

Филологическая  
библиотека



Аркадий Блюмбаум

## КОНСТРУКЦИЯ МНИМОСТИ

К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова

Санкт-Петербург  
«Гиперион»  
2002

ББК 83.3 (2) 6

Б 712

Благотворительный фонд  
«Русская история и словесность»

Кафедра славистики Университета Хельсинки

Ответственный редактор серии

*П. В. Дмитриев*

Б 712 **Блюмбаум А. Б.** Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. — СПб.: Гиперион, 2002. — 200 с. (Филологическая библиотека. II.).

Книга посвящена анализу повести «Восковая персона» (1931) Юрия Тынянова, известного прозаика и теоретика литературы, одного из лидеров «формальной школы».

В центре повествования — проблема литературного смысла, поставленная Тыняновым в теоретических исследованиях и реализованная в литературных текстах.

ББК 83.3 (2) 6

ISBN 5-89332-062-X

© Блюмбаум А. Б., 2002

© Неклюдов В. Н., худож. оформление, 2002

© Издательство «Гиперион», 2002

## КОНСТРУКЦИЯ МНИМОСТИ

К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова



## ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Смысл любого введения, на мой взгляд, заключается в том, чтобы с самого начала оговорить объективную или субъективную тональность и интенциональность книжки. Субъективно представленная работа родилась из восхищения, которое пережил автор, когда несколько лет назад случайно прочитал впервые в жизни «Восковую персону». Однако восхищение «Персоной» вероятно осталось бы приятным воспоминанием, если бы не объективная, да и субъективная, как тогда казалось, необходимость определить тему диссертационного сочинения. Автор выбрал поэтику «Восковой персоны», понимая не слишком отчетливо, что он под этим будет иметь в виду. Собирая материал для достаточно туманной темы, я в конце концов нашел объективный, если можно так выразиться, исток данной работы, которым, с моей точки зрения, следует считать анализ рецептивной истории «Восковой персоны», истории того, как читалась повесть Тынянова. Занимаясь рецептивными аспектами, я обнаружил с немалым удивлением, что писавшие о повести критики почти единогласно сочли «Персону» «непонятной». Это удивление было продиктовано тем, что мои собственные читательские ощущения в общем совпали с их реакциями. «Прочитав» критические отклики других, я смог объективировать свое собственное, субъективное чтение, найти «термины» для понимания собственного восприятия. Подробно проанализировав, что писавшие о «Восковой персоне» предприняли для того, чтобы прийти к выводу о «непонятности» повести, мне удалось

сформулировать, что же станет предметом моей работы, разрешение каких проблем поможет определить, в чем состоит литературность, текстуальность повести. В этом смысле основное давление, которое испытывал пишущий — это давление истории. Пытаясь отталкиваться от уже написанного, пытаюсь выбраться из тех рецептивных тупиков, в которые зашла критика, автор (вольно или невольно) как бы подхватывал эстафету; сочиняя свой собственный текст, он ни на минуту не забывал о предшественниках (хотя заполучить в число своих предшественников В. В. Еремилва — перспектива, прямо скажем, незавидная), помещал себя в исторический континуум, где он — только один из многих. Это означает, что «Конструкция мнимости» является лишь последней *по времени* работой о Тынянове, содержащей в себе, эмбрионально, так сказать, свое собственное опровержение или «снятие» (что не «снимает», разумеется, с автора ответственности за всегда неизбежные недостатки книжки). Иначе говоря, это не «последние слова» о прозе Тынянова, а скорее последнее из сказанных о ней слов. Скажу кратко: результат данной работы — частнозначим. Частнозначимость работы проявилась, на мой взгляд, и в более конкретных вещах: описание поэтики повести фактически превратилось в анализ «мнимости», одной (хотя бесспорно и не единственной) из важнейших мотивных структур «Восковой персоны». Отсюда в подзаголовке — всего лишь «к поэтике».

Существенным оказался для меня и анализ творческой истории повести. Благодаря ему я впервые увидел, хотя и весьма смутно, ту риторическую конструкцию, анализ которой стал второй, центральной не только по композиционному положению, но и по значению главой моей работы. Однако именно анализ рецепции, отчетливо продемонстрировавший необходимость выхода за пределы непродуктивной дихотомии «идеологии» и «приемов», из которой в основном исходили писавшие о «Восковой персоне» критики, сыграл решающую роль, позволил ощутить головокружительную скорость смысловых «оборотов» риторической машины текста, понять функцию риторики в семантическом строении вещи.



Давление объективной истории было, однако, не единственным фактором, значимым для писания книжки. Не меньшим было воздействие и субъективной истории, собственной истории пишущего. Я имею в виду прежде всего филологическое образование и то преклонение перед историей, тот диктат или тиранию исторического, без которой невозможно представить себе ни одно исследование в сфере гуманитарного знания. На протяжении всей работы над книжкой автор постоянно сталкивался со своей собственной историей, с продуктивными «возвращениями», с *Nachleben*, как сказал бы Аби Варбург<sup>1</sup>, своего филологического образования, и с теми его сторонами, которые казались мне мертвыми. Столкновение с прошлым началось, конечно, с выбора темы, поэтики, текстуальности, иначе говоря того, что является *trademark* тартуской школы, к которой пишущий принадлежал, так сказать, «исторически», объективно, хотя субъективно и не считал себя приверженцем ни одного из вариантов современной «критической теории», используя все, что могло ему пригодиться по ходу исследования. В этом смысле ссылки на работы П. Бурдьё, Дж. Хиллиса Миллера, Цв. Тодорова, Б. Кассен или довольно робкую апелляцию к *Rezeptionsästhetik* не следует считать знаками предпочтения или причастности к тому или иному модному или вышедшему из моды теоретическому направлению в науке. На гипотетический упрек в теоретическом эклектизме мне было бы нечего ответить.

Тем не менее, я ни на минуту не забывал о возможности дистанцировать себя от истории, как объективной<sup>2</sup>, так и

1. О понятии *Nachleben* см.: Gombrecht Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon, 1986. P. 16. В своем словоупотреблении в данном случае я следую за толкованиями Эрнста Гомбриха (хотя трудно не согласиться с Джорджем Агамбеном, который трактует понимание Варбургом *Nachleben* не как «возрождения» или «пережитка», а как идею «непрерывности» (языческого наследия), Agamben G. *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 285, n. 14).
2. Что стало возможным, конечно, благодаря исчезновению «Власти», см. об этом в предисловии А. М. Пятигорского к работе: Амелин Г. Г., В. Я. Мордерер. *Миры и столкновенья Осипа Мандельштама*. М.; СПб.: Языки русской культуры, 2000.

субъективной, или точнее занять метапозицию по отношению к истории. Это позволило мне понять, как я думаю, объективную интенциональность написанного. Отсюда и перемена регистров, субъективного «я» введения и объективного «мы» трех глав книжки. Попытка, впрочем, достаточно слабая и несистематическая, дистанцироваться от своей субъективной истории была замечена одним из читавших ранний фрагмент работы, с некоторым неодобрением посчитавшим мой текст написанным в жанре «эссе». При этом критик моего сочинения не имел в виду нелегитимное с точки зрения «строгой» науки эссеистическое текстовое движение, подобное причудливому ходу шахматного коня и «несовместимое со строгостью проверки» (которое, однако, позволяет выхватить то, что остается невидимым для «институционализированных дисциплин»<sup>3</sup>). Упрек коллеги сводился скорее к недовольству некоторыми знаками «литературности» текста, которая по мере продвижения работы к концу была сведена на нет. Иначе говоря, все-таки выбрав историю (в данном случае свою собственную) или не будучи в состоянии уйти от нее в самом начале, я должен был подчиниться ей в конце. Однако, благодаря постоянному вниманию к истории как проблеме мне удалось увидеть собственную историчность, избежать, как я надеюсь, блуждания среди тех неизбежно появляющихся фантомов, которые возникают, когда историк перестает быть историком самого себя.

Субъективным выбором было, конечно, предпочтение в качестве материала тыняновской прозы его филологическим текстам, хотя любой разговор о Тынянове неизбежно предполагает внимание к двойственности его наследия, сочета-

3. Ginzburg Carlo. No Island is an Island. New York: Columbia University Press, 2000. P. XIII. Забавно, что, предприняв неисторическую попытку работы с «Восковой персоной», М. Б. Ямпольский вынужден был прибегнуть к оговорке относительно жанра своей статьи и ее «маргинальности», оговорить жанровую природу своего сочинения как «эссе», см.: Ямпольский М. Б. Маска и метаморфозы зрения (Заметки на полях «Восковой персоны» Юрия Тынянова) // Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения. М.; Рига: Импринт; Зинатне, 1994. С. 40.

нию научного творчества и литературной практики. Этот двойной горизонт работы Тынянова естественно учитывался и автором данной книжки, посвященной в значительной степени *воображению теоретика*, попытке прочитать «Восковую персону» через призму, через «увеличительное стекло» научных построений автора «Персоны», в том числе через концептуализацию такого непроявленного самим Тыняновым, однако чрезвычайно частого в его филологических текстах термина как «невязка». Читая литературные произведения Тынянова на фоне научных, я работал в рамках истории, следовал уже сложившейся, достаточно сильной, на мой взгляд, традиции, заложенной замечательными работами Г. А. Левинтона и М. Б. Ямпольского. Именно благодаря существованию этой традиции я мог не доказывать хорошо обоснованную и в общем очевидную на сегодняшний день мысль о том, что научная поэтика Тынянова явилась нормативной поэтикой его прозы<sup>4</sup>. Нехитрая на первый взгляд процедура наложения теоретической сетки на литературный текст в случае «Восковой персоны» оказалась, тем не менее, не такой простой; соотношение теории и прозы не выдилось здесь само собой разумеющимся с самого начала.

Влияние работ Г. Левинтона и М. Ямпольского можно увидеть не только в общем движении работы, в попытке рассматривать «Персону» как опыт «научной фантазии», если воспользоваться выражением самого Тынянова. Исключительно важным для меня было то внимание, которое было уделено в этих статьях проблеме фикции и фикциональности «литературного героя», которая оказалась весьма важной и для моей книжки. С другой стороны, интертекстуальность, анализ работы Тынянова с цитатами и источниками, ставший основным предметом рассмотрения в указанных текстах, являлся для меня в целом маргиналь-

4. Хотя при этом в качестве постоянного соблазна я помнил о возможности неопоязовского чтения прозы Тынянова, возможности не-исторического описания «его личных пристрастий, никак не укладывающихся в схему формалистской теории» (Ямпольский М. Б. Указ. соч. С. 40). Думается, что осуществление подобной работы — дело ближайшего будущего.

ным, побочным. В этом — отличие написанного мною от сложившейся традиции анализа тыняновской прозы.

Исключительные по продуктивности работы восьмидесятих годов были тем не менее лишь одним из звеньев цепи, лишь одним из этапов в сложной рецепции тыняновского корпуса, схематично очертить которую представляется мне существенным.

Тексты Тынянова достаточно легко апроприируются существующими институциями, без большого труда подвергаются социальному классифицированию в том смысле, в каком, например, оказывается неклассифицируемой, по мнению Ханны Арендт<sup>5</sup>, фигура вечно ускользающего от четкого позиционирования на институциональной шахматной доске, как бы постоянно меняющего правила игры Вальтера Бенямина. (Для таких выламывающихся из каких-либо рамок авторов, вырабатывающих «кентаврическую литературу» (П. Слотердайк), как Вальтер Бенямин, Виктор Шкловский или Ролан Барт<sup>6</sup>, которых институции с легкостью

5. «Его очень сильно влекла не религия, но теология и теологический тип интерпретации, для которой сам текст является священным, но он не был теологом и не особенно интересовался Библией; он был прирожденным писателем, но его самым большим желанием было создать произведение, состоящее только из цитат; <...> он обзирал книги и написал большое количество статей о живых и мертвых писателях, но не был литературным критиком; он написал книгу о немецком барокко и оставил обширное незавершенное исследование о французском девятнадцатом веке, но не был историком <...>; я попытаюсь показать, что он мыслил поэтически, но не являлся ни поэтом, ни философом» (Arendt Hannah. *Walter Benjamin: 1892–1940 // Benjamin Walter. Illuminations. New York: Schocken Books, 1988. P. 4).*
6. Забавно, как некоторые сходные метафоры «письма» возникают у авторов, литературно родственных, но неосведомленных друг о друге. Так, «опавшие листья» Розанова весьма неожиданно появляются у вероятнее всего не подозревавшего о существовании розановских текстов Ролана Барта. В своей автобиографической книжке, в записи, посвященной «projets de livres», Барт пишет о проекте книги, составленной из «mini-textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, *tout ce qui tombe, comme une feuille*» (Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Ed. du Seuil, 1975. P. 153).

записывают в разряд «дилетантов», «импосторов» и т. п., теперь придуман особый вид практики, получившей название «écriture», «письма»). Наследие Тынянова, легко распавшаяся (по крайней мере внешне) на две составляющих, филологическую и писательскую, вполне естественно предполагало две рецептивных линии, взаимоотношения которых оказались далеки от элементарной симметрии.

Литературная карьера Тынянова была стремительной. Уже публикация первого романа, «Кюхли», сделала Тынянова известным писателем, а выход в свет второго поставил его в ряд наиболее актуальных авторов современной литературы. Однако, несмотря на то, что первая книга о его литературных текстах появилась еще в 1935 году, что несомненно свидетельствовало о значительности и прочности литературной репутации автора «Смерти Вазир-Мухтара» и «Подпоручика Кижэ», в течение долгого времени его проза почти не привлекала внимание исследователей.

В шестидесятые годы, в эпоху появления советского структурализма происходит «второе рождение» текстов формальной школы, однако этот процесс имел отношение прежде всего к научным работам пионеров изучения «поэтического языка». Формализм прочитывался как наиболее очевидный и близкий исток новейших работ по «структуральной поэтике». Структурализм был занят поиском предшественников<sup>7</sup>, выстраиванием своей генеалогии, что несомненно отличало его от захваченных футуризмом петроградских филологов, не обеспокоенных установлением родственных связей, начавших науку как бы с самого начала. В подобной ситуации авангардное сочетание науки и литературы в творчестве лидеров формализма оказывалось культурно не востребованным.

Отечественный структурализм возник как академическое научное направление, что не отменяло, конечно, его конфликт с тогдашней Академией; иначе говоря, структуралисты

7. Эта по сути дела антиформалистская установка в выстраивании преемственности у Лотмана Ю. М. отмечена в: Проскурин О. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов и В. Э. Вацура // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 69. Иначе говоря, новаторство шестидесятых декларирует опору на предшественников.

могли относиться (и относились) негативно к определенной исторической форме Академии (в данном случае советской), но не к Академии как институции<sup>8</sup>. В этом смысле не-академизм опоязовцев был просто проигнорирован, а внутренняя расстановка сил ОПОЯЗа оказалась смещенной: в данной перспективе Тынянов становился своего рода главным формалистом, несомненным лидером школы скорее всего за счет В. Шкловского, не очень приемлемого для представителей структурализма в роли главы ОПОЯЗа в качестве капитулянта перед лицом политического режима, с одной стороны, и в качестве «легковесного» автора, человека без академического «background'a», журналиста, пожертвовавшего наукой ради «стиля»<sup>9</sup>, с другой. Это привело к исключительному положению научного наследия Тынянова, а выход в 1977 году замечательного «академического» сборника тыняновских работ, прокомментированных как сочинения классика, стал результатом «канонизации» его исследований.

На этом фоне весьма заметно отсутствие работ по прозе Тынянова. Знакомство с его филологическими текстами оказывалось приоритетным по сравнению с его прозой<sup>10</sup>:

8. Эта проблема требует, конечно, дальнейшей серьезной разработки. Конфликтные отношения некоторых участников тартуско-московской школы с Академией, как кажется, следует отнести к семидесятым годам (и далее); в шестидесятые их существование в Академии представляется вполне комфортным. См. реплику А. М. Пятигорского в: Пятигорский А. М., И. П. Смирнов. О времени в себе. Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // Пятигорский А. М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 334.
9. Как формулирует это О. Ронен, «ученого же в Шкловском очень рано стал исподволь вытеснять публицист. Немалую роль сыграл тут конструктивный фактор стиля. <...> Журналистический прием фельетониста потребовал себе в жертву нормы ученого рассуждения и поработил в Шкловском исследователя» (Ронен О. *Audiat et altera pars*. О причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 164).
10. Интерес к теории формалистов более, чем к их практике характеризует и наиболее известные западные исследования, прежде всего работы Виктора Эрлиха, Оге А. Хансен-Лёве, Фредерика Джеймисона, Юрия Штридтера и Питера Стейнера, чей подход к формализму среди существующих

интерес или равнодушие к литературным произведениям Тынянова оставались в данном случае принадлежностью частной сферы читательских пристрастий того или иного ученого, не соотносимых с темами его профессиональных занятий. Едва ли не единственной работой о литературных текстах Тынянова долгое время оставалась вышедшая двумя изданиями в 1960 и 1965 гг. книга Аркадия Белинкова, в которой тыняновская проза интерпретировалась через призму политических идеологий, через противостояние художника и власти; историческая романистика Тынянова оказывалась лишь «способом иногда откликнуться в рамках цензурно возможного на современные темы» (Вяч. Вс. Иванов<sup>11</sup>). Книга Белинкова, являвшаяся первой частью задуманной им трилогии о поведении писателя в ситуации тоталитарной государственной власти, повествовала «о сравнительно лояльном, хотя и не продажном отношении к обществу, подчас даже не лишенном элементов внутренней оппозиции»<sup>12</sup>. Не входя в детали, отмечу, что исключительно политическое прочтение «Кижы», «Вазир-Мухтара» и других вещей в известной степени являлось выполнением «социального заказа» и, по всей видимости, надолго определило стратегию восприятия тыняновской прозы в интеллигентской среде. Проблема общественного поведения писателя, весьма острая и актуальная в 1960–1980-х гг., заслонила собственно литературную специфику, что несомненно делало даже идеологическое измерение текстов в гла-

представляется мне наиболее оригинальным и эффективным. Некоторый интерес к Тынянову-теоретику еще сохраняется на Западе, см., например, недавнюю монографию: Weinstein M. *Tynianov ou la poétique de la relativité*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1996. Марк Вейнштейн лишь упоминает тыняновскую прозу и, ссылаясь на галлимаровские издания переводов Тынянова, указывает, что «французский читатель хорошо знает» его художественные тексты (Ibid. P. 17).

11. Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. М.; Рига, 1995–1996. С. 24.
12. Гольдштейн А. Отщепенский «соц-арт» Белинкова // Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 243.

зах читателя более сглаженным, однозначным и в конечном счете упрощенным («политика» Тынянова еще ждет своего скрупулезного исследователя или скорее реконструктора). Нехитрые дихотомии подобной литературной политологии едва ли могли объяснить сложную метафорику тыняновской прозы (хотя нет никакого сомнения в том, что выбор определенной поэтики может иметь определенные политические и этические импликации).

Только в восьмидесятых годах ушедшего века появились обнародованные в рамках Тыняновских чтений работы, посвященные собственно поэтике литературных текстов Тынянова, и здесь разошедшиеся было по разным рецептивным линиям наука и проза встретились, пришли в столкновение: уже упоминавшиеся статьи Г. А. Левинтона и М. Б. Ямпольского убедительно продемонстрировали научную, теоретическую подоплеку тыняновского художественного творчества. Перенос внимания с теории Тынянова на его литературную продукцию способствовал изменению представлений о его месте как писателя. Свою роль сыграли здесь и замечательные публикации Е. А. Тоддеса, посвященные главным образом нереализованным замыслам и маргинальным текстам Тынянова-писателя; подобные работы несомненно способствовали повышению его писательского статуса в российской литературной иерархии.

Научное «открытие» тыняновской прозы в восьмидесятых годах, ставшее возможным благодаря сведению вместе филологии и литературы, неизбежно предполагало необходимость разрешить проблему соотношения науки и беллетристики в практике Тынянова. Представленные ответы на поставленный вопрос варьировались от гармонического «отношения дополнительности» (О. Ронен<sup>13</sup>) до резкого утверждения М. Л. Гаспарова о том, что «беллетрист вытеснил из Тынянова историка»<sup>14</sup>. В трактовке Гаспарова Тынянов напоминает Шкловского в цитировавшей-

13. Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. С. 49.

14. Гаспаров М. Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 18.



ся интерпретации Ронена: красноречивая «убедительность» у автора «Архаистов и новаторов» начала превалировать над научной «доказательностью», риторика в конце концов вытеснила логику. В построениях Гаспарова роль своеобразного противовеса Тынянову играет Московский Лингвистический кружок, и прежде всего Б. И. Ярхо. «Вечный» спор художественности и научности, убедительности и доказательности соединяется у Гаспарова с исторически более конкретной конроверзой: оппозиция Москва–Петербург на сей раз приобретает форму локального противостояния «художественных» интуиций петроградца и «точного», позитивного научного знания москвича, а отцовскую роль главного филолога, научного образца, почти безраздельно принадлежавшую Тынянову еще в семидесятых годах, начинает играть один из лидеров МЛК. Реанимируя «старинный спор», Гаспаров стремится пересмотреть научную иерархию, сложившуюся в шестидесятых–семидесятых годах, выстраивает альтернативу той концепции истории русского литературоведения, в которой место победителя отводилось Тынянову. В восьмидесятых годах вообще намечается тенденция к «перетасовке»: так, попытку оживить альтернативную петроградскому ОПОЯЗу традицию с опорой на работы МЛК и прежде всего на тексты Г. О. Винокура предпринимает М. И. Шапир<sup>15</sup>. Не очень, как кажется, замеченная попытка «революции» восьмидесятых, осуществлявшаяся в ситуации еще закрытого общества, предлагала альтернативу существующему порядку вещей, взятую из отечественной традиции, вновь проигрывая научные разногласия двадцатых годов, и словно проецируя их на современность. Могло показаться, что русская филология обречена на вечный поиск в иссякающих «закромах родины», на бесконечную ностальгию по литературоведческому Sturm und Drang'у советских двад-

15. Подготовленный и прокомментированный М. И. Шапиром том статей Г. О. Винокура (Винокур Г. О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990) делался, по всей вероятности, как своего рода «соперник» тыняновскому ПИЛК. Во всяком случае это соперничество весьма ощутимо при чтении книги.

цатых годов<sup>16</sup>. Иначе говоря, «новаторы» восьмидесятых оставались убежденными «архаистами».

Радикальные, прежде всего общественно-политические, изменения в девяностых годах, превратившие интеллектуальное пространство бывшего Советского Союза из острова в полуостров (в конце концов, «no island is an island»), и оказавшие заметное воздействие на изменение российского научного климата (ставшего, как кажется, несколько более «континентальным»), не способствовали, на мой взгляд, оживлению интереса к филологическим работам Тынянова и к филологии двадцатых годов в целом. Открытый контакт с внешним миром изменил темпоральную структуру, в которой жил советский ученый. Местные сильные традиции гуманитарного знания, восходящие к двадцатым годам, оказались *несинхронными* современному интеллектуальному контексту Западной Европы и Америки: сквозь сломанные пространственные барьеры в некогда закрытый мир вошло другое время. Желание жить *в одном времени* с остальным миром, говорить с ним на одном наречии, определившее для многих, особенно молодых ученых новые приоритеты и предпочтения, отодвинуло актуальные еще в восьмидесятых годах сочинения классиков отечественной науки на второй план. Изменение контекста, столь существенное для постперестроечной ситуации в сфере гуманитарного знания, свидетельствует, что современность перестала быть полем, на котором переигрывают только старые битвы.

Посвященная наследию Тынянова и его месту в «рабочем строю» анкета Седьмых тыняновских чтений показала, что часть текстов стала подлинной научной классикой, однако некоторые работы, в том числе важнейшие, и здесь необходимо прежде всего вспомнить «Проблему стихотворного языка», основное сочинение Тынянова о литератур-

16. Спор Ярхо–Тынянов в конце советской эры отнюдь не представляется чем-то уникальным. Другим претендентом на «место Отца» в эту же эпоху несомненно являлся М. М. Бахтин. Попытка «детронировать» Тынянова (= формализм) при помощи Бахтина в семидесятых годах со всей очевидностью также восходит к противостоянию двадцатых (хотя смысл его за шестьдесят лет, конечно, изменился).

ной семантике, вообще прошли мимо науки: за исключением постоянно используемого понятия «тесноты стихового ряда», «стиховая семантика» Тынянова оказалась в целом не востребовавшей. Новая ситуация предполагала необходимость существенно новой интерпретации формализма, ««переписывания», критической «деконструкции»» (М. Б. Ямпольский<sup>17</sup>), нового, «сильного», как сказал бы Харольд Блум, прочтения, которое вписало бы классические работы в новый контекст, наметило бы новую перспективу в старых текстах, превратило бы теоретическое наследие<sup>18</sup> формализма из пыльной классики, украшающей книжную полку филолога, в новый, необычный, «остраненный», современный ОПОЯЗ<sup>19</sup>. Подобная задача до сих пор, однако, так и не была решена. Теоретические тексты Тынянова оказываются или частью университетского курса, или редуцируются до ограниченного набора тривиальностей<sup>20</sup>, или не используются вовсе; фактически это означает, на мой взгляд, что они перестали быть научно актуальными<sup>21</sup>, то есть тео-

17. Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. С. 82.
18. Вопрос о значении и современном статусе собственно историко-литературных достижений формалистов — отдельная тема.
19. Нелишним, как мне кажется, было бы помнить, сколь важно было быть современным и для Тынянова (при всем его «архаизме») и для задававшего интеллектуальные, литературные моды формализма в целом, словно следовавшего известному императиву Артюра Рембо («Il faut être absolument moderne!»). Именно внимание к тому, как оставаться современным, почти маниакальный интерес к, так сказать, стратегиям актуальности, все это являлось несомненным истоком увлекательной трилогии Бориса Эйхенбаума о Льве Толстом.
20. Ямпольский М. Личные заметки о научной институции // Новое литературное обозрение, 2001. № 50. С. 105.
21. Положение теоретических построений Тынянова в нынешней ситуации было абсолютно точно диагностировано не так давно С. Л. Козловым: «Приходится (с глубокой личной печалью и ностальгией) признать, что тыняновская парадигма вообще, как кажется, плохо совместима с сегодняшними гуманитарными задачами. Дело не в изменившейся моде — дело в изменившейся жизни и изменившихся интересах» (Козлов С. На rendez-vous с «новым историзмом» // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 8).

ретически продуктивными здесь и сейчас. Тот колоссальный импульс<sup>22</sup>, который был дан научными концепциями Тынянова ведущим отечественным теоретикам 60–80-х годов, сейчас не ощущается.

Изменение контекста затронуло и литературное наследие Тынянова. Избавленный от необходимости видеть в каждом историческом романе противостояние власти или «сдачу и гибель», позабывший об интеллигентской декабристомании и пушкинолюбии семидесятых годов, современный читатель может наконец просто читать прозу Тынянова, воспринимая ее как «полноценный факт истории русской литературы» (Г. А. Левинтон<sup>23</sup>), открывая ее смысловую сложность.

С другой стороны, было бы трудно представить себе некое «чистое чтение» в безвоздушном пространстве, поскольку любая эпоха предлагает свой собственный контекст или точнее набор контекстов, условий, в которых это чтение осуществляется. В этом смысле, сейчас проза Тынянова – в поисках своего нового контекста, в поисках тех содержаний (политических, философских, поэтологических etc.), которые увидят в ней ее новые читатели и исследователи.

Затухание интереса к теоретическим построениям Тынянова, ощущение того, что сейчас живой остается именно его проза, все это бесспорно повлияло на мой выбор. С моей точки зрения, настало время именно литературных сочинений Тынянова и здесь становится очевидным значение его теоретических работ, остающихся исключительно важными при изучении его литературы. На сегодняшний день, как мне кажется, ситуация зеркально противоположна положению тыняновского наследия тридцать лет назад (я говорю именно об *объективной* ситуации): теперь его исторические романы больше не являются приложением к великой филологии, а приобретают свое собственное значение; статус некогда революционных работ сейчас – быть одним из ключей, открывающих изощренные конструкции блистательной про-

22. Лотман Ю. М. Письма. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 331.

23. Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. С. 30.

зы. Трудно не согласиться с М. Б. Ямпольским в том, что Тынянов в литературе «позволил себе обратиться к вещам, которые шире его теоретизирования»<sup>24</sup>, однако, целый пласт его поэтики несомненно прочитывается именно через теорию. (То расходящиеся, то вновь сближающиеся, научные и художественные тексты взаимно как бы «подсвечивают» друг друга. С этой точки зрения трудно исключить возможность непривычной пока для складывающегося «тыняноведения» процедуры, а именно чтения теории через заново прочитанную, увиденную по-новому прозу).

Задачи, которые были поставлены в настоящей работе (и, как я надеюсь, хотя бы отчасти решены), скромнее и традиционнее. В книжке читатель едва ли найдет новый образ Тынянова или формализма. Мой предмет — сугубо локален, а подход уже опробован в ряде исследований. Теоретические построения Тынянова в значительной степени оказались тем инструментом, с помощью которого я пытался приблизиться к пониманию того, как «сделан» вероятно самый странный тыняновский литературный текст, загадочная «Восковая персона», причинившая столько хлопот критике, так и не сумевшей понять, «о чем» написаны сто страниц этой «крученной», «бессмысленной» прозы. Первым подходом к «Восковой персоне», развенчанием мифа об асемантичности повести Тынянова и следует считать данное исследование.

\* \* \*

Два фрагмента данной работы уже публиковались: в «Новом литературном обозрении» (2001. № 47) и в «Тыняновском сборнике» (М., 1998. Вып. 10; большинство положений последней публикации мне пришлось пересмотреть). Считаю своим приятным долгом выразить благодарность коллегам и друзьям, помогавшим мне на разных этапах работы: Андрею Архипову, Вере Ахтырской, Надежде Боданской, Никите Елисееву, Альбину Конечному, Ирине Лукке, Наталье Мазур, Марии Маликовой, Глебу Мореву, Илоне Светликовой, Григорию Фрейдину, Андрею Устино-

24. Там же. С. 85.

ву. Моя особая благодарность — Ксении Кумпан, добровольно ставшей первым читателем книги и обогатившей текст важными наблюдениями, а также — Павлу Дмитриеву, редактору моего сочинения. Я глубоко признателен рецензентам книги, проф. Р. Д. Тименчику и проф. М. Б. Ямпольскому; их щедрые дополнения, наблюдения и критические замечания в большинстве своем были учтены в окончательной редакции книги. Работа поддерживалась грантами фонда СИМО (Helsinki) и не была бы написана без постоянной поддержки и помощи проф. Пекки Песонена. Никите Охотину — привет.

Этой книжки (как и многого другого) не было бы без Зары Григорьевны Минц и Юрия Михайловича Лотмана: пусть эта работа будет скромным (слишком скромным) приношением — их светлой памяти.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

## «МНИМОСТЬ» СМЫСЛА

К творческой истории и рецепции  
«Восковой персоны»





*Это как бы создано для любителей  
говорить о «бессмыслице»...*

Ю. Тынянов. Промежуток

Наиболее ранним, по всей вероятности, свидетельством о замысле «Восковой персоны» является датированное 1 августа 1927 года письмо Тынянова П. Г. Антокольскому, тогда завлиту Вахтанговского театра: «Главный для меня вопрос — “Кижэ” или пьеса другая, из другой эпохи, в которой главную роль играть будет восковая фигура (моя теперешняя тема)»<sup>1</sup>. В опубликованной Е. А. Тоддесом записи Тынянова из блокнота 1929–начала 1930 года находим Виллима Монса — одного из персонажей повести<sup>2</sup>. В той же публикации приведен отрывок из незаконченного рассказа Тынянова «Пастушок Сифил». Значительную часть данного отрывка опубликовавший набросок Е. А. Тоддес признал текстом, работа над которым предшествовала созданию «Персоны»<sup>3</sup>. В других записях того же времени замысел рассказа о восковой статуе Петра Первого фигурирует под названием «Церопласт Растреллий», то есть под тем заголовком, который он получил в 1927–1928 гг.<sup>4</sup>. Уже после завершения работы над

1. Цит. по: Тоддес Е. Послесловие // Тынянов Ю. Н. Подпоручик Кижэ. М.: Книга, 1981. С. 165.
2. Тоддес Е. А. Еще о замысле «Пастушка» // Пятые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 66.
3. Там же. С. 69.
4. Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова // Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1985. С. 28.

«Восковой персоной», составляя план своего собрания сочинений, Тынянов выделил «Пастушка Сифила», чей набросок явился своеобразным «претекстом» «Персоны», в качестве отдельного замысла<sup>5</sup>.

Из опубликованных записей Тынянова никак не следует, что материалы, связанные с Петербургской кунсткамерой, изначально имели отношение к «Церопласту Растреллию». С другой стороны, нет никаких сомнений в том, что опубликованный фрагмент «Пастушка Сифила» стал одним из реальных подступов к созданию «Восковой персоны» — тот самый фрагмент, в котором появляется описание «младенцев» Кунсткамеры. Учитывая, что и позднее, уже после завершения повести о восковой статуе первого российского императора, Тынянов продолжал считать «Пастушка» отдельным сюжетом, следует признать, что перед нами два разных «проекта». Однако наличие некоего общего для обоих замыслов текста, то есть общего семантического ядра, позволяет предположить, что в процессе работы произошла частичная конвергенция двух тогда еще воображаемых текстов — «Пастушка Сифила» и «Церопласта Растреллия». Работа над одним замыслом помогла осуществить другой, в течение долгого времени остававшийся нереализованным. Вероятно, именно к этому времени, когда старый замысел «Церопласта Растреллия» уже вытеснил замысел «Пастушка Сифила», и стала понятна конструкция будущей «Персоны», относится свидетельство Б. Эйхенбаума о работе Тынянова над повестью о Петре. В письме В. Шкловскому от 7 мая 1929 года он писал: «Юра очень интересно задумывает Петра, но ему перебегают дорогу Алешка Толстой — пишет роман “Петр I”. Так как Лев Ник<олаевич> оставил это дело, то Алеша надеется

5. Степанов Н. Замыслы и планы // Воспоминания о Ю. Тынянове. М.: Советский писатель, 1983. С. 239.

выиграть. А Юра не знает, как ему поступить. Того и гляди – будет два романа, и граф будет положен на лопатки»<sup>6</sup>. Болезненная для Тынянова тема *aemulatio*, соперничества с романом Алексея Толстого будет преследовать его и дальше, с момента публикации повести и появления критических и читательских откликов на «Восковую персону». Так, К. Чуковский в дневниковой записи от 10 декабря 1931 года отмечал: «Неуспех “Восковой персоны” тоже ощущается им очень болезненно. “Все так и говорят: Толстой написал жизнь Петра, а Тынянов – смерть. Толстой хорошо, а Тынянов – плохо”»<sup>7</sup>.

Обратимся к замыслу «Пастушка». В основу сюжета текста Тынянова должен был лечь случай, связанный с пребыванием Ореста Кипренского в Италии и обвинением художника в апокрифическом, как полагают, убийстве заразившей его сифилисом любовницы<sup>8</sup>. Название рассказа позаимствовано из латинской поэмы Джироламо Фракасторо «Сифилис»<sup>9</sup>, фрагменты которой Тынянов намеревался использовать в тексте.

Немногочисленные работы, посвященные замыслу рассказа о Кипренском, не затрагивают проблему рецепции поэмы в России, благодаря чему складывается обманчивое впечатление, будто Тынянов был единственным русским писателем, интересовавшимся текстом Фракасторо и пытавшимся использовать его в своем творчестве. Между тем, к моменту зарождения замыс-

6. Эйхенбаум Б. М. Из писем В. Б. Шкловскому / Публ. О. Б. Эйхенбаум Вступ. заметка и коммент. М. О. Чудаковой // Нева. 1987. № 5. С. 161.

7. Чуковский К. Дневник (1930–1969). М.: Современный писатель, 1995. С. 46.

8. Поляк З. Н. О ненаписанном рассказе Тынянова «Пастушок Сифил» // Пятые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 55–60.

9. Там же. С. 60.

ла «Пастушка» поэма уже неоднократно фигурировала в русской литературе. Так, упоминание главного героя «Сифилиса» находим в помеченном маем 1912 года «бодлерианском» стихотворении А. Тинякова «В подъезде», вошедшем в его сборник стихов «Треугольник», опубликованный в 1922 году<sup>10</sup>. Несколько позже поэма Фракасторо возникает в «Козлиной песне» К. Вагинова, когда один из бесконечных героев-книголюбов романа «в забывчивости протянул руку к полке, чтобы достать поэму о сифилисе Фракастора, чтобы сравнить ее с поэмой о сифилисе Бартеlemi»<sup>11</sup>. Однако наиболее раннее из известных нам упоминаний «Сифилиса» появляется в «Леонардо да Винчи» Д. С. Мережковского, где дается краткий и исключительно внятный пересказ сюжета: «Другая поэма Фракастора, озаглавленная “Siphilis” (sic!) <...> воспевала столь же безупречными стихами во вкусе Вергилия французскую болезнь и способы лечения серными ваннами и ртутной мазью. Происхождение болезни объяснялось между прочим тем, что однажды, в другие времена, некий пастух по имени Siphilis своими насмешками прогневал бога Солнца, который наказал его недугом,

10. «Со старой нищенкой, осипшей, полупьяной, / Мы не нашли угла. Вошли в чужой подъезд. / Остались за дверьми вечерние туманы / Да слабые огни далеких, грустных звезд. // И вдруг почувал я, как зверь добычу в чаше, / Что тело женщины вот здесь, передо мной, / И показалось мне любовь старухи слаще, / Чем песня ангела, чем блеск луны святой. // И ноги пухлые покорно обнажая, / Мегера старая прижалась к стене, / И я ласкал ее дрожа и замирая, / В тяжелой, как кошмар, полночной тишине. // Засасывал меня разврат больной и грязный, / Как брошенную кость засасывает ил. — / И отдавались мы безумному соблазну, / А на свирели нам играл пастух Сифил!» (Тиняков А. Треугольник. Пб.: Поэзия, 1922. С. 37–38, указанием на данный текст я обязан Наталье Мазур).
11. Вагинов Конст. Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 119.

не уступавшим никакому лечению, пока нимфа Америка не посвятила его в свои таинства и не привела к роще целебных Гваяковых деревьев, серному источнику и ртутному озеру. Впоследствии испанские путешественники, переплыв океан и открыв Новые Земли, где обитала нимфа Америка, также оскорбили бога Солнца, застрелив на охоте посвященных ему птиц, из коих одна провещала человеческим голосом, что за святотатство Аполлон пошлет им французскую болезнь<sup>12</sup>. Реальные испанские конквистадоры, привезшие сифилис в Европу из Америки, или испанские путешественники из поэмы Фракасторо, оставшиеся в памяти Тынянова от недавнего (или давнего) чтения «Леонардо да Винчи», могли стать источником ошибки автора «Пастушка», видимо, не помнившего имени создателя «Сифилиса» и отметившего, хотя и с некоторой неуверенностью, испанское происхождение текста<sup>13</sup>.

Для Тынянова николаевское царствование, то есть эпоха, в которой действуют герои «Пастушка», – это время, когда «запахло Америкой, ост-индским дымом» (вступление к «Смерти Вазир-Мухтара»). Соединение мотива «больного художника», страдающего сифилисом слугителя Аполлона с «американской» атмосферой эпохи<sup>14</sup> и могло заставить Тынянова обратиться к поэме Фракасторо. Именно «Америка», на наш взгляд, объясняет перенесение действия из двадцатых годов в более позднее время, те сдвиги в реальной хронологии, на которые с некоторым недоумением обратила внимание З. Н. Поляк: «Хронология, указанная Тыняновым, вызывает сомнения. Почему речь идет о 40-х

12. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. Т. 2. С. 378.

13. Поляк З. Н. Указ. соч. С. 52.

14. В связи с этим необходимо также иметь в виду тыняновский замысел рассказа о посещении Петербурга Эдгаром По (на это наше внимание обратил Р. Д. Тименчик).

годах? Ведь если фабула придерживается фактов биографии Кипренского, то должны быть названы 20-е годы, время первой поездки художника в Италию. Этот момент остается непроясненным»<sup>15</sup>. Строго говоря, действие и «Вазир-Мухтара» относится к 1828–1829 гг., а не к тридцатым годам, однако авторское введение позволяет предположить, что «тридцатые годы» выступают для Тынянова в качестве обозначения николаевского царствования, всего того, что случилось после 14 декабря. Об устойчивости в сознании Тынянова ассоциации тридцатых годов и Америки свидетельствует и «Промежуток»: «Наши тридцатые годы еще не настали, но открытия этой отрицательной Америки <утверждения о том, что «у нас нет литературы». — А. Б. >, верно, не последует и в тридцатых годах»<sup>16</sup>.

Важность фигуры больного человека искусства была, по всей вероятности, актуализирована, с одной стороны, собственной неизлечимой болезнью Тынянова, рассеянным склерозом, трансформация которого в сифилис придавала бы болезни Тынянова «литературный» характер, вписывала его биографию в литературный ряд: Языков, Бодлер, Ницше и т. д., а с другой — биографией помещенного Тыняновым в один эволюционный ряд с Ницше Генриха Гейне, творчество и судьба которого являлись постоянным предметом тыняновской рефлексии, и чья смерть, по свидетельству К. Чуковского, должна была стать темой отдельной повести<sup>17</sup>.

15. Поляк З. Н. Указ. соч. С. 62 (примеч. 23).

16. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 172.

17. Так, в дневнике Чуковского, в записи от 11 октября 1927 года находим: «он очарователен в своей маленькой комнатке, заставленной книгами, за маленьким базарным письменным столом, среди исписанных блокнотов, где намечены планы его будущих вещей: повести о Майбороде и об умирающем Гейне» (Чуковский К. Дневник (1901–1929). М.: Советский писатель, 1991. С. 418).

Мотив инородчества «Пастушка», заявленный и в эпиграфе, отсылающем к «Пиковой даме» («Герман был немец»), и в самом тексте, связан, конечно, и с «ганнибальством» Пушкина, и с биографией Кюхельбекера, и с еврейством Гейне и самого Тынянова, опубликовавшего свой первый рассказ, «Попугай Брукса», под псевдонимом «Юзеф Мотль», и собиравшегося писать о шуте Петра Великого португальском еврее Лакосте<sup>18</sup>. Этот замысел должен был концентрировать в себе не только биографии знаменитых евреев петровской эпохи (таких как Шафилов и Девьер), но и материалы, связанные с возникновением дворянских родов, у истоков которых стояли евреи (Евреиновы, Веселовские). В контексте особого внимания к незаконнорожденности и инородчеству важное значение приобретает тема «родового имени», которой Тынянов посвятил вступление к незавершенному роману «Ганнибалы»<sup>19</sup>, и которая, по всей вероятности, была весьма актуальна и для замысла «Пастушка».

18. Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. С. 30–31; Иванов Вяч. Вс. Голубой зверь // Звезда. 1995. № 1. С. 192.

19. «И хорошо задуманы самые фамилии дворянские. Итальянцы Villa-Nuova и Casa-Nuova – Вилановский, Казановичи-Казановские; немец Гундерт-Маркт – это Марков, доктор Пагенкамф – Поганков, чешский граф Гаррах – это Горох, а потом и Горохов, и от имени его пошла Гороховая улица в Петербурге, на которой жили Обломов и Распутин. Итальянец Баско стал Басковым, и есть в Петербурге Басков переулочек; итальянец Вавили стал Вавилин, Чичери – Чичерин. И датчанин Кос-фон-Дален стал русским Козодавлевым. <...> Маркграф Мейсенский приехал в 1425 году в Россию и стал князем Мышницким, а потом Мышецким, и много позже, при Никоне, прямой потомок его князь Андрей Мышецкий стал старец Досифей, ярый водитель русского раскола» (Тынянов Ю. Из записных книжек // Новый мир. 1966. № 8. С. 134). Эти примеры трансформации иностранных имен в русские Тынянов заимствует из известной книги Е. Карновича «Родовые прозвания и титулы в России», ср.: «фамилия Villa-Nuova – сперва в Виланова, потом в Виланович, а затем к ней прибавилось

Возвращаясь к источникам «сифилитической» темы, следует — хотя бы на правах конъектуры — упомянуть и один современный Тынянову неисторический текст,

еще прозвище Вилановский. То же было и с другой итальянской фамилией Casa-Nuova, из которой сделалась Казанович — Казановский», «В исходе 18 столетия выехал в Москву какой-то служилый немец Гундрет-Маркт. Так как первая его фамилия была неудобна для русского выговора, то она и не вошла в употребление, но зато вторая фамилия как нельзя лучше поддавалась полному обрусению посредством выпуска из нее буквы “т” и прибавки окончания “ов”. И действительно, при обрусении сыновей этого Гундрета-Маркта первое их прозвание было вовсе оставлено, а второе обратилось в Марков, то есть в фамилию, по-видимому, чисто-русского происхождения. Приведем другой пример. В начале прошлого столетия (1701–1707 гг.) жила в Москве жена доктора Пагенкампа. По смерти мужа, она поступила в актрисы, а фамилию ее стали писать Поганкова. По матери стали так звать и ее сыновей, потомство которых существует и ныне под искаженным на русский лад прежним немецким прозвищем, и, конечно, под фамилиею Поганковых, чисто русскою по звуку и окончанию, никак не придет в голову предполагать представителя чисто немецкой фамилии Пагенкампа. Встречается еще и третий, подходящий к тому пример. При Петре Великом в числе служилых инородцев находился немец Гаррах, которого переделали в Горох, а затем в Горохова, и от которого получила свое название одна из петербургских улиц — Гороховая, на которой был дом упомянутого Гарраха или Гороха», «Так, живший некогда в Петербурге итальянец Баско обратился в Баскова, а другой итальянец Вавили — в Вавилина; знаменитый наш живописец Брюло писался Брюловым», «Подверглась замечательному обрусению и одна старинная немецкая фамилия Кос-фон-Дален, обратившись в Козодавлева», «Один из них, уроженец Флоренции, назывался Сисегі, по итальянскому произношению Чичери, — а в Москве окончание его фамилии несколько изменилось прибавкою “н” и вышел Чичерин», «Переделана была в Москве и фамилия маркграфов Мейсенских. В прежнее время Мейссен назывался Мисниєю, а приехавший в 1425 году, один из маркграфов Мисницких обратился в Мышницких, причем титул маркграфа был заменен титулом князя. Замечательно, что потомок, в восьмом колене, этого немецкого маркграфа — князь Андрей Мышецкий — знаменитый старец Досифей — был одним из самых ярых поборников русского



бывший вне всякого сомнения в поле его внимания, а именно стихотворение Маяковского «Сифилис»<sup>20</sup>, вошедшее в цикл «Стихи об Америке» (1925–1926). По наблюдению Н. И. Харджиева, расовая проблематика «американских» текстов Маяковского оказалась существенной для уже упоминавшегося замысла рассказа о посещении Эдгаром По Петербурга и его легендарной встрече с Пушкиным<sup>21</sup>. В своей заметке Харджиев рассказывает так же о нереализованном Тыняновым замысле повести о Туссен-Лувертюре, который, как кажется, можно было бы соотнести через негритянские мотивы (и соответственно через тему столкновения культур и т. п.) и с «Эдгаром По в Петербурге»<sup>22</sup> и с «Ганнибалами» и, в конечном счете, с «Пушкиным». В этом смысловом поле могло найти свое место и стихотворение Маяковского, соседствующее, кстати, в структуре цикла с «Христофором Колумбом», посвя-

церковного раскола» (Карнович Е. Родовые прозвания и титулы в России. СПб., 1886. С. 25, 41–44, 63, 65–66). О трансформациях имен у Тынянова см.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. С. 32.

20. О существовании этого текста нам любезно напомнил Р. Д. Ти-менчик.
21. Харджиев Н. О том, как Пушкин встретился с Эдгаром По // Воспоминания о Юрии Тынянове. С. 260.
22. Сюжет о посещении Эдгаром По Петербурга, как кажется, находит свой типологически сходный (чуть намеченный) вариант и в «Персоне». Так, один из французских ремесленников цитирует «Adieu à la Pologne», стихотворение Филиппа Депорта, биографические сведения о котором Тынянов приводит в специальном словаре, который прилагался к ранним изданиям повести. Принадлежавший к «Плеяде» поэт Филипп Депорт, находившийся на службе у принца Анри, вынужден был покинуть Францию вслед за своим повелителем, получившим польскую корону. Его отъезд домой из неполюбившейся страны был ознаменован написанным в начале августа 1574 года (Lavaud J. Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546–1606). Paris: Droz, 1936. P. 221) антипольским стихотворением, вошедшим в цикл «Diverses Amours».

ценным «еврейскому» открытию Америки. Подобная мотивная «набивка» (сифилис, Америка, чернокожие, евреи, иностранчество) должна было привлечь внимание Тынянова. Известные нам тыняновские замыслы складываются в некое переплетение мотивов и тем, которые могут кристаллизовываться в замыслы синонимичные или расходящиеся в разные стороны, реализующие разные возможности, но практически всегда связанные друг с другом: так, «художник-иностранец-инородец» может разворачиваться и через Пушкина с «негритянской синевою под ногтями» и через немца Кипренского и через еврея Гейне, при этом Гейне и Кипренский могут составлять своего рода пару («художник-сифилитик»), Кипренский одновременно войдет в еще одно множество («художников-преступников»), а негритянская линия начнется Туссен-Лувертюром, затем обернется «Ганнибалами» и т. д. и т. п.

Каким же образом произошел переход от одного замысла к другому, как от «Пастушка Сифила» Тынянов перешел к работе над «Восковой персоной»? Ответить на этот вопрос довольно сложно, поскольку количество сохранившихся материалов, связанных с «Пастушком», невелико. Можно, однако, выделить несколько мотивов, связывающих вместе оба замысла. Прежде всего, это тема болезни, тема сифилиса, и в данном случае ситуацию проясняет обращение к первой редакции «Персоны», в которой причина смерти Петра указана вполне однозначно: «А тут вдруг стала одолевать Венера, а она была галанская, он ее из Голландии вывез»<sup>23</sup>. Данная версия смерти Петра, весьма распространенная в исторической литературе<sup>24</sup> и яв-

23. Тынянов Ю. Восковая персона // Звезда. 1931. № 1. С. 29; то же с заменой «галанская» на «голанская» в: Тынянов Ю. Восковая персона. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 32.

24. Разные источники указывают разное время заболевания Петра. Так, в частности Якоб Номен указывает на слух, отно-

ляющаяся предметом дошедшей до наших дней устной легенды, была устранена из «Персоны» при публикации повести в московском сборнике «Рассказов» 1935 года, по всей вероятности, по легко угадываемым цензурным причинам. С другой стороны, читатель, знакомый с исторической литературой, мог увидеть и в более поздних редакциях «Восковой персоны» намек на характер заболевания Петра. Так, фраза умирающего императора: «От злой и *внутренней секретной болезни* умираю!»<sup>25</sup> могла прочитываться через записки Вильбуа, где именно так называется неназванная напрямую венерическая болезнь царя: «Pendant les trois ou quatre années qui précéderent celle de sa mort, il avoit été atteint d'une *maladie secrète* qu'il disoit hautement luy avoir été donnée par madame la générale de Tchernitcheff»<sup>26</sup>. Трудно, конечно, исключить вероятность и того, что фраза о «секретной болезни» восходит к бумагам страдавшего «скорбудиной» (цингой) известного дипломата петровской эпохи кн. Б. Куракина: «И был в несчастье от болезни на левой ноге великого чирья, а также в *секретном* своем несчастье, и в меланхолии заставлял всегда, от чего видел великую болезнь», «И зиму ту жили благополучно, только *внутренний секрет* и пе-

сящийся ко времени второго путешествия Петра в Голландию (Записки Я. К. Номена о пребывании Петра Великого в Нидерландах в 1697/98 и 1716/17 гг. / Пер., введ. и коммент. В. Кордта. Киев, 1904. С. 74–75), тогда как А. Голлицын относит начало болезни Петра к эпохе Великого Посольства (Galitzin Aug. La Russie au XVIII siècle. Paris, 1863. P. 127).

25. Тынянов Ю. Рассказы. М.: Советский писатель, 1935. С. 172; далее кроме оговариваемых случаев «Восковая персона» цитируется по данному изданию, в круглых скобках указываются номера страниц.
26. «За три или четыре года, предшествовавших его смерти, он подхватил тайную болезнь, про которую открыто говорили, что она передалась ему от генеральши Чернышевой» (de Villebois. Mémoires secrets. Paris, 1853. P. 28).

чаль мне умножилася <...>. <...> объявилася по лбу и по всему телу болезни скорбутики пятна»<sup>27</sup>. Как возможную переключку «Персоны» с замыслом о Кипренском следует, видимо, указать и на плохо поддающуюся интерпретации параллель Петра и Растрелли, императора и художника, причем данная параллель захватывает и мотив болезни. Так, Растрелли боится умереть от «отягощения пузыря» (266 и далее), то есть от болезни, от которой умер Петр («антонов огонь» мочевого пузыря).

Отметим также, что исключение всей голландской линии, связанной не только с болезнью Петра, но и с

27. Архив князя Ф. А. Куракина. СПб., 1890. Кн. 1. С. 264, 270. Тынянов вообще пользуется материалами Куракина в «Персоне», особенно в сюжетной линии Ягужинского. Так, например гороскоп, «латитудины планет» обер-прокурора (311–313) почти целиком восходит к подлинному гороскопу Куракина (Латитудины планет // Архив князя Ф. А. Куракина СПб., 1892. Кн. 3. С. 141–149). Впервые цитата из материалов Куракина появляется у Тынянова в «Вазир-Мухтаре»: «В петровское время умный князь Куракин сказал бы о нем: “Превеликий нежелатель добра никому”» (Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. М.: Правда, 1984. С. 261), ср.: «превеликий нежелатель добра никому» (Архив князя Ф. А. Куракина Кн. 1. С. 65). Однако еще в начале двадцатых Тынянов был, видимо, не знаком с данной публикацией. Так, говоря в «Литературном сегодня» о новелле Пильняка Б. «Kneeb Piter Kommondor», он пишет: «Кто хочет узнать, как никогда не говорили и не могли говорить в эпоху Петра — тот должен прочесть этот рассказ: “Шляхетство есть без всякого повоира и в консилиях токмо спектакулями суть”. Такими спектакулями написан сплошь весь рассказ» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 163). Приведенный Тыняновым фрагмент рассказа берется Пильняком из бумаг Куракина: «Протчие же бояре первых домов были отчасти судьями и воеводами, однако-ж без всякого повоира (pouvoir) в консили или в палате токмо были спектакулями» (Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. 1. С. 64). Утверждение Тынянова принималось без проверки даже серьезными исследователями творчества Пильняка, см., например: Alberg Ensen Peter. Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak (1915–1924). Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1979. P. 136.

его посещением анатомического собрания Ф. Рюйша, проведено Тыняновым недостаточно последовательно. Так, в описании останков «господина Буржуа» в редакции 1935 года читаем: «Но когда от злой Венеры он умер, с него сняли шкуру. То была вторая шкура. Для Рюйша» (198–199). Только обращение к более ранней редакции позволяет ответить на непростой для читателя «Рассказов» вопрос, почему «шкура», снятая с Буржуа — вторая: «А за мальчика попросил бы я, — сказал профессор, — всего две человеческих кожи <...>. <...> И [Петр] стал высматривать человеческие кожи. Умер в гошпитале солдатский сын <...>. Тогда кожу снял с него старый и самый искусный кожелуп»<sup>28</sup>.

Другой нитью, связывающей «Пастушка» и «Персону», служит тема человека искусства, совершившего преступление. В уже упоминавшемся блокноте 1929 — начала 1930 года Виллим Монс и Орест Кипренский объединены — наряду с Баратынским, Вийоном, Достоевским и т. п. — в список «преступников»<sup>29</sup>. Будучи одновременно поэтом, иностранцем и преступником, Монс является своего рода двойником, «репликой» Кипренского. В данном контексте весьма значимыми представляются эпиграфы к повести, судьбы авторов которых оказываются как бы вариациями на биографические темы Виллима Монса: стихи Егора Столе-

28. Тынянов Ю. Восковая персона. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 32. Впоследствии Тынянов устранил этот «шов»: «Но когда от злой Венеры он умер, с него сняли шкуру. Для Рюйша» (Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. Л.: Худ. лит., 1973. С. 387).

29. Тоддес Е. А. Еще о замысле «Пастушка». С. 66. В список «преступников» Тыняновым включен и увлекавшийся карточной игрой Некрасов. Отметим в данном случае пересечение интересов Тынянова и Маяковского, который интересовался слухами о шулерстве Некрасова (Маяковский В. Полное собрание сочинений. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 13. С. 192). Ответ Маяковского на анкету о Некрасове 1919 года стал предметом небольшого скандала девятью годами позже: Мы полагаем // Новый ЛЕФ. 1928. № 1. С. 20.

това, поэта-преступника, и пастора Глюка, русского поэта-иностранца.

Важная точка схождения «Пастушка» и «Персоны» — фигура художника, и здесь свою роль сыграл уже упоминавшийся роман Мережковского, возникший при разговоре о замыслах Тынянова отнюдь не случайно. Обратившись к рассказам о художниках, Тынянов при всем своем критическом отношении к прозе Мережковского весьма вероятно перечитывал «Леонардо да Винчи»<sup>30</sup>. Будучи одним из весьма возможных источников сведений Тынянова о поэме Фракасторо, роман о Леонардо стал и одним из источников «Персоны». В своей работе о повести М. Ямпольский уже указывал на Леонардо да Винчи, как на «художника, входящего, вероятно, в подтекст “Восковой персоны”»<sup>31</sup>.

Думается, однако, что не Леонардо, а скорее его соперник Микеланджело оказался более актуальным для «Восковой персоны». Так, *в той же главе*, где помещен пересказ «Сифилиса», находим сцену приема Микеланджело папой Львом X: «Папа принял Микель-Анжело со своею неизменною скучающею любезностью. Но, когда художник заговорил о деле, в котором считал себя смертельно обиженным — о данном ему и внезапно отнятом заказе <...>, святой отец замял разговор». Далее разговор переходит к Леонардо, чьи поступки вызывают у Микеланджело гнев и осуждение: «Папа, уставившись на Микель-Анжело своими светлыми лягушечьими глазами, спокойно и холодно наблюдал его <...>. Он уже мечтал о том, как бы свести обоих соперников, натравить их друг на друга, устроить зрелище невиданное, вроде петушиного боя в исполи-

30. Тынянов несомненно учитывал те «сильные старые традиции, идущие <...> от Мережковского» (Автор «Поручика Киж» в гостях у «Смены» // Смена. 1934. 28 февраля).

31. Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис.) М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 216.

нских размерах – философскую потеху, которой бы он, любитель всего редкого и чудовищного, наслаждался с таким же эпикурейством, немного брезгливым и скупающим любопытством, как дракой шутов своих, калек, юродивых, обезьян и карликов»<sup>32</sup>. Данный фрагмент переписывается Тыняновым в «Восковой персоне», в сцене посещения Меншикова Растрелли. Сцена приема начинается с прямой параллели процитированного выше, с мотива соперничества в получении заказов, а именно жалобы «графа Растреллия» на злокозненного «господина де Каравакка», замыслившего перехватить важный государственный подряд на изготовление посмертной маски готовящегося «отойти к родителям» императора. Чуть далее находим прямую цитату романа Мережковского: «Ему <Меншикову. — А. Б. > была приятна ссора Растреллия с Каравакком, и если бы не такое время, он что бы сделал? Он созвал бы гостей, да позвал бы того Растреллия и Коровяка, и стравил бы их, аж до драки. Как петухов, этого толстого с тем, с чернявым» (158). Появление фигуры Микеланджело в подтексте повести об итальянском скульпторе в общем и целом понятно. Имел ли какое-либо отношение Микеланджело к замыслу «Пастушка», находился ли автор «Моисея» в его смысловом пространстве, сказать нельзя. Однако не лишено вероятности, что имеющие отношение к замыслу рассказа о Кипренском темы «гения и злодейства»<sup>33</sup> и «недостоверности» сведений о преступлении художника, могли через очевидного в данном случае «Моцарта и Сальери» подключать к замыслу «Пастушка» и фигуру Буонаротти. Цитата из романа Мережковского, подтекст, превращающий неграмотного Меншикова в пародийного ренессансного

32. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Т. 2. С. 380–382.

33. Тоддес Е. А. Еще о замысле «Пастушка». С. 67.

мецената и покровителя, «отца искусств», вводит мотив мнимости, обманчивости, столь существенный для семантической структуры «Восковой персоны».

Несмотря на целый ряд переключек, нельзя не заметить, что при пересечении мотивов «Персоны» и «Пастушка», центральные смысловые блоки рассказа о Кипренском (как, скажем, в случае с «поэтом-иностранцем-преступником»), будучи представленными в «Персоне», уходят на периферию повествования, сигнализируя о своем присутствии из эпиграфа, но не занимая центрального места в сюжетном развертывании. Очевидна, например, исключительная роль мотива преступления (прежде всего воровства) для сюжетного устройства «Восковой персоны», однако в повести об эпохе Петра Тынянов как бы меняет акценты, относя фигуру поэта-преступника Виллима Монса в боковую линию повествования, а преступных вельмож, скрывающихся от налогов купцов и настоящих воров, помещая в центр сюжета. Несмотря на постоянный, почти маниакальный интерес к сходным фигурам и сюжетным поворотам (например, захваченность сюжетами типа «иностранец в России» или «русский в Европе»<sup>34</sup>), Тынянов словно перегруппировывает мотивы, перераспределяя их смысловой вес в движении от текста к тексту.

Основная проблема в реконструкции замысла «Пастушка Сифила» и перехода от рассказа о преступлении Кипренского к «Восковой персоне» заключается в том, что определить место, отведенное Тыняновым общей для обоих текстов кунсткамерной топике в «Пастушке», оказывается чрезвычайно сложно. Едва ли не основной темой «Пастушка» является мотивное переплетение «эроса» и «танатоса». Мотивы, связанные с репрезентацией смерти, задаются почти с начала текста. Важную роль здесь играет Кунсткамера. Бла-



годаря введению в ткань повествования «мертвых младенцев» петербургского музея, Тынянов выстраивает своего рода мотивное столкновение «жизни» и «смерти»; вероятнее всего, использование кунсткамерных мотивов в незавершенном рассказе Тынянова должно было мотивировать это смысловое столкновение. Так, в опубликованном наброске «Пастушка» читаем: «Младенцы были белые, жирные, нежного цвета, и доступ к ним для *живых* детей был закрыт»<sup>35</sup>. Резкое соположение «живого» и «мертвого» переносится и в «Восковую персону», где играет едва ли не ключевую роль. Анализ «Персоны», где экспонаты Кунсткамеры занимают несомненно центральное место в причудливой символической структуре текста, сплетающей воедино жизнь и смерть, позволит по крайней мере очертить семантический потенциал данной мотивики.

Сложность и необычность символики «Восковой персоны» стала камнем преткновения современной Тынянову критики, объявившей повесть «непонятной». Немногочисленные отклики на «Восковую персону» свидетельствуют об известном единодушии в желаниях читателя/критика, а именно о настоятельной потребности тем или иным способом покончить с собственным недоумением. Причиной этого недоумения является неоднократно заявленная устно и письменно — с раздражением, подозрительностью или восторгом — «непонятность» повести. Так, Лидия Гинзбург в дневниковой записи от 28 декабря 1931 года пишет: «В “Восковой персоне” слова уж решительно ни к чему не привешены. <...> Все слова важные. Яков-урод, шестипалый, а собачку зовут Эоис — и все это означает нечто, но что именно — неизвестно. Скорее всего здесь сказалась какая-то уже пустая инерция синтаксических оборотов и смысловых окрасок

35. Тоддес Е. А. Еще о замысле «Пастушка». С. 68.

символистической прозы, где действительно все “означало”. “Восковая персона” словоблудие»<sup>36</sup>.

С одной стороны, как явствует из процитированного фрагмента, повесть Тынянова — это типичный случай загадки, текста, вызывающего к дешифровке: семантическая система, которая могла бы прояснить, что именно «все это означает», по всей вероятности существует, хотя и остается неизвестной. С другой стороны, оказывается, что подобная система очевидна, а текст Тынянова предстает в качестве некоего инерционного продолжения символистской поэтики. При этом, однако, смысловые структуры символистского романа (Мережковский) в формалистской «упаковке» предстают расшатанными настолько, что «Персона» превращается в текст ни о чем, «словоблудие», семантическую пустоту. Криптограмма на поверку оказалась смысловой мнимостью. Более чем понятно появление в тексте Гинзбург имени Мережковского<sup>37</sup>, наиболее влиятельного «петрографа» отечественной словесности начала века: «“Восковая персона” — словесное гурманство при отсутствии словесного чутья и пустая многозначительность. Социальной и исторической концепции нет. У Мережковского была подлинная многозначительность. Он употреблял важные слова, восходившие не к осмыслению исторических фактов, но к той популярной мистике, которая имела у Мережковского на все случаи»<sup>38</sup>. Семантиче-

36. Гинзбург Л. Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного. / Вступительная статья и публикация А. Кушнера. Примечания А. Чудакова // Новый мир. 1992. № 6. С. 175.

37. Имя Мережковского появляется, конечно, не только в записях Гинзбург, ср.: «автором сделан также традиционный для исторических романистов — от Мережковского до Алексея Толстого — акцент на пресловутой “жестокости” своего героя» (Оксенов Инн. Монстры и натуралии Юрия Тынянова // Новый мир. 1931. № 8. С. 176).

38. Гинзбург Л. Указ. соч. С. 174–175.

ская «полнота» и полноценность возникает благодаря особой референциальной процедуре, предполагающей проекцию текста на некую «идейную» систему, будь то «популярная мистика» в случае Мережковского, или социальная/историческая концепция [отсутствующая] в случае Тынянова. В данной перспективе литературный текст мыслится как репрезентация построений, выработанных другими дискурсами, вне соотнесения с которыми он «пуст». Гинзбург приписывает прозе Тынянова смысловую пустотность, выхожденность, поскольку в конечном итоге читает эту прозу не как «семантическую и стилистическую», а тематически, «из таких-то времен», если воспользоваться характеристикой, данной Е. А. Тоддесом весьма популярному подходу к тыняновским литературным текстам<sup>39</sup>: художественные произведения автора «Проблемы стихотворного языка», с точки зрения Лидии Гинзбург, являются исторической беллетристикой, и следовательно, их задача — осмыслять исторические факты, вне этого остается лишь «пустая инерция синтаксических оборотов и *смысловых окрасок*» (здесь, как кажется, перед нами реминисценция семантических построений, изложенных в «Проблеме стихотворного языка»). Иначе говоря, Гинзбург вводит довольно жесткое противопоставление «полноты» «содержания», некоего постоянного референта исторической прозы и «формы», пустого «упаковочного материала» приемов: литература и история ставятся в отношения означаемого/означающего, которые в случае «Восковой персоны» оказываются роковым образом оторванными друг от друга. Приписывая «форме» исключительно инструментальный, вспомогательный характер по отношению к истории/содержанию,

39. Тоддес Е. Прибалтийский этюд Юрия Тынянова // Даугава. 1988. № 6. С. 120.

Гинзбург отказывается от футуристически-формалистского «слова как такового», как бы перечеркивает специфичность литературной семантики и автономность литературы, легитимность ее обращенности на себя и свои собственные «способы производства», нарциссизм литературы, направленность литературной речи на собственные «орудия», если воспользоваться словом Манделъштама («Разговор о Данте»). В известном смысле, исторический романист для Гинзбург — всегда скорее *пишущий* (*écrivain*), чем *писатель* (*écrivain*), если следовать разграничению Ролана Барта<sup>40</sup>.

В общем и целом оценки Гинзбург строятся на утверждении о наличии своего рода дисбаланса в творчестве Тынянова, когда признание его научной продукции («литературовед почти гениальный»<sup>41</sup>) сопровождается весьма нелестными суждениями о его литературной практике (см., например, записи о «Вазир-Мухтаре»<sup>42</sup>). Описанный дисбаланс в оценке творчества Тынянова встречается и у других «младоформалистов» (не имеем ли мы в данном случае дела со следами «разговоров» тыняновских учеников?). Так, высокая оценка литературоведческих заслуг Тынянова при сдержанном отношении к Тынянову-прозаику, и прежде всего к «Смерти Вазир-Мухтара», высказывалась, например, Б. Я. Бухштабом: «Тынянов, конечно, был гениальный ученый, а как о романисте я о нем этого не скажу»<sup>43</sup>.

40. Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 133–141.

41. Гинзбург Л. Указ. соч. С. 156.

42. Там же. С. 156.

43. Баевский В. С. «Я не был лишним» (Из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе) // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1988. С. 170. О враждебности младоформалистов к прозе Тынянова, в частности о неприятии Г. А. Гуковским тыняновских рассказов, вспоминает И. З. Серман (любезно сообщено Р. Д. Тименчиком).

Возвращаясь к суждениям Гинзбург, следует отметить, что скорее всего она вообще не видит какой-либо возможности поставить рядом (сопоставить?) художественные и литературоведческие тексты своего учителя. Разводя литературу и науку по двум весьма далеким полюсам, Гинзбург в данном случае оказывается достаточно далеко от традиционного для «многостаночников» ОПОЯЗа сталкивания беллетристики и теории.

Точка зрения Лидии Гинзбург на повесть соотносима с реакциями других читателей «Персоны». Так, например, семантическая загадочность текста была отмечена В. Ермиловым и Л. Цырлиным. Естественно враждебный по отношению к «изломам» и «вывертам» формализма рапповец Ермилов, в меру побранив повесть, тут же указал, что «идея этого произведения замаскирована»<sup>44</sup> (ср.: «и все это означает нечто, но что именно — неизвестно»). Реплика Льва Цырлина, другого участника этого критического конвивиума, кажется почти полемической по отношению к позиции Л. Гинзбург: «вряд ли правильно, как это делала критика, упрекать Тынянова в отсутствии вообще какой бы то ни было концепции эпохи <...>. <...> В “Восковой персоне” есть нарочитая несоотнесенность всей системы изобразительных средств и исторической концепции произведения. Эта концепция присутствует не в самой художественной ткани, не образует собой идейного сцепления всей системы образов, а, скорее, таится где-то в порах повествования, между строк»<sup>45</sup>.

44. Ермилов В. За боевую творческую перестройку // На литературном посту. 1932. № 4. С. 7.

45. Цырлин Л. Тынянов-беллетрист. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 100–101. Как и Владимир Ермилов, Лидия Гинзбург также, конечно, не может считаться беспристрастным экспертом, учитывая ее очень непростые отношения с Тыняновым, сложившиеся к концу двадцатых годов (см. ее подробное письмо Шкловскому от 17 января 1929 года, опубликованное в качестве приложения к: Устинов Д. Фор-

Историческая концепция в повести есть, однако обнаружить ее довольно сложно, ибо размещается она где-то очень глубоко в «плоти» текста, «в порах повествования». Взаимная несоотнесенность «художественных особенностей» и «идейного своеобразия» объявляется при этом «нарочитой», то есть важнейшей составляющей поэтики «Персоны». Эта занятая мысль предполагает все тот же разрыв, зазор между «формой» и «содержанием», но в отличие от Гинзбург Цырлин хочет спасти тыняновскую «идейность» хотя бы ценой неизвестно каким образом добываемой «исторической концепции».

Естественным контекстом записи Л. Гинзбург и книжки Л. Цырлина являются рецензии на «Персону», написанные Инн. Оксеновым и А. Алпатовым<sup>46</sup>, а также уже цитировавшаяся статья Б. Вальбе; вторит им и «*parcours critique*» П. Н. Медведева<sup>47</sup>. Во всех указанных сочинениях критики выражают крайнее недовольство решительной необеспокоенностью Тынянова четкостью и определенностью социально-исторической «концепции» его повести. Забавно, что эмигрантская критика в данном случае вторит совет-

мализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 50). К научным и личным разногласиям с Тыняновым могли добавляться и исключительно важные для Гинзбург ее писательские амбиции, и, соответственно, чувство соперничества и в этой области творчества. Однако при всей ангажированности того или иного критика, нельзя не заметить, что авторы противоположных лагерей в разговоре о повести Тынянова говорят об одних и тех же проблемах. Несогласный с Ермиловым и Гинзбург Цырлин (кстати, знакомый с Тыняновым и, вероятно, обсуждавший с ним какие-то положения своей работы) вынужден искать выход из того смыслового тупика, о котором говорят и рапповец и младоформалист.

46. Книга и пролетарская революция. 1933. № 4–5.

47. Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 180–181.

ской. Так, В. Ф. Ходасевич в рецензии на журнальную публикацию повести наставительно замечает: «Читатель может спросить, однако ж: “Зачем, в конце концов, написана повесть Тынянова? Автор исторической повести, вскрывая и объясняя соотношения данных сил, течений, характеров, тем самым изображает причины и следствия исторического явления или момента. <...> Исторические повести пишутся не ради отрывочного воскрешения бытовых или языковых частных фактов, с которыми можно полнее ознакомиться по первоисточникам. Что хотел объяснить или открыть своей повестью Тынянов?” <...> Кое-какие следы исторических размышлений у Тынянова как будто можно найти. Но они вовсе не любопытны и, главное, чуть намечены, да и то произошло не по воле автора, а скорее вопреки ей. Литературное произведение для формалиста есть совокупность формальных приемов – и только, а вовсе не вместилище исторических или иных размышлений. <...> У него мы вправе искать приемов, и только приемов»<sup>48</sup>.

Справедливости ради следует сказать, что попытки найти «следы исторических размышлений» в «Восковой персоне» предпринимались критикой. «Историческая» интерпретация повести была предложена в анонимной журнальной аннотации к публикации одной из глав «Персоны»: «В повести Юрия Тынянова изображается борьба партий и различных социальных групп после смерти Петра. Генерал-прокурор Ягужинский <...> – продолжатель политики Петра – опирается на “людей торговых, служилых”, на “коммерцию”. <...> Меншиков “вдается в боярскую толщину”»<sup>49</sup>. В значительной степени выдуманная Тыняновым борьба за

48. Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4-х томах. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 206–207.

49. Ленинград. 1931. № 1. С. 11.

власть между Меншиковым и Ягужинским<sup>50</sup> прочитывалась в духе школы М. Н. Покровского как спор «гвардии», «дворянства», «боярской толщи» и «буржуазии», «купецкого магистрата»<sup>51</sup> уже Л. Цырлиным (без упоминания имени историка)<sup>52</sup>. Об «инфицированности» тыняновского творчества рубежа 30-х социологией, а также о борьбе «феодальной» группы с «торговым капиталом» в «Персоне» писал и А. Белинков<sup>53</sup>.

С «безыдейностью» «Персоны» отчасти связано представление о повести как о стилизации. Так, тот же В. Ермилов отмечает: «“Восковая персона” хочет выглядеть как совершенно безобидная историческая стилизация»<sup>54</sup>. В таком же духе высказываются Б. Вальбе («Тщетно здесь искать социального содержания, борьбы классов и общественных групп. Все здесь преследует одну цель – стилизацию и только. <...> Многие его сравнивают с Андреем Белым. Я бы скорее причислил его к тому рангу, к которому принадлежит автор популярных в годы перед революцией стилизаций – Борис Садовской, новеллы которого в свое время критик “Вестника Европы” определил как “заяние невинное, но и бесплодное”»<sup>55</sup>) и П. Н. Мед-

50. Это несоответствие литературной реальности исторической отмечали исследователи, см., например: Бем А. Рец.: Ю. Тынянов *Восковая персона*. М.; Л.: ГИХЛ, 1931 // *Современные записки*. Париж. 1932. Л. С. 462; Piper D. G. V. Yury Tynyanov's *Voskovaya Persona*: a Political Interpretation // *Soviet Studies*. University of Glasgow. 1971. Vol. XXIII, № 2 (October). P. 262. Указанием на эту работу я обязан Григорию Фрейдину.

51. См., например: Покровский М. *Русская история с древнейших времен*. М.: ГИЗ, 1922. Т. 3. С. 13–28.

52. Цырлин Л. Указ. соч. С. 105–106.

53. Белинков А. Юрий Тынянов. М.: Сов. писатель, 1965. С. 415–456.

54. Ермилов В. Указ. соч. С. 7.

55. Вальбе Б. Юрий Тынянов и его исторические романы // Ленинград. 1931. № 10. С. 93–94.



ведев («Трудно узнать петровскую эпоху и понять ее исторический смысл в тех монстрах и раритетах, которыми перегружена повесть Тынянова. <...> Впрочем, вряд ли и сам автор претендует на широкий охват явлений и историческое правдоподобие. <...> Для того же, чтобы писать иначе, надо иначе видеть и осмыслять явления. Без этого уделом Тынянова как беллетриста неизбежно будет псевдо-исторический жанр и псевдо-историческая стилизация. “Восковая персона” и является такой стилизацией»<sup>56</sup>). О «стилизованности» «Восковой персоны» писали также Инн. Оксенов<sup>57</sup>, А. Л. Бем<sup>58</sup>, Б. М. Эйхенбаум<sup>59</sup>, отметивший в письме В. Шкловскому от 10 июля 1932 года стилизаторское начало в творчестве Тынянова в целом: «Юра же слегка Катенин, слегка Грибоедов, слегка Эдгар По, слегка “Слово о полку Игореве”, слегка Борис Садовской, а слегка и Ауслендер»<sup>60</sup>.

Каким же способом, каким критическим скальпелем взрезаются «поры» повествования, как преодолевается описанный выше семантический тупик? Зафиксированные отклики на повесть позволяют говорить о двух решениях проблемы. Первое из них предполагает, что текст содержит политические намеки/аналогии. Так, тот же Цырлин пишет: «И восковая персона — это уже не Петр I, это уже символ некоего исторического закона, символ той философии истории, поэтическая формула которой дана Пастернаком: Предвестьем благ приходит гений /

56. Медведев П. Н. Указ. соч. С. 180.

57. Оксенов Инн. Указ. соч. С. 176.

58. Бем А. Указ. соч. С. 461.

59. Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Худ. лит., 1969. С. 417. О «Персоне» как стилизации см. также: Поляк З. Н. О специфике авторского повествования в исторической прозе // Вторые Тыняновские Чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 12.

60. Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 202.

И гнетом мстит за свой уход»<sup>61</sup>. С одной стороны, Цырлин говорит о некоем абстрактном историческом «законе», закономерности, формула которой предложена Пастернаком; с другой стороны, цитата из «Высокой болезни», как кажется, обнажает нехитрый подтекст советского критика и достаточно прямо указывает на ходовое сравнение Петр — Ленин<sup>62</sup>, соответственно ситуация после смерти первого русского императора «рифмуется» с современными Тынянову событиями etc. Так, например, как прямой отклик на политическую ситуацию в постленинской России интерпретируется «Восковая персона» в пионерской работе Пайпера<sup>63</sup>. Следует при этом отметить, что восковая кукла работы Растрелли вызывает ассоциации с Лениным в мавзолее и в текстах, лишь упоминающих «Персону», но не связанных напрямую с повестью Тынянова, как это происходит, в частности, в эссе В. Кривулина «Царь и сфинкс», посвященном скульптурному портрету Петра Первого работы М. Шемякина: «В определенном смысле сидящая “восковая персона” предвосхищала вечно живого, залегшего в мавзолее Ленина»<sup>64</sup>. В этой связи порази-

61. Цырлин. Л. Указ. соч. С. 107.

62. Например, как об общем месте пишет об этом Осип Брик; см.: Брик О. М. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. М.: Федерация, 1929. С. 83. Следует при этом отметить, что сравнение Ленина с Петром Великим выходит за пределы русского текстового поля; см., например в апологии Ленина Жоржа Сореля, написанной в 1919 году: Sorel G. Pour Lénine // Sorel G. Réflexions sur la violence. Paris: Marcel Rivière, 1936. P. 443.

63. Piper D. G. В. Op. cit. passim.

64. Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб.: БЛИЦ, 1998. С. 93. Тот же ход представлен в эссе М. Вайскопфа: «В восковую персону он превратился задолго до смерти» (Вайскопф М. Рождение культуры (Ленин как мифологический тип) // Синтаксис. 1985. № 15. С. 67). Ассоциация Петра с советским диктатором и соответственно статуи Растрелли с телом в Мавзолее в случае «Восковой персоны» может поддержи-

тельной кажется указанная Омри Роненом<sup>65</sup> переключка написанного до решения о бальзамировании тела советского вождя стихотворения Веры Инбер о выставленных для прощания останках Ленина с «Клеопатрой» А. Блока. Отнесенный Роненом к области «неконтролируемого подтекста» данный случай поэтического заимствования (Чтобы взглянуть на профиль желтый, / На красный орден на груди; ср.: Пришел взглянуть на профиль важный, / На воск, открытый напоказ) поразительным образом предвосхищает ставшее впоследствии ходовым и отчасти питавшееся слухами о подмене тела в мавзолее восковым муляжом сравнение. Статуя М. Шемякина заставляет вспомнить о тексте Тынянова не только В. Кривулина<sup>66</sup>, но, например, и Д. Бобышева<sup>67</sup>.

Политические аллюзии в случае «Персоны» исключить, конечно, нельзя. Однако помимо всего прочего следует учитывать и то, что Тынянов был весьма хорошо осведомлен о ходячем представлении об историческом романисте и проявлял небезосновательную осторожность. Так, в дневнике К. Чуковского находим следующую запись от 21 ноября 1932 года: «В Изд. писателей встретил Тынянова. Он пошел со мною, и мы заговорили о его работах: “писать книгу о русских участниках Великой Французской револю-

ваться сифилитическим мотивом; слухи о смерти Ленина от сифилиса весьма распространены в двадцатых годах (см. Петренко Н. [Б. Н. Равдин]. Ленин в Горках — болезнь и смерть. (Источниковедческие заметки) // Минувшее. 1986. № 2).

65. Ронен О. Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия РАН, серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3. С. 40–41.

66. Кривулин В. Указ. соч. С. 92.

67. Бобышев Д. Медный сидень // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. Вып. 1. С. 312. Некоторым преувеличением кажутся слова автора об издававшемся миллионными тиражами Тынянове как о «полузабытом ныне прозаике».

ции я не решаюсь. Знаете, К. И., поневоле выходят параллели с нашей революцией, с нашей эпохой. Скажут: Анахар[сис] Кло[о]тц — это Троцкий, очереди у лавок — это наши “хвосты” и т. д. Опасно. Подожду”»<sup>68</sup>. «Нетенденциозность» повести, «спрятанность» злободневного была отмечена А. Л. Бемом в рецензии на отдельное издание «Персоны»: «Главное достоинство романа <...> заключается в том, что автор сумел в нем удержаться на той высоте чисто художественной задачи, когда *современное* <выделено автором. — А. Б. > <...> настолько художественно обобщено, что даже внимательный читатель его не сразу обнаружит. И в этом преимущество “Восковой персоны” перед романом “Петр I” Алексея Толстого. <...> Прошлое в нем должно оправдать настоящее»<sup>69</sup>.

Во-вторых, было предложено интертекстуальное прочтение «Персоны», как произведения, написанного «на полях» «Медного всадника». Поскольку ни один из авторов, предложивших пушкинскую поэму в качестве актуального текста, литературного «второго плана», задника, на фоне которого должна читаться «Персона», не объяснил оснований подобного сопоставления, нам остается предположить, что дело здесь скорее всего в мотиве “оживающей статуи” Петра Великого и обращения к ней по крайней мере одного из персонажей, а так же оксюморонном, содержащем название материала, меди в одном случае, и воска в другом, заглавии, антиномичном заголовке повести Тынянова и пушкинской «петербургской повести», название которой построено на противопоставлении «*безжизненной, неподвижной массы*» и «подвижного, *одушевлен-*

68. Чуковский К. Дневник (1930–1969). С. 72–73.

69. Бем А. Указ. соч. С. 462. Как «самую современную книгу» Тынянова рассматривает «Восковую персону» В. А. Каверин (Каверин В., Вл. Новиков. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988. С. 262).

ного существа», что было отмечено в классической работе Р. О. Якобсона о «скульптурном мифе»<sup>70</sup>.

Пушкинские ассоциации появляются в литературе о «Восковой персоне» сразу после публикации текста. Так, не вдаваясь в детали, Б. Вальбе пишет: «Пушкинского Петра он превратил в “Восковую персону”»<sup>71</sup>. Впервые, говоря о «Персоне», упомянул «Медного всадника» Б. М. Эйхенбаум в статье 1940 года «Творчество Ю. Тынянова»; однако характер взаимоотношений двух текстов так и не был им четко определен: «Ягужинский является к персоне – и персона указывает на дверь: вон. А потом является Меншиков в лисьей шубе – и воск встает и указывает перстом: вон. За этим своеобразным замыслом повести о “восковой персоне” чувствуется идеологическое и художественное присутствие пушкинского “Медного всадника”»<sup>72</sup>. Неопределенная модальность статьи Эйхенбаума («чувствуется... присутствие») становится железной уверенностью у Аркадия Белинкова: «Медному всаднику Пушкина Тынянов противопоставляет своего воскового всадника. <...> Петр Растреллия построен как антитеза Петру Фальконе. Это спор двух материалов, памятников, двух исторических оценок, двух мнений о вечности и преходящести деяния»<sup>73</sup>. Справедливости ради следует отметить, что у английских и немецких романтиков среди мотивов, окружающих восковую статую, могла актуализироваться семантика бренности, преходящести<sup>74</sup>.

70. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 166–167. О столкновении «живого» и «мертвого» в «Восковой персоне» см. далее в настоящей работе.

71. Вальбе Б. Указ. соч. С. 94.

72. Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 415.

73. Белинков А. Указ. соч. С. 465.

74. См. главку «Die Wachsfiguren als Symbole der Verganglichkeit» в: Sauer Liselotte. Marionetten, Maschinen, Automaten. Der Künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik. Bonn, 1983, а точнее S. 96.

Сюда же, видимо, нужно отнести и уже упоминавшуюся «Клеопатру» Блока: *Кадите мне. Цветы рассыпьте. / Я в незапамятных веках / Была царицею в Египте. / Теперь — я воск. Я тлен. Я прах*<sup>75</sup>. Укажем попутно, что «Клеопатра», как в общем нетрудно было бы предположить, попала и в отклики на повесть Тынянова: «роман написан как бы на тему блоковской “Клеопатры”»<sup>76</sup>. Что касается мысли Белинкова об эфемерности творений Растрелли, нельзя не отметить, что амбиции скульптора, так как они подаются Тыняновым, несомненно более серьезны. В повести он изготавливает две скульптуры Петра и замышляемый им бронзовый памятник покойному императору задумывается «на века»: «И они <статуи, сделанные для ритуала похорон Петра. — А. Б. > развалятся через две недели. <...> Я не желаю делать этих болванов из поддельных составов. <...> И я буду делать другое. <...> И я сделаю для этого города вещь, которая будет стоять сто лет и двести. В тысяча восемьсот двадцать пятом году еще будет стоять»<sup>77</sup> (255).

Вернемся, однако, к ассоциации «восковой персоны» и бронзового императора. Среди вообще редких упоминаний восковой статуи Петра встречается и прямое противопоставление ее монументу Фальконе, хотя и не по принципу материала. Речь идет об автобиографической повести К. С. Петрова-Водкина «Хлыновск»<sup>78</sup>, где, в частности, движущийся восковой Петр,

75. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 139.

76. Вальбе Б. Указ. соч. С. 93.

77. В более ранней редакции «Персоны» проект оказывается еще более амбициозным: «В тысяча восемьсот двадцать пятом году еще будет стоять и в тысяча девятьсот двадцать пятом будет, и двухтысячном» (Тынянов Ю. Восковая персона. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 67).

78. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982. С. 123–124.

видимо, по ассоциации с общедоступным кабинетом восковых фигур<sup>79</sup> описывается как «балаганный», «мужичий» в противоположность официозному фальконетовскому всаднику. Противопологаются Медный всадник и «восковая персона» и в одной из редких работ, посвященных анализу «малой прозы» Тынянова: «Персона оказывается посредником между прошлым и настоящим России, но не таким посредником, как Медный всадник, стоящий на страже законов Петровской России»<sup>80</sup>. Остается добавить, что на против/сопоставлении «Медного всадника» и «Восковой персоны», как двух полюсов в репрезентации первого российского императора, как доктора Джекилла и мистера Хайда беллетристики о Петре Великом, строит отчасти свою книгу Ксения Гащчоровска<sup>81</sup>.

Если отвлечься от боковых рецептивных линий и представить себе критические приключения «Восковой персоны» в виде некоего связного повествования, то основными сюжетными вехами предстанут признание «непонятности» текста, этой семантически пустой арабески, бессмысленной живописной кляксы в начале, затем прочтение его в качестве политической аллегории и, наконец, взгляд на повесть как на текст идеологически достаточно полновесный, как одну из реплик в длинном и весьма почтенном литературном споре.

Нетрудно заметить, что представленные попытки залатать смысловую дыру, восполнить исходную семантическую «недостачу» кажутся построенными сходным

79. Выразительную картинку подобного кабинета конца 70-х годов XIX века см.: Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1993. Кн. 1–3. С. 330.

80. Левина М. Кукольный мир Тынянова // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2 (243). С. 41.

81. Gasiorowska X. The Image of Peter the Great in Russian Fiction. Madison: The University of Wisconsin Press, 1979, см. главу шестую «The Bronze Statue and the Waxen Effigy», где также приведены фотоизображения обеих скульптур.

образом, поскольку все они так или иначе варьируют посылку Лидии Гинзбург, превращая «самое барочное произведение Тынянова»<sup>82</sup> в ту или иную популярную разновидность исторической беллетристики, являющейся или прозрачным намеком на современность, или литературной историософией, или на худой конец «отражением» господствовавшей исторической концепции. «Волшебный помощник», явно просившийся в эту «сказку», так и остался невостребованным: собственно литературное или металитературное чтение изысканной метафорики такого загадочного текста как «Восковая персона», столь казалось бы естественное в случае писателя-литературного теоретика, свое основное теоретическое сочинение посвятившего «стиховой семантике», и мыслившего смысл текста в качестве эффекта литературной структуры, так и не было предпринято. Теоретический контекст писательской работы Тынянова, анализ его семантических концепций как своеобразной интерпретирующей литературную продукцию инстанции и является предметом настоящей работы. Иначе говоря, с нашей точки зрения, ключ к «Персоне» находится не в области историософских предпочтений Тынянова, а в его размышлениях о литературном смыслопорождении. Говоря словами Мориса Бланшо, литература для Тынянова начинается с поиска ее собственного истока, ее собственной сущности. На наш взгляд, тексты писателя, жадно интересовавшегося по его собственному признанию, сделанному им в разговоре с А. Крученых, мнимостями, «фикциями», «их жизнью, судьбой, отношением к действительности»<sup>83</sup>, весьма далеки от того, чтобы быть крипто-

82. Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис.) С. 207.

83. Крученых А. Наш выход. М.: РА, 1996. С. 79. Разговор с Тыняновым, о котором пишет в своих воспоминаниях Крученых, состоялся в 1931 году, в год выхода в свет «Воско-



граммами, скрывающими пустоты. Критики, объявившие повесть «бессмыслицей», не увидели того, что подобно *зауми* в теоретических построениях Тынянова «Персона» «закручена» вокруг проблемы смысла.

Существенным промахом<sup>84</sup> проанализированных выше откликов является то, что писавшие о повести Тынянова так и не увидели в тексте «исторического». Говоря точнее, попытки «исторически» прочитать «Восковую персону» были сведены к вполне традиционным приложениям к тексту или моделей, выработанных историографией, или интертекстуального ключа, который должен был открыть в причудливой символике повести работу с актуальными еще для литературы девятнадцатого века идеологемами. Оба предложенных подхода не дали ощутимых результатов; именно неудача традиционных интерпретаций

вой персоны». Следует при этом отметить, что интерес Тынянова к фикциям выходит и за пределы его исторической прозы; о поворотах «типа Куже» в автобиографических набросках см.: Тоддес Е. А. К текстологии и биографии Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. С. 343.

84. Тынянов вообще был весьма раздосадован критическими статьями о «Персоне», почти сплошь отрицательными. Под влиянием обращений Е. Замятина и М. Булгакова к «вождю народов и лучшему другу писателей» Тынянов намеревался также писать Сталину «с просьбой повлиять на критику, с тем, чтобы последняя прекратила бы травлю его», как сообщается в анонимной «Спецзаписке» 1932 года, составленной «в недрах» НКВД (Галушкин А. Головокружение от успехов // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 107); публикатор документа предполагает, что под «травлей» имеется в виду реакция критики на «Восковую персону» (Там же. С. 110). Ухудшение здоровья Тынянова в начале тридцатых быстро связалось с его травлей и даже стало предметом истерических антирапповских выпадов Л. Сейфуллиной на встрече писателей в доме Горького со Сталиным и другими членами Политбюро, состоявшейся 26 октября 1932 года, то есть уже после разгрома РАППа: Зелинский К. Вечер у Горького / Публ. Е. Прицкера // Минувшее. 1992. № 10. С. 96.

исторической беллетристики в случае с повестью Тынянова заставляет нас искать «третий путь», другую, альтернативную возможность объяснения «историзма» тыняновского текста. И здесь представляется необходимым реконструкция самой концепции, своеобразной теории исторической прозы Тынянова. С нашей точки зрения, «Восковая персона» со всей остротой поставила вопрос о соотношении «истории» и «литературы» как вопрос о *смысле*, о новой концепции исторической прозы, вопрос, ставший предметом развернутого обсуждения в статье, помещенной в знаменитом сборнике 1930 года «Как мы пишем». Реакция критики на «Персону» недвусмысленно, на наш взгляд, свидетельствует, о том, что тыняновская концепция исторической прозы оказалась вне критического сознания эпохи, вне инструментария современной Тынянову критики. Преодоление тех тупиков, в которые зашла рецепция «Восковой персоны», исторической повести, в которой критики не увидели работы с историей и смыслом, и является, как мы полагаем, тем путем, который позволит приблизиться к пониманию тыняновского шедевра. Иными словами, нашу задачу мы видим в изменении рецептивной истории, рецептивной судьбы текста. В обращении к критическим откликам, в том числе и достаточно одиозным, мы исходили из позитивности *любого*, даже самого догматического опыта чтения.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### РИТОРИКА МНИМОСТИ



...в результате вещь начинает оживать.

Ю. Тынянов. Промежуток

В первой главе, разбирая переход Тынянова от работы над «Пастушком Сифилом» к «Восковой персоне», мы отметили, что одним из основных мотивов «Восковой персоны» является парадоксальное сочетание «живого» и «мертвого», проведенное весьма последовательно и кажущееся одной из основных семантических структур текста, одной из тех смысловых матриц, из которых вырастает повествование. Оживляя «внутреннюю форму» заглавия, строя заглавие на оксюморонном столкновении человека и вещи, Тынянов разворачивает название повести, вытягивает его в текст. Загромождая «Персону» произведениями скульптора и продукцией таксидермиста, как бы прославляя текст живыми и их заместителями, Тынянов систематически *сравнивает* «мертвое», «вещное» и «живое». Так, несколько неожиданно «оживает»<sup>1</sup> взятка: «А дача, она у меня в руке, во всех пяти пальцах зажата, как живая

1. Мотив оживания вещей вместе с навязчивым сравнением живого и мертвого, вещного указывает, как кажется, на то, что промелькнувшая в одной из рецензий на «Персону» ассоциация с «Brugges-la-morte» не является столь уж произвольной: «Тут не мешает припомнить, какое центральное место в декадентстве конца XIX века занимало стремление всячески анимизировать вещи, рисуя их “душевные вибрации”. Припомним хотя бы Жоржа Роденбаха; автор “Мертвого Брюгге” надеялся всеми импульсами тоски, любви и мистического экстаза шкафы, зеркала, столы и стулья, этих “комнатных схимников”» (Вальбе Б. Указ. соч. С. 93).

*рыба*» (153), причем в окончательной редакции повести Тынянов упрощает сравнение, указывая, что «дача» «в пяти пальцах зажата, *как живая*»<sup>2</sup>. Той же процедуре, опять-таки через сравнение, подвергается одно из творений Растрелли и археологическая находка: «бронзовый портрет лягушки, которая дулась и под конец лопнула. Эта лягушка была *как живая*, глаза у ней вылезли» (156); «и девушка была *как живая*, у ней все было *как живое*, и все пальцы *живые* в точности, и сверху и сзади — все было *как живое*. <...> Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, *живая, то есть не живая*, но сама природа сделала со временем ее тем веществом» (161).

Археологическое открытие, о котором рассказывает Растрелли, состоялось 19 апреля 1485 года. В описании трупа молодой римлянки, представленном в классическом исследовании, вне всякого сомнения хорошо известном Тынянову, важную роль играет ощущение, что дух жизни еще не покинул мертвое тело: «распространился слух, что найден прекрасно сохранившийся труп молодой римлянки древних времен; каменщики, работавшие на земле монастыря Санта-Мария-Нуова, близ Via Appia, нашли древнюю могилу и мраморный саркофаг с надписью будто бы: “Юлия, дочь Клавдия”. Дальнейшее принадлежит уже области фантазии. Говорили, что каменщики тотчас исчезли с драгоценностями, находившимися в саркофаге и украшавшими тело римлянки; тело это, натертое бальзамом, кедровым маслом и терпентином, так хорошо сохранилось, как будто девушка только что скончалась. Ей, казалось, на вид всего 15 лет, и черты лица еще не утратили подвижности; даже краска еще виднелась на щеках, а розовые губы оставались полуоткрыты и позволяли видеть маленькие, белые зуб-

ки»<sup>3</sup>. В процитированном фрагменте девушка кажется лишь недавно умершей, что можно счесть реминисценцией составленной около 1500 года хроники Перуджи Ф. Матараццо (Ф. Матараццо): «Et era questo corpo morto in una grandissima copia de liquore, dal quale liquore era conservata sua carne immacolata che appena pareva morta; e era el monumento de gran bellezza e parte de quello epitaffio diceva cosi: Julia filia Claudi»<sup>4</sup>. В романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи», где автор в соответствующем месте скорее всего «переписывает» «Культуру Италии», найденный труп подается как «мертвое, кажущееся живым», что позволяет считать «Леонардо» «претекстом» «Персоны» или своеобразным посредником между историческим источником и повестью: «на Аппиевой дороге, <...> в древнем римском саркофаге с надписью: Юлия, дочь Клавдия, ломбардские землекопы нашли тело, покрытое воском, девушки пятнадцати лет, как будто спящей. Румянец жизни не сошел с лица. Казалось, дышит»<sup>5</sup>. Перемена Клавдия у Мережковского на Цицерона у Тынянова объясняется существованием версии, согласно которой молодая римлянка была дочерью известного оратора<sup>6</sup>.

3. Буркгард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904. Т. 1. С. 222–223.

4. «И это мертвое тело было помещено в огромнейшее количество особой жидкости, благодаря каковой жидкости ее непорочная плоть сохранилась так, что казалась только что умершей; и был памятник исключительной красоты и часть той эпитафии гласила: Юлия, дочь Клавдия» (Цит. по: Thode H. Die Romische Leiche vom Jahre 1485 // Mittheilungen des Institutes für Oesterreichische Geschichtsforschung, Innsbruck, 1883. Bd. IV. Heft 2. S. 85; *пер. мой*; ссылка на эту работу есть у Буркхардта).

5. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Т. 1. С. 33–34.

6. Буркгард Я. Указ. соч. Т. 1. С. 222 (примеч. 1). Современный исследователь указывает, что тело было «сразу же идентифицировано как тело дочери Цицерона Туллиолы» (Weiss R. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell, 1988. P. 102).

Тынянов, по всей вероятности, обращается к книге Буркхардта, однако между историческим исследованием и своим текстом он помещает своего рода литературного «посредника», как бы демонстрируя саму ситуацию переписывания истории литературным дискурсом.

Забегая несколько вперед, отметим, что здесь, в рассказе Растрелли, впервые появляется один из наиболее существенных мотивов «Персоны» — неразличение человека и его изображения. Так, найденное тело девушки кажется произведением искусства: «И то была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили, что Андрея Верокия или Орсиния» (161). Цепочка соотносимых друг с другом двусмысленностей, окружающих выкопанную из земли «дочь известного Цицерона», — живое/мертвое, человек/статуя — замыкается через столкновение двух значений «на одном знаке», если воспользоваться выражением самого Тынянова: «— Сколько за тую девку просят? — спросил герцог. — Она непродажна, — сказал Лежандр. — Она непродажна, — сказал [перевел] Волков. — То и говорить не стоит, — сказал герцог» (161). «Продажность» «девки» Тынянов каламбурно сталкивает с «продажностью» вещи. Риторическое «взаимоперетекание» человеческой плоти и ее изображения, служащее своего рода предвосхищением, префигурацией важнейшего события повести, смешения восковой статуи и императора (см. далее) реализуется Тыняновым через целый ряд сравнений, разворачивающих базисное сопоставление, столкновение живого и мертвого. Это «взаимоперетекание» превращает худож-

7. Тоддес Е. Прибалтийский этюд Юрия Тынянова. С. 119–120. Отметим, кстати, что в европейской живописи существует целый ряд произведений, фиксирующих возможность идентификации художника с тем, кто непосредственно воздействует на человеческое тело, например с врачом. Так, Светлана Ал-



ника в палача, а палача в художника<sup>7</sup>: «Он видел, ребенком, дядю, которого убили, и дядя был до того красный и освеженный, как туша в мясном ряду, но дядино лицо бледное, и на лице, *как будто налепил маляр*, была кровь вместо глаза»<sup>8</sup> (173–174); «И он <Растрелли> вдавил слепой глаз <восковой статуи> — и глаз стал нехорош, стала яма, *как от пули*» (257); «Так его <воскового императора> посадили в кресла, и он сел. Но швы выглядели *тяжелыми ранами*, и корпус был выгнут назад, *как бы в мучении*» (258).

Возвращаясь к мотиву «продажи», отметим, что данный мотив возникает в «Восковой персоне» неоднократно; Тынянов актуализирует все значения слова, превращая его в конце концов в целый «пучок»<sup>9</sup> смотрящих в разные стороны смыслов. Слово «продажа» окажется скрепой, удерживающей вместе несколько эпизодов, каждый из которых увеличивает семантический объем лексемы, как бы достраивая «продажу» до сверхзначения. Столкновение вещи и человека, живой человеческой плоти и мертвого предмета в проанализированном эпизоде подхватывается в глав-

перс указывает на некоторые работы Рембрандта, в которых он «идентифицирует художника с ролью одного из тех — мясника, охотника, хирурга — чья рука разрезает тело и погружается в него» (Alpers Svetlana. Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990. P. 81).

8. Ср. в «Петре и Алексее»: «Он [Петр] собственноручно пытается одного из главных мятежников. Тот терпит все и молчит. Уже тело его — как окровавленная туша, с которой мясники содрали кожу» (Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, 1911. Т. IV. С. 236).
9. Амелин Г. Г., В. Я. Мордерер *Миры и столкновенья Осипа Мандельштама*. С. 10.
10. При описании Кунсткамеры Тынянов обращается к материалам Академии наук: «1 барашек, у него 8 ног; у другого — 3 глаза, два туловища, 6 ног. Присланы из Тобольска, от князя Козловского. <...> Теленок, у него 2 монструозные передние ноги. Из Уфы, от коменданта Бахметева. <...> 1 младе-

ке, посвященной Кунсткамере<sup>10</sup>, где через цитату из императорского указа, повелевающего *продавать* «монстров» живых и мертвых, а также через саму структуру описания, сопологающего «все вместе», живое и мертвое, — вещное, живое и мертвое как бы уравниваются семантически. История шестипалого Якова, проданного родным братом, отставным солдатом Михалкою («Он был умный, и его продал брат», 210) придает мотиву продажи особое значение продажи как предательства, отсылая в то же время к фразе умирающего Петра: «Миновал ему срок, продали его, умирает солдатский сын, Петр Михайлов» (173). При этом предсмертная жалоба царя перекликается с описанием камзола на предыдущей странице: «Камзол висел на вешалке, давно строен, *сроки прошли* и обветшал»; то есть и в данном случае сталкиваются «живое» и «вещное». «Динамизируя» слово, включая в работу смыслопорождения все значения лексемы, Тынянов выстраивает весьма емкую семантическую систему, где «продажность» человека/вещи «дорастает» до предательства/продажи, уравнивающей вещь и человека, что в свою очередь превращается в предательство/«продажу» Петра и его дела: повторение слова

нец — глаза под носом и уши под шею. Из Нежина. <...> Младенец, у него рыбий хвост. Родился в Москве, на Тверской. 2 собачки, которые родились от девки 60 лет. Из Артирок, от князя Голицына» (Материалы для истории Императорской Академии Наук. СПб., 1885. Т. 1. С. 99). Ср. в «Персоне»: «Князь Козловский прислал барашка, восемь ног; другого барашка, три глаза, шесть ног. <...> <...> уфимский комендант Бахметьев и высмотрел такого теленка, у которого были две монструозные ноги. <...> Нежинский комендант прислал человеческого уroda: 1 младенец, глаза под носом, уши под шейей, а сам нос нивесь где. Тогда Пушкарская вдова из Москвы, с Тверской улицы, представила младенца, у которого рыбий хвост. А губернатор, князь Козловский, все смотрел, нет ли человеческого монстра <...>. Тогда он послал двух собачек. Собачки были обыкновенные, но дело в том, что они родились от девки 60 лет» (208–209).

оказывается различием, а отнюдь не тривиальной тавтологией<sup>11</sup>. Именно различие в повторении, в сходстве и вносит тот довесок смысла, благодаря которому возникает «символический порядок» литературы.

По словам скульптора, сам материал восковых изображений позволяет уничтожить, стереть различие между моделью и ее репрезентацией, человеком и вещью, «person» и «persona»: «есть искусство изящное и верное, так что *нельзя портрет отличить от того человека, с которого портрет сделан*» (160). Необходимо при этом отметить, что данная семантическая конструкция является важнейшей, если не основной смысловой константой текстов о восковых статуях вообще, независимо от того, принадлежат ли эти произведения к литературному дискурсу или какому-нибудь другому. Как пишет проанализировавшая мотивы портрета и восковой статуи в произведениях немецких романтиков Бернхильд Буайе (Bernhild Boie): «Портретное изображение (l'effigie), в своем живом, но обманчивом сходстве представляет собой неоспоримое доказательство того, что смешение между жизнью и смертью (la confusion entre la vie et la mort) возможно»<sup>12</sup>. Так, например, в газетном сообщении о первом в Петербурге кабинете восковых фигур указано, что «многие персоны, посмотри на вышереченные подобия засвидетельствовали, что их с живыми лицами, которые сим художеством представляются, весьма трудно распознать»<sup>13</sup>. Сходное впечатление от во-

11. О двух типах повторения в литературе см.: Hillis Miller J. Fiction and Repetition. Seven English Novels. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1982. P. 1–21.

12. Boie Bernhild. L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand. Paris: José Corti, 1979. P. 87.

13. Санкт-Петербургские Ведомости. 1738. 27 ноября; цит. по: Столянский П. Н. Старый Петербург. Адмиралтейский остров. Сад Трудящихся. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. С. 121–122; указанием на данный источник я обязан Альбину Конечному.

сковой статуи фиксируют и автор анонимного «Журнала путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697–1699 гг.», процитированного Тыняновым в «Записках о западной литературе» («Еще палата его, в которой стоит персона из воска, сделана с меру его, так *жива*, что неподобно поверить, чтобы человек работал: сидит в креслах. Что ближе смотришь, то больше кажет *жив*»<sup>14</sup>), и видевший восковую статую Петра уже в 1726 году составитель «Диариуша пути из Вильно в Петербург и пребывания в нем его светлейшей милости господина Сапеги, старосты Бобруйского, а теперь фельдмаршала российских войск» («Прежде всего показали статую его милости блаженной памяти императора — восковую, на проволоке, с точными размерами частей тела, столь превосходно выполненную, словно он сам *живой* сидел в кресле»<sup>15</sup>).

Возвращаясь к «Восковой персоне», укажем, что эпитафия к главе второй, посвященной экспонатам Кунсткамеры, где «*было все вместе, и живое и мертвое*»<sup>16</sup> (195), содержит то же сочетание: «Не лучше ли *жить*,

14. Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697–99 гг. // Русская старина. 1879. Т. 25, С. 181; предположение о связи «Персоны» с анонимным дневником путешествия было высказано М. О. Чудаковой: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 443 (примеч. 3).
15. Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991. С. 199. Ср. также свидетельство 1731 года: «Лицо и руки сделаны из воска, и все зрители узнают его черты, *как будто бы* он сидел пред ними *живой*» (Извлечение из речи академика Бильфингера, произнесенной в 1731 году, о петербургских достопримечательностях // Ученые записки Императорской Академии Наук по I и III отделениям. 1855. Т. 3. Вып. 3, С. 709).
16. О философском смысле «всеядности» кунсткамерных собраний см.: Bredekamp Horst. The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: *Kunstkamer* and the Evolution of Nature, Art and Technology. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995, *passim*.

чем *умереть*». (Разумеется, настойчивый автор не упустил случая продемонстрировать дискурсивное соседство «живого» и «мертвого» еще раз: «Плата такая: за человеческого уroda по 10 рублей <...>. Это за *мертвых*. А за *живых* — за чelовечьего по сту рублей», 207). Фразе экзотического «короля самоедского», ставшей процитированным выше эпитафom, вторят записанные «слободским языком», то есть латиницей, стихи Виллима Монса, также попавшие во вторую главу: «Ach, sto jest swet i f swete, ach, fso pratifnaja, / Ne mogu *shit*, ne *umerty*, sertzа taskliwaja?» (205). Естественными объектами «оживления» становятся чучела животных и другие «натуралии», даже столь гротескные как отрезанные головы: «Все годовалые, или двулетние. И детские головы смотрели *живыми* глазами <...>. И где отрезана была голова, — можно было подумать, что сейчас брызнет кровь, — так все сохранялось в хлебном вине!» (197), «Видны были собаки Тиран, Лизет и Эоис, и *мертвая шерсть стояла на них дыбом*» (277). Аналогичным ходом является «анимация» «толстой лисьей шубы», которая «волочилась» за Меншиковым «*как живой зверь*» (310).

Собственно говоря, занимающая автора «Персоны» коллизия содержится уже в самом историческом источнике фрагмента, описывающего «детские головы», что видимо и привлекло внимание Тынянова; здесь иллюзия жизни представлена в еще более концентрированном виде: «В этих склянках сохраняются головки маленьких детей, от одного до двух лет, и так хорошо сохраняются в спирте, что *кажутся живыми*. Иная смотрит *живыми глазами*, как будто ничто не разрушило их зрения, хотя она стоит уже несколько лет. С иных чуть не брызжет *живая кровь*; где отрезана голова, там кажется — будто кожа с телом вчера отрезана. В других склянках сохраняются руки и ноги,

на которых видны жилы через кожу, как будто *живую*»<sup>17</sup>. Кстати, сходным образом описывает свои впечатления от экспонатов Кунсткамеры и посетивший музей в 1726 году О. де ла Мотрэ: «Я видел там змей различнойших типов; кроме того, очень много животных и насекомых других видов <...>. И все это столь хорошо сохранено благодаря раствору, приготовленному г-ном Рюйшем, что *их не отличить от живых*»<sup>18</sup>.

Создание воскового портрета Петра Великого, центральная сюжетная линия «Персоны» включает ту же навязчиво повторяемую речевую фигуру, где маска как бы возвращается в «состояние» лица: «И он <Растрелли. — А. Б.> <...> стер губодергу, рот <маски. — А. Б.> стал *как при жизни*» (256); «Он потер окатистый лоб, погладил височную мышцу, *как гладят у живого человека, унимая головную боль*» (256–257).

Разыгрывание семантического переплетения «жизни» и «смерти» в данном случае превращается под пером Тынянова в довольно сложный текстовый узор. «Оживление» маски осуществляется на фоне подчеркнутого напоминания о смерти того, с кого эта маска снята. Мертвая «негибкость» оригинала отражается, отпечатывается в восковом слепке как искажение черт лица живого Петра, что делает подобие несхожим с моделью: «И только теперь он осмотрел прилежно маску — и издал как бы глухой, хрипящий вздох: — Левая щека! Левая щека была вдавлена. И тут художник стал гадать: отчего? Оттого ли, что он ранее снимал подобие из левкоса и нечувствительно придавил *мертвую щеку*, в которой уже не было *живой гибко-*

17. Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца / Сообщ. и перев. с польского С. А. Пташицкого // Русская старина. 1879. Т. 25. № 6. С. 270–271.

18. Беспятых Ю. Н. Указ. соч. С. 226.

сти?»<sup>19</sup> (256). Смерть оказывается вписанной в восковую маску покойного императора как несходство, как деформация: изменение черт живого лица осуществляется работой смерти. Именно это своеобразное проступание смерти в портрете заставляет Растрелли уничтожать следы умирания, «оживляя» изображение, то есть возвращая ему сходство с живым императором. Создавая маску, скульптор *сохраняет не образ смерти, а творит иллюзию жизни*. Гибкость воска компенсирует негибкость мертвого тела; маска для итальянского скульптора оказывается возможностью скрыть смерть<sup>20</sup>. То есть в данном случае восковое

19. Данный фрагмент восходит к одному из анекдотов о Петре из коллекции Якоба Штелина: «Восковое изображение лица, в котором вставлены довольно живо сделанные стеклянные глаза, весьма похоже, кроме того, что щеки несколько ввали или вдавлены, особливо ж с левой стороны; а Государь имел при жизни полное лицо. Сия ошибка чаятельно произошла от того, что *не упругое мертвое тело* на цеках при снимании формы гипсом было придавлено, а при выливании воску поправить того не догадались, или не умели» (Полное собрание анекдотов о Петре Великом / Собр. г. Штелином. М., 1801. Ч. 2. С. 194).
20. Как пишет М. Ямпольский, анализируя фильм А. Сокурова «Спаси и сохрани», «смерть — это не только остановка подвижности <...>, но и деформация. Смерть вписывается в лицо живых, как стирание тонких нюансов, огрубление черт. Маска в этом смысле — всегда огрубляющая копия, и поэтому она всегда — маска смерти» (Ямпольский М. О близком. (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 142). Связь маски и смерти не является, конечно, исключительной особенностью работ Сокурова; ср. в «Отчаянии» Набокова: «Ведь этот человек <мнимый двойник рассказчика. — А. Б.>, особенно когда он спал, когда черты были неподвижны, являл мне мое лицо, мою маску, безупречную и чистую личину моего трупа» Набоков В. В. (Сирий В.). Русский период. Собрание сочинений в 5-ти томах. СПб.: Симпозиум. 2000. Т. 3. С. 405). В случае «Восковой персоны» мы имеем ситуацию, противоположную описанной Ямпольским, поскольку скульптор как раз уничтожает в маске деформацию, порождаемую смертью. Ход Растрелли противоположен и стратегии мадам Тюссо. Описывая Комнату Мерт-

«подобие» должно поддерживать ощущение «вечной жизни» Петра. Растрелли старательно оберегает восковое «подобие» от знаков смерти и после, уже завершив вчерне портрет: «Господин Растреллий натер крахмалом, чтобы не прожухло и не растрескалось и чтоб не было потом *мертвой* пылицы» (258). Последующие стилистические операции над статуей могут показаться даже несколько механически-избыточными: «на нем, *как на живом* человеке, было не только все верхнее, как положено, но и нижнее» (263). Хотя, думается, что именно известная «монотонность», последовательность в реализации этого фундаментального для смысловой структуры повести приема позволяет в конце концов подготовить семантическую двусмысленность, одним из первых подступов, первых намеков на которую является следующий пассаж: «Кто там в боковой палате лежал? *Мертвый? Живой?* Не в нем дело» (225). А финалом всей цепочки повторяющихся сравнений станет речевая игра, реализующая неразрешимую двойственность значения, стилистическое превращение живого в мертвое и мертвого в живое<sup>21</sup>:

вых знаменитого музея, Мари-Элен Юэ отмечает, что «имитация жизни» сопровождается здесь «уверенностью», что она является ничем иным как имитацией: «иллюзия никогда не возвращает мертвых к жизни. Напротив, про мадам Тюссо можно было бы сказать, что она возвращает мертвых назад в смерть» (Huet Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. London; Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993. P. 205). В противоположность мадам Тюссо создатели другого знаменитого музея восковых фигур, Musée Grévin, в выборе некоторых сюжетов стремились, как отмечает Ванесса Шварц, как бы остановить этот уход в смерть, оставить своих героев на пороге между жизнью и смертью, задержать, увековечить момент перехода (Schwartz Vanessa R. *Museums and Mass Spectacle: The Musée Grévin as a Monument to Modern Life* // *French Historical Studies*. Vol. 19. No. 1 (Spring 1995). P. 22–23).

21. Подобная двусмысленность не является, конечно, исключительной принадлежностью «Персоны». Так, например, она оказывается весьма существенной для линии поручика Синюха-



«Весы были неорленные, посуда немеряная, и *живой товар — весь мертвый*» (294–295).

Подобное смысловое столкновение было названо самим Тыняновым «невязкой». Следуя, по всей вероятности, известному трактату Бергсона «Смех» в своем анализе поэтики комического у Гоголя, он, среди прочего, указал на принцип «вещной метафоры»<sup>22</sup>, описанный им в терминах «невязки»: «Здесь <в «Невском проспекте». — А. Б.> комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, *не вяжущихся друг с другом*. Тот же прием в сравнении шинели с “приятной подругой жизни”: “и подруга эта была не кто другая, как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке”. И здесь комизм в *невязке двух образов, живого и вещного*. Прием вещной метафоры каноничен для комического описания, ср. Гейне: “вселенную выкрасили заново <...> старые господа советники надели новые лица”<sup>23</sup> и проч.»<sup>24</sup>.

Несколько странный термин «невязка», весьма часто встречающийся в теоретических текстах Тынянова,

ева в «Подпоручике Кижее», где мнимая жизнь дублируется мнимой смертью: «Он сухо донес императору, что *умерший* поручик Синюхаев *явился* в Гатчину, где и положен в госпиталь. Причем сказался *живым* и подал прошение о восстановлении в списках» (Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. С. 353).

22. О бергсонских истоках «вещной метафоры», построенной на сопоставлении живого и вещного см.: Curtis James M. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. Spring 1976. Vol. XXVIII. Number 2. P. 119.

23. Ср.: «Казалось, что лица были у многих не свои, а второпях надетые при входе или найденные здесь» (Тынянов Ю. Германия, 1929 // Литературная газета. 1967. 19 апреля. С. 13). Сопоставление лиц с масками в данном случае, столь явно ориентированное на приведенный выше фрагмент «Reisebilder» Г. Гейне, может мотивироваться сочетанием немецкого *couleur locale* (или просто *lokal*) и сатирической точки зрения.

24. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 202; там же, несколько далее: «сила вещных метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого» (С. 206).

однако так и не ставший предметом его концептуализации, означает конфликт, возникающий из невозможности и одновременно необходимости «связать» вместе семантически разнородные единицы. В этой «связи» исключительно удачным представляется использованное Питером Стейнером для перевода «невязки» слово «incongruity»<sup>25</sup>, семантическое поле которого включает одновременно и «несоответствие» и «несовместимость». Структура тропа, «вещной метафоры» понимается Тыняновым как состояние конфликта, столкновения: метафора не объединяет две «половинки», не является «слиянием образов» «в единую целостность»<sup>26</sup> и т. п., а, сводя вместе, интегрируя, как сказал бы сам Тынянов, гетерогенные элементы, инициирует между ними борьбу.

Следует отметить, что такая структура метафоры возникает у Тынянова не только в связи с поэтикой комического. Так, в посвященной В. Брюсову статье он парадоксально сближает структуру брюсовской метафоры с ломоносовской: «Это не метафора романтика, опирающаяся на эмоциональные связи слов, а скорее тот семантический *слом*, который получается в итоге метафоры, как “сопряжения далеких идей” у так называемых “ложно-классиков”. Метафора Брюсова *острыми, сталкивающимися* краями может быть уподоблена метафоре ломоносовской»<sup>27</sup>. Сходное понимание метафоры находим и в «Проблеме стихотворного язы-

25. Steiner P. Russian Formalism: a Metapoetics. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984. P. 119. Излагая точку зрения Тынянова на пародию, Б. Бегак определяет «невязку» как «контраст», что представляется недостаточным; см.: Бегак Б. Пародия и ее приемы // Бегак Б., Н. Кравцов, А. Морозов Русская литературная пародия. М.: ГИХЛ, 1930. С. 51.

26. Белый А. Жезл Аарона. (О слове в поэзии) // Скифы. СПб., 1917. Сб. 1. С. 182–188.

27. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 532.

ка», где, анализируя пассаж из «Риторике» М. В. Ломоносова, Тынянов синонимически сопоставляет «метафору» со «*столкновением* двух основных признаков»<sup>28</sup>. Иначе говоря, обращение к другим работам тыняновского корпуса свидетельствует о том, что ситуация, порождаемая «невязкой», рассматривается им как нечто более существенное, чем просто элемент комической поэтики. Едва ли будет большим преувеличением сказать, что «несовершенство связи» представляет в системе Тынянова семантическую основу литературного текста вообще, внутренний конфликт, приводящий в конце концов к «динамизации» смысла. Литературная семантика моделируется Тыняновым по принципу оксюморона или каламбура, который мыслится формалистами, по замечанию Оге А. Хансен-Лёве, как «сочетании несочетаемого», порождающее «эффект контрастности, остранения, шока»<sup>29</sup>. Литература предстает неким внутренним неравенством, которое становится и принципом построения метафоры и основой сюжетного развертывания. Так, например, в «Проблеме стихотворного языка» Тынянов на первых же страницах вводит понятие «динамизма» конструкции литературного произведения именно как столкновения, конфликта: «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая. *Динамизм* этот сказывается во 1) в понятии конструктивного принципа. *Не все факторы слова равноценны*; динамическая

28. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. The Hague: Mouton. 1963. С. 95; ср.: «метафора и сравнение <разрядка автора. — А. Б.> являются, при *столкновении* основных признаков, а стало быть, и при частичном их вытеснении, тоже случаями, в которых мы имеем дело с остатками основных признаков» (Там же. С. 86).

29. Хансен-Лёве Оге А. Текст-текстура-арабески. Развертывание мотива *ткани* в поэтике Мандельштама О. // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10. С. 260.

форма образуется *не соединением, не их слиянием* (ср. часто употребляемое понятие «соответствия»), а их *взаимодействием* и, стало быть, *выдвиганием* одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор *деформирует* подчиненные. <...> Искусство живет этим *взаимодействием, этой борьбой*<sup>30</sup>. В процитированном фрагменте соединению, слиянию, соответствию («Correspondances»?<sup>31</sup>), которые Тынянов мог считать принадлежностью концептуального аппарата синтетически ориентированного символизма, или одного из его изводов, противостоит борьба.

Идея «динамизации» является важнейшей для Тынянова-теоретика; он возвращается к ней достаточно

30. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 10. Ср. также чуть далее; здесь Тынянов определяет стих как систему «сложного взаимодействия, а не соединения <рядка автора. — А. Б.>, метафорически выражаясь, стих обнаружился, как борьба факторов, а не как содружество их» (Там же. С. 20).
31. Еще в 1910-е годы эпигоны символизма продолжают прибегать к сонету Бодлера для обоснования своих эстетических кредо. Так например, А. В. Туфанов в 1914 году в статье «Об эго-футуризме» полагал, что «поэт должен давать только соответствия, ряды образов из великого символического трактата» (цит. по недавней републикации: Морев Г. К истории русского авангарда: «новый эгофутуризм» А. В. Туфанова // Europa Orientalis. 1998. Т. 17. № 1. Р. 234). «Соответствия», конечно, напрямую отсылают к тексту Бодлера, что подтверждается и другой хрестоматийной реминисценцией вероятно самого известного стихотворения «Les Fleurs du mal»: «Мы — в лесу символов и выйти из него не можем» (Ibid. Р. 234), ср.: L'homme у passe à travers des forêts de symboles. Разумеется, литературная деятельность Туфанова в 10-е годы находится на периферии модернизма, а его статья скроена из общих мест; в этом смысле полемический выпад Тынянова направлен не по конкретному «адресу», но против наиболее «само собой разумеющихся», то есть наиболее влиятельных эстетических loci communes. Иначе говоря, претензии Тынянова заключаются в том, чтобы предложить «новую парадигму» эстетически новой эпохи, дать новую семантическую модель, новый «образ смысла», если перефразировать Ж. Делеза.

часто, прибегая в том числе и к такому «концепту», как «невязка». Начав с наиболее существенной структуры, лежащей в основе комического, Тынянов превращает «невязку» в семантическое условие литературы вообще, так же как впоследствии он вынужден будет ввести несколько существенных дистинкций для того, чтобы освободить пародию от ее слишком тесной связи все с тем же комическим дискурсом. Так, в статье, опубликованной в ленинском номере «Лефа», Тынянов пишет: «Каждый образ в языке изнашивается, застывает. Когда он “жив”, действителен, — это значит, что слово как-то отодвинуто, что есть в слове какая-то *невязка, динамизирующая значение*. Эта невязка может происходить от того, что в слове *столкнулись* два значения, два лексических единства, два основных признака — и эти два лексических единства *теснят* друг друга (метафора). Это может происходить из-за невязки фразового смысла (т. е. смысла слова, определяемого фразой) с основным признаком (лексическим единством) данного слова. Во всяком случае, *невязка* <выделено Тыняновым. — А. Б.> обязательна для действительного живого образа. Когда же образ стирается, — это значит невязка прекратилась — основной признак слова стерся, — и слово удобно укладывается в фразу, не выдвигаясь, становится однородным с другими»<sup>32</sup>. «Невязка» делает текст «живым», стирание ее, «прекращение» ведет к автоматизации, семантической смерти, остановке смысловой работы. Ключевым принципом для Тынянова оказывается несколько загадочная «теснота», будь то «теснота стихового ряда»<sup>33</sup> или тес-

32. Тынянов Ю. Словарь Ленина-полемиста // Леф. 1924. № 1 (5). С. 98–99.

33. М. И. Шапир основательно полагает, что данный термин был построен Тыняновым посредством паронимической игры немецкими словами *dicht* (тесный, плотный) и *dichten* (сочинять стихи) (Шапир М. И. Комментарии // Винокур Г. О.

нота столкновения значений, поддерживающая смысловое напряжение текста.

Что же касается «борьбы», то данный принцип приобретает в текстах Тынянова совершенно особый статус, начиная с «Достоевского и Гоголя», его дебютной публикации. Здесь в частности представлен своего рода первый эскиз теории литературной эволюции: «Когда говорят о “литературной традиции” или “преemptственности”, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — *борьба*»<sup>34</sup>. Суммируя, можно сказать, что для Тынянова «размежевание», столкновение, борьба оказывается и принципом, организующим внутри-

Филологические исследования. С. 348). Подобная языковая возможность была замечена и использована современником Тынянова Эзрой Паундом, который в 1934 году писал в своей «Азбуке чтения»: «‘Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.’ Dichten = condensare. I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression. Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the German language. ‘Dichten’ is the German verb corresponding to the noun ‘Dichtung’ meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the Italian verb meaning ‘to condense’» (Pound E. ABC of Reading. New York: New Directions, 1960. P. 36; см. также P. 92; «Великая литература это просто язык, нагруженный смыслом до максимально возможной степени». Dichten = condensare. Я начал с поэзии потому, что это наиболее концентрированная форма словесного выражения. Бэзил Бантинг, копаясь в немецко-итальянском словаре, обнаружил, что эта идея поэзии так же стара как и немецкий язык. ‘Dichten’ это немецкий глагол, соответствующий существительному ‘Dichtung’, означающему поэзию, и лексикограф перевел это итальянским словом, означающим ‘сгущать’» — *пер. мой*). Бэзил Бантинг (Basil Bunting) — поэт, принадлежавший к ближайшему окружению Паунда.

34. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198.

текстовые отношения и отношения внутрилитературные, скажем, между поэзией и прозой<sup>35</sup>, моделью литературного развития и, как кажется, структурой «le champ littéraire», «литературного поля» (П. Бурдьё), на котором осуществляется самоидентификация литературных группировок и отдельных писателей, на котором конституируют себя в качестве «творцов». В этом смысле правомерным представляется интерпретация процитированного текста как своего рода автоописания, фиксации собственной культурной стратегии «дистинкцирования» своей группы и ее взаимоотношений с другими в качестве моделирующей литературный праксис научной теории. Взаимопроекция формалистских стратегий и научной рефлексии была отмечена и современниками, в частности рецензировавшим книжку Тынянова Б. В. Томашевским: «Основная мысль автора — безусловно верная — что новые школы создает не благонамеренное эпигонство, а *борьба*, — скрытым образом отражается и на самой разбираемой брошюре, как литературном факте. Объекты борьбы не указаны Тыняновым, но они существуют, они чувствуются при чтении и особенную, ценную остроту его работе придает то, что читая ее, мы наблюдаем процесс создания новой школы в поэтике и истории литературы, *борющейся* с официальными традициями последних десятилетий»<sup>36</sup>. Думается, что логика «борьбы», в тыняновском варианте предполагающая отсутствие «слияния», «соответствия», «единства», «синтеза», «консенсуса» связана и с формалистским самоопределением в качестве «профес-

35. «Версоцентризм формалистов аналитичен, будучи нацелен на расщепление поэзии и прозы, в противовес синтетическому, включающему прозу в область поэзии, версоцентризму символистов второго поколения» (Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Amsterdam: Rodopi, 1987. С. 76, примеч. 3).

36. Книга и революция. 1921. № 1 (13). С. 66.

сионалов», «техников», «специалистов», «спецификаторов» в противоположность «дилетантскому» символизму<sup>37</sup>.

«Тесные» отношения между «живым» и «мертвым», столкновение, «невязка» между человеческим и вещным оказываются своего рода obsessey Тынянова — исследователя литературной семантики. Выбирая примеры для «Проблемы поэтического языка», он неоднократно обращается именно к такому столкновению «основных признаков значения» и, как мы увидим далее, к тем смысловым эффектам, которые подобная «невязка» порождает. Так, например, Тынянов нахо-

37. Противопоставление описанных стратегий, и той, в которой видное место занимает «профессионализм», «мастерство», и ориентированной на «синтетизм», находим у откровенно предпочитавшего «разброд» Г. Г. Шпета: «Мастер, артист, художник, поэт — дробят. Их путь от единичности к единственности. Долой синтезы, объединения, единства! Да здравствует разделение, дифференциация, разброд!» (Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1922. Вып. 1. С. 21). В связи с формалистской идеей «борьбы» отметим также представление о «войне» в поэзии в статье О. Мандельштама «Заметки о поэзии» (Тоддес Е. А. Мандельштам и опоязовская филология // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 89). О концепте «борьбы» у формалистов см.: Hansen-Löve A. «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. Т. 57. Fasc. 1: (В. М. Еженбаум) Р. 99–100. Возвращаясь к семантике, следует указать также на фундаментальную для монтажной теории идею С. М. Эйзенштейна о киномонтаже, как о смысловом столкновении. Ср., например: «Чем же характеризуется монтаж, а следовательно и его эмбрион — кадр? Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением. <...> Я ему <Пудовкину. — А. Б.> противопоставил свою точку зрения монтажа как *столкновения* <выделено автором. — А. Б.>. Точка, где от столкновения двух данных возникает мысль» (Эйзенштейн С. М. За кадром // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6-ти томах. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 290). О киноконцепции Тынянова в связи с эйзенштейновскими представлениями о монтаже см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 553–554.



дит соответствующий пример у Ломоносова, который «в § 83 части II первого изд. “Риторике” говорит о метафоре, “словах риторических”: “Вместо свойственных слов, которые вещь или действие точно значат, часто полагаются другие, от вещей или от действий с оными некоторое подобие имеющих взятые. 1) *Когда слово к неживотной вещи принадлежащее переносится к животной*, н. п. твердой человек, вместо скупого; полки текут на брань, вместо идут...”»<sup>38</sup>.

Интерес Тынянова к метафорическому столкновению живого и вещного не ограничивается лишь цитатой из Ломоносова. Несколько ранее, в той же «Проблеме стихотворного языка» он цитирует разбор А. С. Шишковым басни А. П. Сумарокова, где героем текста является «епанча»: «“Епанча представляет здесь и то и другое: в одном случае глагол хлопочет, точно так же, как и не хочет, изображает в ней некое одаренное чувствами существо; в другом случае тот же глагол хлопочет изображает ее как вещь бесчувственную, трепещущую от ветра. Сие соединение понятий в одном и том же слове делает красоту изображений; ибо кратким изречением многие мысли в уме рождает”. Здесь очень хорошо оттенена и динамизация слова в стихе, — и проистекающая отсюда подчеркнутость столкновения основных признаков»<sup>39</sup>. Важнейшее семантическое следствие подобной игры заключается в двусмысленности, смысловой неразрешимости, своего рода зыбкости, колеблемости текста, поскольку «епанча» оказывается одновременно и вещью и живым существом.

Приведенная цитата из трудов адмирала-филолога могла заинтересовать Тынянова по нескольким причинам. С одной стороны, анализ Шишкова исключи-

38. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 94.

39. Там же. С. 77–78; в обоих случаях разрядка Тынянова.

тельно ярко демонстрирует эффективность смысловой невязки, а с другой, указывает на возможную взаимозависимость основного семантического механизма и структуры литературного героя. С точки зрения Тынянова, персонаж является результатом некой «динамической интеграции»<sup>40</sup> или игры «эквивалентов»<sup>41</sup>. Эквивалентность в данном случае понимается в духе избранного Тыняновым примера, где «герой» текста, «епанча» одновременно оказываясь и вещью и чем-то одушевленным, как бы расслаивается на ряд соотнесенных друг с другом в сюжетной структуре элементов, а динамизм, динамизация героя возникает из «невязки», смыслового столкновения эквивалентов. Момент интеграционный, сближающий смыслы до «тесноты», не позволяет этому семантическому трению остановиться, не допускает прекращения соотнесенности «живого» и «вещного».

В связи с персонажной поэтикой Тынянова важное значение приобретает его киносценарий «Обезьяна и колокол», где одним из главных «героев» является подвергаемый экзекуции медный церковный колокол, в «эквивалентные», монтажные отношения с которым включаются преследуемые властями скоморохи. «Анимация», антропоморфизация колокола осуществляется языковыми средствами, и в частности одним из наиболее очевидных вербальных механизмов, сталкивающих живое и вещное — через использование многозначности слова, через употребление знака, отнесенного одновременно и к сфере «вещного» и к сфере «живого»: «*Писк* волынки — *стон*. *Стонет* седобородый мастер тонким *стоном* <...>. <...> *Стонет* мастер <...>. *Пищит* волынка под ногой у стрельца. *Пищит* ребенок в колыбели»; «С соседних колоколен смотрят звонари

40. Там же. С. 9.

41. Там же. С. 123–124 (примеч. 3).

<...>. <...> У одного даже *язык* высунут от напряженного внимания, а рядом — толстый и тяжелый колокольный *язык*»; «— Девку испортили! <...> Колокол, будь ему неладно, *испортил!* <...> Патриарх, выслушав его, вспоминает *веселый* колокол; ноги у патриарха притаптывают. Вдруг опомнился и говорит: — *Урезав уши, бить плетью* за блуд, *нещадно гнать* <колокол>»; «Поп читает: — И *отсечь* окаянному за звон его окаянный *оба уха, и, урезав язык, бить плетью нещадно*. Палачи начинают молотами *сбивать уши* у колокола. Сбили. <...> *Вынули язык*. <...> Палач заорал колоколу: — Держись, ожгу! В толпе пробирается скоморошья женка, которая услышала палачов крик. Кричит от ужаса, закрыла лицо руками. Палач размахнулся, ударил по колоколу. Колокол *стонет*. <...> Палачи жарят колокол в три кнута. <...> Колокол *стонет* <...>. <...> Красные полосы ложатся на спины. *Бьют* колокол, *бьют* людей. <...> Колокол под ударами палача *стонет*»<sup>42</sup>. Общие для вещной и человеческой сфер

42. Тынянов Ю. Обезьяна и колокол. / Публ. и послесловие И. Сэлман // Киносценарии. 1989. № 3. С. 136, 138, 141, 143. Отметим также вполне очевидный факт столкновения «живого» и «вещного» в самом названии сценария. Речевые ресурсы антропоморфизации вещи были предметом особой рефлексии В. Набокова во время работы над романом о «восковых автоматах» — «Король, дама, валет». В январе 1928 года он пишет эссе «Человек и вещи», в котором важное место занимает данная проблематика (о связи эссе и романа см. в предисловии А. А. Долинина к публ.: Набоков В. On Generalities. Гоголь. Человек и вещи // Звезда. 1999. 4. С. 9–10). Здесь Набоков выделяет два основных механизма поэтики «анимации», «оживления» предметов: 1) по денотативному сходству, когда «окно» уподобляется «глазу» и 2) через обыгрывание многозначности слова, задействованного одновременно и в вещном мире и в мире живого: «Я точно окружен маленькими уродцами, и уже кажется мне, что зубчики часов грызут время, что ушко иголки, воткнутой в занавеску, подслушивает, что носик чайника, с капелькой застывшей на кончике, сейчас хморкнет, как простуженный человек. <...> В шварцвальдских деревнях

глаголы фиксируют в сценарии монтажное столкновение. Иногда, однако, данный механизм обнажает специфически языковую сторону тыняновского киномонтажа, когда антропоморфизация вещи, «монтаж» людей и предметов достигается именно такой исключительно речевой «скрепой». Например, в случае с «языком» колокола и «языком» звонаря данный прием сам мотивирует визуальную монтажную «невязку», соположение, «стыковку» одушевленного и неодушевленного, а не мотивирован ею; словесные конструкции оказываются не записью, «нотацией» зрительных, а их своеобразным истоком. Реплики героев, фиксирующие языковую игру, как в случае с «приговором» колоколу, выполняют функции своего рода метатекста, указывающего устройство «картины», видеоряда. Подобное превалирование словесного над зрительным нередко у «логоцентричных» формалистов, обсуждавших и теоретически речевой исток визуального. Так, например, Б. Эйхенбаум полагал, что кинометафора вообще «работает» только при прочтении ее через метафору языковую: «Кино-метафора возможна только при условии опоры на словесную метафору. <...> Кино-метафора есть своего рода зрительная реализация словесной метафоры»<sup>43</sup>. Видимое здесь оказывается со всей очевидностью подчинено именно языковому, вербальному, «говорить» существует здесь раньше, чем «видеть».

Гоголевский «вещизм» в построении героя, взятый как прием поэтики, экспонирует принцип дина-

сть насмешливые дома: оконце в крыше удлинено наподобие хитрого глаза. Чрезвычайно глазастые бывают и автомобили — благо мы даем им не три, не один, а именно два фонаря. Немудрено, что в наших сказках и на наших спиритических сеансах вещи и впрямь оживают» (Там же. С. 21).

43. Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. Berkeley, 1984. С. 51.

мизации смысла в теоретическом тексте и постоянно возвращается в виде «невязки» живого и мертвого, столкновения одушевленного и вещного в собственной литературной практике Тынянова. Так, «невязка», лежащая в основе «вещных метафор», их органическая связь с поэтикой Гоголя и идея литературного персонажа, построенного на двусмысленности, на «несовершенстве связи» живого и вещного, оказываются сведенными вместе в сценарии «Шинели», где вещное сравнение Гоголя разворачивается Тыняновым в сюжет киносценария, а персонажный статус вещи утверждается вводом в текст ее живого двойника, «живой» параллели, «живого» эквивалента, выполняющего ту же сюжетную функцию. Так, в специальном предуведомлении к фильму Тынянов подчеркнул двойственный характер «приятной подружки» петербургского чиновника: «В основу разворачивания киноповести положен образ Гоголя, где идея “Шинели” далеко перерастает натуралистическую вещь, “шинель на толстой вате” <...>. <...> Мечта петербургского чиновника, низведенного до степени пишущего автомата, почти потерявшего человеческий облик, — не просто шинель, но шинель, которая вместе с тем и приятная подружка жизни. В киноповести этот образ естественно распадается на два наглядных образа: девушки, “приятной подружки”, о которой мечтает всякий петербургский чиновник в молодости, и шинели, которая является приятной подружкой в старости»<sup>44</sup>.

44. Тынянов Ю. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Л., 1973. Вып. 3. С. 78 (о реализации данных мотивов в фильме в связи с поэтикой ФЭКСов см.: Булгакова О. Л. Бульвардизация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 44); ср. в «Достоевский и Гоголь»: «Здесь комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, *не вяжущихся* друг с другом. Тот же прием в сравнении шинели “с приятной подружкой жизни”: “и подружка эта была не кто другая,

как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке». И здесь комизм в невязке двух образов, живого и вещного», (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 202). Похожий ход предложен в эссе Набокова В. о Гоголе. Так, сославшись на «догадку» Андрея Белого о том, что знаменитый ларец «was a wife of Chichikov <...> in the same way as the cloak was Akaky's mistress in "The Overcoat" or the belfry Shponka's mother-in-law in "Ivan Shponka and his Aunt"» (Nabokov V. Nicolai Gogol. Norfolk; Connecticut: New Directions Books, 1944. P. 91) («что эта шкатулка была женой Чичикова <...> в такой же мере, в какой шинель была любовницей Акакия Акакиевича или колокольня Шпоньки — его тещей», Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 91, пер. Е. Голышевой), Набоков «достраивает» коробку до Коробочки, разумеется отмечая любые возможные притязания «венской делегации»: «It may be further observed that the name of the only female landowner in the book, "Squiesr" *Korobochka* means "little box" — in fact, *Chichikov's "little box"* <...> and *Korobochka's* arrival in the town at the crucial moment is described *in buxological terms*, subtly in keeping with those used for the above quoted anatomic preparation of Chichikov's soul» (Nabokov V. Op. cit. P. 91) («Заметьте, что имя единственной помещицы в книге — госпожа Коробочка <означает «коробочку» — на самом деле «коробочку Чичикова»> <...>, а кульминационный приезд Коробочки в город описан так, что невольно вспоминается вскрытие чичиковской души», Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 91, пер. Е. Голышевой; по непонятным причинам переводчица вообще выпустила из своего перевода «buxological terms», что следовало перевести как «коробкообразно». Набоков в данном случае использует латинское *buxus*, означающее самшит или изделие из самшита, то есть в случае с Коробочкой — деревянную коробку, ср. в «Bend Sinister», когда один из героев, взяв в руки книгу, обнаруживает, что это коробка: «The zoologist had looked up and at the same time put down *Buxum bibliiformis* with much force» (Nabokov V. Bend Sinister. Harmondsworth: Penquin Books, 1974. P. 50–51). Латинское словосочетание вероятнее всего пародирует естественнонаучные таксономии, что мотивируется фигурой профессора зоологии. С другой стороны, не исключено, что мы имеем дело с англо-латинским каламбуром *book(s)* — *buxus*, когда коробка и книга, благодаря языковому сходству, как бы вложены одна в другую. К этой цепочке следует, разумеется, подключить и очевидное *box*, этимологически восходящее к *buxus* и означающее в английском языке не только коробку, но и самшит). Впрочем, возможность такой игры несомненно находилась в поле зрения

На подобной игре эквивалентами героя, возникающего из «оксюморонной связи несвязуемого»<sup>45</sup>, императора Петра Великого и его воскового изображения и строится «Восковая персоне». Описанная выше базисная, основная «невязка» повести, последовательно осуществленная «теснота» связи живого и мертвого по сути дела «стилистически» подготавливает замену умирающего монарха его посмертной маской. В этом также можно видеть превращение в фабульную структуру весьма значимого элемента своеобразно понятой поэтики Гоголя, «основной прием» которого «в живописании людей» был представлен Тыняновым еще в первом опубликованном эскизе теории пародии как «прием маски»<sup>46</sup>. В «Восковой персоне» герой-маска становит-

и самого Тынянова, мыслившего «Коробочку» как «вещную метафору» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 203). Отметим также возможную цитату «Достоевского и Гоголя» в книжке Набокова. Так, фраза Тынянова о том, что «Гоголь необычайно видел вещи» (Там же. С. 201) превращается у Набокова в изысканное «энтомологическое» сравнение возможностей человеческого зрения с «образом, воспринятым фасеточным глазом насекомого». Это различие оказывается существенным для понимания того, как «Gogol saw things and the way average readers and average writers see things» (Nabokov V. Nicolai Gogol. P. 86), то есть, того как «Гоголь видел вещи и того как средние читатели и средние писатели видят вещи» (*пер. мой*). Отметим, кстати, что в книжке Набокова воспроизведена фотограмма из фэкс-овской «Шинели», снятой по сценарию Тынянова. Комментарий Набокова сводится к тому, что будучи не против фотографии «шинели», он решительно против фотографии актера, не похожего на Акакия Акакиевича (P. 142).

45. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 373.

46. Там же. С. 203 и далее. В своем обзоре литературы о Гоголе В. Виноградов сопоставляет масочность персонажа из указанной брошюры Тынянова с представлением В. Розанова о героях Гоголя как о восковых куклах: «По мнению автора, основной прием Гоголя в живописании людей — прием “маски”. Само понятие о маске остается, однако, не вполне определенным: оно связано с мыслью Розанова <из статьи «Пушкин и Гоголь». — А. Б.> о крошечных восковых фигурках» (Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 197).

ся героем и его маской, превращенной в героя<sup>47</sup>; эта основная фабульная схема, замещение человека или животного («Слон», «Лапландский олень, Джигитей»<sup>48</sup>) вещью (= изображением, куклой, чучелом) реализуется фигурой сравнения живого и мертвого, одушевленного и неодушевленного. Превращение «маски» в «героя» приводит к оживанию «гипса» («Гипсовый портрет смотрел на всех яйцами надутых глаз, <...> и губа

47. «И он вспомнил то лицо, на которое стало походить лицо мастера: то лицо было Силеново, на фонтанах, работы Растрелли же. Это лицо из бронзы было спокойное, оно было даже равнодушное, и сквозь открытый рот лилась беспрестанно вода <...>. И теперь, точно, рот мастера был приоткрыт, слюна текла по углам губ, и глаза его застало крайним равнодушием» (257–258). Иначе говоря, лицо и маска подвергаются зеркальным — с переменной, так сказать, левого на правое — трансформациям: «оживание» маски Петра сопровождается своеобразным превращением живого лица скульптора в маску.
48. Этот персонаж был сконтаминирован Тыняновым из двух, расположенных в описании О. Беляева по соседству экспонатов Петербургской кунсткамеры: «Северный или Лапландский Олень (*Cervus Tarandus*)», «Джигитей (*Equus Nemipus*)» (Беляев О. Кабинет Петра Великого. СПб., 1800. Отд. 2. С. 123–124, 124). Несколько отвлекаясь, следует указать и на то, что в кунсткамерных главах Тынянов использует не только исторические реалии, но и современные. Так, по предположению Р. Д. Тименчика «неумы», выпившие спирт из банок с младенцами, могут быть соотнесены с петербургским послереволюционным эпизодом (или слухом), зафиксированным в «Распаде атома»: «Банки с раковыми опухолями: кишечник, печень, горло, матка, грудь. Бледные выкидыши в зеленоватом спирту. В 1920 году в Петербурге этот спирт продавался для питья — его так и звали “младенцовка”. Рвота, мокрота, пахучая слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль» (Иванов Г. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Согласие, 1994. Т. 2. С. 13; по устному сообщению Н. Охотина, которому мы приносим благодарность, сотрудники Кунсткамеры еще в пятидесятых годах называли спирт, в котором содержались экспонаты, «подребеновкой»). И у Иванова и у Тынянова (правда, без присутствующих «Распаду атома» бодлерианско-селиновских обертонов) данный мотив, конечно, призван столкнуть жизнь и смерть.



была дернута влево, а скулы набрякли материею и гневом», 228) и «анимации» воскового портрета: «Шестипальный стоял, *как* стояли в углу натуралии, — он не дышал. И еще звякнуло, зашипело как в часах перед боем, — и, мало дрогнув, встав во весь рост, повернувшись, — воск <статуя Петра. — А. Б.> сделал рукой мановение — *как будто* сказал шестипалому: — Здравствуй!» (278). Необходимо отметить, что при этом живой монстр сравнивается с мертвыми натуралиями, то есть параллельно оживанию статуи, движению автомата живое «превращается» в бездвижное, мертвое. Приведем также другой пример, когда на фоне оживания мертвого Тынянов выстраивает и противоположный мотив, омертвление, застывание живого, которое как бы превращается в вещь: «Балтазар Шталь, гезель, схватился за голову обеими руками и стоял в палате, *как китайский идол*» (327).

Через сравнение словно оживает восковая маска, наделенная подобием мыслей: «После того они замесили воск змеиной кровью, растопили, и влили в маску, — и голова стала тяжелая, *как будто влили не топленый воск, а мысли*»<sup>49</sup> (257). Семантическим эффектом риторики сравнения оказывается антропоморфизация вещного («Пирожники кричали, подавали пироги, а пироги были обмотаны тряпьем, *как грудные дети*»<sup>50</sup>, 295) и странное, макаберное оживание ставших экспонатами «анатомии» трупов: «Маль-

49. Ср. в «Журавле» В. Хлебникова: Жизнь уступила власть / Союзу трупа и вещи./ О, человек! Какой коварный дух / Тебе шентал, убийца и советчик сразу:/ «Дух жизни в вещи влей!» (Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 191).

50. Ср., кстати, в другом тексте, где вещи также вступают в сложные отношения с героями: «Баба торговала пирогами. Они были укрыты одеялом. Они, остывающие, еще не испустившие жара жизни, почти что лопотали под одеялом, возились, *как щенки*» (Олеша Ю. Зависть. М.: ЗИФ, 1928. С. 25).

чик был небольшой, и все в нем было небольшое, в нем была пропорция. И правой рукой, согнутой, мальчик *указывал на что-то* посетителю, а лицо его улыбалось, *как бы* от стыда или смущения. Череп у него был с одной стороны снят и было ясно все сплетение мозговых жилок, но это мальчику не мешало. Он *как будто забыл* о своей голове, и улыбался прекрасной улыбкой. Тогда Петр Михайлов двинулся к нему, <...> длинными руками Петр поднял с полу мальчишку и поцеловал в бледные губы»<sup>51</sup>; «Золотые от жира мла-

51. Тынянов Ю. Восковая персона // Звезда. 1931. № 1. С. 27–28; сцена убрана после единственного отдельного прижизненного издания: Тынянов Ю. Восковая персона. Л.; М.: ГИХЛ, 1931. С. 31. Послуживший основой данного фрагмента исторический эпизод зафиксирован в голландской историографии, где было впервые описано посещение царем собрания Ф. Рюйша: «Sa surprise redoubla encore à la vue d'un corps d'enfant si parfaitement conservé qu'on eût dit voir un enfant vivant avec le sourire sur les lèvres; le prince ne put s'empêcher de lui donner un baiser» («Его удивление еще удвоилось при виде тела ребенка столь превосходно сохранившегося, что казалось, будто видишь живого ребенка с улыбкой на устах; государь не мог удержаться, чтобы не поцеловать его») (Scheltema J. Anecdotes historiques sur Pierre le Grand et sur ses voyages en Hollande et à Zaandam dans les années 1697 et 1717. Lausanne, 1842. P. 127; *пер. мой*; русский перевод голландской книжки появился лишь незадолго до революции, эпизод с трупом мальчика см.: Русская старина, 1916, февраль, С. 211); отсюда рассказ о визите Петра попал в «Историю России» С. М. Соловьева («В кабинете Рюйша он так увлекся, что поцеловал отлично приготовленный труп ребенка, который *улыбался как живой*», Сочинения. М.: Мысль, 1991. Т. 13–14. Кн. VII. С. 535, со ссылкой на французский перевод работы J. Scheltema), в известное исследование П. П. Пекарского («Особенно он поражен был при виде трупа ребенка, который был так хорошо сохранен, что *казался живым и с улыбкой на устах* — царь не мог воздержаться, чтобы не поцеловать его» // Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862, Т. 1. С. 9, также со ссылкой на J. Scheltema, С. 11) и в «Лекции» В. О. Ключевского («увидев в его анатомическом кабинете превосходно препарированный труп ребенка, который *улыбался, как живой*, не утерпел и поцеловал его», Сочинения.

М.: Госполитиздат, 1958. Т. 4. С. 24); затем вошел в беллетристику о Петре, в частности в «Восковую персону» и в «Петра Первого» («он так восхитился отлично приготовленным трупом ребенка, который *улыбался, как живой*, что поцеловал его», Толстой А. Полное собрание сочинений. М.: ГИХЛ, 1946. Т. 9. С. 315), где он подается как фрагмент цитируемого подлинного дневника Якоба Номена, хотя в тексте заандамского кушца (Записки Я. К. Номена о пребывании Петра Великого в Нидерландах в 1697/98 и 1716/17 гг. / Пер., введ. и коммент. В. Кордта. Киев, 1904) такая запись отсутствует. Анализируя процитированную «историю» в контексте интереса Петра к анатомии, О. Матич характеризует ее как парадоксальную, когда «на мгновение *стерлась грань между живыми и мертвыми*» (Матич О. Постскрипtum о Великом Анатоме: Петр Первый и культурная метафора расчленения трупов // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 184). Исследовавший мотив поцелуя в повести Тынянова М. Ямпольский отмечает: «Той сцене, где Растрелли-Силен целует маску Петра, соответствует другая, где Петр целует отрубленную голову Марьи Даниловны Хаментовой <...>. Оба поцелуя — это зеркальные *сближения масок, лица живого и мертвого, это соприкосновение со смертью*» (Ямпольский М. Демон и лабиринт. С. 235; к параллели, намеченной М. Ямпольским следует добавить и поцелуй царем чучела птицы: «А в малой комнате были еще птицы — как цветы: белые, красные, голубые и желтые. Сама голубая, хвост черный, клюв белый. <...> И сам хозяин, когда был однажды в комнате, он открыл вдруг шкаф и вынул голубую и поцеловал» (206); фрагмент восходит к историческому источнику: «Показывали нам разных птичек — белых, красных, голубых, желтых, которые имели такой красивый цвет, что сам царь их целовал. Между ними были птички маленькие, как сверчок; другие же имели хвосты длиною в два локтя, сама же птица как палка, а когда летит, то немного распускает хвост; сама голубая, хвост черный, а клюв белый», Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца. С. 271). Откровенная «некрофилия» легенды о поцелуе отрубленной головы Марии Гамильтон, резкость столкновения «живого» и «мертвого» очевидна и в других текстах, написанных на данный сюжет, использовавшийся кстати достаточно часто в русской исторической беллетристике в периоды ослабления цензурных требований (Gasiorowska X. Op. cit. P. 37). Так, например, в поэме Георгия Чулкова Петр целует «живую»(!) голову: «И голову Марии нежной / Торжественно несет палач. / И вот царю как будто снится, / Что леди Гамильтон *жива*, / Что над землей взшла Денница / И *дышит* леди *голова* / И царь приник тогда устами /

денцы, все лимонные, плавали ручками в спирту, а ножками *отталкивались, как* лягвы в воде. А рядом — головки, тоже в склянках. И глаза у них были открыты» (197); [об умирающем Петре]: «А грудь *как* тюфяк, набитый трухой» (175); «А когда стал ходить за теми, за двумя *головами*, внизу, он долго смотрел Марье Даниловне <отрубленная голова Марии Гамильтон. — А. Б.> в глаза — а глаза были открыты, *как будто она кого-то увидала*, кого не ждала, и урод смотрел строение жилок» (215); «Пуери капут № 70. Смугловатая. Глаза не так широко раскрыты <...>, а напротив, *как бы с неудовольствием* скошены. <...> Тяжелыми веками он <заспиртованный ребенок. — А. Б.> *смотрит* на все, недовольный, важный, *как монгольский князек, — как будто* жмурится от солнца» (198). Тынянов педалирует столкновение «живого» и «мертвого» в окончательной редакции «Персоны», обнажая замену героя частью тела: «Тяжелыми веками *смотрит голова* на все, недовольно, важно, *как монгольский князек, — как будто* жмурится от солнца»<sup>52</sup>.

Латинская фраза из последнего фрагмента, «Пуери капут № 70», служащая заглавием «микроромана» из второй главы повести, отсылает к «*Musei Imperialis Petropolitani*» (1742–1745), первому реестру собрания петербургской Кунсткамеры, которым Тынянов безусловно пользовался, работая над «Пер-

К ее хладеющим устам... / Такими страстными дарами / Дарил любовницу Адам» (Чулков Г. Мария Гамильтон. Поэма. Пб.: Аквилон, 1922. С. 32); в повести Глеба Алексева голова царской любовницы одновременно и мертвая и живая, здесь Петр «поднял с земли *мертвую* голову, в упор *смотревшую* на него *теплыми* глазами» (Алексеев Г. Мария Гамильтон. М.: Журнально-газетное объединение, 1933. С. 47). См. также «Лобную балладу» (1961) Андрея Вознесенского, где голова «отвечает» царю; в этом тексте автор перепутал Марию Гамильтон и Анну Монс.

52. Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. С. 386.

соной». Следует при этом указать, что «Pueri caput № 70» не имеет прямого соответствия в указанном справочнике: стилизуя «портрет» натуралии в духе научного каталога восемнадцатого века, Тынянов обращается к «поэтике» барочного музейного описания анатомических экспонатов. Так, в «Musei Imperialis Petropolitani», в описании многочисленных «пуери капут» дотошно фиксируется «жизнеподобие» «как будто спящих» голов, напоминающих кажущихся живыми мертвых обитателей Кунсткамеры из «Восковой персоны»; ср., например: «Pueri caput, cuius color *viuentis similis est, oculisque clausis dormientis caput representat*», или: «Pueri caput *viuidum, dormienti simile*»<sup>53</sup>

53. «Голова мальчика, цвет которой подобен живому, с закрытыми глазами изображает голову спящего» «Голова мальчика живоподобная, кажущаяся спящей» (Musei Imperialis Petropolitani. Petropolitanae, СВВССХLII. Vol. 1. Partes 1–3. P. 44, 62; *пер. мой*). См. также другие примеры из того же текста: «лежащий в гробнице труп человеческого плода 6 месяцев, украшенный венком из цветов и естественных плодов и букетом, запах которого он *как бы вдыхает*» (цит. по: Станюкович Т. В. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 43); скелеты двух близнецов 7 месяцев представлены таким образом, что «один подносит к лицу внутренности живота, *как бы вытирая слезы*» (Там же. С. 43). Ср. также в описании анатомического кабинета, выполненном в конце XVIII века пользовавшимся «Musei Imperialis Petropolitani» Осипом Беляевым: «разные руки и ноги младенческие, приуготовленные посредством состава г. Руишем столь искусно, что *живость* их естественная сохраняется и донине невреждена» (Беляев О. Указ. соч. Отд. 2. С. 30). Мотив мнимого сна появляется, кстати, в «Шагренево́й коже», где главный герой, попав в загадочную антикварную лавку и обозревая, как в театре памяти Джулио Камилло, историю и географию мира, видит спящего воскового ребенка из собрания Фредерика Рюйша: «Là dormait un enfant en cire, sauvé du cabinet de Ruysch, et cette ravissante créature lui rappelait des joies de son jeune âge» (Balzac H. de. La comédie humaine. Paris: Gallimard, 1965. T. IX. P. 26 (Bibliothèque de la Pléiade)); «Вон там дремал восковой ребенок, уцелевший от музея Руйша, и это прелестное создание напомнило ему о радостях юных лет», Бальзак О.

etc. Составителю справочника, как кажется, было важно подчеркнуть хорошее состояние экспонатов и то искусство, с которым они приготовлены; для этого он вводит «фигуру» оживления, что, вероятно, и привлекло внимание Тынянова.

Вернемся к риторической конструкции «Персоны». Время от времени маркер сравнения («как», «как будто»), функция которого заключается в сталкивании «живого» и «мертвого», в приведении в действие динамической речевой машины, «невязки», начинает выпадать, благодаря чему текст приближается к некоему пределу уподобления, где мертвое одновременно является живым и наоборот: «спокойно *глядели* на них *утопые младенцы* и лягвы, и *улыбался мальчик*, у которого было видно устройство мозга и черепа» (303); «И воск повернулся тогда на длинных и слабых ногах, *которые сидели столько времени и отерпли*» (304); «И, *закинув* голову, в голубом, и *опершись* руками о подлокотники, *протянув* удобно вперед длинные ноги, — сидела *персона*. <...> <...> и сделали из того воска человека! <...> Зачем тот человек сделан <...>? И тот человек *смотрит* в окно? Одетый, обутый, глаза открыты» (277); «И воск, склонив голову в жестких Петровых волосах, *слушал* Ягужинского.

Собрание сочинений: В 10-ти томах. М.: Художественная литература, 1987. Т. 10. С. 21, пер. Б. А. Грифцова). Фредерик Рюйш, будучи профессиональным ученым-анатомом, разработал особый способ бальзамирования трупов и был известен главным образом как специалист по приготовлению «натуралий», а отнюдь не «артифициалий». Думается, что Бальзак в данном случае контаминирует мотив «спящей натуралии» барочного научного описания с мотивом обманчивой жизни воскового подобия. Анатомическое собрание Рюйша было куплено в 1717 году Петром Первым и стало основой коллекции Петербургской кунсткамеры; см.: Гинзбург В. В. Анатомическая коллекция Ф. Рюйша в собраниях Петровской Кунсткамеры // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1953. № XIV.

<...> Обернулся вбок и увидел собачку Эоис. Тогда он <Ягужинский. — А. Б.> протянул руку и *погладил собачку*» (306), etc.

Однако важнейшие стилистические ресурсы для реализации семантической двойственности героя были подсказаны Тынянову его излюбленным и наиболее разработанным примером персонажной структуры — «Носом» Гоголя: «Связь приемов сюжетосложения со стилем может быть обнаружена и на произведениях, где сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле. Возьмем “Нос” Гоголя. <...> Система названия вещей в “Носе” такова, что делает возможной его фабулу. <...> отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: “что-то”, “плотное” (средн. род), “его, он” (очень частое 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* <здесь и далее в цитате выделено Тыняновым. — А. Б.> посмотрел на майора, и *брови* его несколько нахмурились”. Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи»<sup>54</sup>. Наиболее значимые слова здесь — это «смыс-

54. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 342–343; ср. также в «Иллюстрациях»: «Но все в “Носе” основано на чисто словесном стержне: запеченный в хлеб нос <здесь и далее в цитате выделено автором. — А. Б.> майора Ковалева отождествлен и подменен неуловимым *Носом*, садящимся в дилижанс и собирающимся удрать в Ригу. Схваченный квартальным, *он* принесен в тряпочке своему владельцу» (Там же. С. 312). Использование в данном случае местоимения, указывающего одновременно и на «нос» и на некоего «Носа», обнажает

ловая атмосфера», «смысловая система фраз» и т. п. Базисная фабульная невязка «развертывается», как сказал бы В. Шкловский, сюжетом, всей стилевой тканью произведения: по сути дела, оно начинает повторять один и тот же узор, задаваемый основной конструкцией. Одно и то же семантическое столкновение тавтологически расплзается по тексту, придавая основному неравенству систематический характер.

Описанная в «Основах кино» «родовая», местоименная поэтика, на которой держится как на своеобразных шарнирах сюжетное «развертывание» построенной на эквивалентности человека и вещи фабулы,

текстовую игру «эквивалентами» героя, приводящую в конце концов к двусмысленности гоголевского персонажа, отмеченной и В. В. Виноградовым в его классическом анализе повести Гоголя: «В репликах Прасковьи Осиповны впервые мелькнуло отношение к носу как к одушевленной субстанции. <...> Теперь в думах встревоженного майора Ковалева слова начинают сочетаться так, что нос то возводится в категорию лица, то стремительно падает из нее в безличное “ничто”, в неопределенную вещьность» (Виноградов В. В. Указ. соч. С. 31). О значении «распредмеченной» поэтики «Носа» для «Киж» см.: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 354 и далее. В качестве возможного «импульса» или параллели к эссе «Иллюстрации», ранняя редакция которой была закончена к «осени 1922 года» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 545), укажем вошедший в «Ход коня» фельетон В. Шкловского «Подкованная блоха (К вопросу об инсценировках и иллюстрациях)», опубликованный, как указывает в своих комментариях А. Ю. Галушкин (Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 499) в Берлине в газете «Голос России» 9 августа 1922: «Когда Масютин иллюстрировал повесть Гоголя “Нос”, то вещь просто погибла, потому что все строение повести, вся ирония лежат в ее непосредственности. Нос то едет в дилижансе, на нем мундир надворного советника, то его заворачивают в тряпочку и запекают в хлеб. Гоголь нарочно совмещает оба момента. Квартальный, принеся майору его нос — нос реальный, хотя и отрезанный, — рассказывает, что он поймал его в образе человека» (Там же. С. 116).



превращающая литературного героя в невязку одушевленного и неодушевленного, во флуктуацию между «он» и «оно», в гротескное нечто, в «он(о)», используется Тыняновым в «Кижe», как в рассказе, так и в киносценарии звукового фильма. В рассказе солдаты, конвоирующие «секретного арестанта» в Сибирь, разрешили естественно возникшие в данном случае номинативные проблемы тем, что «значительно говорили <...>: “он” или “оно”»<sup>55</sup>. В позднем варианте киносценария находим тот же прием: «370. <...> Адъютант вытягивает из кармана указ и читает: “Поручика Кижe <то есть, *«его»*> вернуть немедленно!” 371. Командант: “*Оно* завтракает”»<sup>56</sup>. Игра на местоимениях третьего лица, текстовые колебания между мужским и средним родом как бы размывают интратекстовую референцию, идентичность персонажа.

В случае «Восковой персоны» такое подвешивание референции задается двусмысленностью, «невязкой», заключенной в самом заглавии, и разворачивается затем в текст(е): «персона», означая одновременно и портрет и его оригинал, «разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками»<sup>57</sup>. Так, например, в сцене визита Растрелли к Меншикову, еще почти в самом начале повести, высказывая напрямик мысль о близкой смерти царя, скульптор получает в ответ на это следующий реприманд Меншикова: «Ты что бредишь такие непотребные слова, относящиеся к самой *персоне*? <императору. — А. Б.> Император *жив* и нынче получил облегчение» (158–159). В той же сцене, обосновывая необходимость создания восковой маски Петра, ссылаясь при

55. Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. С. 348.

56. Neil Jerry. Jurij Tynyanov's Film-Work. Two Filmscripts: «Lieutenant Ki•e» (1927, 1933–34) and «The Monkey and the Bell» // Russian Literature. 1987. XXI–IV. P. 427.

57. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 92 и далее.

этом в качестве прецедента на европейскую традицию, итальянский мастер упоминает восковое изображение Людовика XIV, и отвечая на вопрос «герцога Ижорского», говорит: «Портрет мелок, как сам покойный французский государь был мал <обратим внимание на фигуру сравнения. — А. Б.>; рот у него женский; нос как у орла клюв; но *нижняя губа* сильна и знатный подбородок. Одет он в кружева, и есть способ, чтоб он вскакивал и показывал рукой благоволение посетителям, потому что он стоит в музее». Тут руки у Даниловича задвигались: он был малознающ в устройствах, но роскошен и любил вещи. <...> — «А обычай тот глуп, чтоб *персоне* <кукле? императору? — А. Б.> вскакивать и всякому бездельнику оказывать честь <...>» (162–163). Сцена в целом оказывается как бы «растянутой» на двух значениях, а «персона» превращается в причудливую невязку императора и его восковой куклы. Подобное столкновение смыслов «на одном знаке», с точки зрения Тынянова, вызывая к жизни некие не лишённые мистики «колеблющиеся признаки»<sup>58</sup> значения, и ведёт к приостановке референции, к выхолащиванию предметности; при этом данная структура покоится на «the impossibility of ever bringing the oscillation between the two to an end», если воспользоваться формулировкой Х. У. Гумбрехта<sup>59</sup>. «Колеблющаяся» семантика вырастает из колебательного движения смысла, подобно ходу маятника как бы вибрирующего между двумя значениями<sup>60</sup>.

58. О важности «колеблющихся признаков значения» для персонажной поэтики «Кижэ» см.: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. С. 332 и далее.

59. Gumbrecht Hans Ulrich. In 1926: Living at the Edge of Time. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1997. P. 60.

60. Ср. в «Смерти Вазир-Мухтара»: «И у знаменитого человека нет крова, нет своего угла, и есть только сердце, которое ходит маятником: то молодо, то старо» (Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. С. 38). Отметим неслучайность мета-

Если судить по опубликованным текстам, то впервые «колебательный» принцип смыслопорождения появляется у Тынянова в статье «Блок и Гейне», вышедшей в 1921 году. Здесь, анализируя авторское «лицо» Блока, он выделяет смысловое напряжение между двумя «портретами», из которого и прорезывается «лицо»: «Эмоциональная сила образа именно в этом *колеблющемся двойном свете*: и рыцарь, несущий на острие копья весну, и *одновременно* нечистый и продажный, с кругами синими у глаз, — все сливается в *предметно-неуловимый* и вместе эмоционально-законченный образ (сумрак улиц городских)»<sup>61</sup> <Здесь и далее разрядка автора, курсив — мой. — А. Б.>. Та же предметная зыбкость, «распредмеченность», возникающая из семантического колебания, в статье «Пушкин» (1928) превращается в концепцию смысловой двупланности пушкинских текстов. Так, говоря о стихотворении «На выздоровление Лукулла», являющемся одновременно «подражанием латинскому» и прозрачным «пасквилем» на С. С. Уварова, Тынянов пишет: «не следует думать, что нужно просто подставлять предметных героев в стихотворении: предметный герой *существует* со своим стиховым двойником. Вся суть в *колебании этих планов*. <...> Слово *не имеет* поэтому у Пушкина *одного предметного значения*, а является как бы *колебанием между*

форы «маятника» в нашем собственном тексте и в цитате из «Вазир-Мухтара». Мотив «маятника» весьма важен для всего романа, как и тот «колебательный» принцип смыслопорождения, который он репрезентирует: «Как сильно действовала на него хорошая и дурная погода: на солнце он был мальчиком, в тени стариком» (Там же. С. 29). Данный мотив несомненно связан с концепцией «неопределенности» главного героя романа; см. об этом: Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988; Левинтон Г. А. Еще раз о комментировании романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2.

61. Тынянов Ю. Блок и Гейне. Letchworth, 1979. С. 10.

*двумя и многими.* <...> Семантика Пушкина — двупланна, “свободна” от одного предметного значения и поэтому противоречивое осмысление его произведений происходит так интенсивно»<sup>62</sup>. Указание на «противоречивое осмысление» свидетельствует о конфликтном характере отношений между двумя составляющими семантического колебания, то есть, по всей вероятности, о все том же «динамизирующем» текст устройстве.

Данная конструкция использована Тыняновым и в описании структуры пародии. Так, в незавершенной статье «О пародии» (1929), анализируя язык «хвостовианы», он особо останавливается на знаменитой речи Д. В. Дашкова, в которой гипертрофия структурных элементов «пародической личности» чуть не нанесла игре сокрушительный удар: «Высшей точкой этого развития является знаменитая речь Дашкова. Но здесь-то и обнаруживается тонкость в связи определенной функции с определенной формой. Гиперболический стиль комплиментов стал слишком безудержным, перерос свою функцию — *двусмысленности, качки между двумя противоположными гребнями значений*, и обнаружилась для всех — в том числе и для самого героя — явная его ироничность. <...> У формы была двойственная функция — гиперболическая речь была не только скрытоиронична, но и явно гиперболична. Одна и та же форма имела противоположные функции, и часто этой формой пользовались именно в функции комплиментарной»<sup>63</sup>.

62. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 133.

63. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 305. Пользуясь случаем, исправим ошибку, допущенную при публикации статьи «О пародии» в «Поэтике. Истории литературы. Кино»: авторские примечания на с. 288 и с. 289 следует переставить местами.

Как и в случае с «Киж»<sup>64</sup>, описанный выше принцип реализуется в значительной степени благодаря местоименному слою «Персоны». Особое значение местоимений для поэтики повести было почувствовано рецензировавшим журнальный вариант В. Ходасевичем, отметившим с раздражением неумеренность в употреблении местоимения третьего лица, единственного числа, мужского рода, которое с его точки зрения лишь сбивает с толку читателя<sup>65</sup>; однако он не пожелал увидеть во внимании Тынянова к местоимениям семантический ход. Между тем, на наш взгляд, именно на уровне местоимений наиболее наглядно разыгрывается столь важная для «Восковой персоны» особая референциальная стратегия, «распредмечивающая» текст, приводящая к двусмысленности в том числе и в пределах одного предложения<sup>66</sup>. Обратимся к примерам. Так, в главе четвертой находим сцену,

64. Тынянов сам дал некоторые основания для сближения «Киж» и «Персоны». Так, в опубликованном Е. А. Тоддесом тыняновском плане 1929–1930 гг. следующий под номером третьим «Подпоручик Киж» выступает в качестве заглавия сразу для нескольких текстов: «3. Подпоручик Киж: а. Подпоручик Киж. б. Церопласт Растреллий. <первоначальное название «Персоны». — А. Б.> в. Чревоушатель Ваттуар» (Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова // Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1985. С. 28).

65. Ходасевич В. Указ. соч. С. 206.

66. Здесь, вероятно, можно увидеть параллель к поэтике «Медного всадника»: «Тенденция к сближению разных ипостасей Петра проявляется как за счет коннотаций между их значениями, так и за счет совмещения номинаций разной природы в рамках одного поэтического высказывания, характеризующего героя поэмы: “кто неподвижно возвышался Во мраке медной головой” — статуя; “<...> того, чьей волей роковой Под морем город основался” — Петр как историческая личность. “Оживанию” статуи соответствует слияние всех ипостасей Петра в объекте принципиально амбивалентной природы — “проснувшийся памятник”» (Немировский И. В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 4).

целиком построенную на описанной выше игре: в данном случае текст становится своего рода барочной обманкой, trompe-l'oeil, где изображение с легкостью принимается за оригинал. Сначала автор жестко задает идентичность сидящего в крестах «его»: «Он был парсуна, или же портрет, но неизвестно было, как с ним обращаться» (262). Весь последующий текст, однако, уничтожает определенность первой фразы: «Хоть он был и в самом деле портрет, но во всем похож и являлся подобием. Он <кукла. — А. Б.> был одет в парадные одежды, и она сама их выбирала, не без мысли; те самые одежды, в которых был <император. — А. Б.> при ее коронации. <...> И он <кукла. — А. Б.> сидел на подушке и, положа свободно руки на локотники, держал ладони полурасстворенными, как бы ощупывая мизинцем позументики <кукла уподоблена живому императору. — А. Б.>. <...> И подвязки — его <императора. — А. Б.>, позументные, новые, он <император. — А. Б.> еще ни разу их не повязывал. И ведь главное было то, что на нем <на кукле. — А. Б.>, как на живом человеке, было не только все верхнее, как положено, но и нижнее <...>. И смотреть с ног вовсе не могла, потому что уговорили ее обуть его <куклу. — А. Б.> в старые штиблеты, для того, чтоб все видели, как он <император. — А. Б.> заботился об отечестве, что был бережлив и не роскошен. <...> И она не могла смотреть слишком высоко, потому что голова закинута с выжиданием, а на голове его <императора. — А. Б.> собственный, жестковатый волос. Его <императора. — А. Б.> парик. <...> А в ножнах кармашек, в нем его <императора. — А. Б.> золотой нож с вилокю: к обеду. Хуже всего было то, что оно двигалось на тайных пружинах, как кому пожелается. <...> Сидит один и неизвестно, для чего он <кукла. — А. Б.> нужен. <...> В присутственные места по-

сылать *его* <куклу. — *А. Б.*> никак невозможно, потому что сначала будет помешательство делам, а потом когда привыкнут, не слишком бы осмелели. И хоть *оно* восковое, а все в императорском звании. <...> И так *он* <кукла. — *А. Б.*> сидел ото всех покинутый. <...> А тут подох попугай, и послан сразу в куншткамору. <...> И вещи, которые *он* <император. — *А. Б.*> точил, — паникадило, досканец и другие, из слоновой кости. <...> Тогда стало ясно: да, быть *ему* <кукле. — *А. Б.*> в куншкаморе, как предмету особенному, замысловатому и весьма редкому и по художеству и по государству» (262–265).

Данный случай оказывается отнюдь не единичным. Так, чуть далее вновь возникает та же «путаница»: «И усадили. Смотрел *он* <кукла. — *А. Б.*> в окно. А по бокам уставили шафы с разным платьем, тоже *его* <императора. — *А. Б.*> собственным, подвесили к окну гвинейского попугая; он был теперь набитый <...>. Поставили в углу собачек: Тиран, Эоис и Лизет Даниловна. Так *он* <император. — *А. Б.*> ее называл, эта Лизет была как будто родная сестра Даниловичу» (276). Тынянов доводит игру до конца, до самой последней главы: «оно встало и указало им: вон. И неумы ушли к себе, гуськом, смирно. Им было весело и все равно. А воск стоял, откинув голову, и указывал на дверь. А кругом было его хозяйство, Петрово — собака Тиран и собака Лизета, и щенок Эоис» (337–338).

Такая «качка» между живым и мертвым структурирует и репрезентацию животных в повести. На подобной текстовой метаморфозе строится «линия» ставшей экспонатом Кунсткамеры лошади императора, уместность которой в качестве «натуралии» с точки зрения некоторых персонажей «Восковой персоны» оказывается предметом дискуссионным. Двусмысленный, колеблющийся текст заставляет «ожить» импе-

раторских «собачек»; «лошадь» «хозяина» теряет при этом референтную стабильность и благодаря описанной выше поэтике превращается в языковую игру, в своеобразное мерцание «живой лошади» и «мертвого чучела»: «А в углу лошадь <...>. Но потом пришли в сомнение. Собаки еще ничего, собак в палаты не только допускают, особенно немецкие люди, но еще и кости им бросают, как прилично образованным людям, и если собаки ученые, они носят поноску, выказывают свой ум и так радуют гостей. Но лошадей в палаты никто не пускал, разве только Калигула <...>. Нельзя превращать важное зрелище в конское стойло. Хоть и любимый конь, и участвовал в Полтавском бою, но облез, и то него пойдет тля» (276). Подвергая семантическим преобразованиям мельчайшие сегменты текста (вплоть до описки, вырастающей в целый рассказ), Тынянов постоянно заставляет читателя напрягать свое «микроскопическое литературное зрение», прибегать к особому рода «microlecture», «микрочтению», если воспользоваться словом Ж.-П. Ришара.

Игра эквивалентами героя, развернутая в «Восковой персоне», включает не только человека, животное и их изображения. В своем следовании поэтике Гоголя Тынянов настойчиво и даже несколько навязчиво воспроизводит гоголевские «невязки». В соответствии с устройством «Невского проспекта», он уравнивает персонаж с его одеждой («И медленно являлся тогда васильковый кафтан, зеленый камзол. Картуз был на нем <то есть на «васильковом кафтане». — А. Б.> васильковый, и епанечка васильковая, а шпага с медным ефесом. *Он* являлся ловить воров. <...> и если приходили на помощь другие васильковые *кафтаны*, <...> вора тут же клали <...>. Но сами *они* были нескоры, *штаны васильковые, васильковые картузы, они* тех воров догнать не торопились», 296) и наконец доходит



до героя-части тела, героя-головы, покоящегося в банке<sup>67</sup> или возникающего из межъязыкового каламбура (Меншиков-«Меншенкопф», то есть, «человеческая голова») и героя-носа, являющегося своего рода trademark гоголевского письма. «Отделение» носа в данном случае сопровождается «оживанием» мертвого, чучел Кунсткамеры, и «смертью» живого: «И когда *выглянул этот нос*, вострый как тесак, из лис, — стало тихо так, что показалось: только *олень еще мало дышет*, да может обезьяна в банке, а люди давно перестали. <...> А сторожа отвечали и слышали, как *стучит сердце у оленя*» (308). «Фантазмы фрагментации», столь любимые психоаналитически ориентированным критическим дискурсом, в данном случае оказываются весьма продуктивной литературной теорией.

Вернемся к уже цитировавшемуся месту из «Основ кино», где Тынянов, используя «Нос» в качестве примера, останавливается на «связи приемов сюжетосложения со стилем», как он сам пишет, цитируя известную статью В. Шкловского: «Система называния вещей в “Носе” такова, что делает возможной его фабулу. <...> отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: “что-

67. Следует отметить, что «нос» как возможный экспонат фигурирует в самой повести Гоголя, см. предложение доктора «положить [нос] в банку со спиртом» (Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6-ти томах. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3. С. 64); ср. также в эссе И. Анненского о «Носе»: «Вторая обида от мужа свежей докторши... Уступите ему нос, он его в спирт положит, а то, мол, и сами можете, возьмите вы крепкой водки... Слышите? *Это нос-то, точно какого-нибудь урода из кунсткамеры, что ли*» (Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 11). О проблеме «Тынянов и Анненский» см.: Виноградов В. В. Указ. соч. С. 198; Тименчик Р. Д. Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 68; Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. С. 323.

то”, “плотное” (средн. род), “его, он” (очень частое 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»<sup>68</sup>. Текст оказывается особой семантической системой, где каждый элемент участвует в создании смысловой «атмосферы», где событийная, фабульная канва, реализуясь через риторический арсенал стиля, «разворачивается» в сюжет повести.

В своем анализе «фантастической литературы» Цв. Тодоров, приписав вслед за Вл. С. Соловьевым данному корпусу текстов в качестве конституирующей «жанр» смысловой конструкции неразрешимую двойственность «сверхъестественного» события, ставящую в тупик героя и читателя, отметил как весьма распространенный прием систематическое сравнение живого и вещного (например, портрета или статуи с живым человеком), готовящее финальный сюжетный поворот. Так, он выделил ситуацию, когда «фигура и сверхъестественное находятся на одном уровне и отношение между ними функциональное <...>. Появлению фантастического элемента предшествует ряд сравнений, фигуральных или просто идиоматических выражений, весьма обычных в обыденной речи, но, если их воспринимать буквально, они станут обозначать сверхъестественное событие, как раз то, которое и происходит в конце истории. Примеры этому мы наблюдали в “Носе”;

68. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 342–343.

впрочем их можно найти великое множество. Возьмем “Венеру Илльскую” Мериме. Сверхъестественное событие заключается в том, что статуя оживает и умерщвляет в своих объятиях жениха, который неосторожно надел ей на палец обручальное кольцо. Вот как “подготавливается” читатель с помощью фигуральных выражений, предвещающих событие. Один из крестьян описывает статую: “она глядит на вас в упор большими белыми глазами ...словно сверлит взглядом” <...>. Сказать, что глаза на портрете как живые, значит произнести банальность, но здесь эта банальность подготавливает нас к реальному “оживлению”. Далее, жених объясняет, почему он не хочет никого посылать за кольцом, забытым на пальце статуи: “Да и что сказали бы о моей рассеянности?.. Прозвали бы мужем статуи...” <...>. Снова обычное фигуральное выражение, но в конце истории статуя начинает вести себя так, словно она супруга Альфонса. А вот как рассказчик описывает мертвое тело Альфонса после несчастного случая: “Я раскрыл его рубашку и увидел синюю полосу на груди, на боках и на спине. Похоже было на то, что его сдавили железным обручем” <...>. “Похоже” — именно такое решение подсказывает нам толкование событий как сверхъестественных. То же и в рассказе невесты после роковой ночи: “кто-то вошел... Вскоре затем кровать затрещала, точно на нее навалилась тяжесть” <...>. Каждый раз мы видим, как фигуральное выражение вводится формулой модализации: “словно”, “прозвали бы”, “похоже было на”, “точно”. Этот прием ни в коей мере не принадлежит одному Мериме, его используют почти все писатели фантастического жанра»<sup>69</sup>. Фор-

69. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 69–70. ср. также далее о рассказе Мопассана «Волосы»: «Тот же прием использует и Мопассан. В новелле “Волосы” рассказчик обнаруживает женскую косу в потайном ящике шка-

мально не принадлежа к «фантастической литературе», «Восковая персона» тем не менее, как видно из приведенной цитаты, демонстрирует важные точки схождения с текстами, проанализированными Цв. Тодоровым. Существенное отличие «Персоны» от романтической фантастики и ее литературных наследников заключается в том, что Тынянов, отказавшись в структуре фабулы от предполагающего двойную интерпретацию сверхъестественного события, пишет «на полях» традиции, сохраняет некоторые мотивы и двусмысленность, колеблемость семантики, используя общую с Мериме, Мопассаном и др. риторику, указывая тем самым на исключительно речевой (как в «Кижее»), риторический исток фантастического<sup>70</sup>. «Оживание» восковой статуи императора Петра Великого, подготавливаемое всем фондом сравнений живого и вещного, всей работой «фигурации», проделываемой в тексте,

фа; скоро ему начинает казаться, что эти волосы вовсе не отрезаны, а женщина, которой они принадлежат, находится где-то рядом. “Смотришь на какой-нибудь предмет, и вот незаметно он начинает тебя пленять, волновать, захватывать, точь-в-точь как лицо женщины”. “Ее <безделушку. — А. Б.> ласкаешь взглядом и рукою, словно она из плоти и крови... возвратившись домой... спешишь посмотреть на нее с нежностью любовника” <...>. Таким способом писатель подготавливает нас к “ненормальной” любви, влекущей рассказчика к неодушевленному предмету — волосам. Снова отметим использование словечка “словно”» (Там же. С. 70–71).

70. «Различные отношения, наблюдаемые между фантастическим жанром и фигуральным дискурсом, взаимно объясняют друг друга. В фантастическом повествовании постоянно используются риторические фигуры по той причине, что именно от них оно и ведет свое происхождение» (Там же. С. 71). Исправим попутно неточность весьма достойного русского перевода. Думается, что под «discours figuré» (Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Ed. du Seuil, 1976. P. 86) Тодоров имеет в виду просто риторически насыщенную речь (discours), а не «дискурс», то есть одну из наиболее существенных конструкций современной «критической теории». Иначе говоря, переводить в данном случае следовало, видимо, не «дословно», а «буквально».

лишено однако каких-либо черт сверхъестественного происшествия, требующего двойного истолкования. Иначе говоря, Тынянова интересует не мистический референт романтической фантастики, а определенная структура литературного смысла, которая тем не менее оказывается воплощенной точнее всего именно в «la littérature fantastique». Фантастика Тынянова, если воспользоваться его собственной характеристикой, данной антиутопическому роману Е. Замятина, «языковая»<sup>71</sup>.

Воспроизводя поэтику фантастической прозы и одновременно смещая ее, дистанцируясь от нее, Тынянов демистифицирует литературную фантастику, демонстрируя речевую природу «вечных мистических сущностей»: в конечном итоге референтом тыняновской речи оказывается сам язык, освободившийся от любых «внешних» детерминант, достигший своего автотелического состояния. В этом смысле «Восковая персона» оказывается текстом, *пародирующим* целую традицию: пародирующим, то есть обнажающим внутреннее устройство текстов, данную традицию составляющих. Фантастическая литература, описанная Ц. Тодоровым, апеллирует к вневременному; пародия, как показал сам Тынянов, всегда является дистанцированием, историзацией, приводящей в движение машину литературной эволюции, литературного *становления*. С этой точки зрения, пародийный ход Тынянова, его риторическая игра историзирует претендующие на вечность, выключенность из времени фантомы фантастической прозы, разбивает «идолы» молотом языка. Подобный ход с легкостью вписывается в колоссальную европейскую традицию, истоком которой, по всей вероятности, следует считать первую софистику. Так, Барбара Кассен показала, что в своем «Трактате о небытии» Горгий,

71. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 157.

полемизируя с «Поэмой» Парменида, демонстрирует исключительно речевой, дискурсивный характер парменидовской онтологии. С этой точки зрения, «Поэма» «есть в первую очередь нарративное исполнение, дискурсивный перформанс: отнюдь не некая исконная данность вещает через ее стихи, какое-то “есть” или “существует”, нет — она сама создает свой предмет, создает его самым синтаксисом своих фраз. Бытие — и здесь говорит радикально критический по отношению к онтологии дух — не есть нечто, над чем поднимает завесу слово, но то, что создается дискурсом, “эффект” поэмы, как герой “Одиссей” есть эффект “Одиссеи”. Если философия хочет заставить софистику замолчать, она поступает так вне сомнений потому, что в противном случае софистика творит философию как факт языка. Я предлагаю назвать *логологией* <выделено автором. — А. Б.>, термином, заимствованным у Новалиса, это восприятие онтологии как дискурса, это настоятельное указание на перформативную автономию языка и на порождаемый им эффект мира»<sup>72</sup>. В своей книге Кассен весьма эффектно показывает, насколько подобная логологическая установка оказалась конститутивной для зарождения литературы в ее современном понимании (и прежде всего — для появления романа). Тынянов, работающий в рамках «чистой» литературной теории, чья задача заключалась в необходимости отрефлексировать логологический, автотелический характер своего объекта, как бы переводит проблематику, намеченную еще Горгием, в план литературы. Однако и здесь, в собственно литературной пародии, мы можем увидеть философский (или, если угодно, «софистический»)

72. Кассен Б. Эффект софистики / Пер. с франц. А. Роснуса. М.; СПб.: Московский философский фонд; Университетская книга; Культурная инициатива, 2000. С. 10. На эту работу (как и на данную проблему) наше внимание любезно обратил М. Б. Ямпольский.

исток его операций. Подобный ход — одна из важнейших составляющих антионтологического, антиметафизического историзма прозы Тынянова и его филологических работ. Учитывая «софистичность» «Восковой персоны», нельзя не согласиться с Лидией Гинзбург (даже ценой противоречия с утверждениями первой главы), определявшей повесть Тынянова как «словоблудие» (= логологию?): именно так говорили о софистах их прославленные противники. Однако это «словоблудие», как становится понятно, обладало весьма важным литературным значением.

Антиметафизический историзм Тынянова сближает его позицию с теорией истории Ницше. Так, в «Сумерках идолов» Ницше объявляет войну онтологизму статичных, неподвижных, «египетских» «понятий», набрасывая свою историческую концепцию динамичного становления: «Вы спрашиваете меня, что же является идиосинক্রазией у философов?.. Например, отсутствие у них исторического чувства, их ненависть к самому представлению становления, их египтицизм. Они воображают, что делают *честь* <здесь и далее в цитате выделено автором. — А. Б.> какой-нибудь вещи, если деисторизируют ее, *sub specie aeterni*, — если делают из нее мумию. Все, что философы в течение тысячелетий пускали в ход, были мумии понятий; ничто действительное не вышло живым из рук. Они убивают, они бальзамируют, эти господа-идолопоклонники понятий, когда поклоняются <...>. Смерть, изменение, старость, так же как зарождение и рост, являются для них возражениями, даже опровержениями. Что есть, то не *становится*; что становится, то не *есть*...»<sup>73</sup>.

73. Ницше Ф. Сумерки идолов или как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 568, пер. Н. Полилова. В разоблачении сущностей для филолога Ницше важную роль играла демонстрация их языкового истока, как, например, в «К генеалогии морали».

Словно подхватывая мысль Ницше, Тынянов «разжижает» «твердые», статичные, метафизические «сущности» традиционной истории литературы, превращает их в текучие, динамичные, постоянно смещаемые «феноменальные» «литературные факты». При этом, он не боится обнажать антиметафизический исток своих собственных новаторских построений. Так, философский контекст его работы внезапно возникает в статье, посвященной идее литературного факта, где Тынянов резко выступает против статичного понимания основных историко-литературных понятий: «Строя “твердое” “онтологическое” определение литературы как “сущности”, историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой сущности»<sup>74</sup>. Таким об-

Анализируя ницшевскую теорию истории, Хейден Уайт отмечает: «Выставить напоказ иллюзии, порожденные тем, что, в конце концов, являлось лишь *лингвистической* привычкой <выделено автором. — А. Б.>, освободить сознание от власти его собственных иллюзий — сделать так, чтобы воображение вновь могло бы “играть образами”, не оплотняя эти образы в разрушающие жизнь “концепты” — таковы были высшие цели Ницше как учителя своего века» (White H. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1973. P. 335).

74. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 258. И далее: «Нельзя, исходя из вне- и надлитературных высот метафизической эстетики, насильно “подбирать” к термину “подходящие” явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт» (С. 270). Тынянов демонстрирует, что номинативная стабильность (поэма, роман и т. д.) коррелятивна с метафизической, онтологизирующей статикой конструкций эстетики: на самом деле, одно и то же понятие оказывается историей, термином, обозначающим множество разных вещей. В данной перспективе историко-литературное понятие начинает напоминать описанный Тыняновым «протекающий образ» поэтики, когда текст стремится обыграть все значения одной лексемы. Подобное обыгрывание, разворачивание макси-



разом, понятия жанра, романа и т. п. деонтологизируются, историзируются, утрачивают свою метафизическую «идеальность», становятся динамическими, текучими, нестабильными.

Вернемся к структуре «невязки». Последовательно выстроенная «невязка» живого и мертвого, «вещности» и «одушевленной субстанции», порождающая двойственного, двусмысленного, «динамического» героя, возникающего из смысловой вибрации, семантического колебания между двумя значениями, оказывается тем стержнем, на котором крепятся фабульные *quirgoquos*. Оживание «имитирующих живое»<sup>75</sup> мертвой «натуральной» или призрачного подобия подлинной жизни, воскового автомата, чье устройство вызывает в памяти действие часового механизма, репрезентирует важнейший компонент смыслового мира тыняновской прозы — мнимость<sup>76</sup>. Кажимость, мнимость, обманчивость, фиктивность «смерти, притворяющейся жизнью»<sup>77</sup>, как

мального числа значений одного слова, превращение слова из сущности в процесс, динамику, «историю» легко обнаруживается и в тыняновской прозе. Ср., например, проанализированную Е. А. Тоддесом миниатюру «Рига», где «рига стоит — стоит крест; латыш сидит — дым никуда не идет — латыш идет домой; корова идет — война идет; снег идет — идет двадцатое столетие — рига стоит» (Тоддес Е. Прибалтийский этюд Юрия Тынянова. С. 117). Здесь — очевидная точка пересечения филологических построений Тынянова и его литературы.

75. Гишпиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 325.
76. Анализируя романы Жан-Поля, об «аналогии между мнимостью (Schein) и машиной», восковым автоматом пишет L. Sauer (Op. cit. S. 72); ср. также у Салтыкова-Щедрина в сказке «Игрушечного дела людочки»: «ума у них [кукол] — нет, поступков — нет, желаний — нет, а на место всего — одна *видимость*» (Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20-ти томах. М.: Худ. лит., 1974. Т. 16. Кн. 1. С. 99).
77. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. збранные статьи: В 3-х томах. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 379.

бы двоящегося героя разрастаются в целую «корневую» систему повторяющих друг друга мотивов, «тавтологических дериваций»<sup>78</sup> исходного смысла, если пользоваться терминологией М. Риффатерра.

Тынянов несколько раз вводит в «Восковую персону» мотив часового механизма, приводящего в действие восковую куклу: «Вскоре господин Лебланк принес болванку, и она была выгнута назад и пустая внутри. И господин механикус <...> принес махину, *вроде стальных часов*, только без циферблата, там были колесики, цепочки, и гирыки, и шестеренки, и он долго это вделывал в болванку» (258); «И еще звякнуло, зашипело *как в часах перед боем*, — и, мало дрогнув, встав во весь рост, повернувшись, — воск сделал рукой мановение <...>» (278); «Тогда *зашипело и заурчало как в часах перед боем*, и сотрясшись, воск встал» (304). Мотив механического устройства, напоминающего часы и составляющего «ожить» восковое «подобие», подчеркивает столкновение «мертвого», «машинного» и «живого». Данный мотив достаточно традиционен; так, например, встречается он у Э. Т. А. Гофмана в новелле «Автоматы» («Всякий раз, как только завершалась определенная череда ответов, мастер вставлял ключ в левый бок фигуры и с изрядным шумом заводил *часовой механизм*»<sup>79</sup>), у А. Погорельского в «Пагубных последствиях необузданного воображения» — его подражании «Песочному человеку» («На обнаженном боку Аделины усмотрел я глубокое отверстие, в которое, при входе нашем, Вентурино вложил длинный ключ, какие употребляются *для заведения больших стальных часов*»<sup>80</sup>),

78. Riffaterre M. Fictional Truth. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1990. P. XIV.

79. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. М.: Худ. лит., 1998. Т. 4. С. 299.

80. Погорельский А. Двойник или мои вечера в Малороссии. М.: Книга, 1987. С. 174.

у Г. Майринка в рассказе «Кабинет восковых фигур» («Когда восковая фигура поднимала свинцового цвета веки, было слышно, как в ящике тихо *потрескивает часовая пружина*»<sup>81</sup>), в «Трех толстяках» Ю. Олеши («Еще час назад она <кукла наследника Тутти. — А. Б.> умела сидеть, стоять, улыбаться, танцевать. Теперь она стала простым чучелом, тряпкой. Где-то в горле у нее и в груди под розовым шелком *хрипела сломанная пружина, как хрипят старые часы, раньше чем пробить время*»<sup>82</sup>), etc. Эта традиция объясняет привлечение именно «часового механизма» (соположенного вместе с мотивом «восковой куклы») в качестве метафоры «механистического» объяснения у М. Кузмина, в изложении его «эмоционалистского» *profession de foi*: «Для тех людей, что тупо стремятся движения живого человека, их эмоциональные импульсы, таинственное назначение объяснить *часовым механизмом*, этот живой человек обернется трупом или *восковой куклой*»<sup>83</sup>.

Разыгрывая семантическую структуру «подобия», Тынянов наделяет ее также значением «поддельности». Работая над восковой куклой императора, Расстрелли несколько неожиданно произносит целый монолог о грядущих похоронах Петра, ритуал и антураж которых вызывает у него пароксизм ярости. Среди

81. Майринк Г. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман / Пер. В. Крюкова. М.: Ладомир, 2000. С. 158.

82. Олеша Ю. Три толстяка. М.: Изобразительное искусство, 1993. С. 58. О семантике куклы в «Трех толстяках» см.: Евзлин М. Функция куклы и мотив «ложного подобия» в повести Ю. Олеши «Три толстяка» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000.

83. Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена: Театральный альманах / Под ред. Евг. Кузнецова. Пг.: Время, 1924. С. 11. О связи автоматического андроида с часами см.: Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического... человека // Декоративное искусство СССР. 1984. № 4. С. 27; Осповат А. Л., Р. Д. Тименчик «Печальную повесть сохранить...». М.: Книга, 1987. С. 309.

прочих параферналий обстановки и обряда погребения «отца отечества» источником наибольшего раздражения художника становятся статуи; и здесь свою роль играет характер материала, из которого они должны быть изготовлены: «*Подобие* мрамора!» И в таком случае я приношу свою благодарность. Я не желаю делать этих болванов из *поддельных* составов» (255). Первая редакция, как это нередко у Тынянова, представляет данный мотив более подчеркнуто: «И они развалятся через две недели. Состав! *Подделка!* “*Подобие* мрамора”! <...> я не желаю делать этих болванов из *поддельных* составов»<sup>84</sup>.

Описание предметов для церемонии похорон Петра Первого позаимствовано, разумеется, из «Деяний Петра Великого» И. Голикова. Следует при этом отметить, что «подобие мрамора», выделенное кавычками, и соответственно представленное как цитата некоего официального документа, устанавливающего ритуал прощания с покойным императором и его погребения, восходит не к подробному перечню из основного корпуса исторических разысканий Голикова. Упомянутые статуи изготовлялись из «белого мрамора»; не вдаваясь в подробности относительно данного материала, укажем, что предполагаемая цитата взята из приведенного в дополнениях к многотомной эпопее «Деяний» пересказа контракта, подписанного Растрелли при поступлении на русскую службу. В обязанности скульптора в частности входило «делание из составов *на подобие мрамора*»<sup>85</sup>. (Причем в первом отдельном издании Тынянов цитирует точнее: «Состав! подделка! “*наподобие мрамора*”!»)<sup>86</sup>. В самом кон-

84. Тынянов Ю. Восковая персона // Звезда. 1931. № 2. С. 10.

85. Голиков И. Дополнения к Деяниям Петра Великого. М., 1794. Т. XI. С. 106.

86. Тынянов Ю. Восковая персона. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 66.

тракте, заключенном в Париже в 1715 году, этот пункт представлен как составление «всяких *притворных мраморов* разных цветов»<sup>87</sup>. Среди прочих обязанностей Растрелли в качестве отдельных пунктов выделены изготовление «портретов из воску и в гипсе, которые *подобные живым людям*», а также «фигур и кумиров в мраморе и камней, которые *подобные живым людям*»<sup>88</sup>. Иначе говоря, раздражение Растрелли является следом смещения, искажения источника, поскольку в реальности подобный заказ, судя по контракту, должен был быть выполнен скульптором вполне безропотно. Смысл подобной операции заключается в необходимости ввести источник в текст, подверстать его к цепочке репрезентантов мнимости, обмана, подобия.

«Подобию как подделке» вторит мотив «вещного, притворяющегося живым», который в свою очередь дублируется в повести «искусственным, выдаваемым за натуральное». Творимые итальянским скульптором вещи словно излучают «внутренний свет», а скульптурный портрет Петра создает впечатление мощного кровообращения, благодаря чему возникает иллюзия некой «глубинной» жизни<sup>89</sup>. Так, работая над восковой маской, Растрелли словно оживляет ее, наделяя «воск» обманчивым «внутренним» существованием:

87. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. СПб., 1889. Т. 69. С. 758.

88. Там же. С. 758.

89. Данный мотив, видимо, является традиционным в сюжете о создании искусственного заместителя, искусственного двойника натурального. Так, у Натаниэля Готорна в рассказе «Drowne's Wooden Image» находим следующий пассаж в описании совершенного произведения — кажущейся живой деревянной статуи молодой женщины: «The face was still imperfect; but gradually, by a magic touch, intelligence and sensibility brightened through the features, *with all the effect of light gleaming forth from within the solid oak. The face became alive*» (Nathaniel Hawthorne's Tales. New York; London: W.W. Norton, 1987. P. 181). («Лицо ее было по-прежнему несовер-

«Никакого гнева, — сказал мастер, — ни радости, ни улыбки. *Как будто изнутри его давит кровь, и он прислушивается*» (257).

На глубинной иллюзии строится и эпизод с восковыми фруктами, принимаемыми обер-прокурором Ягужинским за настоящие<sup>90</sup>: «Взяв в толстые пальцы кисточку, обмокнул то яблоко сандаракон, и оно *засветилось как изнутри, якобы только что сорванное*» (250). Несколько навязчиво репродуцируя одну и ту же семантическую конструкцию, Тынянов, создает целую сюжетную «линию», связанную с мотивом мнимых, поддельных фруктов, используя позаимствованный из «*Scriptores Historiae Avgustae*» исторический анекдот, рассказанный в повести самим Растрелли: «Вы никогда не слыхали, сьер Лежандр, об императоре Элиогабале? <...> Я просто хотел сообщить вам, что этот император любил такие фрукты и поощрял. И все должны были их есть и запивать водой, как была мода. <...> И эти придворные господа жрали этот воск. И по всей вероятности, хвалили его вкус. А сам он ел, конечно, натуральные» (251–252; ср.: «Перед своими прихлебателями, находившимися за вторым столом, он <Ге-

шенным, но с каждым ударом волшебного резца оно становилось все осмысленнее и наконец озарилось каким-то внутренним светом и ожило». — Готорн Н. Новеллы. М.; Л.: 1965. С. 303–304, пер. Р. Рыбниковой). Вероятно, именно из-за необходимости создания глубинного эффекта Растрелли требует от Лежандра купить «глубокие краски» (231).

90. «Ягужинский увидел на пушке фрукты и ему захотелось иностранных фруктов, он закусил яблоко и сейчас же выплюнул и изумился. Потом все долго хохотали над этим курьезным случаем» (259); данная сцена является переработкой «отходов» «Кижэ» — одного из анекдотов об императоре Павле: «Иногда Орлов являлся с поручениями от императрицы Екатерины: <...> вручить сделанные из воску фрукты, до того хорошо сделанные, что Павел Петрович принял за персик, чтобы разрезать его» (Павел I. Собрание анекдотов, характеристик, указов и пр. / Сост. Александр Гено и Томич. СПб., 1901. С. 9).

лиобагал. — А. Б.> приказывал ставить подобия кушаний, сделанные — то из воска, то из слоновой кости, иногда — глиняные, кое-когда — из мрамора или булыжника, так что им давалась возможность видеть воспроизведенные с помощью разного материала такие блюда, из каких состоял обед; при перемене блюд они только пили и мыли руки, словно они в самом деле поели»<sup>91</sup>). Отметим также, что восковые фрукты как репрезентант мнимости встречаются не только в прозе Тынянова; как символ обманчивости и подмены фигурируют они и в посвященном фикциям «Приглашении на казнь» В. Набокова, где они связываются, в частности, с «оживанием мертвого»: «его брат <...> принес подарок зятю — вазу с ярко сделанными из воска фруктами»; чуть позже, напрягая свое воображение, «он <Цинциннат. — А. Б.> придавал смысл бессмысленному и *жизнь неживому*. <...> Появлялся докучный сосед-арестантик, с наливным личиком, лоснящимся, как то восковое яблоко, которое на днях приносил балагур зять»<sup>92</sup>.

Благодаря противопоставлению глубины и поверхности Тынянов вводит весьма существенный для репрезентации мнимости мотив «пустоты» и ее фиктивного заполнения<sup>93</sup>. Как важный момент в изготов-

91. Цит. по современному переводу: Властители Рима. М.: Наука, 1992. С. 145.

92. Набоков В. В. (В. Сирин). Русский период. Собрание сочинений: В 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 107, 142.

93. На этот мотив обратил внимание А. Белинков: «Герой Растреллия — это и есть выражение внешней полноты при внутренней пустоте. Так Растреллий-Тынянов характеризует дело Петра, как будто бы и мысль, и ученье, и духовная хвала <...>, а внутри пустота, и все великое дело на слабых ногах, у такого дела нет будущего» (Белинков А. Указ соч. С. 468). Белинков имеет в виду следующую реплику Растрелли: «Но посмотрите, какие ноги! Это слабые ноги. Такие ноги должны ходить, ходить и бегать. Стоять они не могут» (250). «Бег» Петра неоднократно встречается в художественной литературе, например, у Б. Пильняка, где он впрочем, вероятнее

лении имитации живого подается «заполнение пустоты» самим Растрелли; в его объяснениях тело куклы «конструируется вокруг пустоты», если воспользоваться формулировкой Бернгильд Буайе<sup>94</sup>: «— Главное, чтобы были жилки, — говорил он важно и вертел яблоко. — Чтобы *изнутри* была *полнота*. Чтобы не было... сухожилий. Чтобы все было *полно* и... слепо. Чтобы никто не мог подумать ни на минуту, что внутри *пустота*. О! Внутри мясо. Жилки» (251). Противопоставление внутреннего внешнему, поверхности — иллюзии живой «полноты» было более подчеркнуто в первой редакции «Персоны»: «— Главное не в *поверхности*; главное, чтобы *изнутри* была *полнота*. <...> Чтобы все было *полно* и... слепо. Чтоб никто не мог подумать ни на минуту, что внутри *пустота* или даже *материя*»<sup>95</sup>. Вообще кажется, что изменения, вносимые Тыняновым в последующие редакции своих художественных текстов, носят скорее количественный, чем качественный характер; автор удаляет, вычеркивает

всего, взят из «Петра и Алексея»: «Пильняковское изображение Петра I из четвертой главы “Его Величество...” представляет собой перефразировку отрывков из Дневника фрейлины Арнгейм: ср. у Мережковского: “Он весь движение. Не ходит, а бегает”, у Пильняка “Никогда не ходил — всегда бегал”» (Moranjak-Bamburac Nirman. Петербургский текст: Б. Пильняк // Russian Literature. 1990. XXVII. P. 75). Встречается он и в небеллетристических текстах, например у В. Розанова («такими “ногами” обладал еще только кипучий, не умевший остановиться Петр», Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 44) и у В. Серова («А он был страшный: длинный, на слабых, тоненьких ножках и с такой маленькой, по отношению ко всему туловищу, головой, что больше должен был походить на какое-то чучело с плохо приставленной головой, чем на человека. <...> При этом шагал огромными шагами, и все его спутники принуждены были следовать за ним бегом», Грабарь И. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, 1913. С. 246–249).

94. Voie Bernhild. Op. cit. P. 130.

95. Тынянов Ю. Восковая персона // Звезда. 1931. № 2. С. 8.



некий «излишек» в прописывании важнейших смысловых составляющих, делая вещь менее «нарочитой», но не изменяя при этом ее семантический костяк.

Данный мотив естественно заставляет вспомнить «(Под)поручика Кижe», где — и в рассказе и в сценарии и в фильме — главный персонаж является «заполняемым пустым местом», при этом в рассказе «заполнение пустоты» проведено каламбурно. Так, необходимость «выполнить» приказ императора о наказании провинившегося подпоручика неизбежно насыщает рассказ морфемными повторами: «Однако приказ императора должен был быть исполнен. И все же не мог быть исполнен, потому что нигде в полку не было подпоручика Кижe»; «Дело было не в том, исполнен приказ или не исполнен. Приказ как-то изменял полки, улицы и людей, если даже его не исполняли»; «Приказ должен был быть выполнен. <...> Так как дерево было отполировано уже ранее тысячами животов, то кобыла казалась не вовсе *пустою*»<sup>96</sup>. «Исполнение» приказа гротескного императора требует своеобразного «наполнения» гротескного «пустого» героя. Тынянов подготавливает сцену похорон «наполненного» химерического подпоручика-описки, которой и замыкает всю разворачивающую мотив цепочку: «Полк шел со свернутыми знаменами. Тридцать придворных карет, *пустых* и *наполненных*, покачивались сзади. <...> Так был похоронен генерал Кижe, *выполнив* все, что можно было в жизни, и *наполненный* всем этим: молодостью и любовным приключением»<sup>97</sup>. Данный мотив оказывается

96. Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. С. 336, 337, 342.

97. Там же. С. 359. Укажем занятный случай из прижизненной критики, когда фраза о «наполненном» поручике подхватывается и превращается в своего рода формулу рассказа: «Нам кажется, что философия “Подпоручика Кижe” <...> в своеобразном любовании “материализацией” *пустого* “заумного” слова, получающего какой-то социальный смысл и *наполне-*

существенным и для сценария «Шинели», который также начинается с ‘заполнения пустоты’: «*Пустое* пространство <...> На *пустом* месте появляются вдруг дома. *Пустое* место. На переднем плане вырастает горбатенький мост. Большое пространство *заполнено* домами, мостом»<sup>98</sup>. Мотив пустоты, ее сокрытие под обманчивым внешним, а также маскировка, камуфляж мертвого — вероятный рефлекс ‘обманчивого оживания’ или ‘мертвого, кажущегося живым’ — соединяются в предисловии Тынянова к сценарию: «Порядок гротескной канцелярии с нелепыми бумагами, за которыми шевелится чудовищная социальная несправедливость, порядок Невского проспекта с фланирующими щеголями и дамами, *опустошенными* до крайности, как бы

*ние*» (Оксенов Инн. Указ. соч. С. 175). Несколько затушеванный в рассказе, в сценарии и фильме данный мотив оказывается главным, осевым и соответственно в критике, посвященной киноверсии «Кижэ» представляется в качестве основной, матричной структуры. Так, Моника Гринлиф определяет Кижэ как пустоту (an emptiness), наделенную полнотой значения (a plenitude of meaning) (Greenleaf Frenkel Monika. Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. P. 280). «Полнота значения» кажется реминисценцией предисловия Тынянова к сборнику работ учеников, где полнота /пустота используются для описания структуры «автоматизации»: «Это есть изменение функций. *Mots pleins* («*полные*», семантически-значущие слова) в итоге эволюции языка обращаются в *mots vides* («*пустые*»). Эти последние несут на себе конструирующую, синтаксическую функцию. Так и в литературе — “автоматизированные” элементы не исчезают, а меняют функцию, становятся элементом слайки» (Русская проза. Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926. С. 10). Единственная известная нам работа, почти целиком посвященная мотиву ‘пустоты’ в тыняновской прозе — эссе А. Гольдштейна «Идеальное государство Тынянова» (Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 223–241).

98. Тынянов Ю. Либретто кинофильма «Шинель». С. 80.

доведенными до одной *внешности*, страшный порядок страшного гоголевского Невского проспекта, где царствует кондитер и парикмахер, *завивающие* и *подрумянивающие улицу* — *труп николаевской столицы*»<sup>99</sup>.

Обманчивыми оказываются и экспонаты Кунсткамеры. Так, пересказывая историю формирования коллекций первого российского музея, Тынянов упоминает об археологической находке языческих культовых изображений: «Стояли болваны, которых ископал Гагарин, сибирский провинциал. Хотел достать из земли минералов, а ископал в Самарканде медные фигуры: портреты минотавроса, гуся, старика и толстой девки. Руки у девки как копыта, глаза толстые, губы смеются, а в копытах своих держит светильник, что когда-то горел, а теперь не горит. А у гуся в морде сделана *дудка*. И это *боги*, а дудка сделана, чтоб говорить за бога, за этого гуся. *И это обман*. Надписи на всех как иголки, и никто в Академии прочесть не может» (204). Данный фрагмент напрямую восходит к мемуарным запискам Ф.-Х. Вебера; здесь, в частности, обнаруживается описание привлечших внимание Тынянова «идолов»: «Князь Гагарин, бывший правитель всей Сибири, получил известие, что у восточного предела Каспийского моря, в стране Самарканд, где родина Тамерлана, открыты некоторые минералы, послал туда из Сибири сведущих людей для исследования. Люди эти, порывшись некоторое время в земле, нашли много медных фигур, которые и прислали к Гагарину, а сей последний послал их <...> его царскому величеству в Петербург <...>. Это чисто *языческие идолы*, в виде минотавров, быков, гусей, отвратительных старцев и девиц. Все эти изображения, по-видимому, действительно древние и внутри сильно отдающие запахом мускуса, держат в руках или

99. Там же. С. 78.

копытах нечто в виде подсвечников, в которых вероятно горели свечи во время идолослужения. У гуся верхняя и нижняя части клюва, у минотавра морда снабжены пружиной, вроде шарнера, и подвижными языками; внутри же заметна *дудка* или труба, проходящая к лицевой части головы, через которую идолослужители говорили и *морочили народ*. Выбитые на этих идолах надписи, хотя и никому непонятные, сходны, по-видимому, с персидскими и монгольскими письменами<sup>100</sup>. «Обманные боги», позаимствованные из воспоминаний Вебера, несомненно являются своеобразной префигурацией восковой статуи «полубога»<sup>101</sup>, идола некогда живого Петра, к которому ездят на поклон бывшие царские любимцы, и чье механическое, мнимое оживание приводит их в состояние ужаса. Очевидной параллелью к рассказу о сибир-

100. Вебер Ф.-Х. Записки // Русский архив. 1872. Т. 7–8. Стб. 1344. Записки Вебера весьма важный для «Восковой персоны» источник. В частности, именно отсюда Тынянов берет латгальскую песню Екатерины-Марты: «Девки пели: Klausetas / Meitinas / Wehl tee wihin lehti/» (233), «Она не помнила песни и тихонько ее пела: Ka juhs wisi blakus eesat, / Un pa pulkeem pakal skreesat, / Weenu puischa bardu» (234); «Лифляндская песня (запись 1715 года): Послушайте, девушки, пока еще парни дешевы... все вы рядышком и толпой побежите за бородкой парня» (345), ср.: «Klausset sche / Meitinge / Wel thee Weiring lete./ Es gril eet / Ehuweet / Appacksch jussu seete / Pirmak ka tas laizing naak / Titzet mannu wardu / Kajus v isse blaikau eest / Un pa pulkem packal skreest / Wenu pusches bardu./ (Послушайте, девицы. Юноши еще дешевы; я пойду, как покорный житель, под вашу власть, пока еще не пришло то время, поверьте моей речи, когда вы все, и рядом, и кучею, будете гоняться за бородкой мужчины)» (Там же. Т. 6. Стб. 1167). «Записки» Вебера фигурируют в подготовительных материалах Тынянова к замыслу рассказа из петровской эпохи «Король Самоедский» (Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. С. 30).

101. «— О, мать! — произнес он [Растрелли]. — Императрик! высокая! Мы снимаем *подобие с полубога!*» (227).

ских находках оказывается и история слона. Так, описывая прибытие «шахского подарка» в Астрахань и вновь обращаясь к запискам Вебера, Тынянов вводит религиозные мотивы: «А потом за ним пришли персиянин, араб и армяне в богатых одеждах <...> <...> и так он достиг города Астарахань. <...> А когда его повели по улице, — а он шел медленно, — люди бросались на колена перед ним и мели головами пыль. А он шел медленно, *как бог*. Потом уходили из города Астарахань, и много людей с узлами пошли за ним, как идут *богомольцы*. <...> Подвели его к деревянному дому и крикнули слоновье слово, и опять он стал перед кем-то на колени. <...> А он шел медленно *как бог* <...>. И там, где он спал, пахло чужим и горьким деревом, было серое время, была водка на губах, рис во рту <...> От этого был немалый холод и слон дрожал. <...> Тогда он умер, шкуру сняли и набили, и он стал чучело» (200–203). Во вставной новелле «Слон» «обман» и «мнимость» лексически не представлены, однако сама ситуация поклонения слону как «богу», как кажется, указывает на семантику «обманчивости». Важным в данном случае оказывается обращение к источнику, который включается в текст «Персоны» (что вообще нередкость в повести) лишь в слегка «переписанном» виде; здесь, в частности, мотив ‘мнимости’ представлен вполне эксплицировано: «Армяне, приведшие его, разодеты были в своих великолепных одеждах, и они рассказывали нам, что когда они прибыли в Астарахань, то тамошние русские *чуть не молились* на животное, и несколько сот человек, забравши свои мешки с съестными припасами, провожали этот *мнимый кумир* на 40 и более миль»<sup>102</sup>.

102. Вебер Ф.-Х. Записки // Русский архив. 1872. Т. 6. Стб. 1068–1069. Другим источником новеллы «Слон» является «Старый Петербург» М. Пыляева.

Последний пример требует небольшого комментария. Работая с историческими источниками, по крайней мере в «Восковой персоне» Тынянов нередко (как в случае с новеллой «Слон», с описанием «богов», с «детскими головами» и в некоторых других сценах) цитирует их, исходя из мотивной, то есть семантической конструкции текста-источника. Это означает, что источник начинает играть чисто смысловую роль, роль своего рода подтекста, если воспользоваться разграничением Г. А. Левинтона; обращение к источнику в данном случае помогает понять семантику текста, сделать ее более прозрачной. Подобная поэтика не учитывается в стандартных комментариях к тыняновской прозе, где в лучшем случае комментируются факты, но почти никогда не поясняются источники<sup>103</sup>, обширные цитаты которых и сплетаются Тыняновым в текст.

Центром описанного выше вполне тавтологического ряда обманок и фикций, разворачивающих «сюжет» «Восковой персоны», является двоящийся герой-невязка, герой-колебание между живым и мертвым<sup>104</sup>. Мнимость и обманчивость главного персонажа, странная посмертная жизнь императора Петра Великого в качестве некоего смыслового ядра замысла «Персоны» зафиксирована в воспоминаниях В. А. Каверина, присутствовавшего, по его словам, при «зарождении» повести: «Тынянов заговорил о Петре. Его давно занимала мысль о шаткости крутого поворота, который насильно совершил Петр, шагнув через убийство сына и поставив страну лицом к лицу с “новизной”, которая ломала обычаи, установившиеся в течение столе-

103. Левинтон Г. А. Еще раз о комментировании романов Тынянова. С. 129.

104. Ср., кстати, с уже упоминавшейся «Клеопатрой» Блока, где восковая царица «лежит в гробу стеклянном, / *И не мертва и не жива*» (Блок А. А. Указ. соч. Т. 2. С.138).

тий. Он был поражен созданием “восковой персоны”, статуи Петра, заказанной Растрелли как бы для того, чтобы *мнимое существование* преобразователя напоминало все значение, всю необратимость того, что он сделал. Статуя должна была двигаться, она вставала, когда к ней подходили. Искусству была заказана историческая задача. Но эта задача была не по силам преемникам Петра, и для того, чтобы она не беспокоила совесть, статую ссылают в музей»<sup>105</sup>.

Материалом для повести о «мнимом существовании преобразователя» послужила легенда о встроеном в «восковую персону» механизме, благодаря чему статуя, как полагала городская молва, могла вставать. Источником легенды явилась ошибочная интерпретация записки гоф-интенданта Кормедона, имевшего в виду не механизм, а шарниры, изготовленные для того, чтобы придавать статуе любую позу<sup>106</sup>.

Легенда о восковом императоре-автомате зарождается еще в восемнадцатом веке. Так, Осип Беляев в своем «путеводителе» по музею вынужден был давать разъяснения относительно «распространившегося повсюду слуха, что статуя сия некогда поднималась и имела движение по желанию каждого; сие действительно до принятия ее в Кунсткамеру было, как то видно из помянутого Кормедонова письма, где именно сими словами написано: *Корпус весь из дерева, который имеет движение, как кому пожела-*

105. Каверин В., Вл. Новиков. Указ. соч. С. 263. О ‘посмертном существовании’ Петра в связи с «жизнью после смерти» Вазир-Мухтара см.: Эйхенбаум Б. О прозе. С. 415.

106. Шарая Н. М. Восковая персона. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. С. 20, 26. Именно это имелось в виду и в официальной записке, посвященной созданию восковой статуи Петра: «Растрели взял на себя *подвижную* статую делать» (Материалы для истории Императорской Академии Наук. Т. 1. С. 44).

*ется* <выделено автором. — А. Б.>. Но имела ли она сие движение по вступлении своем в Кунсткамеру, о том я ни в каких записках, сколько ни старался, не мог отыскать известия. Почему и принужден был расспрашивать о том у многих достоверных людей, по 50 и более лет при Академии Наук служивших; однако ж никто того не видал и не запомнил, чтоб статуя сия когда-нибудь в Кунсткамере поднималась. <...> Другие же напротив того уверяли, что сия статуя действительно прежде устроена была так, как в вышеупомянутом письме показано, то есть поднималась и имела в членах своих движение по произведению каждого (в чем и я, основываясь на вышеобъявленной из Кунсткамерного Журнала выписке, яко никаким сомнениям неподверженной, имею смелость подтверждать), но при переноске ее в Академию Наук, все способствовавшие к движению ее пружины были разрушены, и она поставлена в Кунсткамеру в таком точно положении, в каковом ныне мы ее видим»<sup>107</sup>. Часть авторов, писавших после Беляева, в основном повторяла сведения, почерпнутые из его сочинения; они полагали, что механизм был вынут из «восковой персоны» непосредственно перед/за некоторое время до ее переноса в Кунсткамеру. Так, вторит Беляеву В. Стасов: «механизм, приводивший фигуру Петра в движение, остановлен в 1732 году»<sup>108</sup>. Другие ориентировались исключительно на легенду. Например, посвятивший иконографии Петра Великого специальное исследование Г. К. Фридебург вполне утвердительно писал: «В прежнее время, фигура эта хранилась в Кунст-Камере и посредством особого механизма, при входе в комнату, поднималась с

107. Беляев О. Указ. соч. Отд. 1. С. 21–24.

108. Стасов В. Галерея Петра Великого в Императорской Публичной библиотеке. СПб., 1903. С. 48.



трона и кланялась»<sup>109</sup>. Легенда об «оживании» восковой статуи первого российского императора продолжала существовать и в двадцатом веке. Так, в дневниковой записи от 6-го сентября 1906 года Е. П. Иванов упоминает «легенду о встающем с места автомате Петра с его собственными волосами»<sup>110</sup>; так, В. Я. Пропп в своей последней книжке, полемизируя с бергсоннианской теорией комического, в которой важное место занимает «механизация живого», писал: «В Петровской галерее, которая когда-то помещалась в Музее этнографии, имелась сидячая фигура Петра I с лицом из воска и скрытым механизмом внутри. Когда перед этой фигурой останавливались посетители, служитель нажимал педаль, и Петр вставал во весь свой рост. Это вызывало такой ужас и испуг, что практику эту прекратили»<sup>111</sup>. «Народную» историю о солдате, испуганном восковым императором в Кунсткамере, рассказывает К. С. Петров-Водкин в упоминавшейся повести «Хлыновск»<sup>112</sup>, которую весной 1930 года, то есть по всей вероятности

109. Фридебург Г. К. Портреты и другие изображения Петра Великого. СПб., 1872. С. 29. Функционирование легенды во второй половине XIX века зафиксировано и в мемуарной книжке П. А. Флоренского: «тетя Юля рассказывала об эрмитажном автомате Петра Великого, встававшем на встречу посетителю, лишь только он наступал на определенную половицу <...>. Я весь холодел от ужаса в предчувствии, что и мне навстречу может выйти манекен грозного императора, и вполне понимал, почему его перестали заводить после глубокого испуга одной из августейших посетительниц Эрмитажа» (Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М.: Московский рабочий, 1992. С. 187). Версия остановки механизма, изложенная Флоренским, нами нигде больше не встречалась.

110. Блоковский сборник. Тарту, 1964. Вып. 1. С. 410.

111. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. С. 57.

112. Петров-Водкин К. С. Указ. соч. С. 123–124.

во время работы над «Персоной», Тынянов рецензировал для «Издательства писателей в Ленинграде».

Возвращаясь к сцене посещения Ягужинским Кунсткамеры и «разговора» с восковым царем, отметим, что в уже цитировавшейся книге Осипа Беляева имеется забавный эпизод, когда один из именитых посетителей «портретной» залы музея обращается к статуе как к живому императору: «Истинные и ревностные сыны Отечества <...> благоговейно к статуе Его Величества приступая, поклоняются пред нею до лица земли <...>. Примеры такового благоговения не редки, из коих намерен я привести здесь один не в давнем времени случившийся. <...> Некогда показывал я кабинет редкостей и Истории Естественной одному летами и благоразумием почтенному знаменитому Россиянину <...> При входе в портретную комнату снял он с себя шляпу, и поклонившись пред статуею Его Величества до лица земли, озирает ее <...> Весьма было ощутительно, как душа его, волнуемая благородными страстями, в нем действовала. <...> Наконец, потрясая многолетними своими сединами, «Государь! — возгласил в восторге. — Шведы противу нас... а Ты нам не поможешь!» Рек, и полились из очей его источники теплых слез. «Но нет, великая душа! — прервал потом с стремлением возвыся голос, — нет! Ты всегда нам помоществуешь; ибо дух твой жив во всяком Российском воине». <...> Сказав сие, поклонился пред статуею Петра Великого, и облобызав священные стопы Его, простился со мною»<sup>113</sup>. Попад, благодаря своему двоящемуся персонажу, в теоретический контекст работы ученого-писателя и постепенно обрастая сложной мотивной конструкцией, легенда в конце концов превратилась в «Восковую персону», став той литературной основой, благодаря

113. Беляев О. Указ. соч. Отд. 1. С. 24–28.

которой давнее увлечение Тынянова эпохой Петра смогло «отстояться словом».

«Колебательный» семантический принцип, являющийся структурной основой поэтики «мнимого существования», связан в построениях Тынянова с исключительно важной для него идеей мнимого, обманчивого значения, некоего призрачного смысла<sup>114</sup>. Так, в «Проблеме стихотворного языка» он пишет: «Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда (тесным соседством) — колеблющиеся признаки <разрядка автора. — А. Б.> значения, которые могут интенсифицироваться за счет основного и вместо него, — и создать “видимость значения”, “кажущееся значение”»<sup>115</sup>. Вытеснение «основного признака значения», освобождение текста от груза «предметности» приводит к появлению семантических фантомов, смысловых пустот, порождение которых тематизируется и, если воспользоваться неологизмом М. Ямпольского, «осюжетивается» Тыняновым в «Кижэ». В «Восковой персоне» смешение копии и оригинала, живого императора и его «пустого» воскового двойника, на уровне сравнений и местоименной игры достраивается целой системой реплицирующих друг друга мотивов, и вырастает в восходящую к петербургской легенде о движущейся восковой статуе сцену посещения «воска» «государевым оком», Павлом Ивановичем Ягужинским, когда обер-прокурор Петра Великого не замечает подмены

114. Идея «мнимого», кажущегося смысла поэтического текста была впервые высказана В. Шкловским в 1916 году в знаменитой статье «О поэзии и заумном языке»: «Поэт не решается сказать “заумное слово”, обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов» (Шкловский В. Указ. соч. С. 53).

115. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 82.

«живого» «вещным», «мнимой жизнью механического движения»<sup>116</sup>, обманчивой маской, скрывающей «пустоту», принимая мертвый, кукольный жест императорского андроида за недовольство своего бывшего «хозяина». Местоимения при этом однозначно указывают на царя: «И воск повернулся тогда <...> голова откинулась, а рука протянулась и указала на дверь: “Вон”. Гнев он <Ягужинский. — А. Б.> понял — он был *его* денщиком и умел утишить гнев, — это он первый узнал, что *его* гнев проходит от прекрасного женского лица <...>. И сделав движение, которое *тот* любил, <...> он стал *его* уговаривать: что больше не к кому идти ему, Павлу Ягужинскому, Пашке, и что он для того пришел к персоне, хоть тихо и мало поговорить <...> А тот <Ягужинский. — А. Б.> все толще говорил <...> “<...> Листы *твои* мертвыми зовет!” <...> И воск <...> слушал Ягужинского» (304–306).

Вернемся к идее «мнимого» смысла. Создавая восковую маску Петра, Растрелли превращает ее в своего рода «аллегорический текст»<sup>117</sup> (М. Ямпольский); при этом Тынянов подчеркивает момент «оживания» воскового лица: «И он прошелся теплым пальцем у крайнего рубезка, и стер губодергу, рот стал как при жизни, гордый — рот, который означает в лице мысль и ученье, и губы, означающие духовную хвалу. Он потер окатистый лоб, погладил височную мышцу, как гладят у живого человека, унимая головную боль, и немного сгладил толстую жилу, которая стала от гнева. Но лоб не выражал любви, а только упорство и стояние на своем. И широкий краткий нос он выгнул еще более, и нос стал чуткий, чующий постиженья»

116. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 2. С. 411.

117. Ямпольский М. Демон и лабиринт. С. 207–208.

добра. Узловатые уши он поострил, и уши, прилегающие плотно к височной кости, стали выражать хотение и тяжесть. <...> После того они замесили воск змеиной кровью, растопили, и влили в маску, — и голова стала тяжелая, как будто влили не топленый воск, а мысли» (256–257). Проступание смыслов, значений на восковом лице происходит одновременно с мнимым «оживанием» искусственной головы. Иначе говоря, кажимость жизни и кажимость семантической перспективы сопутствуют друг другу. Невязка живого и мертвого, колебание между полюсами одушевленного и вещного как бы приводят в движение машину, продуцирующую семантические кажимости, химеры, «обманчивые и пустые формы», благодаря которым «демон физиогномики и телесности» (как пишет Томас Манн в «Волшебной горе») «надувает» обер-прокурора Павла Ивановича Ягужинского, вообще склонного к такого рода «путанице». Так, в пятой главе он принимает стоящую во дворе статую за свою бывшую жену, сбежавшую из монастыря: «Он подошел к окну, увидел: олово, ветки, грязь, морготь, дымный воздух, и как будто кто там копошится внизу. И ему показалось: *его первая жена* <...>. Тогда он еще раз всмотрелся и увидел: ветки, морготь, грязь, тряпье старое, грязная *Флера*, несущая в мисе нечто» (313). Несколько ранее, репетируя антимиеншиковскую речь, Ягужинский почти готов обратиться к «Флере», однако в конце концов произносит свои филиппики против «прегордого Голеафа» Данилыча, обращаясь к «щербатой»: «Походил и спохватился. И указал в окно, прямо на Флеру, несущую цветы. Вошла щербатая. И щербатая села и стала слушать, а он сказал ей вместо Флеры» (281).

Строя текст на колебательном семантическом принципе, как бы раскачивая смысл, Гынянов в «Воско-

вой персоне» дает отнюдь не вязкую орнаментальную «статическую композицию», как полагала современная критика<sup>118</sup>, а блистательный образец резкой смысловой «динамической формы».

118. «Само заглавие повести, отдающее привкусом исторических стилизаций десятых годов нашего века, характеризует повесть как *статическую композицию*, как своего рода музей исторических фигур» (Оксенов Инн. Указ. соч. С. 176); «повесть оказалась несобранной и *статичной* — скорее орнаментальной, чем сюжетной» (Эйхенбаум Б. О прозе. С. 417).

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### МНИМОСТЬ И ИСТОРИЯ





*Его тема <...> так крепко замотивирована,  
что о ней как-то и не говорят.*

Ю. Тынянов. Промежуток

В главе, посвященной рецепции «Восковой персоны», мы уже отмечали, что критики, писавшие о повести, так и не увидели в ней «исторического». Очевидное отсутствие «исторической концепции», идеологического каркаса, столь привычного в исторической беллетристике девятнадцатого столетия и в основанной на историческом материале прозе символизма и постсимволизма, неизбежно ставит вопрос о смысле обращения Тынянова к истории, несомненно являвшейся для автора «Малолетнего Витушишников» и «Исторических рассказов» важной проблемой. Так, отвечая в 1928 году на анкету газеты «Читатель и писатель» о своих литературных планах, Тынянов писал: «В текущем году буду работать над циклом рассказов, в которых история будет одновременно и “материалом” и “вопросом”»<sup>1</sup>. Одновременно с литературой, Тынянов обращается к данной проблематике и в своих филологических штудиях. Сообщая в частном письме весной того же 1928 года о завершении работы над статьей «Пушкин», он особо отмечает в качестве наиболее существенного и важного для себя фрагмент о работе с «историческим» в «Графе Нулине»: «Написал... статью о Пушкине — 2½ листа. <...> В статье есть для меня необходимые места: “Гр<аф> Нулин” —

1. Писатели отвечают на анкету о своей работе, о своих замыслах // Читатель и писатель. 1928. 14 октября.

эксперимент над историей как материалом и т. д.»<sup>2</sup>. Обнародвав свои литературные планы на 1928–1929 годы и указав на магистральную для него в данный момент тему, Тынянов тем не менее не уточнил, в чем именно состояла для него проблематичность «исторического» и литературная специфика работы с подобной проблематикой, в чем состоял его собственный «эксперимент» над историей.

Однако уже меньше чем через год после ответов «Читателю и писателю» в письме Шкловскому от 31 марта 1929 года он прогнозирует свой скорый отход от писания исторической прозы, противопоставляя ее литературе, связанной с теоретическими построениями, и по всей вероятности, написанной без обращения к материалу прошлого: «Я думаю, что беллетристика на историческом материале теперь скоро пройдет и будет беллетристика на теории. У нас наступает теоретическое время»<sup>3</sup>. Желание уйти от исторической беллетристики, от своей собственной литературной репутации, основанной исключительно на исторической прозе, сказалось уже осенью 1928 года, который казалось бы должен был быть посвящен рассказам, построенным на историческом материале и экспериментирующим с историей. Так, комментируя замысел «Берлинских рассказцев» («Немецких рассказцев»), задуманных во время пребывания Тынянова за границей, Е. Тоддес отмечает: «немецкая натура была лишь поводом, подлинный источник поисков заключался в стремлении выйти за пределы т. н. исторической прозы, в новые жанровые сферы»<sup>4</sup>. Прочитированное выше письмо Шкловскому можно про-

2. Цит. по: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 393.

3. Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. С. 200.

4. Тоддес Е. Прибалтийский этюд Юрия Тынянова. С. 116.

честь как след, косвенное свидетельство новых литературных планов, родившихся в конце 1928–начале 1929 года. Встречи и разговоры с Романом Якобсоном в Праге, составление совместного с ним теоретического манифеста, опубликованной в «Новом Лефе» программы будущих исследований («Проблемы изучения литературы и языка»), и, наконец, надежды на скорое возрождение и начало нового этапа теоретической работы ОПОЯЗа<sup>5</sup> (то, что в письме Шкловскому получило название «теоретического времени»), все это, вероятно, ориентировало Тынянова в сторону «теории»<sup>6</sup>, а в купе с наметившимся поворотом прочь от исторической прозы, могло стимулировать некую «теоретическую беллетристику». Литературным планам Тынянова, однако, не суждено было сбыться: написав несколько «минималистских» текстов («Два перегона», «Германия, 1929»), связанных с поездкой за границу, он, по всей видимости, начинает работать над «Пастушком Сифилом», и, оставив его незавершенным, пишет «Восковую персону». Следует отметить, что «маленькие» тексты конца двадцатых годов, привезенные из европейского путешествия, использу-

5. Из последних работ по данной теме укажем недавнюю публикацию: Галушкин А. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...». К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 г. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 136–153; здесь же приведена подробная библиография вопроса.
6. В том же письме Тынянов говорит и о том, что не собирается «становиться романистом» (Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. С. 200), как бы противопоставляя писательство филологии. По всей вероятности, текст письма отражает весьма противоречивый момент тыняновской биографии, когда основные планы строились вокруг возобновления ОПОЯЗа, ради чего он готов был — может быть на время — отказаться от литературы. Во всяком случае, обдумывая свои творческие планы весной двадцать девятого года, Тынянов ставит акцент именно на «теории», выделяет «теорию» в качестве приоритетной сферы занятий.

ются Тыняновым при работе над «Персоной»<sup>7</sup>; в этом смысле противопоставление «исторического» и «современного» до известной степени оказывается снятым собственной литературной практикой Тынянова. Работа над «заграничной» «малой» прозой, создавая которую Тынянов, по его собственному признанию, испытывал настоящие «муки слова»<sup>8</sup>, открыла новые литературные возможности, в полной мере реализованные при создании его «стилистически наиболее совершенного», по выражению Е. Годдеса, произведения — «Восковой персоны». Иначе говоря, стараясь выйти из «истории» в некую «чистую» литературу, в «малой» прозе Тынянов пытается экспериментировать, преодолевать стилевую инерцию, видимо, заданную «Вазир-Мухтаром», однако результаты эксперимента становятся опять-таки исторической прозой.

Вернемся, однако, к письму 31 марта 1929 года. Вводя оппозицию исторической и теоретической прозы, Тынянов, тем не менее, характеризует в том же письме свои исторические романы как «опыты научной фантазии»<sup>9</sup>, что в известном смысле может быть понято как снятие противопоставления «литературы на истории» «литературе на теории». Это подтверждают недавние работы о литературной продукции Тынянова (прежде всего статьи Г. А. Левинтона и М. Б. Ямпольского), со всей убедительностью продемонстрировавшие теоретичность и «Кижю» и «Смерти Вазир-Мухтара». Не прекращая попыток выйти за пределы

7. Годдес Е. Прибалтийский этюд Тынянова. С. 119.

8. «Никогда не было у меня таких мук творчества, я становлюсь последователем Горнфельда», — признавался он редактору Л. М. Варковицкой в письме из Берлина от 30 октября 1928 года (Письма Ю. Н. Тынянова к Л. М. Варковицкой (1927–1928). / Публ. А. В. Громова. Вступ. заметка и примеч. Л. С. Столбо // Звезда. 1999. № 11. С. 147).

9. Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. С. 200.

исторической прозы, перейти границу исторической беллетристики, и, может быть, вообще четких, довольно условных жанровых форм (романа, рассказа), не «схватывающих» «личное», «интимное», «телесное», связанное со «структурами опыта», прежде всего в сторуноу «опавших листьев», розановских «записок», фрагментов, созданных на современном или точнее автобиографическом материале (см., например, замысел «Книги рассказов, которые не захотели быть рассказами»<sup>10</sup>), Тынянов продолжает писать историческую прозу, которая, на наш взгляд, оказывается тем локусом, в котором ему удается «снять» противоречия между прошлым и настоящим, историческим и теоретическим, историческим и автобиографическим<sup>11</sup> и т. п.

При этом сама беллетристика, построенная «на истории», оказывается для Тынянова теоретической проблемой, которую, как мы полагаем, он и решает в кон-

10. Тынянов Ю. Из записных книжек // Новый мир. 1966. № 8. С. 121.

11. Это «снятие» было почувствовано современниками уже в «Вазир-Мухтаре»: «Между прочим я думаю, что Тынянов поступает неправильно. Не следует подменять исторического героя автобиографическим» (Гинзбург Л. Указ. соч. С. 156). Возможность проекции девятнадцатого века на двадцатый в прозе Тынянова ощущалась уже после выхода «Кюхли». Так, рецензируя первый тыняновский роман, Н. Асеев писал: «Нам кажется, что фигура Кюхли писана с В. В. Хлебникова. Тем она живее и ближе нам. Прямолинейность, неуравновешенность, быстрота смен чувств и одновременно то огромное упорство, та верность “высшей идее”, которые заставляют не замечать личных неудобств и неустроенности своей жизни, — все это правильное исторически не ожило бы так перед читателем, <...> если бы перед автором не стояло воспоминание о живом и знакомом ему существе. Впрочем, это наша личная догадка, которая, однако, не противоречит совпадению облика Кюхли с живым воспоминанием о В. Хлебникове» (Асеев Ник. Рец.: Ю. Н. Тынянов. Кюхля. Роман декабриста. Л., Кубуч, 1925 // Новый мир. 1926. № 2. С. 199). Отражению литературной ситуации 1920-х годов в «Вазир-Мухтаре» посвящены неопубликованные в полном объеме разыскания Г. А. Левинтона.

це двадцатых—в начале тридцатых годов. Обращение не к истории литературы как к материалу беллетристики, не к Кюхельбекеру, Грибоедову или Пушкину, а к истории собственно, к эпохам Павла Первого, Петра Первого и Николая Первого, поставило Тынянова перед необходимостью решить, в чем состоит текстуальность, литературность такой прозы, в чем он видит «воображаемое», вырастающее над историческим фактом или как бы вытягиваемое из него, как интегрировать историю в литературный дискурс, каковы специфически литературные возможности работы с прошлым.

Ответ Тынянова, вынужденного построить некую «рабочую» концепцию исторической прозы, на поставленный вопрос, ответ, который он отнюдь и не думал скрывать, до известной степени оказался неожиданным и в общем и целом не услышанным современниками. О неожиданности и непонимании тыняновского решения со всей очевидностью свидетельствует реакция критики, так и не объяснившей специфику обращения Тынянова к эпохе Петра Великого, а в лице В. Ходасевича объявившей о случайности и необязательности «исторического» в «Восковой персоне»: «Но к 1725 году приурочены они <литературные приемы Тынянова. — А. Б.> лишь случайно, по прихоти, не подсказанной никакими историческими раздумьями»<sup>12</sup>. Противопоставление литературных «приемов» и исторических «размышлений» не позволило критикам увидеть семантическую работу литературной машины, того, как «тема» тыняновской прозы «замотивирована» приемами, поэтикой. Иначе говоря, критические отклики на повесть заставляют обратиться к проблеме интегрированности «исторического» в текст «Персоны», к проблеме смысла, семантического потенциала исторического документа, того *как исторический факт становится*

12. Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2. С. 207.

*фактом литературным*, если воспользоваться терминологией самого Тынянова. И в данном случае весьма существенным представляется символический комплекс, описанию которого была посвящена предыдущая глава. Мотивное переплетение мнимости, подмены, обмана, позволившее Тынянову создать «современный» литературный текст на материале истории петровской эпохи, и превратило само обращение к далекому прошлому в смысловой жест новаторской прозы. Литература Тынянова — всегда металитературна; его концепция исторической прозы, реализуясь в тексте, становится системой, сцеплением мотивов, вовлеченных в процесс смыслопорождения. Поэтому при анализе такого рода текстов важно увидеть тот теоретический горизонт авторской работы, который и позволяет читателю и исследователю расшифровывать самые сложные литературные конструкции.

Вернемся к описанию репрезентации мнимости. Приведенный во второй главе целый ряд многочисленных подмен, обманок и сокрытий далек, однако, от исчерпывающей полноты. Пытаясь прочертить мотивную «географическую» карту «Восковой персоны», мы сталкиваемся с почти навязчивым повторением синонимичных мотивов, связанных с мнимостью, ложью и обманчивостью. Дополним наш перечень, допишем мотивный каталог подмен. Так, даже умирающий в муках и одиночестве<sup>13</sup> Петр (уже в начале первой главы)

13. Далее Тынянов разворачивает мысль об одиночестве Петра («От сестры был гоним: она была хитра и зла. Монахине несносен: она была глупа. Сын ненавидел: был упрям», 150), которая является цитатой из «Рассказов Нартова о Петре Великом» (ср.: «По тому же следствию Толстому государь сказал: Едва ль кто из государей сносил столько бед и напастей, как я! От сестры был гоним до зела: она была хитра и зла. Монахине несносен: она глупа. Сын меня ненавидит: он упрям», Рассказы Нартова о Петре Великом / Собр. Л. Н. Майков. СПб., 1891. С. 102).

уличается автором в притворстве: «Это были судороги от болезни, но он еще бился и сам *нарочно*» (150). Важнейшую роль в репрезентации обмана играют в повести мотивы преступления, воровства. С мотивами воровства связаны фигуры и высокопоставленных, титулованных героев «Персоны» и персонажей из «народа». В первой же сцене, в которой появляется Меншиков, «Данилович, герцог Ижорский», мы видим его в ожидании суда и казни за грабежи и воровство «при подрядах на чужое имя, обшивке войска, изготовлении негодных портищ, — и прямо из казны» (151). Несколько далее, в сценах, посвященных следствию обер-фискала Алексея Мякинина, Тынянов особо подчеркивает мотив преступного сокрытия. Составляя коллективное дело на именитых воров, обер-фискал Мякинин пишет про «знатнейшие суммы», украденные и переведенные за границу, «в Амстердамские и Лионские кредиты» Меншиковым и самой Екатериной, а также «про великие *утайки* от кораблей и от судов», «почти про всех господ из Сената», «как купцы прибытки *прячут*, про купцов Шустовых, которые даже до многих тысячей налоги не платят, а сами в нетях, бродят неведомо где под нищим образом» (182). Тынянов не забывает про составленный обер-фискалом реестр преступлений и посвящает укрывающимся от налогов купцам, бродящим «под нищим видом», небольшую главку, представляющую собой целое сплетение мнимостей: купцы оказываются не только мнимыми нищими, но и мнимыми слепцами, ведомыми мнимым «дураком»: «Он ввел их, усадил за стол рядом и тогда *перестал трясти головой*, а старцы раскрыли свои глаза, и *все оказались зрячие*» (245–246). Отметим кстати, что эпизод с мнимыми слепцами непосредственно предшествует проанализированной в предыдущей главе сцене лепки мнимых фруктов, когда Растрелли рассказывает «ис-



торический анекдот» об искусственных плодах императора Гелиогабала. Иначе говоря, Тынянов плотно набивает повествование семантическими повторами, вариантами, «тавтологическими деривациями» мнимости, следующими буквально друг за другом.

Прибегает к камуфляжу, своего рода гримированию и «редкий монстр», шестипалый истопник-«натуралия», урод Яков, вынужденный скрывать свои шестые «персты» на ногах и руках и бегущий из петровской Кунсткамеры, — мира мнимой, обманчивой, «неживой» жизни: «Он посмотрел на ноги — обуты. На руки — в голицах. <...> И когда ел, не снимал голиц, и голицы стали как натертые ворванью. Вытер руки о порты <...>» (325); «Он в манатейном ряду на Васильевском острове купил себе всю новую одежду, чистую. Цырульник-немец чисто его выбрил. И Яков стал похож на немца, на немецкого мастерового человека, средней руки. В иршанных рукавицах, бритый, — видно, что из немцев» (327).

Действуя в рамках литературной традиции беллетристики об эпохе Петра Великого, Тынянов вводит в текст повести и профессиональных воров. Появление в первой главе «Персоны» вора («и тут во второй палате проявился Иванко Зуб, он же Иванко Жузла или Труба или Иван Жмакин», 189) сопровождается мотивом ложного, обманчивого, мнимого узнавания, которое немедленно разоблачается неуомлимимым автором. В данном случае мнимость реализуется через языковую игру, через ввод уголовного арго, вносящего в текст семантическую двойственность, двусмысленность. Сидящие в фортине<sup>14</sup> портной и рыбак

14. Некоторые сведения о «фортине», «царевом кабаке» Тынянов почерпнул из записок Вебера: «Горькие пьяницы стояли в сенях над бадьей, пропивали онучи и тут же разувались и честно вешали онучи на бадью. От этого стоял бальзамовый дух. Они пили пиво, брагу, и что текло по усам назад в ба-

«узнают» Жузлу и принимают его за своего: «его остановил один портной мастер и сказал ему: — Стой! Твой лик мне знакомый! Ты не из портных ли мастеров? — Угадал, — сказал Иванко, — я и есть портных дел мастер» (189), «<...> рыбак вдруг остановил его и <...> сказал: — Стой! Будто я тебя знаю, твой вид мне знакомый. Ты не рыбачил ли на Волге? — Угадал, — сказал Иванко и сощурил глаз, — рыбачил, на Волге, я самый» (193). Однако буквально через пару страниц выясняются подлинные занятия мнимого «волжского рыбака»: «— А будут выпускать, — ответил Иванко Жузла, — портных мастеров, которые дубовой иглой шьют, и еще отпускать будут на все четыре стороны волжских рыболовов, тех, что рыбочку ловят по хлевам и по клетям. Их завтра отпускать будут — тут торг, тут яма, стой прямо!» (194). Тынянов строит сцену появления вора на пословицах и загадках. Так, в частности, портновское дело как метафора разбоя фигурирует в собрании пословиц В. И. Даля («Он портной: игла дубовая, а нить вязовая <...>. Он портняжничает, по большим дорогам шьет дубовой иглой»<sup>15</sup>) и в сборнике загадок Д. Садовникова: «Порт-

дью, то другие за ними черпали и пили» (184), ср.: «Пиво это стоит там обыкновенно в огромных открытых кадках, или чанах, из которых теснящийся около них народ зачерпывает свою долю деревянным ковшом и, чтобы не проливать ничего даром, выпивает пиво над кадкой, в которую стекает таким образом по бороде то, что не попало в рот. <...> При этом, если у пришедшего выпить не окажется денег, то он оставляет в заклад свой старый тулуп, рубаху, оную или другое что, без чего может обойтись до вечера, когда получит поденную плату свою и заплатит за пиво, и он вешает такой заклад свой тут же, на кадку, которая часто кругом бывает обвешана этими грязными закладами, и никто не брезгает этим, хотя и не редко то или другое из этого добра сваливается от тесноты людской в самую кадь и преспокойно плавается там в пиве по несколько часов» (Вебер Ф.-Х. Записки // Русский архив. 1872. Т. 7–8. Стб. 1413–1414).

15. Даль В. Пословицы русского народа. СПб., 1905. Т. 1. С. 140.

ные мастера, что шьют вязовыми булавами»<sup>16</sup>. Мнимое рыболовство Ивана Жмакина также восходит к фольклору преступников: «Уж как рыбу мы ловили / По сухим по берегам, / По сухим по берегам — / По амбарам, по клетям»<sup>17</sup>.

16. Загадки русского народа / Сост. Д. Садовников. СПб., 1875. С. 299 (№ 2492), ср. также: «Портняжить с дубовой иглой — заниматься грабежом» (Словарь жаргона преступников (блатная музыка) / Сост. С. М. Потапов. М., 1927. С. 125).
17. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и нравы русского дворянства (XVIII—начало XIX века). СПб.: Искусство СПб., 1999. С. 21. См. также «рыбак», «рыболов» в кн.: Словарь жаргона преступников (блатная музыка). С. 137. «Тут торг, тут яма, стой прямо» из реплики вора является, конечно, цитатой одной из песен Ваньки Каина: «Торг — яма: стой прямо» (Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 7. С. 33). Думается, что именно данная цитата могла ввести в заблуждение Инн. Оксенова, приписавшего Ивану Жмакину подлинную биографическую деталь из походов Ваньки Каина: «В разговоре с *сыщиком* Иванко (фигура, не лишённая интереса) солдат в свою очередь обнаруживает некоторую невоздержанность языка и вновь подвергается жестокой экзекуции» (Оксенов Инн. Указ. соч. С. 179). Следует впрочем указать на то, что и «Жузла» берется из опубликованных Г. Есиновым материалов о похождениях Каина (Оснадцатый век. М., 1869. Кн. 3). Отсылки к материалам, связанным с Ванькой Каином, являвшимся одновременно и сыщиком и преступником, могут увеличивать мотивный репертуар «обмана», «подмены». Вероятно, как «воровская» фамилия с литературной традицией «Жмакин» используется Ю. Германом в его одноименной повести из жизни преступников (1936). Отметим также, что прозвище «Зуб», как кажется, восходит к «бандитской» повести Василия Андреева «Волки», где фигурирует некий Минька Зуб (Андреев Вас. Волки // Ковш. 1925. Кн. 3. С. 57–58). По правдоподобию предположению Р. Д. Тименчика, воровской разговор в фортике может прочитываться как отзвук второй главы «Капитанской дочки», а именно сцены беседы Пугачева с хозяином постоялого двора: «Персона» включает в себя и линию «неофициальной», народной России, которая традиционно репрезентируется бунтовщиком/преступником. В этом смысле финал текста, уход шестипалого Якова и Ивана Жмакина «на Низ, к башкирам, на ничьи земли», то есть в регион, впоследствии непосредственно захваченный пугачевским бунтом, из мира кунстка-

Тынянов вообще весьма чуток к языковым мнимостям, в частности к тем, которые были порождены документами (как, например, в «Кижее»), номинацией, речью. Так, в той же первой главе, описывая кабак, «фортину», он помещает среди посетителей персонажа, именуемого «старым немцем»: «и тот был старый немец, то есть почти русский. Уже его отец родился в Немецкой слободе на Москве, и поэтому его звание было: старый немец. Он был еще молодой»<sup>18</sup> (190). Разоблачение лгущего, творящего фантомы языка порождает парадоксальную ситуацию (когда старый немец на самом деле оказывается молодым русским) и приводит в действие своеобразную логику оксюморона, сталкивающую противоположное, создающую своего рода «невязку» между номинацией и реальностью.

Мотив притворства и мнимости появляется и в описании знаменитого «дня *обмана*» (337), устроенного Екатериной розыгрыша первого апреля 1725 года, когда «она всех *обманула*, как был обычай во всех иностранных государствах, у знатных особ, первого апреля подшучивать» (326). Первоапрельский розыгрыш провоцирует у императрицы и ее приближенных пароксизм смеха, который на поверку оказывается показным, мнимым: «А кругом все фрейлины лежали

мерного, лгущего, императорского Петербурга, оказывается символическим ответом (и обещанием будущих потрясений) народной России — империи.

18. Источником сведений о названии «старый немец» послужили известные воспоминания датского посланника Юста Юля: «затем приехал и генерал-майор Брюс, имеющий командовать этими новоприбывшими 10-ю тысячами солдат <...>. Генерал этот родился в Москве от немецких родителей и (следовательно) был Alt (-) Teutscher: Так называются дети иностранцев, рождающиеся в России. Но как здесь вновь водворившиеся немцы презирают старых, то название это считается унижительным» (Записки Юста Юля. СПб., 1900. С. 62).

вповалку, *изображая*, до чего прилипчив ее смех. <...> Многие даже тихо дрыгали ногами, а одна все морщила брови, и ее лицо становилось все в морщинах, как будто ей больно, — *до того ее смех забрал. И смеха такого большого у этой фрейлины не было, потому что она сама вначале испугалась. Она и не смеялась*» (326). Притворство, однако, свойственно в повести не только угодливым фрейлинам императрицы, но, например, и Меншикову. Так, в разговоре «герцога Ижорского» с итальянским скульптором о грядущем создании воскового автомата императора петровский вельможа спрашивает мастера о характере механизма, приводящего статую в движение. При этом Тынянов подчеркивает мнимость меншиковского интереса к механическому устройству: «он был малознающ в устройствах, но роскошен и любил вещи. Он не любил художества, а любил досужество. Но *по привычке* спросил, *как бы из любознания*: — А махина внутри или приделана снаружи, и из стали или железная или какая?» (162–163). Как репрезентацию обмана и притворства следует, думается, интерпретировать и сцену «чтения» государственных бумаг неграмотным «герцогом д’Ижора», Меншиковым: «Печатные новою азбукою листы он понимал как держать, потому что начинались они всегда с больших литеров. <...> А тут дал рукописание, и до того ровное, без титлов и хвостиков, как горох с мякиной. И министр, господин Алексей Волков, жалостно смотрел: светлейший глаз постреливал осторожно по бумагам, с одного листа на другой, а руки держали те бумаги вниз головами. — Пестрит, — сказал герцог, — ты мне скажи поскорее»<sup>19</sup> (291–292). Вероятнее всего, к символической цепоч-

19. Возможно, что этот эпизод представляет собой реминисценцию «Капитанской дочки». Перед самым отъездом Пугачева из Белогорской крепости, Савельич подает ему «лист бумаги. <...> “Это что?” — спросил важно Пугачев. — “Прочитай,

ке мнимостей следует отнести и сомнительный графский титул Растрелли, о котором с раздражением упоминает потревоженный поздним визитом «кумиродела и папского графа» (Б. Лившиц) «наследный господин Ораниенбаумский»: «— Что ж его черти принесли? — удивился герцог. — И графство его негодное. Но вот уже входил сам граф Растрелли. Его графство было *не настоящее*, а папешское: папа за что-то такое дал ему графство, или он это графство купил у кого-то, хоть у того же папы, а сам он был никто иной, как художник искусства» (155). В дан-

так изволишь увидеть», — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. «Что ты так мудрено пишешь? — сказал он наконец. — Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой оберсекретарь?» Молодой малый в капральском мундире проворно подбежал к Пугачеву. «Читай вслух», — сказал самозванец, отдавая ему бумагу» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6. С. 479–480). Данный подтекст легко вписывается в линию Меншикова, с его низким происхождением, стремлением казаться природным аристократом и претензиями на царскую власть, то есть мотивами, соотнесенными с «самозванчеством». «Самозванчество» принадлежит к излюбленным тыняновским мотивам; вписывая данный мотив в свои тексты, Тынянов может легко пренебрегать исторической очевидностью ради тематической связности. Так, в «Вазир-Мухтаре» мотив «Николая-*parvenu*», мелькающий и в «разговорах» Тынянова («Тынянов говорил, что Николай I был карьерист», Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 102, запись 1930 года), в конце концов приводит его к несколько странной и едва ли оправданной исторической мысли о нелегитимности притязаний Николая на престол, о его самозванчестве: «Николай, отвовавший престол и сидевший на нем при живом *законном наследнике*, был немного в том же роде <то есть был таким же выскочкой как и Паскевич. — А. Б.>» (Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. С. 134–135). Мотив Николая как выскочки и самозванца восходит к: Мережковский Д. С. 14 декабря. Париж, 1921. С. 47, 61, 64, 172, 178, 229, 266–267 (см. также: Мережковский Д. С. Первенцы свободы. Пг.: Народная власть, 1917. С. 21). В «14 декабря» обнаруживается и мотив Николая как Пугачева (С. 205).

ном случае трудно, конечно, не почувствовать авторскую иронию, поскольку сомнения в «годности» графского титула высказывает Меншиков, царский фаворит, вознесшийся к вершинам власти и знатности из социальных низов.

Мотив мнимого графского титула откликается позднее, в другом замысле Тынянова и требует, как кажется, некоторого пояснения. Так, в рабочем списке «намеченного и неосуществленного собрания сочинений», датированном 5 июня 1932 года<sup>20</sup>, опубликованном впервые Н. Л. Степановым, находим замысел рассказа «Граф Сардинский», идея которого, по-видимому, осталась непонятной публикатору тыняновских бумаг, так прокомментировавшему смысл ненаписанного рассказа: «“Граф Сардинский” — это граф Д. И. Хвостов, член “Беседы любителей русского слова”, самовлюбленный графоман, над которым потешались Пушкин и его друзья по “Арзамасу”. Д. И. Хвостов купил титул “сардинского графа”. Это фигура во

20. Мы не рассматриваем другие замыслы, связанные с Д. Хвостовым, хотя отметим при этом, что в записях Тынянова фигурирует план-список (1929–1930 гг.) будущих предполагаемых персонажей, объединенных общей рубрикой «Отверженные», или в более раннем варианте «Отверженные Фебом» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 538, комментарий к статье «О пародии»), где Хвостов оказывается в одном ряду с князем Шаликовым, Семеном Бобровым, Барковым, Тредьяковским. Соседство Хвостова с Шаликовым, а также фигура Тредьяковского несомненно отсылают к проблематике статьи «О пародии», написанной в 1929 году, где в частности была сформулирована идея «пародийной личности», а материалом послужили биографические легенды об указанных поэтах. Название «Отверженные Фебом» восходит к стихотворному посланию Пушкина «К Жуковскому» (1816), содержащему инвективы против «беседчиков-архаистов: «Пускай беседуют *отверженные Феба*; / Им прозы, ни стихов не послан дар от неба» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти. Т. 1. С. 204).

многим комическая, однако своей преданностью литературе заслуживала известного уважения»<sup>21</sup>. Думается, впрочем, что замысел Тынянова заключался не в том, чтобы быть запоздалым оммажем преданному литературе забавному титулолюбу-графоману, как это можно понять из статьи Н. Л. Степанова. В романе «Пушкин» находим, как кажется, разгадку загадочного «Графа Сардинского»: «Все в этом стихотворце <Хвостове. — А. Б.> соответствовало учению афеиста Алексея Михайловича *о мнимостях*. Начиная с графства: графство его было сардинское, и выпросил его Хвостову Суворов у короля сардинского»<sup>22</sup>. Мнимость графского сардинского титула усугубляется Тыняновым указанием на мнимость, фантомность подарившего его сардинского монарха. Так, вводя в роман фигуру Жозефа де Местра, Тынянов подчеркнуто называет его «посланником *несуществующего* сардинского короля»<sup>23</sup>, педалируя тем самым мнимый характер графского достоинства Хвостова, превращая графство, пожалованное сардинским монархом, в совершенного «подпоручика Кижее».

Мотивы, связанные с мнимостью, встраиваются Тыняновым и в сюжетную линию обер-прокурора Петра Великого Павла Ивановича Ягужинского. Вводя реминисценцию подлинного меморандума, составленного Ягужинским сразу же после смерти Петра для императрицы в феврале 1725 года<sup>24</sup>, Тынянов

21. Степанов Н. Указ. соч. С. 239.

22. Тынянов Ю. Пушкин. М.: Книга, 1984. С. 114.

23. Там же. С. 154. Отметим, кстати, что в той же сцене встречи де Местра и Разумовского Тынянов опять-таки прибегает к мотиву мнимого высокого происхождения: «его <Разумовского. — А. Б.> сутулый зыбкий стан, который казался станом маркиза тому, кто не знал южных певчих» (Там же. С. 154).

24. Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. М., 1860. Кн. 4. С. 269–273. Данный источник выявлен в: Piper D. G. В. Op. cit. P. 262.



немедленно разоблачает пекущегося о государственных интересах обер-прокурора. В данном случае исключительно существенным представляется подключение Тыняновым театрального кода, превращающего гневного, страстного оратора в актера, репетирующего свою «историческую» роль. Тынянов подготавливает сцену репетиции, вводя предварительно указание на увлечение Ягужинского театром: «[Меншиков] Называл его: Господин Фарсон, и еще: Арцух фон Поплей, — это в том отношении, что Павел Иванович был любезник и любил чувство и музыку, что он знался с погаными девками *актерскими*, и *актеров* набирал, и любил *драматическое действо*. А Господин Фарсон и Арцух фон Поплей были новейшие драматические названия» (269–270). Тынянов начинает сцену «репетиции» Ягужинского с мотива зеркала, в котором обер-прокурор подобно актеру рассматривает себя, следит за своими жестами: «Он стал мотаться от зеркала к зеркалу, и все зеркала показывали одно и то же: губы набрякли, голубой глаз в пленке, от настою, — и статура, и некоторые манования рук. И все время он бормотал, сквозь белые зубы, — с придушьем и свистом, а потом — губы чмок — и толстый голос, до зубовного скрежета и даже до животного мычания. И в конце — фукование и — пых, *как будто* с горьким смехом. Все вместе, — *как будто* учил и *репетовал комедию*, новую и неслыханную» (279).

Разоблачение исторического героя, играющего роль, надевающего личину, демонстрация его актерства, репетирования исторических речей и разговоров, все эти мотивы были предоставлены Тынянову актуальной для него литературной традицией. Так, в частности, в знаменитом романе Д. С. Мережковского «Александр Первый», сыгравшем, видимо, свою роль при создании

«Смерти Вазир-Мухтара»<sup>25</sup>, находим все эти мотивные ходы сведенными вместе в фигуре главного героя романа, императора Александра Павловича. Введя характеристику Александра как актера, данную ему Екатериной Второй («Или слова бабушки: “Господин Александр, по природе своей актер, великий мастер красивых телодвижений. Красивым телодвижениям и теперь *перед зеркалом учится*»»<sup>26</sup>), Мережковский выстраивает

25. Долгополов Л. К., А. В. Лавров. Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX—начале XX в. // Грибоедов А. С. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 122–125. «Александр I» возникал в разговоре о «Смерти Вазир-Мухтара» уже у современников. Так, Лидия Гинзбург в дневниковой записи, датированной 1927 годом, не без раздражения отмечает: «Он <Тынянов. — А. Б.> с восторгом говорил мне о том, что всех охаял <В «Вазир-Мухтаре». — А. Б.>; ни одного порядочного героя, все ошельмованы. “Каково снижение?” — спрашивает он с веселостью изобретателя. И этот человек, литературовед почти гениальный, не понимает, что он показывает публике давно заплеванный фокус, которому название (обратное общее место) придумал еще И. С. Тургенев. Достаточно посмотреть в Мережковского с его бестолковыми прапорщиками декабристами (в “Александре I”), обжорливым и льстивым Крыловым, хитрым Жуковским и проч.» (Гинзбург Л. Записи 20–30-х гг. С. 156).
26. Мережковский Д. Александр I. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф и т-ва И. Д. Сытина, 1913. Т. 2. С. 45. С актерством Александра связана и маскообразность его лица: «совершенно спокойное, неподвижное, непроницаемое, напоминающее маску или Торвальдсенов мрамор» (Там же. Т. 1. С. 263). Разумеется, «актерство» Александра Первого не придумано Мережковским. Среди наиболее известных литературных текстов, трактующих лицедейство царя и актуальных для Мережковского, относится стихотворение Пушкина «К бюсту завоевателя» (1829), где Александр представлен «арлекином», который носит «одновременно несколько масок, в силу чего различные части его облика не сочетаются друг с другом; эту тайную черту “завоевателя” изобличает искусство художника» (Гаспаров Б. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка (Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Sonderband 27), Wien. С. 172). Связь стихотворения Пушкина и романа Мережковского

вокруг нее серию повторяющих, реплицирующих друг друга эпизодов, в которых император предстает неким лицедеем, репетирующим свою «историческую» роль: «Вспомнил и то, как, приготавливаясь к речи о конституции на Польском сейме, учился красивым движениям тела и выражениям лица, *точно актер перед зеркалом*, — и вдруг вошел адъютант. <...> “Господин Александр по природе своей великий актер, любитель красивых телодвижений”, — говорила о нем Бабушка. Неужели — так? Неужели все в нем — ложь, обман, красивые телодвижения, любование собой перед зеркалом»<sup>27</sup>; «Воображал себе весь разговор в мельчайших подробностях, готовил свои вопросы и его ответы, говорил за обоих, иногда, увлекаясь вслух, — как *актер учит роль свою перед зеркалом*»<sup>28</sup>; «Если бы кто-нибудь заглянул в комнату, то подумал бы, что государь лишился рассудка. Против него стояло пустое кресло, и он обращался к нему, как будто там сидел кто-то невидимый; ему казалось, что он говорит шепотом, но говорил так громко, что слышно было в соседней комнате; делал знаки руками, кивал головой, изменял голос; то улыбался, то хмурился — *настоящий*

намечена в: Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: The Magnes Press, 1983. P. 86; Лекманов О. О стихотворении Мандельштама «Заснула чернь. Сияет площадь аркой...» // Даугава. 1994. № 5. С. 155. Следует, впрочем, отметить, что «актерство», «двуличие», «позерство» императора является общим местом отзывов о нем современников; см., например: Мельгунов С. П. Сфинкс на троне (черты для характеристики Александра I) // Мельгунов С. П. Дела и люди Александровского времени. Берлин, 1923. Т. 1. Мотив масочности улыбки Александра Первого появляется в «Пушкине»: «Он часами, привыкнув к улыбке, не сгонял ее с лица» (Тынянов Ю. Пушкин. С. 142). Чуть далее Тынянов пишет о лице царя как об утратившем «характер, как лицо всемирного актера» (С. 144).

27. Мережковский Д. Александр I. Т. 1. С. 71.

28. Там же. Т. 2. С. 42.

*актер перед зеркалом*»<sup>29</sup>. Мы не можем утверждать со всей очевидностью, что «репетиция» Александра Первого перед зеркалом из романа Мережковского явилась прямым источником «репетиции» готовившейся для сенаторов речи обер-прокурора Павла Ягужинского из «Восковой персоны», однако данное предположение кажется нам вполне правдоподобным; во всяком случае, построенный на двойственном, двоящемся, страдающем от своих «двойных» мыслей герое исторический роман Мережковского мог выступить своего рода «претекстом» повести Тынянова, подсказать ему смысловой ход, которым и воспользовался автор «Восковой персоны».

В дальнейшем Тынянов строит «театральный» эпизод с Ягужинским, используя описанную в предыдущей главе сигнатуру сравнения, обозначающую семантическую двойственность: в данном случае «как бы» и «как будто» указывают на то, что герой всего лишь играет, оттачивая исполнение, «изображая» жесты гневного оратора: «Посмотрел кругом себя <...> тогда развел руками, *как бы* в полном и последнем непонимании, или, *как будто* он все сделал, что мог, и более ни за что ручаться не может: — Голеаф!» (280); «А не для того ли, — и протянул перст, *как римский оратор* <...>. <...> И схватился рукой за лацкан, *как будто* издал рыдание» (280). Иногда Ягужинский забывает текст своей речи («Тут поскоблил пальцем над правой бровью, потому что позабыл», 281), и Тынянов, словно подчеркивая театральный подтекст фрагмента, вводит в сцену своеобразного суфлера, «щербатую» жену обер-прокурора: «— Дацкие дела, — сказала тихонько щербатая и тряхнула головой, с большой тревогой и страхом, но одобряя. — И с немалым ужасом и страхом смотрю я, — и он схватил ее тонкую

29. Там же. Т. 2. С. 43.

руку в свою <...>, — как светлейшая машина слепа! И в дацких делах ожесточение!» (283). Разоблачает Тынянов и мнимое народолюбие царского любимца: «Ведь я вправду говорю. <...> Ведь не безужасно слышать, что одна баба от голоду дочь свою, кинув в воду, утопила. А щербатая ждала от него еще слов, и ей дела не было до бабы, да и *тому тоже*» (281). Окончание репетиции немедленно порождает своего рода смену личин, «конец игры» словно преобразует страстного и безжалостного оратора, минуту назад гневно обличавшего врагов государства и рвавшего на себе кафтан (283): «На сегодня было довольно. Он сказал, помолчав и совсем другим голосом, *как бы* со скукою и с жалостью сердца» (284).

Подключение, ввод Тыняновым театрального кода в текст «Восковой персоны» не ограничивается фигурой Павла Ивановича Ягужинского, выходит за пределы сюжетной линии императорского обер-прокурора и «государева ока». Театральный подтекст задается Тыняновым эпиграфами к ряду глав повести, позаимствованными из «Комедиального акта о Калеандре и Неонильде», пьесы, ставившейся в петровскую эпоху. Следует при этом отметить, что «Комедиальный акт» вырывается из пределов отведенного ему автором эпиграфического пространства и цитируется Тыняновым также и в самом тексте повести. Цитата из «Комедиального акта» включается опять-таки для прописывания очередного обмана. В сцену на рынке, «Татарском Таборе»<sup>30</sup>, Тынянов вводит полицейских, чьи действия он комментирует цитатой из пьесы: «Но сами они

30. «В гостином ряду была большая гостиная торговля, денная, а в Татарском Таборе, на горелом месте — и вечерняя. <...> У самого кронверка двадцать лет назад построили лавки <...>. Тогда ряды сгорели. <...> Явились шалашы горелые, из горелых досок, пришли татары — ветошные люди <...>» (293), «Пирожники кричали, подавали пироги <...>» (295); ср.: «Пос-

были нескоры, штаны васильковые, васильковые картузы, они тех воров догнать не торопились, чтобы скоро идти на помощь на секурс, у них не было такого духу. Как Арголим говорит в комедиальном акте: “Не мешкаю, шествую, предъявлю, конечно”, а сам стоит на месте» (296).

Театральные мотивы «Восковой персоны», заявленные как бы «с порога», с самого первого эпитафия, с нашей точки зрения, достаточно прямо указывают на тыняновскую концепцию исторической прозы так, как она сложилась к началу тридцатых годов. Так, в разговоре в Тбилиси с грузинским литературоведом А. Гацерелия в октябре 1933 года, Тынянов описывает свое понимание исторического романа и особого отношения к идее «исторического факта», прибегая к помощи именно театральной символики: «Автор исторической прозы обязан критически относиться к якобы незыблемым общепризнанным фактам, так как “исторический факт” — понятие относительное. Хорошо помню фразу Тынянова, что обязанность писателя показать не только перипетии взаимоотношений действующих лиц, происходящих на исторической *сцене*, но процесс их *гримирования за этой сценой*, в результате которого “исторические герои” предстают перед нами *измененными*. Одно из назначений новой исторической прозы не описание, а объяснение внутренних закономерностей явлений и развенчание так называемых “героев”»<sup>31</sup>.

ле пожара 1710 года мелочные торгаши, как то: ветошники, пирожники и пр., воспользовались уцелевшими досками и брусьями и выстроили из них против кронверка, в два ряда, шалаша. Это был первый в Петербурге толкучий рынок, который народ называл татарским табором» (Описание Санкт-Петербурга и Кроншлота в 1710 и 1711 гг. / Пер. с нем. СПб., 1860. С. 19, примеч. 1).

31. Гацерелия А. Встречи в Тбилиси // Воспоминания о Ю. Тынянове. С. 202–203. Тынянов представляет историческую прозу как своего рода пьесу, новаторство которой он полагает в

Высказывание Тынянова вне всякого сомнения комментирует его собственную литературную практику, поясняя эпизод с Ягужинским и косвенно подтверждая наше предположение об ориентации на «Александра Первого» в соответствующих кусках «Восковой персоны». Герой исторической прозы подается Тыняновым как актер, играющий историческую роль; задача исторического романиста видится в данной перспективе как работа разоблачения, указания на маску. Внимание к приему срывания маски с героя (хотя и не в связи с исторической беллетристикой) проявляется в текстах Тынянова довольно рано. Так, еще в 1924 году, рецензируя для «Русского современника» литературную новинку, недавно опубликованный «Дневник» А. С. Суворина, Тынянов особо останавливается на приеме разоблачения, подавая его в качестве литературно «сильного» и описывая с помощью мотива «маски»: «Когда романист хочет усложнить действие — он *раздваивает* героя. Он показывает его наедине с самим собою; злодей, оставшись один в своей комнате — кается, закрывает лицо руками; Чичиков хихикает и потирает руки. Это разоблачение — сильный прием: читатель знает больше героев, и ему хочется подсказать правду, снять с героя *маску*»<sup>32</sup>.

Таким образом, Тынянов мыслит «новую» историческую прозу как своего рода двухслойную конструкцию, основными структурными элементами которой

раскрытии того, что происходит за «сценой». Он как будто определяет свое видение исторической прозы по контрасту с классической трагедией, где «главные события происходят вне сцены» (Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 375). Пользуясь формулировками из той же статьи, можно сказать, что функция исторического романиста заключается в демонстрации «превращений», «на сцене невидимых» (С. 375).

32. Т<ынянов> Ю. Рец.: Дневник А. С. Суворина. М.; Л., 1924 // Русский современник. 1924. № 1. С. 328.

являются историческая «сцена», пространство исторического факта, исторического события и некая подводная, интимная часть (как, например, бред Петра или сны Екатерины), экспонирующая то, что происходит «на глубине», как происходят «перемены», «изменения» персонажей. Например, в первой главе «Восковой персоны» Растрелли в присутствии Меншикова говорит вслух о скорой смерти императора Петра. Психологическое состояние Меншикова, еще минуту назад думавшего исключительно о взятках, описывается Тыняновым через мотив внезапной метаморфозы, «перемены», которую производят в нем слова скульптора: «И тут Данилович почувствовал легкий озноб и потрясение, потому что никто еще из посторонних так явно не говорил о царской смерти. Он почувствовал восторг, что как бы восторгают его над полом и он как бы возносится над своим состоянием. Он стал как бы изумленный. Все *переменилось* в нем. И уже за столом и в креслах сидел спокойный человек, отец искусств, который более не интересовался мелкой дачей» (159). Слова Растрелли превращают «герцога Ижорского» в важного государственного человека, покровителя и «отца искусств». Иначе говоря, герой преобразился, надел маску, личину, что и продемонстрировано автором.

Как двухслойную структуру описанного типа следует вероятнее всего интерпретировать и знаменитую главку про сны и пробуждение Екатерины, когда императрица «в страхе <...> свесила ноги, потому что проснулась Мартой» (234). Русская императрица Екатерина Алексеевна на поверку оказывается латгальской крестьянкой Мартой, существом исключительно плотским, телесным, природным<sup>33</sup>, далеким от понима-

33. Вся главка, посвященная Екатерине, построена на прозрачном замещении секса речью. При этом Тынянов подчеркивает реальное непонимание многочисленных языков, извест-



ния «государственного языка». Чистая «телесность», «безъязыкость» Марты оказывается своего рода оборотной стороной «исторического» «лица» Екатерины, совершающей важный государственный ритуал. Утренний туалет Марты, готовящейся к официальному выходу в «роли» императрицы и ритуалу оплакивания почившего императора Петра Великого, легко прочитывается как своего рода «накладывание грима», должное преобразить крестьянку Марту в российскую императрицу Екатерину. Данный мотив уже отмечался в литературе о «Восковой персоне». Так, М. Левина, интерпретируя фрагмент, посвященный туалету и выходу Екатерины-Марты, справедливо указывает на присутствие в данной главке как бы двух пространств, частного и официального, причем переход Екатерины из приватного пространства в парадную залу для плача и предварительное переодевание прочитываются исследователем в рамках театрального кода: «Участие в игре требует смены платья и *накладывания маски*»<sup>34</sup>.

ных Екатерине-Марте, превращая ее в своеобразное «дитя природы»: «И до одиннадцати лет этот язык был как зеленый овес и как ива, что валилась в воду и все не могла упасть и лежала под водой, а дети на ней плясали и купали ее. Потом еще этот язык был писк: пищали сосцы, она доила коров. И этот язык был латгальский и детский и назывался: деревня Вишки. <...> И серый латыш <...> — приемный отец, — говорил с матерью по ночам, а она слушала. И этот язык был непонятный латгальский язык: скрип и качанье» (235); «И она не понимала слов, она только притворялась, что понимает — это начиналось у нее дыханием в груди и доходило до рта — ответом, и ответ бывал всегда ловкий, она прямо в цель попадала. А понимала она только один человеческий язык, и тот язык был как дитя растущее, или листья, или сено, или те девки на молодом дворе» (238). Екатерина так и остается латгальской крестьянкой, понимающей лишь «язык природы».

34. Левина М. Марионетки у Тьянянова, Мейерхольда и Гоголя // Материалы республиканской конференции СНО. 1977. III: Русская филология. Тарту, 1977. С. 94.

Как «накладывание грима» можно интерпретировать и типологически сходную сцену одевания Меншикова перед придворным торжеством 2 апреля 1725 года. Здесь, кстати, Тынянов вводит мотив маскообразности лица, рассматривающего себя в зеркало «герцога Ижорского»: «И тогда *принял*, смотрясь в зеркало, лицо: выжидание с усмешкою» (332), или чуть далее: «Но тут сделал в лице *перемену*, потому что вначале будет весел, но с выжиданием» (332).

Двойственность героя реализуется Тыняновым в случае «матушки полковницы» и на уровне имен, когда мнимая скорбь Марты, изображающей страдания, превращается в «рыдания» Екатерины: «И тогда обутая, одетая, толстая, белая, в черном и белом, понесла Марта свои груди вперед — в паратную залу. И поднесла левую руку, умытую ангельскою водою — закрыла лицо — *как бы в скорби* — из залы шел дух. А когда вошла в залу — опять увидала всех господ иностранных министров.<...> И она увидала Левенвольдика, молодого <...> — и поняла, что приблизит. Потом посмотрела вбок и увидела Сапегу, жениха племянницына <...> и поняла, что приблизит. Марта поднесла свою правую руку к лицу. <...> И слезы полились как крупный дождь. Екатерина возрыдала» (244). Выделенная авторской разрядкой, как бы подчеркивающей «аномальность», реминисцентность отмеченного фрагмента текста, его особый семантический статус, данная фраза является цитатой из оды Державина «Водопад»<sup>35</sup>, написанной на смерть светл. князя Г. А. Потемкина. «Возрыдавшая» Екатерина из «Водопада» — это, разумеется, императрица Екатерина II, однако, в данном случае Тынянова, по всей вероятности, инте-

35. Данная цитата отмечена и в «стандартных», печатающихся из издания в издание комментариях к «Восковой персоне» Б. О. Костелянца.

ресует не именная или ситуационная «рифма», не историческое «эхо». Тынянов трижды цитирует в «Восковой персоне» данную строку «Водопада», трижды вводя мотив оплакивания. Впервые цитата из Державина возникает почти в самом начале четвертой главы: «И тогда — Екатерина возрыдала. Кто в первый раз услышал этот *рев*, тот испугался, тот почуял — есть хозяйка. И нужно *реветь*. И весь дом *заревел* и казался с улицы разнообразно *ревушим*» (226). Мотив ‘рева’ отсылает к тому же «Водопаду»:

Далече *рев* в лесу гремит.  
 <...>  
 Лань идет робко, чуть ступает  
 Вняв вод твоих падающих *рев*  
 <...>  
 Нигде я ничего не внемлю,  
 Кроме *ревуция* волны  
 <...><sup>36</sup>

С другой стороны, приведенный фрагмент вне всякого сомнения восходит к «Краткой повести о смерти Петра Великого», написанной Феофаном Прокоповичем: «тогда же и все комнаты плачевный голос издали, *и весь дом будто реветь казался*, и никого не было, кто бы от плача мог удержаться»<sup>37</sup>. Тынянов строит сцену «рыдания» на двух цитатах из текстов, явно осмысляемых им как «парадные», официальные. Вводя в первой сцене плача «парадную», «одическую» точку зрения, Тынянов разоблачает ее, демонстрируя «интимную» сторону события, его изнанку, когда Екатерина оказывается Мартой, императрица крестьянкой, а скорбь — поддельной, мнимой.

36. Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 178–181 (Библиотека поэта, БС).

37. Краткая повесть о смерти Петра Великого, соч. Феофаном Прокоповичем. СПб.: Типогр. И. Глазунова, 1831. С. 15.

Другой пример разоблачения исторически «парадного», «официального» в линии Екатерины связан опять-таки с цитатами из Феофана Прокоповича. Тынянов использует официальные тексты, прославлявшие Екатерину в качестве императрицы, и сталкивает их с реальной Мартой, обеспокоенной исключительно поиском новых любовников. Он приводит обширную цитату из речей Феофана Прокоповича, в которых Екатерина помещена в ряд великих исторических образцов, своих великих исторических предшественниц: «Ее сравнивали с Семирамидой Вавилонской, Александрой Маккавейской, Палмирской Зиновией, Римской Ириной, с царицей Савской, Кандакией Ефиопской, двумя египетскими Клеопатрами, с Аравийской Муавией, с Дидоной Карфагенской, Миласвятой Гишпанской, из Славянского рода, и с новейшей Каstellянской Елисавет, с Марией Венгерской, Вендой Польской, Маргаритой Дацкой, с Марией и Елисавет Английской и Анной Почтенной, с Швецкой Христиной и Елеонорой, и с Темирой Российской, что Кира, царя персидского, не токмо победила, но и обезглавила, и с самодержицей Ольгой»<sup>38</sup> (259–260). Однако, сравнив «матушку полковницу» с великими историческими образцами, «потом выходили в *другую комнату* и говорили: — Хороша баба, да на уторы слаба» (260). Заканчивается данная сцена любовным свиданием только что похоронившей Петра Екатерины и «молодого» Сапеги. Тынянов последовательно выстраивает линию Екатерины на разоблачении несоответствия «официального», масоч-

38. Данный фрагмент восходит к двум текстам Феофана Прокоповича: к «Слову в день коронации Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны» и к «Слову в день воспоминания Коронации Ее Императорского Величества». Ср.: «Много ли же увидим в свете толь праведных коронаций? Ведаем, что представляет истории нескудное число славных жен, или по-

ного, «неверного» «подлинному», на обнажении мнимости, обманчивости «официальной» точки зрения, введенной через цитату «парадного» литературного текста.

Отступая несколько в сторону, отметим, что интерес Тынянова к обманчивости и мнимости в конце двадцатых годов захватывает не только его историческую беллетристику. Складывается впечатление, что на рубеже двадцатых-тридцатых годов структуры мнимости становятся своего рода одержимостью не только Тынянова-писателя, но и Тынянова-ученого. Обманчивость и мнимость оказываются актуальными и для описания пародийной структуры в одном из наиболее запутан-

лучивших венц царский, или оного достойных бывших, яко например Семирамиду Вавилонскую, Тамиру Скифскую <...> и была бы не рядовая похвала сей Российской Екатерине в числе оных обретатися: <...> однакоже не доумеваю вышеупомянутых Героинь Екатерине сравнити»; «Надлежит же нам хотя вкратце многия предложити царствовавших жен экземпля или образы, которых великой число покажет нам мир сей во всех странах своих. Посмотрим на Восток: и увидим тамо <...> Семирамиду Вавилонскую <...> и в порфире монаршей Александру Маккавейскую, и оную преславную царицу Пальмирскую Зиновию <...>, но и самой Римской империи Ирину <...>. Посмотрим на страны южные: zde предстанут оная царица Савская <...> и оная Кандакия Ефиопская во Апостольских деяниях поминаемая, и две Египетские Клеопатры, и Аравийская Муавия <...>. Посмотрим на Запад: явятся нам тамо она Дидона Карфагенская <...> и две во Ишпании давняя от рода Славенского Миласвятой, и новейшая Кастильская Елисавет <...>. Посмотрим уже и на страны Северные: <...> в Венгерском Марию, в Польском Венду, в Дацком Маргариту, Англии Марию и Елисавет <...> и Анну врученным миротворением почтенную, в Швеции прежде владешую Христину, а ныне Елеонору. Но и в сих Российской Империи пределах просияли на весь свет две великия героини и Монархини: <...> Темира, которая преславного <...> Царя Персидского Кира не токмо победила, но и обезглавила, а в девять сот лет по Рождестве Христове, коликая у нас явилася с Самодержица Ольга» (еп. Феофан Прокопович. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные. СПб., 1761. Ч. II. С. 106, 189–191).

ных текстов Тынянова, в незаконченной статье «О пародии» 1929 года, первоначально предназначавшейся для «Мнимой поэзии», подготовленной им антологии пародий. В качестве существенного «диалектического» момента в выявлении пародийной структуры Тынянов начинает свою статью с опровержения наиболее распространенного определения пародии, опирающегося на обязательность комического характера текстов, принадлежащих к пародийному жанру, и обращается к примерам пародий, в которых вообще отсутствует элемент комического: «И если легкие нажимы в пародиях Аксакова и Павловой могут быть при большом желании сведены к “неявным” или “незаметным” комическим явлениям, то в пародиях Полевого и Панаева даже такого незаметного комизма мы не найдем. Таким образом, остается либо сохранить в определении пародии признак комизма, а пародии Полевого и Панаева объявить несущественными или даже несуществовавшими, либо этот признак отбросить»<sup>39</sup>.

Отказ от неперемного комизма в понимании пародии приводит Тынянова к признанию тонкости той «границы»<sup>40</sup>, которая отделяет пародийный текст от непародийного, что в свою очередь заставляет его внести имитационный, симулятивный элемент в определение пародийной конструкции, благодаря чему пародия превращается в мнимость, обманку. «Двойная жизнь» пародии сама по себе оказывается двойной: двойственность пародии заключается не только в «двоении» планов, но также возможности пародийного текста быть и пародией, неким искажающим, «кривым зеркалом» «серьезного» оригинала и «серьезным» произведением или по крайней мере его ими-

39. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 288.

40. «Тонкая грань, отделяющая пародию от серьезной литературы» (Там же. С. 306).

тацией, выдающей себя за оригинал. Так, обратившись к анализу одного из своих самых любимых примеров пародийной структуры, «Писем темных людей», Тынянов пишет: «Весь огромный успех и шум этой пародии заключался в том, что она *обманула*, сумела *обмануть*, что противники приняли ее за подлинное серьезное произведение и только потом принуждены были увидеть свою ошибку. Таким образом, мы сталкиваемся здесь с тем же фактом *неузнания*, фактом *обманчивости*. А стало быть, хотячее определение в части своей («обращение в смешную сторону») неверно, даже если заменить слово “смешную” термином “комическую”, и неверно даже относительно комических пародий»<sup>41</sup>. «Обманчивость» сближает тыняновское понимание пародии со словоупотреблением В. Набокова. Так, в «Приглашении на казнь», посвященном театрализованному, мнимому миру, главный герой оказывается окружен некими симулякрами, обманчивыми подобиями людей: «Я покоряюсь вам, — призраки, оборотни, пародии»; «Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все. И если меня угощают такой ловкой пародией на мать»<sup>42</sup>. В одном из своих «строгих» интервью шестидесятых го-

41. Там же. С. 288. В примечании к данному месту Тынянов добавляет: «В этом смысле и нужно понимать название сборника: “Мнимая поэзия” <...>. Название это не имело порицательного оттенка, свойственного слову “мнимый” в нашем теперешнем языке. Этим названием означен в указанной “Карманной библиотеке” отдел стихотворных цитат, стихотворных сентенций, “апофегм”; таким образом, слово “*мнимый*” в этом случае означало не “неподлинный”, а “*обманчивый*”. Редактор сборника, вероятно, имел в виду *несхожесть* стихотворных цитаций с целыми стихотворениями, из которых они взяты, возможность “*неузнания*”, их *обманчивость* — в этом смысле. Вот эта обманчивость является одним из характерных условий пародии» (С. 289).

42. Набоков В. В. (Сирин В.). Русский период. Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 4. С. 66, 126.

дов, отвечая на вопрос Альфреда Аппеля мл., Набоков прокомментировал собственное словоупотребление, выделив два значения «пародии», как «grotesque imitation» («Приглашение на казнь») и как литературной, интертекстуальной игры («Дар», «Pale Fire»)⁴³. Думается, что в «Восковой персоне» Тынянов, напротив, не разводит игру, разворачивающуюся внутри «литературного ряда», и «гротескную имитацию», гофманианскую обманчивость, а соединяет их, превращая повесть в авторефлексивный текст.

Ход, предложенный Тыняновым, возможность «неузнания» и «обманчивости» уничтожает саму пародийную конструкцию, как бы стирает «направленность» пародийного произведения на другой текст, не позволяет ей быть прочитанной: пародия оказывается балансирующей между подражанием⁴⁴, указывающим на оригинал, и имитацией, отрицающей какую-либо связь с оригиналом, выдающей саму себя за некий подлинник, стирающей свою отраженность. Говоря еще точнее, можно было бы сказать, что Тынянов разворачивает своеобразную логику подделки, идея которой заключается не просто в том, чтобы имитировать оригинал, но в том, чтобы его заместить⁴⁵. Оживляя вос-

43. Nabokov V. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990. P. 76.

44. «Эти явления, — с одной стороны, близость пародии к подражанию (о чем имеются любопытнейшие соображения критика и теоретика 20-х гг. О. Сомова), а с другой, частичная формальная близость пародии и пародируемого, при функциональной их разнице и даже противоположности функций, — должны быть особо приняты во внимание» (Мнимая поэзия / Под ред. Ю. Тынянова. М.; Л.: Academia, 1931. С. 6–7).

45. Логика подделки вообще немаловажна для текстов об андроидах. Так, например, она оказывается существенной для выполненного Мари-Элен Юэ анализа романа Вилье де Лиль-Адана «L'Ève future» (1886), где изобретатель Эдисон создает идеального андроида, внешне копирующего живую женщину. О логике подделки в романе см.: Huet Marie-Hélène. *Op. cit.* P. 228.



ковую статую мертвого царя, Растрелли делает возможным ошибку Меншикова и Ягужинского. *Работа скульптора дублируется работой писателя, который (что особенно ярко в манипуляции местоимениями) превращает (разумеется, обнажая, демонстрируя) логику подделки, реализуемую героем произведения, в принцип литературной репрезентации: двойственность воскового подобия, создаваемого Растрелли, становится двоением смысла «Восковой персоны».* Тематизируемое и тематизирующее становятся зеркалами друг друга, а «Персона» своего рода авторефлексивным повествованием. Искусство предстает у Тынянова как машина, порождающая мистификации, фантомы, пустые внутри, «мнимые» смыслы, возникающие лишь как «рябь» на «поверхности» произведения, вызываемую трудом художника. «Идеологическая» «глубина», традиционно легитимировавшая историческую беллетристику, в свободной от внешних детерминант литературе становится «пустотой»; семантика вырастает здесь из «поверхностного» словесного узора, под которым и не должно быть больше ничего. Подробно описывая порождение подделки, Тынянов экспонирует работу литературного смысла в авторефлексивном повествовании: создание подделки (завуалированной пустоты, смерти, мимикрирующей под жизнь) приводит в действие механизм ошибки и семантического колебания, двоения «Восковой персоны».

Комментируя свое собственное словоупотребление, и, видимо, сознавая неудачность предложенной терминологии, Тынянов отмечает, что говоря о мнимости пародии, он имеет в виду именно «обманчивость», а отнюдь не «неподлинность»<sup>46</sup>. Думается, что подобная оговорка призвана подчеркнуть важную в эволю-

46. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 289, примеч.

ционном плане автономность пародии, несводимость ее к отражению некоего подлинника. Тынянов выводит пародию за пределы отношений «оригинал-копия», «подлинное-мнимое». Как в случае фантастической литературы, пародия выстраивает метатекстовый уровень, осуществляет сдвиг, дестабилизирует традиционные конструкции, вырывается из литературной «паразитарности» к собственной автономии.

Строя «Персону» на «неузнании», «обманчивости» поддельных, восковых фруктов<sup>47</sup>, двоящегося героя-невязки, призрачного, воскового подобия императора Петра и т. п.<sup>48</sup> или описывая пародию как мнимость, Тынянов использует одну и ту же конструкцию, осуществляет один и тот же семантический жест. Подобно выдающему себя за «отца искусств» Меншикову, «оживающим» экспонатам Кунсткамеры, или императрице Екатерине, являющейся крестьянкой Мартой, пародия как обманка выдает себя не за то, чем является на самом деле. Иными словами, тыняновское

47. Синонимичность репрезентантов мнимости в повести подчеркивается и паронимически. Цепочка, состоящая из мнимых «слепых», «лепки» воска, художественного «великолепия» (которое обещает сотворить скульптор из воска), из слепленных, поддельных фруктов замыкается странными эпитетами. Так, искусственный виноград — «тяжелый, *слепой*», в восковой статуе, как говорит Растрелли, все должно быть «полно и... *слепо*». Именно, паронимическая игра сближает мнимого воскового императора, мнимые восковые фрукты и мнимых слепцов друг с другом. Вероятно, для того, чтобы этот паронимический ход бросался в глаза, Тынянов ставит главки о слепцах и «слепых» восковых вещах непосредственно по соседству.

48. Сюда же можно, видимо, отнести и проанализированную выше сцену с Ягужинским. Комментируя статью «О пародии», М. Б. Ямпольский отмечает: «Акцентирование в герое актерского элемента, по Тынянову — один из первейших признаков пародии <...>. Элемент актерского — непереносимое условие и разобранный Тыняновым феномен “пародической личности”» (Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. С. 355).

понимание пародии до известной степени позволяет сблизить важнейший конструктивный элемент «Восковой персоны» с представлениями Тынянова-теоретика о пародийной структуре. Пародия заставляет соотнести текст с другим текстом, блокируя референцию к реальности, отличной от литературы, утверждает «автономность литературного поля», как сказал бы Пьер Бурдьё<sup>49</sup> и одновременно, как «серьезное» произведение, говорит о внетекстовом мире. В этом смысле понятно, почему создавая авторефлексивный текст на историческом материале, Тынянов обращается к своим размышлениям о пародии: мнимость, обманчивость, столь существенные для тыняновского понимания пародии, устанавливают своего рода режим двойной направленности литературной репрезентации, когда текст повествует о некоей социофизической реальности, описывает некую предметность и одновременно говорит о других текстах: произведение посвящается и реальности и литературе, когда писатель, беря «вещь» и «слово», пытается «примирить их, перепутать братски», если прибегнуть к «формулировке» «Промежутка». Исходя из этого, «Персона» может быть представлена как своего рода метапародия, обнажающая сам принцип функционирования фундаментальной литературной структуры: текст Тынянова повествует в одно и тоже время о «гротескной имитации», фантастическом восковом императоре и о двоении смысла, о призрачной российской государственности, построенной на пустых фетишах, сокрытии, подмене, лжи, и — о работе самой литературы. «Персона» оказывается построенной на целой *системе двоений*: двоющихся героях, риторическом двоении, авторефлексивном двоении замкнутого на себе текста.

49. Bourdieu P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Ed. du Seuil. 1992, passim.

Именно императив двойной направленности литературной речи (на «вещь» и на саму речь одновременно) объясняет повышенное внимание Тынянова-критика к творчеству Бориса Пастернака. В «Промежутке» Тынянов набрасывает своего рода типологию футуристической литературы; здесь он выделяет свободное, «бунтующее слово», оторвавшееся от «вещи» (Хлебников), затем указывает на «тягу бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта» (Леф), и, наконец, обращается к средней между двумя крайностями позиции — позиции Пастернака<sup>50</sup>, «переме-

50. Комментаторы ПИЛК указывают (С. 481), что характеристика творчества Мандельштама в «Промежутке», вероятно, восходит к знаменитому пассажи из «Слова и культуры» о «слово-Психее». Не исключено, что ход рассуждений Тынянова и в разделе о Пастернаке также связан со статьей Мандельштама, с его размышлениями о соотношении слова и вещи в поэтическом тексте. Кажется, никем не отмечалось, что указанный фрагмент статьи Мандельштама отсылает к эссе Вяч. Иванова «Лев Толстой и культура»: «Слово — *Психея*. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, *милое тело*» (Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 215); ср.: «В удел ему выпал аскетический подвиг медленного умерщвления живых покрывал и оболочек дышащей плоти и — более того — почти самоубийственное истощение тесно прильнувшей к *милой плоти*, темной *Психеи*» (Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. IV. С. 593). Религиозная легитимация культуры, которую Иванов полагает в качестве некоей духовной цели, у Мандельштама оказывается уже обретенной: «задача определяется, как преобразование всей культуры — и с нею природы — в Церковь мистическую» (Там же. С. 602), ср.: «Культура стала церковью» (Мандельштам О. Цит. соч. С. 212). В pendant мысли Иванова Мандельштам начинает статью с образа «одухотворенной природы», при этом, развивая эту линию в тексте, он опять-таки прибегает к эссе Иванова, смещая акценты. Так, постреволюционное состояние оценивается Мандельштамом как абсолютное начало, которое делает возможным переоткрытие прошлого: «Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкост-

ных предчувствий» (Там же. С. 214). «Свобода от груза воспоминаний» (мысль, памятная по репликам М. Гершензона из «Переписки из двух углов») восходит к статье Иванова, где именно так характеризуется отвергнувший культуру Толстой: «Но западничество Толстого — не воля к слиянию с Европой, <...> в его лице наш народный гений протягивает руку Америке. <...> В широких просторах Америки, где свой человек такой утвердитель жизни и вместе обесцениватель старых ценностей, как Уитмен, свой человек и отрицатель-обесцениватель Толстой: ему нужна девственная хлебодородная почва, открытая равно для всех, свободная от исторического предания и стародавней преемственности культуры и всех “ненужных воспоминаний”, по выражению Гете, прославляющего Америку за то, что ее “не тревожит в живое время бесполезная память и напрасная борьба» (Иванов Вяч. Цит. соч. С. 596). Описанный Ивановым культурный нигилизм Толстого превращается у Мандельштама в рожденный революцией новый «адамизм» (акмеизм?), неразрывно связанный со становлением культуры как церкви. Мандельштам, по всей вероятности, очень внимательно читал статью Иванова, не упустив и некоторые боковые мотивы «Льва Толстого». Так, американские мотивы статьи Иванова полемически подхватываются Мандельштамом в «О природе слова»: «Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, истратив свой филологический запас, свезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась — и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образ первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру» (Мандельштам О. Цит. соч. С. 224–225). Номотет Уитмен оказывается не отрицателем культуры, не американским двойником культурнигилиста Толстого, а отцом новой филологии, исток которой — в новом «адамизме», который и в его американском изводе обретает черты присущего русской речи эллинизма: постреволюционная ситуация, оценивающаяся Мандельштамом как абсолютное начало новой культуры, и при этом возвращающая к абсолютному началу европейской цивилизации, к Гомеру и эллинизму, обнаруживается и в «первобытной» Америке. Абсолютное начало, парадоксальным образом лишь повторяющее, воспроизводящее другое абсолютное начало, делает возможным ход мандельштамовской мысли, удерживающей и «девственное» состояние нового Адама и европейскую культуру от самых ее начал (предчувствие того, что было). Вероятным истоком «гомеризма» Мандельштама оказывается, кстати, та же статья Иванова, где в третьей главке толстовскому отрицанию мира противопоставляется гомеровское «наивное “да” вещам и действиям».

шивающего» «слова и вещи», удерживающегося одновременно от ухода в «самовитое слово» и в чистый утилитаризм. В этом смысле «Восковая персона» может быть осмыслена и как рефлекс особым образом понятой поэтики Пастернака.

Мотивы лжи, подмены и разоблачения заставляют вспомнить о знаменитом эссе, написанном Тыняновым для сборника «Как мы пишем»<sup>51</sup>. Здесь, в частности, обсуждая проблематику исторического факта и исторической прозы, Тынянов, полемизируя с лефовской «литературой факта»<sup>52</sup>, пишет о «лжи» «парадных документов»: «Есть документы парадные, и они *врут*, как люди. У меня нет никакого пиетета к “документу вообще”. <...> Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его»<sup>53</sup>. Именно недоверие к историческому документу порождает «новую» историческую беллетристику, вскрывающую мнимость, обманчивость, подмененность «документального», «парадного». В «Восковой персоне» мнимость, «фигура фикции» (Андрей Белый) оказывается тем локусом, где риторика встречается с концепцией исторической беллетристики, а «история» с литературой. Через обнажение обманчивости, лжи, фантома «историческое» интегрируется,

51. Отметим реминисценцию поэзии Мандельштама в эссе Тынянова: «Не то чтобы он <человек. — А. Б.> не чувствовал, что существует: он чувствует свое дыхание, свое тепло, иногда и чужое, он носит свое тело» (Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 136–137); ср. у Мандельштама: Дано мне тело — что мне делать с ним <...> На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло (Мандельштам О. Камень. Л.: Наука, 1990. С. 11).

52. См. об этом: Чудакова М. О., В. Н. Сажин Архивный документ в работе Тынянова и проблема сохранения и изучения архивов // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 152–153; Чудакова М. О. Рукопись и книга. М.: Просвещение, 1986. С. 83–85; Чудакова М. Синий свет // Как мы пишем. М.: Книга, 1989. С. 193.

53. Как мы пишем. С. 140.

вписывается в литературный дискурс, порождая многочисленные «обманки» тыняновской прозы, где герои надевают маски, меняют личины и обличья: подмена главного героя маской, замещение Петра Великого его восковым, механическим «подобием» оказывается своего рода сверхсюжетом «Восковой персоны», тем сюжетным стержнем, который прочно скрепляет построенные на мнимости и обмане эпизоды повести, казавшейся критикам нецельной, как будто собранной из нескольких новелл, «кусков»<sup>54</sup>. Полемизируя с теоретическими построениями Лефа, Тынянов как бы переворачивает соотношение исторического и литературного дискурсов, документального, подлинного и вымышленного. Для авторов лефовского сборника 1929 года, рассматривавших «литературу факта» как идущую на смену литературе “профессионалов”, 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<sup>55</sup>. «Подлинное», с точки зрения Тынянова, создается «вымыслом», литературой, разоблачающей мнимость исторического свидетельства, и одновременно с этим творящей документ «подлинный». Создание «документа» в «Персоне» связано с использованием исторически «недоверного» и «неизвестного». Так, описывая во второй главе повести «Пуери капут № 70», Тынянов указывает на «неизвестное» происхождение мальчика: «Смугловатая. Глаза не так широко раскрыты, как у других, а напротив, как бы с неудовольствием скошены — и брови раскосые. Нос краток, лоб широкий, подбородок востер. <...> Он был доставлен, мальчик, в

54. Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2. С. 204; Цырлин Л. Указ. соч. С. 101; Эйхенбаум Б. О прозе. С. 416.

55. Чудакова М. О., В. Н. Сажин. Указ. соч. С. 153.

Палаты из Петропавловской Крепости. Из каморы какой? Неизвестно. А кто из женок там сидел в то время? Трое. И третья была пленная финская девка, по прозванию Ефросинья Федорова. Она сидела по делу Алексей Петровича, царевича, Петрова сына. Она была его любовница, она его и выдала. Она в крепости родила. И стало — капут пуери № 70 — это внук Петров? Ничего того неизвестно» (197–198). Гипотеза о происхождении «пуери капут № 70» восходит к разысканиям М. И. Семевского: «Здесь кстати вспомнить, что любовница царевича Алексея Петровича, Ефросинья Федоровна, разрешилась от бремени (как можно предполагать) в Петропавловской крепости... Куда делся ребенок? — Н. Г. Устрялов не отыскал. Не отправили ли его в число недоносков, разумеется мертвым, на хранение в Кунсткамеру?»<sup>56</sup>. Однако, давая портрет «головы мальчика», Тынянов явно ориентируется на свое собственное изображение внешности Петра, подчеркивая тем самым несомненно родственные отношения мальчика и императора, и «достраивая» «неизвестное» до очевидного: «Колпак сполз с его *широкой* головы» (172); «Она [царская голова] лежала *смуглая* и не горазд большая, с *косыми бровями*, как лежала семь лет назад голова того, широкоплечего, тоже солдатского сына, голова Алексея, сына Петрова»<sup>57</sup> (173).

56. Семевский М. И. Слово и дело! СПб., 1884. С. 262. Другим примером работы с гипотетическим, доведения его до исторически несомненного является мотив отравления: «И открылась цедула от Вилима Ивановича к хозяйке, с составом питья, такого питьеца, ни про кого другого, про самого хозяина» (150). Источник, к которому восходит данная цитата, не столь категоричен: «Было ли найдено письмо сильненькое “с рецептом о составе питья, ни про кого другого, что ни про хозяина” — неизвестно» (Семевский М. И. Царица Катерина Алексеевна. Анна и Виллим Монс. СПб., 1884. С. 193).

57. Укажем также другой случай работы с «недостоверным». В той же главе Тынянов использует «Петра и Алексея» Мережков-



И разоблачение лгущих документов, и «парадных» литературных текстов, и «срывание» маски с разыгрывающего роль, актерствующего героя, экспонирование того, что происходит на глубине, интимного и «случайного», того, что «ежеминутно оттесняется “тарою” литературного языка»<sup>58</sup>, все это по сути дела реализует разные варианты одного и того же смыслового движения, в значительной степени организующего поэтику «Восковой персоны» и отражающего тыняновское понимание исторической прозы, претендующей на свою собственную «правду» и «подлинность», вырастающих из самой литературы, из суверенного воображения, структурированного формалистской тео-

ского. В цитируемом фрагменте романа Мережковского предположение Семевского также подается как не требующее доказательств: «В банку, в банку со спиртом! Наследник царей всероссийских в спирту, *как лягушонок*, плавает!» (Мережковский Д. С., Антихрист. Петр и Алексей. Берлин: изд-во П. И. Ладыжинкова, 1922. Т. 2. С. 273), ср.: «Золотые от жира младенцы, все лимонные, плавали ручками в спирту, а ножками отталкивались, *как лягвы* в воде» (197). Таким образом Тынянов ориентируется не на исторические работы, а на литературную «правду», сотворенную предшественником. Отметим кстати, что утверждение будто из всей обширной исторической беллетристики об эпохе Петра Первого сын Ефросиньи и царевича Алексея фигурирует только в «Петре и Алексее», «Восковой персоне» и «Ночи царя Петра» В. Н. Иванова (1968) (Gasirowska X. Op. cit. P. 48) ошибочно; «Селебен» упоминается, например, в кн.: Полежаев П. В. Царевич Алексей Петрович. СПб., 1885. Ч. 2. С. 142, 144.

58. Тынянов Ю. О Хлебникове // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 588. Вероятно это имел в виду В. Бакинский, который в своей рецензии на «Персону» противопоставил отсутствию в повести Тынянова «исторической концепции» фиксацию «случайного», процитировав тыняновскую статью: «Тынянов в построении повести во многом исходит из подражания Хлебникову. “Случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства”. Вся повесть Тынянова — запись самого случайного, поверхностного, внешнего, вне всякого обобщения и осмысливания» (Бакинский В. Хаос «исторических» случайностей: О повести Ю. Тынянова «Восковая персона» // На литературном посту. 1932. № 8. С. 25).

рией, построенной на автономии культурного производства.

Реакция прижизненной критики, оценившей текст Тынянова как смысловую негативность, «бесмыслицу», довольно точно отражает несовпадение, несинхронность Тынянова ситуации начала тридцатых годов. Отмеченная авторефлексивность тыняновского письма, жесткое отстаивание «автономности литературного поля» (в том числе и по отношению к «документу», лэфовской «литературе факта»<sup>59</sup>) столкнулось с проартикулированным критикой требованием «внешних» детерминант искусства. Говоря о бессмысленности «Персоны», критики указывают на непонимание автором или его нежелание принимать новые правила игры. Ситуация усугублялась еще и тем, что Тынянов выступил на пространстве исторической прозы, то есть пространстве, традиционно связанном с идеологическими референциями, устойчивыми «внешними» детерминантами. В эпоху, когда автономность пространства искусства уже не стояла на повестке дня, практика «чистого взгляда» литературы, «Восковая персона» не могла вызвать ничего, кроме раздражения и упреков в «словоблудии». Работа над повестью в 1929–1930 годах, то есть в эпоху беспрецедентного давления внешних факторов на литературное поле, нажима власти на литературу (дело Пильняка и Замятина и т. д.) оказалась героизмом, обреченном на апелляцию к будущему.

59. Как параллельно с Тыняновым, но в других условиях, polemизирует с (эмигрантской) «литературой человеческого документа» младший современник Тынянова, другой чемпион автономности поля литературы Владимир Набоков, дистанцировавший литературу от «человеческого документа» и легитимации «большими идеями», от «Godfrey Goodman's Fall of Man and Samuel Goodrich's Recollections of a Lifetime» (Nabokov V. *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. P. 52).

Изменение ситуации было достаточно четко проговорено Виктором Шкловским как «конец барокко». Автономный, отстраненный взгляд писателя, творящего замкнутую на себе литературу, литературу, направленную на осознание себя, «литературную литературу» описывается Шкловским через метафору «сетки», которой такого рода писатель (Бабель, Мандельштам, Олеша, Тынянов) отделяет себя от мира и сквозь которую рассматривает действительность<sup>60</sup>. Забавно, что критикуя тыняновскую «Персону» за ее «барочность», Шкловский как будто не замечает содержащейся в повести отсылки к его собственной ранней статье, в основе которой лежит именно идея «заумности», «бесмысленности», автономности литературы. В «Конце барокко» он с раздражением пишет о сцене пьянства французских мастеров, щеголяющих знанием вин: «В “Восковой персоне” люди в кабаке не пьют вина, а говорят о сортах вина и повторяют поразительные названия»<sup>61</sup>. Между тем, звучные названия вин, приведенные как пример заумного языка, в повести Тынянова восходят, как кажется, к самой знаменитой ранней статье самого Шкловского «О поэзии и заумном языке»: «Князь Вяземский пишет, что в детстве он любил читать каталоги винных погребов, любуясь звучными названиями»<sup>62</sup>. Шкловский имеет в виду следующий пассаж из писаний Вяземского: «В “Московских ведомостях” зачитывался я и прейс-курантов виноторговцев, особенно нравились мне поэтические прозвания некоторых вин, например, *Lacryma-Christi* и другие,

60. В отрицательном отношении к «литературной литературе» в 1932 году со Шкловским солидаризируется и Эйхенбаум (Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским. С. 202).

61. Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933), С. 450.

62. Там же. С. 50.

равно благозвучные. Тут, может быть, пробуждалась и звенела моя поэтическая струна, а может быть просто, но все-таки поэтически, отзывалось предвкусие, или предчувствие, что некогда буду и я с приятелями моими <...> равнодушным ценителем благородного сока виноградных кистей. За давностью времени, не берусь решить, кто тогда брал верх надо мною: Аполлон или Вакх»<sup>63</sup>. Шкловский не «узнает», а точнее отказывается от себя прежнего, от Шкловского эпохи ОПОЯЗа; быстро осознав политическую, социальную ситуацию, он оперативно пытается предложить ее в качестве новых правил литературной игры. Дистанцируясь от Тынянова, Шкловский на самом деле дистанцируется от самого себя, выстраивая своего рода отрицательную взаимопроекцию. Проективность построений Шкловского пронизательно увидел автор «Восковой персоны». В весьма раздраженном ответе на «Конец барокко», написанном в начале августа 1932 года, Тынянов «обнажает прием»: «Ты, милый, желаешь кому-то, какому-то новому времени или грядущему рококо — уступить своих знакомых под именем барокко. В *их* списке я заменяю *тебя*»<sup>64</sup> (выделено Тыняновым. — А. Б.).

Влияние политики на литературу и «переводимость» политической ситуации в «термины» литературы выражены как бы двойной «кодировкой» тыняновского ответа Шкловскому. Намек на политические уступки «новому времени» пересекается здесь с лексиконом истории искусств (барокко, рококо): разговор переходит на разницу собственно литературных позиций, однако политика несомненно остается в подтексте дискуссии.

63. Кн. Вяземский П. А. Автобиографическое введение // Кн. Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. V.

64. «Разжимаю ладони, выпускаю Вазира...». Из писем Ю. Н. Тынянова В. Б. Шкловскому (1927–1940). Публ. подготовила Г. Г. Григорьева // Согласие. 1995. № 30 (февраль). С. 210.

1932 год, время публикации статьи Шкловского — эпоха краткой «либерализации», наступившей после ожесточенного наступления государства на литературу в 1929–1931 гг. Шкловский немедленно отреагировал на сложившуюся расстановку сил: предложив новое направление для литературных поисков, которое являлось в значительной степени «сублимацией» не зависевших от критика политических обстоятельств, Шкловский пытается представить дело как перемену собственно литературной позиции, предложив программу «новой простоты». В этом смысле прежняя формалистская установка на специфически литературные задачи оказывается в известном смысле вписанной в тексты Шкловского, созданные в 1932–1933 годах: отказ от «литературной литературы» не влечет за собой отказ от «литературности», от постановки специфически литературных проблем (которые, однако, меняются из-за давления политического поля на литературное). В этом заключалась половинчатость, компромиссность компромисса Шкловского в начале тридцатых годов<sup>65</sup>. Шкловский пробует нащупать воз-

65. Компромиссность, половинчатость компромисса Шкловского особенно заметны при сравнении его позиции 1932–1933 гг. с соцреалистическим проектом. Описывая принципы социалистического реализма на материале живописи, Ек. Деготь в качестве конституирующего «метод» принципа отмечает снятие отчуждения, порождаемого «стилем», когда дефектом произведения оказываются не «недостатки стиля, а <...> его наличие в принципе. “Выпячивание приема”, “смакование цвета”, “раздувание” чего бы то ни было дисквалифицировали произведение как не отвечающее социалистическому реализму, идеальное произведение которого должно было — такое создается впечатление — не иметь качеств, быть “никаким”» (Деготь Ек. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. С. 143). Социалистический реализм не предполагает автономности и, как следствие — обнажения самой репрезентации, педалирования репрезентированности. В такой ситуации имманентные проблемы искусства просто не могут быть поставлены.

возможность договора, который обеспечивал бы пусть минимальную, но все же независимость, допускал бы имманентную логику развития формализма: летом 1932 года подобная точка зрения становится определенной стратегией действия, когда одни и те же конструкции предлагаются и в печатных текстах (как, например, в «Конце барокко»), обращенных к литературной общественности, и в непечатных, предназначенных для власти<sup>66</sup>. На фоне подобных маневров позиция Тынянова и в тяжелых 1929–1930, и в относительно либеральном 1932, выглядит максимально бескомпромиссной: он как бы остается одним из людей двадцатых годов «с их прыгающей походкой». Ни он, ни Шкловский еще не знают, что ситуация, которая сложится через несколько лет, уничтожит любые претензии на «чистый литературный взгляд», не будет предполагать собственно литературной, то есть автономной точки зрения. Во второй половине тридцатых даже надеяться на спасительное «рококо» образца лета 1932 года уже будет невозможно.

66. Так, в письме члену ЦК, заведующему отделом агитации и пропаганды А. И. Стецкому, он пишет: «Я не утверждаю, что мои прежние работы правильны, более того я знаю, что мы в них органически дошли до той линии, за которой мы должны были бы <пере>смотреть все свои утверждения. Но я утверждаю, что этот пересмотр мы должны были сделать с новыми своими товарищами и *сделать сами*» (Галушкин А. Ю. Неудавшийся диалог (Из истории взаимоотношений формальной школы и власти) // Шестые Тыняновские чтения. Рига; М., 1992. С. 213–214). Письмо Стецкому датировано 3 июля 1932 года, «Конец барокко» появляется в «Литературной газете» 17 июля того же года.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Предпринятый анализ «Персоны» демонстрирует, на наш взгляд, что повесть Тынянова отнюдь не является как «бесмыслицей», так и криптограммой или ребусом, требующим дешифровки в собственном смысле слова, маниакального поиска иного в данном, раскапывания некоей текстовой «изнанки», что стало своего рода *idée fixe* целого ряда работ современного российского литературоведения. Чтение «Восковой персоны» требует прежде всего внимания к риторическим конструкциям текста (в частности, к системе сравнений), благодаря которым и осуществляется процесс смыслопорождения. Представив в «Восковой персоне» историю как царство мнимостей, подмен и обманок, где мертвое подменяет собой живое, Тынянов последовательно реализует свою концепцию исторической прозы, исходя из выработанной им модели литературной семантики, идеи колеблемости, зыбкости художественного смысла, «распределенности» текста.

Логика автономного литературного пространства, идея которого лежит в основе формализма в целом и тыняновской литературных теории и практики в частности, определяет те ходы, которые предпринял Тынянов, работая над «Персоной»: описание той или иной предметности оборачивается разговором о литературной репрезентации, «внешняя» идеологическая легитимация художественного текста уступает место «внутренней», смыслу, возникающему бла-

годаря исключительно словесным эффектам<sup>1</sup>, исторический документ разоблачается для того, чтобы смог родиться «смысл», открываемый искусством. Конструирование мнимостей и их разоблачение оказывается своего рода центральной структурой текста, из которой как из своеобразной матрицы и вырастают основные элементы «Восковой персоны» — от двоящегося героя до «срывания всех и всяческих масок» с открывающего свою подноготную «парадного» документа.

Описанная во второй главе семантическая структура может помочь в реконструкции содержания посвященного поэтике карикатуры последнего ненаписанного раздела статьи Тынянова «О пародии» 1929 года. Публикаторы статьи указывают, что еще в подготовительных материалах к наброску о пародии 1919 года фигурируют выписки из трактата Анри Бергсона «Смех»<sup>2</sup>. Думается, что именно трактовка карикатуры у Бергсона должна была стать концептуальной основой главы о карикатуре последней теоретической работы Тынянова (кстати, с юношеских лет увлекавшегося шаржированием и рисованием карикатур<sup>3</sup>). Так, в трактате Бергсона находим следующий фрагмент, где развивая свою точку зрения на комическое как на «механизацию живого», он говорит о том, в чем, по его мнению, состоит мастерство карикатуриста: «Mais si l'on s'attache au dessin avec la ferme volonté de ne penser qu'au dessin, on trouvera, croyons-nous, que le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et

1. Справедливости ради напомним, что некоторые следы использования идеологических моделей в «Восковой персоне» все же имеются (в частности, указанные в первой главе вероятные отсылки к Покровскому), хотя в общем и целом, как кажется, в своей повести Тынянов следует логике автономного литературного пространства, отказываясь от «верности» документу, идеологического референта и прочих «внешних» детерминант литературы.
2. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 528; о разговоре с Тыняновым о Бергсоне много позднее вспоминал В. Шкловский: Чудаков А. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 96.
3. Тынянова Л. В моем детстве // Детская литература. 1987. № 3. С. 32.



aussi de la discrétion avec lesquelles il nous fait voir dans l'homme un pantin articulé. Il faut que cette suggestion soit nette, et que nous apercevions clairement, comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne. Mais il faut aussi que la suggestion soit discrète, et que l'ensemble de la personne, où chaque membre a été raidi en pièce mécanique, continue à nous donner l'impression d'un être qui vit. L'effet comique est d'autant plus saisissant, l'art du dessinateur est d'autant plus consommé que ces deux images, celle d'une personne et celle d'une mécanique, sont plus exactement insérées l'une dans l'autre. Et l'originalité d'un dessinateur comique pourrait se définir par le genre particulier de vie qu'il communique à un simple pantin»<sup>4</sup>. Именно «двойная жизнь» карикатуры, как бы колеблющейся между полюсами живого и мертвого, человеческого и механического, семантическая двойственность, то «состояние конечной неразрешимости», «état d'indécision finale», о котором Бергсон говорит в другом месте своей работы<sup>5</sup>, и должны были, по всей вероятности, заинтересовать захваченного идеей колеблющегося смысла Тынянова и стать концептуальным фундаментом финальной части его последней теоретической статьи.

Выступая в качестве своего рода идеолога автономизации литературного пространства, Тынянов строит свою

4. Bergson H. Le rire // Bergson H. Œuvres. Paris: PUF, 1959. P. 401. («Но если обратиться к рисунку с твердым намерением продумать именно рисунок, обнаружится, как мы полагаем, что вообще рисунок является комическим пропорционально отчетливости и ненавязчивости, с которыми нас заставляют увидеть в человеке марионетку с движущимися руками и ногами. Необходимо, чтобы этот намек был отчетлив, и чтобы мы ясно видели, как бы благодаря эффекту прозрачности, разборный механизм внутри человека. Но требуется также, чтобы намек был ненавязчивым, и чтобы человек в целом, когда каждый его член застывает в механическое приспособление, продолжал бы производить на нас впечатление живого существа. Комический эффект силен настолько, а искусство рисовальщика совершенно настолько, насколько эти два образа, человеческий и механический, точнее вложены один в другого. И оригинальность комического рисовальщика можно было бы определить через ту особую жизнь, которую он сообщает простой марионетке»; *пер. мой*).
5. Ibid. P. 419.

теорию как спецификаторскую и автономную, очищая ее от любых философских референтов. Так, прочитанный и за-конспектированный Тыняновым Бергсон, чьи построения оказались немаловажными для теории пародии, даже не упоминается автором «Достоевского и Гоголя». Построение автономной теории требует, чтобы концепты и концепции, позаимствованные извне, переписывались в соответствии с ее собственными нормами, становились бы частью проблематики, постулируемой данной теорией в качестве своей собственной. Философские контексты и источники формализма, таким образом, приносятся в жертву теоретической автономии, «чистоте», как бы вытесняются в «бессознательное» теории, однако продолжают действовать в теоретическом «psyche»<sup>6</sup>. Единственная возможность создания подлинной истории формализма, на наш взгляд, предполагает не канонизацию метатеоретического хода, нерелевантного воспроизводства некогда продуктивного молчания, а «возвращения вытесненного», осознания антифилософичности формализма как исторической проблемы, а не «сущности» филологии как таковой. Иными словами, осознания той исторической дистанции, которая отделяет нас от ОПОЯЗа<sup>7</sup>.

6. Калинин И. История литературы: между пародией и драмой (к вопросу о метаистории русского формализма) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 290.
7. Уже складывается некоторая литература на тему «Роман Якобсон и философия»; см., например, недавнюю статью: Ронен О. Литературная синхрония и вопрос оценки и выбора в научном и педагогическом творчестве Р. О. Якобсона // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10; см. также работы Е. Холленштейна о якобсоновском обращении к феноменологии. Однако в отношении Тынянова, за исключением отдельных редких замечаний, таких исследований пока нет.

## СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

Автор «Поручика Кижэ» в гостях у «Смены» // Смена. 1934. 28 февраля.

Г. Алексеев. Мария Гамильтон. М.: Журнально-газетное объединение, 1933.

А. Алпатов. Рец.: Ю. Тынянов. Восковая персона. М.; Л.: 1931 // Книга и пролетарская революция. 1933. № 4–5.

Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб.: Языки русской культуры, 2000.

Вас. Андреев. Волки // Ковш. 1925. Кн. 3.

И. Анненский. Проблема гоголевского юмора // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979.

Архив кн. Ф. А. Куракина. СПб., 1890. Кн. 1.

Архив кн. Ф. А. Куракина. СПб., 1892. Кн. 3.

Ник. Асеев. Рец.: Ю. Тынянов. Кюхля. Роман декабриста. Л., Кубуч, 1925 // Новый мир. 1926. № 2.

В. С. Баевский. «Я не был лишним» (Из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе) // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1988.

В. Бакинский. Хаос «исторических» случайностей: о повести Ю. Тынянова «Восковая персона» // На литературном посту. 1932. № 8.

О. Бальзак. Шагреневая кожа // Бальзак О. Собрание сочинений: В 10-ти томах. М.: Художественная литература, 1987. Т. 10.

Р. Барт. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

Б. Бегак. Пародия и ее приемы // Бегак Б., Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. М.: ГИХЛ, 1930.

- А. Белинков. Юрий Тынянов. М.: Советский писатель, 1965.
- А. Белый. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. СПб., 1917. Сб. 1.
- О. Беляев. Кабинет Петра Великого. СПб., 1800. Ч. 1–2.
- А. Бем. Рец.: Ю. Тынянов. Восковая персона. М.; Л.: 1931 // Современные записки. Париж. 1932. L.
- А. Бенуа. Мои воспоминания. М.: Наука, 1993. Кн. 1–3.
- Ю. Н. Беспярых. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991.
- А. А. Блок. Клеопатра // Блок А. А. Полное собрание сочинений: В 20-ти томах. СПб.: Наука, 1997. Т. 2.
- Д. Бобышев. Медный сидень // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. Вып. 1.
- О. М. Брик. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929.
- О. Л. Булгакова. Бульвардизация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. 1990. № 7.
- Я. Бургкгард. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904. Т. 1.
- К. Вагинов. Козлиная песнь // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
- М. Вайскопф. Рождение культа (Ленин как мифологический тип) // Синтаксис. 1985. № 15.
- Б. Вальбе. Юрий Тынянов и его исторические романы // Ленинград. 1931. № 10.
- Ф.-Х. Вебер. Записки // Русский архив. 1872. Т. 6, 7–8.
- В. В. Виноградов. Гоголь и «натуральная» школа // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.
- Властители Рима. М.: Наука, 1992.
- Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке / Публ. Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова. Подг. текста Э. П. Гомберг и А. М. Бихтера. Вступ. ст. Д. Е. Максимова // Блоковский сборник. Тарту, 1964. Вып. 1.
- Кн. П. А. Вяземский. Автобиографическое введение // Кн. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. СПб., 1878. Т. 1.

А. Галушкин. Головокружение от неудач // Новое литературное обозрение. 1999. № 38.

А. Галушкин. «И так, вставши на костях, будем трубить сбор...». К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.

А. Ю. Галушкин. Неудавшийся диалог (Из истории взаимоотношений формальной школы и власти) // Шестые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М.: 1992.

Б. М. Гаспаров. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27) Wien, 1992.

М. Л. Гаспаров. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990.

А. Гацерелия. Встречи в Тбилиси // Воспоминания о Ю. Тынянове. М.: Советский писатель, 1983.

В. В. Гинзбург. Анатомическая коллекция Ф. Рюйша в собраниях Петровской Кунсткамеры // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1953. № XIV.

Л. Гинзбург. Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного / Вступ. статья и публ. А. Кушнера. Примеч. А. Чудакова // Новый мир. 1992. № 6.

Л. Гинзбург. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989.

В. В. Гиппиус. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966

Н. В. Гоголь. Нос // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6-ти томах. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3

И. Голиков. Дополнения к Деяниям Петра Великого. М., 1794. Т. XI.

А. Гольдштейн. Отщепенческий «соц-арт» Белинкова // Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

Э. Т. А. Гофман. Автоматы // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. М.: Художественная литература, 1998. Т. 4.

Э. Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, 1913.

В. Даль. Пословицы русского народа. СПб., 1905. Т. 1.

Е. Деготь. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.

Г. Р. Державин. Водопад // Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957 (Библ. поэта, БС).

Л. К. Долгополов, А. В. Лавров. Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX–начале XX в. // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977.

М. Евзлин. Функция куклы и мотив «ложного подобия» в повести Ю. Олеси «Три толстяка» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000.

Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697–1699 гг. // Русская старина. 1879. Т. 25.

Загадки русского народа / Сост. Д. Садовников. СПб., 1875.

Записки Я. К. Номена о пребывании Петра Великого в Нидерландах в 1697/98 и 1716/17 гг. / Пер., введ. и коммент. В. Кордта. Киев, 1904.

Записки Юста Юля. СПб., 1900.

К. Зелинский. Вечер у Горького / Публ. Е. Прицкера // Минувшее. 1992. № 10.

В. Ермилов. За боевую творческую перестройку // На литературном посту. 1932. № 4.

Вяч. Вс. Иванов. Голубой зверь // Звезда. 1995. № 1.

Вяч. Иванов. Лев Толстой и культура // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. IV.

Г. Иванов. Распад атома // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Согласие, 1994. Т. 2.

Извлечение из речи академика Бильфингера, произнесенной в 1731 году, о петербургских достопримечательностях // Ученые записки Императорской Академии Наук по I и III отделениям. 1855. Т. 3. Вып. 3.

Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. 1984. № 12.

В. Каверин, Вл. Новиков. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988.

И. Калинин. История литературы: между пародией и драмой (к вопросу о метаистории русского формализма) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.

- Е. Карнович. Родовые прозвания и титулы в России. СПб., 1886.
- Б. Кассен. Эффект софистики / Пер. с фр. А. Россиуса. М.; СПб.: Московский философский фонд; Университетская книга; Культурная инициатива, 2000.
- В. О. Ключевский. Сочинения. М.: Госполитиздат, 1958. Т. 4.
- С. Козлов. На rendez-vous с «новым историзмом» // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.
- Краткая повесть о смерти Петра Великого, соч. Феофаном Прокоповичем. СПб.: типогр. И. Глазунова, 1831.
- В. Кривулин. Царь и сфинкс // Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб.: БЛИЦ, 1998.
- А. Крученых. Наш выход. М.: РА, 1996.
- М. Кузмин. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена: Театральный альманах / Под ред. Евг. Кузнецова. Пг.: Время, 1924.
- М. Левина. Кукольный мир Тынянова // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2(243).
- М. Левина. Марионетки у Тынянова, Мейерхольда и Гоголя // Материалы республиканской конференции СНО. 1977. III: Русская филология. Тарту, 1977.
- Г. А. Левинтон. Еще раз о комментировании романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2.
- Г. А. Левинтон. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988.
- О. Лекманов. О стихотворении Мандельштама «Заснула ночь. Сияет площадь аркой...» // Даугава. 1994. № 5.
- Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб., 1999.
- Ю. М. Лотман. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х томах. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1.
- Ю. М. Лотман. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х томах. Таллинн: Александра, 1992. Т. 2.
- Ю. М. Лотман. Письма. М.: Языки русской культуры, 1997.

Г. Майринк. Кабинет восковых фигур // Майринк Г. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман / Перев. В. Крюкова. М.: Ладомир, 2000.

О. Манделъштам. «Дано мне тело — что мне делать с ним...» // Манделъштам О. Камень. Л. Наука, 1990.

О. Манделъштам. О природе слова // Манделъштам О. Собрание сочинений: В 4-х томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1.

О. Манделъштам. Слово и культура // Манделъштам О. Собрание сочинений: В 4-х томах. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1.

Материалы для истории Императорской Академии Наук. СПб., 1885. Т. 1.

О. Матич. Постскрипtum о Великом Анатоме: Петр Первый и культурная метафора рассечения трупов // Новое литературное обозрение. 1995. № 11.

В. Маяковский. [Ответы на анкету] Некрасов и мы // Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 13.

П. Н. Медведев. Формализм и формалисты. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934.

С. П. Мельгунов. Сфинкс на троне (черты для характеристики Александра I) // Мельгунов С. П. Дела и люди Александровского времени. Берлин, 1923. Т. 1.

Д. Мережковский. Александр I. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф и т-ва И. Д. Сытина, 1912. Т. 1–2.

Д. С. Мережковский. Антихрист. Петр и Алексей. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. Т. 1–2.

Д. С. Мережковский. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. Т. 1–2.

Д. С. Мережковский. Первенцы свободы. Пг.: Народная власть, 1917.

Д. С. Мережковский. 14 декабря. Париж, 1921.

Nirman Moranjak-Vamburac. Петербургский текст: Б. Пильняк // Russian Literature. 1990. XXVII.

Г. Морев. К истории русского авангарда: «новый эгофутуризм» А. В. Туфанова // Europa Orientalis. 1998. Т. 17. N. 1.

Мы полагаем // Новый ЛЕФ. 1928. № 1.



В. Набоков. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998.

В. В. Набоков. Отчаяние // Набоков В. В. (Сирин В.). Русский период. Собрание сочинений: В 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3.

В. В. Набоков. Приглашение на казнь // Набоков В. В. (Сирин В.). Русский период. Собрание сочинений: В 5-ти томах. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4.

В. Набоков. Человек и вещи // Набоков В. On Generalities. Гоголь. Человек и вещи // Звезда. 1999. № 4.

И. В. Немировский. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3.

Ф. Ницше. Сумерки идолов или как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х томах. М.: Мысль, 1990. Т. 2.

Инн. Оксенов. Монстры и натуралии Юрия Тынянова // Новый мир. 1931. № 8.

Ю. Олеша. Зависть. М.: ЗИФ, 1928.

Ю. Олеша. Три толстяка. М.: Изобразительное искусство, 1993.

Описание Санкт-Петербурга и Кроншлота в 1710 и 1711 гг. / Пер. с нем. СПб., 1860.

Осмнадцатый век. М., 1869. Кн. 3.

А. Л. Осповат, Р. Д. Тименчик. «Печальну повесть сохранить...». М.: Книга, 1987.

Павел I. Собрание анекдотов, характеристик, указов и пр. / Сост. Александр Гено и Томич. СПб., 1901.

П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1.

Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 7.

Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца / Сообщ. и перев. с польского С. А. Пташицкого // Русская старина. 1879. Т. 25. № 6.

Н. Петренко [Б. Н. Равдин]. Ленин в Горках — болезнь и смерть (источниковедческие заметки) // Минувшее. 1986. № 2.

К. С. Петров-Водкин. Хлыновск // Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982.

Писатели отвечают на анкету о своей работе, о своих замыслах // Читатель и писатель. 1928. 14 октября.

Письма Ю. Н. Тынянова к Л. М. Варковицкой (1927–1928) / Публ. А. В. Громова. Вступ. заметка и примеч. Л. С. Столбо // Звезда. 1999. № 11.

А. Погорельский. Двойник или мои вечера в Малороссии. М.: Книга, 1987.

П. В. Полежаев. Царевич Алексей Петрович. СПб., 1885. Ч. 2.

Полное собрание анекдотов о Петре Великом / Собр. г. Штелином. М., 1801. Ч. 2.

З. Н. Поляк. О ненаписанном рассказе Тынянова «Пастушок Сифил» // Пятые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990.

З. Н. Поляк. О специфике авторского повествования в исторической прозе // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.

М. Покровский. Русская история с древнейших времен. М.: ГИЗ, 1922. Т. 3.

Еп. Феофан Прокопович. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные. СПб., 1761. Ч. II.

В. Я. Пропп. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976.

О. Проскурин. Две модели литературной эволюции: Ю. Н. Тынянов и В. Э. Вацура // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.

А. С. Пушкин. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6.

А. С. Пушкин. К Жуковскому // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 1.

А. М. Пятигорский, И. П. Смирнов. О времени в себе. Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // Пятигорский А. М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996.

«Разжимаю ладони, выпускаю Вазира...». Из писем Ю. Н. Тынянова В. Б. Шкловскому (1927–1940) / Публ. подг. Г. Г. Григорьева // Согласие. 1995. № 30 (Февраль).

Рассказы Нартова о Петре Великом / Собр. Л. Н. Майков. СПб., 1891.

В. Розанов. Уединенное. СПб., 1912.

О. Ронен. *Audiat et altera pars*. О причинах разрыва Романа Яacobсона с Виктором Шкловским // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.

О. Ронен. Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия РАН. Серия литература и языка. 1997. Т. 56. № 3.

О. Ронен. Литературная синхрония и вопрос оценки и выбора в научном и педагогическом творчестве Р. О. Яacobсона // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10.

М. Е. Салтыков-Щедрин. Игрушечного дела людишки // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20-ти томах. М.: Художественная литература, 1974. Т. 16. Кн. 1.

Сборник Императорского Русского Исторического общества. СПб., 1889. Т. 69.

М. И. Семевский. Слово и дело! СПб., 1884.

М. И. Семевский. Царица Катерина Алексеевна. Анна и Виллим Монс. СПб., 1884.

Словарь жаргона преступников (блатная музыка) / Сост. С. М. Потапов. М., 1927.

И. П. Смирнов. На пути к теории литературы. Amsterdam: Rodopi, 1987.

С. М. Соловьев. Сочинения. М.: Мысль, 1991. Т. 13–14. Кн. VII.

Т. В. Станюкович. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.

В. Стасов. Галерея Петра Великого в Императорской Публичной библиотеке. СПб., 1903.

Н. Степанов. Замыслы и планы // Воспоминания о Ю. Тынянове. М.: Советский писатель, 1983.

П. Н. Столпянский. Старый Петербург. Адмиралтейский остров. Сад Трудящихся. М.; Пг.: 1923.

Р. Д. Тименчик. Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.

А. Тиняков. В чужом подъезде // Тиняков А. Треугольник. Пб.: Поэзия, 1922.

Е. А. Тоддес. Еще о замысле «Пастушка» // Пятыне Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990.

Е. А. Тоддес. К текстологии и биографии Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения. Мат-лы для обсуждения М.; Рига, 1995–1996.

Е. А. Тоддес. Мандельштам и опоязовская филология // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.

Е. А. Тоддес. Неосуществленные замыслы Тынянова // Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1985.

Е. Тоддес. Послесловие // Тынянов Ю. Н. Подпоручик Кижэ. М.: Книга, 1981.

Е. Тоддес. Прибалтийский этюд Юрия Тынянова // Даугава. 1988. № 6.

Ц. Тодоров. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.

А. Толстой. Полное собрание сочинений. М.: ГИХЛ, 1946. Т. 9.

Б. В. Томашевский. Рец.: Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь // Книга и революция. 1921. № 1(13).

Л. Тынянова. В моем детстве // Детская литература. 1987. № 3.

Ю. Тынянов // Как мы пишем. М.: Книга, 1989.

Ю. Тынянов. Блок и Гейне. Letchworth, 1979.

Ю. Тынянов. Валерий Брюсов // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

Ю. Тынянов. Восковая персона // Звезда. 1931. № 1–2.

Ю. Тынянов. Восковая персона. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

Ю. Тынянов. Восковая персона // Тынянов Ю. Рассказы. М.: Советский писатель, 1935.

Ю. Тынянов. Восковая персона // Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. Л.: Худ. лит., 1973.

Ю. Тынянов. Германия, 1929 // Литературная газета. 1967. 19 апреля.

Ю. Н. Тынянов. Из записных книжек // Новый мир. 1966. № 8.

Ю. Тынянов. Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Л., 1973. Вып. 3.

Ю. Тынянов. Обезьяна и колокол / Публ. и послесл. И. Сэпман // Киносценарии. 1989. № 3.

Ю. Тынянов. О Хлебникове // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

Ю. Тынянов. Подпоручик Кижэ // Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. Л.: Художественная литература, 1973.

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

Ю. Тынянов. Предисловие // Мнимая поэзия / Под ред. Ю. Тынянова. М.; Л.: Academia, 1931.

Ю. Тынянов. Предисловие // Русская проза / Под ред. Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума. Л.: Academia, 1926.

Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. The Hague: Mouton, 1963.

Ю. Н. Тынянов. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.

Ю.Н. Тынянов. Пушкин. М.: Книга, 1984.

Ю. Т<ынянов>. Рец.: Дневник А. С. Суворина. М.-Л., 1924 // Русский современник. 1924. № 1.

Ю. Тынянов. Словарь Ленина-полемиста // ЛЕФ. 1924. № 1(5).

Ю. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. М.: Правда, 1984.

Ю. Тынянов. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.

Д. Устинов. Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.

Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней // Флоренский Павел. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М.: Московский рабочий, 1992.

Г. К. Фридебург. Портреты и другие изображения Петра Великого. СПб., 1872.

Aage A. Hansen-Löve. «Бытология» между фактами и функциями // Revue des études slaves. 1985. T. 57. Fasc. 1.

Oge. A. Хансен-Лёве. Текст-текстура-арабески. Развертывание мотива *ткани* в поэтике О. Мандельштама // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10.

Н. Харджиев. О том, как Пушкин встретился с Эдгаром По // Воспоминания о Ю. Тынянове. М.: Советский писатель, 1983.

В. Хлебников. Журавль // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986.

В. Ходасевич. Рец.: Ю. Тынянов. Восковая персона // Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4-х томах. М. Согласие, 1996. Т. 2.

Л. Цырлин. Тынянов-беллетрист. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1935.

Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. М., 1860. Кн. 4.

М. О. Чудакова, В. Н. Сажин. Архивный документ в работе Тынянова и проблема сохранения и изучения архивов // Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.

М. Чудакова. Рукопись и книга. М.: Просвещение, 1986.

М. Чудакова. Синий свет // Как мы пишем. М.: Книга, 1989.

А. Чудаков. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6.

К. Чуковский. Дневник (1901–1929). М.: Советский писатель, 1991.

К. Чуковский. Дневник (1930–1969). М.: Современный писатель, 1995.

Н. Чуковский. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989.

Г. Чулков. Мария Гамильтон. Поэма. Пб.: Аквилон, 1922.

М. И. Шапир. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования. М.: Наука, 1990.

Н. М. Шарая. Восковая персона. Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1963.

В. Б. Шкловский. Гамбургский счет. Статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990.

Г. Шпет. Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1922. Вып. 1.

С. М. Эйзенштейн. За кадром // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6-ти томах. М.: Искусство, 1964. Т. 2.

Б. Эйхенбаум. Из писем В. Б. Шкловскому / Публ. О. Б. Эйхенбаум. Вступ. заметка и коммент. М. О. Чудаковой // Нева. 1987. № 5.

Б. Эйхенбаум. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. Berkeley, 1984.

Б. Эйхенбаум. Творчество Юрия Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969.

Р. Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

М. Ямпольский. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.

М. Ямпольский. Личные заметки о научной институции // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.

М. Б. Ямпольский. Маска и метаморфозы зрения (Заметки на полях «Восковой персоны» Ю. Тынянова) // Пятые Тыняновские чтения. М.; Рига: Импринт; Зинатне, 1994.

М. Ямпольский. Неоконченная пьеса для механического... человека // Декоративное искусство СССР. 1984. № 4.

М. Ямпольский. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001.

М. Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.

Giorgio Agamben. Aby Warburg and the Nameless Science // Agamben G. Potentialities. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Peter Alberg Ensen. Nature as Code: the Achievement of Boris Pilnjak (1915–1924). Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1979.

Svetlana Alpers. Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

Hannah Arendt. Walter Benjamin: 1892–1940 // Benjamin W. Illuminations. New York: Schocken Books, 1988.

Roland Barthes par Roland Barthes. Paris: Éd. du Seuil, 1975.

Honoré de Balzac. La peau de chagrin // Balzac H. de. La comédie humaine. Paris: Gallimard, 1965. Т. IX (Bibliothèque de la Pléiade).

Henri Bergson. Le rire // H. Bergson. Œuvres. Paris: PUF, 1959.

Berthold Boie. L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand. Paris: José Corti, 1979.

Pierre Bourdieu. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éd. du Seuil, 1992.

Horst Bredekamp. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: Kunstkamer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

J. M. Curtis. *Bergson and Russian Formalism // Comparative literature*. Spring 1976. Vol. XXVIII. N. 2.

Aug. Galitzin. *La Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1863.

Xenia Gasiorowska. *The Image of Peter the Great in Russian Fiction*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1979.

Carlo Ginzburg. *No Island is an Island*. New York: Columbia University Press, 2000.

Ernst H. Gombrich. *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon, 1986.

Monika Frenkel Greenleaf. *Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.

Hans Ulrich Humbrecht. *In 1926: Living at the Edge of Time*. London; Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1997.

Nathaniel Hawthorne. *Drowne's Wooden Image // Nathaniel Hawthorne's Tales*. New York; London: W. W. Norton, 1987.

Jerry Heil. *Jurij Tynyanov's Film-Work. Two Filmscripts: «Lieutenant Kize» (1927; 1933–34) and «The Monkey and the Bell» // Russian Literature*. 1987. XXI–IV.

Marie-Hélène Huet. *Monstrous Imagination*. London; Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993.

Jacques Lavaud. *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546–1606)*. Paris: Droz, 1936.

J. Hillis Miller. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1982.

*Musei Imperialis Petropolitani. Petropolitanae, CBCCXLII. Vol. I, Partes 1–3.*

Vladimir Nabokov. *Bend Sinister*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

Vladimir Nabokov. *Nicolai Gogol*. Norfolk; Connecticut: New Directions, 1944.

Vladimir Nabokov. *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.



Vladimir Nabokov. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990.

D. G. B. Piper. Yury Tynyanov's *Voskovaya Persona*: a Political Interpretation // *Soviet Studies*. University of Glasgow. 1971. Vol. XXIII. N. 2 (October).

Ezra Pound. *ABC of Reading*. New York: New Directions, 1960.

Michael Riffaterre. *Fictional Truth*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

Omry Ronen. *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem: The Magnes Press, 1983.

Liselotte Sauer. *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der Kunstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*. Bonn, 1983.

Jacob Scheltema. *Anecdotes historiques sur Pierre le Grand et sur ses voyages en Holland et à Zaandam dans les années 1697 et 1717*. Lausanne, 1842.

Vanessa R. Schwartz. *Museums and Mass Spectacle: the Musée Grévin as a Monument to Modern Life // French Historical Studies*. Vol. 19. N. 1 (Spring 1995).

Georges Sorel. *Pour Lénine // Sorel G. Réflexions sur la violence*. Paris: Marcel Rivière, 1936.

Peter Steiner. *Russian Formalism: a Metapoetics*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984.

H. Thode. *Die Romische Leiche vom Jahre 1485 // Mittheilungen des Institutes für Oesterreichische Geschichtsforschung*, Innsbruck. 1883. Bd. IV. Heft 2.

Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éd. du Seuil, 1976.

de Villebois. *Mémoires secrets*. Paris, 1853.

Marc Weinstein. *Tynianov ou la poétique de la relativité*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

R. Weiss. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Hayden White. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1973.

## СОДЕРЖАНИЕ

Вводные замечания .....	7
Глава первая. «МНИМОСТЬ» СМЫСЛА К творческой истории и рецепции «Восковой персоны» .....	23
Глава вторая. РИТОРИКА МНИМОСТИ .....	59
Глава третья. МНИМОСТЬ И ИСТОРИЯ .....	135
Вместо заключения .....	183
Список цитируемой литературы .....	187

Серия  
«Филологическая библиотека»  
Кн. II

**Аркадий Борисович Блюмбаум**

**КОНСТРУКЦИЯ МНИМОСТИ**

К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова

Ответственный редактор *П. В. Дмитриев*  
Художник *В. Н. Неклюдов*  
Корректоры *Л. Ю. Румянцева, Ю. С. Смолякова*  
Компьютерная верстка *И. В. Иванов*

Сдано в набор 29.12.2001. Подписано в печать 23.09.2002.  
Формат 60×90 1/16 Бумага офсетная № 1.  
Гарнитура Петербург. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,5.  
Тираж 200 экз. Заказ № 271.

Лицензия ИД № 03369 от 28 ноября 2000 г.  
Издательство «Гиперион»,  
199178, Санкт-Петербург, В. О., Большой пр., 55  
E-mail: hyperion@mail.com.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в типографии ВНИГРИ  
192102, Санкт-Петербург, ул. Салова, 28