшее изложение, приведем важные именно в данном аспекте слова Ап. Григорьева: «<Одному...> искусству же *будет*, по всей вероятности, принадлежать и честь примирения нашего *настоящего* с нашим

прошлым, проведение между тем и другим ясной для всех органической связи [11] (курсив наш. — Л. Г., Б. Д.).

В общем виде характерный невроз описываемого типа сознания можно поэтому обозначить как озабоченность вкладом данной национальной культуры (русской, латиноамериканской, африканской и т. д.) — т. е. группы, рассматривающей себя в качестве ее носителя или представителя, — в «мировую культуру». Внешняя по отношению к настоящему инстанции служит мерой его «действительности». Настоящее, в свою очередь, приобретает характер «исполненности», окультуренности, в предельном случае — театральности, витринности — факт, неоднократно фиксировавшийся иностранцами в России [12, ср. 13]. Именно в этом предельном случае репрезентация культурных и социоморфных коллективных целостностей достигает статуса полной обозримости и «очевидности», понятности, представленности.

Описанная конфигурация элементов является структурирующей для системы культуры, поскольку постоянно воспроизводящаяся экспозиция данного отношения: «Запад» как источник новых культурных образцов, — противостоящая ему и возникающая только в этой оппозиции к воображаемому «чужому» идентичность культурного субстрата, как бы его ни называли (почва, деревня и проч.), — осознается как веки и масштаб исторического вхождения России в мировую семью народов. «...Обратимся к России и спросим, — пишет Д. В. Веневитинов, — какими силами подвигается она к цели просвещения? Какой степени достигла она в сравнении с другими народами на сем поприще, общем для всех? <...> У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать, отечественного; их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя, следственно, в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия все получила извне; отсюда это чувство подражательности, которое самому таланту приносит в дань не удивление, но раболепство; отсюда совершенное отсутствие всякой свободы и истинной деятельности. Как пробудить ее от пагубного сна? Как возжечь среди этой пустыни светильник разыскания? Началом и причиной медленности наших успехов в просвещении была та самая быстрота, с которою Россия приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание литературы без всякого основания, без всякого напряжения внутренней силы <...> как будто предназначенные противоречить истории словесности, мы получили форму литературы прежде самой ее существенности <...> Вот положение наше в литературном мире — положение совершенно отрицательное» [14].

Механизм компенсации и обживания этой культурной фрустрации («ослепления Западом», по выражению К. Аксакова [15]) является, на наш взгляд, основным энергетическим потенциалом движения отечественной культурной традиции. В значительной степени он образует базовый тематический конфликт русской литературы (конфликт «самоопределения субъективности») и специфику ее главного героя как чужака в столкновении с носителем культурной идентичности (ср. Татьяну и Онегина, Штольца и Обломова и т. д. вплоть до битовского Инфантьева и др., короче, по названию известной статьи Н. Г. Чернышевского, «русского человека на rendez-vous» в ситуации культурного контакта и разрыва).

В этом смысле можно поставить в связь типические характеристики основного героя отечественной литературы как «лишнего человека» и устойчивые маркировки жанрового своеобразия русской классики исключительно в негативных категориях «не-жанра» [ПИЛК, с. 192]. Литературные образцы, отмеченные наиболее фундаментальными коллизиями личностного самоопределения (и соответственно неоднозначности героя, поэтики, образа автора и т. п.), представляют и высшие достижения культуры, выступающие преимущественным объектом внимания интерпретаторов, и наиболее сложную проблему для теоретической интерпретации. Предельной же отчетливостью в любом из указанных аспектов характеризуются произведения дисквалифицируемой словесности — «беллетристики», как правило, не входящие в сферу литературоведческого рассмотрения. Попытка истолкования текста в терминах жанровой (т. е. родовой) определенности сталкивается прежде всего с аксиоматическим постулатом индивидуального своеобразия гениального автора. Конфликт между внутренними нормами литературной культуры, с одной стороны, и структурными особенностями модернизационной культуры с ее негативной оценкой и редукцией субъективности, с другой, оборачивается невозможностью дать генерализованные средства описания и объяснения материала*.

Формами изживания этого постоянного культурогенного

* Исходный тематический конфликт осложняется при этом комплексом мотивов «помрачения» в результате стороннего «заговора» и действий связанной с ним фигуры «искусителя», культурного чужака, часто — иностранца [16]. В итоге базовый сюжет развивается как процесс разоблачения «наваждений» и обретения истины в результате «прозрения», вносимого в сознание героя представителем «целого», фигурой «спасителя». Неоднозначность оценки любого из компонентов конструкции, складывающейся в перспективе столь же разнотипных инстанций авторитета, создает постоянное колебание в квалификации определяющегося между этими полюсами героя то как «жертвы», то как «отступника».

напряжения являются оценки инструментальных аспектов стратегии достижения культурности, образования и просвещения в России. Они порождают, с одной стороны, фикциональные образования субстрата культурной идентичности в виде идей самости, почвы, слоя, группы и прочее, а с другой — персонификации конкурирующих стратегий, столь же тотальным образом выстраиваемых по модели данной элиты в виде противников, препятствующих осуществлению избранной программы культивации. В соответствии с основными механизмами идеологического сознания они выступают либо как носители ложного сознания, не дошедшего до понимания истинного хода истории, либо в качестве воплощения конспиративного сознания, сдерживающего ход развития и скрывающего истину в своих частных, групповых интересах. Иная оценка каждого из основных компонентов общей структуры культурной системы («Запад», «патримониализм», «народность»), в том числе и негативная, ведет к известной комбинаторике интерпретаций, но не меняет в принципе их единообразной, тотальной и замкнутой композиции.

Любая переформулировка выдвигаемых программ модернизации предполагает и изменение категорий представительства, союзничества и соперничества. При этом за противниками отрицается культурная дееспособность и легитимность, что в понятиях рассматриваемой схемы выражается как наделение противной стороны значениями отсталого, прошлого или преодоленного. Подчеркнем, что это может относиться к любому из трех указанных исходных элементов данной структуры.

В соответствии с логикой построения и функционирования идеологических систем претензии на значимость, социальное признание (и определенные социальные позиции) и, следовательно, авторитет содержат апелляцию к предполагаемому партнеру, культурные, семантические значения которого выражаются в социальных и социоморфных категориях (общественность, публика, публичность, масса, деревня и т. п.). В таком случае две другие апеллятивные инстанции представляются в категориях «культуры», но с противоположной в отношении друг друга оценкой — либо как источник культурных образцов, либо как фактор блокировки их усвоения. Так, при негативной оценке разнородности в лице «Запада» источником позитивных значений культурности становится национальное, народное, местное, «свое» в любом содержательном наполнении, и наоборот. Характер и знак выдвигаемых в отношении «Запада» оценок (а значит, и полярных суждений о наличном состоянии, о показателях культурного развития) может служить индикатором

«социального признания элиты, поскольку высокая позитивная оценка настоящего означает достижение группой известного уровня авторитетности, и легитимности ее программы (или же, в крайнем случае, способности эффективного контроля над гетерогенностью культуры). Иными словами, культурная программа в этом случае имеет характер либо идеологии, либо утопии.

Рассмотренная особенность культурных элит в России, вступающих от имени тех или иных социоморфных целостностей и адресующихся ко всем, объясняет их негативность по отношению к любым типам специализированных образований. За ними видятся потенции известной автономизации ценностей (в том числе и профессиональных, и статусно-аскриптивных), т. е. требований самодостаточности отдельных групп, на чем бы последняя ни основывалась — на праве по рождению или совокупности личных достижений. В противовес любым частным группировкам (кружкам и салонам, скажем, пушкинского времени)* выдвигается идея «интеллигенции». Она фиксирует уровень достигнутой культуры для части целого (населения, общества, народа) и выступает в качестве залога обеспечения этого уровня в будущем для всех. В этом смысле принадлежность к интеллигенции означает качественную характеристику представителя любой социальной группы, т. е. культурный предикат к соответствующему члену социальной группы (интеллигентом может стать и дворянин, и студент, и купец, и чиновник). В качестве носителей и меры культуры они противостоят любой специализированности как выражению частных, «узких» интересов, неизбежно оказываясь в позиции харизматического отрицания действительности. «Идеализм» этого «духовного ордена» неоднократно отмечался современниками [18].

Негативизм по отношению к автономным значениям реальности и к стоящему за ними многообразию ценностей объясняет блокировку специализированных форм выражения и осмысления, рационализации действительности, борьбу с «научообразием», «птичьим языком» специализированных сфер и вместе

* Примечательно, что в отличие от нормативного литературоведения и критики, усилия которых направлены на дискриминацию оппонента, а по достижении господства над ситуацией и средствами ее истолкования — на элиминирование самой проблематики межгруппового конфликта и вообще социальных (групповых, институциональных) аспектов литературного процесса как оснований автономности иных перспектив воззрения на литературу, Тынянов делает факт литературной борьбы предметом анализа. Признавая релевантность манифестов каждой из сторон как конструктивного фактора литературного взаимодействия, он методически релятивизирует постулируемую целостность литературы и открывает уже для своих ближайших последователей новые предметы сферы изучения — экономику литературы и т. д. [17].

с тем — недоверие к полноте познания реальности «частным разумом» — наукой, философией и др.* Только литературе и лишь благодаря «гению» как символу тождества экспрессивного и когнитивного, содержания и выражения, жизни и познания, индивидуального и общего, идеального и типического надлежит выразить сущность репрезентируемого целого [19].

Фигура «гения» или ее объективации, прослеживание которых определяет интерпретации литературного творчества и построение канонической модели писательской биографии (в отношении полемики с этими моментами стоят не только теоретические работы Тынянова, но и его проза), задаются не как культурные метафоры субъективности — обычная формула в германской, французской и других философиях литературы, но как символическое выражение целого (национального духа, среды, группы, эпохи и т. п.), т. е. как проект и мера групповой идентичности [20]. Подобное понимание не может быть перенесено на текстовый состав литературы в многообразии его ценностных значений, а характеризует лишь установки нормативного интерпретатора в той мере, в какой они соответствуют описываемой здесь идеологии литературы как культуры. Как бы ни различались культурные стратегии различных групп, подобный литературоцентризм обеспечивает и устойчивость структуры истолкований литературы, и сохранение за интерпретатором ведущей позиции в культуре.

Вместе с тем представление о внутренней детерминированности шедевра гения, наглядным образом представляющего в связях компонентов произведения отношения самой действительности, позволяет интерпретатору истолковать «органическую связь» гениев как движение самой литературы и, наряду с этим, как преемственность эпох исторического развития самого народа на его пути к предзаданному вхождению в мировую семью культурных наций. Так, М. Н. Катков полагал: «Все в произведении истинно художественном должно быть запечатлено внутренней необходимостью, все должно быть проникнуто своим значением, все должно иметь свое достаточное основание, и всякая частность должна находиться в ясном отношении к своему целому, так чтобы все было вместе и живую действительностью и понятием» [21]. Сходное понимание у К. Акса-

* Ср. резкую критику дилетантизма в литературной критике и академической науке Б. М. Эйхенбаумом. Отчетливо очерчивая специфику социальной ситуации исследователя, он писал: «Интеллигентская критика и интеллигентская наука стали одинаково оцениваться как дилетантизм... Нужны настоящие профессионалы» (*Эйхенбаум Б. Методы и подходы*. — Книжный угол, 1922, № 8, с. 14; *Он же*. «5=100». — Там же, с. 38—41; *Он же*. В ожидании литературы. — *Русский современник*, 1924, кн. 1, с. 280—290.

кова: «<...> Всякая литература должна <...> пройти в своем историческом развитии эти необходимые ступени <...> этими существенными моментами знаменуется ее развитие <...> [они] составляют ее главные эпохи и вместе с тем эпохи жизни народа» [22].

Литературная оценка становится конституэнтной не только содержательного состава «истории литературы» как *нарастания культурного качества самой действительности*, но и выступает в качестве презумпции самопонятности, смысловой ясности прозведения в отношении к движению истории и тем самым — необходимости методологической рефлексии и вообще какой бы то ни было специальной работы, касающейся корректности и техники истолкования. Еще раз процитируем Каткова: «Мысль художника остается <...> на рубеже между отвлеченной общностью и живым явлением. Факт, событие не исчезает для него в общем законе <...> Хотя художественная мысль так же обобщает явление, так же соединяется с отвлечением, однако художественное обобщение не разрушает индивидуальности явления, оно только возводит его в тип. Плод художественного познания есть факт, удержанный во всей своей индивидуальности, но только высвобожденный из путаницы случайностей, с которыми в действительности является для простого глаза. Факт в художественном понятии сохраняет всю свою жизненность» [23].

Таким образом, «вечная классика» как продукт сакрализации секулярных объектов культуры в условиях модернизации обеспечивает литературоведу не только «методическую схему» интерпретации, предопределяющую принципы отбора и объяснения материала, но и содержательную формулу «исторического», т. е. понятной и обозримой «истории». «Зеркало» как метафорическая парадигма литературоведческого разбора диктует и понимание литературоведом своих задач — дидактика, просвещение и воспитание публики. Другими словами, в зависимости от степени признания претензий культурной элиты на авторитетность литература расценивается ею либо как «спасение», либо как «суд».

Описанная здесь схематика литературной интерпретации оказывается, как уже говорилось, весьма устойчивой, поскольку литература как социальный институт гарантирует консервацию не только содержательного состава данной культуры, но и способов ее понимания, воспроизводя тем самым ее традиционализирующие механизмы. Парадоксальность статуса классики в подобных истолкованиях обнаруживается в том, что значимость ее удостоверена лишь современной актуальностью. И если — как это нередко бывает — апелляции к Пушкину («пушкинское

начало в ...) используются для интерпретаций новейшей литературы, то либо в Пушкине, «нашем всё» [24], содержится предвосхищение последующего развития культуры, которое нет необходимости специально истолковывать, либо современные значения и темы уже заключены в пушкинских текстах, которые этим и интересны. Устанавливаемые таким образом границы истолкования и направление предуказанного движения литературы в рамках обозначенного целого фактически вмещают Пушкину онтологическое значение, снимая этим как историчность пушкинского самоопределения, так и исторический характер последующей рецепции его образа и творчества. Непроблематичность интерпретатора для самого себя предопределяет как ограниченность целей и средств интерпретации, так и придание литературе, представленной классикой, онтологического статуса «жизни». Ср. у Ап. Григорьева («Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности <...> образ народной нашей сущности» [25]), а также у Г. О. Винокура («Пушкин — одна из самых актуальных проблем русской филологии как совокупности дисциплин, имеющих общей задачей посредством критики и интерпретации текстов раскрытие русского национального духа в его словесном воплощении <...> Без филологического изучения Пушкина <...> невозможен дальнейший прогресс в познании Пушкина как великого русского поэта и лучшего представителя русского национального самосознания» [26]).

Даже там, где по видимости нет прямой связи с методологией истолкования замысла, например в технике анализа цитации, рамки интерпретации определены неявной презумпцией истолкования авторской воли (единство текста как методологический остаток «замысла»), хотя речь может идти только о фиксации предполагаемых, вероятностных ориентаций на те или иные явления литературной культуры, позволяющих тем самым гипотетически устанавливать фонд общих, может быть — внутригрупповых, символов и значений. При отсутствии методологически отрефлектированного контроля утверждений о намерении цитирования (без указания смысла и адресата действий субъекта цитации), т. е. в конечном счете при отсутствии методологически осмысленной идеи «действия», функциональное значение подобных семантических корреляций остается непроясненным. Соотнесение контекстов же вновь свидетельствует лишь об общности символического культурного ресурса группы интерпретаторов, трактуемого как «естественный», тогда как плодотворнее, на наш взгляд, исходить из аналитического понимания контекста как методологически контролируемого фонда значений,

из которых исследователем конструируется или реконструируется рассматриваемое релевантное действие (функциональный аналог понятия «культура» в социальных науках). Стремление к более контролируемым формам учета взаимодействия в литературном процессе стимулировало и развитие семиотики как методологии прочтения объективированных знаков. Однако посылка «единственного читателя» семиотической системы, т. е. фактически самого исследователя, постулированного уже в представлении о структурности текста, заставляет вспомнить об идее «замысла» и произведении как эманации его единства, а стало быть — о единстве «правильного» прочтения. Другие точки зрения при этом фактически исключены, а читатель «наделен теоретическим разумением филолога, знакомого с художественными средствами изображения и способами их анализа, т. е. ему откано в роли исторического и эстетического адресата» [27].

Возникающая отсюда проблема соотношения «устойчивых» и «динамических» компонентов системы текста возвращает к центральным темам Тынянова. В этом смысле можно сказать, что тыняновские и сходные с ними по интенциям позднейшие поиски очерчивают пределы рационализации литературы внутри отечественного литературоведения. Характерно, что проблемы не-гениальной (массовой и т. п.) [28] словесности, иных определений литературы и связанных с ними участников литературного процесса, не учитываемых в проанализированной здесь перспективе, Тынянов счел необходимым поставить, но они оказались не развитыми ни им, ни последующим литературоведением.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Тоддес Е. А.* Неосуществленные замыслы Тынянова. — В кн.: Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 38—39.

2. *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. М., 1982, с. 363.

3. *Тодоров Ц.* Понятие литературы. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 355—369.

4. *Jauss H.-R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M., 1970; *Jauss H.-R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1977; *Iser W.* Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976; *Iser W.* Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972.

5. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969, с. 23—121; см. также комментарий А. П. Чудакова на с. 384.

6. *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 9 т. М., 1981, т. 6, с. 508—509, 517.

7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1958, т. 10, с. 274.

8. Переписка А. С. Пушкина. М., 1982, т. 2, с. 292.

9. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 269.

10. *Карамзин Н. М.* Избранные статьи и письма. М., 1982, с. 149.

11. *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. М., 1980, с. 195.

12. «У русских есть названия, но нет ничего в действительности: Россия — страна фасадов; прочти этикетки, — у них есть цивилизация, общество, литература, театр, искусство, науки, а на самом деле...» — *Кюстин А. де. Николаевская Россия. М., 1930, с. 79*; «Россия — империя каталогов; если пробежать глазами одни заголовки, все покажется прекрасным, но берегитесь заглянуть дальше названия глав: откройте книгу, и вы убедитесь, что в ней ничего нет; правда, все главы обозначены, но их еще нужно написать». — Там же, с. 137. Ср. также: *Милоков П. Н. Очерки по истории русской культуры, ч. 3, вып. 2. Спб., 1904, с. 305—308, 329*. Точка зрения Кюстина неоднократно подвергалась резкой критике со стороны представителей разных общественных групп, начиная с А. С. Хомякова, И. С. Аксакова и др. Неоднозначной была в разные периоды и оценка А. И. Герцена. Само же это историческое обстоятельство не раз становилось предметом разбора современных исследователей. См. например: *Панченко А. М. «Потемкинские деревни» как фольклурный миф. — В кн.: XVIII век. Сб. 14. Л., 1983, с. 93—104*.

13. *Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. — Уч. зап. ТГУ, вып. 44, ТЗС 8. Тарту, 1974; Он же. Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. — В кн.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973*.

14. *Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956, с. 210—211. Ср.: «Петр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесности, которая рождается сама собою, от своих собственных начал». — В кн.: Пушкин А. С. Цит. изд., т. 7, с. 533*.

15. *Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981, с. 30*.

16. Об этих мотивах в прозе Тьнянова см. указ. соч. Е. А. Тоддеса [1], с. 28—36. Развитие их в современной Тьнянову литературе прослежено в статье: *Чудакова М. О. Опыт историко-социологического анализа художественных текстов (на материале литературной позиции писателей-прозаиков первых пореволюционных лет). — В кн.: Чтение. Проблемы и разработки. М., 1985, с. 112—137*.

17. *Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929*.

18. *Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983, с. 308*.

19. «По особым условиям нашей исторической судьбы за последние полтора века на долю литературной поэзии, при слабом воздействии у нас науки, досталось высокое призвание быть почти единственной воспитательницей русского общества в течение довольно долгой поры <...> Ей предстояло <...> совершить в русском обществе тот духовный подъем, который был еще не под силу нашей школьной несамостоятельной науке, и ускорить процесс нашего народного самосознания». — В кн.: *Аксаков К. С., Аксаков И. С. Цит. изд., с. 322*.

20. Ср.: «Нет никакой другой формы, кроме чисто художественной формы, для передачи или выражения народности». — *Анненков П. В. О значении художественных произведений для общества. — В кн.: Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982, с. 354; «Искусство <...> всегда и везде было выражением <...> общества <...> Никогда одна политическая история не в состоянии передать так жизнь народов, как передает ее поэзия и вообще искусство». — *Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета. — Там же, с. 462; «Художник не творит собственной своею силой: духовная сила народа творит в художнике». — Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы. — Там же, с. 128*.*

21. *Катков М. Н. Цит. соч., с. 381; Ср. он же о литературном языке: «Истинный поэт есть великий знаток языка, хотя бы и не учился никакой грамматике, и в поэтических произведениях раскрываются перед нами тайны слова и ощущается тот дух, тот строй сознания, который составляет его*

основу в данное время народной жизни и образования». — Там же, с. 384; «Великое дело в жизни народа установившийся литературный язык. Ничем так не скрепляется народное единство, как образованием литературного языка. Пока еще шло это дело образования, мы в семье исторических народов казались отсталыми, были робкими учениками и подражателями. Когда дело это совершилось, русская мысль находит в себе внутреннюю силу для оригинального живого движения, и народная физиономия выясняется из тумана». — Цит. изд., с. 397.

22. *Аксаков К. С.* Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. — В кн.: *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981, с. 47; Ср. позднее у В. Б. Шкловского: «Они заменили историю русской литературы историей русского либерализма. А Пыпин относил историю литературы к истории этнографии» (*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917—1922 гг. Москва—Берлин, 1923, с. 271).

23. *Катков М. Н.* Цит. соч., с. 380—381.

24. «Пушкин — наше всё: Пушкин — представитель всего нашего **душевного, особенного**, такого, что остается нашим **душевым, особенным** после всех столкновений с чужим ...Сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильно и органически нашего. — *Григорьев А.* Литературная критика, с. 166—167 (подчеркнуто автором. — *Л. Г., Б. Д.*). Ср. у В. П. Боткина: «Только в искусстве русский ум отделился от чуждых ему элементов благодаря Пушкину и Гоголю». — В кн.: П. В. Анненков и его друзья. Спб., 1892, с. 567.

25. *Григорьев А.* Цит. соч., с. 166.

26. Цит. по: *Цейтлин Р. М.* Григорий Осипович Винокур (1896—1947). М., 1965, с. 32.

27. *Jauss H.-R.* Literaturgeschichte als Provokation, S. 168.

28. Ср. отношение к «тривиальной» литературе и отказ от ее интерпретаций: «Посредственные писатели нужны только для того, чтобы могли быть предпринимаемы и поддерживаемы литературные спекуляции». — *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Цит. изд., с. 162. Если вспомнить слова Пушкина о «нравственном» (относящемся к нравам) значении успеха или влияния «ничтожных» сочинений и его призыв к критике не ограничиваться «литературными наблюдениями» (Полн. собр. соч., т. 7, с. 98—99), то нельзя не видеть, что пушкинское «всё» понимается его «наследниками» весьма выборочно. Ср. также: *Шкловский В. Б.* Тарзан. — Русский современник, 1924, кн. 3, с. 253.

В. П. Руднев

СТИХ И КУЛЬТУРА

Миф как метр. Метрический уровень стиха, накладывая ограничения на число состояний поэтической системы, ориентирует стиховое сознание на особый тип коммуникации, направленный на порождение новой информации в процессе самой коммуникации [13, 14], и тем самым повышает количество информации, которое способен передать стихотворный текст:

Монотонные высокоизбыточные построения приближают максимальную энтропию системы к реальной. Если же в немонотонных рядах того же текста вариации ритма достигают достаточного богатства и тем самым реальная энтропия системы оказывается высокой, то относительная энтропия речи, введенной в жесткие рамки, оказывается значительно выше (практически — многократно выше) относительной энтропии малоурегулированного текста. Так что под действием монотонных и высокоизбыточных построений избыточность текста может снижаться — при условии, что в немонотонных рядах энтропия исчерпывается в высокой мере [7, с. 72].

Ритмические типы слов, характеризующиеся количеством слогов и местом ударения, встречаются в речи с разной частотностью (односложные чаще пятисложных и т. п.). Метр накладывает свои ограничения на эту частотность. Так, в ямбе невозможно сочетание слов типа «зеленая крыша» или «алая роза», в нестиховой речи одно из самых обычных.

Метрические ограничения регулируются законом языковой емкости [18], т. е. суммы вероятностей всех ритмических типов слов и словосочетаний, возможных в данном метре. Емкость всегда больше нуля и меньше единицы. Метр, стремясь к урегулированности речи, «тянет» емкость к нулю, язык, стремясь к наибольшему охвату ритмических типов, — к единице. В результате наиболее частым оказывается средний случай.

Поскольку в стихе осуществляется гораздо меньше ритмических типов, чем в обычной речи, они начинают нетривиально

соотносятся. Различные по значению, но сходные по ритму слова стремятся занять сходные позиции в строке, что и приводит к тому типу семиозиса поэтической речи, который направлен на самовозрастание информации [13, 14].

Метр в первобытную эпоху — неотъемлемая часть мифологического сознания:

Мифы по форме ритмичны; чем они древнее, тем ближе к ритму, тем больше в них ритма [20, с. 55]. Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами как изначальные различия смыслового тождества [21, с. 134].

Метр в первобытном сознании не существует как абстрактная запятая, преобразующая информацию, не осознается как отдельная субстанция. Будучи неразрывно связан с каждодневным житием мифа, он сам является предельно семантическим.

Необходимость метра в мифе обусловлена важнейшими особенностями первобытного мышления: его апелляцией не к логическому, а к образному восприятию действительности.

Миф в первобытном мышлении выступает тем преобразователем информации, каким в поэзии является метр. Так же, как метр, миф в качестве формального механизма поведения избыточен, ориентирован на норму. В циклическом аграрном времени в определенном «месте» года, где «события не имеют линейного развертывания, а только повторяются в заданном порядке» [15, с. 39], должно делать одно и нельзя — другое.

Функция мифа состоит в том, что он, накладывая на картину мира ограничения, понижает количество состояний системы первобытного мышления. Вследствие этого (ср. цитату из статьи [7] на с. 227) здесь так же, как в метре, происходит процесс исчерпания энтропии и возрастания информации, но только в масштабе всего мироздания.

«Кванты» мифологического сознания подобны стихотворным строкам, которые, повторяясь, соотносят различное и выявляют различия в сходном. Отсюда поразительное совпадение классического определения стихотворного ритма с сущностью мифа:

Ритмичность стиха — циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличия в сходном [12, с. 45].

Каждая «строка» мифа является повторением других строк. Каждое явление отождествляется с другим явлением, часть — с целым, вещь, принадлежащая человеку, — с самим человеком,

причина — со следствием, субъект — с объектом, человек — со всем мирозданием.

Сущность мифа — в попытке процесса управления миром, в претворении «энтропии» хаоса в «информацию» космоса. Для того чтобы упорядочить хаос, исчерпать его энтропию, необходимо резко ограничить бесконечное число проявлений, состояний системы мироздания. В этом глубокое соответствие мифологического и поэтического сознаний. Но здесь кроются и их коренные различия. Миф всеобъемлющ и уже по одному этому он находится в отношении дополнительности к поэзии, которая возникает гораздо позже мифа и не может с ним существовать одновременно; появление поэзии — признак распада мифа [1].

Лишь при отделении понятийного мышления от образного, когда миф перестает быть универсальным способом освоения мира, появляется метр в его локальной функции. Первой стадией распада мифа является стадия эпоса [15]. Характерно, что именно на этой стадии метр и миф разделяют свои функции. Миф теряет функцию преобразователя информации, приобретая черты нарратива с характерными для пост-мифологического сознания категориями начала и конца. Появляется исторический тип мышления, миф как психологическая установка на запрет и механизм снятия оппозиций трансформируется в рассказ о нарушении запретов и в механизм порождения новых оппозиций.

Метр в противоположность мифу (который теряет черты конструктивности и полностью переходит в план содержания эпоса) как бы высвобождает свои возможности, замещая миф в эпосе как преобразователь информации в его системе. Отсюда «стихотворность» эпоса, которая в силу своей большей социальной универсальности и синкретичности еще далека от стихотворности современной поэзии, но уже приближается к ней.

Между мифом древности и метром современности, таким образом, обнаруживается ряд сходных черт, обусловленных функциональным изоморфизмом этих феноменов в их классическом проявлении.

Цикличность, характерная для мифологической модели времени, присутствует и в метре. Стихотворная строка есть нечто повторяющееся по определению; конец одной строки влечет за собой начало другой. В метре действуют механизм отождествления и ориентированность на норму, нарушение которой «специфически переживается». Стиховой ряд репрезентирует метрическую структуру всего текста, поэтому здесь так же, как в мифе, часть отождествляется с целым. Подобно мифу метр реализуется в системе ритмических вариантов — настоящих, прошедших и будущих для данного состояния [10].

В соответствии с этим миф и метр опосредуют во многом сходные типы устройства текстов на уровне языка, стиля и мышления. Слово в стихе имеет тенденцию к деграмматизации (предел — поэзия футуристов). В языке мифологической эпохи господствует аграмматический инкорпорирующий строй, где предложение строится путем простого комбинирования разных основ или корней без всякого их морфологического оформления [11, с. 251].

Такой тип «грамматики» соответствует «субстанциональному присутствию целого в его части», присутствию всего во всем, всеобщему оборотничеству [11, с. 259, 265], т. е. тому, что Л. Леви-Брюль назвал партиципацией [8]. Коннотация в мифе полностью вытесняет денотацию, что является также особенностью поэтического мышления.

Психофизиологической основой мифологического сознания является более развитое правое «эмоционально-образное» полушарие мозга по сравнению с левым, «абстрактно-логическим» [4, с. 40]. Исходя из этого естественно предположить, что и метр локализуется в правом полушарии. Данные клинических экспериментов подтверждают это предположение. Так, в 1940-х годах при наблюдении левополушарного афатика А. Р. Лурия и Н. И. Жинкиным было обнаружено, что пациент потерял способность к различению просодических характеристик речи. Для него перестал быть актуальным феномен ударения, он не реагировал на ритмические конструкции, задаваемые постукиванием, и многосложные слова произносил, не делая ударения ни на одном из слогов [6, с. 83]. Эксперименты с выключением полушарий на большом материале подтвердили данное наблюдение. У пациентов с выключенным правым полушарием «восприятие супraseгментных фонетических характеристик резко ухудшается» [4, с. 34].

Таким образом, метр и миф как феномены сознания суть функции правого полушария мозга. Распад мифологического мышления, обусловленный повышением роли левого полушария и тем самым логического, понятийного освоения мира, повлек за собой локализацию метра в сферу поэзии, где продолжает господствовать правое полушарие. Постепенное выравнивание роли левого и правого полушарий, их равноправие в освоении мира привело к своеобразному диалогу между логической и мифологической сторонами познания, диалогу, под знаком которого, как мы пытаемся показать ниже, проходила культура XX века.

Метр как миф. Культура XX века характеризуется двумя про-

тивоположными тенденциями. На одном ее полюсе взлет логической мысли: успехи математики и логики, создание теории относительности и квантовой механики. Но именно эти достижения привели к прямо противоположной тенденции. Теория относительности деформировала ньютоновские представления о времени и пространстве, квантовая теория — лапласовские представления о причинности.

Традиционная картина мира не могла больше служить ориентиром в мировосприятии, новые же модели не могли им стать в силу своей чрезмерной абстрактности, не переводимой в образные представления. Все это привело к тому, что на новом культурном «витке» актуализировалась мифологическая модель мира.

Двадцатый век эксплицитно сформулировал идею необходимости семиотического билингвизма в познании. В наиболее общем виде эта идея была выражена в принципе дополнительности Н. Бора, «согласно которому для воспроизведения в знаковой системе целостного явления необходимы взаимоисключающие дополнительные классы понятий» [16, с. 102].

Две взаимопротивоположные тенденции в культуре XX века можно описать как культурную верлибризацию и логаэдизацию [18].

Сущность верлибризации в стихе заключается в том, что метр в рамках неомифологического сознания возвращается к своим первоначальным истокам, «деметризуется», теряет функцию трансформатора информации. Метр в верлибре становится «знаком метра», его памятью. Более раскованные метрические разновидности включают в себя более жесткие на правах неспецифических ритмических форм. Так, 3-иктный дольник наряду со специфически дольниковыми вариантами -2-1 и -1-2 имеет формы -2-2- и -1-1-, омонимичные соответствующим дву- и трехсложникам. Чем более емкой является метрическая разновидность, тем больше неспецифических омонимичных форм она включает. Верлибр строится как система неспецифических вариантов, которые в рамках неомифологической культуры осознаются как цитаты из других, более урегулированных метрических контекстов. Наиболее очевидным образом это проявляется в полиметрии, где каждое метрическое звено есть отсылка к определенной метрико-семантической традиции. Так построены сказки К. Чуковского, поэмы Блока и Маяковского. Здесь происходит та смена автоматизированного центра и деавтоматизированной периферии, о которой писал Тынянов. Исконно периферийные, включающие метры становятся центром системы, исконно центральные классические метры становятся отсылками

к стиху XIX века. 4-стопный ямб для Маяковского — лишь знак пушкинской поэзии:

Я даже ямбом подсюсюкнул,
чтоб только быть приятней вам.

Менее эксплицированно цитатность метра представлена в собственно верлибре. Первая строка блоковского «Она пришла с мороза...» — отсылка к его стихотворению «Она пришла с заката...», строка «Едва дойдя до пузырей земли...» — метрическое «проведение» темы «Макбета», строка «Чтобы я читал ей вслух Макбета...» — автометаописание специфической для 5-стопного хорей синтаксической конструкции и одновременно отсылка к семантическому праистoku «Выхожу один я на дорогу...»

Чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел...

В противоположность верлибру в логаэдических конструкциях емкость настолько мала, что ритмические типы стремятся занять одни и те же места в каждой строке. При этом ограничения, накладываемые метром на язык, настолько жестки, что они опосредованно затрагивают и семантическую сторону. Одинаковые смыслы стремятся занять одинаковые места в строке. Наиболее отчетливо это проявляется в цветаевских логаэдах:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

В этом стихотворении сам набор ритмических типов слов предельно ограничен: 2² (холмам), 2¹ (круглым), 3³ (сапожком) и односложные проклитики (и). При этом слова нисходящего типа могут быть в данном тексте только прилагательными, а восходящие структуры — только существительными, т. е. имеет место соответствие динамики ритма динамике смысла. Строка в тексте М. Цветаевой делится на две части: в первой ритмико-семантически задано движение (по холмам, сапожком и т. д.), во второй оно интерпретируется как затрудненное, этически окрашенное; ясно, что это, так сказать, тернистый путь. При этом самое динамичное слово «сапожком» является и ритмически наиболее динамичным (3³).

Верлибр и логаэд — противоположности, которые во многом смыкаются. С одной стороны, «действительность» верлибра

равна всей системе стиха и за счет цитат становится бесконечной, а «действительность» логаэда сужается до одной строки, являющейся единственной ритмической формой того размера, который подвергся логаэдизации (в цветаевском тексте — 3-иктный тактовик «-0/2-0/2-»). Однако в обоих случаях перед нами мифологизированные системы. В верлибре происходит коннотативное освоение мира в системе его бесконечных вариантов, как в мифе [10]; границы между конкретом и действительностью размываются, мир предстает как единый «мировой текст», как «одна великолепная цитата». В то же время и логаэд продуцирует типично мифологическое миропонимание, где часть, повторяясь, отождествляется с целым.

«Повторение несет специальную функцию, а именно выявляет структуру мифа» [10, с. 206].

Тенденция к эксплуатации своей структуры, к автометаописанию — одна из самых характерных черт поэтики XX века. И в верлибре, и в логаэде система стиха рассказывает о себе и своих возможностях, но только разными способами. В верлибре это синтетический метод, мифологический бриколаж, представление о том, что каждый ритмический отрезок является в то же время репрезентантом многих контекстов. В логаэде это метод анализа системы, выявления ее вариантов, углубление системы внутрь и семантизация ее мельчайших элементов. Метрическая семантика логаэда и семантическая метрика верлибра суть проявления лево- и правополушарных тенденций в стихе.

Верлибр, как и правое полушарие, оперирует клишированными конструкциями, его ритмический «слух» обострен, он улавливает малейшие ритмико-семантические перекодировки с одного контекста на другой вследствие того, что каждый контекст предельно семантизирован. В логаэде господствует «левополушарная» грамматикализация смыслов, ритмическое «чутье» логаэда притуплено, так как метр повторяется из строки в строку и анализ происходит как бы автоматически в силу именно такого метрического устройства строки.

Верлибризация и логаэдизация в качестве двух противоположных тенденций на разных уровнях пронизывают культуру XX века. К явлениям типа верлибра относятся: поэтика символизма и акмеизма, неомифологическая литература в целом, неоклассицизм в музыке, сюрреализм в живописи, кинематограф как типичное неомифологическое искусство, многие течения философии и культурологии XX века: философия жизни, экзистенциализм, З. Фрейд, К. Г. Юнг, О. Шпенглер, Й. Хейзинга, А. Дж. Тойнби, К. Леви-Стросс. Для всех перечисленных явлений решающую роль играет понятие цитаты как мифологемы,

включающей на правах «ритмических вариантов» предшествующие культурные феномены, мифологический синтез действительности, организованный по принципу бриколажа.

К явлениям типа логаэда относятся: поэтика футуризма и конструктивизма, серийная техника в музыке, кубизм в живописи, различные направления логического позитивизма в философии XX века: Л. Витгенштейн, Ч. Моррис, Р. Карнап, Б. Рассел, М. Шлик, Г. Рейхенбах, А. Тарский, Дж. Мур.

Для всех этих явлений характерны сужение проблематики, конструктивный редукционизм, углубленный логический анализ левополушарного типа.

Рассмотрим более подробно, как эти тенденции проявились в развитии музыки XX века. Музыка в этом плане — наиболее легко поддающийся анализу объект в силу своей близости к стиху как временному искусству и к мифу [9].

Во второй половине XIX века диатоническая система, определяющая гегемонией тоники над всеми остальными звуками, в значительной степени автоматизировалась (ср. автоматизацию силлаботоники в этот же период). Эволюция музыкальной системы шла по направлению к распаду тоники. Первым этапом этого распада было введение побочных доминант и появление тем самым так называемых «блуждающих аккордов», т. е. созвучий, не обусловленных 7-ступенным диатоническим звукорядом [3]. (Данный процесс функционально аналогичен варьированию междуинтоновых интервалов в метрических разновидностях, переходных к чистой тонике.)

Распространение побочных доминант привело к тому, что все 12 ступеней хроматического звукоряда стали возможны в рамках одной системы, что было равносильно полному распаду диатоники: противопоставление между мажором и минором перестало быть актуальным. Емкость музыкальной системы стала равной единице вследствие принципиальной возможности применения всех 12 полутонов темперированного строя. Но затем «возникла потребность в том, чтобы не допустить преобладания какого-то тона, не допустить, чтобы благодаря повтору один из них мог «позволить себе слишком многое»» [2, с. 55].

В 1920-х годах А. Шенберг впервые сформулировал и применил правило, согласно которому ни один звук в данной композиции не должен появляться до тех пор, пока не пройдет ряд из всех остальных звуков. Так был сформулирован принцип «композиции на основе 12 соотносенных друг с другом тонов», додекафонии.

В основе композиции здесь лежит серия, звукоряд из 12 тонов, т. е. всех звуков темперированного строя. Эта «случайная» последовательность из 12 звуков репродуцируется на протяже-

нии всего произведения, варьируя по законам контрапункта, т. е. может быть прямой, ракоходной, инверсированной и ракоходно-инверсированной. К этому добавляется возможность репродуцировать серию от любого звука, как бы «транспонируя» ее в другую «тональность», но с соблюдением тех же интервалов внутри серии. В результате композитор оперирует 48 (12·4) «ритмическими формами» серии.

Серийная музыка является полной функциональной аналогией логаяда в стихе. Заметим, что логаяд образуется от наиболее неурегулированных, емких систем — дольника, тактовика и акцентного стиха. Но расположенные «хаотично» внутри строки ударные и безударные слоги раз и навсегда репродуцируются на протяжении всего текста, варьируя только в рамках этого, созданного ad hoc метра. Принцип тесноты ряда в логаяде и в серийной музыке приводит к его грамматикализации и к «насильственной» (обусловленной теснотой) семантизации внутренних элементов ряда. Однако случайность исходной серии, хаос внутри логаядической строки являются мнимыми. На самом деле внутри ряда господствует не менее строгая закономерность, чем между рядами. Так, в логаяде О. Мандельштама «Сегодня дурной день...» «стопы» располагаются по принципу уменьшения слогового состава на один слог (3^2+2^2+1) (ср. противопоставление динамических и статических слов в строке разобранного цветаевского логаяда). В серийной технике тесноту взаимосвязь звуков внутри серии развивает А. Веберн, своеобразным структурным символом музыки которого является магический квадрат:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

[2, с. 83]

Разрушение тоники в истории европейской музыки шло и в противоположном направлении — не к атональности, а к политональности, к включению в гармоническую структуру произведения более жестких структур на правах неспецифических «ритмических вариантов», т. е. гармонических и семантических цитат. Этот музыкальный верлибризм прежде всего относится к неоклассическому периоду творчества И. Ф. Стравинского. Рассмотрим его сюиту «История солдата». В основе гармонической структуры здесь лежит инкорпорирование и взаимодействие самых различных систем, произведение строится как

система цитат и отсылок к широкому кругу музыкальных форм и жанров.

«В «Истории солдата» виртуозно варьируются русские народные мотивы скomorошьего склада, отзвуки бытовых напевов, предвестия джаза (танго, рэгтайм), помпезные военные марши и протестантский хорал» [5, с. 229].

Сам сюжет мифологичен по своим истокам. Тема выкупа скрипки у черта, соотнесенная с мотивом скрипки как дьявольского инструмента, отсылает к «Дьявольским трелям» Дж. Тартини и к легенде о Паганини. В «Истории» парадоксально пересекаются три музыкальных пласта — русский фольклор, европейская музыка и американский джаз. При этом по закону мифологического отождествления русская фольклорная музыка (песня о цыплятах) интерпретируется музыкальным языком джаза. Так, в финальном номере триумфальный марш черта «подсвечивается» темой песни о цыплятах, проводимой ударными. При этом чрезвычайно важно, что по замыслу «История» представляет собой синкретическое действо (полное название: «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая»). Характерно и то, что в целом излюбленной музыкальной формой Стравинского был синкретический жанр — балет, в противоположность Шенбергу, который не признавал балет музыкальной формой [19].

Оппозиция Шенберг/Стравинский как противопоставление атонального экспрессионизма политональному неоклассицизму четко осознавалась в культуре XX века. Стравинский в «Диалогах» приводит целую парадигму различий между ним и его музыкальным антагонистом. Знаменательно последнее противопоставление:

Шенберг

Китайский философ говорит по-китайски, но что он говорит?

Стравинский

То, что говорит китайский философ, неотделимо от того, что он это говорит по-китайски [21, с. 228]

Для «логаэдиста» Шенберга важен анализ, направленный в глубь одной системы, для «верлибриста» Стравинского — целостная характеристика музыкального языка как варианта одной самоопределяющей метасистемы.

Таким образом, можно сказать, что верлибризация — это мифологический синтез исходно немифологических сущностей, нахождение сходства в различном, правополушарный ответ на левополушарный вопрос; логэдизация — это немифологический

логический анализ исходно мифологических сущностей, нахождение различного в сходном, левополушарный ответ на правополушарный вопрос. Произведение относится к этому диалогу как синтез к тезису и антитезису. (Ср. с учением о «трех гунах» в системе санкхья, где различаются активное, динамическое начало (radjas), инерционное, статическое начало (tamas) и гармоническое равновесие этих противоположных начал (sattva) [17].)

На языке «вероятностной модели языка» сказанное интерпретируется как диалектика дискретного/континуального в познании [16]. В этом смысле парадоксальным образом сверхлогическое оказывается в то же время панмифологическим. Так, анализируя «Трактат» Л. Витгенштейна — воплощение логаэда в философии, В. В. Налимов показывает, что это произведение строится, в сущности, по «правополушарному» принципу; эффект внутренне противоречивых максим Витгенштейна достигается ритмическим каналом:

«Витгенштейн ткёт из слов кружево, заставляющее читателя задуматься не над тем, что́ выражено в словах (в них ведь, строго говоря, почти ничего не выражено), а над тем, что́ стоит за этими словами, если смысл их сильно расширить. Слова здесь не доказывают мысль автора — они просто заставляют задуматься над тем, что же должно находиться в сознании человека, оказавшегося способным так осознать проблему» [16, с. 245].

В этом плане характерно, что знаменитый витгенштейновский призыв к молчанию ассоциируется с молчанием Будды и дзена. Характерно и чисто мифологическое отношение теоретиков логического позитивизма к своему духовному отцу Витгенштейну и его «Трактату»: «Карнап рекомендовал прочесть его и выбросить» [16, с. 245].

Но европейская философия XX в. знает как бы не одного Витгенштейна, а двух — раннего и позднего. При этом идеи позднего Витгенштейна в той же мере противоположны идеям раннего, как верлибр — логаэду: отталкиваясь от строгих лингвологических построений «Трактата», Витгенштейн в поздних «Философских исследованиях» анализирует язык таким, «как он есть», во всей его сложности, доказывая, что значений у слова столько же, сколько употреблений [22].

Аналогичную эволюцию проделали и столпы музыкальной культуры XX века. Шенберг стал писать неоклассицистскую музыку (виолончельный концерт), а Стравинский, напротив, сделался сериалистом. Не случайно Т. Манн воплотил в Леверкюне черты представителя обоих типов музыкального мышления.

С одной стороны, Левекюн — создатель 12-тоновой системы, с другой — первая же его серия мифологична (в ней зашифровано прозвище его возлюбленной h-a-e-es: haetaḡ esmeralda; ср. мотив настройки скрипки d-g-a-e в серии Скрипичного концерта А. Берга).

В соответствии с этим число 12 в додекафонии Левекюна обыгрывается в стиле техники верлибра, обрастая мифологическими ассоциациями. Числовая символика вообще характерна для фаустианства, магический квадрат — неизменный атрибут Фауста. Одновременно он же и символ всеобщей взаимосвязи тонов в серийной музыке (ср. трактат Веберна [2]). «Двенадцать» — это прежде всего время появления нечистой силы. Дьявол, являющийся в полночь, отпускает Левекюну для сочинения музыки 24 года (т. е. 12, помноженное на два) — по числу тональностей темперированного строя, формирующихся на основе 12 ступеней хроматического звукоряда, от каждого из которых можно строить мажорную или минорную последовательность тонов. (Именно так построены 24 прелюдии и фуги «хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, произведения, неслучайно упоминающегося в романе «Доктор Фаустус» в разговорах между Левекюном и Венделем Кречмером, его музыкальным наставником, в котором также заложено дьявольское начало.)

Замечательно, что и литература XX в. зачастую совмещает два противоположных принципа построения. Такие произведения, как «Доктор Фаустус» или «Игра в бисер», с одной стороны, логически жестко структурированы на поверхности сюжета, стиля и композиции (в противоположность, например, романам Джойса, Кафки и Фолкнера), с другой — глубинно мифологизированы по тем же параметрам. Сама идея игры в бисер перекликается и с культурологией Хейзинги, Шпенглера и Тойнби, и с философскими построениями венских логиков (не говоря уже о позднем Витгенштейне и всей философии лингвистического анализа, где основополагающим является понятие «языковой игры»).

Наконец, и в стихе XX в. происходит совмещение верлибристского и логаздического принципов, например в поэзии Цветаевой, где, с одной стороны, логаздизируются даже ямбы, но, с другой — эти логаздизированные конструкции входят в состав полиметрических поэм.

Таким образом, либо синхронически, либо диахронически во всех описанных явлениях соблюдается основной принцип культурной «поэтики» XX в. — принцип описания одного явления в дополнительных системах, принцип семиотического билинг-

визма, семиотической амбивалентности, актуальный на всех уровнях — от элементарной частицы до культурного метасознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» и закономерности творческой фантазии. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. Сб. статей, вып. 3. М., 1972, с. 110—156.
2. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975. 142 с.
3. *Гершкович Ф.* Тональные истоки шёнберговой додекафонии. Тр. по знаковым системам. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1973, т. 6, вып. 308, с. 344—381.
4. *Деглин В. Д., Балонов Л. Я., Долинина И. В.* Язык и функциональная асимметрия мозга. Тр. по знаковым системам. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1982, т. 16, вып. 635, с. 31—42.
5. *Друскин М.* О западноевропейской музыке XX века. Л., 1973. 258 с.
6. *Жинкин Н. И.* О супrasegmentном механизме управления речью. — В кн.: Poetics. Poetyka. Poetika. 1. Warszawa 1961, p. 81—92.
7. *Зарецкий В. А.* Ритм и смысл в художественных текстах. Тр. по знаковым системам. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1965, т. 2, вып. 181, с. 64—85.
8. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1938. 338 с.
9. *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологические. 1. Сырое и вареное». — В кн.: Семиотика и искусствознание. Современные зарубежные исследования. М., 1972, с. 25—49.
10. *Он же.* Структурная антропология. М., 1983. 636 с.
11. *Лосев А. Ф.* О пропозициональных функциях древнейших лексических структур. — В кн.: Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Тр. по языкознанию. М., 1982, с. 246—289.
12. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. 271 с.
13. *Он же.* Каноническое искусство как информационный парадокс. — В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 16—23.
14. *Он же.* О двух моделях коммуникации в системе культуры. Тр. по знаковым системам. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1973, т. 6, вып. 308, с. 227—243.
15. *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология. Тр. по знаковым системам. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1981, т. 13, вып. 546, с. 35—65.
16. *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка О соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979. 303 с.
17. *Радхакришнан С.* Индийская философия. Т. 2. М., 1956. 618 с.
18. *Руднев В. П.* История русской метрики XIX — начала XX в. в свете проблемы «литература и культурология». — В кн.: Учебный материал по теории литературы. Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1982, с. 91—93.
19. *Стравицкий И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. 414 с.
20. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936. 454 с.
21. *Она же.* Миф и литература древности. М., 1978. 605 с.
22. Wittgenstein L. Philosophical investigations. Oxford, 1967. 231 p.

М. Б. Плюханова

ПРОБЛЕМА ПАРОДИЙНОСТИ РИФМЫ

Теория литературной эволюции создавалась Ю. Н. Тыняновым прежде всего как инструмент корректирования обиходных научных представлений. В этой своей функции теория не устарела за минувшие десятилетия. Тыняновская теория подразумевает рассмотрение любого литературного факта как подчиненного специфическим закономерностям литературного процесса. Ничто в литературе не может быть объяснено только внеположенными литературе обстоятельствами. Главный пафос теории — всегда иметь в виду литературный процесс как таковой.

В исследованиях по литературе XVII в. существует представление о так называемой демократической сатире. Наиболее полно и последовательно оно выражено изданием «Русская демократическая сатира XVII в.», подготовленным В. П. Андриановой-Перетц. Согласно распространенному мнению, демократическая сатира — это результат перехода в письменную культуру народной скоморошьей словесности, которая до XVII в. существовала только в устной форме [см. 31, 6]. Для гипотетической устной скоморошьей традиции, как и для письменных сатирических памятников XVII в., считается особенно характерным употребление рифмы или даже особого рифмованного стиха [33], для которого рифма, членившая текст на неравномерные отрезки, является единственным ритмообразующим фактором. Вместе с тем рифма выполняет и семантическое задание, будучи одним из важнейших механизмов создания комического эффекта: «В балагурстве значительную роль играет рифма. Рифма провоцирует сопоставление разных слов, «оглуляет» и «обнажает» слово. Рифма (особенно в раешном или «сказовом» стихе) создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого. Это все равно, как если бы человек ходил, постоянно пританцовывая» [12, с. 21].

Если к означенным представлениям подойти с учетом специфики литературного процесса, то окажется необходимым пересмотреть хотя бы некоторые из них.

Причины, по которым новая группа текстов со своими особыми приемами появляется в литературе, не могут быть объяснены за счет простой отсылки к устной традиции. (В данном случае такие отсылки особенно непродуктивны, поскольку скоморошья словесность до XVII в. реконструируется обычно на основании письменных памятников демократической сатиры XVII в., т. е. мы находимся в заколдованном кругу.) Даже если убедить себя в том, что рифма с комическим эффектом, обнаруживаемая в письменных текстах XVII в., именно в таком виде всегда существовала в устной традиции, это мало что даст для объяснения функционирования рифмы в письменной литературе, поскольку здесь она реализуется иначе, помещается в иные условия, соотносится с иными традициями и т. п.

Не касаясь проблемы существования рифменного стиха в древнерусской устной словесности, попытаемся рассмотреть ряд конкретных случаев использования рифмы с комическим эффектом в памятниках XVII в. Такие разборы помогут уяснить место некоторых рифмованных текстов в литературном процессе без апелляции к скоморошеству. Однако предварительно необходимо упомянуть некоторые особенности использования рифмы в древнерусской литературе.

Древнерусские тексты, рассчитанные на чтение или произнесение вслух — памятники торжественного и учительного красноречия, паремии и пр., — весьма организованы в звуковом отношении. Разного рода созвучия, в том числе и риторическая рифма, — обычная для них черта. Риторическая рифма членит текст на ритмические отрезки, что заставляло многих исследователей [см. 18, 27] говорить о зарождении стиха в недрах древнерусской прозы. По мнению М. Л. Гаспарова, ритм и рифма не становятся в таких текстах структурой стиха, поскольку появление и исчезновение их здесь непредсказуемо [5, с. 20].

Риторическое созвучие выполняет семантические функции [см. 14, с. 75—77]. Созвучность слов для древнерусской словесности означает соотнесенность обозначенных ими объектов. Рифма, аллитерации, ассонансы — все это принадлежит области смыслообразования и потому весьма ответственно. Соединенность флективной рифмой означает не только грамматическое тождество объединяемых слов, но и качественную, даже этическую общность перечисляемых в рифменной цепи действий или явле-

ний. Ср.: «Просящим подавая, нагья одевая, жадныя и алчныя насыщая, болящим великое утешение посылаа, должныа испукая, работнаа освобождая...» — в эту цепь в принципе невозможно включить упоминание греховного поступка [20, с. 72]. Флективные грамматические рифмы могут образовывать длинные цепи, корневые созвучия соединяют обычно не более 2—3 слов; большее их число создало бы чрезмерное смысловое напряжение. Ср.: «Ты бе странным покоище, ты бе бескровным покров, ты бе обидимым заступник, убогим обогащение» [20, с. 76].

На сходных принципах основывается звуковая организация народного красноречия в его наиболее устойчивых традиционных формах — в заговорах, сказочных присказках, пословицах, загадках. Звук в устной словесности в еще большей степени управляет смыслом, чем в письменной, и употребляется еще интенсивнее. Установление звуковой связи может служить для магического воздействия, звуковое родство входит в житейский опыт, например: «Студит [Федор Студит] землю студит».

Благодаря общности принципов звуковой организации письменная и устная словесность Древней Руси могли, по-видимому, достаточно легко пересекаться. Так, «Моление» Даниила Заточника может одновременно ставиться в связь и с устной словесностью, и с переводными сборниками афоризмов, и с византийскими посланиями. Эти соотношения не противоречат одно другому, поскольку перечисляемые виды словесности структурно родственны. И устное и письменное слово — риторичны.

Переводные сборники афоризмов — по ощущению всех исследователей, к ним обращавшихся, — полны народных пословиц. Если текст не содержит специфически книжных идей, то фольклорное начало оказывается в нем неотделимо от литературного. Ср.: Из Изборника Святослава 1076 г. «Дньсь бо растемъ, а утро гниемъ» [10, л. 10—10об.]; «Не буди гърдь да не похвалить ся гробъ: гърдость твою объдържа. и убогыи почиеть на гробъ твоемъ.» [л. 51об. — 52].

Народное устное красноречие не может быть противопоставлено письменно фиксируемому красноречию Древней Руси и лексико-стилистическим характеристикам. Учительная проповедь Древней Руси питается народной речью. В отличие от торжественной проповеди, она свободно включает бытовую конкретную, даже сниженную лексику. Прямота, с которой древнерусские учителя объяснялись по самым простым житейским вопросам, сделалась труднодоступной для литературы Нового времени.

Разоблачения пьянства, женской злобы, бранчивости, лени и прочего приписывались великим отцам церкви и подчинялись общим риторическим правилам, включали рифму, созвучия. Ср.: «Повесть сказует от избранных слов, отвращает от неудобнаго словия и от матерня лаяния» из сборника нач. XVII в.: «О сих же Златоуст глаголет: «Унши есть человеку гноем плевати, не-жели смрадныя словеса изо уст своих глаголати» [15, с. 13] или «Слово св. Даниила о мирьсте суете о черньцех» из Кормчей 1493 г.: «...И живуще горше мирьскаго пьюще ядуще не по закону и упивающесе акы неведущии закона, но акы свиниа в кале валяющесе...» [25, с. 79], или «Слово некоего старца о подвизе душевном и о пьянстве» из сборника XIV в. «Златая цепь»: «...Скотину ли нарку но того скотее, зверя ли прорку, но того звере[е] и не разумнее и кроткы убо пьяница акы болван и акы мертвец валяется и многажды осквернивсья и омочивсья смердит» [2, с. 559].

Венцом древнерусского учительного красноречия стал «Домострой» попа Сильвестра, в котором звуковой и ритмической организации подверглось все, чем определялась обыденная жизнь: «Коли тому навоз в зиме на возех, а лете на плотех, и в лодьях на год запасешь у всего не додашь...» [7, с. 40].

«В домовитом обиходе коли лучится какое платья кроити себе или жене или детем или людем, камчато или тафтяно или изуфрено или кушачно или зенденинное или сукняное или армячное или сермяжное или кожи какие краити или сагадак, или на седло или ометюк или сумы или сапоги или шуба или кафтан или терлик или однорятка или кортель, или летник и каптур, или шапка или нагавицы...» [с. 29].

Кроме повторов, созвучия флексий здесь большую роль играют композиции оксютонов и пароксютонов, в частности их контрастное противопоставление (шуба — кафтан). Этот прием П. Г. Богатырев описывает как комический в анализе повести о Фоме и Ереме [1, с. 412]. По-видимому, разнообразные композиции оксютонов, про- и пропароксютонов для древнерусской риторической словесности вообще очень важны.

Итак, в единой и для письменной и для устной словесности системе звуковой организации сама по себе рифма отнюдь не смешна. Комический эффект получает звуковое сближение слов семантически трудно совместимых. (Ср. характеристику смеховой рифмы у Д. С. Лихачева.) Немотивированная рифма имеет смеховой ореол только в данной системе, подразумевающей в принципе семантическую мотивировку созвучия. Сочетание абсурдное тоже мотивировано семантически, поскольку абсурдность принадлежит области смысла. Сочетания типа «Иван-

болван», «Ефрем ест хрен» потому и могут служить для насмешек, что рифма в них семантическая.

К весьма существенным для литературного процесса последствиям должно привести произошедшее на рубеже XVI—XVII вв. сближение традиционного способа риторической звуковой организации с виршевой рифмовкой (о ситуации пересечения древнерусской формы с виршевой см.: 17, 29, 5 и др.). По отношению к древней рифмованной словесности основная особенность досиллабических виршей польско-украинского происхождения — это непрерывная обязательная смена рифменного созвучия. Древнерусская семантическая рифма впервые сталкивается с ритмической рифмой, для которой семантическая мотивированность вообще нерелевантна. Рифма, например, в неравносложных виршах Острожской библии могла соединять параллельные конструкции, а могла сопрягать компоненты, совершенно чуждые друг другу по всем лингвистическим характеристикам; для рифмы это была несущественная разница — и в том и в другом случае она продолжала выполнять свою основную функцию — красогласия.

Риторическая и виршевая звуковые системы не могут мирно сосуществовать на общей языковой почве. Тексты XVII в. несут на себе следы столкновений между этими двумя чуждыми принципами рифмовки.

В современном стиховедении окружены вниманием два фрагмента из «Сказания» Авраамия Палицына. В них семантическая рифма распределяется по правилам виршевой: «И мнозем руце от брани престаху, всегда о дровех бои злы бываху. Исходяще бо за обитель дров ради добытия, и во град возвращахуся не бес кровопролитиа, и купивше кровию сметие и хврастие, и тем строяще повседневное ястие; к мученическим подвигом зелне себе возбуждающе, и друг друга сим спосуждающе. Иде же сечен быть младый хвраст, ту разсечен лежаше храбрых возраст; и идеже режем бываше младый прут, ту растерзаем бываше птицами человеческий труп...» [24, л. 138—138об.].

По мнению Р. О. Якобсона [32] и М. Л. Гаспарова [5, с. 26—27], эта стиховая вставка в прозаическом тексте с неvirшевым характером рифмовки — уникальный результат новых культурных контактов и экспериментов начала XVII в. Созвучия — основа семантики в этом фрагменте: ими обусловлено «трагическое противопоставление сбора дров и гибели сборщиков» [32, с. 306]. Созвучность соответствует и пространственной сопряженности явлений. Звуковая организация приведенного текста имеет ярко выраженную риторическую природу. Фрагмент развился из двух пар «града-града» и «бревн» — «дров»,

которые в первой, идеально риторической части «Сказания», находились в сходном по содержанию контексте [см. 24, л. 15об.—16].

Быстрая — виршевая — смена семантических созвучий ускоряет текст, создает мелькание идей. Образуется напряжение между семантическими и ритмическими задачами, в котором заключается потенциальная опасность комического эффекта. От комизма этот единственный в своем роде текст защищен отчетливо трагическим содержанием. Но в других случаях такая защита оказывается недостаточной.

Тем же Смутным временем рождено «Послание дворянина к дворянину», уже безоговорочно помещаемое издателями в число смеховых текстов русской литературы XVII в. Дворянин Фуников сообщает покровителю о своих ужасных несчастьях — потере имущества, здоровья, о пытках, которые ему пришлось претерпеть напрасно и пр. Первые фразы послания выдержаны в торжественном риторическом духе: «Благих подателю и премудрому наказателю, нашего убожества милосерде взыска-телю и скуднаго моего жителства присносушу питателю.» [22, с. 183]. Но рифма в послании быстро подчиняется правилу регулярной сменяемости. Оказавшись на пересечении двух разных своих ролей, она отчуждается, приобретает в тексте самодовлеющий смысл. Послание оказывается организованным вокруг рифмы и ради нее. Отчуждение рифмы раскрывает путь для проникновения в текст смеховых шуточных созвучий типа «шашни-башни»: «А мне, государь, тульские воры выломали на пытках руки и нарядили, что крюки, да вкинули в тюрьму, и лавка, государь, была уска, и взяла меня великая тоска, а послана рогожа, и спать не погоже. Сидел 19 недель, а вон из тюрьмы глядел. А мужики, что ляхи, дважды приводили к плахе, за старые шашни хотели скинуть з башни. . .» и т. д. [22, с. 183].

Виршевая семантически нерелевантная рифма в этих условиях воспринимается как мотивированный абсурдом, т. е. как семантическая и смеховая. Д. С. Лихачев указывает, что в заключительном периоде послания «преступя страх, из глубины возвах, имя господне призвах» слово «страх» образует с «возвах» и «призвах» смеховое соответствие [12, с. 43]. Смех, вызванный созвучием цитаты из псалма со словом «страх», должен быть весьма мрачен.

Мы не можем знать, рассчитывал здесь автор на комический эффект или просто воспользовался виршевым способом рифмовки, поскольку не совсем отдавал себе отчет в разнице между риторической и виршевой рифмой. Авторская установка и читательское восприятие в этом случае не могут быть выяснены, поскольку послание дворянина сохранилось в единственном

списке. Вообще же, по-видимому, мрачный неуместный смех, дикий смешок подходил к духу времени. Отчужденность рифмы, обусловленная существованием ее на перекрестке двух несовместимых традиций, отвечала особой смысловой и интонационной потребности XVII в.

Именно в этот период могло сложиться восприятие рифм Даниила Заточника — рифм древней мудрости — как смеховых, а самого Заточника — как пошучивающего страдальца, вроде дворянина Фуникава (восприятие, сохраняющееся до сих пор). Не случайно единственный период широкого распространения текстов Даниила Заточника приходится на XVII в. [см. 9].

Характерные, хотя и запоздалые случаи отчуждения рифмы обнаруживаются в трактате инок Евфросина «Отрагительное писание», составленном в конце XVII в. Это проповедь против самосожжений в старообрядчестве. Борьба между риторической и вишневой эвфонией сохраняет здесь еще актуальность. Риторическая рифма пронизывает начальную часть трактата и многие другие его фрагменты. Сочетаясь с другими звуковыми повторами, с фигурами, с архаизированными формами, она свидетельствует о наличии у автора и риторической установки, и риторского умения. Но быстро меняющаяся парная рифмовка, проникая в проповедь, говорит или о подверженности автора иным влияниям, или о целенаправленном смещении двух систем рифмовки ради создания специальной саркастической интонации. В мрачной и высокой проповеди Евфросин разоблачает преступления тех, кто призывает к самосожжениям. Но чем чаще обнаруживает себя парная рифмовка, тем игривее становится тон разоблачений. В текст проникает даже упоминание о ерше, мотивированное не столько контекстом, сколько потребностями интонационного порядка, поскольку к тому времени ерш уже стал героем распространенной рифмованной смеховой повести.

Фрагмент, описывающий прение автора с проповедниками гарей:

«Припамятуй, Поликарпе, твое духодейство: егда мя со Андреем искушасте и святых отец книги за несогласие с вашими тетратми прозвищеми кидасте и нечестныя им имена нарицасте, что же аще и глагол наимуену: добра де книга, да нагодушие в ней есть, за се де она недостойна приятия; а того ради ради мне и начинасте и веру нашу к Богу и ко отцем нашим любовь тем познавасте. Преумолчу ли аз вам, или отреку что? аз же, яко истинный христианин, от матери мояе церкви и от свягата ея писания о святых отцех наших древних наказан великия чести... начах вам беседу со всяким смиреннем разума тово, его же вы святых отец не любите и нагодушным ругателно называєте, — не стал вам толковать и вас на большой гнев гнать, ни ваших тетратей разума укоряти и себе много оправдати, но то вам внушах, яко не добро, рех, являет дерзновение, и святых отец уничижаєте

разсуждение, но возлюбите, рех, паче всего смирение, и оставим всякое сопрение, но где написано не нами, ни от нас напечатано, так и чтем и поем без сомнения; и вам бы стало и угодно, а нам не зазорно, и хвалите наше разсуждение, яко миру и любви не на разорение <...> такая — запрещающая <...> уличати — отогнати <...> возболе — воскипе <...> иду и клену, из дому изжену, до обличаю же и лаю и до конца обезчещу...» и т. д., «На поддачу же Андрей, яко ерш из воды, выя колом, а голова копылом, весь дрожа и трясыйся от великия ревности, кости сожнимахуся, члены щепетаху, брада убо плясаше, а зубы щелкаху...» [8, с. 50—52].

В поздней проповеди риторическая рифма сохраняется неизблемой в тех случаях, когда она подкреплена специальной сознательной установкой. Для этого требуется обученность, подготовленность. Симеон Полоцкий как мастер и теоретик не путал виршевой и риторической принципы. Риторская традиция на Выгу, порождающая идеально правильные риторические тексты, опирается, как показала Н. В. Поньрко [21], на теоретические пособия — риторики и киевскую школу. Консервации риторической рифмы способствует в XVIII в. (ср. проповеди Гавриила Бужинского) изолированность той архаизированной языковой стилистической системы, за которой такая рифма закрепляется.

Но еще на рубеже XVIII—XIX вв. возможны эксцессы вроде проповедничества Кондратия Селиванова — скопческого вождя. Селиванов помнит, что в проповеди нужна рифма, но рифма для него уже неотделима от ритма, поэтому главным началом, организующим созвучие, оказывается не параллелизм, а принцип регулярной сменяемости рифм:

«...Всем моим любезным детушкам, с первого до последнего, богатому и скудному равное приказание: отложите на земле весь поклад и обложите души свои в оклад, поживите без лести и не желайте явной себе чести. О любезные мои детушки! Как-бы вам камень от сердца отвалить, так бы стал и Бог во всех членах ваших жить и говорить, и тогда грех стал бы прочь от вас отводить; но кого Бог удостоит внутреннюю Церковь в себе построить, о том утробушка моя радуется» [16, с. 22].

Этот текст подходит под определение раешника, но усмотреть здесь комическую установку нельзя.

Прочитанные здесь произведения — арена борьбы разнонаправленных сил. Результатом такой борьбы в них является новая неожиданная интонация, соответствующая новому духу времени. Эти тексты подчинены стихии литературного процесса.

Памятники, составляющие корпус так называемой демократической сатиры, имеющие установку на комический эффект, целеустремленно совмещают два разных принципа рифмовки, два способа звуковой организации. Эти тексты не столько под-

чиняются обстоятельствам, сколько организуют и направляют литературный процесс.

Собственно смеховая письменная литература XVII в. отчетливо связана с древнерусской учительной проповедью. В XVII в. учительные слова против пьянства, женской злобы, лени и пр. чрезвычайно актуализировались. По-видимому, они стали вызывать интерес художественного свойства. Проповеди переписываются отдельно и помещаются в сборниках между развлекательными повестями, они образуют циклы, обрастают повествованием. В. Н. Перетц отмечает, что в Измарагдах XVII в. число «слов» против пьянства растет как снежный ком [18]. И А. Н. Веселовский [4, раздел о повестях], и Ф. И. Буслаев [2, гл. 19], и В. Н. Перетц [18], и М. О. Скрипиль [11, с. 286—290] прослеживают историю «слов» о Хмеле, которые в XIV—XV вв. приписываются Василию Великому, Кириллу Философу, а в XVII в. беллетризуются и к XVIII в. превращаются в лубочные стишки. Мы не можем привести прямых доказательств тому, что риторическая рифма «слов» о Хмеле в XVII в. воспринималась в связи с виршевой и способствовала беллетризации текста, но в обычной виршевой рифмовке лубочных стихов о Хмеле сохраняется связь с риторическими повторами древних учительных «слов». Можно подозревать, что существовала особая промежуточная стадия, на которой риторический и виршевой принципы смешивались и рифма получала смеховой ореол.

Тема пьянства становится в XVII в. центральной смеховой темой, не теряя при этом связи с проповедничеством. «Служба кабаку» по ходу текста постепенно переходит к прямым обвинениям пьянства, набранным, из учительных «слов». Как замечает переписчик, «но зде аще и начинается смехотворным образом, но напоследок положены суть многия выписки из божественного писания о тех же пианицах» [22, с. 157]. В двух списках из трех имеющихся «Служба кабаку» окружена обычными «словами» против пьянства.

Смеховая часть «Службы» характеризуется двойной, внутритекстовой и внетекстовой, ориентацией созвучий. Внутри себя текст пронизан смеховыми рифмами, почерпнутыми из фольклора или специально созданными абсурдными созвучиями. Например: «Взявши кошол и под окна пошол» [22, с. 38]. Подобная рифма соседствует с правильными риторическими рифменными пассажами и компрометирует их, придавая им смеховой оттенок. Кроме того, звуковая структура «Службы» во множестве случаев находится в соответствии с подразумеваемыми богослужебными текстами. Эта внетекстовая звуковая соотнесенность организуется так же, как внутритекстовая рифмовка.

Семантически она обычно абсурдна. Например, «тормос» подразумевает «ирмос» [22, с. 153]. Абсурдное звуковое соответствие соседствует с прямым воспроизведением богослужебных текстов. Ср. пример такой двойной ориентации созвучий: «Слава отцу Иванцу и сыну Селиванцу» [там же].

Важнейший закон риторической фоники — семантизированность созвучия — здесь не только вывернут наизнанку (это постоянно делается в фольклоре), но вообще поставлен под сомнение. Здесь воспитывается представление о независимости созвучия и семантики. Если не принимать такое, новое для XVII в., правило, текст должен восприниматься как кощунственный, чему всячески сопротивляется и он сам своим контекстом и окружением, и читательское восприятие XVII—XVIII вв. Возможность «применить» его «к кощунству» отмечается и заранее осуждается переписчиком (с. 157). Под угрозой кощунства читатель должен расстаться с древнерусским привычным восприятием звуковой стороны текста.

Судьба повести о куре и лисице свидетельствует о том, что прием совмещения виршевой и риторической рифмовки носит проходящий характер. Сказание о куре и лисице генетически имеет отношение к диалогам зверей, распространившимся к началу XVII в. в западнославянском мире. Миколай Рей, в частности, составлял такие диалоги неравносложными виршами. Но на первом этапе своего существования в России повесть о куре и лисице не приняла виршевой формы. Она развернута в сторону учительного проповедничества.

В начале повести задана рифмовка, близкая к виршевой, тяготеющая к регулярности и нарушающая параллелизм и потому в данном контексте получающая смеховую, пародийную функцию: «Стоит древо высоко и прекрасно, на том древе сидит кур велегласны, громкогласны, громко распевае, Христа прославляет, а христиан от сна возбуждае...» [22, с. 58]. Следующий большой рифмованный фрагмент в этой повести прямо заимствован из проповедей против лени. Подобный имеется и в «Слове о ленивых, и о сонливых, и упия[н]чивых» [15, с. 11—12], и в «Поучении к ленивым и не хотящим делати» [22, с. 212], и в «Слове Кирилла Философа о хмеле» [3, с. 64—65]. Истоки ритма и содержания этих «слов» обнаруживаются, в свою очередь, в притчах соломоновых [ср. Притчи 6, 9—10; 20, 13; 24, 33; 23, 24; и др.].

Благодаря смеховому ореолу всей рифмовки в повести о куре сюда проникают семантически абсурдные созвучия: «Не сули мне в год, сули в рот» [с. 62]. Следствием контакта с виршами, вероятно, можно считать склонность обычных флек-

тивных грамматических рифм образовывать не цепи — как в риторическом тексте, а пары: «А ты б меня тогда не оскорбил, а мужикам не дружил, а сам от меня теперь от смерти не избудешь» [с. 60].

Эта повесть пародийна как литературное явление. Ее функция не в насмешке над лицемерием проповедников. Эта тема явно перенесена из европейского образца, для России она не актуальна, поскольку до раскола фигура проповедника по существу отсутствует в русской церковной жизни [см. 23, с. 179]. Повесть отчуждает литературную форму риторического древнерусского учительного текста, что необходимо для разработки новых способов текстообразования, прежде всего стихосложения европейского типа. В XVIII в. повесть о куре и лисице превращается в неравносложные вирши с обычной стертой рифмовкой и графически выделенными стихами. (В одном из сборников XVIII в. в сплошном тексте повести стихи отделяются друг от друга косой чертой. — ГБЛ, ф. 152, № 32.)

Подобного же рода литературную функцию выполняет в XVII в. «Сказание о птицах». Издатель «Сказания» Хр. Лопарев усматривал связь его со сборником М. Рея «Зверинец» [13, с. XII]. Но формально диалог птиц тяготеет отнюдь не к польским виршам, а к проповедническому слову. Птицы цитируют распространенные поучительные сентенции. Лебедь, в частности, воспроизводит пассаж из слов о ленивых — тот же, что использован в повести о куре и лисице. Афоризмы и учительные рассуждения здесь обычно имеют рифму, хотя это не обязательно. Серьезность рассуждений колеблется вторжением в текст реплики синицы: «Синица рече: С сеной княжня боярская упала, заголя гузно лежала и всех нас смехом насмешила. Сова рече: Совалися бояра, что боярыня с сеной упала, оголя гозно лежала» [13, с. 6]. Родство этих реплик с другими, поучительными, проявляется только в наличии рифмы. По-видимому, и здесь в поучительных афоризмах рифма имеет смеховое назначение. О смеховом характере созвучий в «Сказании» свидетельствует способ введения реплик. Первое слово реплики находится в звуковом соответствии с наименованием птицы, в уста которой реплика влагается. От этого даже самое мрачное высказывание теряет свою серьезность: «Грач рече: Град рушится, век коротается, а смертный час приближается» [с. 3].

Повесть о Ерше по своим истокам не была связана с риторической традицией, она опиралась на судопроизводственный слог и соответственно в раннем варианте Повести о Ерше рифма практически отсутствует. Число созвучий в достаточно пространном тексте ограничивалось несколькими простейшими:

женишками с детишками; сом с усом; обманщик-обаищик, сверх того — несколько простейших глагольных флективных рифм, которые вполне могли бы иметь место и в делопроизводственном документе.

Рифмованной, классически раешной повесть становится к концу XVII в., когда семантическая рифма утверждается в своем смеховом назначении. Теперь форму повести характеризует быстро, почти регулярно сменяющаяся рифмовка, тяготеющая к парности, при пословичной семантизированнойности рифм. В конце повести густое скопление рифм обнажает ее общую структуру. Текст существует уже только во имя рифмы. Семантически абсурдные сочетания личных имен с глаголами выстраиваются в длинную цепь и превращаются в вирши с парной рифмовкой: «Пришел Онисим, котел нависил; пришел Данил, Ерша сварил; пришел Прон, уху пролил» и т. д. [22, с. 14—15]. Эта финальная часть повести может развиваться в самостоятельный текст.

Поскольку ни в одной из названных повестей раешный балагурный тон не установился сразу, как готовое, всегда существовавшее целое, возникает подозрение, что раешник — смеховая рифмованная речь с регулярно сменяющимися семантическими рифмами — не существовал в древнерусской устной словесности. Мы не можем судить, когда установился прием постоянной сменяемости и парности семантической рифмы в народном балагурстве, поскольку не имеем материала для реконструкции древних устных смеховых текстов. Можно лишь подозревать, что и здесь в особой организации семантической рифмовки, в ускорении текста сыграло свою роль появление искусственного рифмованного стиха — виршей. Там, где в приговорах свадебного дружки быстро сменяются парные рифмы, городское влияние ощущается и в прочих элементах текста: «Божий милостью, господа, собралися мы сюда, не только пить да проклаждаться, а, с Божиим благословением, время и за дело приниматься. Выбран дружка я, не сам собой, а вашим общим мнением, да хозяйским распоряжением. Выбран дружка я, покорнейший вам слуга, покорнейший служитель, по имени сочинитель...» [30, с. 683]. Рифма здесь остается семантической, но становится ритмически обязательной; необязательность перемещается в область смысла. Смысл подтягивается под потребности рифмовки, отсюда — легкость и шутливость текста.

«Выкрикивания» дружки могут строиться совершенно иначе. Вот пример риторичного приговора. Поэтика его соответствует древней поэтике заговоров и заклинаний. Он весь сплошь

организован параллелизмами, соответственно рифма в нем ритмически свободна и семантически связана:

«...Зачадил Господь Бог Саволоф небу, землю, часты звезды, сии хочи облака, ключи кипучие, реки тякучия, ручьи поточники, больша озерка, маленьки пригорки. Приосновал Господь Бог Саволоф на трех китах рыбьих, на трех рыбах, на трех китеньшах землю <...> Как же вы имели зачать, спородить и 40 неделей во утробе носили, потом спородили, в парной баенке топили, бабушек призывали, шелковым венчиком потирали, белым вытирали, отца духовнаго призывали, в купелях купали, именем нарекали, потом в колыбелях качали, белой грудью воспитали. Могли вспоить, вскормить, великим выростить. Стоит наш князь молодой, вам сын родной, на кирпичном полу, перед великим образом...» [30, с. 501].

Ритуальное значение этих формул предохранило их от воздействия со стороны стиха. Приведенные фрагменты показывают, что поэтика приговоров исторически изменчива. Приговоры свадебных дружек не могут считаться единой архаической системой и по-видимому не могут служить доказательством существования в древней русской устной поэзии рифменного стиха [ср.: 33, с. 455—459].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
2. *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. Спб., 1861.
3. Варлаам архим. Описание сборника XV столетия Кирилло-Белозерского монастыря. — Учен. зап. 2 отделения имп. АН, 1859, кн. 5.
4. *Галахов А.* История русской словесности древней и новой. Т. 1. М., 1894.
5. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
6. Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962.
7. Домострой по Коншинскому списку и подобным. М., 1908.
8. *Евфросин.* Оразительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей. Спб., 1895.
9. *Зарубин Н. Н.* Слово Даниила Заточника по редакциям XII—XIII вв. и их переделкам. Л., 1932.
10. Изборник 1076 года. М., 1965.
11. История русской литературы. Т. 2, ч. 2. М.—Л., 1948.
12. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
13. *Лопарев Хр.* Древнерусские сказания о птицах. Спб., 1896.
14. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. — Тр. по знаковым системам. Тарту, 1964, вып. 1.
15. *Марков А.* Памятники старой русской литературы. Тифлис, 1914, вып. 1.
16. *Надеждин Н.* Исследование о скопческой ереси. — В кн.: Сб. правительственных сведений о раскольниках. Лондон, 1862, вып. 3.
17. *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
18. *Перетц В. Н.* Из старшей сатирической литературы о пьянстве и пьяницах. — В кн.: С. Ф. Платонову. Спб., 1911.

19. *Он же*. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3. Спб., 1900—1902.
20. *Пономарев А. И.* Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Спб., 1891, вып. 1.
21. *Понырко Н. В.* Учебники риторики на Выгу. — ТОДРЛ, 1981, вып. 36.
22. Русская демократическая сатира XVII в. М., 1977.
23. *Рущинский Л. П.* Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI—XVII веков, М., 1871.
24. Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955.
25. *Смирнов С.* Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. М., 1912.
26. *Сперанский М. Н.* Переводные сборники изречений в славяно-русской письменности. М., 1904.
27. *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
28. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
29. *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.
30. *Шейн П. В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Спб., 1900, т. 1, вып. 2.
31. *Шентаев Л. С.* Русский раешник XVII века. — Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1949, т. 87.
32. *Якобсон Р. О.* Скорбь побиваемых у дров. — In: Selected Writings: III. The Hague—Paris—New York, 1981.
33. *Он же.* Влияние народной словесности на Тредиаковского. — In: Selected Writings: IV. The Hague—Paris, 1966.
34. *Jakobson Roman.* Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics. — In: Selected Writings: III. The Hague—Paris, 1966.

М. Л. Гаспаров, В. М. Смирин

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И «ДОМИК В КОЛОМНЕ»: ПАРОДИЯ И САМОПАРОДИЯ У ПУШКИНА

«Двум совокупно идущим один пред
другим вымышляет,
Что для успеха полезно...»

(«Илиада Гомера, переведенная
Н. Гнедичем», ч. 1. Спб., 1829,
с. 279—280.)

«...Много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем».

(«Домик в Коломне», XI. (1830).)

Всем известно, какому переосмыслению подвергалось у Ю. Тынянова слово «пародия», из второстепенного термина сделавшись едва ли не ключевым понятием в его взгляде на динамику литературы: пародия — это всякое вычленение отдельного приема из его функциональной системы и перенос его в другую систему. В таком расширительном значении будут употребляться слова «пародия» и «самопародия» в настоящем сообщении. Именно в этом смысле можно сказать: как самопародией южных поэм Пушкина является «Евгений Онегин», так самопародией «Евгения Онегина» является «Домик в Коломне». Соответственно этому пять пунктов настоящего сообщения будут приблизительно таковы: сюжет «Онегина»; форма «Онегина»; критика «Онегина» и подступ к «Домику»; сюжет «Домика»; форма «Домика».

1. Тынянов первый высказал суждение, что пародия не обязательно комична и что пародией на комедию может быть трагедия (ПИЛК, с. 220). В статье о композиции «Онегина» он (не настаивая на термине «пародия» и даже не упоминая

его) разбирает «Онегина» именно как пародию на прозаический роман: перенос прозаических приемов в стиховую систему усиливает их ощутимость. Н. С. Трубецкой в венском курсе лекций по истории русской поэзии¹, не зная этой статьи и отгаливаясь только от общих взглядов Тынянова, увидел в замысле «Онегина» пародию Пушкина на собственные южные поэмы. Сюжетная схема, вырывающаяся из художественной системы южных поэм и переносимая в художественную систему романа из современной жизни, — т. е. самопародируемая, — такова. Пресыщенный культурой байронический герой попадает в край диких сынов природы, пленяется их жизнью, любит их женщину (представленную как положительная героиня), но эта любовь его не спасает, а ее губит. Пародичность, по Трубецкому, в том, что Татьяна не погибает, а неожиданно сама оказывается светской женщиной и духовной победительницей.

Была ли эта контрастная концовка задумана в «Онегине» с самого начала? Здесь Трубецкой молчит, а Тынянов как бы вступает участником в одну из самых последних дискуссий о Пушкине. И. М. Дьяконов в недавней статье² очень интересно реконструировал, как перестраивался на ходу план «Евгения Онегина». Но при этом он исходил из предпосылки, что концовка «Онегина», отповедь Татьяны была ясна Пушкину с самого начала: иначе это был бы не «Онегин», а совсем другая вещь. Тынянов был иного мнения: в статье «Пушкин» (1928) он подчеркивает, что «это произведение, эволюционирующее от главы к главе», и пишет как о само собой разумеющемся, что «Онегин по первоначальному варианту должен был влюбиться в Татьяну в III главе» (ПиЕС, 155). Думается, что тыняновское представление здесь убедительнее.

В самом деле, пародичность была в самом намерении представить героя не готовым, пресыщенным на диком фоне, а готовящимся, пресыщающимся культурой на бытовом петербургском фоне (подобно Евгению Измайлова, давшему имя пушкинскому герою). Представим себе кавказского пленника до Кавказа, между Талоном и театром, и это будет Онегин: одинокая исключительность сразу слетает с героя, и за нею все время ощущается «добрый малый, как вы да я». Эта насыщенность бытом, небывалая у Байрона, и оказалась главной новацией Пушкина. Оказавшись перенесенным в мир деревенской простоты, герой, по-видимому, должен был возбудить любовь героини, убить на дуэли соперника, защищающего ее честь, а

¹ *Trubetzkoi N. S. Die russischen Dichter des 18. und 19. Jh.: Abriss einer Entwicklungsgeschichte*, hrsg. v. R. Jagoditsch. Graz-Köln, 1956, S. 116—119.

² Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы, т. 10. Л., 1982, с. 70—105.

затем — если сюжет не обрывался — наступала (мы не знаем, какая) развязка. Но случилось иначе. Оказалось, что герой, введенный в таком обилии бытовых подробностей жизни светского человека, и в новом окружении ведет себя как рядовой светский человек. Вместо обольщения состоялась отповедь, дуэль осталась по существу немотивированным эпизодом (реликтом первоначального замысла), а героиня прошла ускоренный курс онегинской культуры и ответила герою отповедью на отповедь.

Таким образом, художественный эффект романа — открытый, по-видимому, совершенно неожиданно, — оказался в том, что бытовые поступки порядочных людей (герой вразумляет девушку, которую не любит; героиня отвергает влюбленного, потому что верна мужу) на фоне романтических ожиданий приобретают не меньшую выразительность, чем романтические поступки байронических героев на фоне бытовых или традиционно-нравоучительных ожиданий. Это было новостью и, как всякая новость, соблазняло к пародии. По-видимому, как только этот эффект проявился в сознании Пушкина, он попробовал выделить его из структуры и испытать отдельно, т. е. пародически: дописывая IV главу «Онегина» (после отповеди), Пушкин отвлекся мыслью на размышления о мировой истории: а что если бы Лукреция поступила не как трагическая героиня, а как простая порядочная женщина? — и написал «Графа Нулина». (Ср. пародию на русскую историю в «Селе Горюхино», писавшуюся в Болдине вслед за «Домиком в Коломне».) Если «Онегин» — самопародия южных поэм, то «Нулин» — первая самопародия «Онегина», предшественник «Домика в Коломне». «Нулин» был написан в 1825 г., напечатан в 1828 г., сокрушительную критику Н. Надеждина вызвал в 1829 г. — мы, таким образом, уже оказываемся на подступах к написанию «Домика в Коломне».

2. Но «Домик в Коломне» самопародирует не этот художественный эффект естественного поступка, а что-то другое; спрашивается, что именно? Обратим теперь внимание на повествовательную форму «Онегина».

Исходным образцом Пушкина в «Онегине» были байроновские «Беппо» (упомянутый в предисловии к I главе и, намеком, в строфе 49, «с венецианкою младой») и, конечно, «Дон Жуан». Обе поэмы привлекали Пушкина стилем лирических и полемических авторских отступлений, игравших пустяковым сюжетом. Ближе всего к этому образцу Пушкин держался в первой (практически бессюжетной) главе «Онегина». Затем, как мы видели, в результате невольной перестройки по ходу дела

сюжет стал приобретать в структуре романа все больше веса; авторские отступления постепенно сокращаются и отодвигаются на положение ретардирующих комментариев к сюжету. Кроме того, менялся сам стиль Пушкина, с годами он писал все короче и конспективнее, «Евгений Онегин» сокращался на ходу.

«Дон Жуан» — вещь в принципе бесконечная; «Онегин» на I главе был задуман, по-видимому, таким же («Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено»), на VI главе («конец I части») предполагал еще столько же глав, а закончился на VIII главе с «Путешествием» в виде приложения. Прочувствованное прощание в конце VIII главы подчеркивало законченность романа (мы к нему еще вернемся), обрыв приложения на «Итак, я жил тогда в Одессе...» напоминал о его принципиальной бесконечности (тоже впервые отмечено Тыняновым, ПИЛК, с. 61). Здесь же, в «Путешествии Онегина», оживают напоминания о I главе и о «Беппо» (подчеркнут итальянизм Одессы, а строчка «Негоцианка молодая» как бы эхом откликается на строчку «С венецианкою младой»).

Таким образом, оба структурные принципа, на которых, вслед за Байроном, должен был держаться «Онегин», — динамика развернутых отступлений и «ничтожество» свернутого сюжета — оказались не исчерпанными до конца. Вот к ним-то и попытался вернуться Пушкин в «Домике в Коломне»: предпринять вторую попытку создания байронической поэмы не типа «Гяура», а типа «Жуана», потому что первая попытка, в «Онегине», ушла слишком далеко в сторону от первоначального замысла. «Пустить на пепел» в 6-й строфе «Домика» — это, в частности, значило: повторить опыт «Онегина». Развернутые отступления и неразвернутый сюжет — вот элементы, которые были выделены из структуры для этой второй после «Нулина» самопародии «Онегина». Но что именно в первую очередь — гипертрофия отступлений или атрофия сюжета, — это предстояло решить на ходу. Толчком для такого решения был спор с современной журнальной критикой.

3. Критические нападки на Пушкина начинаются, как известно, с 1828 г. и идут тремя натисками. После полосы безоговорочных успехов они производили впечатление и вызывали у Пушкина серьезное беспокойство: здесь же, в Болдине он упорно работал над разными вариантами ответа на критики. Первым натиском, в 1828 г., была статья в «Атенее» против IV и V глав «Онегина»; ее предметом были язык и стиль. Вторым натиском, в 1829 г., были статьи Надеждина против «Нулина» и «Полтавы»; они обвиняли Пушкина в безнравственности и блестящей легковесности. Третьим натиском, в 1830 г., была статья Ф. Булгарина

против VII главы (и отклик на нее у того же Надеждина); здесь говорилось о ничтожестве сюжета, падении таланта и невнимании к победам русского оружия. Даже гладкость стиха вменяется Пушкину в вину: Булгарин берет к рецензии эпиграфом (а Надеждин повторяет) строчки: «Как стих без мысли в песне модной, дорога зимняя гладка».

Любопытно, что в этой полемике производится, и с не лишенным зоркости пафосом, наше слово «пародия». Надеждин пишет по поводу «Полтавы», что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку... Пoesия Пушкина есть просто — пародия... Самое лучшее его творение есть — *Граф Нулин!*... Здесь Поет находится в своей стихии: и его пародийный гений является во всем своем арлекинском величии... — *А Бахчисарайский фонтан?* а *Кавказский пленник?*... Это все также — пародии? — Без сомнения, не пародии! и — тем для них хуже!...» и т. д.³ А Булгарин сближал «Евгения Онегина» с «Евгением Вельским» и напоминал, что о том, что «Онегин есть неудачное подражание Чайльд-Гарольду и Дон-Жуану», он писал еще в 1826 г. в рецензии на II главу, сопоставляя там (тоже очень пронизательно, почти по Трубецкому) завязку «Онегина» и «Чайльд-Гарольда».

Пушкин ответил Надеждину образом «музы резвой» в начале VIII главы, а Булгарину — болдинским предисловием к последним главам «Онегина»: «...в них еще менее действия, чем во всех предшествовавших. Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить... мысль, что шутивную пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти, также удерживала меня» (имеется в виду возможная аналогия между «Путешествием Онегина» и «Странствием Чайльд-Гарольда»).

Та же топка критических статей 1829—1830 гг. нашла любопытный отголосок в одной из болдинских заметок, написанных вслед «Домику» — об А. Мюссе. Здесь приметам французского поэта оказываются безнравственность картин, байронски шутивная обыкновенность предметов и бесцелуность стиха — в точности то же, что мы встречаем в «Домике в Коломне». Это почти ключ, приложенный к поэме.

Пушкин начинал свою (еще не названную) поэму в октавах по меньшей мере с трех заходов, постепенно проясняя свою задачу. Первая попытка шла от упреков в непатриотичности

³ Тынянов, цитируя эти слова Надеждина (ПиЕС, 152), называет пронизательность Надеждина поразительной. Она еще поразительнее оттого, что здесь содержатся словесные совпадения с текстом, которого Надеждин заведомо не знал, — с черновым посвящением Пушкина к «Гавриилладе» (1821), расшифрованным только в советское время: «Вот муза, резвая болтунья... Раскаялась моя шалунья...»

(«Пока меня без милости бранят... Пока сердито требуют журналы, чтоб я воспел победы Россиян...») и была скоро брошена. Вторая попытка — от упреков в бездумной гладкости стиха («Четырехстопный ямб мне надоел...» и далее об октаве, бесцезурности и александрийском стихе). Третья попытка — картина литературной войны вместо турецкой войны («...Ведь нынче время споров, брани бурной, друг на друга словесники идут...») — тоже была подсказана цитированной рецензией Надеждина («...какое странное зрелище представляет Парнасс наш!.. Сыны благодатного Феба, жрецы кротких Муз только что не вцепляются друг другу в волосы...») и т. д. При каждой очередной перестройке предыдущий вариант сокращался или (как военная тема) уходил в рудиментарный мотив. Наконец, основным полемическим мотивом стало «ничтожество сюжета»: вместо того чтобы написать отрывок, состоящий из одного сплошного отступления («Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной» — самопародия онегинского «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено»), Пушкин пишет связную поэму с небольшими отступлениями, а первоначальные наброски сокращает в два с половиной раза — до вполне пропорционального введения. Право поэта на свободный выбор предмета, хотя бы и «ничтожного», оказалось для Пушкина важнее всего — теперь он будет возвращаться к этому вновь и вновь и в «Езерском», и в «Египетских ночах», и в лирике.

4. Сюжет, взятый для «Домика в Коломне», пародичен, потому что главный его мотив — маска, а это — один из важнейших аспектов образа Онегина. Онегин — первый образ в русской литературе, представленный не законченным, а принципиально меняющимся: от воспитания, от читаемых книг, от обстоятельств поведения. В байронической хандре он один, в отповеди Татьяне — другой, в дуэли — третий, в путешествии — четвертый. У читателя напрашивается наивный вопрос «каков же он на самом деле?», а на этот вопрос напрашивается наивный ответ: у него-де и нет лица, а только сменяющиеся маски, за которыми в лучшем случае — некий автопортрет сочинителя.

К концу романа тема маски выступает все прямее: в VII главе Татьяна задумывается «Уж не пародия ли он?» (и Булгарин в рецензии не упускает случая процитировать этот стих). В путешествии Онегин едет, наскуча слыть Мельмотом «иль маской щеголять иной», по возвращении вызывает слова «...Гарольдом, квакером, ханжой иль маской щегольнет иной», а когда он затем читает Манзони, Гердера, Шамфора и т. д., то кажется, что это он в растерянности торопливо ищет новой

маски. Заодно и автопортрет сочинителя (о котором уже был разговор с читателем в I главе) подменяется серией метаморфоз его Музы в начале последней главы. Теперь этот мотив маски, мотив игры писателя с читателем и героев друг с другом, вырывается из общей структуры и в «Домике в Коломне» преподносится читателю в изолированном, обнаженном и упрощенном виде: маска писателя — это безнадежная анонимность автора поэмы («Когда б никто меня под легкой маской (по крайней мере долго) не узнал!..»), маска героя — безуспешное переодевание Парашиноного любовника («...да ну бежать, закрыв себе лицо»).

Этого мало. У Тьянова в рассуждении о пародичности (ПИЛК, с. 290) говорится об «оперировании сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке». Мотив любовного переодевания в «Домике» является именно таким одним знаком, отсылающим читательские ассоциации сразу в двух направлениях. Какие из бесчисленных разработок этого сюжета в мировой словесности ближе всего могут быть названы источниками для «Домика в Коломне»? Две: одна из них приходит в голову сразу, другая — не сразу, и о ней придется сказать подробнее. Первая — это, конечно, тот же байроновский «Дон Жуан» (песни 5—6, переодетый Дон Жуан в гареме); в «Беппо» тоже есть любовник и карнавал с переодеванием (ср. в только что дописанном «Онегине» «Всю эту ветошь маскарада...» и итальянские мотивы в одесских строфах «Путешествия»). Вторая — интереснее, потому что она сама по себе двухслойная, пародичная.

Вспомним: если «сии октавы служили вступлением к шуточной поэме» и кончались апологией александрийского стиха (а октавы действительно были размером вступительных посвящений, об этом дальше), то за ними мыслится поэма, написанная александрийским стихом. А такая знаменитая поэма с образом любовника под маской уже была — это «Елисей» В. Майкова, незадолго перед тем упомянутый Пушкиным в зачине VIII главы «Онегина»⁴. «Елисей» Майкова, в свою очередь, сам был пародией — пародией на В. Петрова, которого Пушкин помнил («Султан ярится...») и, естественно, мог вспомнить и при требовании отклика на победы над турками («Державин и Петров героям песнь бряцали струнами громозвучных лир...»). Ведь Петров пел не только турецкие войны, но и литературные войны:

⁴ Кстати, Н. Полевой в свое время (в «Московском Телеграфе», 1829, № 15) называл предшественницей «Онегина» другую «русскую шутивную поэму» Майкова — «Игрок ломбера»; сказано это было в возражении на статью Д. Веневитинова, тогда только что перепечатанную в посмертном двухтомнике его сочинений 1829 г.

у него есть полемическое послание «К ... из Лондона», которое начинается: «Монархи меж собой нередко брань творят, военным духом все писатели горят» и «для таких же вин войны заводят шумны».

К этому посланию восходят некоторые незамеченные словесные реминисценции в «Домике в Коломне». Прежде всего это странный эпитет «...впервой хочу послать свою тетрадку в мокрую печать»: ср. у Петрова: «поставь слова твои в пристойные шеренги, поди в печатный дом и заплати там денги, там вмиг твой тиснут слог, и выйдет мокрый лист, ты в ту ж минуту стал сатирищик иль лирист» (по-видимому, отсюда же этот мотив перешел к И. Дмитриеву, «Печатный всякий лист быть кажется святым» — стих из «Чужого толка», дважды цитируемый Пушкиным в болдинских антикритиках). Далее, в черновых стихах «торгуемся, бранимся — так что *любо*... Кто *просто* ... врет, кто врет *сугубо*» (последнее слово встречается у Пушкина только здесь) можно видеть отголосок параллели актера и стихотворца у Петрова: «Обоим, станется, им быть в театре *любо*: тот, милый, *спроста* рад, наш писарь буй — *сугубо*»; а строки «в сердце... давит мгновенно прошипевшую змию» через голову собственной «змии воспоминаний» в «Онегине», гл. I, строфа 46, могут пародировать начало петровской оды «Султан ярится...»: «Так часто гады ядовиты, залегши в лесе под кустом... прохожего от страху жалят, чтоб им раздавленным не быть».

Другие мелкие самопародирующие реминисценции в «Домике в Коломне» уже выявлены и собраны в комментарии Ю. Семенова:⁵ о музее, «не вертись, резвушка...» — от «я музу резвую привел» в VIII главе «Онегина» и через нее от критики Надеждина; «я воды Леты пью» — от двух «Лет» Ленского в «Онегине», VI, 22 и VII, 11; «бледная Диана» в окне Параша — от «луча Дианы» над Татьяной, VI, 2; «пела Стонет сизый голубок» — от «запищит она (бог мой!)...», II, 12 («сочиненья Эмина» там же — отголосок книжных каталогов в II, VII и VIII главах «Онегина»); кроме того, к «Руслану» восходит «на критиков я еду, не свищу», а к «Полтаве» — «ночь над мирною Коломною тиха отменно». Наконец, финал сюжетной части «Домика» «...не ведаю, и кончить тороплюсь» — явная пародия неожиданного конца «Онегина» (Семеновым не отмечено). У Семенова есть любопытные соображения и о теме маски, под

⁵ Semjonov Ju. «Das Häuschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puschkins: Text, Interpretation und literatur-historischer Kommentar. Uppsala, 1965. Пример с «Дианой» приводит в доказательство пародийного характера поэмы еще М. Л. Гофман в комментарии к кн.: Пушкин. Домик в Коломне. Пг., 1922, с. 73—75; ср. с. 31.

которой скрыты герой и автор, но эти соображения слишком тонки и легко рвутся.

5. Стихотворная форма «Домика в Коломне» — октавы (классическая строфа, октава, пародирует неклассическую строфу, онегинскую). Главный ее источник — конечно, те же «Дон Жуан» и «Беппо». Но попутно обращение к октаве служит и отповедью скепсису вечного оппонента — П. Катенина (который только что напомнил о ней в «Размышлениях и разборах» «Литературной газеты», а вскоре будет рационалистически критиковать образ Татьяны в VIII главе «Онегина»). Катенин считал, что рифмовать октавою по-русски невозможно, потому что этим нарушается чередование мужских и женских строк; Пушкин предлагает усовершенствование, позволяющее этого избежать: чередование строф, начинающихся мужским и женским стихом. (Первые образцы его еще вслед катенинско-сомовской дискуссии об октаве 1822 г. дали А. Дельвиг и неизвестный В. С.-в, напечатанный в «Московском Вестнике» 1828 г. (обнаружено Ст. Гардзонио); но для Пушкина мог быть существен и опыт упоминаемой им поэмы Мюссе «Мардош», где чередуются такие же разнозачинные строфы, хотя и не октавы.)

Стиховедческие замечания Пушкина в «Домике» ироничны. Он пишет «в рифму буду брать глаголы», однако глагольных рифм в «Домике» не больше обычного, а такие рифмы, как на «пустить на пе» и на «господина Копа», положительно изысканны. Он пишет «люблю цезуру на второй стопе» и делает именно этот стих бесцезурным. Сам выбор бесцезурного 5-стопного ямба, самого синтаксически гибкого из русских размеров, знаменателен: он дает возможность уйти от начинающегося ритмико-синтаксического окостенения, клиширования своего собственного «надоевшего» 4-стопного ямба. Для Пушкина этот русский бесцезурный 5-стопник представлялся аналогом французского «бесцезурного» (с межсловесной, но не межсинтагменной цезурой) александрийского стиха, который разрабатывали Мюссе и прочие «Гюго с товарищи»; отсюда внимание ему во вступлении.

Однако форма октав имела для Пушкина еще один источник, кроме байроновского: здесь тоже, как и в сюжете, перед нами «оперирование сразу двумя системами, даваемыми на одном знаке». Это — не сатирические, а лирические октавы: посвящение Гете к «Фаусту», переведенное В. Жуковским как посвящение к «Двенадцати спящим девам». Вспомним, что первыми октавами самого Пушкина были «Кто видел край, где роскошью природы...» 1821 г. с их реминисценцией из Гете (и одновременно из зачина «Абидосской невесты» Байрона) и что, по пред-

пбложению Б. Томашевского⁶, они назначались именно для посвящения, может быть — к «Бахчисарайскому фонтану». На обращение к октавам Гете Пушкина наводит опять-таки только что законченный «Онегин»: в прощании с читателем к ним восходит знаменитый мотив «те, которым в дружной встрече я строфы первые читал, — иных уж нет, а те далече» (ср.: «К ним не дойдут последних песен звуки, рассеян круг (freundliche Gedänge), где первую я пел»; конечно, это скрещивается с Саади через Мура во французском переводе); вдобавок, «много, много рок отъял» повторяет Жуковского «Что Рок, отняв, назад не отдает»; «И с ней Онегин в смутном сне» напоминает гетевские schwankende Gestalten, а «магический кристалл», более отдаленно — Zaubерhauch.

Это не первая переключка с «Фаустом» в «Евгении Онегине». Первой был вступительный «Разговор книгопродавца с поэтом», который положением и темой напоминал гетевский «Пролог на театре». Вторая — и это интереснее — связана с отповедью Онегина Татьяне. Какое место она занимает в сюжете романа? То самое, где по (гипотетическому) первоначальному пародическому плану байронический столичный герой губит провинциальную деву. Куда девалось это погубление? Оно вытеснилось за пределы романа — в «Сцену из Фауста», написанную в том же 1825 г. вслед за отповедью Онегина. Третья переключка — только что описанная, концовочная; а после нее наступает «Домик в Коломне», в котором традиция лирических октав «Фауста» скрещивается для Пушкина с традицией сатирических октав «Дон Жуана» на фоне катенинских нападений о героических октавах итальянского эпоса.

6. «Онегин» был начат как роман о современности, а современность успела измениться. В «Онегине» эта современность — или столичная светская, или провинциальная поместная; в «Домике» появляется современность мещанская. Ощущение движения времени в «Домике» (на месте лачужки «построен трехэтажный дом») переключается с последующим «Езерским» («Мне жаль, что дома наши новы»). Взгляд поэта на «Онегина» из 1830 г. — это уже взгляд в прошлое, как бы в даль первоначального замысла сквозь магический кристалл с обратной стороны: совсем как в посвящении «Фауста» (где за словами, перефразированными Пушкиным, говорилось — у Жуковского этого нет, — «моя песнь звучит для чужой толпы, даже успех в ее глазах тяжек моей душе»). Расчет с этим прошлым мог быть мягким (Гете: «слезы текут вслед слезам, суровое сердце чувствует мягкость и нежность») или жестким. Мягким стала самоуми-

⁶ Томашевский Б. В. Стих и язык. Л., 1958, с. 269.

ляющаяся концовка VIII главы, жестким — самопародирующий «Домик в Коломне», этот коррегирующий конспект первоначального онегинского замысла, отсечение тех ветвей, в которые пошел первоначальный ствол. Мягко расчет с героями (и с читателем, лишь присутствующим при сем) в «Онегине», жесток расчет с читателем самим по себе в «Домике в Коломне». В «Онегине» мягко говорилось «кто б ни был ты, о мой читатель...» — в «Домике» этому отвечает «Когда б никто *меня* под легкой маской... не узнал» и реминисценции из лютого Петрова⁷.

Если южные поэмы были первым пушкинским байронизмом, пародирующий их «Онегин» — вторым пушкинским байронизмом, то пародирующий «Онегина» «Домик» может быть назван попыткой третьего пушкинского байронизма. Продолжения она не имела: единственный опыт в том же направлении, «Езерский» (тоже исполински разросшееся вступление, еще ближе перекликающееся с «Онегиным»), как и «Онегин», сжался в сюжет (в «Медном всаднике»), а при попытке развиться в отступление оборвался в самом начале («Родословная моего героя»). Третий байронизм отклика не нашел: «младые поколения... торопятся с расходом свесть приход... им некогда шутить... иль спорить о стихах. Звук новой чудной лиры, звук лиры Байрона развлечь едва их мог» (это место из послания «К вельможе» Тынянов, как известно, цитировал в статье «Промежуток» применительно к поэзии 1924 г.).

⁷ Как читатель видит и сам, «другие редакции и варианты» цитируются здесь наравне с окончательным текстом «Домика в Коломне».

А. Л. Осповат

К ПОСТРОЕНИЮ БИОГРАФИИ ТЮТЧЕВА

«Первою биографическою чертою в жизни Тютчева, и очень характерною», назвал Иван Аксаков «невозможность составить его полную, подробную биографию»¹. Со скудостью документального материала в этой области приходится считать по сей день, причем архивная разведка выявляет все новые (и подчас обширные) лакуны в наших представлениях о биографии поэта². Но вместе с тем необходимо продолжить попытки реконструи-

¹ Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 7 (далее — Аксаков). Впервые: Рус. архив, 1874, № 10 (отд. оттиск). Сохранился черновой набросок преамбулы (методологического свойства), где говорится о важности изучения той сугубо отечественной, на взгляд Аксакова, «деятельности, которая чужда внешних публичных атрибутов литературного авторства, выражается не только в письме и в печати, но и вне их, в речах, разговорах, частной переписке, личном влиянии, — как неизменное проявление одной нравственной или умственной силы, как постоянная проповедь или исповедание какого-либо начала» (РО ИРЛИ, ф. 3, оп. 1, № 63, л. 1 об.).

² Так, до недавнего времени в поле зрения тютчеведов не попадала личность князя П. Б. Козловского — дипломата и литератора, принявшего католичество (см.: Струве Г. П. Русский европеец. Сан-Франциско, 1950, с. 47—48). Однако в опубликованном Р. Лэйном письме Козловскому от 28 дек. 1824 г. (из Мюнхена) Тютчев обращается к нему как к «любимому учителю», которому «служит с верой и правдой» (New Zealand Slavonic Journal, 1982, № 2, р. 21; подлинник по-франц. (далее переводы специально не оговариваются). Публикатор не исключает возможность его влияния на Тютчева и в конфессиональном плане (ibid., р. 19). Попутно заметим, что А. И. Остерман-Толстой, в доме которого Тютчев провел последние месяцы в России (февраль—май 1822 г.), являлся одним из членов-основателей ложи Соединенных друзей (Amis Reunis; в союзе Астрии с 1817 г.), запрещенной — одновременно с другими — уже после отъезда поэта в Мюнхен (см.: Пыпин А. Н. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX вв. Пг., 1916, с. 386—387 и след.).

ровать его внутренний склад, который современники называли «загадочным»³, а позднейшие исследователи — «двойственным»⁴.

По мнению Аксакова, участь поэта решилась в 1822 г.: отъезд в Мюнхен был тождествен «совершенному разрыву с отечеством», и оттого у Тютчева, уединенно вырабатывавшего «целый твердый философский строй национальных воззрений», «непосредственная любовь к родине» всегда уступала «более сильным влечениям» к Западу⁵. Этот вывод первого биографа, оспоренный в начале XX в. В. Я. Брюсовым («Тютчев только географически был вне России, но духовно жил ее жизнью»⁶), поддержал и развил Тынянов в незавершенной монографии «Тютчев и Гейне»⁷. К сюжету «Тютчев в Мюнхене» он предполагал вернуться в конце 20-х гг., когда возникли и/или оформились замыслы ряда работ, объединенных «западно-восточной» темой, которая подразумевала ситуации двух типов — «русский в Европе» и «иностранец в России»⁸. И, как представляется, обе намеченные Тыняновым модели могут быть продуктивно использованы при описании заграничного (1822—1844) и русского (1844—1873) периодов биографии Тютчева.

Тютчев происходил из той же стародворянской культурной среды, что и Д. В. Веневитинов, С. П. Шевырев, братья И. В. и П. В. Киреевские; во второй половине 20-х гг. все эти литераторы, входившие в круг «Московского вестника», «без исключения были еще европейцами»⁹. Здесь имелась в виду, конечно,

³ См., например, публичное высказывание на этот счет М. П. Погодина: *Русский*, 1869, № 137, 31 янв. (за 31 дек. 1868), с. 3; повторено в его некрологической заметке: *Моск. ведомости*, 1873, № 190, 29 июля, с. 3.

⁴ *Лежнев А.* Два поэта: Гейне, Тютчев. [М.], 1934, с. 35. См. терминологическое уточнение в саратовской лекции Б. М. Эйхенбаума 1944 г.: «На самом деле это не двойственность, а то сочетание противоположностей и противоречий, которое у Тютчева в силу некоторых исторических условий выступает особенно ясно» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, № 158).

⁵ *Аксаков*, с. 51, 54.

⁶ *Брюсов В.* Легенда о Тютчеве. — *Новый путь*, 1903, № 11, с. 30.

⁷ См.: ПИЛК, с. 350—352.

⁸ См.: *Тоддес Е. А.* Неосуществленные замыслы Тынянова. — ПТЧ, с. 31—32. Возвращение к тютчевскому сюжету стимулировалось, по-видимому, и работой над романом о Грибоедове, публиковавшемся в 1927—1928 гг. Оба писателя не только служили по дипломатическому ведомству, но и мыслили себя достаточно независимыми проводниками русской внешней политики (см. работу, несомненно привлечшую внимание Тынянова: *Казанович Е.* Из мюнхенских встреч Ф. И. Тютчева. — В кн.: *Урания. Тютчевский альманах*. Л., 1928, с. 125—171). «Смерть Вазир-Мухтара», в свою очередь, текстуально перекликается с монографией «Тютчев и Гейне»; ср. замечание о «болезненной власти над Тютчевым пространства» (ПИЛК, с. 350) и реплику Чаадаева в беседе с Грибоедовым — «...но ведь это болезнь, это называется боязнь пространства...» (*Тынянов Ю.* Соч. в 3 т. М., 1959, т. 2, с. 32).

⁹ *Свербеев Д. Н.* Записки. М., 1899, т. 1, с. 497.

не симпатия к западной институциональности (и тем более не отказ от православной традиции), но лишь установка на скорейшее приобщение духовным ценностям Европы. В Италию или Германию собирались как в «заграницу», которая одновременно в романтическом ключе мыслилась и *дальней родиной* — родиной новоевропейского искусства и философии. Однако на рубеже 20—30-х гг., в результате непосредственного знакомства с Западом, европеизм большинства москвичей сошел на нет, а А. И. Кожелов даже грозил И. Киреевскому, что придет в его журнал «Европеец» статью «Не будем же европейцами»¹⁰. Это внутрикружковое разногласие, так и не отразившееся в печати, характерно сказалось в оценке Тютчева, с которым изредка сталкивались русские путешественники. Летом 1829 г. Шевырев общал Погодину из Рима: «Все, что русского ни встречали мы здесь, все офранцузилось. С Тютчевым я завел разговор русский; не мог продолжить. Зато уж фразист по-французски и малый с головой. Видно занятие, хоть и много фанфаронады дипломатической»¹¹. Напротив, «офрануженность» Тютчева была в позитивном смысле интерпретирована И. Киреевским, в ту пору связывавшим развитие отечественного просвещения с «заимствованием» достижений западной культуры. Весной 1830 г., простившись в Мюнхене с поэтом, он писал в Москву: «Желал бы я, чтобы Тютчев совсем остался в России. Он мог бы быть полезен даже только присутствием своим, потому что у нас таких людей европейских можно счесть по пальцам»¹².

Доминирующая черта в облике Тютчева тех лет осмыслена и в том пассаже из «Путевых картин» Г. Гейне (1829), в котором, по предположению Тынянова и Г. И. Чулкова, претворилась «тютчевская схема России»¹³. Завершающая этот фрагмент сентенция, на наш взгляд, не только довольно точно передает особенности тютчевского устного жанра, но и является перифрастической автохарактеристикой: «...русские, уже благодаря размерам своей страны, свободны от узкосердечия языческого нацио-

¹⁰ См.: Фризман Л. Г. К истории журнала «Европеец». — Рус. лит., 1967, № 2, с. 125.

¹¹ РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 27.

¹² Рус. архив, 1907, № 1, с. 83. Отзыв И. Киреевского учитывает, конечно, и суждения Шеллинга о Тютчеве, запомнившиеся П. Киреевскому (см.: Моск. вестник, 1830, № 1, с. 115; Рус. архив, 1905, № 5, с. 121, 125).

¹³ См.: ПИЛК, с. 31; Чулков Г. И. Тютчев и Гейне. — Искусство, 1923, № 1, с. 363—364. Обзор полемики вокруг этой гипотезы см.: ПИЛК, с. 409; Алексеев М. П. «Дневной месяц» у Тютчева и Лонгфелло. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971, с. 156, примеч. 11. Отметим, что «тютчевский» пассаж из «Путевых картин» рассматривается как возможный источник пушкинской заметки «Освобождение Европы придет из России...» (см.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 211—213; комм. М. А. Цявловского).

нализма, они космополиты или по крайней мере на одну шестую космополиты, поскольку Россия занимает почти шестую часть всего населенного мира»¹⁴. Показательны здесь и трактовка космополитизма и национализма в качестве коррелятов к христианству и язычеству (ср. в приветственном отклике на события августа 1831 г., где затушевано противопоставление по национальному признаку¹⁵, но введен мотив кровного родства противником: «Как дочь родную на закланье...» — «Ты ж, братскую стрелой пронзенный...»), и способ аргументации. Именно пространство, «самый страшный враг» Тютчева (см. примеч. 8), неизменно рассматривалось им как существенный фактор геополитики, и в этом плане цитированное высказывание корреспондирует с оценкой положения дел на Западе, данной в более позднем письме С. С. Уварову: «По мере того, как расстояния сокращаются, умы все более и более расходятся. И раз люди охвачены этим непримиримым духом раздора и борьбы — уничтожение пространства никоим образом не является услугой делу общего мира»¹⁶.

Что же касается толерантности Тютчева в вероисповедальной сфере, естественно вытекавшей из его «христианского» космополитизма, то в ней видели нередко атрибут безрелигиозного (или внецерковного) сознания. И. С. Гагарин, близко знавший Тютчева в 1833—1835 гг., полагал, что «католичество и протестантизм были в его глазах историческими фактами, достойными внимания философа и государственного деятеля, но ни в католичестве, ни в протестантизме, равно как и в восточном православии, он не усматривал факта сверхъестественного и божественного»¹⁷. Его религией была, по мнению Гагарина, «религия Горация»; речь, следовательно, идет о личности, сделавшей своим девизом строку из первого послания Горация: «Я никому не давал присяги на верность ученью...»

Такой духовный склад определил выбор жизненного амплуа. «Говорят, — сообщал тот же Гагарин, — есть люди, которые так страстно любят театр, что готовы подвергать себя лишениям, обходиться даже без обеда, лишь бы только бывать в театре. Тютчев был отчасти в этом роде. Деньги, почести, даже слава

¹⁴ Гейне Г. Собр. соч. в 10 тт. М.—Л., 1957, т. 4, с. 226—227.

¹⁵ Декларированное в тогда же написанной «Бородинской годовщине» Пушкина: «...Кичливый лях, иль верный росс?»

¹⁶ Тютчев Ф. И. Соч. М., 1984, т. 2, с. 177.

¹⁷ Письма И. С. Гагарина А. Н. Бахметевой, отрывки из которых опубликовались в работах Г. И. Чулкова, К. В. Пигарева, Р. Лэйна и других, здесь и далее цитируются по фотокопиям с подлинников (ЦГАЛИ, ф. 1049, оп. 1, № 5). Приведенное суждение согласуется с отзывами дочери и зятя Тютчева (см.: Тютчев А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1928, т. 1, с. 129; Аксаков, с. 73).

мало привлекали его. Самым глубоким, самым заветным его наслаждением было наблюдать зрелище, которое представляет мир, с неутомимым любопытством следить за его изменениями и обмениваться впечатлениями со своими соседями. Что особенно ценил он в людях, так это зрелище, которое представляли ему их души. <...> Не хочу сказать, что здесь он был совершенно бескорыстен: кресло в партере или ложу на авансцене он предпочитал задним рядам и даже был способен на некоторые усилия, чтобы получить место получше, но никакие материальные утехи и никакие радости удовлетворенного самолюбия ничего не стоили бы в его глазах, если бы он должен был покупать их ценой отречения от главного интереса, который он находил в самом зрелище». Не останавливаясь на очевидной параллели к данному описанию, содержащейся в «Цицероне» (1829 или 1830; «Он их высоких зрелищ зритель...» и т. д.), отметим в этой же связи оборот из письма 1836 г. Адресуясь к Гагарину, вернувшемуся в Россию, Тютчев заметил: «В настоящее время вы, должно быть, покинули берег. Вы, вероятно, вступили в поток»¹⁸. Место в «ложе», на «берегу» приобреталось вместе со статусом дипломата, «русского в Европе», обеспечивавшим, с одной стороны, желаемую приближенность к главной арене современной истории, а с другой — экстерриториальность (как сказал бы Тынянов) и вообще некую дистанцию между отдельной личностью и «поток» событий. Подобный смысловой оттенок имеет, по-видимому, и известная фраза Тютчева (отнесенная Гагариным к лету 1837 г., когда оба они находились в Петербурге) — «У меня не тоска по родине, а тоска по чужбине». Выражение, идентичное тютчевскому окказионализму «hegauseh», находим в письме П. А. Вяземского 1827 г. («Здесь Шимановска, и альбом ее, исписанный руками Benjamin Constant, Humboldt, Томаса Мура, Гете, — пуще прежнего растравил тоску мою по чужбине»¹⁹), но значения опорного слова различны: во втором случае «чужбина» есть некоторое собирательное и идеальное понятие, не соотносимое с реальными представлениями Вяземского о Франции или Германии, а для Тютчева это конкретная среда обитания и точка обзора («берег»). Биографическая тема стала темой лирики, заявившей о себе, как показал Тынянов, в первом переводе из Гейне, озаглавленном «С чужой стороны»²⁰; она утвердилась рядом публикаций в «Современнике» 1836—1837 гг.

¹⁸ Тютчев Ф. И. Соч., т. 2, с. 14—15.

¹⁹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899, т. 3, с. 167. Возможно, однако, что в тютчевском каламбуре обыгрывается название романа К. Эккарстгаузена «Das Heimweh» (1794; рус. пер. — 1818), в котором России пророчилось необыкновенное будущее.

²⁰ См.: ПИЛК, с. 36.

За годы, проведенные за границей, Тютчев выработал своеобразный взгляд на происходящие события, который большинству из них отказывал в каком-либо значении, но зато некоторые наделял непреходящим, провиденциальным смыслом. Рассуждая о «религиозных, чтобы не сказать мистических» наклонностях Тютчева, К. Пфэффель указывал, что они проявлялись «под влиянием великих политических и социальных потрясений. <...> В эти моменты он являл собою вдохновенного пророка»²¹. И примерно в начале 1840-х годов происходит видимое расширение тютчевского амплуа: «зритель» исторического действия осваивается также в роли «пророка». Как публицист Тютчев дебютировал в 1844 г., что совпало с его переездом в Россию.

И. Аксаков, писавший в своей книге, что при первой встрече с Тютчевым в нем узнавали «европейца самой высшей пробы, со всеми духовными потребностями, воспитываемыми западной цивилизацией»²², еще резче сформулировал это в письме Ю. Ф. Самарину: «...и в России жил он как бы за границей...» Вернувшись на родину, Тютчев, по слову Тынянова, «борется с ее впечатлениями»²³; заключительные строки стихотворения «Итак, опять увиделся я с вами...» («Ах, и не в эту землю я сложил Все, чем я жил и чем я дорожил!») манифестируют разрыв с той культурной и поэтической традицией, которую представляет, в частности, черновой набросок Пушкина 1830 г. («Два чувства дивно близки нам — В них обретает сердце пищу — Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам...») Можно понять поэтому удивление И. Аксакова, внимательно изучившего и жизнь Тютчева — «европейца в России», и его доктрину — «крайне» славянофильскую, на взгляд первого биографа²⁴. Но между тем политическая концепция Тютчева, канонизированная И. Аксаковым, предусматривала совершенно неприемлемый для славянофильской идеологии путь к спасению мира — через установление вселенского единовластия. Роль «православного императора» вселенной Тютчев предназначал для русского самодержца, сама же идея, как принято считать, была подсказана трактатом французского мыслителя (и сардинского посланника в России в 1803—1817 гг.) Ж. де Местра «О папе» (1819)²⁵. Ю. М. Лотман, который возвел тютчевскую концепцию к дантовской антитезе «империя—папство», отмечает, что русский поэт «видел в папстве источник духа ин-

²¹ Цит. по: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 125.

²² Аксаков, с. 50—51, 54.

²³ ПИЛЖ, с. 351.

²⁴ Аксаков, с. 64.

²⁵ См., например: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева, с. 127—128.

дивидуализма и квинтэссенцию западной культуры с ее духовной атомарностью <...> Тютчев разделял мысль Данте о надличностном единстве, «спаянном» «любовью» и образующем человечество, которое в рамках единой империи складывается в коллективную личность...»²⁶ Добавим к этому, что тезис о России как единственной христианской империи связывает публицистику и политическую лирику 1840-х гг. с интересующим нас фрагментом из «Путевых картин»²⁷, являясь, по-видимому, одной из важнейших констант идеологии Тютчева.

«Европеец в России» не утратил, разумеется, наблюдательность и даже преуспел в искусстве интриговать в высших административных сферах (благодаря чему была получена высочайшая санкция на его сотрудничество в европейской печати, а также на предложенные им внешнеполитические акции секретного характера); другое дело, что как бы ни колебались тютчевские оценки личности и поступков Николая I, это не сказывалось на его общей установке, согласно которой русский император — «только "оболочка", "скорлупа". За нею кроется "ядро", "русская идея"»²⁸.

В 60—70-е гг., когда Тютчев уже не выступал в печати с политическими статьями, он по-прежнему являлся современникам в обеих главных своих ипостасях. И если А. О. Смирнову изумляла неутомимость "зрителя", стремившегося ежедневно обновлять информацию и впечатления («Ему все равно, лишь бы менять место и видеть другие места и слышать другие разговоры»²⁹), то В. П. Мещерский, часто выслушивавший тютчевские пророчества, уподоблял его «стражу, никогда не засыпавшему, ходившему взад и вперед и от времени до времени вскрикивавшему тревогу...»³⁰

²⁶ Лотман Ю. М. Тютчев и Данте. К постановке проблемы. — Уч. зап. ТГУ, 1983, вып. 620, с. 33. У тютчевской концепции был и полемический аспект (см.: Эрн В. Философия Джоберти. М., 1916, с. 261—267).

²⁷ См.: Гейне Г. Собр. соч., т. 4, с. 226; ср.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч., изд. 6-е. СПб., 1913, с. 295 и др.

²⁸ Бицилли П. М. Державин—Пушкин—Тютчев и русская государственность. — В кн.: Сборник статей, посвященных П. Н. Милюкову. Прага, 1929, с. 373. Автор далее сопоставляет тютчевские концепции природы и истории. В мире природы, по Тютчеву, «Космос — видимость, поверхность, за ним — Хаос. В мире Истории — Хаос бушует вовне. Но он только «видимость», заволакивающая собой строй, гармонию, абсолютное Добро, присущее «Идее»...» (там же).

²⁹ Лит. газета, 1985, № 7, с. 6. Публикация С. В. Житомирской.

³⁰ Мещерский В. П. Мои воспоминания. СПб., 1898, ч. 2, с. 203.

Н. В. Брагинская

О РАБОТЕ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ «СИСТЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА»

О. М. Фрейденберг, как и Ю. Н. Тынянов, принадлежала к поколению 90-х годов, когда родилось большинство писателей и людей гуманитарного знания, которым удалось сделать что-то значительное в отечественной культуре нашей эпохи. Тынянов и Фрейденберг учились в Петроградском университете у одних учителей и можно было бы сказать «почти в одно время», если бы время тогда не было так стремительно: Тынянов окончил курс в 1919 г., а Фрейденберг в 1918 г. только еще стала слушательницей университета. И впоследствии при тесноте круга ленинградских филологов Фрейденберг, несмотря на свою изолированность, по долгу службы оказывается в одних аудиториях с Б. М. Эйхенбаумом, Л. П. Якубинским, Е. Д. Поливановым, В. М. Жирмунским и др. и выступает перед теми же слушателями. Общая атмосфера и все, что в ней носится, так или иначе сказывается в работах и Тынянова и Фрейденберг. На самом поверхностном уровне обращает на себя внимание невозможность говорить о литературе без *конвергенции* и *дивергенции*, *фактора* и *факта*, без *мотивации* и *генезиса*, без *динамики* и *семантики*. Все это тем более «словечки» своего места и времени, что в качестве *терминов* они обладают у Тынянова и Фрейденберг разным смыслом (кроме взятых из биологии *конвергенции* и *дивергенции*), иногда даже имеющим ничего общего (например *факт*), иногда даже противоположным (например *генезис*); а, скажем, *динамика* попадает у Фрейденберг только в шуточных стихах.

Перекликаются слова, перекликается и синтаксис. Строй фразы и короткие абзацы «Системы литературного сюжета» больше всего походят на шеренги афористических тезисов, характерные для прозы В. Шкловского. На среднем уровне — уровне материала — схождения особенно интересны и показа-

тельны, если помнить разницу специальностей и соответственно профессионально подсудного исследователям материала.

Остановимся на пародии и романе. Выразительный факт: первые опубликованные работы и Тынянова и Фрейденберг посвящены пародии*. Одно это сразу же заявляет об отказе начинающих ученых от «нормального» вхождения в литературную науку: предпочтителен путь парадоксальный. Но *пародии* в том и другом случае принципиально разные, хотя видеть здесь то, что принято — комическое передразнивание серьезных произведений, поэтический фельетон с несовпадением формы и содержания, — оба исследователя не хотят. По Тынянову, дело совсем не в комичности и осмеянии, но в обнажении формы, литературного канона, ведущем к его автоматизации и готовящем тем самым противоположный конструктивный принцип. Иными словами, пародия выступает как фактор литературной эволюции.

Фрейденберг говорит о пародии вообще вне литературы и как раз об архаическом «осмеянии» всего сакрального и серьезного, которое, впрочем, тоже оказывается вовсе не осмеянием. Перестановка ролей, мнимый план рядом со священным имеют в древней культуре свое благое назначение: временно скрывать подлинность, выдвигая ей заместителя, подобие без сути. «Пародия есть архаическая религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника» с полным единством формы и содержания» («Происхождение...», с. 497).

Другим общим для Фрейденберг и членов ОПОЯЗа материалом, столь же теоретичным, как и пародия, является роман. Занятия восточной агнографией привели Фрейденберг к греческой беллетристике, условно именуемой античным романом. «Происхождение греческого романа» (1919—1924) предвосхитило многие открытия мировой классической филологии. И в Петрограде к греческому роману, до того не изучавшемуся в университетской аудитории, вслед за Фрейденберг обратились как исследователи и переводчики очень многие (А. Болдырев, А. Егунов, А. Доватур, А. Механков, А. Болтунова, И. Толстой, С. Лурье, С. Полякова). Сегодня, через 60 лет после написания и неопубликования «Происхождения», выходят солидные зарубежные монографии, в которых с завидной обстоятельностью, полнотой и точностью аргументации проводится какая-нибудь из мыслей этой работы, брошенных на бегу, на лету.

* Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к проблеме пародии). Пг., 1921; Фрейденберг О. М. Происхождение пародии (1923—25). — В кн.: Труды по знаковым системам, 6. Тарту, 1973. Другой вариант работы под названием «Идея пародии» был опубликован в машинописном сборнике в честь С. А. Жебелева в 1926 г. Эту «Смех комедии» (1923 г.) не сохранился.

Удивительная работа! Если бы существовал способ измерять оригинальность, то эта безнадежно устаревшая рукопись с результатами, многократно перекрытыми за десятилетия небывало интенсивного изучения греческого романа, получила бы высший балл. Из «романа» Фрейденберг вышла с готовой теорией литературы, которую и попыталась изложить в «Системе литературного сюжета». Аналогичную роль играл роман и в ОПОЯЗе. Жанровая сложность романа делала его для опоязовцев не просто предметом изучения, но и особым теоретическим сырьем: на его примере показывали перетекание бытовой словесности в литературную, роман прекрасно демонстрировал перемещение из центра жанровой системы на периферию и обратно; он служил для изложения проблемы сказа, для постановки вопроса о литературном герое и его мотивированности и т. д. (Впоследствии проблема романа, в том числе греческого, сделалась центральной в творчестве М. М. Бахтина.)

И при всем этом ни о какой совместности в научном быту, сознаваемой или хотя бы подозреваемой общности позиций нет и речи. Сохранились материалы, проясняющие эту ситуацию с биографической стороны.

На защите магистерской диссертации Фрейденберг о романе в ноябре 1924 г., проходившей в обстановке самой жесткой враждебности академической среды к диспутанту, выступил кто-то из публики и сказал: «Я диссертацию не читал. Но ясно, что тут идет спор двух поколений, и одно не понимает другого». У меня, вспоминала Фрейденберг, отходит от души. Вдруг оратор прибавляет: «Однако молодое, новое поколение — это мы, формалисты. Я заявляю от имени этого поколения, что эта диссертация нам чужда, что мы не принимаем диспутанта». Учитывая важное значение диспута для внешней судьбы Фрейденберг и для внутренней ориентации неопытного и одинокого в науке человека, а также и то, что любить своих врагов она не была склонна, легко догадаться, чем она платила формалистам. Но когда в 1926 г. происходили «бои» с формалистами, Фрейденберг была потрясена явившейся ей картиной: «По-видимому это был 1926 год. Обе стороны готовились к знаменательной битве. Народа собралась масса. Когда я вошла в зал, ко мне подошел ученый секретарь Ник. Вас. Яковлев, грубейший чиновник, и ласково предупредил меня, что предстоит «особые» события, и чтоб я вернулась домой. Помню, я спросила его: «А кто вы такой?» Он недовольно отошел от меня, а я с заседания не ушла. То, чему я оказалась свидетелем, взволновало меня в сильнейшей мере. Происходила какая-то дискуссия, выборы куда-то, — я не разбиралась во всем этом. Но одно было ясно: те, кому я готова была сочувствовать, вели себя грубо, хамски, жульнически, а те, с кем я не имела ничего общего (формалисты) выступали корректно, доказательно и научно. Главное единоборство шло между Эйхенбаумом, умно и прекрасно говорившим, и Десницким, за которого приходилось краснеть. Многочисленная аудитория была раскалена. И вдруг, в разгар битвы, Десницкий провел голосование: кто за формалистов, кто против. Вся картина была до того возмутительна по шантажу и грубым передержкам, что я в горячем возбуждении подняла руку за формалистов. Но тут произошло что-то совсем неожиданное. «Большинство против формалистов!» — объявил Десницкий лживо, не произведя подсчета. — Заседа-

ние объявляю закрытым. Прошу всех, кроме выбранных, оставить зал». Окопаченная публика тщетно кричала и волновалась. Дело было сделано. Я вышла из зала с чувством негодования. Никогда ничего подобного я не могла себе представить». Последняя фраза мемуаристки — некоторое преувеличение. Голосование на памятной защите самой Фрейденберг Марр провел примерно так же, и Ольга Михайловна чистосердечно это описала.

Мы имеем в виду цитированные выше воспоминания О. М. Фрейденберг, хранящиеся в библиотеке Оксфордского университета. Эти воспоминания объемом около двух с половиной тысяч машинописных страниц создавались в конце сороковых годов на основе самых разных личных документов, дневниковых записей, заметок для памяти, записных книжек, своих и чужих писем; они включают шуточные поэмы на случай и лирические стихи автора и даже выписки пришедшихся по вкусу афоризмов. «У меня была потребность в острой мысли и шутке. Я завела книжечку афоризмов — красивую книжечку, привезенную в 1911 году из Монтрэ. С 1925 г. я стала ее заполнять. Сейчас, когда я пишу эти строки, я уже знаю, что у меня нет никаких интимных книжек, писем, записей, потому что после моей смерти чужая рука залезет в мои интимные ящики и чужой глаз прочтет любую мою сокровенность. Я перестала ощущать «личный» характер самых интимных своих вещей. И вот я ввожу их в эти тетради, а затем уничтожаю». Действительно, в архиве О. М. Фрейденберг, несмотря на неожиданность ее кончины, случайных бумаг почти не осталось: аккуратные копии научных трудов, тетрадь юношеских стихов, документы, библиографии, очень немногое из переписки... Примечательной особенностью «Записок» является невыравненность в них авторской точки зрения. «Пробег жизни», конечно, не сборник документов и отрывков, это несомненно литературное целое. Однако мемуарист не произвел пересмотра своих взглядов и впечатлений, не постарался на склоне лет убрать и сгладить противоречия, страсти и даже смену своих пристрастий. Возможно, вводя записи, синхронные событиям, автор сохранял и дух и смысл того времени, когда они были сделаны. Это сообщает мемуарам качество редкой правдивости. Не потому, разумеется, что автор все видел и понимал точь-в-точь, как оно было, но только потому, что его субъективность не закамуфлирована, она бесхитростна и у всех на виду. Мы будем обращаться к «Запискам» и далее.

В теоретических взглядах — на самом глубоком уровне — Фрейденберг и формалисты не разошлись, а разминулись. Свой метод Тынянов, его друзья и коллеги называли формальным, а старое академическое литературоведение — генетическим изучением литературы. Фрейденберг свой метод называла

генетическим, а старую академическую науку — формальным изучением литературы. Этого было довольно, чтобы не читать друг друга. Но хотя для одной стороны наука предшествующего поколения была чересчур «генетичной», а для другой чересчур «формальной», и формалисты и Фрейденберг отталкивались от одного и того же: от упрощенного эволюционизма, от «пошлой хронологической однородки», по выражению Фрейденберг, выдаваемой за историю.

Как известно, экстраполяция эволюционных идей в гуманитарные сферы очень скоро дала весьма странные результаты. И объяснение и описание явления стало отождествляться с его «историей» или «историей развития», а развитие незаметно подменяться хронологической последовательностью явлений и фактов, где предшествующее выступает причиной для последующего, а поиски причин подменяются подбором предшествующих аналогов. Изучение «преемственности», влияний, заимствований то и дело превращало логическую ошибку *post hoc, ergo propter hoc* в основной объяснительный принцип. Едва ли Дарвин ответствен за подобные последствия своей эволюционной теории, но отталкиваясь от его вульгаризаторов, и формалисты, и Фрейденберг проявляют живой интерес к сальтационизму и теории катастроф в биологии (о влиянии биологической науки на формирование представлений Тынянова о литературной эволюции см.: ПИЛК, с. 525, 529). В 1922 г. вышел в свет труд Л. С. Берга «Номогенез, или эволюция на основе закономерностей», содержащий критику дарвинизма. Эта была одна из любимых книг Фрейденберг, читал ее и Тынянов. Появление «Номогенеза» связано с кризисом эволюционной теории, но уловив слабости дарвинизма того времени, Берг тем самым способствовал созданию современной синтетической теории эволюции, как это показывают К. М. Завадский и А. Б. Георгиевский, комментируя недавнее переиздание «Номогенеза»*. Трудно, однако, допустить, что будучи филологами, Фрейденберг и Тынянов уже в 20-е годы умели правильно оценить сильные и слабые стороны теоретической работы в биологии. Скорее им был близок протест против рутинной, против истинных, занесенных так, что им уже нельзя верить, ибо внутренним стимулом теоретических построений формалистов и Фрейденберг (особенно вначале) была парадоксальность, вызов, гордая готовность сделать все заново и много лучше прежнего. У Тынянова и Фрейденберг отказ от расхожих представлений о линейной поступательной схеме эволюции, умственное отвращение к пре-

* Завадский К. М., Георгиевский А. Б. К оценке эволюционных взглядов Л. С. Берга. — В кн.: Берг Л. С. Труды по теории эволюции. М., 1977, с. 8.

емственности, «влияниям» и «заимствованиям» имеет сходно-несходный результат. По Тынянову, эволюционный механизм литературы — расподобление с предыдущим этапом и перестройка всей системы при перемене всякой ее части. Фрейденберг интересуется не перемещение чего-то не-литературного в сферу литературных фактов, когда литература уже существует как таковая, а само первичное возникновение литературы из до-литературного материала, причем без постепенного накопления признаков и вызревания: литературное явление возникает из чего-то от него в принципе отличного: «Встречное отталкивает. Обратное продолжает».

Различия представляются Фрейденберг формой тождества, в одинаковости она подозревает разнородность: так, эпос Гомера и следовавшего ему Аполлония Родосского имеют разное происхождение, разнородны, зато заведомо независимые истории Наля и Дамаянты и греческий роман генетически тождественны (см.: Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 268—273). Улавливать несходство, противоречие, видеть в оде антиоду, в новой поэме антипоэму, ни в коем случае не сдаваться на милость видимости — такова установка и ОПОЯЗа. Недаром представление о биологической конвергенции (сходство в результате совпадения при различном происхождении, но на основе конечного алфавита форм и законов их сочетания) нашло такой отклик у антипозитивистов 20-х годов. Но в двойном тыняновском термине «эпоха—система» Фрейденберг с ее интересом к генезису сделала бы акцент на эпохе, а Тынянов на системе. Впрочем, надо иметь в виду, что категория стадиальности, которой Фрейденберг постоянно пользуется, была во многом данью тактике: «Теория стадиальности всегда была мне чужда. Я находила ее поверхностной и эволюционной. Для меня самое интересное лежало в том, что различия определяют всякую жизнь, всякое функционирование, существование: это была исконная и единственно возможная форма выражения мирового единства. <...> И как Марру не показалось подозрительным, что именно теория стадиальности была всеми сейчас же принята!» При анализе литературных явлений Фрейденберг часто стремилась поскорее пройти сквозь литературу к ее генетической основе до-литературного периода; кажется поэтому, что художественное произведение она представляет неверным слепком с первобытного сознания. Однако литературный трафарет, созданный потерявшей актуальность мифологической семантикой, для Фрейденберг не статическая данность; исследователь показывает не столько гнет форм, сколько их условность. Прошлое созидает настоящее в противоречии и

борьбе содержания идеологий и их формы, борьба называется переосмыслением. Вспомним высказывания Тынянова об автоматизации приема, о борьбе как принципе литературной эволюции, о различии в эволюции формальных элементов и эволюции функций (об этом см.: ПИЛК, с. 521).

В умственном настроении Фрейденберг и формалистов было одно явное различие. Опоязовцы сторонились философии, Фрейденберг философию любила и знала, «пропустив» по странной случайности одного Гегеля. Около 1925 года ею было пережито настоящее потрясение от книги О. Шпенглера «Причинность и судьба» (первый том «Заката Европы»). Мировоззренческий кризис, вызванный знаменитой книгой, она относила к главным событиям своей жизни. Закономерность, причинность были впитаны как нечто первозданное и объективно существующее, но Шпенглер раздвинул для Фрейденберг границы мысли, как ей казалось, не имеющие краев, и показал условность безусловного. Это требовало перестройки отношений с миром, задевало лично, показывая условность самой науки. «Отказ от причинности означал для меня отказ от науки, только что соорудившей мне жизнь». Но отмахнуться от нового Фрейденберг была не способна: «Новое в мысли — это по-новому раскрываемый мир божий, щелочка, свежесть воздуха, последняя фотография вселенной». «Мюнхенскому прорицателю» было отправлено огромное письмо по-английски, оставшееся, конечно, без ответа. Мыслительная травма исцелялась убеждением, что наука — то же, что искусство, — объективная иллюзия: «Дело в даровании, которое преобразует мир фактов и творит мир заново. Субъект и объект должны быть первозданно слиты. А делает ли это закономерность или стихия, все равно <...>. Шпенглер не был профессионалом-ученым. Если б он им был, он понял бы равноправие всех категорий воображения — или — судьбы». Интересно, что та же книга, хотя названа Тыняновым «страшной», но с каким-то насмешливым и раздраженным жестом в адрес историософских истерик: «А я не знаю. Катаклизм имеется, но только в невыясненных размерах» («Записки о западной литературе». — ПИЛК, с. 443).

Стоит указать на сложное отношение Тынянова и Фрейденберг к проблеме биографии автора. С одной стороны, оба исследователя стремились построить такую теорию литературы, в которой автор и его жизнь из рассмотрения исключаются. Тынянов «вычитает» автора вместе с его психологией, волей, намерениями и задачами, но одновременно с этим (хотя и «отдельно») занимается исследованием биографии по художественным произведениям («Безыменная любовь» и др.) и пишет

романы о писателях. Фрейденберг видит в собственной биографии художественное произведение: «Разве Боря (Борис Пастернак. — Н. Б.) не понимает, что моя жизнь уже стала биографией <...> давать мне *обещания* — значит не иметь литературного чутья» (из письма к Е. В. Пастернак от 27 ноября 1924 года). В «Записках» Фрейденберг не раз связывает рождение научных концепций и жизненный опыт. Вот как описывает она лето в Царском Селе в том же 1925 г.: «Это был посыл, привыкший к высокомерию дворцов, получивший по наследству снобизм старых немков и теток, придворных конюхов и горничных. В одной из таких дач снимала квартиру моя хозяйка. Две старые чопорные немки, ни на кого не глядя, выходили в черных старушечьих шляпках, под чинными зонтиками, в черных перчатках без пальцев («митенках») и совершали утреннюю прогулку. Меня давило и спирало от того, что вся вилла в северном стиле предназначалась этим двум лягушкам, а в подвале, в земле, среди мокрых стен, жила их прачка. Я до того не могла примириться с этим явлением, что возвела его в теорию. Я считала, что жилища в земле для прислуги не могли быть выдуманы самыми закоренелыми негодьями: тут не было не только гуманности, но совершенно не было и логики, — обширная вилла пустовала. Тогда я поняла, что такова была архитектурная традиция, продолжавшая косо и бездарно исходить из семантического тождества раба и преисподней, прислуги и подземелья, рабочего и подвала».

* * *

«Система литературного сюжета» написана в молодом 1925 г. молодым человеком и совсем молодым ученым. Всего два года прошло после окончания университета, где Фрейденберг начинала вольнослушателем, посещая лекции и семинары профессоров самых разных специальностей и не помышляя о науке. И сделалась ученым неожиданно и сразу. «Как хорошо, что университет был пуст, что руководителя у меня не было, что не существовало системы высшего образования! Несомненно, я могла возникнуть только в условиях вольности», — вспоминала Фрейденберг профессором. Студенткой Фрейденберг не знала о границах дисциплин, исследователем она их с легкостью преодолевала, не получив готовых правил, создавала свои. В «Системе литературного сюжета» она обнаруживает диалектику понятий, не зная ни гегелевской и никакой другой диалектики и вообще не подозревая, что имеет с нею дело. Другое название статьи — «Теория сюжета». Это единственная

«теория», написанная Фрейденберг. Она всегда компоновала мысль из конкретного материала. Изложение, развитие мысли, готовая картина явления мучительно не давались: «ультрафиолетовые лучи мысли вызывали свечение одновременно в разных слоях фактов, и не было такого умственного метода, который мог показывать одну и ту же вещь в излучениях тысячи связей», — писала Фрейденберг. Обычно избирался путь выстраивания определенным образом препарированных фактов, иногда «чуждые» разные страницы: на левой — факты, на правой — обобщения. «Система литературного сюжета» — сплошь такая правая страница: вереница максим, дефиниций, постулатов. Замечательно вполне своеобразное косноязычие работы, неологизмы, вроде «сокрытий» и «созидаемостей», наделение слов непривычными значениями (скажем, «историзм» — это приблизительно «факты-и-события-в-их-хронологической-последовательности-и-поверхностных-связях») и необыкновенные инверсии; раскованная образность сопрягается здесь с отменно тяжеловесными конструкциями, страстная энергия фразы с терминологической перегруженностью. Статья изобилует темными местами, наподобие текстов древних авторов. Такую «темноту» может породить и смысловая глубина, и просто неумение преодолеть разрыв между мыслью и словом. Но здесь перед нами — третье: попытка поймать, уловить, как-то прикрепить к бумаге длинную мысль целой научной судьбы.

Первые шесть главок говорят вообще не о сюжете и не о литературе, а о мироздании, природе, о форме, эволюции, причинности. Если и упоминаются мотивы, то в ряду атомов, клеток и тонов, как и сюжет в ряду: тело, организм, гамма. Не важно, что именно Фрейденберг думала о предметах, которые именovala «теорией атома» или «теорией клетки». Важно, что при занятиях литературным сюжетом Фрейденберг было необходимо находиться со всем этим в каких-то выбранных ею самой отношениях. Непокойное, напряженное и пристрастное отношение к науке объясняется, видимо, глубокой жизненной, предельной значимостью того, что для многих — сфера профессиональных занятий. Всю жизнь Фрейденберг интересовалась превращением в ходе истории содержательной стороны в формальную, мировоззрения — в сюжет. И собственное ее мировоззрение сделалось инструментом исследования, картина мира — методом. Работа начинается с определения некоторых понятий, но не стоит видеть здесь обычный прием «договоримся о терминах». Фрейденберг ни о чем не уславливается, об устройстве мира она говорит безусловно. Красноречиво такое выражение: «способность... явления рассматриваться как...». Явление в активном

залоге, в пассивном — исследователь. Так можно говорить, читая раскрытую книгу мироздания.

Итак, на нескольких начальных страницах Фрейденберг уместила свое представление о мире, его развитии, способе его познания и вывела из такой «онтологии и гносеологии» собственный научный метод. В этот период ей близка идея «единого плана природы», идея существования закономерностей, общих для природы и социума, микромира и литературы. Для истории культуры примечателен самый факт *такой* попытки осмыслить литературоведческие задачи. Сколь бы ни был особенным путь Фрейденберг в науке, не ей одной в это время литература представлялась частью космоса и не одна она для обоснования актуальности избранных проблем обращалась к целостной картине мироздания. Своего рода «космизм», тенденция к глобальности, всеохватности, универсальности и вместе с тем абстрактности может быть отмечена в различных сферах отечественной культуры начала 1920-х годов. Это характерная черта эпохи, сознающей себя новой, начинающей все заново — с фундамента, и чувствующей в себе силы, начав от альфы, дойти и до омеги.

Но выводимые из структуры мироздания научные задачи Фрейденберг более близким образом обусловлены, конечно, состоянием самой литературной науки. В самом деле, в академическом литературоведении на античность оказались перенесены взгляды, сложившиеся при изучении литератур Нового времени, и соответствующие представления об авторстве, о литературном влиянии, о постепенности развития и преемстве. Античная словесность представала в модернизированном виде как литература среди литератур, как нечто готовое, и «литературность» ее не проблематизировалась, а принималась как факт. Отсюда вызов первых строк работы: факт важен только как средство его отбросить. Занимаясь возникновением литературы из не-литературы, изучая прежде всего древнегреческую словесность, в которой все появляется впервые (трагедия не наследует иной литературной драме, а элегия и идиллия — иным поэтическим жанрам), Фрейденберг выдвигает на первый план «генетический метод», противопоставляя его «эволюционному». Эти термины предполагают два аспекта развития: развитие литературного явления при сохранении во всех метаморфозах единой природы, основы (качества) развивающегося, т. е. преемственности, «эволюция», и развитие как возникновение принципиально нового, не предполагающего преемства, — «генезис». Фрейденберг сосредоточивается на последнем, на изучении природы «фактора», а не формации (сложении) «факта». При этом исследователь дает себе отчет в дополнительности этих

методов; она пишет: «Один какой-нибудь фактор, вызывая многообразие факта, ведет к ослаблению общности и, обратно, к накоплению особенностей. При переходе в новое явление, когда уже факт станет фактором, его материалом будут служить именно эти индивидуальные отличия, которые еще дальше передадутся в виде общего». Жизнь «факта» — предмет эволюционного метода.

Эти общие рассуждения непосредственно связаны с теорией сюжета. По Фрейденберг, первоначальный сюжет, или сюжетная схема, есть сжатый конспект мифологического представления. Сюжетная схема, облеченная образами и, тем самым, интерпретированная, распространенная и конкретизированная в ряде отождествленных с явлениями жизни подобий («метафоры»), — это уже реальный рассказ, повествование, словесный сюжет как органическое явление. История сюжета есть история убывания представления, переходящего из самостоятельного, свободного положения в подчиненное. «Способность варьировать, быть подвижным и изменчивым, истолковываться и обрабатываться постепенно сюжет опустошила <...>. Когда сюжет испарил свою способность давать отличия, когда мотивы его не могли уже больше варьировать и роль омоложения перешла от зависимой интерпретации и застекленелой этиологии к живой, творческой поэтизации, — одна сторона в природе сюжета исчезла, оставив ему только его способность быть неизменяемым, схематичным и полым. Накопление свойств общности давало теперь пассивную способность становиться фактом; именно сюжетная схема — бывший потенциал — обещала свою творческую покорность. Напротив, накопление особенностей, личного начала, черт отличия, неповторимости, — всего того, что являлось раньше вторичным, — теперь переходит в активную роль фактора».

В конце 40-х годов Фрейденберг вновь берет в руки свою раннюю работу. «Сейчас я откопала эту «Систему сюжета» (теорию моего греческого романа и будущей «Поэтики») среди пыльного архива своей молодости <...> В «Системе сюжета» я еще не понимаю разницы между идеологией и физикой. Я не понимаю, что такое «литература» и «литературный» сюжет. Многого я еще не понимаю, во многом не разбираюсь — до смешного много путаю». И тем не менее, перечитывая на склоне лет важную работу, Фрейденберг видит в ней свою научную программу на всю жизнь, наметившую больше, чем автор мог тогда осознать. Перед нами не экстракт, а эмбрион; несколько слов говорится о композиционном приеме эпизодичности, а раскрытию происхождения этого приема посвящена объемистая моно-

графия о Гесиоде (30-е годы). Большая судьба у мысли о связанности «страстей» и «фарсов», у положения об имени героя как реликте его долитературной семантики и т. д.

Один из любимых образов Фрейденберг — образ пролога или увертюры. «Всегда есть момент, когда явление вдруг полностью предсказывает само себя, временно обнаруживая все свои качества сразу, потом этот расцвет быстро угашается, начинаясь, как опера после увертюры, с самого начала» (*Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 167*). Это говорится об истории и культуре. К научной деятельности Ольги Михайловны Фрейденберг таким прологом была работа «Система литературного сюжета».

ПАМЯТИ ВИКТОРА БОРИСОВИЧА ШКЛОВСКОГО

5 декабря 1984 г. умер Виктор Шкловский — один из родоначальников современной науки о литературе.

В. Б. Шкловский родился 25 января 1893 г. в Петербурге в семье учителя. После гимназии (Шаповаленкова) поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета (курса не кончил). В печати впервые выступил со стихами (1907), но началом своей литературной деятельности считал брошюру «Воскрешение слова» (1914).

В первое и самое плодотворное десятилетие работы литература не была его единственным занятием. Он увлекался политикой, участвовал в первой мировой войне (в чине унтер-офицера); получил ранение, был награжден Георгиевским крестом. Участвовал в Февральской революции; летом 1917 г. был комиссаром в русских войсках, находившихся в Персии. В гражданской войне сражался на стороне красных. Главные свои работы, составившие потом «Теорию прозы» (1925), Шкловский писал в промежутках между поездками на фронт, в лазаретах, в голодном Петрограде, в разных концах России, куда забрасывала его революция и судьба в 1918—1921 годах. Работу «Сюжет как явление стиля» он писал в Аткарске, недалеко от Саратова, в стоге сена, статью о стихе — в Киеве, служа в броневом дивизионе, работу о «Дон-Кихоте» и о Стерне — во время наступления Юденича на Петроград. Будучи на юге, в Красной Армии, печатал статьи в «Жизни искусства». В боях под Каховкой был ранен. В елизаветградском лазарете работал над книгой о сюжете. Вряд ли когда и где теория создавалась в такой неакадемической обстановке.

Уже в «Воскрешении слова» и статье «Предпосылки футуризма» (1915) была высказана мысль об осязаемости слова, приема, формы вообще как основном признаке художественного

произведения, стирающемся (ввиду автоматизма восприятия) в процессе бытования искусства. В последующих статьях Шкловского в издававшихся им «Сборниках по теории поэтического языка» (1916—1919), работах начала 20-х годов выдвинуты противопоставления поэтического и практического языка (параллельно с Л. П. Якубинским), материала и формы, предложена идея остранения, введено различие сюжета и фабулы. Статья «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» была первым подходом к идее изоморфизма (одной из кардинальных в современном изучении художественного текста), согласно которой сходные эффекты возникают на разных уровнях произведения.

Идеи Шкловского рождались и проверялись в кругу его единомышленников — участников Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), одним из основателей и бессменным председателем которого он был.

Наиболее бурный и плодотворный период ОПОЯЗа и формальной школы в целом завершился в середине 20-х годов. Осложнение методологии и расширение проблематики шло в разных направлениях. Литературно-общественная обстановка не благоприятствовала этим поискам и научному обсуждению путей филологии. Методологический кризис различно преломился у основных деятелей школы. Шкловский ушел из критики; не была завершена его книга «О советской прозе» и другая, теоретическая. Но в целом у него ситуация разрешилась декларативным отказом от ряда положений формализма («Памятник научной ошибке», 1930; «О формализме», 1936). Эти статьи отразили и диктат обстоятельств, и собственные, исполненные драматизма, как всегда у Шкловского, страстные поиски, и опасения смелого новатора оказаться в разладе с эпохой. Шкловский и позже называл ошибками старые работы. Но можно сказать, что тип его мышления, его ощущение литературы сохранились и проявились на лучших страницах поздних книг, таких как «За и против» (1957), «Художественная проза. Размышления и разборы» (1959), «Тетива» (1970).

Это ощущение осталось прежним и в его устных беседах. Шкловский написал очень много — более 70 книг. Но еще больше он говорил. Выступления одного из лучших ораторов своего времени, его беседы и разговоры — сюда начиная с 40-х годов в значительной мере переместились энергия и острота неподражаемого полемиста и критика — вошли в отечественную культуру наравне с его книгами. Те, кто виделся и говорил со Шкловским, хорошо помнят впечатление силы постоянно творящего ума.

Идеи Шкловского обогатили современную филологию; некоторые ее направления числят его среди своих предшественников. Гораздо более отчетливо (и тем эвристически ценней), чем кто-либо до него, он сформулировал положения о специфике литературного ряда и его собственных внутренних законах. Столь же ясно был поставлен вопрос об изучении самодвижения литературных явлений в отвлечении от их творцов («проекционный метод», по Б. М. Энгельгардту), что, в частности, привело к идее разных уровней художественного объекта, которые при исследовании не должны быть смешиваемы. Мысль Шкловского оплодотворила не только филологию. Влияние его шире. В истории кино он останется и как теоретик, и как практик. Найденные им категории оказались нужными и для структурно-семиотического изучения искусства в целом.

История науки показывает, что и в ее счастливые периоды, и в творчестве достаточно крупных ее представителей не так много идей совершенно новых. Виктор Шкловский принадлежал к редкому типу людей, способных генерировать такие идеи.

Впереди настоящая оценка замечательного прозаика — не только автора «Zoo» или «Сентиментального путешествия», но и множества страниц в «Гамбургском счете», «Третьей фабрике», «Поисках оптимизма». Впереди оценка его влияния на литературу.

«Я не знаю, — написал как-то Шкловский, — в какой отдел литературы меня введут». Есть явления, которые шире любого подразделения, и люди, про которых нельзя сказать: «литературовед», «критик», «прозаик». Это бывает тогда, когда происходит рождение нового видения, языка, нового типа мышления.

У Виктора Борисовича Шкловского была трудная судьба. Этот необыкновенный человек многое мог, но не все, что он умел и хотел, удалось осуществить. И все же Шкловскому выпало нечастое счастье — увидеть при жизни, как его идеи влились в кровяток мировой науки.

А. Чудаков

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
I. Тынянов в контексте культуры его времени	
Поляк З. Н. О специфике авторского повествования в исторической прозе Тынянова	7
Цивьян Ю. Г. Палеограммы в фильме «Шинель»	14
Ямпольский М. Б. «Поручик Киже» как теоретический фильм	23
Молок Ю. А. «Три возраста» одной статьи Тынянова	44
Тименчик Р. Д. Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов	59
Никольская Т. Л. Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента	71
Тоддес Е. А. Мандельштам и опоязовская филология	78
Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова	103
Гинзбург Л. Я. Еще раз о старом и новом (Поколение на повороте)	132
Чудакова М. О., Сажин В. Н. Архивный документ в работе Тынянова и проблема сохранения и изучения архивов	141
Блок Г. П. Из петербургских воспоминаний. Публикация Ю. М. Гельперина. Послесловие Р. Д. Тименчика, Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой	157
II. Тынянов и вопросы теории и истории литературы	
Иванов Вяч. Вс. Об эволюционном подходе к культуре	173
Марков В. А. Тынянов и современная системология	181
Лотман Ю. М. Архаисты—просветители	192
Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Понятие литературы у Тынянова и идеология литературы в России	208
Руднев В. П. Стих и культура	227
Плеханова М. Б. Проблема пародийности рифмы	240
Гаспарне М. Л., Смирин В. М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина	254
Осват А. Л. К построению биографии Тютчева	265
Брагинская Н. В. О работе О. М. Фрейденберг «Система литературного сюжета»	272
Чудаков А. П. Памяти Виктора Борисовича Шкловского	284

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

Вторые Тыняновские чтения

Редактор *Э. А. Осипова*
Художник *Г. М. Крутой*
Художественный редактор *В. В. Ковалев*
Технический редактор *Г. Э. Слепкова*
Корректор *А. А. Жук-Жукова*
ИБ № 2426

Сдано в набор 28.08.85. Подписано в печать 14.01.86. А12104. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. 18 физ. печ. л.; 16,74 усл. печ. л.; 17,09 усл. кр.-отт.; 18,17 уч.-изд. л. Тираж 2240 экз. Заказ № 2428. Цена 1 р. 20 к. 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.

1 р. 20 к.