

**ТЫНЯНОВСКИЙ
СБОРНИК**

**ЧЕТВЕРТЫЕ
ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

ЛАТВИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ И ПРАВА

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК

ЧЕТВЕРТЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ



РИГА «ЗИНАТНЕ» 1990

Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. — Рига: Зинатне, 1990. — с.

Сборник составлен на основе докладов, прочитанных на Четвертых Тыняновских чтениях. Материалы сборника охватывают широкий круг гуманитарных проблем, относящихся к истории и теории литературы, культурологии, киноведению. Освещаются такие вопросы как соотношение научности и художественности в литературном творчестве, моделирование литературной эволюции, тексты и архетипы. Основное внимание уделяется русской культуре первой половины XX в. Публикуются архивные материалы.

Для научных работников, преподавателей гуманитарных дисциплин, аспирантов, студентов, творческих работников, а также для широкого круга читателей, интересующихся историко-литературной и культуроведческой проблематикой.

Рецензенты:

д-р филол. наук проф. Ю. М. Лотман,
д-р филос. наук проф. Ю. А. Левада

Редколлегия:

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

Т $\frac{440200000-111}{M811(11)-90}$ 125 — 90

ISBN 5—7966—0372—8

© Издательство «Зинатне», 1990

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ «ТЫНЯНОВСКИХ СБОРНИКОВ»

Прошел год со дня кончины Вениамина Александровича Каверина. Выполняя печальный долг, мы открываем очередной выпуск Сборников словами благодарной памяти о нем.

Писатель, работавший в русской литературе в течение семи десятков лет, снискавший прочную и широкую известность, автор книг, входивших в круг постоянного чтения нескольких поколений, он был для нас еще и человеком большой филологической культуры, гуманитарием, питавшим неизменный живой интерес к историко-литературному знанию, поэтике, изучению искусства вообще, чувствовавший глубинные интимные связи литературного творчества и научной рефлексии о художественном слове.

Начав учеником Тынянова, он пронес через всю жизнь трогательную верность ему, его друзьям и единомышленникам. Как только смягчились политические условия, с середины 50-х годов Каверин начал энергичные действия для издания художественных, а в 60—70-х годах — и научных сочинений Тынянова. Биографические и общекультурные цели в этих его усилиях неотделимы друг от друга, а привитый с молодых лет вкус к подлинной филологии сочетался с пониманием ее морального значения в обществе, где государственная идеология уничтожила независимость науки и попрала права искусства. Особенно упорной оказалась борьба с цензурой всех уровней вокруг известного издания работ Тынянова 1977 года — борьба, которая без Каверина вряд ли завершилась бы благополучным образом.

Всегда озабоченный делами Комиссии по литературному наследию Тынянова, в которой он председательствовал, Каверин стал инициатором и почетным главой Тыняновских чтений. В

Резекне его знали, уважали, радовались его приездам, а ему этот латвийский город был, кажется, не менее дорог, чем Псков, где он родился и провел детские и отроческие годы.

Доброжелательность, толерантность и юмор, отнюдь не исключавшие, однако, отчетливости и прямоты суждений и оценок, прежде всего литературных, были самыми заметными в общении чертами его личности, а в жизни публичной ему всегда свойственны были чувство достоинства и скромность, преданность друзьям и, может быть, самое главное для него самого (особенно в последние десятилетия) — готовность использовать завоеванное общественное положение, авторитет ветерана литературного цеха для посильного оздоровления культурной обстановки, для помощи тем, кто в ней нуждался. Он, как только мог, пытался помочь брошенным в концлагеря Н. Заболоцкому и Ю. Оксману, в числе немногих поддерживал Зощенко после 1946 года (не менее важно, что М. Зощенко принимал его помощь), одним из первых стал выступать в 50-х годах за возвращение в печать М. Булгакова. И, как кажется, одной из самых больших удач судьбы Каверина — а он считал себя удачливым человеком — было то, что он дожил до новых времен, увидел родную литературу бесцензурной и смог воспользоваться этой свободой.

И от новых, и от старых времен долгой жизни Вениамина Александровича остались книги и добрые дела. О нем будут помнить читатели, будут помнить его младшие коллеги и друзья.

ОТ РЕДАКТОРА

Этот сборник готовился к печати в 1989 году, когда обновление, начавшееся четырьмя годами ранее и ставшее вполне очевидным летом 1986 года, уже принесло свои результаты в масштабе всей страны. Произошла если еще не смена, то падение господствовавшей идеологической парадигмы (процесс, начавшийся во второй половине 1950-х, но оборвавшийся к середине 1960-х годов). Сборник приурочен к Пятым чтениям — и к концу пятилетия обновления. Цифры привычно воздействуют на сознание и в данном случае побуждают оглянуться на наши действия минувшего пятилетия из нынешнего времени.

Для чего и для кого были задуманы и в 1982 году учреждены Тыняновские чтения и затем — сборники?

Ответ не так уж очевиден и, во всяком случае, не явствует прямым образом из билетов-программ Чтений или оглавлений в сборниках. Наши заметки — скорее о некоей идеальной сути (как может представиться она с точки зрения «социальной практики»), чем о реальной фактуре в ее предметности и полноте. Они вызовут скорее рефлексию участников, чем узнавание себя с «первого чтения». Мы настаиваем лишь на одном — это не задним числом примышленная «гражданская» мотивировка, а объявление тогдашнего самоощущения (к его выявлению редколлегия Тыняновских сборников стремилась, как легко убедиться, в предисловиях ко всем трем выпускам — в тесных пределах безопасного для судьбы Чтений рассуждения). И последняя оговорка: это не самооценка, а самоанализ.

Речь идет о социальном статусе. Участниками Чтений стали главным образом гуманитарии среднего поколения, отнюдь не принадлежавшие к одной научной школе и даже не стремившиеся объединиться под знаком одной традиции. Скорее у

большинства из них было общее прошлое — школа ОПОЯЗа (восприняв эту школу, естественно, в книжном ее изводе, участники Чтений имели счастливую возможность личной встречи с учениками Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума) и, в той или иной степени, московско-тартуского структурализма. Было и общее настоящее. В отличие от своих старших современников — «шестидесятников» (среди них — и зачинателей отечественного структурализма, приглашенных к участию в Первых чтениях и ставших постоянными авторами «Тыняновских сборников»), люди, составившие костяк Чтений, уже в значительной мере были лишены возможности работать в научно-исследовательских институтах или университетах и планомерно публиковать хотя бы часть своей научной продукции, доносить до студенческой аудитории свои знания и идеи. В большинстве своем они были вытеснены семидесятыми годами («Не до побед. Все дело в одолении», — таким могло быть самописание этих лет) на периферию институционализированной научной жизни — в экологические ниши группкома литераторов, отдела крупной библиотеки, литчасти театра... В этих нишах совершалась уединенная работа на свой страх и риск, в значительной мере лишенная в те годы адекватного выхода в печать, адаптированная либо в специфический жанр комментария (с его сверхлаконизмом), либо в журнально-газетную популяризованную форму научной мысли.

Чтения имели целью преодоление социальной и научной маргинальности. Они должны были, по мысли инициаторов, не спаять участников в единую школу, а дать возможность свободного обмена идеями и методологическими установками (напомним, что Система осознанно препятствовала подобному обмену, направляя немало усилий на разъединение людей — тем самым Чтения становились и раритетным местом встречи мыслящих сограждан) представителям разных гуманитарных дисциплин — от «традиционных» историков литературы до методологов. Среди нас были обладатели большого проработанного материала, скупно просачивающегося в узкую воронку советской печати. Задача была в том, чтобы каждый принес на Чтения эти знания, для накопления которых, заметим, семидесятые годы, когда «ничего не происходило» и никого никуда не звали (и с определенного момента многих недвусмысленно подталкивали в сторону западной границы), предоставляли немалые возможности, одновременно воздвигая привычные для отечественного гуманитария и почти непостижимые для иностранца трудности доступа к книге и рукописному документу. Отказ от огромной траты времени и сил на взаимоотношения с печатью

давал дополнительный резерв не только времени, но и нервных и умственных сил. Именно в 70-е годы сформировались те специалисты с огромным запасом предметного знания — не востребованного до середины 80-х и на малую долю — которые сегодня взяли на свои плечи основной груз публикаций вышедшего на поверхность печатной жизни отечественного и зарубежного наследия русской культуры.

Отбор (персональный) участников Чтений осуществлялся не по принадлежности к *одной определенной* научной традиции, а по принадлежности к *научной* традиции. На Чтениях встретились представители литературоведения не только устроженного, но и в определенной степени редуцированного — прежде всего опытом комментирования как своего единственного надежного прибежища, строгого стиховедения, особенно сильно семиотизированного киноведения, социологической мысли, усвоившей опыт западной культурологии. Разность людей и языков имела и плюсы и минусы, приводя к невысказанным и высказанным упрекам — в недостатке теоретичности и пониженной методологической осознанности собственной работы, с одной стороны, в эзотеричности языка и отсутствии живой связи с материалом — с другой (собственно научные аспекты этой коллизии будут освещены в сб. «Тезисов и материалов для обсуждения» к Пятым чтениям).

В интересах осмысления непосредственно предшествующего обновлению периода мы считаем возможным эксплицировать и *социопсихологическую* интенцию Чтений. В отличие от семиотических тартуских школ 60-х годов с их подчеркнутой камерностью и независимостью от власти во всех аспектах, включая организационно-материальные (не было «командировочных», участники Школ приезжали на свои деньги и жили на летней спортивной базе с ее минимумом удобств), инициаторы Чтений настойчиво стремились принудить центральный бюрократический аппарат обеспечить участникам максимум удобств — включая «командировочные», транспортные услуги, достаточно комфортабельную гостиницу и городской Дом культуры как место проведения Чтений, выбивавшихся по составу участников и содержанию докладов за пределы протоптанной к государственным субсидиям тропы.

Заметим, что если в начале 60-х уход цвета гуманитарной науки в камерные формы научных контактов был нетривиальным вызовом власти, обманувшей в 1962—1963 гг. (время одиозных «встреч» Хрущева с людьми искусства) надежды отечественной интеллигенции, был жестом отказа в доверии и сотрудничестве, то к концу 70-х такой «вызов» уже не мог быть

значимым жестом. Привыкание интеллектуалов к маргинальному существованию в высшей степени устраивало тогдашнюю власть, которая нисколько не рассчитывала на поддержку интеллигенции, а делала все для ее нейтрализации (в чем в очень значительной степени преуспела). К тому времени сложилось подобие негласного уговора между властью и интеллигенцией, на долю которой была оставлена оппозиционность на кухне своей квартиры и место для самовыражения петитом в подстрочных и затекстовых примечаниях. Создавался тот своеобразный *комфорт насилия* (с трудом найденное наименее мучительное положение тела под прессом), по сравнению с которым нынешняя ситуация для многих оказалась дискомфортной (о чем можно говорить отдельно).

Не желая принимать эти правила игры, мы стремились сделать непрозрачными, зримыми и объемными фигуры обитателей экологических ниш и попытались навязать свою игру, или собственное представление о норме социума, тем, кто был уверен, что страна существует для них. Хотелось бы подчеркнуть этот важный оттенок, вполне осознанный для инициаторов Чтений — придать социальный статус тем, кто не только не имел его, но и привык без него обходиться, не ища «лучшей доли». Думалось не о ненормальности неожиданной, «одноразовой» социализации маргиналов как пище для автоиронии, а о некоей новой норме — призрачный рисунок этой нормы, возникший в весеннем воздухе латгальского городка, был предвестием новых времен.

Мы рады удостоверить сегодня, что выбор места проведения Чтений, связанный в первую очередь с местом рождения Тынянова, оправдал себя в гораздо более широком плане. Попытка «укрыться от ~~д~~ашей» метрополии дала возможность участникам научной дискуссии чувствовать себя спокойно и раскованно. Упорное сопротивление партчиновников, возникшее главным образом после Вторых чтений в подмораживающей атмосфере «пика застоя» при прямой инспирации некоторыми столичными околотитературными бюрократами, было преодолено благодаря доброй воле руководителей Союза писателей Латвии и незаметны, но весьма важным усилиям скромных деятелей народного образования города Резекне.

С идеей организации Чтений неразрывно была связана издательская задача. Первоначально (да и в последующие несколько лет) — в силу вышеописанной и общеизвестной тогдашней ситуации — почти неисполнимая и осуществленная в конце концов под грифом школьного музея Ю. Н. Тынянова...

(Титульный лист первого сборника останется любопытным свидетельством интеллигентской мфты начала 1980-х).

Нцаз

Новые черты появились, как уже было сказано, в организации Чтений, в самом типе издания (печатающегося в крупном научном издательстве и не тяготеющего к отгораживанию от непосвященных «слепым» ротапринтом или принципиальной малотиражностью), наконец, в постоянной информации о Чтениях и о сборниках в широкой печати. В результате можно было бы, видимо, сказать, что Тыняновские чтения стали выходом людей науки в открытый социум — противопоставленным самокапсулированию предшествующего периода. Быстро наступившее будущее показало, что этот выход не был легкомысленным экспериментом — скорее естественным движением в направлении будущего.

Конец прекрасной эпохи, обозначившийся, среди прочего, и некоторым смятением тех, кто не был готов к такой внезапности социального освобождения (и даже социального одобрения!) своих научных усилий, стал и концом периода, и точкой нового общественного и научного сомоопределения, требующего от участников Чтений и авторов Тыняновских сборников не меньшей энергии и воли.

М. Ч.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Воспоминания — Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983.
- ПИЛК — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- ПСЯ — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка (Л., 1924; М., 1965).
- ПТЧ — Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.
- ВТЧ — Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.
- ТТЧ — Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

Прочие сокращения пояснены в примечаниях к тем статьям, где они употребляются.

I.

ТВОРЧЕСТВО Ю. Н. ТЫНЯНОВА.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

ЛИТЕРАТУРЫ.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ.

МЕТОДОЛОГИЯ

М. Л. Гаспаров

НАУЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЫНЯНОВА

В традиционном научно-популярном упрощении образ Тынянова если не всегда, то часто изображается счастливым случаем совмещения двух талантов в одном человеке — научного и художественного. Говорится, как эти два таланта помогли друг другу, — и они, конечно, помогали, поэтому исторический роман Тынянова и не спутаешь с романом Ольги Форш или с биографией работы Моруа. Но почти никогда не говорится, как эти два таланта мешали друг другу¹. А они мешали, они боролись, и эта борьба в конечном счете определила весь незавершенный творческий путь Тынянова.

Может быть, вернее даже сказать, что в Тынянове боролись не научный и художественный, а теоретико-литературный и историко-литературный талант. И подсмотрел этот конфликт, и дал отток второму из этих начал мимоходно-чуткий Чуковский. Но этому предшествовала долгая история, начало которой — в самых первых, отчасти еще донаучных пробах пера Тынянова.

Сейчас мы знаем, хотя бы отрывочно, четыре образца ранней прозы Тынянова. Первый — начало школьного сочинения 1912 г., цитируемое В. Кавериным²: на тему «Жизнь хороша, когда мы в ней необходимое звено», с эпиграфом «Я чужой, я иностранец здесь, я каприз бога, если хотите» — Нагель (Гамсун, «Мистерии»). «С тех пор, как некто тклет завесы земного существования, с тех пор, как движется в заколдованном круге неразрывная цепь человеческого бытия, было замечено: рука об руку идут все люди, кто бы то ни был, принц или нищий, и часто жизнь нищего влияет на жизнь короля больше, чем жизнь придворного; и у этой живой человеческой цепи, есть свои законы...»

Это, конечно, упражнение стилистическое, а не научное; но любопытно, что уже эпитафия здесь предвещает (автобиографическую, в конечном счете) тему человека в чужой среде, которая будет повторяться в художественных замыслах зрелого Тынянова (ПТЧ. С. 31), а последняя фраза — подход к истории литературы не как к «истории генералов», а как к сплетению равноправных событий, где малые бывают важнее больших, — мысль, которая ляжет в основу тыняновской теории литературной эволюции.

Второй образец — студенческий реферат о «Каменном госте» (о нем — ПИЛК. С. 513): «Но почему такую сдержанную силу пережитого полны спокойные стихи драмы? Потому что драма Дон Гуана это драма Пушкина... Оба они были так же одиноки, так же неподходящи к окружающей среде. Оба они поэты, оба жадные до жизни, необузданные люди...» Биографический подход, импрессионистический стиль, — это скорее эссе из «Аполлона», чем какая бы то ни было наука. Характерно замечание комментатора, что многое здесь напоминает позднейшую работу А. Ахматовой о «Каменном госте» — эту классику околонучного интуитивизма.

Третий образец — статья «Литературный источник «Смерти поэта»»³. Она начинается: «Жуковский написал на смерть Пушкина довольно милое, хотя и небезупречное по форме стихотворение. В нем, пересказывая свое же известное письмо к Сергею Львовичу спокойным и важным элегическим дистихом, впрочем, не выдержанным, рассказывал маститый Василий Андреевич, как был спокоен и важен лик усопшего Пушкина... Вся Россия была в той комнате, где бредил и стонал Пушкин, и этот самый тайный предсмертный лепет Пушкина подслушал Лермонтов...» А продолжается: «Уже первые строки стихотворения с настойчивой аллитерацией глухого П с гласным А — «ПОгиб ПОэт, невольник чести, ПАл, оклеветанный молвой» — вызывали ощущение выстрелов и вместе стремительного невозвратимого падения, и вслед за тем неся тонкий свист той пули, которая отняла у России Пушкина: «С СВИнцом в груди и ЖАЖдой мести». Это было тяжело, как воспоминание о дуэли у постели умирающего». Последняя фраза уже готова для беллетристики; но предшествующая ей импрессионистическая характеристика уже маскируется научным анализом аллитерации.

Четвертый образец — это незаконченное исследование «Тютчев и Гейне», впервые опубликованное в ПИЛК: беловая глава о биографических контактах двух поэтов и черновые главы о сходстве приемов в их стихах. Биографическая глава, по уже разработанному немецкой наукой материалу, написана

блестяще и читается, как беллетристика. Аналитические главы — россыпь наблюдений, разумно сгруппированных, но немало не срастающихся в структурное целое: вот ритм, вот аллитерации, а почему не выбрано для анализа что-нибудь другое, неизвестно. Так можно было описать переводные из Гейне стихотворения, сопоставляя их с оригиналом, — на этом Тынянов и остановился. Но это не было системой, пригодной для анализа любого стихотворения. Тынянов это понял: «уже в этот период (венгерский. — М. Г.) Тынянов стремится к созданию понятного, терминологического аппарата, который позволил бы теоретически четко осмыслять наблюдаемые историко-литературные факты (решение этой задачи не было им завершено)» (ПИЛК, с. 506, комментарий А. П. Чудакова). Над тем, почему оно не было им завершено, мы и попробуем задуматься. Внешние причины этого очевидны, — а внутренние?

Маленькое отступление. Мы знаем, что было две школы русского формализма, — московская вокруг Р. Jakobсона и потом Б. Ярхо и петроградская, опоязовская. Они работали в настолько противоположных направлениях, что почти не замечали друг друга, лишь мимоходом отпуская колкости. Ярхо исходил из методики, разрабатывавшейся еще позитивизмом на материале фольклорном, античном и средневековом: выделение признаков, статистика, систематизация, в результате — статическое описание отдельных памятников, а затем реконструкция лежащего за ними процесса. Опоязовцы исходили, наоборот, из живого ощущения современного им стремительного литературного процесса, по аналогии с ним представляли себе динамическую картину литературного процесса XVIII—XIX вв., а затем реконструировали становление из этого процесса тех памятников, которые дошли до нас уже хрестоматийно окаменелыми. Ярхо переносил методику изучения древности на новое время — ОПОЯЗ переносил методику изучения современности на классику⁴. И то и другое давало очень интересные открытия. Почему Тынянов, нащупывая свой научный путь, стал опоязовцем? Скажем просто: потому что у него была хорошая художественная интуиция и слишком мало той педантской усидчивости, которая после долгих и скучных подсчетов в 9 случаях из 10 приходила к подтверждению того, что было видно и невооруженным взглядом.

Есть две разные вещи: убедительность и доказательность. Убедительность апеллирует к интуиции, к общему впечатлению — доказательность апеллирует к разуму. Убедительность — дело искусства (древность точно сказала бы, какого искусства: искусства риторики), доказательность — средство науки. Где

доказательность ворушает громоздкими доводами и выводами, там убедительность предлагает пару ярких примеров и говорит: «разве не очевидно?» И случается, что только через сто лет и более вдруг на каждый пример обнаруживается пять контр-примеров и оказывается, что очевидное совсем не так уж очевидно.

Тынянов искал убедительности больше, чем доказательности, и работал примерами больше, чем рассуждениями. Примеры — основа аргументации во всех его работах. Свежий взгляд, воспитанный стремительной современностью, помогал ему их выбирать, а художественный талант помогал предъявлять их читателю. Подборки примеров, пусть недлинные, но яркие, — ударное место каждой тыняновской статьи. Иногда кажется, что Тынянов нарочно оттеняет их тем тяжеловесным стилем окружающих рассуждений, за который он иронически извиняется в предисловии к «Архаистам и новаторам»⁵. Все это говорится совсем не в осуждение: «убедительно» отнюдь не значит «а на самом деле неверно». Как раз первая получившая известность работа Тынянова — «Достоевский и Гоголь» была триумфом аргументации цитатами. Мысль о том, что Фома Опискин есть пародия на «Переписку с друзьями» Гоголя, была не новой, была «устной легендой» (ПИЛК. С. 484), но до сих пор не обсуждалась всерьез; а после статьи Тынянова с ее вереницами примеров мысль эта стала доказанной и общепринятой. Убедительность переросла в доказательность.

Но Тынянову был важен не Достоевский и не Гоголь: он искал (повторяем А. П. Чудакова) «понятийного, терминологического аппарата, который позволил бы теоретически четко осмыслять... факты», — точнее, осмыслять движение фактов, потому что статических фактов для Тынянова не существует. «Руслан и Людмила» была антипоэмой (оттого и стала событием), а потом стала поэмой-классикой: с этой иронии над статическими определениями начинается статья «Литературный факт» (ПИЛК. С. 255). Достоевский и Гоголь были важны Тынянову не сами по себе, а как иллюстрация «к теории пародии» (подзаголовок) — теории отталкивания, понимаемого в качестве двигателя литературного процесса. Точно так же в «Проблеме стихотворного языка» автору важен не стих и не язык: это лишь материал для демонстрации ключевых понятий — конструкция, доминанта, деформация подчиненных элементов. Точно так же в «Оде как ораторском жанре» главным для Тынянова является теоретическое понятие установки, т. е. функции приема в системе вещи, вещи в системе литературы и литературы в системе словесности, а ода как таковая, как

конкретный факт русской поэзии XVIII в., его мало интересовала. (Может быть, отчасти поэтому «не были дружескими»⁶ отношения Тынянова с Гуковским, который жил этим XVIII веком как родным.)

Точно так же в «Архаистах и Пушкине» главное не архаисты и не Пушкин, а опыт расслоения слежавшихся понятий, «разъединение рядов», показывающее, что на уровне идеологии поэты начала XIX в. могли группироваться одним образом, а на уровне отношения к языку — совсем другим. Точно так же «Тютчев и Гейне» (статья 1922 г.) имеет целью прежде всего разделить понятие историко-литературной причинности на «причину» и «повод», т. е. общий контекст литературного потока и конкретный толчок к возникновению в нем данного произведения (в не слишком удачной терминологии Тынянова первое — это «традиция», а второе — «генезис»). Историко-литературный материал у Тынянова 1920-х годов нигде не является самоцелью: он всюду лишь подспорье для постановки теоретико-литературной проблемы. Если об этом забыть, то сразу бросится в глаза, например, как оборванно кончается «Архаисты и Пушкин», как скомканно — статья об «Оде»; да и само содержание «Оды как ораторского жанра» покажется тривиальным, потому что априори очевидно, что в оде XVIII в. найдутся все приемы, предусмотренные риторикой XVIII века.

Так пучки примеров становятся аргументацией в историко-литературных статьях, а историко-литературные статьи становятся иллюстрациями в огромной, с трудом создаваемой теоретико-литературной системе. Одна из формулировок этой системы (Воспоминания. С. 203): «не описание, а объяснение внутренних закономерностей явлений и развенчание так называемых «героев». «Не описание, а объяснение» — в этом разница с московским формализмом, для которого без описания нет объяснения.

А теперь вспомним предисловие к «Архаистам и новаторам» (ПИЛК. С. 396): «Собственно говоря, всякая статья пишется для того, чтобы нечто выяснить; когда же нечто выяснено, статья отменяется этим самым и кажется неудовлетворительной». В первую очередь отменяется и отбрасывается историко-литературная часть, потому что она была служебной. И это имеет три очень важных последствия, вступающие в действие одно за другим.

Во-первых, этот историко-литературный материал, уже не нужный Тынянову-теоретику, остается интересен и близок Тынянову-человеку с его интуитивным ощущением истории, «артистическим пониманием литературы прошлых лет» (Гинз-

бург Л. Я. Воспоминания. С. 148). Нужен только толчок, чтобы вновь обратиться к нему уже не как к средству, а как к самостоятельной цели. Толчок этот известен: все помнят знаменитый рассказ К. Чуковского (Воспоминания. С. 140—143) о том, как Тынянов на докладе о Кюхельбекере говорил очень скучно и специально, а потом в разговоре по дороге домой — очень ярко и красочно, и как Чуковский после этого устроил Тынянову случай подработать детской книжкой в пять листов (обычная литературная халтура ученых того времени — ср. сотрудничество П. Е. Щеголева с А. Н. Толстым), а Тынянов неожиданно для себя и для всех написал не пять, а девятнадцать, и местами не столь уж и детских. Так ученый Тынянов открывает и, что очень важно, признает в себе беллетриста Тынянова.

Во-вторых, попробуем представить себе психологическое отношение Тынянова к этому отработанному им в статьях историческому материалу, к этой системе аргументации, построенной на убедительности. Для читателя, которому предлагаются яркие примеры, она убедительна, и этого довольно; а для автора, который эти примеры отбирал и знает, что при желании можно столь же ярко подобрать и противоположные, вполне закономерно отношение гораздо более скептическое. Сам Тынянов писал об этом откровенно: «Человеку, занимающемуся историей, трудно верить в ее существование. Действительно, что остается на земле такого, что заставило бы с уверенностью, например, сказать, что человек жил?..»⁷ И далее: «Один легкомысленный человек вздумал доказать, что знаменитое послание Пушкина к Чаадаеву написано не Пушкиным, а Рылеевым. Когда все присутствовавшие на докладе, возмущенные этим, спросили: «Почему?» — он ответил, рассеянно почесывая нос: «А почему бы и нет?» Рылеев? Рукописи ведь нету. И, не смотря на то, что это была чепуха, ординарные академики почувствовали на минуту какую-то растерянность»⁸. После замечательной работы Г. А. Левинтона (частично в ТТЧ. С. 6—14) о том, как Тынянов садистически — трудно сказать иначе — переиначивал историю в «Смерти Вазир-Мухтара», мы знаем, что у этого иронического пересказа эпизода русской пушкинистики есть и второй план. Беллетристика стала для Тынянова средством эксперимента над историей, — и здесь, вероятно, предстоит открыть еще много неожиданного.

И, наконец, в-третьих, если даже отложить в сторону такие эксперименты с историей, то выход в беллетристику дал Тынянову отпущение грехов против научности — законное право на риторическую убедительность вместо научной доказательности.

По формуле Тынянова, «там, где кончается документ, я начинаю» (ЖЗЛ. С. 197) — эту формулу мог бы повторить любой оратор античного суда. А по другой его формуле, «когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман» (ЖЗЛ. С. 20), — и это точное повторение мысли Аристотеля, что поэзия философичнее истории, потому что свободна от случайностей. После того как в «Вазир-Мухтаре» Тынянов выместил свои чувства к истории, в «Пушкине» он начинает реконструировать психологическую подоснову пушкинского творчества — область, в которой, разумеется, никакая доказательность невозможна, а возможна лишь художественная убедительность. Статьи отходят на второй план. Знаменитая гипотеза о потаенной любви Пушкина к Карамзиной выглядит достаточно выразительно в романе и гораздо бледнее в статье; читая вводную статью к изданию Кюхельбекера в Большой серии «Библиотеки поэта», трудно поверить, что ее написал автор «Кюхли». Но роман о Пушкине был обречен на незавершенность. Детство Пушкина монтировалось из мельчайших элементов, которые откликнутся потом во взрослом творчестве поэта; но чем старше становился герой, тем скуднее оставался запас неиспользованного будущего, приходилось убыстрять темп, — смерть спасла Тынянова от решения неразрешимой задачи⁹.

«Беллетристика меня развратила. Раньше мне казалось очень важным как можно более глубоко и верно понять, почему Пушкин не хотел замечать Тютчева, а теперь я к этому стал равнодушен» (ПТЧ. С. 36), — говорится в записи, опубликованной Е. А. Тоддесом в статье о незавершенных замыслах Тынянова. Первый роман Тынянова был беллетристикой, сосуществующей с наукой, второй — беллетристикой, подменяющей науку, третий — беллетристикой, дополняющей науку; но во всех трех видах над самую беллетристичную никаких экспериментов не предельвалось, по форме и «Кюхля» и «Пушкин» были похожи на другие романы тех же десятилетий, а «Смерть Вазир-Мухтара» если и выделялась, то как более подчеркнутый роман *à thèse*. Беллетрист вытеснил из Тынянова историка: это было, конечно, откликом на время, все более неблагоприятное к свободным трактовкам истории, но было, как мы видим, и закономерным результатом индивидуального развития. Но удовлетворить Тынянова беллетристика не смогла.

И вот здесь началось самое интересное. Тынянов-теоретик напомнил Тынянову-практику, что готовые формы в литературе неплодотворны и что литература живет только динамикой, обновлением: тем, что не-литература превращается в литературу, а бывшая литература оставляется эпигонам. Он ищет перифе-

рийных, полулитературных форм, которые могли бы вдвинуться в литературу, и находит их в малых рассказах, «записках читателя», «моральных рассказах», исторических анекдотах, записных книжках (с классическими образцами Пушкина и Вяземского в памяти), в том, что когда-то называлось «смесь»¹⁰.

Мы помним перечни замыслов, исследованные Е. А. Тоддесом в ПТЧ: «Знаменитые опечатки», «Аноним и псевдоним», «Несколько слов в защиту Петрушки» (скоморошья общественной роль и, соответственно, скоморошья формы и интонации новой литературы), и всё это должно было получить литературный вес, пропитавшись автобиографическим, режицким и послережицким духом. (Нельзя ли сказать, что после того, как он написал из «Пушкина» книгу о детстве, вложив в нее свое детство, то «Пушкин» стал ему внутренне не нужен?) В новой культурной ситуации Тынянов чувствует, что он сам становится историей, и это дает ему право, во-первых, создавать для себя формы, не считаясь с «хорошим тоном» времени, а во-вторых, расширять свою тему по аналогии на широкий круг тем «Восток и Запад» или «человек в чужом мире», — как было показано Е. А. Тоддесом. Закончим прямой цитатой из его замечательной статьи (ПТЧ. С. 45): «он шел от положений о жанровой функции фрагмента... к попыткам ввести «записную книжку» в собственную прозу... Располагаясь на противоположном по отношению к роману полюсе, ... приближаясь к границе устной словесности, к анекдоту, «совсем маленькие вещи» могли стать для Тынянова как раз тем, что он называл «скоморошеством»».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее яркое исключение — П. Г. Антокольский; см: Воспоминания. С. 253—254: «Обычно пишущие о Тынянове ... утверждают спаренность этих двух сил в писателе, спаренность двух мышлений: художника и ученого. Я решительно не согласен с ними. У Тынянова, как у многих до и после него, существует открытая антиномия между точной наукой (в данном случае — историей) и поэтическим творчеством. Отсюда — трудность, необычность его пути, имманентный ему драматизм самого творческого процесса». И далее: «Свое расхождение с точным знанием он переживал как драму, как нарушение дисциплины в исследовании. Двойное дарование ложилось ему на плечи двойной тяжестью».

² Каверин В. А. Тынянов // Звезда. 1987. № 2. С. 135—136 (далее: Каверин...).

³ Вопросы литературы. 1964. № 10. С. 99—101.

⁴ «О литературной эволюции», 1927 (ПИЛК. С. 273): «(...) изолированное изучение произведения есть ... абстракция... По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удается в

критике, потому что соответственность современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт». Мы мало изучаем Тынянова-критика. Кажется, не отмечено даже, что «Литературное сегодня» о прозе — это собственно критика, индукция, наблюдения, а «Промежуток» о поэзии — уже попытка приложения теории к современному материалу («движение» в противоположность «сгусткам»): за это «Промежуток» и попал в «Архаистов и новаторов». А критические фельетоны вообще остаются вне поля зрения исследователя. Ближе всех подошел к этому вопросу В. А. Каверин (Звезда. 1987. № 3. С. 48—52).

⁵ «...Выручает иногда афористический ход мысли. У меня, к сожалению, этого нет; есть беспокойство в осмыслении материала» (ПИЛК. С. 396). Слова об афористическом ходе мысли — это, конечно, отмежевание от Шкловского; ср., однако, у Каверина (Звезда. 1987. № 2. С. 148): «Юрий Николаевич всегда с легкостью понимал его: для единомышленника стремительный перелет через пропасти вел — что было удобно — к лаконичному мышлению».

⁶ Ср.: Каверин В. А. Литератор. Л., 1988. С. 54.

⁷ Ср.: запись Н. В. Байковой (Воспоминания. С. 281): «Когда я стал размышлять о Грибоедове, мне наконец стало ясно, что он вовсе сам не знал себя. И только поняв это, я мог написать роман».

⁸ набросок статьи для сб. «Как мы пишем». цит. по: Знамя труда (Резекне). 1982. 29 мая.

⁹ Если в интервью Тынянов и говорил, что «Пушкин» — это «эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта» (Звезда. 1987. № 3. С. 84), то это было лишь официозной отговоркой. У самого Каверина сталкиваются противоположные суждения: «Если бы жизнь Тынянова сложилась иначе, роман был бы доведен до конца и... едва ли поместился бы в размер, который заняла «Война и мир» (с. 87) — и «Пушкин» едва ли был бы дописан до конца, даже если бы преждевременная кончина не настигла автора» (с. 88). По той же причине, можно предположить, никогда не был бы закончен крупнейший научный труд о Пушкине, созданный современником Тынянова, — «Пушкин» Б. В. Томашевского, где тоже в первых главах собираются материалы к тому, что найдет отклик у Пушкина лишь много спустя.

¹⁰ Каверин (Звезда. 1987. № 3. С. 66): «{...} жанр, в котором философия истории должна была скреживаться с «собственно историей»».

Г. А. Левинтон

ГРИБОЕДОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В РОМАНЕ «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

В предыдущей части нашей работы¹ были рассмотрены главным образом «биографические» источники и подтексты романа Тынянова: мемуары, переписка, эпистолярные и прочие «нелитературные» тексты самого Грибоедова и т. п. Этому слою источников соответствует и собственно биографический аспект романа², который мы интерпретировали как принципиальный отказ от биографической «разгадки» Грибоедова. В другой работе³ было высказано предположение о том, что такая особенность романа может иметь не только «историко-литературную» мотивировку, т. е. мотивироваться не только особенностями биографии Грибоедова и тыняновской трактовки этой биографии, но и теоретическое основание — в тыняновской концепции условности самого понятия «героя» в «прозаическом романе» (ПИЛК. С. 56; ср.: там же. С. 417; ПСЯ. С. 25—27).

С другим, сугубо «литературным» аспектом романа — при всей условности такого разграничения — связаны собственно литературные цитаты, которые чаще всего и называют подтекстами. В этой статье мы ограничимся рассмотрением цитат из текстов самого Грибоедова, на этот раз — текстов чисто литературных.

Если документальный источник обыгрывается за счет «искажения» и хотя бы в отдельных примерах приближается к функции подтекста, то собственно литературные подтексты как бы стремятся к статусу источника, к «анонимности», неизвестности. Это относится, впрочем, только к цитатам из Грибоедова, за исключением цитат из «Горя от ума», которые, наоборот, подаются педалировано (см. ниже) и тем самым как раз отчасти теряют характер подтекста, превращаясь скорее в некую «реалию». Из текстов Грибоедова выбираются не просто

наименее известные — у Грибоедова в общем-то и нет известных текстов, кроме самой комедии⁴, но к тому же и незаконченные («Грузинская ночь», «Кальянчи»⁵, «Домовой» и др.)⁶, не изданные при жизни («Романс») или изданные анонимно («Загородная поездка»)⁷. Два стихотворения: «Экспромт» («Подуху времени...»)⁸ и «Восток» с его важнейшей сюжетной функцией в В-М (см. с. 351-2) взяты из раздела Dubia (ПСС. Т. 1, С. 23—25). Единственное приведенное в В-М четверостишие из «Грузинской ночи» (С. 134) взято из вариантов (ПСС. Т. 1. С. 304)⁹. Из опубликованных при жизни Грибоедова текстов, которые цитирует Тынянов в статье «Сюжет «Горя от ума»», в романе появляется, кажется, только одна цитата (разумеется, нельзя исключить того, что какие-то цитаты остались незамеченными нами): в «Письме к издателю «Сына отечества»» цитируется строка Ломоносова, приведенная, как уже не раз отмечалось, и в романе (в главке о Кавказе — В-М. С. 187), причем это место письма в статье Тынянова не упоминается. Важно отметить, что в «Письме» Грибоедова цитата искажена, а в В-М приведена верно; такое «исправление» может указывать на грибоедовское неточное цитирование как на кей «прецедент» для тыняновского обращения с источниками.

Очень мало использованы водевили, т. е. тексты, наиболее известные современникам Грибоедова (не считая, разумеется, «Горя от ума»), и, наоборот, цитируется «Романс», не вошедший в водевиль «Кто брат, кто сестра». Как мы уже отмечали (см. ТТЧ. С. 12), его цитирование связано со сдвигом, поэтому любопытно, что соседняя с ним точная цитата из письма Грибоедова («будь беззаботен; я расходел») одновременно может быть и отдаленным парафразом из того же водевиля (из его прозаической части, которая была целиком написана Грибоедовым): «Теперь я *безопасен, хладнокровен*, решился ничего не чувствовать» (ПСС. Т. 1. С. 239 — во всяком случае, автоцитата в письме Грибоедова кажется вполне вероятной). Прочие параллели в водевилях сводятся к чисто языковым, вроде формы *нету* в значении общего отрицания («Нету. Не буду драться с вами» — В-М. С. 258), — она встречается в «Молодых супругах» (ПСС. Т. 1. С. 47). Комедия «Студент», напротив, была неиздана и неизвестна. В ней кроме одного фразеологического совпадения («я вас, как душу, любил» — В-М. С. 21; «я, право, люблю тебя, как душу» — ПСС. Т. 1. С. 81; ср. также в письме к Катенину: «Я его, как душу, люблю и жалею» — ПСС. Т. 3. С. 125) можно усмотреть отдаленную аналогию между сценой, в которой Беневольский читает стихи лакею Федьке (ПСС. Т. 1. С. 143), и обсужде-

нием с Сашкой «Грузинской ночи» (В-М. С. 136). Здесь, кроме того, несколько раз встречается слово *автор* (*авторы*) в значении «писатель», но такие чисто языковые совпадения малопоказательны (это же слово встречается, например, в мемуарах А. Бестужева).

Такая специфика отбираемого материала, установка на неизвестное, «недостовверное» может объясняться отчасти пафосом открывания «нового», «неведомого» Грибоедова (нечто подобное видно в письме к В. Шкловскому о В-М. — Воспоминания. С. 21); с другой стороны, она непосредственно связана с принципом «неопределенности», «сомнительности». Неясно вообще, а поэт ли герой романа («У меня в словесности большой неуспех» — В-М. С. 338).

Что же касается способов введения цитат из текстов, принадлежащих герою романа, т. е. сюжетной функции этих цитат, то классификация такого материала была разработана нами на материале «Пушкина», где техника цитат этого типа наиболее развита и наглядна. Здесь выделяются три основных случая. Тексты героя могут выступать как «готовые», т. е. уже написанные (к соответствующему моменту действия) и цитируемые (читаемые, упоминаемые) одним из персонажей или же в авторской речи. Этот тип в «Пушкине» — самый редкий; к нему относится, например, эпизод в одной из последних глав: «Садятся на коней ретивых», — сказал Малиновский, вспомнив кстати «Руслана» (П С. 540); смысл здесь очевиден: герой «теперь», с этого момента действия уже признанный, «цитируемый» поэт. В В-М это, наоборот, наиболее частый случай. Бегичев цитирует «Романс» (ненапечатанный!); в авторской речи, но как «готовый» текст цитируется «Домовой»; читается вслух «Грузинская ночь»; наконец, персонажами цитируется подавляющее большинство мест из «Горя от ума»¹⁰. На фоне примера из П. вполне ясен смысл именно такого цитирования комедии: Грибоедов уже «автор знаменитой комедии» (В-М. С. 137), его творчество уже в прошлом; ср. приписанные Пушкину в финале В-М слова: «Ему нечего было более делать» (С. 422)¹¹, хотя и такое решение из романа однозначно не вытекает (см. ниже о стихотворении «Восток»).

Второй случай — это произведения, которые «пишутся» в ходе действия романа, т. е. процесс их создания становится предметом изображения. Таковы в В-М «Восток» и, возможно, «Загородная поездка» (см. ниже). Наиболее характерен для П третий случай — «прототекст», или «субстрат»: в романе «воссоздается» гипотетический (или чисто вымышленный) подтекст, биографический или словесный, того произведения героя

романа, которое в действительности и цитируется здесь. Ситуация, описанная в романе, или включенные в него слова объявляются реальным (для той фиктивной реальности, которая описывается фабулой романа) поводом или источником подлинного текста, существующего уже в безусловной действительности — в культурной памяти читателя романа. Словесным источником в этом случае может быть чужая реплика, реплика самого героя (как отражение ситуации), или же эти слова — когда цитата растворяется в авторском повествовании — выступают как «язык действительности», адекватно воспроизведенный в тексте героя (и тем самым — в тексте Тынянова). Последние случаи можно, конечно, трактовать и как непосредственно-прямую речь героя. В этом отношении показательны «скрытые», растворенные в тексте цитаты из «Горя от ума»; они почти все относятся к Москве: это уже отмечавшиеся примеры из беседы с Чаадаевым, возможно, также упоминание о дядюшке, наконец, «Судьи кто» в размышлениях героя по дороге к Чаадаеву (В-М. С. 23; ср. также цитату из письма к Катенину о «Горе от ума» — ПСС. Т. 3. С. 167: «и на сто человек один умный» — В-М. С. 30; ср. коммент. там же. С. 465)¹².

Особенно интересен случай, когда в одном и том же тексте — в письме А. Ф. Грибоедовой к сыну — соединяются намеренная цитата (относящаяся при этом к прототипу комедии) и «непроизвольное» совпадение с «Горем от ума» (образчик «московской речи», отраженной в комедии): «*Марья Алексеевна*, которая все еще *гневаться изволит* за намек твой в водевиле твоём» (В-М. С. 317). И далее в том же письме: «⟨...⟩ наговорили Елизе, что ты вывел его (Паскевича) под именем Скалозуба» (там же), и ниже: «Кувырк да кувырк, как дяденька говорил, ан глядь и вынырнул» (с. 318 — ср. мотив «падения», упоминавшийся в прим. 12)¹³. Все это — черты Москвы как места действия комедии; они приближаются по функции к «прототексту», не в том, разумеется, смысле, что претендуют на реальное предшествование тексту комедии; а в том, что это — неизменные реалии, «уже» запечатленные в «Горе от ума», но оставшиеся такими же и в «подлинной» Москве, и в то же время — это «повторения» той спонтанной (словесной) реакции героя на эти реалии, которая и отразилась в «Горе от ума»; неизменна не только Москва, но и язык Грибоедова, фиксирующий эти реалии.

Приближение к функции «прототекста» подчеркнуто действительным прототекстом в ретроспективном эпизоде, посвященном возникновению замысла «Горя от ума»: «Он *помнил* первые месяцы своего здесь пребывания... и когда московский

свет... сделался непонятен, он... решил, что не *ездок туда*, и тогда как бы с отдаленной точки увидел себя в Москве и ужаснулся сам себе... и так началось *его «Горе»* — с тифлисского пункта, с горы Давида» (В-М. С. 173)¹⁴. «Не ездок туда» — это и есть «прототекст» стиха из «Горя от ума», название же комедии — экспликация цитаты, возвращение в синхронный план романа, и тоже, в свою очередь, цитата, и даже «прото-текстовая», во всяком случае в этом ретроспективном эпизоде.

В романе много раз повторяется сокращенное название комедии с притяжательным местоимением, в том числе и в позиции: ««Горе» *ваше* так и не напечатано» (В-М. С. 255; ср. выше в киевской сцене: «переписывают *ваше «Горе»*» — с. 252), «чтоб *свое «Горе»* не увидеть на... театре» (С. 295), «понес *свое «Горе»*... на цензуру» (С. 149). Это сокращение употребляется либо во внутренней речи, либо в общении со «своими» собеседниками (Бурцевым, Булгариным, ср.: «Фаддей говорит, что «Горе» напечатать теперь совсем невозможно» — С. 135). Наконец, в финале эта тема завершается экспликацией — приводится (подлинная надпись на экземпляре Булгарина: «*Горе мое* поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июля 1828 г.») (В-М. С. 421)¹⁵.

Менее ясен статус других текстов: во-первых, пример документальных источников В-М показывает, что основываться на хронологических соображениях невозможно. Во-вторых, сложность заключается и в том, что почти все эти тексты цитируются в эпитафиях. Эпитафия, вообще говоря, находится как бы вне романа, это факт авторской «точки зрения», и хронологии сюжета он подчиняться не должен. Однако первый же эпитафия, как выясняется, подчиняется закономерностям сдвига (хотя бы и не хронологического), так что априорно вывести эпитафии из хронологии текста мы не можем. Эпитафия из «Востока» (В-М, С. 225) на несколько глав опережает «факт» сочинения этой песни и самих этих строк (В-М. С. 351), т. е. эпитафия может рассматриваться как анахронический (или ахронический, не подчиняющийся времени романа) или же — как «прототекст» (ср. ниже о его «автобиографичности»). С другой стороны, первый в романе эпитафия из стихов Грибоедова («Экспромт» — В-М. С. 40) явно введен как «готовый текст», написанный давно (а именно, в прошлое пребывание в Петербурге) и мотивированный ретроспекцией, сопровождающей все официальные эпизоды в Петербурге, — воспоминанием об аресте и следствии. Между прочим, столь однозначный в данном случае характер эпитафия может указывать на хронологический сдвиг. Эпитафия поставлен к главке, в которой

впервые появляется Николай I, в следующий раз он появляется в сцене аудиенции, однако свидетельства об аудиенции в 1828 г. нам неизвестны, а вот в 1826-м (2 июня), перед освобождением Грибоедов аудиенцию получил (см. ПСС. Т. 3. С. 372).

Остальные эпитафии — из «Кальянчи» и «Прости, Отечество!» — взяты из стихов, не поддающихся датировке. Первый («Заря занялась, я в путь увлечен» — В-М. С. 157) может выступать и как «готовый», и как синхронный событиям текст (т. е. как «вывод» из событий, описанных в соответствующей главе или соседних)¹⁶. Если отсутствие датировки не позволяет говорить ни о соответствии хронологии, ни о сдвиге, то в других отношениях текст, конечно, трансформирован: во-первых, как отмечалось выше (см. прим. 5), он искажен метрически, во-вторых, он, кажется, существенно переосмыслен: эти слова в грибоедовских стихах принадлежат грузинскому юноше, взятому в плен при разгроме каравана, они отмечают начало его путешествия уже в неволе. Сюжет этот близок судьбе Мирзы-Якуба в В-М, но не исключено, что «невольность», «насильственность» пути в Персию относится здесь к Грибоедову (не следует ли тогда параллель судьбы героя и *евнуха*, погибших вместе, распространить и на творческое бессилие Грибоедова?). Эпитафия из «Прости, Отечество!» (В-М. С. 126) предваряет введение тех же слов в текст (не в главке «под эпитафией», а в следующей). Это ситуация, сходная с эпитафией из «Востока», но, видимо, здесь эпитафия надо понимать как «синхронный» прозаическому тексту «угрюмая должность... опутала его неразрывно» (В-М. С. 128). Наиболее вероятно, что это не автоцитата, а именно «субстрат» стихов, которые таким образом «датируются» 1828 годом.

Сложнее в хронологическом отношении определить две наиболее пространные цитаты — из «Востока» и «Загородной поездки». «Восток» не датирован, но написан, разумеется, до отъезда в Персию, ибо записан в «Черновой тетради», оставленной у Бегичева в июне 1828 года. Однако такой анахронизм, видимо, неизбежен, так как персидские бумаги, естественно, вообще не сохранились (быть может, в романе как раз и подразумевается, что последние стихи, «песня», гибнут вместе с Грибоедовым). «Загородная поездка», наоборот, датируется вполне точно, так как была напечатана в 1826 году. Однако характер ее цитирования никак не позволяет считать, что она выступает в качестве готового текста. В 40-й главке второй главы мы видим либо процесс сочинения «Загородной поездки», либо (что по всему контексту более вероятно) внутренний мо-

нолог, служащий прототекстом этого очерка. Соответственно, перед нами — просто хронологический сдвиг, перенесение текста в 1828 год.

Из «Загородной поездки» цитируется один абзац: «Несколько удалцов бросятся в легкие струги¹⁷... не пощадят ни седины старческой, ни лебяжьего пуха милых грудей»¹⁸ — эти последние слова представляют собой контаминацию; у Грибоедова: «ни красоты девичьей, ни седины старческой», а вставленные слова уже появлялись в В-М, в сцене с Леночкой Булгариной: «\...\» он ворвался в квартиру разбойником, пролетел по лебяжьему пуху милых грудей» (с. 57). Такая контаминация важна в нескольких отношениях: во-первых, происходит «возвышение» этих слов: из бытовой (и этически сомнительной для самого Грибоедова) ситуации они попадают в «высокий» текст: таким образом, внутри романа продолжается трансформация цитаты, аналогичная той, какую она претерпела при перенесении в роман: «\...\» Куда, как не к Шаховскому? Там, по крайней мере, можно гулять смелою рукою по лебяжьему пуху милых грудей» (письмо Бегичеву о романе с Телешовой — ПСС. Т. 3. С. 165). Во-вторых, в «прецеденте» вводится тема Стеньки Разина (отсюда отчасти и персидская тема в эпизоде с Ленхен): «он догуливал остатки Стенькой Разиным» (В-М. С. 53). Главное же состоит в том, что эта взаимосвязь эпизодов образует не просто лейтмотив, а прием, весьма характерный для П: рассредоточение фрагментов цитаты по всему тексту романа, так что при чтении эти прототексты как бы собираются в окончательный, известный читателю текст (часто не называемый в романе).

В рассматриваемой главке (последней в петербургской главе романа) соединяются, таким образом, три лейтмотива: цитаты из «Загородной поездки», мотив Стеньки Разина и цитаты из «Слова о полку Игореве». Разумеется, только первый из них в точном смысле соответствует описанной цитатной технике. Первая цитата из «Загородной поездки» появляется еще в разговоре с Чадаевым: «поврежденный класс полуевропейцев»¹⁹ (с. 27, ср.: ПСС. Т. 3. С. 117), а затем слово «поврежденное» повторяется применительно к *платью* (тема «Горя от ума», ср.: ГВС. С. 275, 284): «какое же это народное платьѣ. Поврежденное немцами и барами» (В-М. С. 97). Мотив Стеньки Разина связывает Грибоедова с Сашкой — неоднократно отмечавшаяся параллель: «\...\» он налетел, как персидский разбойник на господский дом» (В-М. С. 3) — предвещает роль Сашки в разбираемой главке, но тот же мотив связывает героя и с Самсоном — косвенной причиной его гибели: «Эго

отсиживался в Персии новый Стенька. Стенька опять спознался с персидской княжной» (В-М. С. 77).

Отметим, что уже в этом ретроспективном эпизоде появляется тема *песни*, которая повторится в тегеранском эпизоде (С. 371), в главе, связанной с «Востоком» («Он отложил тихонечко листок, с недоумением... Что-то похожее пел лет десять назад у его окна пьяный Самсон» — В-М. С. 352). Новое появление Стеньки прямо предвывает 40-ую главку: «Сашка, друг... пляши, фронт-собака» (В-М. С. 91) и особенно: «*Сашка, черт, фронт-собака, пляши*» (там же. С. 92), т. е. документально-достоверным обращением *фронт-собака* (см. ГВС. С. 110) перебита конструкция из песни о Стеньке Разине — что и отзывается в 40-й главке: «Стенька, пой! — То есть Сашка, — говорит вдруг Грибоедов изумленный» (В-М. С. 144—145)²¹. Поет Сашка «Вниз по матушке по Волге» — песню, которую поют в «Загородной поездке». Именно она вызывает у повествователя тот монолог, который цитируется в В-М (сразу после слов: «Сашка, пой «Вниз по матушке по Волге!» Пой, Сашка, пляши!»).

В монологе Грибоедова фрагменты «Загородной поездки» переплетаются с набором цитат из «Слова о полку Игореве»²¹, предваренными эпитафией оттуда же. Первый такой эпитафия появляется перед главкой об аудиенции²², т. е. по своей позиции перекликается с эпитафией из Грибоедова — к главке о приеме во дворце — см. В-М. С. 40 и 114; последний эпитафия из «Слова» — перед гибелью миссии (с. 373). Но прежде этого он упоминается в весьма существенном контексте: «Песня в нем гуляла, болела, назревала... Это не о новом государстве думал, не из-за него старался, а из-за старой русской песни, которая сменит нежные романсы Сашки и альманашников» (В-М. С. 293—294), — здесь отсылка к эпизоду с «Талисманом» Пушкина и к только что рассмотренному эпизоду («Сашка, пой!») «... а хотел он построить простую, прямо русскую, не петербургскую, древнюю песню, полунощное слово о новом полку Игореве» (В-М. С. 294)²³. Таким образом темы песни, Стеньки и «Слова о полку» сливаются во второй «творческой» (т. е. описывающей процесс творчества) главке В-М²⁴. В том виде, как процитирован в ней «Восток», он проецируется и на судьбу Самсона²⁵, и на судьбу самого Грибоедова: именно к теме смерти на чужбине вводится мотив могилы Монтрезора, который погиб, окруженный персами (на его могилу заезжали Грибоедов с Ниной по пути в Тебриз; параллель с судьбой Грибоедова отмечает Н. К. Пиксанов — ПСС. Т. 1. С. XC; ср. также: Т. 3. С. 84). Ранее могила Монтрезора и его судьба

упоминалась в только что цитированной главке, где шла речь о песне и о «Слове» (В-М. С. 293)²⁶.

«Автобиографичность» «Востока» подчеркнута тем, что эпиграф из этого стихотворения предпослан главе о сватовстве Грибоедова (В-М. С. 225 — ср. выше прим. 25); тема эта впоследствии развивается в той главе, к которой стоит последний эпиграф из «Слова» (также «примененный» к Грибоедову: «Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо, далече залетело». — В-М. С. 373): «Ярославна плачет в городе Тебризе...» (В-М. С. 374), причем повтор этой фразы возвращает к технике использования цитат из «Слова» в 40-й главке II главы. Между тем в связанной с ней 18-й главке (сразу после «Сашка, черт... пляши») появляются слова, которые могут служить «прототекстом» к двустижию из «Востока»: «Смолоду бито много, граблено. Под старость нужно душу спасать» (В-М. С. 93) — ср. в «Востоке»: «*Буйно пожил век, а ныне — мир ему!* один лежит в пустыне» (ПСС. Т. 1. С. 25). На судьбу Грибоедова проецируются и стихи: «У одра больного пожилая не корпела мать родная, не рыдала молода жена» (ПСС. Т. 1. С. 25, приведено в В-М, с. 352). Между прочим, обрыв песни на этом месте («Он отложил листок с недоумением. «Молода жена». Что-то похожее пел десять лет назад у его окна пьяный Самсон...» — В-М. С. 352) объясняется тем, что текст действительно обрывается здесь и в ПСС завершается многоточием.

Неясно, насколько правомерно было бы интерпретировать этот комплекс мотивов посредством позднейшей формулировки Тынянова: «Грибоедов должен был обратиться именно к народу» (ПиС. С. 374 — эти слова идут непосредственно после цитаты из «Загородной поездки»: «поврежденный класс полувропейцев»). Во всяком случае, нужно полагать, что и такое прочтение, и трактовка песни как сюжетного разрешения судьбы героя не могут претендовать на статус единственного и бесспорного решения: «Ничего не было решено».

В пределах этой статьи мы имели возможность рассмотреть (и то весьма неполно) только грибоедовские подтексты В-М. «Неопределенность», «двойственность» романа обнаруживаются и в других пластах. Пушкинский цитатный пласт, который оказывается весьма значительным, указывает на противостояние в романе двух точек зрения: грибоедовской и пушкинской (так же как повествователю, неотделимому от точки зрения героя, противопоставит в некоторых отступлениях и в прологе точка зрения автора, смотрящего из ХХ в.). Не менее значительны в романе цитаты из произведений, не имеющих отношения к самому действию романа, — это и старые авторы, которых знали

или могли знать персонажи романа (восточные, русские, западные — например, Олеарий)²⁷, и те цитаты, которые мы в докладе о «Пушкине» назвали «суперстратными», т. е. из позднейших авторов, как XIX (Лермонтов, Гоголь, Достоевский), так и XX века. Это прежде всего Хлебников, Маяковский, Пастернак, Блок, Мандельштам, Мережковский, возможно, также Н. Тихонов, обэриуты и др. Первые три имени, видимо, образуют скрытую («подтекстную») сюжетную линию — один из аспектов проекции событий романа на XX век. Но эти вопросы требуют подробного рассмотрения в особой работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // ТТЧ. С. 6—14.

² Романы Тьяньнова обозначаются сокращенно: К — «Кюхля» (Кюхля. Рассказы. М., 1981), В-М — «Смерть Вазир-Мухтара» (Л., 1975), П — «Пушкин» (Л., 1974). Прочие сокращения (сверх принятых для всего текста настоящего издания): ПиС — Тьяньнов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968; ПСС — Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова. СПб, 1911—1917. Т. 1—3; Переписка — Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982; ГВС — А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. — М., 1980; Пушкин — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977—1979.

³ Левинтон Г. А. Еще раз о комментировании романов Тьяньнова // Русская литература (в печати).

⁴ Ср.: «Никто не хотел слушать его стихов для декламации, а в них ведь он весь как на ладони» (В-М. С. 70).

⁵ Из «Кальянчи» взят эпиграф (В-М. С. 157) с искажением: «Заря занялась» вместо «Заря занялася». В ПСС напечатано под заглавием «Отрывок из поэмы «Кальянчи»» (Т. 1. С. 20), сейчас иногда печатается как фрагмент поэмы «Странник» (в коммент. к В-М. С. 471: «Путник»).

⁶ «Домовой» (цитируется — В-М. С. 174) в комментариях определяется как «отрывок неоконченного стихотворения» (ПСС. Т. 1. С. 286); не исключено, что к незаконченному наброску «Характер моего дядюшки» восходит воспоминание о дядюшке в московском эпизоде В-М (с. 7), при этом слова «звать с собою по гостям» могут восходить к «Горю от ума» («меня еще с пленен ... Дитей возили на поклон»). Стихотворение «Прости, Отечество» (см. В-М. С. 126, 128, коммент., с. 470) извлечено из черновика (ПСС. Т. 1. С. 19, 284).

⁷ Симптоматично, что много позже была поставлена под сомнение — вероятно несправедливо — подлинность и этого текста (Фомичев С. А. Заметки о грибоедовской текстологии // Грибоедов А. С. Биография. Творчество. Традиции. Л., 1977. С. 201—205). Сам Тьяньнов не пренебрегал подобными совпадениями: «Странный и *вряд ли случайно* переключившийся с «Горем от ума» эпизод произошел только в 1836 г.» («Сюжет «Горя от ума» — ПиС, с. 366); здесь можно видеть объяснение некоторых анахронизмов и прежде всего изображения Чаадаева сумасшедшим уже в 1828 г., хотя официально он был объявлен таковым в 1836-м, о чем и идет речь в приведенных словах Тьяньнова, сопоставляющего этот факт со слухами о Чацком. Гипотеза о Чаадаеве как прототипе Чацкого может объяснять и передачу ему слова из «Горя от ума» («рюматизмы» —

В-М. С. 26, ср. ТТЧ. С. 12, прим. 7), хотя это слово и не из речи Чацкого (ср. ниже о «прототекстах» и «московских реалиях»). К диалогу Грибоедова с Чаадаевым (с темой лечения «по системе скакания на перекладных») — ср. подчеркивание в статье беседы Чацкого с Горичем, явно отразившейся в этих словах (ПиС. С. 378); ср. ниже прим. 12.

⁸ Выбранный Тыняновым вариант «Экспромта» («Меня позвали в главный штаб и потянули к Иисусу» — В-М. С. 40) указывает на ПСС как на источник, однако этот выбор впоследствии остраивается каламбуром, построенным на том же «Экспромте»: «*Притянут к Иисусу и ... шкуру сдерут*» (П. С. 20) — каламбур основан на другом варианте, сообщенном П. Каратыгиным: «*Он ненавидел слово раб* (в ПСС. Т. 1. С. 287 ошибочно: «ненавидит»), за то посажен ... и там *притянут* к Иисусу» (ГВС. С. 111; здесь *притянут* — пассивное причастие, а в П — глагол в наст.-будущ. времени). К вопросу о ПСС как источнике романа можно сослаться и на комментарии Н. К. Пиксанова, отразившиеся в сравнении: «В трагедии были жалобы ... старухи, *подобной Шекспировой ведьме*» (В-М. С. 136), ср.: «Духи-ведьмы Али и их речи близко напоминают ведьм в «Макбете» (ПСС. Т. 3. С. 303), однако сопоставление перенесено с «духов зла» (упомянутых ранее: В-М. С. 134) на героиню трагедии, так что цитата может носить и полемический по отношению к Пиксанову характер. Еще любопытнейшая прямая цитата из комментария Пиксанова, причем с резкой сменой «модальности»: сомнительное предположение превращается в «факт». Приурочивая работу над «Грузинской ночью» к пребыванию в Тифлисе в 1826—1827 гг., Пиксанов добавляет: «*Возможно, конечно, что и в походе и затем среди переговоров с Аббасом-Мирзой* поэт ... возвращался к обработке «Грузинской ночи» (ПСС. Т. 1. С. 303); «*Листки он исписывал персидскими ночами, во время переговоров с Аббасом-Мирзой*» (В-М. С. 128), т. е. это и опора на «ненадежный» источник и, возможно, хронологический сдвиг.

⁹ Это варианты на отдельных листах, так что их черновой характер неочевиден; вопреки утверждению Пиксанова, их можно считать вариантами, предназначенными для замены основного текста (не исключено, что именно так и надо понимать выбор Тынянова).

¹⁰ Примеры открытой автоцитации «Горя от ума» в письмах и речи Грибоедова засвидетельствованы — см. письмо к Паскевичу (ПСС. Т. 3. С. 241), частями воспроизведенное в В-М (начало и приписка об Одоевском — с. 360, часть, содержащая автоцитату — с. 396), причем сначала слова «представить к крестичку» даны в несобственно-прямой речи (т. е. как факт языка Грибоедова — см. ниже), а затем в письме: «Мне самому смешно, когда вспоминаю свой собственный стих из «Горя от ума»: Как станешь представлять к крестичку ли, к местечку, ну как не порадеть родному человеку» (с. 396). Другое свидетельство — с любопытным лексическим совпадением с первым — в мемуарах К. Полевого: «Он сам *рассмеялся*, сблизив свои слова с известным выражением Репетилова» (ГВС. С. 136).

¹¹ В «Путешествии в Арзрум» этих слов нет. Это, видимо, трансформация устного высказывания Пушкина о смерти Грибоедова, сообщенного В. А. Ушаковым: «Так что же? Ведь Грибоедов сделал свое. Он уже написал «Горе от ума»» (цит. по ГВС. С. 405).

¹² Еще два отголоска комедии встречаются в петербургской главе: «Стоило трястись месяц в жар и в холод, чтобы сказать плоский комплимент» (В-М. С. 43), мотив, имеющий прецедент уже в московской главе: «(.) ему было неприятно, что проскакав месяц...» (с. 16). Здесь, впрочем, кроме «Горя от ума», отразилось и письмо Грибоедова 1820 г.: «Я сел на лошадь и пустился в Иран. Секретарь бродящей миссии... Человек по 70-ти верст верхом скачет каждый день... и скачет *по два месяца* с яруда, *под*

энойным персидским небом, по снегам в Кавказе» (ПСС. Т. 3. С. 136; эти слова почти дословно приведены в разговоре с Чаадаевым — В-М. С. 27, ср. ПТЧ. С. 12, прим. 7). Второй случай — реплика Голенничева: «Я здесь не при чем. Мне это самому рассказали, я не за свое выдаю» (В-М. С. 107), напоминающая ключевую реплику той линии «Горя от ума», которую подробно разбирает Тынников в своей статье (Пис. С. 351—355): «Не я сказал, другие говорят» (ПСС. Т. 2. С. 69). Эта цитата, впрочем, может мотивироваться развернутым сопоставлением ситуации с комедией (где Грибоедову достается роль Молчалина — В-М. С. 110; ср. применение к нему стихов о Молчалине — с. 213). С другой стороны, весь обед с генералами пронизан воспоминаниями об аресте, т. е. ретроспективной темой, ср. в связи с 14 декабря: «гвардейский офицер, которого в декабре столкнули младшие офицеры с каменной казарменной лестницы. Он слетел с лестницы и возвысился» (В-М. С. 193). Подтекст здесь: «Упал он больно, встал здорово» («Горе от ума» // ПСС. Т. 2. С. 26).

¹³ Большинство разобранных здесь примеров имеет одну общую черту: цитата «скрытая» сопровождается цитатой эксплицитной, прямой ссылкой на «Горе от ума», помогая узнаванию, т. е. в какой-то мере лишая цитату ее «скрытости» (характерно, что в московских главах этого нет).

¹⁴ Версия о зарождении замысла комедии в Тифлисе отражается и в К. Последние слова содержат также каламбурное «предвестие», основанное на прямом (без кавычек) чтении слова *горе* (ср. такой же каламбур в словах Булгарина — В-М. С. 421): на Давид-горе Грибоедов был похоронен (конечно, обыгрывается и близость слов *горе* и *гора*). О «предвестиях» в В-М писалось довольно много; сюда относятся, в частности, въезд на вооруженном коне в Тегеран, прозвище *сахтыр*, уроненное кольцо (восходящее не к письму Грибоедова, как считает З. Н. Поляк, — ПТЧ. С. 14, 17, — а к воспоминаниям Д. Ф. Харламовой, «Дашеньки» — ГВС. С. 196), смерть поручика Вишнякова, угроза самосуда у балаганов в Петербурге, избивание Сашки и т. д. Особенно бросается в глаза, конечно, «остранненное» описание тифлиских бань.

¹⁵ Поразительным образом и здесь дата сдвинута: на самом деле надпись была сделана 5 июня, а 6-го Грибоедов уехал из Петербурга.

¹⁶ Такой пример мы находим в К (с. 355), где к главе о встрече Пушкина с Кюхельбекером стоит эпиграф из Пушкина: «Как друг, обнявший молча друга Перед изгнанием его». Это соседство следует понимать как приписывание событиям главы «под эпиграфом» функции биографического подтекста цитируемых строк.

¹⁷ В В-М, с. 144 опечатка: «струн».

¹⁸ Но есть и другие отголоски: «от финской чужой земли, издавна выдаваемой за русскую» (В-М. С. 144) — ср.: «Финны и тунгусы скорее приемлются в наше собратство... а народ единокровный, наш народ разрознен с нами и навеки» (ПСС. Т. 3. С. 117), «не было никакой встречи, кроме туземцев финнов» (там же. С. 118), и отчасти: «Родные песни! Куда занесены вы с священных берегов Днепра и Волги» (там же. С. 116).

¹⁹ Для «русско-персидской» темы В-М существенно, что это же определение (здесь, как и в «Загородной поездке», примененное к русскому дворянству) в письме Амбургеру 1828 г. применяется к персам: «что за народ, этот еще 1/2-европеец» (ПСС. Т. 3. С. 226).

²⁰ Эта контаминация (ср.: «Грибоедов... велит петь Сашке, и Стеньке, и всем чертям про Волгу» — В-М. С. 145) отражает, как указал нам Б. А. Кац, судьбу самой песни, в которой имя *Филька* в этой строке в фольклорном бытовании вытеснило имя *Фролки*, т. е. имя брата Стеньки (ср. мотив незаконного родства Грибоедова и Сашки).

²¹ «Горе от ума» и «Слово о полку Игореве» как основные подтексты В-М отмечает В. А. Каверин: Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М., 1988. С. 187—188.

²² Злат стол из этого эпитафия появляется впоследствии в описании Фетх-Али-шаха (В-М. С. 281, причем эпитафия к этой персидской главе взят из аварской песни).

²³ Неоднократно отмечалось, что «Слово о полку» мотивируется в В-М хлебниковской темой (наиболее убедительно у Б. М. Эйхенбаума — см.: Воспоминания. С. 218). Мотив «нового полка», конечно, восходит к нему же: «Мы создадим «Слово о полку Игореве...» и «Пусть девы споют у оконца Средь песен о старом походе...» На этом фоне тема «Слова» может мотивироваться и стихами из «Прости, отечество!»: «Займемся *былью стародавней*, Как люди весело шли в бой, Когда пленяло их собой, Что так обманчиво и славно» (ПСС. Т. 1. С. 19).

²⁴ Связь этой главы с главкой, посвященной «Загородной поездке», подчеркивается тем, что обе они сопровождаются цитатами из песен, и обе цитаты анахронистичны. В первом случае это песня о Стеньке Разине («Из-за острова на стрежень»), появившаяся почти через полвека после событий В-М. Главка о «Востоке» сопровождается (в предыдущей главке) словами: «(...) большой тополь. Один-одинешенек, как рекрут на часах» (В-М. С. 350). Стихи Мерзлякова «Среди долины ровныя» (1811) уже были тогда написаны, но песней стали много позже. Весьма вероятно, что это еще и «прототекст» — ср. в «Востоке» стихи, не цитируемые в В-М: «Столб белеет на степи широкой, Будто сторож одинокой» (ПСС. Т. 1. С. 24). Речь при этом идет о надгробии, т. е. введение в контекст песни темы могилы Монтрезора (см. ниже) оправдано текстом (и носит «прототекстовый» характер). Сравнение связывает текст со стихами Мерзлякова, а может быть, возвращает к эпизоду в III главе романа: часовой, забытый на посту с павловских времен (В-М. С. 149), ср. также рядом: «дуб у дороги» (с. 148). Заметим, что дорожное приключение с Машей тоже сопровождается песнями и в виде эпитафия (с. 150), и в самом эпизоде (Сашка песней соблазняет Машу — с. 155—156).

²⁵ Самсон связан с песней не только в отмеченных выше эпизодах: несколько раз упоминаются его поселники (каламбурное соотнесение с «песельником» Сашки); сцена свадьбы, когда Самсон заставляет своих «наибов» петь, а деда плясать (В-М. С. 328—330), прямо соотнесена с соответствующим эпизодом в петербургской главе («Сашка, пой, пляши!»). Между прочим, «звуки, доносившиеся через три двора», когда Грибоедов писал свою «песню» (В-М. С. 351), — это тоже звуки свадьбы, которую Грибоедов в письме к Нине сравнивает с их венчанием (см. ПСС. Т. 3. С. 245).

²⁶ Взаимосвязь этих двух линий подчеркнута тем, что обе имеют «сниженные» варианты: для песен это «безобразная песня» поручика Вишнякова (с. 119 — к «рифме-ловушке» *иду — в... Кострому*; ср. замечание Вяземского о Костроме — Переписка, с. 266) и «Песня старая как Москва, песня старорусских блудников на кружале» (В-М. С. 267; источник: ГВС. С. 215, 242, свидетельства Иона и Жандра в В-М сконтаминированы). Для «Слова о полку» таким снижением является цитата в устах генерала Сипягина: «Лучше убиту быть, нежели полонену» (В-М. С. 263); отметим, что в репликах этого персонажа пародийно цитируются почти все основные тексты, использованные в В-М, — см. с. 230—234.

²⁷ Чрезвычайно любопытна линия цитат из европейских философов (ср. замечание Тынянова: «Изучена чисто литературная культура раннего Пушкина... Относительно же философии... никто еще не произвел настоящего анализа пушкинского чтения» — Пис. С. 253). Это, например, «мыслящий тростник» из Паскаля («le roseau pensant» — В-М. С. 87, 91), причем

ассоциация со словами Паскаля возникает у Нессельрода через немецкое название сахарного тростника; с немецкой темой связана и цитата из Канта: «(…) Был виден кусок неба и *звезды*, странные, как нравственный закон» (на эту цитату указал нам О. Ронен, вообще проявляющий лестное внимание к нашей работе, — ср.: Пушкин. Т. 7. С. 175, «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем»). Отголосок известного афоризма Канта составляет звено в существенном для В-М лейтмотиве *звезд*, имеющем, видимо, и грибоедовский подтекст: «Чудное небо! Нигде звезды не светят так ярко, как в этой скучной Персии!» (ПСС. Т. 3. С. 145), — это письмо неизвестному 1820 г., откуда взят и другой лейтмотив: слово «отложился» — «(…) Я давно отшатнулся, отложился от всякого письма» (там же. С. 144). Эти слова полностью воспроизведены в разговоре Грибоедова с Сенковским (В-М. С. 72), и такая ассоциация с Кантом, вероятно, неслучайна; ср. в эпизоде экзамена спор «молодого девятилетнего немца» и «древнего безбородного поляка», т. е. Аделунга (старшего) и Сеньковского (сохраняя орфографию В-М). Польско-немецкая тема явно присутствует в романе (ср., в частности — Булгарин и Ленхен) и связана с одной из важнейших в нем тем — темой России, Запада и Востока, но в данном случае она, видимо, восходит к эпиграмме Лермонтова «Под фирмой иностранной иноземец» («Бранится пошло: ясно немец, похвалит: видно, что поляк»), которую всегда (и, видимо, справедливо) считали относящейся к Сенковскому (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. — С. 631).

О. Ронен

УСТНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА О «СМЕРТИ ВАЗИР-МУХТАРА» И ТЫНЯНОВСКИЙ ПОДТЕКСТ «ЕГИПЕТСКОЙ МАРКИ»

Приводимый Л. Я. Гинзбург в записях 1927 г. («О старом и новом». Л., 1982. С. 373) слух «Мандельштам якобы сказал про тыняновского «Вазир-Мухтара» — это балет» восходит, по видимому, к свидетельству А. В. Федорова: «Юрий Николаевич предложил почитать из «Смерти Вазир-Мухтара». То была сцена, когда Николай принимает в Зимнем Дворце Грибоедова <...> Когда главка была прочитана, Мандельштам заметил, что ему это напоминает исторические балеты. Юрий Николаевич не согласился с этим сравнением, которое и в самом деле было искусственным; оно ему явно не понравилось, и он как-то потерял интерес к чтению <...>» («Воспоминания о Ю. Тынянове». М., 1983. С. 99). Между тем вскользь брошенное замечание не осталось без литературных последствий: Тынянов был озабочен недаром.

В самом деле, начинающаяся в главе I «танцевальными» сравнениями мужика с балериной, а Сашкиных шагов — с походкою дервиша в «Страстях Алиевых», балетная семантика стилизованных движений преобладает в обеих сценах аудиенций, завершаясь кинематографически яркой синекдохой: «длинноносыми штиблетами» Грибоедова и «совершенными ляжками» царя. Представляется возможным, что Тынянов решил ответить на критический вызов Мандельштама последовательным и художественно оправданным проведением театрально-танцевальной темы. В последующих главах балетные па превращаются из чисто описательного приема остранения в сюжетно-повествовательные ходы и эмоционально-экспрессивные лейтмотивы, а самая точка зрения приобретает лермонтовскую безучастность того подтекста, которого Тынянов не мог в конце концов не припомнить по этому поводу:

Мы любовались на них
Без кроважадного волнения,
Как на трагический балет;
Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет.

От связанного с аудиторией мотивом «порчи механизма» парадного спектакля в Большом театре, где Грибоедов убеждает себя, что дипломатия и «дворцовый сегодняшний парад были подготовкой, условием для того, чтобы здесь владеть толпой», через сцены народного гулянья и властного вмешательства в расправу толпы и квартального над воришкой, через эпизод церемониального въезда в Тейрань с плясунами и хореографированным превращением ритуала «встречи по-царски» в радение по Хуссейне, тема парадно-исторического балета с празднично-ярмарочными народными сценами идет к трагической кульминации, все детали которой действительно подготовлены предыдущими образами по принципу контрастного параллелизма, как бы выражающему иронию судьбы. В свой последний час Грибоедов владеет собой, но не толпой. Массовый театр дионисийского растерзания, художественный смысл которого проясняется еврейновской аналогией главы 2 («сцена была эшафотом, ложи — судьями, партер — толпой, театральные машины — гильотиной»), оттеняет предсмертную парадность и балетное воспоминание императорского министра: «Надел шитый золотом мундир, а на голову треуголку. Как на парад. И он услышал шум, похожий на рев партера, аплодирующего Кате Телешовой, как он однажды слушал его из буфетной комнаты. И рев вдруг прекратился, как будто Катя стала повторять номер».

В развязке романа снова танцует Телешова — перед Хозрев-Мирзой — в балете «Кавказский пленник». «Пушкина в зале не было. Он был на военном театре...» Перед Пушкиным («сколько подводных камней миновавшим с легкостью танцевальной») после встречи с гробом «Грибоеда» пляшет на последней странице туземный мальчишка с детской шашкой в руке.

Не забыл своего замечания и Мандельштам в то время, как в «Звезде» печаталась в продолжениях «Смерть Вазир-Мухтара». В «Египетской марке», рядом с другими подтекстами из новой и новейшей прозы («Ка» Хлебникова, Розанов, Шкловский, Олеша), видное место принадлежит Тынянову.

Межтекстовая связь проявляется уже в отдельных описательных тропах и «далековатых» аналогиях, которые Мандельштам переписывает в новом ключе и заново мотивирует, про-

веря по старому цеховому методу их верность и наглядно исправляя:

И были пустоты (...) *Кровь* отлила от порхающих, как *шпага ломких*, отцов (...) *Кровь* века переместилась.

(...) в городе уже печатают мокрой *керосиновой сажей* другие листы. Сажей напечатано «четвертовать» (...) начинается все с *чернил* и кончается *керосиновой сажей*. Между ними — много улиц, народа и отрезанная голова (гл. 2/11, исключено после 2-го изд.)

Все тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользающий эфес *бескровной ломкой шпаги*, отбитой в гололедницу у водосточной трубы. (Ср. пер. «Гоготур и Апшина», 1923: Плечо тает и ломается / В самом стержне шашка хрупкая)

(...) ведем топить (...) одного человечка (...) человечья саранча *вычернила* берега Фонтанки, облепила рыбный садок (...) Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками *керосина* (...) Петербург объявил себя Нероном (...)

(...) боялись *сажи*, т. е. копоты *керосиновых ламп* (...) *Казнили* провинившуюся лампу приспускиванием фитиля.

Характер Парнока, сочетающего интерес к балету со стремлением к дипломатической карьере, сообщает чертам основного своего прототипа, В. Я. Парнаха, поэта, чьи строки о «ладе» «египетского поворота» (Нога перед ногой, каблук Перед носком... «Карабкается акробат». Париж, 1922, С. 7) подсказали Мандельштаму пляску полотеров «с египетскими телодвижениями», и специалиста по танцу, в молодости путешествовавшего на Ближнем Востоке, — карикатурное сходство с Вазир-Мухтаром:

«Ему хотелось поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум. (...) Ведь обещал же Артур Яковлевич Гофман устроить его драгоманом хотя бы в Грецию».

Центральное событие «Египетской марки», попытка Парнока предотвратить самосуд над «человеком», укравшим «американские часы», трагикомически пародирует тыняновскую сцену гулянья, во время которого Грибоедов спасает воришку, причём роль Грибоедова как бы распределяется между Парноком и Кржижановским:

(...) толпа завернулась воронкой внутрь. (...) Грибоедов увидел, как у маленького человечка из крепко стиснутой руки выбивали кошелек (...) пригибалась к земле примятая голова, и ровно опускались кулаки.

(...) двигалась толпа. По середине ее сохранилось свободное место в виде карре. (...) Маткой этого странного улья был тот, кого бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты (здесь явный намек на по-

Лица он не видел. (...) Презрительно он проталкивался, и люди с раскрытыми ртами молча давали ему дорогу. Так он очутился в самой воронке. (...) Тогда Грибоедов, не торопясь, полез в карман и вынул пистолет. Тонкое, длинное дуло поднял он вверх. (...) на углу стоял бледный Фаддей и поддерживал Катю.

— Руки прочь, дураки, — сказал Грибоедов с особенным спокойствием, которое всегда чувствовал на улице, в толпе.

На этот эпизод, как бы подчеркивая его композиционное значение в «Смерти Вазир-Мухтара» в качестве предвестия заключительной резни, Мандельштам с помощью сравнений накладывает и второй план, явственно напоминающий об обстоятельствах тегеранского погрома:

«Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шииты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке» (Ср. описание шествия «шахсе-вахсе», виденного Мандельштамом в Тифлисе, как «сложнейшего кровавого балета» во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам. Париж, 1972, С. 79.)

В конце пятой главы «Египетской марки» балетная аналогия наделяется более широким смыслом, вырастая в метонимический символ и литературного быта, и общественного строя, и государственности:

Господа литераторы! Как балеринам — туфельки-балетки, так вам принадлежат галоши. Примеряйте их, обменивайте: это ваш танец. Он исполняется в темных прихожих, при одном неперменном условии — неуважения к хозяину дома. Двадцать лет такого танца составляют эпоху; сорок — историю... Это — ваше право. (...)

— Всякий балет до известной степени — крепостной. Нет, нет, — тут уж вы со мной не спорьте! (...)

Нет, что ни говорите, а в основе классического балета лежит остратка — кусочек «государственного льда».

Пассаж о галошах восходит, вероятно, к «Уединенному», к «Штемпелеванной калоше» и к запомнившейся современникам (см., например, «Курсив мой» Н. Берберовой, ссылающейся на Чулкова и Ходасевича) игре Ремизова с галошами редакцион-

явления Керенского). Сказать, что на нем не было лица? Нет, лицо на нем было, хотя лица в толпе не имеют значения (...). Стоило кому-нибудь (...) придти на помощь (...), как его самого втянули бы в пустое карре. (...) ротмистр Кржижановский был (...) при шашке (...) Парнок бросился к нему, как к лучшему другу, умоляя обнажить оружие. — Я уважаю момент, — холодно произнес (...) ротмистр. — но извините, я с дамой, — и ловко подхватив свою спутницу брякнул шпорами и скрылся в кафе.

Больше всего на свете он (Парнок) боялся навлечь на себя немилость толпы. Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу.

ной коллегии журнала «Вопросы жизни». Что же до афоризмов о крепостном балете и о «государственном льде», то здесь Мандельштам еще раз служит связующим звеном между формальной школой и семиотической культурологией, например, Ю. М. Лотмана, указавшего на характерную для самодержавия эстетику парада и эстетику балета и на ее «глубокий общий корень — крепостной строй русской жизни» («Статьи по типологии культуры». Тарту, 1973. С. 64—65).

В реконструируемом эпизоде литературных отношений между Тыняновым и Мандельштамом весьма характерно «переключение функций»: Тынянов в ответ на критическое замечание Мандельштама поступает в первую очередь как художник, уходя от спора, но закрепляя вызвавший критику формальный прием композиционно-тематической мотивировкой; Мандельштам же, продолжая спор с педантичной настойчивостью ученого критика, оперирует в художественном контексте «Египетской марки» литературно-критическими и научно-историческими категориями.

А. С. Немзер

В. А. ЖУКОВСКИЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ТЫНЯНОВА

Личность и поэзия Жуковского привлекали внимание Тынянова на протяжении всего его творческого пути. Крайними вехами здесь, видимо, являются студенческий реферат «Литературный источник «Смерти поэта», с одной стороны, и некоторые эпизоды третьей части романа «Пушкин» — с другой. Интерес Тынянова к Жуковскому закономерен: занимаясь историей русской литературы первой половины XIX века, трудно обойти фигуру одного из крупнейших поэтов той эпохи. Существенно другое: в теоретических, историко-литературных и художественных текстах Тынянова Жуковский рисуется весьма поразному.

В генеральной схеме литературной борьбы 1810—1820-х годов Тынянов отводит Жуковскому вполне определенное место: это карамзинист-романтик, чьи баллады служат лишь фоном для подлинно новаторских опытов П. А. Катенина. Модель эта, восходящая к литературным спорам как 1816 (полемика о балладе), так и 1824 г.¹, вводится Тыняновым не без оговорок: «<...> и в вопросах стиля, и в вопросах тем, и в большом вопросе о лирических жанрах он (Жуковский. — А. Н.) занимает половинчатое положение новатора-реформиста, сглаживающего острые углы литературных вопросов, и не удовлетворяет ни своих друзей, ни врагов <...> В вопросе о поэтическом языке Жуковский занимает непростую и спорную для современников позицию. Заслужив гонение со стороны архаистов за сглаженный стиль, выслушивая от друзей немало горьких истин по поводу своего «дворцового романтизма», он, однако, тоже ищет выхода в «просторечии», в «народной» лексике, значительно, впрочем, иных, нежели у архаистов»².

Скептическое отношение к роли Жуковского в литературной

борьбе сочетается у Тынянова с пристальным интересом к его стиху. В ПСЯ ряд ответственных теоретических положений иллюстрируется примерами из Жуковского: отметим важное для Тынянова рассуждение о «колеблющихся» семантических признаках слова и перемене его значения, строящееся на анализе баллады «Алонзо»³. Несколько огрубляя ситуацию, можно сказать, что для Тынянова-историка Жуковский — герой «отрицательный», для Тынянова-теоретика (и, вероятно, ценителя) стиха Жуковский — герой «положительный». Эта двойственность отчетливо сказалась в работе Тынянова-романиста. Двум, связанным с Жуковским, романным эпизодам посвящена настоящая работа.

1. «Кот в сапогах»

Имя Жуковского несколько раз возникает в главе «Петербург» романа «Кюхля»: в связи с предысторией пушкинской эпиграммы на Кюхельбекера и их дуэли; в беседе Кюхельбекера с Грибоедовым и Рылевым; в связи с предполагаемым профессорством Кюхельбекера в Дерпте и др.

Действие в главе приурочено к 1818—1820 гг. (глава завершается отъездом Кюхельбекера за границу, т. е. 8 сентября 1820 г.), однако Тынянов допускает значительные хронологические сдвиги. Так, описанное в 8-й главке восстание Семеновского полка происходило 16—18 октября 1820 г., т. е. после отъезда Кюхельбекера из Петербурга; стихотворение Рылеева «К временщику», упомянутое в 3-й главке, было опубликовано лишь в октябрьской (10-й) книжке «Невского зрителя» за 1820 г., т. е. тоже после отъезда Кюхельбекера. Как известно, именно публикация «К временщику» и сопутствовавшие ей обстоятельства вывели недавнего провинциала Рылеева на литературно-общественную авансцену. Приехавший в Петербург в начале 1819 г. Рылеев ни в коей мере не мог восприниматься Кюхельбекером как авторитет. Не мог он и произносить монолог, точно предсказывающий статьи Кюхельбекера 1824 г. Ср. «— И сколько времени будет это продолжаться <...> этот вой похоронный в литературе? Жеманство это? плач по протекшей юности безостановочный?»⁴ и: «Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях»⁵. Таким образом, переход Кюхельбекера под знамена «славян», датированный самим поэтом мартом 1824 г.⁶, сдвинут на несколько лет вперед. Напомним, однако, что в марте 1824 г. Кюхельбекер лишь *обнародовал* свои новые («младоар-

хаистские») воззрения; сложились же они осенью 1821 — весной 1822 г. в Тифлисе в результате тесного общения с третьим участником вымышленного Тыняновым эпизода — Грибоедовым (архаистическая позиция Грибоедова была ясна уже в 1816 г.). Строя монолог Грибоедова («Лекарство есть <...> надобно в литературе произвести переворот. Надобно сбросить Жуковского с его романтизмом дворцовым, с его вздохами паркетными. Простонародность — вот оплот. Язык должен быть груб и неприхотлив <...>»⁷), Тынянов реконструирует грибоедовские уроки Кюхельбекеру (не исключено, что подобные разговоры велись не только в Тифлисе, но и в период петербургского знакомства, т. е. до отбытия Грибоедова в Персию 28 августа 1820 г.). «Сгущая» хронологию, Тынянов выстраивает устойчивую антитезу: Жуковский — Рылеев, Грибоедов, Кюхельбекер. Реальность изменений, происходивших в жизни и творчестве поэтов, им сознательно игнорируется.

Если в 3-й главке Тынянов перенес в 1818—1820 годы черты литературной ситуации 1824—1825 гг., то в главке 2-й он спроецировал в те же годы мотивы еще более поздних лет. Точно описав восторженное отношение Кюхельбекера к Жуковскому в 1817—1818 гг.⁸, Тынянов переходит к портрету Жуковского: «Жуковский жил в уютной холостой квартире, ходил в халате, курил длинный чубук. С ним жил только слуга Яков, спокойный и опрятный, неопределенных лет, с серыми мышиными глазами, который неслышно похаживал по комнатам в мягких туфлях. Жуковский был еще не стар, но уже располнел бледной полнотой от сидячей жизни. Небольшие глаза его, кофейного цвета, заплыли. Он был ленив, мягок в движениях, лукаво вежлив со всеми и, когда ходил по комнате, напоминал сытого кота»⁹.

Ироничное описание, в котором «случайные» мотивы (уют, опрятность, «мышиные» глаза Якова, его неслышная походка и мягкие туфли, полнота Жуковского, его заплывшие глаза, мягкость в движениях, лукавство) исподволь подводят к ключевому образу («напоминал сытого кота»), несомненно, полемически ориентировано на стереотипное представление о позднем Жуковском, сложившееся во второй половине XIX века благодаря усилиям мемуаристов и официальных историков литературы. Интересно другое: портрет, нарисованный Тыняновым, представляет собой вариацию на тему, заданную самим Жуковским в сходных финалах его поздних сказок:

Кот
Остался при дворе и был в чины
Произведен, и в бархатных являлся

В дни табельные сапогах. Он бросил
Ловить мышей, а если и ловил,
То это для того, чтобы немного
Себя развлечь и сплин, который нажил
Под старость при дворе, воспоминаньем
О светлых днях минувшего рассеять.

(«Кот в сапогах», 1845)

Серый волк
Душою в душу жил с царем Иваном
Демьяновичем, нянчился с его
Детьми, сам, как дитя, резвился с ними,
Меньшим рассказывал нередко сказки,
А старших выучил читать, писать
И арифметике, и им давал
Полезные для сердца наставленья.

(«Сказка об Иване-царевиче
и Сером Волке», 1845)¹⁰

Ирония Тынянова отражает мягкую самоиронию позднего Жуковского, легко узнаваемого и в Сером Волке, и в Коте в сапогах¹¹. Важным мотивом автохарактеристик Жуковского является его (и соответственно, его персонажей) придворно-педагогическая деятельность. В 1817 г. поэт только начал давать уроки русского языка принцессе Шарлотте (будущей императрице Александре Федоровне); многочисленные нападки его педагогическая деятельность вызвала несколько позже. Для самого Жуковского вехой здесь был 1825 г., когда он стал наставником вел. кн. Александра Николаевича (будущего Александра II): ампула педагога-придворного срослось с Жуковским окончательно во второй половине 1820-х — 1830-е годы.

Педагогические мотивы, обнаруживающиеся в подтексте тыняновского портрета, находят соответствие в других фрагментах главы «Петербург». Важная для романа в целом антитеза «покой — порыв» получает здесь характерную огласовку: покой ассоциируется с педагогической деятельностью, порыв — с литературой. Так, глава открывается письмом «добротного директора» Е. А. Энгельгардта, в котором отчет о житье Кюхельбекера («как сыр в масле») начинается с рассказа о его службе в благородном пансионе. Литература в письме Энгельгардта предстает извинительной причудой «успокоившегося» героя. Аналогично суждение тетки Брейткопф, довольной тем, что племянник дружен с «Жуковским и еще там разными литературными лицами, которые, однако, имеют значение!»¹² Напротив, Пушкин после несостоявшейся дуэли доказывает Кюхельбекеру, что он «должен послать к черту все благородные пансионы и заниматься только литературой»¹³.

Следующая главка (в которой Грибоедов и Рылеев перевоспитывают Кюхельбекера) открывается словами: «И в самом деле учительство начинало надоедать Вильгельму». Наконец, в завершающей 10-й главке тетка Брейткопф советует Вильгельму, воспользовавшись протекцией Жуковского, стать профессором в Дерпте. «Профессура в Дерпте, зеленый садик, жалюзи на окнах и лекции о литературе. Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесь. Осесь навсегда»¹⁴. Герой, однако, выбирает не педагогический покой, постоянно связываемый Тыняновым с фигурой Жуковского¹⁵, а литературу и странствия. Конфликт «Теона и Эхсина» получает разрешение и оценку, противоположные авторским. Выбор покоя (педагогика) осмысливается как измена литературе.

Такое противопоставление Кюхельбекера Жуковскому не описывает их реальных отношений. В этой связи интересно, что Тынянов игнорирует заведомо известный ему источник — письмо Жуковского к Кюхельбекеру 1823 г., в котором старший поэт отговаривает младшего от самоубийства. Между тем возникающий в письме мотив пистолета играет важную роль и в мотивной структуре романа (ср. пистолет, в который набился снег в сцене дуэли с Пушкиным, поединок с «чеченом» в главе «Кавказ», неудачное покушение на вел. кн. Михаила Павловича и пр.¹⁶): «Сделать из себя кусок мертвечины, в котором будут гнездиться несколько минут черви, весьма легко: первый глупый слесарь даст вам на это средства, продав дурной пистолет»¹⁷.

Аналогично Тынянов опускает важные документы в финале романа. Упомянув о литературном завещании Кюхельбекера, продиктованном Пушкину 3 марта 1846 г.¹⁸, он обходит другой вариант литературного завещания — письмо Кюхельбекера Жуковскому от 20 декабря 1845 года¹⁹. Вместо последнего «прости» Кюхельбекера, обращенного к пережившему его Жуковскому, роман венчает «встреча» героя с умершим, но вечно молодым Пушкиным. Жуковский же в «Кюхле» остается на роли «кота в сапогах», заданной не только историко-литературной концепцией Тынянова, но и поэтическим текстом Жуковского.

Насколько важен для Тынянова был этот текст, свидетельствует его новое появление в романе «Пушкин»: «Потом Жуковский подарил ему книгу своих стихов. Жуковский был высок ростом, длинные волосы падали на лоб, он был смешлив и говорлив. <...> Жуковский, осмотревшись, тотчас сказал о директоре, что он похож на кота. И в самом деле он был похож на кота — плавного, сытого и потому доброго»²⁰. Тынянов

полемизирует с эпизодом из «Кюхли»: внешность Жуковского в «Пушкине» отрицает его внешность в «Кюхле», а маска сытого кота переадресуется другому педагогу — Энгельгардту, вражда которого с юным Пушкиным является одним из лейтмотивов третьей части тыняновского романа²¹.

2. Чечерейцы

11-я главка четвертой главы «Смерти Вазир-Мухтара» — внутренний монолог Грибоедова о Кавказе, строящийся на цитатах из русской поэзии: «Ода на день восшествия на престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны» (1748) М. В. Ломоносова, ода «На возвращение графа Зубова из Персии» Г. Р. Державина, послание Жуковского «К Воейкову», повесть П. Г. Ободовского «Орсан и Леила». Особую роль играют здесь тексты Державина и Жуковского: Тынянов прибегает к двойному цитированию, отсылая не только к самим стихам, но и к пушкинскому примечанию 8 к «Кавказскому пленнику». Poleмическая отсылка к первой из южных поэм Пушкина работает на ключевое для романа противопоставление: Пушкин — Грибоедов²².

Пушкинское примечание приурочено к описанию Кавказа (формально — к стиху «Белел на небе голубом») ²³. Вступая в поэтическое соревнование с Державиным и Жуковским, Пушкин приводит их тексты как высокие образцы, цитирует 2 строфы державинской оды и 54 строки послания Жуковского, стремясь дать полную информацию о достижениях предшественников. Иначе обстоит дело в романе Тынянова, где цитирование выборочно и концептуально и сопровождается ироническим комментарием героя.

«Тотчас же Державин дал в описании Кавказа довольно верное изображение альпийской страны:

Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою
Рожденье молний и громов.

И особенно удалась ледяному старцу²⁴ картина альпийских льдов:

Там солнечны лучи средь льдов,
Средь вод играя, отражаясь,
Великолепный кажут вид²⁵».

У читателя, знакомого с державинской одой лишь по роману Тынянова, должно сложиться представление, будто ода написана белым стихом. На самом же деле здесь обыгрывается

державинский прием — в оде не совпадают строфическое и рифменное членение (схема: АБАБВгВгДе // ДеЖзЖзИкИк). Цитируются три последних стиха пятой строфы и 2—3—4 стихи строфы шестой; место же 1 стиха шестой строфы, рифмующегося у Державина со стихом 9 строфы пятой («Ты зрел, как ясною порою»²⁶), занимает ремарка о «ледяном старце». Стих деформирован и тем самым иронически снижен. Если учесть, что ломоносовская ода подвергнута исторической критике (картина, в ней воссозданная, не соответствует политической реальности 1730—1740 гг.), а строки Ободовского — критике «географической»²⁷, то суть грибоедовского монолога ясна: русская поэзия не увидела истинного Кавказа, подобно тому, как не поняла Кавказа российская государственная мысль. Герой стоит в оппозиции как к поэтической традиции, в рамках которой для него существуют Ломоносов, Державин, Жуковский (а следовательно, и автор «Кавказского пленника») и Ободовский²⁸, так и к восточной политике российской монархии. Цитата из Жуковского скрепляет темы поэтической и политической оппозиционности. Цитируются лишь несколько строк: «Жуковский попробовал было набросать краткий список и утверждал, что там

Гнездится и балкар, и бах,
И абазех, и камукинец,
И карбулак, и абазинец,
И чечереец, и шапсуг,

что они, как серны, скачут по скалам, а дома курят трубки»²⁹. Ремарка контаминирует разные строки (ср.: «Как серны скачут по горам» и «И козы легкими ногами Перебегают по скалам»); вторая часть ремарки отсылает к подробному описанию жизни в аулах (10 строк). Тьянянов выделяет в тексте Жуковского ту же реалию, что была у Державина («Серна»), скрепляя разные произведения в единый, с точки зрения героя, — ложный поэтический текст о Кавказе³⁰. Иронически сокращенная перефразировка строк о жизни в аулах противопоставлена «подлинному» описанию быта горцев в грибоедовских «Хищниках на Чегеме», где противопоставление: горы (деятельность) — аул (покой) — значимо отсутствует³¹.

Перечень народностей подвергается «этнографической» критике: «Иноземная, барабанная музыка имен была превосходна и слишком щедрa, потому что камукинцев и чечерейцев — таких племен на Кавказе не было. Были еще *кумикинцы* (выделено Тьяняновым. — А. Н.), а чечерейцев и вовсе не бывало. Гнездиться они, стало быть, не могли»³². Несуществующие народности упоминаются еще трижды: «Война же на Кавказе

шла все время, не то с *камукинцами*, не то с *чечерейцами*. И если не Котляревский, так кто-нибудь другой «губил, ничтожил племена», по восторженному выражению Пушкина³³.

Никто, собственно, и не задавался вопросом, как это так и чего ради идет она, эта постоянная война? Каждый раз по донесениям явствовало: имеем успех и приводим к покорности такие-то племена, не то *камукинцев*, не то *чечерейцев*.

А война тянулась, и опять воевали — может быть, даже те же чечерейцы. Нессельрод же все вообще племена на Кавказе называл: *les cachétiens*, так как помнил кислотоватый вкус кахетинского». Для Нессельрода Кавказ не является реальностью, но звуком. Замена «чечерейцев» на «*les cachétiens*» актуализирует связанные с Нессельродом «гастрономические» мотивы³⁴.

В приведенной цитате важны слова «барабанная музыка имен», отсылающие к двум текстам — политическому и литературному. Первый — письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву от 7 декабря 1825 г. с известной формулировкой о борьбе «горной и лесной свободы с барабанным просвещением»³⁵. Второй же — дневниковая запись Кюхельбекера от 21 февраля 1832 г.: «Из лучших строф (восьмой главы «Евгения Онегина». — А. Н.) 35-я, свидетельствующая, что Ал. Пушкин племянник В. Пушкина, великого любителя имен собственных: особенно мил *Фонтенель* с своими «твореньями» в этой *шутовской* (выделено Кюхельбекером. — А. Н.) шутке»³⁶.

Ироническое рассуждение Кюхельбекера оказалось важным для теоретических построений Тынянова. В ПСЯ он писал: «Сила лексической окраски *имен* очень велика; ими дается как бы *лексическая тональность произведения*»; далее, за примерами «античной тональности» у Ронсара и «варварской тональности» у Буало следовало замечание: «Ср. частое применение *пересчета имен* (выделено Тыняновым. — А. Н.) у карамзинистов» и примеры из «Путешествия NN в Париж и Лондон» И. И. Дмитриева и обсуждаемой Кюхельбекером XXXV строфы восьмой главы «Евгения Онегина»³⁷. Героем «Путешествия NN...» был В. Л. Пушкин. Кюхельбекер же, поминая Пушкина-старшего, имел в виду его полемические послания «К В. А. Жуковскому» и «К Д. В. Дашкову», содержащие примечательные перечни имен: «Вергилий и Омер, Софокл и Эврипид, // Гораций, Ювенал, Саллюстий, Фукидид» (в первом); «Сен-Пьер, Делиль, Фонтан мне были там знакомы» и «Что с восхищением читал я Фукидид, // Тацита, Плиния — и, признаюсь, «Кандида» (во втором)³⁸.

Имена эти задают, пользуясь выражением Тынянова, «карамзинистскую лексическую тональность» посланий, они —

свидетельство истинного просвещения, неотрывного от европейской цивилизации и противного «староверству», озабоченному славянскими словами. Слог В. Л. Пушкина, бравирующего чужеземными именами, полемичен по отношению к слогу шишковистов с их совсем иной «лексической тональностью». Афористичная концовка послания к Жуковскому «Нам нужны не слова — нам нужно просвещение» была высмеяна А. А. Шаховским в «Расхищенных шубах» и сурово осуждена А. С. Шишковым в «Присовокуплении к Рассуждению о красноречии священного писания». Последний утверждал, что под просвещением В. Л. Пушкин как раз понимает *слова* (прежде всего имена). Тынянов усмотрел глубинное родство сентенции Грибоедова о «барабанном просвещении» с критикой старшими архаистами, а затем и Кюхельбекером, поэтики именного перечня. При этом само слово «просвещение» ушло в подтекст. Совмещение источников указывало на политический аспект грибоедовского антикарамзинизма³⁹.

Заметим, однако, что рассуждение о собственных именах в ПСЯ Тынянов начинает с примеров из стихов Мандельштама, где «лексическая окраска слов «ласточка, подружка» и слова «Антигона» связаны по противоположности лексических стихий»⁴⁰. Соображения о лексической окраске стихов Мандельштама и о роли в них иностранных слов будут вскоре развиты Тыняновым в статье «Промежуток»: «<...> у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией» (ср. судьбу «чечерейцев», стиховая абстрактность которых и вызывает протест тыняновского Грибоедова), а также: «<...> Он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов».

Далее Тынянов отсылает к признанию Мандельштама в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» и приводит примеры из стихотворений «Tristia» и «Феодосия», дабы заключить выводом: «Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий», а «пауки» и «брюки» стали «чебуреками»»⁴¹. Обращает на себя внимание не только то, что в «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов обошелся со словом Жуковского «чечерейцы» по принципам поэтики Мандельштама, т. е. «окрасил» им монолог Грибоедова, но и созвучность экзотизмов (чечерейцы — чебуреки).

Неожиданная встреча Жуковского и Мандельштама вновь заставляет отметить внутренний конфликт Тынянова-историка и Тынянова — теоретика стиха. Если в «Архаистах и Пушкине» Тынянов с плохо скрытым раздражением писал: «В историче-

ческом плане легко, конечно, говорить о том, что «переводы Жуковского — самостоятельные его произведения» и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы (<...>»⁴², то в «Промежутке» он сочувственно замечал о Мандельштаме: «Его работа — это работа почти чужеземца над литературным языком»⁴³. Показательно, что выявленные Тыняновым особенности поэтики Мандельштама (экзотизм, задающий лексическую тональность стихотворения и превращающий обыденные слова в «чужеземные»), были сравнительно недавно обнаружены при анализе баллады Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вопрос о полемике 1816 г. наиболее обстоятельно рассмотрен Н. И. Мордовченко; вопрос об изоляции Жуковского в 1824 г. — В. Э. Вацуро. См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 148—152; Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 22—26. Ср. также некоторые наши соображения: Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 185—188.

² Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 38, 39. Характерна тональность оговорки исследователя, в частности слово «реформист», звучавшее в устах Тынянова не как комплимент. При обсуждении доклада, положенного в основу статьи (Четвертые Тыняновские чтения, Даугавпилс, июнь 1988 г.), М. Л. Гаспаров заметил, что Тынянов не любил Жуковского потому, что тот был новатором, не будучи архаистом. От Тынянова, однако, не были скрыты некоторые архаистические тенденции Жуковского; скорее, его раздражал (и интриговал) недеklarативный характер поисков поэта. Пользуюсь случаем принести искреннюю благодарность М. Л. Гаспарову, Г. А. Левинтону и Е. А. Тоддесу за ценные замечания.

³ ПСЯ. 1924. С. 87—90.

⁴ Тынянов Ю. Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. М., 1981. С. 45. (Далее — Тынянов).

⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. 1825—1826 гг., 1979. С. 456 (Далее — Кюхельбекер). Заметим, что даже в 1824—1825 гг. антикарамзинизм Рыльева не был столь ярко выражен, как антикарамзинизм группы Катенина, Грибоедова, Кюхельбекера. Политический радикализм отнюдь не вел Рыльева к последовательному литературному архаизму: его литературная теория и практика оставались достаточно эклектичными.

⁶ Кюхельбекер. С. 499.

⁷ Тынянов. С. 45. Заметим, что в контекст типовых обвинений в адрес Жуковского (см. примеч. 1) вмонтирована цитата из футуристического манифеста «Пошечина общественному вкусу». Ср.: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода Современности». Цит. по: Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. С. 399.

⁸ Это отношение было печатно выражено в статье Кюхельбекера *Coup d'oeil sur l'état actuel de la littérature russe* // *Le Conservateur impartial*. 1817. N 77. Перевод под названием «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» — *Вестник Европы*. 1817. Ч. 95. № 17 и 18; ср.: Кюхельбекер. С. 434—435.

⁹ Тынянов. С. 43.

¹⁰ *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 43, 81. Впервые «автопортрет» в образе старого ученого зверя-наставника был набросан Жуковским в отрывке 1831 г. «Война мышей и лягушек» (крыса Онуфрий). См. об этом: *Вольпе Ц. С.* Примечания // *Жуковский В. А.* Стихотворения: В 2 т. Л., 1940. Т. 2. С. 473—475.

¹¹ Г. А. Левинтон заметил, что другим подтекстом «кошачьего» эпизода могло послужить письмо Пушкина брату Льву Сергеевичу от 27 марта 1825 г., передающее впечатление поэта от повести Антония Погорельского (А. А. Перовского) «Лафертовская маковница» («...» теперь и брежу Трифонэм Фалеленчем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажимаю глаза, повертывая голову и выгибая спину») (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 105 (Далее — Пушкин)).

¹² Тынянов. С. 41. Там же мотив из «гастрономического ряда, вновь готовящий образ кота: «(...) накладывала в кофе столько сливок, что рассеянный Вилли давился». Ср. выше: «как сыр в масле». В этой связи нетривиально звучит мотив обжорства в пушкинской эпиграмме («(...) обьелся я (...) И кюхельбекерно, и тошно»): поэтическое общение благополучных педагогов близко к обжорству и вызывает скуку и тошноту. Подчеркнем, что речь идет не о пушкинском тексте, но о его обыгрывании в романе.

¹³ Там же. С. 44.

¹⁴ Там же. С. 59.

¹⁵ Существенно, что дерптским профессором, а также воспитателем великих князей был и другой антагонист Кюхельбекера — Г. А. Глинка. Ср. характерные детали интерьера его кабинета: «На видном месте висел портрет Карамзина (лейтмотив романа, восходящий к взглядам Грибоедова, о чем см. ниже, — связь карамзинизма и деспотизма. — *А. Н.*) с его собственноручной надписью. На столе в чрезвычайном порядке лежали книги, какая-то рукопись и стояли портретики великих князей в военных костюмчиках, с неуклюжими детскими надписями» (Тынянов. С. 104). Несомненно, для Тынянова значима устойчивая в русской культуре, хотя и восходящая к немецкому романтизму, антитеза: энтузиаст-литератор—профессор-филистер.

¹⁶ Об иронических обертонах этого мотива см.: *Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* SVD: жанр мелодрамы и история // ПТЧ. С. 73.

¹⁷ Русская старина. 1875. Кн. 7. С. 364.

¹⁸ Тынянов. С. 200—201. Текст письма см.: *Кюхельбекер В. К.* [Соч.: В 2 т.] Л., 1939. Т. 1. С. XXVII—XXVIII.

¹⁹ Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературы и общественной жизни 10—40 годов XIX века. Л., 1929. С. 313—314.

²⁰ Тынянов Ю. Пушкин. Л., 1976, С. 383.

²¹ Ср. Энгельгардта, выслеживающего Пушкина и Марию Смит и настигающего их (Там же. С. 398—399, 417, 436—437). В уже упоминавшейся «Войне мышей и лягушек» Жуковского, где разрабатывается сюжет «Мыши, хоронящие кота», Пушкин запечатлен в образе поэта-мышонка Клина, по прозвищу Бешеный Хвост, в итоге съеденного котом Мурлыкой.

²² Анализу этой антитезы посвящены исследования Г. А. Левинтона.

²³ Пушкин. Т. 4. С. 103—105.

²⁴ Образ «ледяного старца» корреспондирует не только с цитируемыми ниже строками, но и с общеизвестной гравюрой С. Тончи, где Державин изображен на фоне ледяных громад.

²⁵ Тынянов. С. 317.

²⁶ *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 257.

²⁷ «(...) что на высоте семнадцати тысяч футов сох дуб, это было сом-

нительно. Не мог туда попасть дуб. Впрочем, ханство Эриванское еще не было завоевано» (Тынянов. С. 318).

²⁸ В «Смерти Вазир-Мухтара», где голос рассказчика постоянно взаимодействует с голосом героя, отчетливо виден прием остранения. Разрушаются поэтические, исторические, политические стереотипы, и «экзотический» материал (Кавказ, Персия) предстает как бы увиденным впервые. Видимо, не случайны в романе толстовские мотивы, исследование которых — тема отдельной работы. Для Тынянова важно не только «следование» Толстому, но и художественная фиксация связи: архаисты (Грибоедов) — Толстой — Хлебников (?). Ср. концепцию толстовского архаизма в работах Б. М. Эйхенбаума.

²⁹ Тынянов. С. 318. Ср.: Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 1. С. 191; Пушкин. Т. 4. С. 104.

³⁰ Державин и Жуковский вводят кавказские пейзажи с помощью одного и того же оборота: «Ты зрел...» В пушкинском примечании, с которым и спорит тыняновский герой, соседство текстов делает прием наглядным.

³¹ «Хищники на Чегеме» резко полемичны по отношению к «Кавказскому пленнику». Идея возможной свободы «русского европейца» здесь отвергается: «Узы — жребий им приличный, В их земле и свет темничный! И ужасен ли обмен? Дома — цепи! вчуже — плен!» (Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 344).

³² Тынянов. С. 318.

³³ Отсылка не только к эпилогу «Кавказского пленника» (Пушкин. Т. 4. С. 102), но и к негативной оценке его П. А. Вяземским в письме к А. И. Тургеневу от 27 сентября 1822 г.: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он,

как черная зараза,

Губил, ничтожил племена?

От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 274).

³⁴ Ср.: «(...) дипломаты поднимали в своих бокалах не портвейн или мадеру, а Пруссию или Испанию» или вопрос Нессельрода о персидских фруктах в ходе обсуждения грибоедовского проекта (Тынянов. С. 251, 254).

³⁵ Грибоедов А. С. Указ соч. С. 525.

³⁶ Кюхельбекер. С. 101—102; Ср.: Пушкин. Т. 5. С. 157.

³⁷ ПСЯ. С. 96—97; ср.: Там же. С. 83.

³⁸ Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 665, 667.

³⁹ См. об этом: Лотман Ю. М. А. С. Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 216; Лотман Ю. М. Архаисты — просветители // ВТЧ. С. 205—206.

⁴⁰ ПСЯ. С. 96.

⁴¹ ПИЛК. С. 189, 190.

⁴² Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 39—40.

⁴³ ПИЛК. С. 190. Ср. сочувственное цитирование дневниковой записи Кюхельбекера (8 февраля 1833 г.) о правильности слога в первой главе «Евгения Онегина», выдающей в авторе иностранца, — Тынянов Ю. Пушкин и его современники. С. 94; ср.: Кюхельбекер. С. 228. Двойственность подхода к работе поэта, прививающего к русской словесности иноземную традицию, вероятно, связана с острым интересом Тынянова к общим проблемам типа иностранца в России и «русский в Европе». Об этом см.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова // ПТЧ. С. 29—36.

⁴⁴ См.: Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 103 (об эпитете «анкрамморския»); Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII—XIX века. М., 1988. С. 262—264.

Ю. М. Лотман

ПУШКИН И М. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ

В обширной и хорошо изученной теме «Пушкин и декабристы» есть еще недописанные страницы. К ним относится история отношений Пушкина с Орденом русских рыцарей. Этот сложный вопрос имеет много аспектов. Одна его сторона связана с Кишиневом, ибо, вопреки распространенному мнению, можно полагать, что в Кишиневе Пушкин столкнулся не с каким-то одним, хорошо организованным, единым декабристским обществом, а с несколькими и даже далеко не всегда взаимно скоординированными отголосками движения декабристов. Так, до сих пор остается неясным, какую декабристскую организацию представлял в Кишиневе Михаил Орлов: был ли он в эту пору связан с Орденом русских рыцарей, как представлял он себе отношение Ордена русских рыцарей и одного из его руководителей Мамонова к его кишиневской деятельности. Эти и многие другие вопросы требуют специального рассмотрения. В настоящей работе мы сосредоточим внимание на относительно частной проблеме: на том впечатлении, которое произвела на Пушкина личность одного из руководителей Ордена русских рыцарей графа М. А. Мамонова.

Пушкин никогда не встречался с Дмитриевым-Мамоновым и, более того, видимо, не имел достаточно проверенных, точных сведений о его личности и деятельности. Казалось бы, у него были прямые пути получить на этот счет самую подробную информацию. В годы, когда интерес к Орденом русских рыцарей у Пушкина проявлялся особенно заметно, т. е. в конце 1820-х — начале 1830-х годов, Пушкин встречался с одним из организаторов Ордена, близким сотрудником Мамонова, Михаилом Орловым. Однако эта тема, видимо, не была затронута в разговорах Пушкина с Орловым, и даже если Пушкин поднимал ее

когда-либо, то совершенно очевидно, что Орлов не был склонен даже с близкими друзьями обсуждать этот вопрос. Дело в том, что положение Орлова после восстания было исключительно трудным и двусмысленным. С одной стороны, ему приходилось из тактических соображений подчеркивать, что он не был непосредственным участником заговора, что он, якобы, несмотря на неоднократные приглашения членов общества, порвал с ним и непосредственно действий, которые можно было бы трактовать как криминальные, не совершил. Поэтому он был совершенно не расположен касаться тех сторон, которые представлялись особенно преступными в глазах правительства и остались за пределами внимания следствия. С другой стороны, Орлов болезненно переживал то недоверие, которое выказывали ему его вчерашние соратники, видя, что один из крупных деятелей движения непонятным образом оказался подвергнутым сравнительно малым репрессиям. Это ставило Орлова в двусмысленное положение, было предметом его мучительных душевных переживаний и двусторонне обуславливало нежелание его касаться тех вопросов, которые могли показаться особенно щекотливыми. Можно, не опасаясь нарушить истину, предположить, что ни с кем, в том числе и с Пушкиным, затрагивать эту щекотливую тему в конце 1820-х — начале 1830-х годов Орлов не был расположен.

Пушкин, вероятно, заинтересовался судьбой Мамонова, столкнувшись с многочисленными слухами, которые повторялись, особенно в Москве, еще долгие годы и носили, как правило, фольклоризированный характер¹. Но у Пушкина была возможность получить и в достаточной мере полную информацию из близкого источника. Это был князь П. А. Вяземский.

Отношение Вяземского к Мамонову было специфическим. С одной стороны, Вяземский, казалось, был очень информирован. Имение Вяземского находилось в близком соседстве с имением Мамонова — их разделяла лишь неглубокая река Вязьма, и земли соприкасались. Это было поместье, где Мамонов строил свою крепость и где в строгой изоляции, под величайшим секретом, совершалась мамоновская деятельность по несколько фантастическому плану создания в центре России опорного военного пункта для будущего революционного действия. Мамонов как близкий сосед и как источник многочисленных фантастических слухов еще в первую половину 20-х годов вызывал любопытство Вяземского.

Мы знаем, что Вяземский делал попытки лично познакомиться с Мамоновым и посетить его в его поместье. Известно,

что обычная попытка, принятая в помещичьем кругу, — приезд соседа с дружеским визитом — натолкнулась на резкий отпор. Вяземский не был даже допущен в дом и вынужден был уехать, не встретившись с Мамоновым. Тогда он использовал окружной путь для знакомства. Он обратился к Орлову с просьбой рекомендовать его. Сама по себе ситуация своеобразная: для того чтобы познакомиться с соседом по поместью, надо получить рекомендацию от человека, живущего за сотни верст от поместья. Однако Орлов в мягкой форме отказал Вяземскому, прибегнув к тому способу, который между Орловым и Мамоновым был уже обговорен. Свое собственное посещение Мамонова Орлов, поясняя знакомым, скрыл следующим образом: Орлов распространил слух, что он тоже не был допущен к Мамонову, что Мамонов не видится ни с кем («Как посетить невидимого?» — писал Орлов Вяземскому) и что он, Орлов, проник к Мамонову только силой, сломав дверь. Этот конспиративный слух отсекал возможность знакомства с Мамоновым по рекомендации Орлова. Однако Вяземский продолжал интересоваться Мамоновым и, видимо, накопил в своей памяти много слухов. Вероятно, это и был самый первый, ближайший источник, если не считать каких-то предшествующих туманных сведений и слухов, из которого черпал Пушкин материалы о таинственном узнике.

В отношениях Вяземского и Мамонова имел место еще один не лишенный интереса эпизод. Вяземский, собирая в Москве деньги на выкуп крепостного музыканта, обратился с соответствующей просьбой и к миллионеру Мамонову. Мамонов, однако, резко отказал, заявив, что звук каждой ноты в концерте освобожденного музыканта будет ему враждебен. Смысл этого парадоксального заявления таков: Вяземский считает возможным и желательным скорейшее проведение освобождения крестьян вне зависимости от ограничения самодержавия и организует антикрепостническую политическую акцию. Мамонов исходит из того, что освобождение крестьян до конституционного преобразования России лишит дворянскую революционность народной поддержки и безгранично усилит власть правительства. По его мнению, крестьяне должны получить свободу только из рук дворян-революционеров. Тогда политической свободе будет обеспечена народная поддержка. Сравни, казалось бы, парадоксальное, как у Мамонова, утверждение Пушкина: «Остерегайтесь уничтожать рабство, особенно в государстве деспотическом»².

В то время, когда Пушкин заинтересовался Мамоновым, судьба последнего, уже вступившего на свой трагический путь,

для незнакомого посетителя выглядела приблизительно так. Мамонов находился в своем московском дворце, но, считаясь безумцем, одновременно подвержен был не только аресту, но и очень строгой изоляции. Свиданий с ним практически не имел никто, кроме группы надзирателей, специально подобранных докторов, а также доверенных политической полиции, и мальчика-безумца, которого Мамонов воспитывал, держал при себе, любил и который был единственным существом, коему Мамонов доверял.

Вероятным откликом Пушкина на слухи о судьбе Дмитриева-Мамонова является загадочное стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...»

Стихотворение это, впервые опубликованное в девятом томе посмертного издания (1841), условно датируется 1833 годом. Датировка принадлежит П. Анненкову³ и основывается на содержании. Можно предположить, что тема сумасшествия и противопоставление романтического безумия трагической реальности навеяны не только мыслями о Батюшкове, тем более что реалии стихотворения не напоминают условий, в которых находился больной Батюшков. В стихотворении создается трагический образ сумасшедшего, подверженного насильственному лечению:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку, как зверка,
Дразнить тебя придут

(III, 1, 322—333).

Условия заключения Батюшкова, столь далекие от этой ужасной картины, были Пушкину хорошо известны: поэт посетил больного Батюшкова, окруженного заботой и попечением и, конечно, не вынес впечатлений, напоминающих описанные в стихотворении. Пушкину могли быть известны глухие слухи о жестокой расправе с Дмитриевым-Мамоновым, который предвосхитил судьбу Чаадаева в самом страшном ее варианте: он был не только объявлен сумасшедшим, но и подвергнут грубому насильственному «лечению», в конечном счете действительно сведшему его с ума. Это был первый случай «карающей медицины» в истории России⁴.

Интерес Пушкина к судьбе Мамонова подсказал ему не только образ безумца в тюрьме: он был источником еще двух творческих сюжетов.

Размышления о судьбах России в 1812 году неожиданно переплелись у Пушкина с мыслями о Мамонове. В повесть «Рославлев» Пушкин ввел упоминание о нашумевшем в том году событии, являвшемся первым проявлением политической активности Дмитриева-Мамонова: «Везде (...) повторяли бессмертную речь молодого графа Мамонова, пожертвовавшего всем своим именем. Некоторые маменьки после того заметили, что граф уже не такой завидный жених, но мы все были от него в восхищении» (VIII, 1, 154).

Пушкин обошел ту сторону выступления Мамонова, которая придавала ему политическую остроту и высоко поднимала над длинным рядом патриотических речей этого периода. Указанный текст Мамонова до нас не дошел, но мы можем судить о нем по косвенным данным: Мамонов ставил — конечно, в осторожной форме — патриотические жертвы дворянства в зависимость от получения сословием политических прав: дворянство, выполняющее, по его убеждению, ведущую роль в спасении Отечества, должно получить права, ограничивающие самодержавие, и сделаться «помощником» царя в управлении. Выступление Мамонова не получило поддержки со стороны собравшихся в Москве представителей дворянства, но мстительный Александр I его не забыл.

Эпизод этот интересным образом отразился в «Войне и мире». Л. Толстой разделил поступок Мамонова на две части. Одну из них он сохранил за историческим лицом, а другую передал Пьеру Безухову (образ Пьера Безухова — богача-магната, масона и декабриста — вобрал в себя, бесспорно, некоторые черты М. А. Дмитриева-Мамонова). В романе есть упоминание о том, что «граф Мамонов жертвует полк»⁵, и этот патриотический поступок толкает Пьера на аналогичные жертвования. Политическую сторону активности Мамонова Толстой полностью передал своему герою: «Пьер с раннего утра (...) был в волнении: необыкновенное собрание не только дворянства, но и купечества — сословий, états généraux, вызвало в нем целый ряд давно оставленных, но глубоко врезавшихся в его душе мыслей о Contrat social и французской революции»⁶.

Толстой влагает в уста Пьера речь в пользу дарования дворянству ограниченных конституционных прав: «Я полагаю, — говорил он, воодушевляясь, — что государь был бы сам недоволен, ежели бы он нашел в нас только владельцев мужиков, которых мы отдаем ему, и... *chaîr à saupon*, которую мы из себя делаем, но не нашел бы в нас со... со... совста»⁷.

Пушкин еще раз вспомнил имя Мамонова в «Рославлеве»:

жених Полины «вступил в Мамоновский полк» и погиб на Бородинском поле (VIII, 1, 154). Исторически мамоновцы не принимали участия в Бородинском сражении (Мамонов лично был на Бородинском поле, но полк его еще только формировался). Однако Пушкину, видимо, было важно связать жениха Полины с именем этого популярного в Москве полка.

Другой «мамоновский» замысел Пушкина связан с его устной импровизацией «Уединенный домик на Васильевском». Текст этой повести дошел до нас в записи (и, возможно, в некоторой обработке) В. П. Титова, опубликовавшего ее в 1829 году в альманахе «Северные цветы» за подписью «Тит Космократов». Текст не был мгновенным капризом фантазии Пушкина: известны по крайней мере два случая его исполнения автором — в доме Карамзиных и у Дельвигов. Повесть впервые рассмотрена А. А. Ахматовой, убедительно показавшей ее органичность в творчестве Пушкина⁸.

Если до Ахматовой исследователи склонны были считать основным автором Титова, отводя Пушкину весьма скромную роль, то после ее статьи связь «Уединенного домика» с сокровенными пушкинскими замыслами сделалась очевидной. Для интересующего нас сюжета особенно важны те наблюдения исследовательницы, которые касаются эпилога повести: «Безумие Павла совпадает с реальным «безумием» М. А. Дмитриева-Мамонова. Политический характер не то гамлетовского, не то чаадаевского помешательства»⁹. Эпизод этот А. Ахматова охарактеризовала как таинственный. Таким он и остается для исследователей. Ключом к пониманию может быть наблюдение самой Ахматовой, связавшей окончание «Домика» с обстоятельствами жизни Дмитриева-Мамонова. После смерти Веры Павел замыкается в строгом уединении, ведя таинственную и странную жизнь, в которой отчетливо выступают детали реальной биографии Дмитриева-Мамонова.

Вместе с тем не все утверждения А. А. Ахматовой кажутся одинаково убедительными. Так, исследовательница настойчиво подчеркивает мысль о том, что в пейзаже «Уединенного домика» зашифровано описание места захоронения казненных декабристов. Напомним, что Б. В. Томашевский придерживался иного мнения, связывая географию «Домика» с окраинами Петербурга в «Медном всаднике» и «Домике в Коломне». Мнение это представляется более убедительным. Укажем, что «Уединенный домик» не был произведением конспиративным: Пушкин публично читал его по крайней мере дважды в обществе. Место захоронения декабристов, окруженное глубокой тайной, было сюжетом, категорически запрещенным. П. А. Вяземский,

хранивший дома пять щепочек с места казни декабристов, почел за благо не снабжать их никакой надписью, несмотря на то, что трагическая памятка была глубоко запрятана в его кабинете.

Какую цель могло иметь описание места трагического мемориала в повести, которой развлекают дам? Очевидная связь с романтическим описанием городских окраин в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825), в ироническом варианте — с «Домиком в Коломне», а позже — с дьяволизмом города в «Портрете» Гоголя и «Хозяйке» Достоевского создает устойчивую жанровую традицию, объясняющую замысел «Уединенного домика» гораздо лучше, чем сомнительные биографические интерпретации.

Без ответа, однако, остается поставленный Ахматовой вопрос: «После смерти Веры Павел сходит с ума. Но почему, скажите мне, он делает это точь-в-точь как самый знаменитый московский богач Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов...»¹⁰

Ответа на этот вопрос А. Ахматова не дает (в одном из вариантов работы она даже высказывает малоубедительное предположение, будто весь конец повести следует приписать В. Титову, который «когда было нужно изобразить безумие, просто записал все слухи о Дмитриеве-Мамонове»¹¹). Это неубедительно хотя бы потому, что никак не объясняет, чем связан такой конец повести с ее содержанием, кто бы ни был ее автором. Осмелимся высказать некоторые предположения, нимало не скрывая их сугубой гипотетичности.

Известно, что Пушкина интересовал сюжет «Фауста» (или «русского Фауста»), и он многократно к нему обращался. Если рассмотреть повесть как рассказ о предыстории «петербургского Фауста», сделавшегося сначала жертвой волшебных сил, а затем погрузившегося в чернокнижие, то можно указать на некоторые дополнительные соображения. Основная часть сюжета повести рассказывает о торжестве нечистой силы над молодым героем, который «не со своим братом связался». Далее следует традиционное описание овладения героем колдовскими тайнами. Продолжение «фаустовского» сюжета должно было превратить Павла во владыку нечистых сил или в лицо, заключившее с ними договор. Завязанный таким образом сюжет открывал исключительные возможности для бытового или сатирического изображения в гетевском духе, а это, как известно, очень волновало Пушкина. По крайней мере, предполагая возможное развитие сюжета, нужно учитывать, что декабристские связи Мамонова остались для Пушкина тайной, как они были тай-

ной и для исследователей до последних лет. В Дмитриеве-Мамонове Пушкин видел не жертву политических преследований, а таинственную фантастическую фигуру «русского Фауста», чернокнижника, которого императорская реальность превратила в безумца. «Странные люди» вроде Мамонова или брата Орлова, израненного в 1812 году, а позже сделавшегося разбойником, неизменно волновали Пушкина — они давали возможность увидеть бытовую реальность при свете фантазмагии, а фантазмагию понять как бытовую реальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Дельвиг А. И. Полвека русской жизни: Воспоминания. М., 1930. Т. 1. С. 40.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 12. С. 194, 481.

³ См.: Пушкин. Соч. / Изд. П. Анненкова. Спб., 1855. Т. 3. Примечания. С. 39.

⁴ Расправа с Т. Боком при Александре I хотя и была предварением подобных действий правительства, но все же имела несколько иной характер: Т. фон Бок был осужден за дерзкий поступок, но освобожден из крепости, когда действительно сошел с ума (см.: Записка Т. Е. Бока. Публикация А. В. Предтеченского // Декабристы и их время. М.; Л., 1951). Мамонова же не освободило от заключения даже безумие: он умер, как и жил, под замком.

⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. 6. С. 104.

⁶ Там же. С. 98.

⁷ Там же. С. 100.

⁸ Ахматова А. Пушкин в 1828 году // Анна Ахматова. Соч. М., 1986. Т. 2.

⁹ Там же. С. 173.

¹⁰ Там же. С. 176.

¹¹ Там же. С. 178.

А. Л. Осповат

ТЮТЧЕВ И ПУШКИН: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Литературные отношения, литературные оценки — не отношения и оценки литераторов. Они конструируются в ходе литературы.

Тынянов

В истории формирования темы «Пушкин и Тютчев» есть ключевой момент — начало 1920-х годов. Впервые печатно фиксируется встреча (столкновение) двух подходов — литературно-философического, восходящего к символистской критике, и научного (литературоведческого), выработавшегося перед революцией в Пушкинском семинаре С. А. Венгерова¹; причем на фоне методологической конфронтации бросается в глаза то, что вывод о противоположных поэтических установках Пушкина и Тютчева был едва ли не в равной степени заострен как в принадлежащем Вяч. И. Иванову обзоре современных «теоретических исканий» (увидевшем свет в 1922 г.)², так и в специальном исследовании Ю. Н. Тынянова (написанном в 1923 г., опубликованном в 1926 г.)³. Именно в это время тема вдруг актуализировалась в сознании многих и подчас весьма несхожих авторов: в дополнение к ряду печатных трудов (не полностью учтенных в пушкинской и тютчевской библиографиях) можно также указать на проектировавшуюся Евг. Лундбергом в 1922 г. в Берлине книгу «Пушкин и Тютчев»⁴ и на доклад И. Н. Розанова «Пушкин о Тютчеве», прочитанный 13 октября 1923 г. в московском литературном кружке «Никитинские субботники»⁵. Кажалось бы, обстановка располагала к дальнейшей

и все более углубленной разработке данной темы, но этого не произошло. Даже напротив, тема постепенно элиминировалась из литературоведческого обихода, и только в 1960-е годы усилиями прежде всего Н. В. Королевой, К. В. Пигарева и издателей посмертного сборника Тынянова (куда вошла статья «Пушкин и Тютчев») она вновь обрела право на существование.

Настоящая работа (в предлагаемом сборнике публикуется первая часть) посвящена наименее изученному ее аспекту — достаточно протяженным и отнюдь не бессобытийным, хотя и в значительной степени скрытым в «подпочве» литературным отношениям двух поэтов, которые не были знакомы и, по всей вероятности, никогда не видели друг друга⁶.

Статья первая

Ранние пушкинские опыты попадают в поле зрения Тютчева около 1818 г. На рубеже 1816—1817 гг. он становится слушателем маленькой домашней «академии» А. Ф. Мерзлякова⁷, профессора Московского университета и одного из членов-учредителей Общества любителей российской словесности (ОЛРС); по-видимому, по инициативе Мерзлякова 30 марта 1818 г. Тютчев, еще не достигший 15 лет, избирается сотрудником ОЛРС — вместе с поэтом С. Е. Раичем, первым своим наставником. Как раз в это время в «Трудах ОЛРС» печатаются три стихотворения Пушкина (с полной подписью): в конце января 1818 г. увидело свет «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.» (ч. IX, кн. 14), спустя три месяца — «Безверие» и «Гробница Анакреона» (ч. X, кн. 16)⁸. Обе публикации были осуществлены стараниями В. Л. Пушкина (тоже старейшины ОЛРС), который весной 1818 г. с гордостью разносил недавно полученное из Петербурга сообщение о том, что его племянник пишет «прекрасную» поэму («Руслан и Людмила»)⁹. Этот слух вряд ли обошел Тютчева стороной; таким образом, уже исходная ситуация могла сообщать оттенок некоторого соперничества отношению «юнейшего» московского дарования к «восходящему светилу» петербургской поэзии.

Информация о Пушкине в ту пору проникала к Тютчеву в основном по устным каналам, а общая картина складывалась из противоречивых и разнородных отзывов, поступавших почти одновременно.

Вполне возможно, например, что апологетическое суждение о Пушкине-поэте Тютчев услышал от В. А. Жуковского, приехавшего из столицы в начале октября 1817 г. и пробывшего в Москве до следующего лета. 28 октября 1817 г. он посетил дом И. Н. Тютчева¹⁰, а утром 17 апреля 1818 г. отец и сын Тютчевы нанесли визит Жуковскому, занимавшему келью в кремлевском Чудовом монастыре. Содержание состоявшейся беседы, тон которой был задан известием о рождении племянника государя (будущего императора Александра II)¹¹, сейчас не поддается реконструкции, но стоит отметить «странное сближение» — именно в тот день, 17 апреля, Жуковский восторженно писал Вяземскому об авторе послания «Когда младым воображеньем...»: «Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!»¹². В этой связи привлекает также внимание фигура А. В. Шереметева, двоюродного брата Тютчева, с 1817 г. служившего в Петербурге. Есть все основания полагать, что уже в конце 1810-х годов он являлся истинным ценителем Пушкина (см. ниже), о чем Тютчев мог узнать из семейной переписки (до нас не дошедшей) и разговоров с Шереметевым во время его приездов в Москву.

Однако в московском ученом и литературном кругах циркулировали высказывания и другого свойства. Они отражали стойкое предубеждение относительно той среды, в которой воспитывался Пушкин; *лицейские*, на взгляд *университетских*, были недоучками и выскочками, новейшими петиметрами. Возникновению оппозиции «Московский университет — Лицей», легко проецировавшейся на фундаментальное противопоставление двух столиц, способствовало уже то обстоятельство, что в правах и преимуществах царскосельское заведение сразу оказалось уравненным с российскими университетами, между тем как программа и уклон преподавания сближали Лицей с Московским университетским благородным пансионом, получившим особые привилегии лишь в 1818 г. (Впрочем, инспектор пансиона И. И. Давыдов, действительный член ОЛРС и будущий университетский профессор Тютчева, посетив Царское Село в январе 1819 г., успокоенно констатировал превосходство своих воспитанников в большинстве дисциплин¹³.)

«Через несколько лет после того, как одни начали толковать о молодом Пушкине, некоторые все еще не верили его дарованиям...», — вспоминал М. Н. Макаров, далее резюмировавший претензии, выдвигавшиеся главным московским экспертом по части словесности: «<...> сам Мерзляков <...> не видал в Пушкине ничего классического, ничего университетского: а последняя беда для многих была горше первой»¹⁴. Здесь под-

разумеается не только сравнительно низкий образовательный ценз, но и отпадение, сознательное или бессознательное, от авторитетной научно-культурной традиции, носители которой предъявляли монопольные права на формирование литературной корпорации. (Ср. более чем настороженное отношение к Вяземскому, тоже не обучавшемуся в университете, — по словам Кс. А. Полевого, тогдашние московские «педанты и рутинисты» видели в князе лишь «светского человека, осмеливающегося быть писателем без ученого диплома и критиком без знания латинского языка и схоластических преданий»¹⁵.)

Недостаток в Пушкине «университетского» весьма тревожил и его старших друзей: в 1815 г. Жуковский, пристальнее присмотревшись к царскосельской обстановке, захотел на несколько лет «переселить» Пушкина в один из немецких университетских центров или в Дерпт¹⁶, воссоздававший их образ и подобие на русской почве. (В 1818 г., когда Пушкин, окончив Лицей, жил в Петербурге, аналогичное пожелание высказал Батюшков: «Не худо бы запереть его в Геттинген и кормить года три молочным супом и логикой. Из него ничего не будет путного, если он сам не захочет...»¹⁷)

Учитывая актуальность этой широко понимаемой темы для родителей многообещающего 14-летнего юноши, еще не зачисленного в учебное заведение, уместно предположить, что и она затрагивалась Жуковским в беседе с Тютчевым 28 октября 1817 г. и 17 апреля 1818 г. Возможно, последние утвердились в ранее принятом решении — осенью 1817 г. Тютчев начал посещать лекции в Московском университете в качестве вольнослушателя¹⁸.

Летом того же года Пушкин закончил Лицей, и если пребывание в нем возмещало поэту отсутствовавшее детство¹⁹, то неудивительно, что напоследок он изнывал в своем царскосельском затворничестве, мечтая навсегда избавиться от «плюсов, минусов, прав, налогов, высокого, прекрасного»²⁰. Конечно, в такой атмосфере не мог возникнуть вкус и тем более привычка к самостоятельным студиям. Совершенно иначе рисуется нам ранний период тютчевской биографии. Уже изрядно подготовленный, осенью 1819 г. он поступает в Московский университет, где на первых порах выделяется ровными успехами и усердием. По наблюдению Н. В. Королевой, изучавшей учебные ведомости, «к 1820 году картина резко меняется»²¹: Тютчев манкирует большинством классов, оставляя в кругу собственных научных интересов исключительно гуманитарный цикл (лекции Мерзлякова, Давыдова, М. Т. Каченовского). На летних каникулах 1820 г. он укрепляет знакомство с М. П. Погодиным,

единственным, по-видимому, спутником его студенческих лет. Старше Тютчева тремя годами (и годом ранее поступивший в университет), Погодин шел в науку из социальных низов, твердо понимая, что лишь чрезвычайная работоспособность и граничащее с фанатизмом упорство — да и то при наличии благоприятных условий — дают ему надежду приблизиться к уровню Тютчева, чей интеллектуальный аристократизм его поначалу просто подавлял.

В беседах двух студентов, кратко отреферированных Погодиным в дневнике, сам он — чаще всего аккомпаниатор; возьмемся утверждать, что инициатива и решающий голос принадлежат здесь Тютчеву²². Первый из известных нам диалогов, состоявшийся 9 августа 1820 г. и отмеченный широким тематическим диапазоном («о немецкой, русской, французской литературе, о религии, о Моисее, о божественности Иисуса Христа, об авторах, писавших об этом...»), завершился обсуждением вопроса о скудости отечественных научных ресурсов. «Что у нас есть? Какие книги имеем мы от наших богословов, философов, математиков, физиков, химиков, медиков? — О препятствиях у нас к просвещению»²³. «Об ограниченности в познаниях наших писателей (здесь имеются в виду все пишущие, в том числе ученые. — А. О.)» речь шла и 2 декабря 1820 г.: «Кто из них, кроме новейших, знал больше одного или двух языков? — А у немцев какая всеобъемлемость?» (с. 12).

Общий тютчевский негативизм в значительной мере питался раздражением по поводу характера преподавания «глуп(ых) профессоров наших» (там же; запись от 1 ноября 1820 г.), и в частности Мерзлякова, от которого его питомец требует освещения контактов русской словесности с западноевропейскими литературами, а также определения влияния «каждого писателя нашего» на ход ее развития (с. 11; запись от 13 октября 1820 г.). По-видимому, именно в этом контексте следует интерпретировать два неосуществленных намерения Тютчева, относящихся к 1820 г. В июне, пробыв в университете только год (из установленного трехлетнего срока), он испрашивает разрешение держать выпускные экзамены²⁴, и надо думать, что в тот момент Тютчев собирался продолжить образование, — через несколько месяцев после того, как его просьба была отклонена, в качестве оптимального варианта им рассматривается перевод в Дерптский университет (см. с. 12; записи от 25 октября, 5 и 29 ноября 1820 г.). Трудно сказать, сыграли ли тут роль (и в какой степени) рекомендации Жуковского, не устававшего пропагандировать данное учебное заведение родителям способных юношей²⁵, неизвестны и причины, по которым

поездка в Дерпт не состоялась (большие расходы, связанные с устройством всей семьи на новом месте?²⁶); как бы то ни было, после вторичного ходатайства, удовлетворенного попечителем Московского учебного округа А. П. Оболенским, осенью 1821 г. Тютчев сдал выпускные экзамены и досрочно закончил университет кандидатом словесного отделения.

В это время ему было 18 лет — как и Пушкину в момент окончания Лицея. По образу жизни и стремлениям они едва ли не противоположны друг другу. Главная ценность для Пушкина, вырвавшегося из Лицея в Петербург, — ничем не стесняемая полнота бытия и постоянно обновляющихся впечатлений; на всё есть время и всё на виду, на слуху — стихи, дуэли, прения о высоких предметах, эскапады в театре, «дурные болезни». Жизнь молодого Тютчева отличалась гораздо большей упорядоченностью (он укоренен в семейном быту, и Погодин, впервые навестив Тютчевых в их подмосковной, подумал даже «о семейственном счастье»: «Если бы все жили так просто, как они!» — с. 10; запись от 9 августа 1820 г.) и гораздо меньшей публичностью: лишь по случаю он выступает в амплуа юного стихотворца, поощряемого руководителями ОЛРС. Главные эпизоды его внутренней биографии остаются за чертой видимости; зная себе цену, он ее не объявляет, разве что предоставляет возможность о ней догадываться. Этот налет высокомерия тоже зафиксирован в итоговой оценке, вынесенной Погодиным своему приятелю 23 января 1822 г.: «Тютчев имеет редкие, блестящие дарования, но много иногда берет на себя и судит до крайности неосновательно и пристрастно...» (с. 13).

Характер информации о Пушкине, доходившей до Тютчева-студента, лучше всего, наверное, уясняет замечание Вяземского, сделанное зимой 1820 г. накануне окончания «Руслана и Людмилы»: «Теперь его знают только по мелким стихам и по крупным шалостям, но по выходе в печать его поэмы будут искать на нем если не парик академический, то по крайней мере не первостепенного повесу»²⁷. Любопытно, что тема «молодого Пушкина» возникает в беседах Тютчева и Погодина действительно в связи с выходом «Руслана и Людмилы», но обмен сведениями о нем, почерпнутыми из различных источников, конечно, происходил и раньше. Так, Погодин мог сообщить ставшую ему известной подлинную (а не апокрифическую, как часто бывало) остроу Пушкина, произнесенную в доме Карамзина осенью 1818 г.: «Н. И. Тургенев <...> говоря о свободе, сказал: мы на первой станции к ней. Да, подхватил молодой Пушкин, в *Черной грязи* <название первой станции петербургского тракта. — А. О.>»²⁸.

Тютчеву должна была запомниться «славная шутка» — и потому, что сам он стремился к успеху в этом жанре, и потому, что его скептическому взгляду на вещи она соответствовала куда более, нежели либеральные декламации Пушкина. Показательно, например, контрастное восприятие греческого восстания 1821 г. Пушкиным и Тютчевым. В черновом письме В. Л. Давыдову (?) от первой половины марта из Кишинева (?) Пушкин делает акцент на том, что Александр Ипсиланти, стремящийся приблизить «час гибели для Турции», «счастливо начал — отныне и мертвый или победитель» принадлежит истории («...») завидная «участь»²⁹. Тютчева в эти дни занимают, наоборот, перспективы развития конфликта, и его прогноз далек от оптимистического; не склонен он и переоценивать роль непосредственных участников событий. «Целый народ (турок) выгнать (из Греции) трудно, — резюмировал Погодин содержание беседы с Тютчевым и В. Д. Троицким, состоявшейся 16 марта 1821 г. — Переезд целого народа чрез Мраморное море на новое житье будет занимателен. — Обыкновенные государи в наше время, обыкновенные министры, полководцы — и какие великие происшествия» (с. 12).

Летом 1821 г. Погодин передает одному из своих приятелей слух о том, что «Кишиневец», печатающий «новую поэму *Пленник*», «ускользнул к грекам»³⁰ (ср. в письме Пушкина С. И. Тургеневу от 21 августа того же года: «...если есть надежда на войну (с Турцией. — А. О.), ради Христа, оставьте меня в Бессарабии»³¹); так облик молодого поэта, уже сформировавшийся в сознании Тютчева, мог дополниться выразительным штрихом.

Этот облик отчасти вырисовывается из стихотворения «Огнем свободы пламенея...» — единственного послания Тютчева Пушкину. Нам приходилось рассматривать некоторые аспекты данной темы в специальной работе³²; здесь же, чтобы не прерывать связанное изложение, кратко обозначим ее основные пункты, дополнив их новыми. Как известно, автографы стихотворения не сохранились (текст восстанавливается по современным спискам, один из них носит заглавие «К оде Пушкина на Вольность»), а датировка его 1820 г., предложенная В. Я. Брюсовым³³, опирается на отмеченный в дневнике Погодина от 1 ноября факт разговора с Тютчевым о «молодом Пушкине, об оде «Вольность»; о свободном, благородном духе мыслей, появляющемся у нас с некоторого времени...» (с. 12).

По мнению Н. В. Королевой, импульс к сочинению послания дало Тютчеву возмущение Семеновского полка 16—17 октября 1820 г., обсуждение которого отразилось и в дневнико-

вой записи от 1 ноября (частично приведенной выше), и в ее окружающих³⁴.

Тем не менее остается неясным, почему именно семеновская история подтолкнула Тютчева отозваться на пушкинскую оду. Как представляется, стимулирующую роль сыграло в этом случае другое обстоятельство. Не может быть сомнений в том, что «Вольность», созданная в 1817 г.³⁵, но начавшая широко распространяться в списках не ранее 1819 г.³⁶, стала известной Тютчеву уже к моменту поступления в университет или вскоре после того: копия оды безусловно циркулировала в биографически близкой ему среде преподавателей и выпускников Муравьевского училища для колонновожатых (где учились родной и двоюродный братья Тютчева) и их друзей; назовем имена М. Н. и А. Н. Муравьевых, Петра И. Колошина, И. Г. Бурцова и других. Сам по себе текст оды вряд ли побуждал Тютчева к отповеди — московский поэт вполне разделял ее конституционно-монархическую программу и, в частности, трактовку *вольности* как общественного состояния, подразумевавшего всеобщую и равную подвластность *закону*. Специфический, «революционный» смысл, который ода приобретала в конкретных условиях рубежа 1810—1820-х годов, Тютчев скорее всего не преувеличивал: с одной стороны, он был чужд антиправительственным настроениям, а с другой, не блокировался и с теми, кто видел в Пушкине рупор опасных для страны либеральных доктрин. Не своими стихами последний в тот момент «смутил покой граждан» и «омрачил блеск венца» — но некоей конкретной выходкой, резко диссонировавшей с пафосом собственной оды. Мы полагаем, что таковой являлась демонстрация портрета Л.-П. Лувеля (с надписью «Урок царям») в петербургском театре весной 1820 г.³⁷ Заколов герцога Беррийского с целью исключить возможность рождения следующего поколения Бурбонов, Лувель создал устрашающий прецедент чисто политического террора — к убитому он не питал личной неприязни. Тревога охватила и европейские дворы, и обывателей, и либералов всех оттенков, чрезвычайно дороживших наличием французской хартии, на основе которой правили Бурбоны (и которая предусматривала в том числе неприкосновенность царствующей фамилии). «Я о Франции плачу, как о родной, — писал Вяземский Тургеневу 20 февраля 1820 г. — <...> Теперь у нас ни калачом не выманишь конституции в России: разве отыскивать ее собаками?»³⁸

Возможно, что полученная Тютчевым информация о пушкинской эскападе наслонилась в его сознании на сообщение о процессе над Лувелем, помещенное в июньском номере

«Вестника Европы» за 1820 г.³⁹, к которому прилагался и портрет убийцы — «Черты злодея Лувеля».

Летом 1820 г. заметно обострилась политическая обстановка в Европе: восставшая Испания как бы передала эстафету Неаполю, и современники живо обсуждали предсмертное предсказание Мирабо о том, что революция закончится лишь тогда, когда обойдет весь мир⁴⁰. Эта ситуация актуализировала рефлексию тютчевского кружка над проблемой русского пути в истории. «\...» Я желаю, — записал Погодин в дневник 29 августа 1820 г., — чтоб наши перемены были сделаны без шума, постепенно... без всякого принуждения со стороны властей или чтоб у нас было не негодное подражание испанцам, которые с оружием в руках вытребовали себе конституцию и пр., но тихое, крепкое, основательное, всеми властями единодушно принятое торжественное постановление, долженствующее утвердить навек счастье России. Какая слава государю, который исполнит это»⁴¹.

Утопической картине, нарисованной Погодиным, весьма близка по духу заключительная строфа послания Тютчева, призывающая Пушкина не запугивать соотечественников призраком террора, беспощадного и к властителям, и к подданным, — но добиваться всеобщего умиротворения («Воспой и силой сладкогласья / Разнежь, растрогай, преврати / Друзей холодных самовластья / В друзей добра и красоты...»). На прагматическом же уровне речь идет о возвращении Пушкина к финальному постулату его оды: «И станут вечной стражей трона / Народов вольность и покой».

Традиционное толкование стихотворения «Огнем свободы пламеня...» главным образом акцентирует различие политических воззрений «умеренного» Тютчева и «радикального» Пушкина. Но как представляется, упрек Тютчева вызван ослабленным контролем Пушкина над своим социальным поведением, в результате чего провозглашенные им самим «благородные» понятия оказались отброшенными ради эстетически окрашенного, но сомнительного во всех прочих отношениях жеста. Для молодого Тютчева подобное в принципе неприемлемо: свойственные ему скепсис и ирония не афишировались за рамками узкого кружка; что же касается рассматриваемого текста, дозволенного автором к более широкому обращению, то в нем примечательна установка даже не на разумное и естественное — но скорее на идеальное мироустройство; отсюда — и предельная умозрительность декларируемых пожеланий.

Сказанное выше дает право предложить новую датировку тютчевского послания — лето 1820 г. Не исключено, впрочем,

что две его первые строфы, воздающие дань дарованию и «гласу твердому» современного Алкея, написаны раньше заключительного девятистишия и в них отразилось непосредственное впечатление от пушкинской «Вольности»⁴². Но даже если дело обстояло таким образом, показательно, что комплиментарному отклику на оду автор не присвоил статус законченного текста.

Согласно тыняновской точке зрения, в целом не поколебленной многочисленными оппонентами, на рубеже 1810—1820-х годов Тютчев как поэт — «архаист и по стилистическим особенностям и по языку»⁴³. Надо прибавить еще: и по литературным вкусам, о чем веско свидетельствует его оценка «Руслана и Людмилы». Беседу с Тютчевым о пушкинской поэме, вышедшей 10 августа 1820 г., Погодин впервые вел 6 октября, но содержание ее в дневнике не отразилось (см. с. 11); эта же тема была затронута и в разговоре, состоявшемся 1 ноября 1820 г.: «Говорил <...> с Тютчевым <...> Восхищался некоторыми описаниями в пушк<инском> «Руслане»; в целом же такие несообразности, нелепости, что я не понимаю, каким образом они <могли> притти ему в голову» (с. 12).

Хотя лаконичный характер беседы не позволяет в точности представить мнения обоих собеседников, нельзя не согласиться с Н. В. Королевой, полагающей, что при любой трактовке приведенной фразы «очевиден оттенок отрицательности в отношении Тютчева к произведению»⁴⁴. Впрочем, по контрасту с сохранившимися высказываниями Погодина о поэме точку зрения Тютчева можно реконструировать с большей вероятностью.

Воспоминание Погодина о том, как на студенческой скамье он восхищался тогдашней новинкой — «Русланом и Людмилей»⁴⁵, вполне согласуется с его дневниковой записью от 13 августа 1822 г., сделанной во время перечитывания поэмы: «Что несообразного в «Руслане и Людмиле?»»⁴⁶. Создается впечатление, что Погодин продолжает диалог со своим приятелем (уже уехавшим из России), оспаривая самую формулировку упрека, прозвучавшего осенью 1820 г. Мы, таким образом, вправе подходить к цитированной записи от 1 ноября 1820 г. как к передаче именно тютчевского суждения, которое явно перекликается с целым рядом критических отзывов о «Руслане», публиковавшихся в сентябре—октябре 1820 г., но, кажется, более всего — с «Письмом к сочинителю критики на поэму «Руслан и Людмила»» (Сын отечества. 1820. № 38. 18 сент. С. 226—229). Автор его, Д. П. Зыков, руководимый П. А. Катениным (возможно, исправлявшим текст)⁴⁷, делал упор на несвязность повествования, немотивированность поступков героев; это была единственная рецензия на «Руслана», вы-

шедшая из лагеря архаистов, отчего она и привлекла к себе внимание Пушкина⁴⁸.

Подобно аналогичному отзыву о «Евгении Онегине» (о нем мы будем говорить ниже), высказывание Тютчева о первой пушкинской поэме характерно как раз вторичностью, несамостоятельностью, и это не должно удивлять: отмеченная нами интеллектуальная независимость юного студента, рано лишившая его иллюзий относительно воспитывавших его авторитетов (Мерзлякова и Раича), ощутимо сказывалась лишь в тех сферах, где был задан хотя бы минимальный уровень абстракции и обобщения; что же касается области конкретных оценок, то здесь мерзляковско-раичевский заквас давал о себе знать на протяжении всей его жизни.

Вскоре после того, как Тютчев составил себе некоторое представление о Пушкине по стихам, поэме и «крупным шалостям», он познакомился с человеком, близко и вольно с ним общавшимся. В самом начале 1821 г. из Кишинева в Москву приезжает В. П. Горчаков, выпускник Муравьевского училища для колонновожатых, служивший в Бессарабии. «В эти дни моего пребывания в Москве, — вспоминал Горчаков спустя тридцать лет, — я нередко видался с прежним моим товарищем А. В. Ш^кереметевы^м, который жил в Армянском переулке в доме своего дяди, И. Н. Т^кютчева^а, где имел случай встретиться с сыном его Ф. Т^кютчевым^м. Его замечательные способности, несмотря на юность лет, восхищали многих, в том числе и его преподавателя русской словесности С. Е. Раича, столь известного своими литературными занятиями».

Далее мемуарист воздал хвалу «проникнутым неподдельным вдохновением» «произведениям» «Ф. Т.» и даже пообещал напечатать кое-что из них, «и в особенности, те, которые случайно сохранились у меня в рукописи»⁴⁹. В другом месте мы разбирали ситуацию, подвигнувшую Горчакова в 1850 г. — при живом и дееспособном авторе — публично объявить о намерении издавать его стихи⁵⁰; сейчас отметим только, что какими-то списками тютчевских произведений он, безусловно, обладал: один из них увидел свет непосредственно в тексте его воспоминаний. Буквально за две страницы до рассказа о поездке в Москву находится рассуждение Горчакова о политических стихотворениях Пушкина, написанных «под влиянием современных умозрений, под влиянием общества разгульной молодежи <...> Все подобные произведения хотя и имели некоторый успех в рукописном обращении, не могли иметь и не имели успеха глубокого впечатления, как не проникнутые творческою силою убеждения самого поэта.

⟨...⟩ Но, однако, и этот отдел его произведений у некоторых не оставался без замечаний ⟨...⟩ из подобных предложу одно, написанное, как мне говорили, тогда же одним поэто-юношею. Это стихотворение как-то случайно сохранилось в моих бумагах; за верность его списка не ручаюсь, но, во всяком случае, нахожу его замечательным».

И далее приводится крайне неисправный (в ряде мест до неузнаваемости) текст последней строфы стихотворения «Огнем свободы пламенея...»⁵¹

Горчаков, конечно, лукавил: из контекста мемуаров с очевидностью следует, что этот список восходит к родственному окружению Тютчева, причем имя автора, по-видимому, сразу было открыто. К. В. Пигарев, первым обративший внимание на интересующую нас публикацию, высказал напрашивающееся предположение о знакомстве Пушкина с данным списком через посредство Горчакова, вернувшегося в Кишинев в середине марта 1821 г.⁵² Это выглядит тем более вероятным, что последний принял сторону Тютчева. «В этих стихах, — читаем в его мемуарах, — как мне кажется, видны начатки сознания о назначении поэта, благодетельность направления, а не та жгучесть, которая почасту только что разрушает, но не творит...»⁵³

В том фрагменте воспоминаний, где Горчаков помещает короткую информацию о творчестве «Ф. Т.», говорится, что Пушкин «одним из первых» заметил его дарование⁵⁴. Начиная с конца 1830-х годов подобная формула подразумевала участие Тютчева в пушкинском «Современнике», и мемуары Горчакова, на наш взгляд, не составляют исключение — если бы в его памяти сохранилась реакция Пушкина на привезенный им в Кишинев тютчевский текст, он вряд ли бы отделался столь безличной констатацией. Можно полагать, однако, что Пушкин не остался безразличен к адресованной ему стихотворной реплике Тютчева. И под этим углом зрения решимся прочитать свидетельство очевидца, относящееся к кишиневскому периоду его биографии. В очерке А. Ф. Вельтмана «Илья Ларин» (при-мыкающем к его «Воспоминаниям о Бессарабии», но не входившем в состав мемуарных сводов, посвященных Пушкину) описан разговор о литературе, состоявшийся в 1821 г. за столом у М. Ф. Орлова. В присутствии хозяина, Вельтмана, Горчакова и И. П. Липранди Пушкин сердито отзывается о молодых поэтах, говоря: «большая часть из них пишут стихи потому только, что руки чешутся»⁵⁵.

Предполагая здесь косвенный намек на Тютчева, мы исходим из следующих соображений. Во-первых, сколько известно, в тот период Пушкин отнюдь не был в курсе текущих литера-

турных дел (кроме, разумеется, самых шумных) и о поэтической молодежи — кроме двух-трех имен, и в том числе Тютчева, о котором он узнал от Горчакова, — имел самое смутное представление; во-вторых же, это суждение фиксирует такую склонность к стихотворству, которая сопряжена с импульсами скорее внешнего характера, и тютчевский отклик на «Вольность», будучи текстом на случай (по поводу), вполне подходит сюда в качестве примера. Кроме того, оборот «руки чешутся» в устах Пушкина мог соответствующим образом характеризовать готовность автора послания вступить в полемику с высланным из столицы опальным поэтом — или даже «подсвистнуть» его высоким гонителям. Отдавая себе отчет в гипотетичности предлагаемой интерпретации беглого указания Вельтмана, мы вместе с тем считаем почти несомненным, что уже в 1821 г. в сознании Пушкина укрепилось имя московского поэта, дебютировавшего в роли его оппонента.

В начале февраля 1822 г., вскоре по окончании университета, Тютчев приехал в Петербург и определился на службу в Коллегию иностранных дел. В столице, где он пробыл до мая, Тютчев, по-видимому, теснее всего был связан с А. В. Шереметевым. В русле нашей темы существенно отметить, что Шереметев обладал незаурядной коллекцией пушкинских текстов. Его тетрадь, давно известная исследователям и имеющая статус весьма авторитетного источника (в ней «нет ни одного стихотворения из числа ложно приписывавшихся поэту (...) тексты стихотворений в тетради чрезвычайно высокого качества...»⁵⁶), заполнялась в течение 1820-х годов, но так как она содержит значительное количество произведений лицейского первого курса, а сам Тютчев представлен в ней эпиграммами студенческих лет⁵⁷, то надо думать, что последний уже до отъезда за границу был знаком с продукцией Пушкина в объеме, даже превосходившем требования репрезентативности.

Весной 1822 г. Пушкин решительно выдвигался в ряд главных литературных деятелей эпохи. Пушкин, «конечно, первый» между молодыми писателями, — замечал Катенин в «Письме издателю «Сына отечества»» 1 апреля 1820 г., — «но не огорчительно ли прочим оставаться в неизвестности?»⁵⁸. Все еще ходивший в «юных, многообещающих поэтах»⁵⁹ Тютчев мог с полным основанием принять эти слова на свой счет.

11 июня 1822 г. Тютчев уехал из России: не дождавшись, но и не ища славы, он направлялся в Мюнхен (заштатная должность при русской миссии в Баварии позволяла окунуться в немецкие светские и ученые круги). На следующий день последовало цензурное разрешение «Кавказского пленника»,

успех которого превзошел ожидания: «пушкинцами» (неологизм митрополита Евгения Болховитинова, образованный еще в начале 1820 г.)⁶⁰ стали читатели всей провинции.

Отъезд Тютчева в чужие края подводит черту под первой главой его житейской и литературной биографии; тогда же завершилась и начальная фаза его литературных отношений с Пушкиным. За недолгий срок уже обозначились контуры противостояния.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Чудакова М. О., Тоддес Е. А.* Тынянов в воспоминаниях современника // ПГЧ. С. 100.

² См.: *Иванов Вячеслав.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия Академического центра Наркомпроса. Сб. 2: Философия. Литература. Искусство. М., 1922. С. 168.

³ См.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Тютчев // *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 166—191.

⁴ Книга была объявлена в проспектах берлинского издательства «Скифы», приложенных к № 1 и 2 журнала «Новая русская книга» за 1922 г., а также в «Летописи Дома Литераторов» (1922. № 3. С. 10). См. разбор «параллели» между «Mał'agia» Тютчева и «Пиром во время чумы» в его книге, вскоре вышедшей в этом издательстве (*Лундберг Е.* От вечного к преходящему. Берлин, 1923. С. 160—171). Несомненно, тема «Тютчев и Пушкин» освещалась и в «основательной» (по слову автора) монографии Г. И. Чулкова о Тютчеве, подготовленной к печати в 1921 г. (см.: *Новая русская книга.* 1922. № 4. С. 34; *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин, 1921—1923. Париж, 1983. С. 236). Ср. его более позднюю полемику с Тыняновым (*Чулков Г.* Стихотворения, присланные из Германии // *Звенья.* М., 1932. Т. 2. С. 255—267).

⁵ Упоминание о докладе см.: *Свиток. М.; Л., 1924.* № 3. С. 230. Отгослок этой темы см. в его очерке «Запоздалая слава» // Там же. М.; Л., 1926, № 4. С. 325—335; *Розанов Иван.* Литературные репутации. М., 1928. С. 50—62.

⁶ Существует (чисто теоретическая, впрочем) возможность того, что будущие поэты могли в раннем детстве случайно встретиться в Москве — до июля 1811 г., когда Пушкина увезли в столицу, а затем в Лицей (см. беллетризацию эпизода знакомства «Сашеньки Пушкина» и «Фединьки Тютчева» на детском балу у И. Д. и Е. А. Трубецких в кн.: *Чагин Г.* Тютчев в Москве. М., 1984. С. 16; ср.: *Он же.* Юный Тютчев и Москва // *Куранты.* М., 1989. Вып. 3. С. 135; *Кожин В.* Тютчев, М., 1988. С. 142). Впоследствии их маршруты долго не пересекались: Тютчев, насколько нам известно, впервые прибыл в Петербург 5 февраля 1822 г., и уже 11 июня отправился из Москвы в Мюнхен — к месту постоянной службы. Пушкин же до весны 1820 г. в Москву не выбирался, а 6 мая был выслан на Юг, где прожил до 9 августа 1824 г. Первый отпуск на родине Тютчев провел в Москве и Петербурге с 11 июня 1825 г. по начало февраля 1826 г. (когда Пушкин находился в Михайловском). Второй раз Тютчев пробыл в Петербурге с июня по сентябрь (?) 1830 г. С 18 июля по 10 августа здесь находился и Пушкин, который затем вернулся в Москву, откуда 2 сентября отправился в Болдино. Об этом коротком временном промежутке, когда Тютчев и Пушкин единственный раз могли встретиться, см. статью вторую. Третий приезд Тютчева в Россию относится уже к началу лета 1837 г.

⁷ См. письмо Мерзлякова П. А. Новикову от 3 июня 1817 г. // Рус. старина. 1879. № 10. С. 350; ср.: *Модзалевский Б.* Автобиография С. Е. Раича // Рус. библиофил. 1913. № 8. С. 25.

⁸ Не исключено, разумеется, и более раннее знакомство Тютчева с пушкинскими текстами — например, с републикациями стихотворений «Наполеон на Эльбе» и «Воспоминания в Царском Селе», появившимися в 1817 г. в ч. V и VI «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (СПб., 1816—1817). Относящиеся к литературной биографии Пушкина даты, которые приводятся по указателю Н. Снявского и М. Цявловского «Пушкин в печати (1814—1837)», изд. 2-е, М., 1938 и «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина» М. А. Цявловского (М., 1951. Т. 1; далее: Летопись), оговариваются только в особых случаях.

⁹ См., например, его письма П. А. Вяземскому от 17 апреля и 16 мая 1818 г. // *Вопр. лит.-ры.* 1979. № 6. С. 151 (публикация А. А. Ильина-Томича).

¹⁰ См.: *Дневники В. А. Жуковского.* СПб., 1903. С. 55.

¹¹ См. стихотворение «17 апреля 1818», написанное Тютчевым ровно 55 лет спустя, а также: *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 14, 16.

¹² Рус. архив. 1896. № 10. С. 208.

¹³ «Наш князь (В. Ф.) Одоевский здесь был бы первый. Старших и не смею сравнивать» (из письма директору пансиона А. А. Прокоповичу-Антонскому от 9 января 1819 г. // Рус. архив. 1889. № 12. С. 547). Однако ореол, окружавший Лицей (благодаря пребыванию в нем Пушкина), сохранился надолго: Д. А. Милютин, учившийся в Московском университетском благородном пансионе в 1829—1832 гг., с гордостью писал, что последний «стоял наравне с Царскосельским лицеем» (*Бродский Н. Л.* <...> Из неизданных воспоминаний графа Д. А. Милютина // М. Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939. С. 8).

¹⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 46 (далее: ПВС. Т. 1). В свете указанной выше оппозиции полемический смысл обнаруживает реплика В. Л. Пушкина, которую приводит тот же мемуарист: «Увидим, mon cher, вот он поучится; mais, entre nous soit dit (но между нами говоря. — *фр.*), я и рад тому, что Александровы стихи не пахнут латынью и не носят на себе ни одного пятнышка семинарского» (ПВС. Т. 1. С. 47).

¹⁵ *Полевой Николай.* Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., [1934]. С. 159.

¹⁶ См. письмо Вяземскому от 19 сентября 1815 г. // *Лит. наследство.* М., 1952. Т. 58. С. 33. Отметим здесь, что постановку дела в Лицее отличали непродуманные новации, о чем свидетельствует ретроспективный отзыв М. А. Корфа, использованный в романе Тынянова: «Нам нужны были сперва начальные учителя, а дали тотчас профессоров <...> до самого конца для всех продолжался какой-то общий курс <...> Лицей был в то время не университетом, не гимназиею, не начальным училищем, а какою-то безобразною смесью всего этого вместе...» (*Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд. СПб., 1899. С. 225; ср.: «<...> лицей не училище, не университет, не корпус, <...> это, однако, и то, и другое, и третье, <...> пока бог знает, что это такое, а там, впрочем, будет видно». (*Тынянов Ю.* Пушкин. М., 1983. Ч. 1—2. С. 191—192).

¹⁷ Из письма А. И. Тургеневу от 10 сентября 1818 г. // *Батюшков К. Н.* Соч. М., 1989. Т. 2. С. 517.

¹⁸ См.: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 16.

¹⁹ См.: *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. 2-е изд. Л., 1983. С. 28.

²⁰ Из письма Вяземскому от 27 марта 1816 г. // *Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 3 (Далее: ПСС).

²¹ *Королева Н. В.* Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 192.

²² См. в этой связи: *Основат А. Л.* Тютчев о Ломоносове (К стихотворению «Он, умирая, сомневался...» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1987. Вып. 781. С. 127—128.

²³ Лит. наследство. М., 1989. Т. 97, кн. 2. С. 10. Далее все ссылки на эту, наиболее полную в интересующей нас части публикацию даются в тексте — с указанием страницы после цитаты.

²⁴ См.: *Королева Н. В.* Тютчев и Пушкин. С. 191.

²⁵ См. его письмо А. П. Елагиной, содержащее план дальнейшего образования И. В. Киреевского от начала 1824 (?) г. // Рус. библиофил. 1912. № 7—8. С. 95. В нашем же случае следует учесть и возможное влияние родственника и покровителя Тютчева графа А. И. Остермана-Толстого: зимой 1814—1815 гг. он квартировал со своим полком в Дерпте, где, в частности, познакомился с университетским профессором А. Ф. Воейковым (см. *Вацуро В. Э.* Почти неизвестный Тютчев // Рус. речь. 1989. № 4. С. 18).

²⁶ Указание на то, что в Дерпт «едут» Тютчевы, а не один Ф. И., см. в дневниковой записи Погодина от 25 октября 1820 г. (с. 12).

²⁷ Из письма А. И. Тургеневу от 25 февраля 1820 г. // Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 24.

²⁸ *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 68; ср.: Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 267 (письмо от 13 октября 1818 г.). О датировке этого эпизода см.: *Летопись*. С. 163, 745.

²⁹ ПСС. Т. 13. С. 22, 24.

³⁰ *Барсуков Н.* Указ. соч. Кн. 1. С. 109.

³¹ ПСС. Т. 13. С. 32.

³² См.: *Основат А. Л.* Послание Тютчева автору «Вольности» и дело Лувеля // Великая французская революция и пути русского освободительного движения. Тарту, 1989.

³³ См.: *Брюсов В. Ф. И.* Тютчев: Летопись его жизни // Рус. архив. 1903. № 11. С. 485.

³⁴ См.: *Королева Н. В.* Указ. соч. С. 199.

³⁵ Здесь нет возможности и необходимости входить в обсуждение проблемы датировки «Вольности». Мы относим ее, согласно устоявшейся традиции, к 1817 г. (см.: *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 144—150; *Ланда С. С.* О некоторых особенностях формирования революционной идеологии в России. 1816—1821 гг. (<...>) // Пушкин и его время. Л., 1962. С. 112—113; *Цявловский М. А.* Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 66—81), несмотря на резкую критику (порой даже выходящую за рамки академической полемики) этой точки зрения в только что появившейся в печати (но уже давно анонсированной; см.: *Edgerton W. B.* Печатные работы Ю. Г. Оксмана // *Russian Literature*. 1973. Vol. 5. P. 34) статье Ю. Г. Оксмана «Пушкинская ода “Вольность», (К вопросу о датировке)» // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Вып. 5, ч. 2: Памяти Ю. Г. Оксмана. Саратов, 1989. С. 3—33. Аналогичные замечания и датировку оды 1819 годом см. в опубликованных ранее работах Ю. Г. Оксмана: Агитационная песня «Царь наш — немец русский» // Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 84; Пушкин и декабристы // Освободительное движение в России. Саратов, 1971. Вып. 1. С. 75). Впрочем, данная статья является первой частью монографического исследования (историографическим обзором), и оценить аргументы ученого в пользу датировки «Вольности» 1819 годом можно будет лишь по ознакомлении со второй частью —

или ее авторским конспектом. Пока же обратим внимание на следующее соображение Ю. Г. Оксмана, которое не отразилось в тексте упомянутой статьи: в 1817 г. Пушкин работает над недошедшей до нас редакцией «Вольности», а летом 1819 г. «возвращается к старому замыслу и создает ту редакцию «Вольности», которая известна нам сейчас» (Оксман Ю. Г. Пушкин и декабристы. С. 75).

³⁶ См.: [Гиллельсон М. И.] Из материалов к III изданию книги Н. О. Лернера «Труды и дни Пушкина» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 397—399.

³⁷ М. А. Цявловский довольно условно датирует этот эпизод 4—10 апреля 1820 г. (см.: Летопись. С. 210. Там же дан перечень источников, среди которых — позднейший рассказ знакомого Тютчева по университету Д. Н. Свербеева, переехавшего в столицу в 1818 г.).

³⁸ ПСС. Т. 13. С. 13. О реакции на это событие в России см.: Пугачев В. В. Луи-Пьер Лувель и восстание декабристов // Освободительное движение в России. Саратов, 1978. Вып. 7. С. 3—12.

³⁹ См.: Вестник Европы. 1820. Ч. 3, № 12. С. 291—311.

⁴⁰ См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1. С. 85.

⁴¹ Цит. по: Королева Н. В. Тютчев и Пушкин. С. 198.

⁴² В таком случае можно было бы говорить о любопытной аналогии между тютчевским посланием и пушкинской одой, заключительная строфа которой также приписана позднее (см.: Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1. С. 170). Список этой строфы, сделанный Тютчевым, сохранился в архиве Погодина в ОР ГБЛ (Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. С. 27).

⁴³ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // ПИЛК. С. 40. О полемике вокруг тыняновской концепции Тютчева см. там же. С. 410—414; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 396—398.

⁴⁴ Королева Н. В. Тютчев и Пушкин. С. 187.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Цявловский М. А. Пушкин по документам погодинского архива // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19—20. С. 67.

⁴⁷ См.: ПВС. Т. 1. С. 189—190 (воспоминания П. А. Катенина); Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 349—350.

⁴⁸ См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 138.

⁴⁹ Горчаков В. П. Выдержки из дневника моих воспоминаний о А. С. Пушкине и его других современниках // Москвитянин. 1850. Ч. 2, № 7. Апрель. Кн. 1. С. 194. В публикацию мемуаров Горчакова в ПВС (т. 1) цитируемый фрагмент не вошел.

⁵⁰ См.: Освога А. Л. Заметки к литературной биографии Тютчева. III. Тютчев и «Москвитянин» // Лит. наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 500—502.

⁵¹ Горчаков В. П. Выдержки из дневника... С. 190—192. Ср.: ПВС. Т. 1. С. 272—273. (В этом издании цитата из Тютчева не идентифицирована.)

⁵² См.: Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. С. 28—29.

⁵³ Горчаков В. П. Выдержки из дневника... С. 192.

⁵⁴ Там же. С. 194.

⁵⁵ Моск. городской листок. 1847. № 8. 10 янв. С. 30. (М. А. Цявловский относит этот эпизод к апрелю—декабрю 1821 г. // Летопись. С. 291).

⁵⁶ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. С. 61.

⁵⁷ Они были обнаружены Томашевским и Тыняновым, которые не знали, однако, о принадлежности тетради Шереметеву (см.: Томашевский Б., Тынянов Ю. Молодой Тютчев // Тютчевский сборник. Пг., 1923. С. 40—47).

⁵⁸ Сын отечества. 1822. № 13. 1 апр. С. 260.

⁵⁹ Отеч. записки. 1822. Ч. 10, № 25. Май. С. 279 (отзыв И. Снегирева).

⁶⁰ Из письма В. Г. Анастасевичу от 5 ноября 1820 г. // Рус. архив. 1889. № 7. С. 378.

А. Ф. Белоусов

ИНСТИТУТКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Одним из важных мероприятий, воплотивших на практике просветительские мечты Екатерины II и ее окружения о том, как «преодолеть суеверие веков, дать народу своему новое воспитание и, так сказать, новое порождение»¹, стало открытие в 1764 г. Воспитательного общества благородных девиц. Оно должно было создать «новую породу» светских женщин, которые не только сами по себе, но и воспитывая столь же добродетельное и просвещенное потомство, смогут преобразовать общество: смягчить нравы, одухотворить его интересы и потребности.

Сколь бы ни противоречило действительное положение дел в Воспитательном обществе замыслам его создателей, следует все же согласиться с историком женского образования в России, считавшей, что «воспитание» здесь «было во всяком случае выше того, какое до тех пор давалось девушкам в частных домах и пансионах, и <...> воспитанницы <...>, несмотря на аристократический дух заведения, выходили из него более человечными, более развитыми и менее зараженными предрасудками, нежели другие девушки»². Особенное же своеобразие питомцам Воспитательного общества придавали условия их воспитания. Начиная с пяти-шести лет (возраст, который служил гарантией того, что девочки еще не испорчены окружающей их невежественной средой) они воспитывались в обстановке строгой изоляции от дома и семьи, прерывавшейся лишь в дни свиданий с родственниками, которые происходили под бдительным надзором персонала Воспитательного общества. В соответствии с планами выведения «новой породы» людей первое в России государственное женское учебное заведение было воспитательным училищем закрытого типа. Этому отве-

чало и место его пребывания. Оно размещалось в Воскресенском девичьем монастыре. Монастырь, который начал строиться еще при Елизавете Петровне на месте принадлежавшего ей Смольного дворца и был открыт одновременно с Воспитательным обществом благородных девиц, ограждал его от мира, погруженного в «суеверии» и «злонравию».

Вырастая в искусственной среде казенного «дома», питомицы Воспитательного общества не имели представления о многих явлениях и прежде всего — об обыденной стороне той действительности, где им предстояло воплощать в жизнь возвышенные идеалы своих покровителей. Отсутствие жизненного опыта, который подменялся привычками, приобретенными за время пребывания в стенах Смольного монастыря, резко выделяло их на фоне окружающего общества.

Возникает оригинальный тип русской образованной женщины — «смолянка» или «монастырка», который впоследствии (когда новые женские училища, устроенные по образцу Воспитательного общества благородных девиц, стали все чаще называть «институтами») получил широкую известность под именем «институтки».

«Смолянки» прославились еще до того, как первые питомицы Воспитательного общества завершили долгий, двенадцатилетний курс своего образования. Лучших из них, любимиц Екатерины II увековечил Д. Г. Левицкий, который в парадных портретах «смолянок» особо подчеркнул «детскую и юношескую непосредственность, проступающую сквозь искусственность жестов и манер, подкупающую свежесть и естественность проявлений их юной, распускающейся жизни»³. В отличие от «очаровательных дурнушек» Левицкого поэтические образы «смолянок» ориентировались на риторический канон классицизма: изображая их в виде «граций» и «нимф», «ангелов» и «богинь», поэты восторженно воспевали те благотворные последствия, которые будет иметь для общественной жизни появление в ней «нового рода (<...> смертных»:

Всех добродетелей примеры нам представят,
Сердца испорченны и нравы злых исправят⁴.

Однако далеко не все разделяли официальные восторги и надежды. Монастырское воспитание имело и своих критиков, втихомолку высмеивавших плохо подготовленных к реальной жизни «смолянок». (Ср. стихи к портрету инициатора создания Воспитательного общества и его главного попечителя И. И. Бецкого:

Иван Иваныч Бецкий
(...)

Воспитатель детский,
В двенадцать лет
Выпустил в свет
Шестьдесят кур,
Набитых дур⁵).

Об отношении различных слоев дворянского общества конца XVIII — начала XIX в. к «смолянкам» определенное представление дает русская комедия того времени. Выход «институтков» на театральную сцену был подготовлен «Недорослем», вся фабула которого сводится к борьбе между силами «просвещения» и «невежества» за судьбу добродетельной девушки, временно оказавшейся во власти последних. С возрастанием числа питомиц Воспитательного общества место фонвизинской Софьи, читающей книгу Фенелона «о воспитании девиц», занимает девушка, которая воспитывалась по его методе.

Идеальная героиня написанной В. В. Капнистом в 1792 г. комедии «Ябедник» находится в еще более трудном положении, чем ее литературный прототип: «невежественной» стороной выступают родители, которые собираются распорядиться ее судьбой по своему усмотрению. «Монастырское» воспитание выделяет капнистовскую Софью среди окружающего ее злокозненного «невежества». Даже родители относятся к нему критически, не говоря уже о прочих негодях, один из которых отзывается о героине следующим образом:

Возможно ль дурочку, в монастыре с шести
Годов воспитанну почти до двадцати,
Которая отнюдь в хозяйстве зги не знает,
Шьет, на Давидовых лишь гусях повирает,
Да по-французски врет, как суший попугай,
А по природному лишь только ай, да ай,
Возможно ли в жену такую взять мне дуру?⁶

Оценке, подчеркивающей полную несостоятельность «монастырки» в обыденной жизни, противостоит отношение к Софье положительного героя, честного и просвещенного Прямикова, покоренного ее красотой и добродетелями:

Еще в монастыре, в котором воспиталась,
Прекрасною она глазам моим казалась,
Влюбился страстно я в нее там, а потом,
Как вышла уж она оттоле к тетке в дом,
То я, узнав ее, и пуще заразился⁷.

Софья истинно добродетельна: влюбленная в Прямикова и возмущающаяся деспотизмом родителей, она тем не менее смиряется перед их волей. Лишь вмешательство властей, караю-

ших злоупотребления «невежественного» окружения Софьи, позволяет героине Капниста обрести свое счастье.

Однако «Ябедник» был запрещен цензурой. А когда спустя несколько лет переработавший комедию и назвавший ее «Ябедой» Капнист вновь обратился в цензуру, от него потребовали убрать из текста, помимо прочего, и все, что касалось Смольного монастыря, который уже находился под управлением императрицы Марии Феодоровны, в связи с чем и был огражден от какой-либо критики в свой адрес. С самого начала судьба институток в русской литературе оказалась под жестким контролем цензурного ведомства, которое и впоследствии внимательно следило за безупречностью их литературной репутации.

Запрещение «Ябедника» привело к тому, что первым, кто показал институтку на русской сцене, стал А. Д. Копиев. В его комедии «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» (1794) действуют сразу две «монастырки»: в Смольном монастыре воспитана не только главная героиня комедии Любовь, но и ее служанка Машинька, которая является питомицей основанного там же в 1765 г. мещанского училища. Им противопоставлены остальные обитатели дома отчима Любви, лебедянского помещика Гура Филатыча, где царит закоснелое невежество. Есть в комедии и истинно просвещенный человек, который восторгается добродетелями героини и был бы счастлив жениться на ней, чему противятся родители девушки, прочащие дочь за провинциального щеголя Затейкина. Обстоятельства помогают герою осуществить свою мечту. Любовная интрига в «Обращенном мизантропе» строится по знакомому образцу, чего нельзя сказать о самом образе «монастырки». Она отличается прежде всего своей непосредственностью, которая огню не свойственна родителям героини (ср.: «она у нас такая плаксивая, не знаю в кого»⁸) и которой лишены люди, выросшие и воспитавшиеся в свете. Им стоит немалых усилий догадаться: бросающиеся в глаза «странности» девушки объясняются тем, что «она скрывать чувств своих не училась»⁹. Все ее поступки определяются чувствами, а не правилами неизвестного ей светского этикета. Она являет собой образец «детской невинности», которую сохранило «монастырское» воспитание. Обнаружив в ней «чувствительность, чистосердечие, благородную душу и все те добродетели, которые слывут в свете старыми именами, смысл потерявшими»¹⁰, возрождается к новой жизни мизантроп Правдин. Образ милой «монастырки» Любушки возникает в контексте сентименталистской культуры, которая, открыв «институтку с характерными для нее чертами поведения и оборотами речи («ай», «префатальной», «послу-

шайте-с, пожалте, оставьте меня в покое-с (<...>)»¹¹ для русской литературы, воплотила в ней свои идеалы чувствительности и непосредственности.

Вместе с тем институтка могла олицетворять и совершенно иные идеалы. Если добродетели капнистовской Софьи просто лишены сентименталистской окраски, то ее тезка, институтка из комедии «Воспитание, или Вот приданое» (1824), написанной таким убежденным и последовательным приверженцем классицистских традиций, как Ф. Ф. Кокоскин, весьма отличается от копиевской Любушки. Используя ту же фабулу и так же отделяя героиню от светского общества и превознося ее над ним, Кокоскин одарил свою Софью особыми достоинствами. В первую очередь — разумностью:

...наставниц попеченьем
Романов я никак не занималась чтеньем,
И романическим не верю я мечтам¹².

Все ее время посвящено учению и полезным занятиям:

Одна здесь на свободе,
Рисую, или шью, иль, смотря по погоде,
Иду в сад с книгою. — Такая жизнь мила!
И в институте дни мои когда вела,
Любила рано я работать и учиться¹³.

Столь же деятельна и добродетель кокошкинской Софьи. Она спасает от нищеты тетку, отдавая ей свое имение, несмотря на то, что та едва не выдала ее замуж за нелюбимого человека. Объясняется это тем, что героиня живет,

Правилам тем следуя святым,
Что воспитанием мне внушены моим¹⁴.

Институт не столько оберегал «детскую невинность» души, сколько внушил Софье «святые правила» жизни. Она — «воспитания божественного плод», как отзывается о ней друг отца и спаситель Прямыков (этот постаревший капнистовский герой, приходящий на помощь новому поколению добродетельных институток и честных воинов). Всякое иное воспитание дает плохие результаты: оно порождает безнравственных людей, к которым, в частности, относится и сестра Софьи, воспитывавшаяся в частном пансионе «мамзель Лежер». В соответствии с классицистскими идеалами автора комедии институтка представлена образцом воспитания ума, сердца и характера.

Как бы драматурги, принадлежавшие к различным литературным направлениям конца XVIII — начала XIX в., ни расхо-

дидлись между собой, изображая институтку (будь то чувствительная Любушка или мудрая Софья), отправной точкой их творчества было представление о ее идеальности. Оно продолжало поддерживаться и в 30-е годы XIX в., когда к нравственно-бытовой проблематике жизни современного общества обрщается русская романтическая проза.

Эта проза не только усвоила образ идеальной институтки, но и воспользовалась творческим опытом своих предшественников.

Особенно сильно литературная традиция проявляется в романе Антония Погорельского «Монастырка» (ч. 1 — 1830). Ею определяется сюжет, вытканый, по словам Н. И. Надеждина, «в старинное бердо Дюкредюменилевской и Коттенеvской фабрики»¹⁵. Явные отпечатки этой традиции заметны и в образах тех, кто олицетворяет собой противоборствующие стороны: образованному, честному и храброму штабс-ротмистру Блистовскому противостоит невежественный опекун героини романа, негодяй Дюндик. Да и сам образ «монастырки» рисуется автором с оглядкой на сентименталистский канон идеальной институтки (очищенный, правда, от его крайностей — аффектации и экзальтированности). Никакие соблазны и ухищрения ее недоброжелателей не могут помешать штабс-ротмистру соединить свою судьбу с этой милой, добросердечной и простодушной девушкой.

Авантюрные перипетии «Монастырки» заменяются сложными психологическими коллизиями в романе С. А. Закревской «Институтка» (1841), начало которого под названием «Письма совоспитанниц» было напечатано еще в 1837 г. И в этой талантливой вариации на тему Погорельского герой отличает институтку, хотя с ней соперничала не только провинциальная красавица, но и великосветская дама, которую он прежде страстно любил. Однако главное достоинство романа Закревской заключается вовсе не в его фабуле. Гораздо существеннее принципы изображения героини «Институтки». Автор как бы отвечает на претензии, предъявлявшиеся «Монастырке» Погорельского: «лицо Анюты, — как считал Надеждин, — слишком обще и бесцветно; оно не отмечено ни одною из тех характеристических особенностей, неразлучных с идеальным монастырским воспитанием, которых столкновение с грубой прозой действительной жизни могло бы доставить кисти более широкой занимательные и оригинальные картины»¹⁶. «Институтка» насыщена «характеристическими» оборотами речи (от институтского обычая распределять совоспитанниц по ранжиру в том или ином качестве идут, например, выражения героини: «первый в классе

по этому предмету» — о лгуне¹⁷, и «последний в классе по этому предмету» — о себе (по части мод)¹⁸, окружающая жизнь воспринимается корреспондентками на фоне институтского быта (так, столкнувшись с действительностью, героиня не раз сравнивает себя с «новенькой» в институте); более всего институтки озабочены своими манерами, боясь дать (и тем не менее давая) повод к «анекдотам» на их счет. Конечно, о том, что институтки, по отзыву одной светской дамы в романе, «не из луны ли <...> пожаловали», свидетельствовало не только их поведение, манера выражать свои чувства — та же дама продолжает: «одни уж эти «ах, ах!», как будто ничего в жизни не видели, Бог-знает, на что похожи! А это детское простосердечие, которое так резко выказывается при совершенном незнании светских приличий... Уверю вас, в обществе сейчас можно узнать институтку»¹⁹. Однако духовному складу институтки, столь привлекавшему писателей 30-х годов, соответствовала и вполне определенная форма (язык, внешний вид, манеры поведения), множеством подробностей представленные в романе Закревской. Абстрактной идеальной героине придают характерные черты культурно-исторического типа. Такова логика развития сентименталистского наследия в живописании институтки литературой 30-х годов, о котором неожиданно напомнила и поставленная в 1837 г. комедия известного драматурга начала XIX в. Н. И. Ильина «Монастырка, или Счастливая сирота».

В то же время не был забыт классицистский идеал институтки. «Веселая, острая, пылкая, умная» героиня повести А. Г. Шлихтера «Смолянка» (1834), например, столь идеальна, что даже долгожданный для рассказчика брак не приносит ему полного счастья. Изумленный выдающимися достоинствами Надежды Федоровны, воспитанной в «нетленном распаднике добродетельных образованных женщин», автор восторженно именуется ее «женщиной 19-го века!»²⁰. «Смолянка» небезынтересна тем, что отходит от традиционной фабулы, которой предопределялась литературная биография институтки (от выпуска в свет до замужества), и предвещает драматические коллизии ее последующей судьбы, еще не возможные здесь, где героиня воплощает собой образец идеального воспитания.

Эпоха романтизма требовала существенного корректива традиционных моделей изображения институтки. Одновременно с «Монастыркой» Погорельского создает свое «Испытание» А. А. Бестужев-Марлинский. Его героиня Ольга Стрелинская не только «невинно-милое существо», но — и обладает «новостью мыслей, глубиной чувств и неколебимостью воли на

все прекрасное»²¹. Особенно важно последнее качество: оно помогает ей расстроить дуэль между братом и любимым ею князем Греминым. Смелый и самоотверженный поступок девушки приводит отношения действующих лиц к счастливой развязке. Ольга, в сущности, сама решает свою судьбу.

Если Ольга Марлинского вступает в борьбу со светскими предрассудками и одерживает победу, то Олинька Р*** из повести О. И. Сенковского «Вся женская жизнь в нескольких часах» (1834) не вынесла и первого столкновения со светской жизнью. В отличие от автора «Испытания», который считал, что его героиня «купила неведением безделиц общежития спасительное неведение ранних впечатлений порока и безвременного мятежа страстей»²², Сенковский изображает девушку, погибающую именно от «мятежа страстей» (ср.: «эти воспитанницы Институтов, — по отзыву светских дам, — право, все таковы: их содержат в строгости, а как выпустят, так словно порох: так и загорается от первой искры; а там уж и не удержишь...»²³). Родившись «на свет человеческий» лишь «в день своего выпуска из Института»²⁴, она столько пережила за один вечер и так разочаровалась в жизни, что хочет только одного — смерти, которая вскоре и освобождает ее от душевных страданий. Героиня Сенковского — жертва «монастырского» воспитания, к которому писатель относился отрицательно²⁵.

Не был сторонником этого воспитания и Д. Н. Бегичев. Хотя Наталья из «Семейства Холмских» (1832) обучалась в институте, это отнюдь не сделало её добродетельной особой. Институт не только ничего не дает своим воспитанницам: он лишает их опыта и знания жизни, столь необходимых для семейного быта, в котором Бегичев видел основное предназначение человека. Еще более отчетливо эта мысль проводится в следующем романе писателя «Ольга. Быт русских дворян в начале нынешнего столетия» (1840). Если бы не «совершенная неопытность и незнание света» героини, только что вышедшей из Смольного монастыря, ее путь к разумному счастью в семейной жизни не был бы таким трудным и мучительным.

Развивая заявленную Сенковским тему рокового увлечения юной институтки светским повесой, Бегичев далек от романтического максимализма автора «Всей женской жизни в нескольких часах», которому история Олиньки объясняет «сказание Библии об ангелах, посланных в Содом»²⁶ (ср. у Шлихтера в «Смолянке»: «она <имеется в виду героиня повести. — А. Б.> витала по земле, как веселящийся Ангел на часах у рая!»²⁷). Олинька Сенковского с ее «пленительным, овальным лицом», «большими голубыми глазами», «прозрачным, как слоновая

кость», плечом²⁸ и «новой душой» — существо иной природы, чем окружающие ее люди. Институтка казалась «существом неземным» уже князю Гремину в «Испытании»: «это не было <...> земное существо для Гремина; это был идеал совершенства»²⁹.

С «бесплотными жилищами блаженных островов Макарийских» сравнивал институток В. И. Даль, изображая в повести «Бедовик» (1839) эти «чистые, праведные души, к которым еще свет не прикасался грязными когтями своими, не отравляя еще младенческой непорочности тлетворным, нечестивым дыханием своим»³⁰. «Ангельская головка» одной из них поражает воображение героя повести, мелькнув перед ним во время его странствий по дороге между Москвой и Петербургом. «Милое видение» в «Бедовике» предвосхищает встречу с институткой, образ которой уже вполне соответствует романтическому идеалу «неземной красавицы».

Его и олицетворяет собой институтка в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя (1842). «Хорошенькая головка с тоненькими чертами лица и тоненьким станом», встретившаяся Чичикову на пути к Собакевичу и быстро скрывающаяся «как что-то похожее на виденье»³¹, производит сильное впечатление даже на практического героя гоголевской поэмы. Следующая же встреча с «молоденькой шестнадцатилетней девушкой», чей «очаровательно круглившись овал лица» лишь «редким случаем попадает на Руси» и может служить художнику «образцом для мадонны»³², буквально потрясает Чичикова. Забывший, что в таких случаях говорят герои «модных повестей» («Гремин, <...> Звонский, <...> Лидин») ³³, он испытывает странные ощущения, которые «на несколько минут в жизни» обращают его в поэта³⁴. И хотя «слово поэт, — как замечает повествователь, — будет уже слишком»³⁵, отношение Чичикова к юной институтке, действительно, напоминает тот восторг, который до сих пор у русских литераторов обычно вызывали воспитанницы женских институтов. Она разительно отличается от воспитанной в пансионе Маниловой, несколько не похожа и на городских дам, сплетничающих на ее счет и, по обыкновению светских людей, порицающих мнимые недостатки институтского воспитания³⁶. Институтка в «Мертвых душах» выглядит существом не от мира сего, что всячески подчеркивается особенностями ее внешности: «казалось, она вся похожа на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости; она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из смутной и непрозрачной толпы»³⁷. Гоголь довел до логического конца романтическую тенденцию в изображении институтки литерату-

рой 30-х гг.: дитя, выросшее в изоляции от мира реальности, становится образом неземной красоты.

Вместе с тем институтка Гоголя — символ юности, еще нетронутой житейской «мутью». Соприкосновение с действительностью может сказаться на ней самым различным образом. «Из нее все можно сделать, — размышляет Чичиков, — она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!» Все зависит от среды, которая будет окружать ее: «вот пусть-ка только за нее примутся теперь маменьки и тетушки. В один год так ее наполнят всяким бабьем, что сам родной отец не узнает. Откуда возьмется и надутость и чопорность, станет вращаться по вытверженным наставлениям, станет ломать голову и придумывать, с кем и как, и сколько нужно говорить, как на кого смотреть, всякую минуту будет бояться, чтобы не сказать больше, чем нужно, запутается наконец сама, и кончится тем, что станет наконец врать всю жизнь, и выйдет просто черт знает что!»³⁸. Окружающие условия жизни, а вовсе не институтское воспитание, должны определить характер девушки. «Герой (<...> средних лет и осмотрительно-охлажденного характера», каким представляет Чичикова повествователь³⁹, вполне солидарен с реалистически мыслящим Бегичевым в оценке будущей судьбы институтки, что однако не помешает ему потерять голову при новой встрече с юной красавицей.

Изображая институтку, только что выпущенную в свет из монастырского заточения, Гоголь подвел своего рода итог развития ведущей темы в литературных портретах институток 30-х годов, где по преимуществу отражался именно этот момент их жизни. Литературу 40-х годов больше интересует их дальнейшая судьба: основное внимание уделяется перипетиям пребывания в браке, который в прошлом (за исключением «Смолянки» Шлихтера и линии Натальи в «Семействе Холмских») был благополучным концом литературной биографии институтки.

Одновременно с этим отходит на задний план и тот образ институтки, который господствовал в литературе предшествующего десятилетия.

Если Закревская ориентировалась на оптимистические сюжеты Погорельского и Марлинского, то писательницы 40-х годов исходят из драматических коллизий Сенковского и Бегичева (в «Ольге»). Так, Е. Е. Михаэлис пересказывает давно известную историю о том, как доверчивая и простодушная девушка превращается в опытную и весьма благоразумную женщину. Жизнь, которая в институтских мечтаниях казалась «беспрерывным праздником», разочаровала героиню: повесть

Михаэлис так и называется — «Разочарование» (1847). Еще более тяжелой предстает судьба институтки у Н. С. Соханской. Единственная радость героини в повести «Графиня Д***» (1848) — фортепьяно, тогда как Алена Ивановна Шаповалова из повести «Первый шифр» (1849—1850), обладавшая особым «талантом звуков» и бывшая лучшей пианисткой института, не имеет и ее, лишившись от тоски и мучительных переживаний семейных неурядиц всех своих талантов, кроме одного — таланта страдать. Оригинальный и талантливый человек, она умирает, скорбя о «нестроительстве жизни»⁴⁰ и страдая от поразившей ее «язвы денег», которой одержим деловой и черствый муж. От разочарования в жизни до преждевременной смерти — таков диапазон судеб лучших из институток, изображенных писательницами 40-х годов. Институтку-победительницу сменяет институтка-страдалица, институтка-жертва.

Совершенно иначе относились к институткам литераторы-мужчины, для которых страдальцами и даже жертвами были те, кто связал свою жизнь с воспитанницами женских институтов. Этот сюжет намечен в размышлениях Чичикова о том, что может произойти с институткой по мере наполнения ее «всяким бабьем». Им воспользовался С. П. Победоносцев. Героиня его повести «Милочка» (1845) воспитывалась в петербургском институте, откуда вышла «милой девушкой, очаровательной наивностью, ослепительной свежей девственной красотой, благоухающей, как первая весенняя роза»⁴¹. Однако за годы после выпуска, которые проходят до ее замужества, Милочка «давно уже предалась духу эгоизма и пустоты, характеризующему большую часть современного (...) общества»⁴². Красота героини все так же «необыкновенно-авантажна», но «семь лет жизни, жизни безотчетно-пустой, какой-то фальшивой и нарумяненной, какую вело то семейство, куда она, по несчастью, попала, — изменили ее совершенно, изгладили в ней первоначальный тип, уничтожили зародыш прекрасного»⁴³. Выйдя замуж и зажив в свое удовольствие, Милочка, эта некогда «прелестная, скромная и наивная, как ангел»⁴⁴, институтка, становится известной своими похождениями всему городу. Она опозорила мужа, «бедного труженика» Николая Ивановича, довела его до сумасшествия и гибели.

Автор «Милочки» еще верит в «зародыш прекрасного», который вынесла из института его героиня. Далеко не все литераторы тех лет разделяли эту веру. Характер и содержание институтского воспитания поставил под сомнение А. В. Дружинин, который, работая над предшествовавшей повести «Полинька Сакс» (1847) драмой о семье Саксов, главной задачей

своего героя определил перевоспитание жены — «уродливого порождения русского публичного воспитания». Муж должен был «возвысить ее в уровень с собою, передать страстно любимому ребенку свои понятия и свои возвышенные убеждения, приучить ее к вражде со злом, к любви к высокому, к шутке над судьбою и над бедами»⁴⁵. Однако все его попытки терпят неудачу, «благодаря тесной рамке, в которую ум ее (Полиньки — А. Б.) был вдвинут семейным и институтским воспитанием, которое во сто раз глупее семейного»⁴⁶. Лишь только «под влиянием практической и блестящей жизни» приходит к ней зрелость ума и сердца, которая здесь уже неразрывно связана с духовностью и культурой, на что не обращали внимания прежние критики институтского воспитания, не предъявлявшие серьезных требований к женскому образованию.

О том, как смотрели на институток передовые люди 40-х годов, достаточно красноречиво свидетельствует характеристика, которую Дружинин дал героине своей будущей драмы: «на долю моего героя выпала женщина не поэтическая, ни даже светская, он женился на одной из тех существ, которые когда-то до смерти нравились русской публике и которые теперь еще находят поклонников: он женился на институтке с полным запасом детских ужимок и самой совершенной невинности»⁴⁷. Отрицание какой-либо ценности институтского воспитания дискредитировало государственное учреждение, что, судя по всему, и вызвало замену института на пансион (частное учебно-воспитательное заведение) в повести «Полинька Сакс». Однако ряд сохранившихся в тексте повести деталей (ср. «институтские *bons mots*» героини⁴⁸) не оставлял сомнений в том, что является объектом уничтожающей критики Дружинина. Идеализация институтки становится признаком культурной отсталости.

Апологеты институтского воспитания и поклонники самих институток относятся к «нижайшему роду» литераторов 40-х — начала 50-х годов, паразитировавшему на традициях русской романтической прозы. Едва ли есть смысл останавливаться на велеречивой и наивно-дидактической повести М. А. Корсини «Институтка» (1846), как, впрочем, и обсуждать использование авторитетных и популярных в прошлом моделей изображения институтки: сентименталистской — в повести «Соничка» (1851), принадлежавшей перу некоего И. П., и классицистской — у В. К. Войта, повесть которого «Московская старушка» (1851) любопытна разве что тем, что институтке противопоставлена ее сестра, которую домашнее воспитание превратило в сентиментальную «мечтательную деву». Вместе с тем игно-

рировать эти и им подобные произведения не следует. Они свидетельствуют о живучести литературных стереотипов институтки.

Возникновение новых стереотипов изображения институтки в русской литературе происходило за счет отталкивания от прежних образцов, преобразования и переоценки их характерных особенностей.

Основная роль в этом процессе принадлежала И. С. Тургеневу. Обращает внимание уже самый ранний образ тургеневской институтки — Авдотья Павловна из поэмы «Андрей» (1846), которая сочетает в себе достоинства сентименталистской и классицистской институток, причем сами эти достоинства подаются весьма иронически: чувствительность пробуждается «пошленьким романом», тогда как зрелый ум предстает как «здравый рассудок» домовитой хозяйки.

Окончательная же трансформация литературных стереотипов институтки происходит в культурно-историческом романе Тургенева. Институтки появляются в «Дворянском гнезде» (1858), где чувствительностью сентименталистской институтки наделяется мать Лизы Калитиной, разумностью же классицистской — жена Лаврецкого, Варвара Павловна Коробьина, с которой тот знакомится благодаря «энтузиасту и стихотворцу» Михалевичу, отзывающемуся о ней с «величайшей похвалой» (что характерно для начала 30-х годов, когда происходит это знакомство). Если первая из них «была более чувствительна, нежели добра, и до зрелых лет сохранила институтские замашки»: «она избаловала себя, легко раздражалась и даже плакала, когда нарушались ее привычки; зато она была очень ласкова и любезна, когда все ее желания исполнялись и никто ей не прекословил»⁴⁹; то вторая, считавшаяся в институте «если не первую красавицей, то уж наверное первую умницей и лучшей музыкантшей и где она получила первый шифр»⁵⁰, отличается практическим смыслом, вкусом и любовью к комфорту, что и определяет ее поведение, свободное от всяких идейных и нравственных принципов. Как естественная чувствительность превращается в ребячливую слезливость, так и разумность оборачивается эгоистической практичностью. Образы тургеневских институток — прямое отрицание традиционных стереотипов, полная переоценка их смысла с точки зрения новых идеалов и требований жизни. Есть в «Дворянском гнезде» еще одна институтка, шестнадцатилетняя девушка с алыми щеками и ясными глазками, которая появляется среди молодежи в эпилоге романа⁵¹. Однако она оказывается самой нежизнеспособной из институток «Дворянского гнезда» — лишь

мелькнет здесь и исчезнет в последующих романах Тургенева, тогда как другие типы институток будут и далее тиражироваться писателем, вырисовавшим на их фоне свой образ «новой» («тургеньевской») девушки — «с серьезным складом ума, с энергической волей, с гуманными стремлениями сердца»⁵².

Старшая, чувствительная, институтка вновь объявится уже в «Накануне» (1859); здесь она гувернантка Елены Стаховой: «очень чувствительное, доброе и живое существо; она то и дело влюблялась и кончила тем, что в пятидесятом году (когда Елене минуло семнадцать лет) вышла замуж за какого-то офицера, который тут же и бросил ее. Гувернантка эта очень любила литературу и сама пописывала стишки; она приохотила Елену к чтению»⁵³. Этот образ тургеньевской институтки (как, впрочем, и другой — жена Лаврецкого) не был личным открытием писателя. Достаточно сравнить его с гувернанткой из романа В. В. Толбина «Любинька» (1851), в котором, видимо, лишь по цензурным причинам она не аттестована институткой, чтобы увидеть поразительное сходство между обеими гувернантками. Тургенев лишь воплотил представление, которое давно существовало в неофициальном обиходе и было идейно оформлено передовыми людьми 40-х годов, относившимися к институтскому воспитанию как к одному из характерных явлений реакционного режима. Он распространил его в литературе и утвердил своим авторитетом.

Отсутствие в «Накануне» образа младшей институтки восполнили ориентировавшиеся на Тургенева В. Крестовский (Н. Д. Хвошинская) и Марко Вовчок (М. А. Вилинская), каждая из которых по подсказке «Дворянского гнезда» создала свою вариацию практической эгоистки. Если у Н. Хвошинской в «Недописанной тетради» (1859) она — лицо эпизодическое, то Марко Вовчок сделала лицемерную и злобную «хозяйку», настающую крепостницу главной героиней повести, носившей многозначительное название «Институтка» (1860). В роли типичной институтки выступает девушка, которая из института вынесла только то, «чем перед людьми себя показать»⁵⁴ (французский язык, музыка, танцы), пропустившая мимо себя всю остальную «заморскую чепуху» и лишенная каких бы то ни было религиозных и нравственных понятий. Это было серьезным обвинением институтскому воспитанию, которое в конце 50-х — начале 60-х годов подвергалось резкой критике в связи с реформой женского образования в России.

Особую актуальность приобретает заявленная еще Дружинным тема образования и перевоспитания неразвитой инсти-

тутки. В роли ее наставников выступали самые разные люди: родители (как у Е. А. Словцовой в «Любви или дружбе?» — 1859), глубоко верующая и умудренная жизненным опытом женщина («прекрасная» Софья Николаевна из повести Соханской «Давняя встреча» — 1863) и, наконец, «новые люди» — от человека «толпы» Молотова (героя одноименной повести Н. Г. Помяловского — 1861), предлагающего образованной и развитой им институтке «простое, мещанское счастье», до революционера Светлова (в романе И. В. Федорова-Омулевского «Шаг за шагом» — 1870), благодаря которому его кузина занялась общественно полезным делом и трудится народной учительницей. Воспоминание о том, как «развивают» институтку, которая «своей невинностью еще не дошла до прелести понимания Бокля и Дарвина и решения мировых вопросов»⁵⁵, станет впоследствии одной из характерных примет эпохи 60-х годов.

В этих условиях институтка могла претендовать на роль героини времени лишь при отсутствии в ней собственно институтских особенностей. Когда в романе Н. С. Лескова «Некуда» (1864) заходит спор о «кровном» и «институтском» в Лизе Бахаревой, правой оказывается ее тетка-игуменья, объясняющая характер этого «истинного типа девушки шестидесятих годов»⁵⁶ наследственностью⁵⁷, что подтверждают и судьбы подруг Лизы по институту.

Обычной же участью институтки в литературе начала этого десятилетия оставалась личная жизнь. Любовная история однообразна и довольно традиционна у писателей, которые вслед за Сенковским и Бегичевым пересказывают известный сюжет обольщения бедной и невинной девушки, примером чего может служить хотя бы повесть Г. П. Данилевского «Феничка. Биография институтки» (1860). Обольщение, конечно же, представляло одну из главных опасностей для выпущенной в свет институтки:

Ловец меня верно не сгубит,
Поймав меня в сети свои:
Ведь ловит, так — стало — он любит.
А я создана для любви! —

заявляет героиня посвященной «одной из монастырок при выпуске» незамысловатой аллегории В. Г. Бенедиктова «Выпущенная птичка» (1855)⁵⁸. Противостоять обольщению «не научает институтское воспитание»⁵⁹. Однако бедствия институтки этим отнюдь не исчерпывались. Женская литература предлагала целый набор горестных и тяжелых положений, в которые

попадали институтки: страсть и обольщение, несчастная любовь и неудачный брак. Особенной популярностью пользовалась перешедшая от Соханской едва ли не ко всем писательницам 60-х годов и более позднего времени тема неудачного замужества. Одних оно приводило к гибели (как «бедную Лизу» из романа М. Ф. Каменской «Пятьдесят лет назад» — 1860), другие же (вроде Ольги из одноименной повести А. Александровой, напечатанной в том же 1860 г.) после долгих и мучительных переживаний смирялись с судьбой и продолжали жить, исполняя свой долг. Между тем всюду господствует одно и то же настроение — разочарование в жизни, исключительно острое у институток, связывавших столько ожиданий и надежд с будущим и неведомым для них существованием.

Одного неудачного брака еще недостаточно для институтки, чтобы стать трагической героиней Достоевского: Катерина Ивановна Мармеладова из «Преступления и наказания» (1866), которая окончила «благородный дворянский институт» с золотой медалью и похвальным листом⁶⁰, дважды была замужем и оба раза брак приносил ей только страдания. Ее литературная родословная восходит к жене Писаренки — эпизодическому персонажу из дружининской «Полиньки Сакс», которая, как и Полинька, воспитывалась в «каком-то блестящем женском училище» и представляется «девушкой с душою, с сильным характером, с аристократическим инстинктом, который так страшно возмущается от всего, что грязно и скудно»⁶¹ (волей обстоятельств она замужем за обыкновенным чиновником, примирилась с жизнью и стала образцовой женой, хозяйкой и матерью). Основные черты этого институтского характера варьируются и в одной из героинь «Братьев Карамазовых» (1879—1880) — Катерине Ивановне Верховцевой. Они выявляются на фоне стереотипных представлений (ср.: «Катенька» не то чтобы невинная институтка такая, а особа с характером, гордая и в самом деле добродетельная, а пуще всего с умом и образованием»)⁶². Достоевский опровергает не только ходячие стереотипы: обещание исправиться, которое «Катенька» вынудила у Мити Карамазова, напоминает коллизию романа А. К. Шеллера-Михайлова «Беспечальное житье» (1878), где известный противник «тепличного» воспитания неожиданно вывел институтку, изготовленную чуть ли не по рецепту Марлинского (или даже Копиева) — «чистый, непорочный ребенок» становится «ангелом-хранителем» светского ловеласа, обращая его в полезного члена общества.

В то же самое время возобновляет тиражирование своих институток Тургенев. Известной еще по «Дворянскому гнезду»

парой институтки вновь выступают в романе «Дым» (1867): старшей по возрасту, воплощающей собой чувствительность, является мать Литвинова — «очень доброе и очень восторженное существо»⁶³; тогда как младшая, светская «львица», представлена Ириной, которая в юности кажется идеалом институтской красоты: «девушка высокая, стройная, с несколько впалую грудью и молодыми узкими плечами, с редкою в ее лета бледно-матовой кожей, чистою и гладкою как фарфор, с густыми белокурыми волосами»⁶⁴. Вместе с тем новая пара тургеневских институток несколько отличается от предыдущей. Восторженность у старшей сочетается с «характером», благодаря которому она перевоспитала мужа и «дом свой (...) поставила на европейскую ногу»⁶⁵. Да и сама Ирина вовсе не похожа на ту легкомысленную кокетку, какой была жена Лаврецкого. Гордая девушка из обедневшего аристократического рода, она добивается «богатства, роскоши, поклонения», поступаясь чувствами и пожертвовав своим счастьем. Вырисовывается новый поворот сюжета о бедной, но гордой институтке.

Однако в «Нови» (1876) Тургенев возвращается к раннему образцу своей младшей институтки, избавляя ее от мучительных переживаний героини «Дыма». Очередной вариант тургеневской версии судьбы бедной, но гордой институтки изображает эгоистка и «позерка» красавица Сипягина, чье лицо напоминает облик Сикстинской мадонны⁶⁶. Спокойно наслаждающаяся комфортабельной жизнью, она отличается от Варвары Павловны Коробьиной разве что своим ханжеством. Впрочем, Сипягина занимает положение, которое делает ее старшей по отношению к главным героям романа: «тетка» Марианны принадлежит уже к поколению другой институтки — матери Нежданова, о которой известно лишь то, что она была «хорошенькой гувернанткой»⁶⁷. Позже, в рассказе «Отчаянный» (1882), Тургенев вернется к своему образу институтки старшего поколения⁶⁸. Здесь же создается ситуация, изображенная в эпилоге «Дворянского гнезда» с его юной институткой, веселящейся в компании молодежи, рядом с которой чувствует себя стариком Лаврецкий. Отсутствует лишь юная институтка. Ей не нашлось места среди «новых людей».

А между тем она могла оказаться в их обществе. В подготовительных материалах к «Нови» для главной героини романа был намечен «тип девушки (...) несколько изломанной, «нигилистки», но страстной и хорошей (вроде г-жи Энгельгардт)»⁶⁹. Упомянутая Тургеневым участница женского движения 60-х годов А. Н. Энгельгардт воспитывалась в московском Елисаветинском институте, о котором написала содержатель-

ные мемуары⁷⁰. Писатель должен был знать об институтском прошлом своей героини, но не использовал этого в романе. Хотя Марианна также относится к бедным, но гордым героиням Тургенева (ср. знаменательные совпадения ее судьбы с обстоятельствами Варвары Павловны Коробьиной, предшествовавшие ее браку с Лаврецким), она не сделана институткой. Это не только противоречило бы давно и прочно сложившемуся у Тургенева мнению об институтках, идеальные образцы которых он компрометировал в своей летописи духовного развития русского общества, но и могло повредить ее репутации передовой героини. Любопытно, что радикальная критика увидела в Марианне как раз то, от чего отрекся Тургенев: «из каких это забытых институтских архивов, — писал П. Н. Ткачев, — извлек г. Тургенев этот курьезный экземпляр милого недоросля в кисейном платье, вдруг ни с того ни с сего всплывшего и верой и любовью к «святому делу»⁷¹.

Всего лишь несколько лет спустя в «Отечественных записках» будет напечатана повесть об институтке, которая становится участницей революционного движения⁷². Героиня А. А. Будзианик мало похожа на стереотипные образы институтки: она и в институте считалась «самой отпетой», и после выхода в свет ее принимают за «нигилистку» и относятся как к «смутьянке» (чем, видимо, и объясняются одобрителные отзывы о повести Тургенева и Салтыкова-Щедрина, которых трудно заподозрить в симпатиях к институткам). Вместе с тем повесть Будзианик еще более определенно, чем публиковавшаяся в 1875 и 1877 гг. на страницах тех же «Отечественных записок» «Женская жизнь» А. Н. Казиной, свидетельствовала о несправедливости огульной критики и насмешек в адрес институток, которыми довольно долгое время пробавлялись многие русские литераторы.

Медленно, но неуклонно в литературной судьбе воспитанниц женских институтов происходят важные изменения. Если Тургенев не мыслил институтку готовой идти в народ, «действовать... трудиться для него»⁷³, то его продолжатель А. И. Эртель, изобразивший в романе «Смена» (1891) широкую панораму русской жизни 80-х гг., вывел героиню, чей уход в «народ» стал исполнением институтских мечтаний. «О чем почи напролет мечтала вслух» Лиза Мансурова «еще в институте с подругой, чем горели их девичьи сердца, так же как горели они у институток сороковых годов от фантастического юноши, имеющего прильнуть к изголовью, — это любовь к народу, к правде...»⁷⁴. Несмотря на то что хождение в народ приносит ей страдания и горе, героиня не изменяет своей институтской

мечте: вернувшись домой, Лиза продолжает учить крестьянских детей. Оставшись последней представительницей рода Мансуровых, она исполняет роль связующего звена между народом и уходящей в прошлое дворянской культурой. Столь серьезная роль могла быть поручена Лизе Мансуровой лишь в условиях начавшегося процесса литературной «реабилитации» институток.

Этому процессу отнюдь не противоречило и изображение порочной институтки в «Отце Сергии» Л. Н. Толстого (1890—1891, 1898). От традиционного культурного типа, который всегда выступал «олицетворением невинности и любви»⁷⁵, здесь осталась одна изящная форма, лишенная всякого нравственного содержания. Институтка превращается в характерный образ исторической эпохи, чтобы подчеркнуть абсолютную, ничем не ограниченную власть лжи и обмана при николаевском режиме, который осквернил даже свой лицемерный идеал «ангельской», «небесной» чистоты. Именно этим и обусловлено отличие институтки Толстого от героинь романа Е. Н. Кондрашовой «Дети Солнцевых. Из дневника институтки двадцатых годов» (1887): «труженица» Катя и обольщенная очередным светским негодяем Варя представляют собой известные литературные модели институток, в жизнеописании которых вообще отсутствуют какие-либо приметы времени. Однако столь же традиционный образ дает и сам Толстой, когда его не искажает историческое задание. Такова Лиза Анненская из рассказа «Дьявол» (1889), чей внешний облик как бы скопирован со старинного портрета девушки, только что вышедшей из института (ср.: «цвет лица у ней был очень нежный, белый, желтоватый, с нежным румянцем, волосы длинные, русые, мягкие и вьющиеся и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза»⁷⁶, и судьба которой напоминает обычную судьбу замужней институтки в предшествующей литературе. Она представляет культуру, типично толстовский конфликт которой с природой лежит в основе трагической истории героя рассказа.

Возможно, что причастность институтки к культуре и является одной из главных причин литературной «реабилитации» воспитанниц женских институтов. Ведь основная роль в этом процессе принадлежала писателям, считавшим развитие и упрочение культурных форм жизни важнейшей задачей общественного движения.

Творчество А. П. Чехова дает весьма показательную картину эволюции образа институтки в русской литературе конца XIX — начала XX в. Ограниченной, наивной и даже глупой — такой предстает героиня в юмористическом рассказе «Канику-

лярные работы институтки Наденьки N» (1880). Осмеяние институтской наивности сменяется добродушным подшучиванием над ним в «Дачнице» (1884), где автор уже предлагает читателям «поделиться с ней ее горем»⁷⁷ — горем мечтательницы, столкнувшейся с самой обыкновенной пошлостью жизни. Ироническое отношение к наивным мечтаниям «молоденькой, едва только кончившей курс институтки» чувствуется и в рассказе «Переполюх» (1886). Однако в этих мечтаниях выражается искреннее негодование честной и гордой девушки, до глубины души оскорбленной подозрениями в воровстве и обыском в ее комнате. Единственное «человеческое лицо» в доме (как говорит о героине жалкий и опустившийся хозяин), она покидает его, отстаивая честь и достоинство «благовоспитанной, чувствительной девицы»⁷⁸. Отчетливо видно, как институтка вызывает все большее сочувствие и даже уважение со стороны писателя. Он вновь вернется к изображению институток во второй половине 90-х годов, чтобы показать, сколь сложной и исполненной глубокого внутреннего драматизма оказывается жизнь этих хрупких, мечтательных и чистых девушек. Испытывает острое недовольство собой и окружающей жизнью героиня рассказа «В родном углу» (1897). Отказываясь от понсков счастья и правды, она решается выйти замуж за нелюбимого человека, желая примириться с действительностью, «слиться» с природой и испытать все блаженство этого состояния. «Изменить свою жизнь, свою невеселую, монотонную, праздную жизнь»⁷⁹ рассчитывает и «тонкая, хрупкая, бледнолицая» девушка из повести «Три года» (1895), «институтка и дворянка», согласившаяся на брак с человеком, к которому она совершенно равнодушна. Долго и мучительно переживавшая свою ошибку, она полюбит его, когда тот уже охладает к ней. «Самое сложное и трудное только еще начинается»⁸⁰ для героини рассказа «Дама с собачкой» (1899), которая тоже вышла замуж, мечта о какой-то «другой жизни», но, разочарованная, вновь отправляется на поиски «чего-нибудь получше»⁸¹ и встречает человека, ставшего ее судьбой. Блондинка с «тонкой слабой шеей, красивыми серыми глазами»⁸² заставляет давно живущего «куцей, бескрылой жизнью» Гурова впервые испытать чувство настоящей любви.

Образы институток у Чехова и связанные с ними сюжеты носят традиционный характер, аккумулируя в себе основные мотивы институтской темы, возвращая ей исконный культурный смысл. Особое же значение в этом плане имеет «Дама с собачкой», которая возвращает нас к старинному сюжету об институтке, поражающей воображение и чувства «героя средних

лет и осмотрительно-охлажденного характера», исправляющей порочных и возрождающей к жизни разочарованных в ней людей.

Институтки разделили трагическую судьбу дореволюционной культуры. Об одной из этих жертв революции рассказал талантливый подражатель Чехова Б. А. Лазаревский. История, послужившая основой для последней в русской литературе «Институтки» (1920), напоминает сюжет «Дамы с собачкой», от которого ее отличает отсутствие той перспективы, что открывалась в конце чеховского рассказа. Героиня повести Лазаревского, беспомощная и совершенно не приспособленная к жизни, которую вынуждены вести беженцы из России, становится обузой для любимого человека, и ее будущее внушает самые серьезные опасения. Она «сплетена из того теста, из которого выходили лучшие русские женщины, вроде жен декабристов, а выйдет из нее совсем другое»⁸³. Чистая и наивная институтка страдает и бедствует так же, как и вся родина, «одной сто-миллионной частью»⁸⁴ которой она является.

В русской эмигрантской литературе институтка представляет собой один из самых светлых и трогательных образов прошлого. Среди юношеских увлечений героя бунинской «Жизни Арсеньева» (1928) особое место занимает «худенькая девочка лет пятнадцати», институтка Лиза Бибикова, в которую он «влюблен (<...> на поэтический старинный лад и как в существо, вполне принадлежащее к нашей среде»⁸⁵. Столь же выразительна и прелестная Зиночка Бельшева из романа А. И. Куприна «Юнкера» (1928), которая сменяет в ряду героинь писателя опустившуюся, неряшливую и развратную институтку, выведенную им в рассказе «Путешественники» (1912).

Объяснением в любви юнкера Александрова к Зиночке Бельшевой завершается очерк литературной судьбы воспитанниц женских институтов. Все возвращается на круги своя: любовью воина к институтке начиналась и любовью воина к институтке кончается долгая и сложная история институтки в русской литературе. Олицетворяя собой идеалы, традиции и надежды русского дворянства, этот сюжет опирается на весьма характерное для нашей культуры представление о греховной «скверне» мирской, повседневной жизни, очиститься от которой и спастись можно только о помощью сверхъестественных, потусторонних сил и средств, воплотившихся в данном случае в «Шиллеровских ангелочках»⁸⁶ из институтов благородных девиц.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Полн. собр. законов Российской империи. СПб., 1830. Т. XVI. № 12103.
- ² *Лихачева Е.* Материалы для истории женского образования в России (1086—1796). СПб., 1890. С. 244.
- ³ *Поспелов Гл.* Портреты смольнянок Д. Г. Левицкого // Искусство. 1957. № 3. С. 71.
- ⁴ Живописец. 2-е изд. СПб., 1773. С. 404.
- ⁵ *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 126.
- ⁶ *Капнист В. В.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 542.
- ⁷ Там же. С. 520.
- ⁸ Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950. С. 495.
- ⁹ Там же. С. 503.
- ¹⁰ Там же. С. 523.
- ¹¹ *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 335.
- ¹² Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX в. М.; Л., 1964.
- С. 716.
- ¹³ Там же. С. 645.
- ¹⁴ Там же. С. 685.
- ¹⁵ Молва. 1833. 27 мая. С. 249.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ *Закревская С.* Институтка: Роман в письмах // Отеч. зап. 1841. № 12.
- С. 225.
- ¹⁸ Там же. С. 252.
- ¹⁹ Там же. С. 230.
- ²⁰ Сын Отечества и Северный Архив. 1834. Т. 46. С. 35.
- ²¹ *Бестужев (Марлинский) А. А.* Ночь на корабле: Повести и рассказы. М., 1988. С. 52.
- ²² Там же. С. 51.
- ²³ *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Вся женская жизнь в нескольких часах // Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. С. 87.
- ²⁴ Там же. С. 39—40.
- ²⁵ См., например: *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Идеальная красавица, или Дева чудная // Библиотека для чтения. 1841. Т. 49. С. 146—147.
- ²⁶ *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Вся женская жизнь в нескольких часах. С. 114.
- ²⁷ Сын Отечества и Северный Архив. 1834. Т. 46. С. 13.
- ²⁸ *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Вся женская жизнь в нескольких часах. С. 49.
- ²⁹ *Бестужев (Марлинский) А. А.* Ночь на корабле. С. 65.
- ³⁰ *Даль В. И. (Казак Луганский).* Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.; Л., 1961. С. 97.
- ³¹ *Гоголь Н. В.* Собр. худ. произведений: В 5 т. М., 1960. Т. 5. С. 130.
- ³² Там же. С. 237.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 242.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же. С. 265.
- ³⁷ Там же. С. 242.
- ³⁸ Там же. С. 131.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Надежда [Соханская Н. С.]* Первый шифр. (Из жизни счастливой) // Санкт-Петербургские Ведомости. 1850, № 33. С. 134.
- ⁴¹ *Победоносцев С. П.* Милочка // Живые картины: Повести и рассказы писателей «натуральной школы». М., 1988. С. 156.

- 42 Там же.
- 43 Там же.
- 44 Там же. С. 173.
- 45 Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 411.
- 46 Там же.
- 47 Там же. С. 410—411.
- 48 Там же. С. 7.
- 49 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. М., 1981. Т. 6. С. 8.
- 50 Там же. С. 46.
- 51 Там же. С. 154.
- 52 Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 105.
- 53 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 6. С. 182.
- 54 Марко Вовчок [Вилинская М. А.] Институтка // Отеч. зап. 1860. № 1.
- 55 Крестовская М. Из женской жизни. (Повесть в письмах) // Мир Божий. 1903. № 4. С. 118.
- 56 Шелгунов Н. В. Литературная критика. Л., 1974. С. 201.
- 57 Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 2. С. 106.
- 58 Библиотека для чтения. 1855. № 9. С. 77.
- 59 Васильева М. Весенние морозы // Русский Вестник. 1873. № 10. С. 687.
- 60 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 15.
- 61 Дружинин А. В. Повести. Дневник. С. 39.
- 62 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 103.
- 63 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 7. С. 253.
- 64 Там же. С. 281.
- 65 Там же. С. 254.
- 66 Там же. Т. 9. С. 160.
- 67 Там же. С. 155.
- 68 Там же. Т. 10. С. 28.
- 69 Там же. Т. 9. С. 399.
- 70 См.: Бельская А. [Энгельгардт А. Н.] Очерки институтской жизни былого времени. (Из воспоминаний институтки) // Заря. 1870. № 8. С. 107—149; Заря. 1870. № 9. С. 3—65.
- 71 Никитин П. [Ткачев П. Н.] Уравновешенные души // Дело. 1877. № 3. С. 107.
- 72 Об этом говорится в доцензурной редакции повести А. А. Будзианик (см.: Веницкая А. [Будзианик]. Повести и рассказы. СПб., 1886. С. 119).
- Ср.: Веницкая М. А. Перед рассветом // Отеч. зап. 1881. № 5. С. 114.
- 73 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 9. С. 29.
- 74 Эртель А. И. Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. М.; Л., 1959. С. 394.
- 75 Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 346.
- 76 Там же. С. 222.
- 77 Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1960. Т. 2. С. 236.
- 78 Там же. Т. 3. С. 451.
- 79 Там же. Т. 7. С. 440.
- 80 Там же. Т. 8. С. 405.
- 81 Там же. С. 394.
- 82 Там же. С. 392.
- 83 Лазаревский Б. Темная ночь. (Рассказы 1919—1922 гг.). Берлин, 1923.
- 84 Там же. С. 61.
- 85 Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 128.
- 86 Выражение П. А. Плетнева (см.: Записки институтки // Семейные вечера (для старшего возраста). 1873. № 4. С. 16).

С. Т. Золян

«ЕДИНСТВО И ТЕСНОТА СТИХОВОГО РЯДА» И ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Тыняновская концепция единства и тесноты стихового ряда (ЕТС) оказалась, пожалуй, наиболее конструктивной и перспективной из многочисленных идей ПСЯ. Даже недоопределенность понятия ЕТС, его некоторая расплывчатость и многозначность оказались стимулирующими факторами для довольно разнородных и разнонаправленных исследований, в результате чего принцип ЕТС стал основой для различных ответвлений современной поэтики. Во всяком случае, на ней основываются и поэтическая семантика с ее утверждением о специфике происходящих в поэтическом тексте семантических процессов, и стиховедение с его постулатом о двойной сегментации поэтической речи, в которой наряду с синтаксическим членением имеет место сегментация на метрически изовалентные единицы. Последнее же служит основой для принципиального подхода к хорошо известной проблеме ритма/метра и синтаксиса. Сам дух тыняновского мышления сразу же подсказывает готовую формулировку: соотношение между метрической и синтаксической сегментацией не может быть «плавным согласованием», а должно представлять результат «борьбы и взаимодействия» этих двух факторов. И, конечно же, такой подход оказался зафиксированным в ПСЯ: отсюда столь пристальное внимание Ю. Н. Тынянова (и всех последующих исследователей) к проблеме переноса: в этом случае налицо деформация одного фактора другим, синтаксического членения — метрическим. Так уж получилось, что проблема переноса — пожалуй, основное приложение принципа ЕТС к поэтическому синтаксису. Однако перенос — лишь конкретный случай несовпадения двух «рядов», недостаточный для более общих утверждений относительно синтаксических характеристик поэтической речи, выте-

кающих из факта ее двойной сегментации. Несовпадение — лишь один из результатов возможного взаимодействия. Принцип ЕТС объясняет и такое фундаментальное, хотя и куда менее заметное явление, как возможность двойного синтаксического структурирования и множественности синтаксических значений.

В самом деле, кардинальное отличие синтаксиса поэтической речи заключается в том, что коммуникативной единицей оказывается не предложение, а метрико-композиционная единица — стих. В случае их несовпадения возникает двойное синтаксическое структурирование — синтаксическая структура стиха может быть описана и как компонент предложения, и как самостоятельная коммуникативная единица. Для подобной реинтерпретации необходимо, чтобы морфологический состав данной синтаксической структуры не препятствовал ее возможному самостоятельному функционированию в литературном языке. Поскольку в русском языке практически любая свободная синтаксическая форма может образовывать предикативный минимум (Золотова 1973), можно говорить о возникающей в поэтической речи тенденции к предикативизации каждой коммуникативно-композиционной единицы (стиха).

В качестве коммуникативной единицы в поэтической речи выступает не предложение, а стих, и членение текста на предложения осложняется его разбиением на метрические сегменты — стихи, причем в новой русской поэзии второй принцип сегментации становится доминантным, трансформирующим первый*.

Так языковой синтаксис, служащий однозначному выражению смысла, оказывается трансформированным метрико-композиционным членением. Под влиянием последнего синтаксические значения оказываются неоднозначными — на общезыковое накладывается текстуальное, т. е. происходят процессы, аналогичные поэтической трансформации лексики. В целом можно говорить о двойном синтаксическом структурировании поэтической речи, одно из которых определяется языковыми единицами, а второе — взаимодействием языковых единиц с метрико-композиционными.

* Об этом, в частности, говорят и приводимые В. В. Маяковским примеры «синтаксической сдвигологии», при которой синтаксическая сегментация уничтожается композиционной (ср.: «Довольно! Стыдно мне пред гордою полячкой унижаться» — Довольно стыдно мне пред гордою полячкой унижаться), и привлечение внимания исследователей «несообразности» типа пушкинского: «И завещал он, умирая, / Чтобы на юг перенесли / Его тоскующие кости, / И смертью — чуждой сей земли / Неуспокоенные гости». Кстати, аналогичные примеры «сдвигологии» в поэзии Ов. Туманяна усмотрел и Е. Чаренц.

Такой видится основанная на принципе ЕТС теория поэтического синтаксиса, частично реализованная в (Лебедева 1972; Ковтунова 1986). Но для разработки более общей основы этой теории необходимо, как это ни парадоксально звучит, вернуться к самому обоснованию приложимости принципа ЕТС к поэтическому синтаксису, в частности, рассмотреть те возражения, которые были выдвинуты А. Холодовичем в статье «К вопросу о лингвистическом методе в поэтике» (1930).

Ставя под сомнение принцип ЕТС, Холодович разбивает его на четыре тезиса, ни один из которых, по его мнению, не является универсальным:

1. всякий стиховой ряд выделяет свои границы;
2. факт тесноты связи слов в одном ряду;
3. замкнутость ряда и особое семантическое значение разделов;
4. единство ряда сказывается не только в обособлении слов и групп, но и в значимости разделов (Холодович 1930. С. 266).

В данном случае не имеет смысла обсуждать, насколько адекватно воспринял автор тыняновскую идею. Интересно другое: выделяемые им тезисы 1, 3 и 4 не самостоятельны и акцентируют один и тот же аспект ЕТС — сегментированность рядов; второй же утверждает единство внутри сегмента. Стиховой ряд предстает как автономная величина, обособленная от других сегментов и независимая от них. Разумеется, это весьма упрощенное понимание ЕТС, легко опровергаемое указанием на наличие связей между сегментами (множество подобных указаний имеется и в ПСЯ). Но требуется признать и другое: у самого Тынянова нет достаточно убедительного объяснения тому, каким образом факт сегментированности поэтической речи обуславливает «тесноту» смысловых отношений внутри сегмента; связь между этими двумя явлениями действительно предстает как нечто мистическое: мы задаем новое членение текста и в результате почему-то изменяются привычные семантические соотношения.

Сейчас становится более или менее очевидным, что метрико-композиционные средства поэтического текста следует рассматривать как форму организации, дополнительную по отношению к естественноречевому синтаксису (Kiparsky 1973; Золян 1986), но в то время у Холодовича были основания заявить: тыняновское утверждение о том, что «слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных соотношениях, нежели в обычной речи, — шаткий конституирующий момент стиховой теории» (с. 268). Шаткость этого утверждения была не в фак-

тической неправильности, а в его недостаточной теоретической обоснованности, что, к сожалению, не было в должной мере учтено последующими исследователями, у которых происходящие в поэзии семантические процессы описывались как «ряд волшебных изменений» языкового смысла. Однако с точки зрения понимания менталитета 20-х годов интереснее другое: подобная немотивированность двух связанных тезисов не воспринималась ни Тыняновым, ни Холодовичем. Холодович пытается обосновать неуниверсальность выделенных четырех тезисов не теоретически, а фактически, для чего обращается к классической японской поэзии. Необычный материал помогает ему увидеть нетривиальные аспекты принципа ЕТС: «Единый ряд в силу воздействия предшествующих или последующих рядов распадается и осмысляется так, как того требует единоецелостный смысл этих предшествующих и последующих рядов. В силу этого организованный по принципу единства и тесноты ряд оказывается мнимо единым, мнимо организованным по принципу тесноты рядом» (с. 268).

Основанием для подобного вывода оказывается такая характерная особенность классической японской поэзии, как многозначность и множественность прочтений. Морфологические и синтаксические свойства японского языка позволяют строить текст таким образом, чтобы он допускал одновременно несколько прочтений, которые связаны между собой, как, например, в анализируемом Холодовичем примере:

1. В любви, недостойной тебя,
- 2а. Я утопаю
- 2в. Плывет мой — челнок —
- 3а. Сгорая; иду я
- 3в. Что веду я, плывет.

Иными словами, для хайку возможно несколько линий связности, каждая из которых соотносится с другими.

К настоящему времени подобная организация поэтического текста рассматривается не как некая причуда японского стиха, а как универсальная характеристика поэтической семантики и даже текста искусства вообще (ср.: Иванов 1979. С. 274—275). Задумаемся, однако, над другим вопросом: почему Холодович усматривает в этом факте опровержение принципа ЕТС? И вообще — какая связь между этими явлениями? Думается, Холодович не опроверг, а расширил сферу действия принципа ЕТС: «⟨...⟩ единый ряд в силу воздействия предшествующих или последующих рядов распадается и осмысляется так, как того требует единоецелостный смысл» метрического сегмента

более высокого ранга. В своей критике Холодович исходил из отождествления понятия стихового ряда со стихом (строкой), а стиха — с метрическим сегментом японской хайку. Между тем хайку, строящаяся по схеме 5+7+5, основана на чисто силлабическом принципе, почему и Е. Поливанов в свое время относил японскую метрику к системе, отличной от силлабики в традиционном понимании (Поливанов 1963). Поэтому в качестве метрического ряда вполне возможно рассматривать структуру хайку в целом. Вывод Холодовича в более точной записи таков: метрический сегмент не является автономной и самодостаточной единицей; под влиянием регрессивно-прогрессивных связей (внутри сегмента более высокого ранга) составляющие данный сегмент семантико-синтаксические структуры допускают различное осмысление, каждое из которых актуализируется в тексте и которые могут накладываться друг на друга.

В такой формулировке нет ничего противоречащего принципу ЕТС — она гласит, что внутри «единоцелостной» структуры имеют место семантико-синтаксические процессы, аналогичные рассмотренным в ПСЯ процессам «заражения» и «колебания» смыслов. Тем самым принцип ЕТС уточняется (не обязательно под рядом понимать стих), углубляется (взаимодействуют между собой не только лексические единицы, но и лексические группировки, составляющие метрический сегмент) и расширяется (в этом виде принцип ЕТС приложим не только к рассмотренному Тынниковым европейскому материалу, но и к такой экзотичной системе, как японская).

Возвращаясь с учетом сказанного к принципам поэтического синтаксиса, следует говорить не только о двойной сегментации, но и о двойной синтаксической структурированности поэтической речи, «единстве и тесноте» связей не только внутри сегментов, но и между ними. Ведь метрическая сегментация не разбивает текст на чисто фонетические или даже лексические группы — каждый метрически выделяемый сегмент представляет собой определенную лексическую группу, упорядоченную определенными синтаксическими отношениями. При этом возможно, что формы слов могут имплицировать синтаксические связи, отличные от уже заданных. Стало быть, двойная сегментация заключается еще и в том, что задается двойное синтаксическое структурирование — общеязыковое и взаимодействующее с ним метрико-синтаксическое.

Стих выступает как коммуникативная единица поэтической речи, почему и безотносительно к его синтаксической структуре может быть рассмотрен как аналог предложения или, по край-

ней мере, как парцеллированная структура. Парцелляцией принято называть интонационное или графическое выделение части предложения в отдельное высказывание (например: Он приехал вечером. — Он приехал. Вечером.), благодаря чему происходит логическое и экспрессивное подчеркивание выделяемой части, которая приобретает черты относительно независимой коммуникативной единицы. Происходящие при парцелляции процессы вполне сопоставимы с тем, что принято понимать под ЕТС. (Ср.: Белеет парус одинокий в тумане моря голубом.→Белеет парус одинокий. В тумане моря голубом: метрическая сегментация служит средством парцелляции).

Гарантом подобного функционирования отдельного стиха служит принцип ЕТС, в силу чего и приобретают такую значимость переносы, которые в синтаксическом смысле являются результатом аномальной парцелляции. Однако при парцелляции еще не возникает того множественного структурирования, которое имел в виду Холодович. Двойное синтаксическое структурирование возникает благодаря осознаваемому в качестве приема взаимодействию двух механизмов: собственно синтаксического и метрико-синтаксического. Этим взаимодействием объясняются некоторые особенности синтаксиса русской поэзии XX века. Отличная от обычной синтаксической многозначности множественность возникает тогда, когда вследствие ЕТС: а) компоненты различных синтаксических структур в составе стиха могут образовать новую структуру и тем самым входить одновременно в две синтаксические структуры; б) занимающий отдельный стих компонент предложения может выступать как предикативная (предложенческая) структура. В обоих случаях возникает «колебание» синтаксических значений.

Для Маяковского характерна тенденция к автономизации слова (Винокур 1940), освобождению его от внутрипредложенческих связей, которые осмысляются как внутритекстовые. Такая синтаксическая организация тесно соотносится с системой акцентного стиха, где минимальной единицей является фонетическое слово, а также с графической разбивкой текста. Желание избежать подчиняющего воздействия ЕТС приводит к тому, что этот принцип начинает действовать на уровне более низком, чем стих, — на уровне минимальных метрических составляющих — акцентных групп. Доведение такого принципа до предела порождает текст, состоящий из синтаксически не связанных между собой слов — номинативных предложений (подобные фрагменты действительно нередки у раннего Маяковского) и, как ни странно это звучит, аналогичный по структурным принципам японской хайку. Впрочем, нечто подобное

можно увидеть в знаменитом: «У-/лица./Лица/у догов/годов/рез-/че./Че-/рез...»

Для Пастернака более характерен синтаксический сдвиг, осмеянный Маяковским на примерах из Пушкина и А. К. Толстого. В ряде стихов Пастернака синтаксическая организация как будто сознательно следует этим спародированным образцам, особенно второму («Шибанов молчал. Из пронзенной ноги / Кровь алым струилась током»→Шибанов молчал из пронзенной ноги):

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
В опоясанный люстрой, позади за гардиной,
Зал, испариной вальса запахший опять.

Или же:

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал

Тем часом как сердце, плеща по площадкам
Вагонными дверцами, сыплет в пути

и т. д. В подобных случаях различные средства (перенос, инверсия) ослабляют «нормальные» синтаксические связи, и слова, сохраняя ослабленные связи со словами из смежного стиха, образуют также сочетание с «соседом» внутри стиха. Возникают структуры типа «вагонными дверцами сыплет в пути» и т. п. Это дает возможность имплицитно вводить резко отклоняющиеся сочетания, задавать двойные связи (например: в первом стихе связать синтаксически не связанные лексемы «корка» и «мандарин», во втором — «глотать» и «торопясь») и возводить имеющиеся поверхностные структуры одновременно к нескольким глубинным.

Однако, как правило, указанная трансформация синтаксических структур в поэтической речи носит внутренний характер и может не сопровождаться зримыми отклонениями от норм литературного языка. Показателен в этом отношении синтаксис Блока, который, в отличие от его младших современников, использует для создания «синтаксической многократности» исключительно внутриязыковые ресурсы, в особенности же морфологическую омонимичность различных синтаксических структур.

Влияние метрико-композиционного членения на синтаксис можно продемонстрировать на примере детерминантных (сир-

константных) конструкций. Детерминант с его двойственной синтаксической природой (быть независимым распространителем предикативной основы, не входящим в структурную схему предложения) в синтаксисе Блока в ряде случаев абсолютизирует эту двойственность. Так, будучи помещенной в отдельный стих, детерминантная группа выступает как аналог номинативного предложения:

За горами, лесами,
За дорогами пыльными,
За крестами могильными, —
Под чужими цветешь небесами...

Но если детерминант занимает позицию внутри стиха, то он обычно вступает в субъектно-предикативные отношения с основной предложением, о чем сигнализирует авторская пунктуация: (в таких случаях обычно появляется тире):

Впереди — горючий белый камень,
Позади — поганая орда
На улице дождик и слякоть
На лицах — желтые круги...

И в том и в другом случае метрико-композиционная единица выступает как предикативная. Что касается других случаев, то там, где морфологический состав данной синтаксической структуры допускает ее самостоятельное функционирование в литературном языке, стих может выступать одновременно и как компонент предложения, и как самостоятельная коммуникативная единица. Можно указать следующие возможные пути вторичной предикативизации:

1) активно используются номинативные и инфинитивные конструкции, которые в литературном языке выступают и как предикативные единицы, и как компоненты предложения. Их морфологическое подобие становится основой их функционального уподобления, которое может быть усилено лексически и ритмически. Так, в нижеприводимых строфах номинативные группы синтаксически различны с общеязыковой точки зрения, но в контексте оказывается снятым различие как между аккумулятивом и номинативом, так и между связанным и свободным их употреблением, а также различие между самостоятельным предложением и компонентом сложноподчиненного.

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...

Запевания низкого голоса,
Снежно-белые руки мои,
Мои тонкие рыжие волосы, —
Как давно они стали ничьи!

Сквозь земные поклоны и свечи
Ектеньи, ектеньи, ектеньи:
Шепотливые, тихие речи,
Запылавшие губы твои.

Авось, хоть за чайным похмельем
Ворчливые речи мои
Затемят случайным весельем
Сонливые очи твои.

Аналогичное сближение происходит и в сфере инфинитивных конструкций.

2) Отношение атрибуции благодаря интонационной выделенности стиха перерастает в предикативное. Поэтому предложение может приобретать два неоднородных предиката, что без сегментации на стихи было бы невозможным. Ср.:

Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка — дура и супруг — дурак.

Бьет в меня светящими очами
Ангел бури — Азраил!

О Вас поплачет втихомолку
Шалунья девушка — душа...

Во всех случаях тире (вместо дефиса) сигнализирует о перерастании атрибутивного отношения в предикативное.

3) Возникает система прогрессивно-регрессивных синтаксических связей. Синтаксическая структура начальной строки имплицитно подразумевает дальнейшее типовое продолжение (или отсутствие такового), однако последующие строки реализуют иную структурную схему. Ввиду этого синтаксически переосмысливается морфологический состав начальной строки, а первичное потенциальное осмысление накладывается на актуализированное последующее, что приводит к «синтаксической кратности». Ср.:

И ты уйдешь. И некий саван белый
Прижмешь к губам ты, пребывая в снах.

В соответствии с принятым в русском языке порядком слов «саван» осмысливается как подлежащее, имплицитно подразумевающее появление предиката в последующей строке. Однако вторая строка реинтерпретирует «саван» как объект. Тем не менее синтаксическая и метрико-композиционная позиция позволяет усматривать

вать в этом существительном нечто вроде логического субъекта (саван — это то, что ты...). Взаимодействие актуального членения с метрико-композиционным также может приводить к полипредикативности:

И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Самодостаточная как предикативная единица первая строка осложняется второй, ее предикат («любовь») выступает как субъект двустишия. Помимо этого на общеязыковую связь («любовь к кому») накладывается текстуальная («жива к кому»). Таким образом, в двустишии взаимодействуют как минимум четыре синтаксических структуры.

4) Коммуникативная структура предложения становится его синтаксической структурой. Благодаря минимальным формальным требованиям к образованию предикативного минимума в русском языке отношение между темой и ремой переосмысливается как субъектно-предикативное. Частично этот процесс был рассмотрен нами на примере детерминантных конструкций, а также в случаях (2) и (3). При этом можно говорить о тенденции к актуальному членению стиха, а не предложения:

И призовешь — меня...
Напомнить мне — о счастье...
Да! Взглядом — вы боитесь сжечь...

Аналогичное наблюдается и в тех случаях, когда между объединенными в стих словами нет никакой синтаксической связи:

И в ответ — победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок...
Из ничего — фонтанной синью
Вдруг брызнул свет...
А мертвеца — к другому безобразью
Его, его — с волнением в крови...

Можно заметить, что такое актуальное членение связывает эти компоненты в целое на основе смысловых соотношений. Так, группы «в ответ» и «победно и влюбленно» зависят от сказуемого, находящегося в последующем стихе, и между собой синтаксически не связаны. Однако здесь оказывается подчеркнутым, что рожок поет «в ответ» и именно «победно и влюб-

ленно». Семантическая связь между этими компонентами выражается посредством их композиционного обособления и особого актуального членения стиха. Аналогичную интерпретацию допускают и другие примеры, где оказываются выделены и семантически связаны ключевые лексемы.

Разумеется, анализ можно было бы продолжить, но в нашу задачу входило не описание, пусть даже самое фрагментарное и предварительное, синтаксиса русской поэзии начала XX века, а лишь иллюстрация некоторых приложений принципа ЕТС к поэтическому синтаксису. К более обстоятельному обсуждению проблемы можно будет вернуться лишь после детального обследования материала под указанным углом зрения, в ходе которого должны быть уточнены и методы подобного описания. Но уже самый беглый обзор показывает плодотворность подхода, нацеленного на выявление дополнительного, метрико-синтаксического структурирования. Такое структурирование возникает тогда, когда морфологические характеристики словоформ стиха не препятствуют их включению в ту или иную синтаксическую структуру, отличную от задаваемой собственно синтаксическими средствами. Но необходимым предварительным условием должно быть наличие смысловой связи между этими единицами (ср. неверное прочтение «комкая корку рукой мандарина» при возможном «комкая корку мандарина рукой»). А это вновь возвращает нас к принципу ЕТС.

Что касается самого принципа ЕТС (а не его приложений), то с учетом сказанного о двойном синтаксическом членении и парцелляции он сам, в свою очередь, может быть обоснован фактами поэтического синтаксиса. Возвращаясь к поставленному Холодовичем под сомнение положению Тынянова о том, что «слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных соотношениях, нежели в обычной речи», можно утверждать: это явление объясняется еще и тем, что в «стиховых рядах и единствах» может быть еще одна, дополнительная форма синтаксической организации и, стало быть, форма дополнительного соотношения составляющих эти ряды лексических единиц и группировок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. М., 1943.
Иванов Вяч. Вс. Н. И. Конрад как интерпретатор текста // Исэ монографии. М., 1979.
Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973.

Золян С. Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.

Лебедева Н. В. Некоторые особенности синтагматики поэтической речи // Вопросы языкознания. 1972. № 4.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1.

Холодович А. К вопросу о лингвистическом методе в поэтике // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930.

Kiparsky P. The role of linguistics in a theory of poetry // Daedalus, 1973. Vol. 102. N 3.

С. Л. Козлов

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ: К ИСТОРИИ ИДЕИ

Первой попыткой поместить тыняновские представления о литературной эволюции в глубокую историческую ретроспективу можно считать статью Рене Уэллека¹, где обзор начинался с «Поэтики» Аристотеля, а заканчивался тезисами Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка». Цель настоящих заметок — не столько дополнить обзор Уэллека новым материалом, сколько заново оценить материал уже известный.

К истории знания о литературе вполне применимо тыняновское различие эволюции и генезиса. Генетический подход господствует, в частности, при характеристике теорий литературной эволюции, возникших в конце XIX — начале XX века². Это естественно, поскольку генетические связи здесь, как правило, эксплицированы и, более того, акцентированы в самом объекте. Однако тем важнее взглянуть на дело иначе и вписать эти теории в имманентный контекст развития европейской литературной мысли.

Поставив вопрос таким образом, мы должны начать, как и Уэллек, с Аристотеля. Уэллек цитировал две фразы из «Поэтики»: «Возникнув первоначально из импровизаций (<...>), [трагедия] разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу» (1449а; пер. М. Л. Гаспарова)³.

Приведя этот пассаж, Уэллек констатировал: «Здесь впервые утверждается аналогия между историей жанра и жизненным циклом живого организма»⁴, — после чего прослеживал развитие той же идеи у Дионисия Галикарнасского, Квинтилиана и Веллея Патеркула. Но именно при разборе Аристотеля Уэллек оставил пробел, предопределивший односторонность

всего дальнейшего рассмотрения. Напомним, что за процитированными фразами у Аристотеля идет следующая фраза: «Что касается числа актеров, то Эсхил первый довел его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу, а Софокл [ввел] трех [актеров] и декорации»⁵. Как видим, Аристотель использует два разных способа описания изменений литературы во времени. В первом случае субъектом действия является жанр, во втором — писатель. В первом случае время действия охватывает жизнь многих поколений, во втором — жизнь одного поколения. Соответственно, в первом случае изменение предстает как постепенное, во втором — как резкое. Уэллек в своей работе фактически отождествляет идею литературной динамики с первым способом описания. Между тем реальная эволюция эволюционных идей всегда предполагала сложную соотношенность двух указанных начал.

Так, если говорить о ренессансной и постренессансной европейской культуре, первый этап интересующего нас процесса может быть назван этапом дифференциации идей (XV — середина XVIII в.). С одной стороны, здесь довольно широко усваиваются формулы, концептуализирующие первый из аристотелевых способов описания. Например, Уильям Уэбб в своем «Рассуждении об английской поэзии» (1586) пишет, ссылаясь на Георгия Фабриция, который, в свою очередь, интерпретировал «Послание к Пизонам» Горация: «Искусства, как и другие естественные вещи, обладают способностью к возрастанию <...> Одни искусства возрастают, другие движутся к упадку неким естественным ходом вещей»⁶. Под «искусствами» Уэбб подразумевает жанры: он говорит о трагедии и комедии. Но, с другой стороны, в этот же период оформляется и существенно иная концепция. Ее излагает Поль Пелиссон в «Рассуждении о сочинениях г-на Саразена» (1656): «Во всех климатах и у всех наций любая наука и любое искусство обладает как бы различными манерами, поочередно сменяющими друг друга. Каждая из этих манер приходит, чтобы, так сказать, сыграть свою роль на этой великой сцене и затем уступить место следующей. <...> Но подобные революции, как и революции в государствах, всегда свершаются лишь через посредство какого-то ума, более мощного и более возвышенного, чем все прочие. Этот ум, не удовлетворяясь наличествующим положением вещей, берется проложить себе новую дорогу к величию и славе»⁷.

Нельзя не заметить сходство идей Пелиссона с некоторыми эволюционными схемами XX в., например со схемой Т. Куна. Здесь абсолютизируется и концептуализируется второй из аристотелевых способов описания. Один из возможных принципов

описания эволюции превращается в единственный принцип самой эволюции, и этот принцип получает особое наименование, пока еще ощутимо метафорическое, — «революция».

Теория литературных революций, сформулированная Пелиссоном, шла дальше, чем обиходная практика историко-литературных оценок XV—XVIII веков. Пелиссон говорил о множественности революций — на практике же литературное сознание XV—XVIII вв. тяготело к выделению немногих революций, опознававшихся в эгоцентрической перспективе: как переход от прежнего, плохого — к нынешнему, хорошему состоянию литературы. Слово «революция» приобретало в этом контексте устойчивые позитивные коннотации. Любопытно, что даже Лагарп, для которого понятие «революция» было, вообще говоря, ненавистным, обозначает в своем курсе «Лицей» изменения литературы к худшему словом «инновация»⁸, и только решающие изменения к лучшему — словом «революция». Так, корнелевский «Сид», по Лагарпу, явил «великую перемену в трагическом стиле»⁹, но все же «Сид» — это еще не революция; революцией Лагарп называет лишь расиновскую «Андромаху»¹⁰.

Разграниченные как два способа понимания, указанные принципы могли по-прежнему сочетаться как два способа описания. Но, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что второй принцип теперь доминировал. Сама немногочисленность литературных революций обеспечивала их резкую выделенность в картине литературного процесса. Литературные революции становятся теперь главными событиями в истории литературы: достаточно вспомнить характеристику Малерба в «Поэтическом искусстве» Буало, за которой стоят десятки аналогичных суждений о других писателях, накопленные европейским литературным сознанием XV—XVIII веков.

Однако в эпоху Лагарпа уже начинается смещение акцентов. Внимание переносится с писателя на жанр, с отдельных точек на протяженные отрезки развития литературы. Такой подход ярко запечатлелся уже у Джона Брауна в его «Рассуждении о подъеме, союзе, могуществе, совершенствовании и порче поэзии и музыки» (1763). Затем этот подход получает мощный импульс в историко-литературных построениях Гердера и Фридриха Шлегеля, которые широко разворачивают «онтогенетическую» интерпретацию литературного процесса. Схема «детство — юность — зрелость — старость» становится ведущей схемой литературной динамики. Первый из аристотелевых способов описания концептуализируется теперь с невиданной ранее систематичностью: характерный пример такой концептуализации — раздел «Момент» во Введении к «Истории английской литера-

туры» Тэна. Два способа описания превратились в конкурирующие способы понимания, и если в XVII в. первый способ вытеснялся вторым, то в XIX в. второй способ вытесняется первым. Проявления этого хорошо известны: бывшие точечные литературные революции предстают теперь как растянутые процессы, орудиями которых выступают не один, а несколько писателей одного или нескольких поколений. Само слово «революция» претерпевает странную метаморфозу. «Революции человеческого ума, — пишет Ламартин, — столь же медленны, как периоды жизни народов. Они подобны развитию растений, постепенный рост которых не улавливается невооруженным глазом. <...> Народы, которым суждено прожить от двух до трех тысяч лет, переживают революции детства, юности, зрелости и затем старости: каждая из этих революций длится не менее двухсот — трехсот лет»¹¹. Можно было бы, кажется, говорить о реактуализации астрономического, исходного значения слова «революция», но Ламартин помещает это рассуждение в «Политических мемуарах», посвященных революции 1848 г., которая, как известно, длилась месяцы, а не столетия. Таким образом, всякая динамика мыслится по преимуществу как континуальная, и это понимание закрепляется в слове «эволюция». Эволюционизм XIX в. не может быть сведен к дарвинизму: еще раз подчеркнем, что волна эволюционизма зародилась за сто лет до публикации «Происхождения видов», и, кроме того, вплоть до последних десятилетий XIX в. эволюционистские представления о литературе базировались на онтогенетических, а не филогенетических аналогиях.

Теперь мы можем оценить роль Тынянова. Тынянов заменил эволюционизм крайним революционизмом: статья «Литературный факт» ближе к экстремистской концепции Фейерабенда, чем к умеренному революционизму Пелиссона и Куна. Ламартин понимал революцию как эволюцию — Тынянов понимает эволюцию как множество удавшихся и неудавшихся революций «разных размахов, разных глубин»¹² (отсюда — отмеченное комментаторами ПИЛК двоящееся словоупотребление: эволюция — это не эволюция, а скачок¹³). Происходит абсолютизация второго из аристотелевых способов описания и, в этом смысле, возврат к литературному сознанию XV—XVII вв. (другой стороной этого возврата было возрождение риторического подхода в работах ОПОЯЗа). При этом надо подчеркнуть неизменную от Аристотеля до Тынянова корреляцию между характером литературной динамики и субъектом литературного процесса: понимание эволюции как скачка следует сопоставить с известными словами Тынянова в письме Шкловскому 1928 г. —

«запахло писателем»¹⁴. (Соответственно Бахтин будет отрицать тыняновское понимание эволюции и утверждать жанры в качестве главных героев истории литературы.)

Так выглядит место Тынянова, если мы сами используем революционистский язык описания. Но можно взглянуть на роль Тынянова и по-другому — с эволюционистских позиций. Тогда мы увидим картину, описанную Н. И. Кареевым: «мощный гений (...) только громче, сильнее, рельефнее, оригинальнее произносит то, что начинают говорить другие»¹⁵. Чтобы увидеть это, надо присмотреться к теориям литературной эволюции, возникшим в конце XIX — начале XX века.

Теории эти довольно существенно различались между собой. Наиболее жесткую концепцию попытался разработать Джон Аддингтон Саймондс. Эволюция в его понимании полностью исключает возможность литературных революций: все изменения литературы постепенны и планомерны, т. е. не зависят от воли писателя. «Наша гордость и чувство человеческой независимости протестуют против веры в то, что гении повинуются общему движению в той же мере, в какой они контролируют его, и даже в большей мере. Однако именно к этому выводу приводят нас факты, истолкованные историческим и научным методом»¹⁶. Но при переходе к практическим историко-литературным построениям даже Саймондс не мог полностью избежать революционного способа описания. В той же статье он говорит: «Софокл (...) начинает разлагать колоссальную массу, которой Эсхил (...) придал такое величие. Разрушив цельность трилогии и насытив концепцию божественной кары моральным содержанием, Софокл облегчил трагедию и сделал ее человечески более интересной»¹⁷.

Некоторые открыто совмещали в одном ряду литературные революции и эволюционный поток, не видя в этом методологической проблемы: так, американский литературовед-эволюционист Ричард Грин Моултон в своей книге «Современное изучение литературы» (1915) прямо говорит о революции Ариона и революции Феспиды как об элементах эволюции античной драмы¹⁸. Но были и попытки методологически осмыслить сочетание эволюционного и революционного аспектов описания. Наиболее разработанной и влиятельной теорией такого рода оказалась концепция Фердинанда Брюнетьера.

Брюнетьер строил свою систему и на онтогенетических, и на филогенетических аналогиях: развитие жанров интерпретировалось то как жизненный цикл индивидуального организма (например, в случае французской классицистической трагедии), то как эволюция вида (например, трансформация духовного крас-

норечия в лирическую поэзию)¹⁹. При этом Брюнетьер особо выделял вопрос о факторах эволюции или, как он говорил, о «модификаторах жанра». В лекционном курсе 1889—1890 гг. «Эволюция жанров в истории литературы» он называет этот вопрос «самым сложным и самым темным из всех»²⁰. Здесь Брюнетьер указывает три таких модификатора: раса, среда, индивидуальность. Совершенно очевидно, что Брюнетьер берет за основу знаменитую триаду Тэна «раса, среда, момент», но подвергает ее принципиально важной трансформации. Фактор момента, который у Тэна выражал надличную необходимость, заменен у Брюнетьера фактором, выражающим историческую непредсказуемость. По мнению Брюнетьера, значение индивидуальности «невозможно переоценить»²¹: «Порой хватает одного человека, чтобы изменить ход вещей»²², — пишет он. Это отступление от жесткого эволюционизма предвещает индетерминизм Тьянянова «ей закажут Индию, а она откроет Америку»²³. В лекционном курсе 1891—1892 гг. «Эпохи развития французского театра» Брюнетьер несколько изменяет свою схему. Теперь он выделяет два основных фактора эволюции: индивидуальность и момент. Констатация преобразующей роли писателя становится более уверенной: «Появление в истории жанра таких писателей, как Корнель, Мольер, Расин, Мариво, Бомарше, изменяет закон эволюции жанра»²⁴. Но еще более примечательно то, как трактуется Брюнетьером фактор момента. Если Тэн под моментом понимает одну из закономерных стадий развития живого организма, то у Брюнетьера словом «момент» обозначается состояние жанра, с которым имеет дело начинающий писатель. Момент предопределяет творчество писателя в том смысле, что писатель отрицает унаследованное им состояние жанра: «<...> форма трагедии Расина была предопределена формой трагедии Корнеля, и еще прежде, чем она стала трагедией Расина, было как бы предreshено, что она будет иной, нежели трагедия Корнеля»²⁵.

Эта идея получает окончательное оформление в «Учебнике истории французской литературы» (1898), где она связывается с понятием литературной революции. «Мы хотим сделать иначе, чем наши предшественники: вот источник и движущий принцип изменений вкуса и литературных революций; в нем нет ничего метафизического. «Плеяда» XVI в. хотела сделать нечто иное по сравнению с Клеманом Маро. Расин в «Андромахе» хотел сделать нечто иное по сравнению с «Пертаритом» Корнеля. Дидро в «Отце семейства» хотел сделать нечто иное по сравнению с «Тартюфом» Мольера. Романтики в наше время хотели сделать нечто иное по сравнению с классиками»²⁶. И далее Брю-

нетьер отождествляет преемственность с эпигонством: «Бывают и такие, которые хотят делать то же самое, что и их предшественники. (...) Но в истории литературы и искусства именно такие не идут в счет»²⁷. Вместо плановости — непредсказуемость; вместо преемственности — борьба и смена: вот черты литературной эволюции, которые акцентируются поздним Брюнетьером. К этому следует добавить, что новое понимание эволюции естественным образом сопрягалось у Брюнетьера со спецификаторской тенденцией (которая заметна и у некоторых других литературоведов конца XIX в.). Еще в 1882 г., полемизируя с попыткой вывести французский классицизм из философии Декарта, он писал: «История литературы несет внутри самой себя достаточный принцип своего развития»²⁸. В 1893 г. он начал свой курс «Эволюция лирической поэзии во Франции в XIX веке» с разграничения литературной истории и литературной эволюции: литературная история — сумма разнородных фактов, литературная эволюция — ряд однородных фактов²⁹. Наконец, в «Учебнике истории французской литературы» он провозглашает основным из всех влияний — влияние произведений на произведения (в описанном выше антагонистическом смысле)³⁰. Если к этому еще добавить особо подчеркнутый Брюнетьером в том же учебнике интерес к переходным эпохам, который мотивируется обилием неудавшихся инновационных попыток в эти эпохи³¹, облик «предтечи Тынянова» будет завершен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Wellek R.* The concept of evolution in literary history // For Roman Jakobson: Essays on the occasion of his sixtieth birthday. The Hague, 1956. P. 653—661.

² См., например: *Pizer D.* Evolutionary ideas in late nineteenth-century English and American literary criticism // *J. aesthetics a. art criticism.* 1961. Vol. 19, N 3. P. 305—310.

³ *Аристотель.* Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 649—650.

⁴ *Wellek R.* Op. cit. P. 654.

⁵ *Аристотель.* Указ. соч. С. 650.

⁶ *Webbe W.* A discourse of English poeetrie // *Elizabethan critical essays* / Ed. by G. G. Smith. London, 1937. Vol. 1. P. 294—295.

⁷ *Pellisson P.* Discours sur les oeuvres de M. Sàrasin // *Oeuvres diverses de M. Pellisson de l'Academie française.* Paris, 1735. Т. 2. P. 399—400.

⁸ См., например, о «маротическом стиле» XVII—XVIII вв.: *La Harpe J.-F. de.* Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, an VII (1799). Т. 4. P. 105.

⁹ *La Harpe J.-F. de.* Op. cit. P. 219.

¹⁰ *La Harpe J.-F. de.* Op. cit. P. 373.

¹¹ *Lamartine A. de.* Mémoires politiques // *Lamartine A. de. Oeuvres complètes.* Paris, 1863. Т. 38. P. 32.

- ¹² ПИЛК. С. 270.
¹³ ПИЛК. С. 256.
¹⁴ ПИЛК. С. 536.
¹⁵ *Кареев Н. И.* Литературная эволюция на Западе. Воронеж, 1886.
С. 200.
¹⁶ *Symonds J. A.* On the application of evolutionary principles in art and literature // *Symonds J. A.* Essays speculative and suggestive. London, 1890. Vol. 1. P. 47.
¹⁷ *Symonds J. A.* Op. cit. P. 63.
¹⁸ *Moulton R. G.* The modern study of literature. Chicago, 1924. P. 166.—167.
¹⁹ *Brunetière F.* L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. 2me éd. Paris, 1892. T. 1. P. 13.
²⁰ *Brunetière F.* Op. cit. P. 12.
²¹ *Brunetière F.* Op. cit. P. 33.
²² Ibid.
²³ ПИЛК. С. 166.
²⁴ *Brunetière F.* Les époques du théâtre français. Paris, 1892. P. 388.
²⁵ *Brunetière F.* Op. cit. P. 386.
²⁶ *Brunetière F.* Manuel de l'histoire de la littérature française. 6me éd. Paris, [s. d.]. P. 111.
²⁷ Ibid.
²⁸ *Brunetière F.* Descartes et la littérature classique // *Brunetière F.* Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Série 3. 5me éd. Paris, 1904. P. 4.
²⁹ *Brunetière F.* L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle 6me éd. Paris, 1913. T. 1. P. 4.
³⁰ *Brunetière F.* Manuel de l'histoire de la littérature française. P. 111.
³¹ *Brunetière F.* Op. cit. P. IV.

Л. Д. Гудков

СОЦИАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ДИНАМИКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ

Известно, что в разработке теории литературной эволюции, бывшей одной из немногих конститутивных тем ОПОЯЗа, его члены отталкивались от негативного опыта других литературоведческих направлений. Методологическая критика формалистов (по крайней мере ведущих исследователей школы) захватывала почти весь спектр исследовательских принципов, существовавших на тот момент (главным образом те, которые могли служить формулами объяснения движения литературы, а стало быть, — ее истории). Опоязовцы ясно сознавали не только слабость этнографического подхода к литературе, бесконечность возможностей проследить трансформации и скрещения тем и мотивов (что делает прозрачной значимость объяснения собственной литературной динамики), но и недопустимость для историка ограничиться простой каталогизацией литературных форм и явлений (хотя, конечно, сами по себе подобные задачи крайне важны в качестве литературоведческой пропедевтики). И уж тем более не могло их удовлетворить то, что считалось «социологией литературы», а по существу было литературоведческой разновидностью экономического детерминизма. Критически оценивали они и посылки эклектического академизма, рассматривавшего историю литературы как идеологический эпифеномен национальной культуры.

Сегодня приходится еще раз повторить вслед за ними, что ни один из этих подходов не может служить достаточным основанием для теоретически проработанной истории. Во всех подобных схемах движущие начала или силы истории выносятся за пределы собственно литературы и полагаются либо в какой-то иной системе, выражением которой становится литература, либо в самом исследователе, регистрирующем изменения литературных явлений на шкале исторического времени.

Специфика опоязовского решения была связана с комплексом идей «литературная эволюция как смысловая инновация», которые должны были бы направлять внимание исследователей на формы смыслообразования, относящиеся исключительно к технике авторского выражения. Это объясняет особый интерес формалистов к семантическому смещению или сдвигу, остранинию, пародии и т. п. Однако, хотя собственно вопросы смыслообразования и сфера инновации — центральная часть проблематики литературной динамики, процессуальность ими еще не исчерпывается. Инновация — только острое, фокус развертывания динамического ряда.

Усилия опоязовцев концентрировались вокруг поисков решения задачи: как специфицировать или детализировать рациональную технику исторической реконструкции актов смыслообразования*, т. е. средства для типового анализа ситуаций литературной инновации. Однако, оставив без внимания прочие теоретические элементы литературного процесса, опоязовцы закрыли для себя возможность дальнейшей методологической работы — проблематика литературной инновации осталась связанной чисто предметными обстоятельствами, что сделало невозможным перевод инновации в план методического регулирования, операциональной доминанты исследовательского интереса, работы в целом. Признавая за рациональной реконструкцией ее важнейшую роль — фиксацию механизмов инновации, нам все же приходится еще раз отметить, что опоязовская задача — искать и разбирать моменты литературной инновации — могла бы удовлетворять условиям лишь чисто индуктивного описания литературы, но не отвечала требованиям *теоретического* объяснения ее движения. Поэтому для определенных и сравнительно ограниченных задач теории сохраняется необходимость дать в том или ином виде общий эскиз динамики литературной культуры как целого, т. е. продолжить обсуждение вопросов, начатых формалистами.

Этот круг вопросов связан с методической необходимостью представить в каком-то аналитическом языке (число этих язы-

* В качестве примера реконструкции можно указать на работы Тынянова о Тютчеве и Гейне, где рассмотрены поиски Тютчевым синтеза такой конструктивной формы, которая допускала бы риторически-монументальную тональность высказывания, но одновременно гарантировала бы авторскую субъективность от высокопарности, почти неизбежной после смерти эпики и традиционной формы метафизики, наступления секулярного века культуры. Такой конструкцией стал «фрагмент» (ее аналогом в европейской живописи можно было бы считать жанр «руины» со всеми его стилистическими возможностями).

ков, видимо, задано наличием концептуальных или теоретических парадигм, претендующих быть основой междисциплинарных исследований) весь цикл движения, от начала до конца литературной динамики. Важность подобной работы заключается не только в эвристической ценности общей схемы функционирования культуры, но и в получении — исходя из идеи целого — своего рода проблемной карты, возможности прояснить смутные или нерационализованные места, расхожие, но остающиеся лишь интуитивными представления о динамических аспектах символических систем. Даже если бы такая работа была лишь систематизацией общих мест и положений в исследованиях литературы, то и тогда она была бы обязательной и необходимой фазой аналитической работы.

Все сказанное выше можно считать преамбулой к трем следующим тезисам.

1. Процесс литературной динамики есть процесс рутинизации литературной инновации, или, иначе говоря, тривиализации тех специфических оригинальных значений, которые произведены в актах новационного смыслообразования. Конец литературной динамики отмечен состоянием, когда конструкция или прием теряет свой семантический ореол — значимую связь с ситуацией своего появления или возникновения у конкретного автора. Конструкция используется столь многими, что становится безличным, стертым значением, вошедшим в нелитературный обиход, элементом общей повседневной цивилизованности. Понятно, что сам конец течения литературного времени не осознается, так как остановка его культурно не маркирована.

2. «Фон», или пародурируемые в актах смыслообразования конструктивные или тематические значения, не есть нечто неподвижное, а напротив, сам представляет собой движущее начало эволюции или динамики, подчиняющееся системе социального взаимодействия, описание которого требует специального анализа. Или же: структуры культурных конфигураций, доминирующие или вторичные ряды, старшие или младшие ветви литературных родов, мифов, канонов, традиций существуют не в идеальном пространстве культуры (на манер платоновского космоса вечных идей), а закреплены композицией социальных образований, благодаря которым литература и существует как нечто целое. *Условием* литературного движения становится распределение систем литературных значений (с их различиями временных характеристик, глубины и особенностями организации культурной памяти, устройством и наборами литературных авторитетов и символов) по тем или иным узлам социального взаимодействия, складывающимся по поводу литературных яв-

лений. Литературная статика, на фоне которой только и можно отмечать движение, в этом смысле есть не абсолютная неподвижность, вневременность литературных рядов, а структурность социального мира культуры. Перефразируя известное выражение «короля играют придворные», можно сказать, что литературную динамику делают рутинизаторы (эпигоны и хранители).

3. Литературная динамика в своем социально-структурном аспекте представляет собой непрерывное взаимодействие участников литературного процесса, распределяемых в соответствии с их основными функциями по фазам всего цикла динамики: *инновации, отбора нового, хранения* образцового состава литературы, *адаптации* литературных образцов (в любом отношении), т. е. их утилизации, использования в других литературных или внелитературных целях. Весь цикл — от момента инновации до растворения в повседневности — можно описать через набор или композицию групп, образующих или отмечающих отдельные фазы процесса. Конституция этих групп (стало быть, самоопределения их членов как основание выделения группы из всей массы взаимодействия по поводу литературы) определяется различием их функций, а нормы, в соответствии с которыми строятся взаимоотношения между группами, могут рассматриваться как своего рода правила динамики, правила передачи образцов (литературной топики, сюжетики, типов героев, метафоры и проч.) от группы к группе. Пользуясь словами Тынянова, можно сказать, что литературная динамика раскрывается как последовательное изменение функции конструкции или приема. Однако ход этого изменения обусловлен представлениями о символическом «третьем», внешнем по отношению к собственно творцам литературы: о тех, для «кого» отбираются и интерпретируются литературные образцы. Эти фигуры представляют социальные инстанции, заинтересованные в культуре, в частности в литературе. Они являются «внутренними адресатами» участников литературного процесса. Ориентации на них скрыто определяют не только сам отбор нового, но и последующий состав образцов, устанавливаемой таким образом «традиции» или «ряда» литературы, как и все направление дальнейшей динамики, создавая тем самым неявное силовое поле литературной работы. Благодаря этому литературный образец (произведение, конструкция, тема, прием и т. п.) каждый раз оказывается в ином смысловом контексте, иной системе интерпретации и подчиняется ее логике, теряя связь с условиями своего возникновения, включаясь во все более широкие системы значений, признаваемых все большим кругом людей. В противном случае литературные новообразо-

вания оставались бы лишь достоянием предельно малой группы, непосредственно связанной с автором, первых слушателей и читателей и т. п. Неизбежность последующей универсализации смыслового элемента вызвана самим фактом признания его ценностного содержания.

Литературная динамика начинается с использования слов поэта для целей и отношений, не связанных собственно со структурой авторского смыслообразования. Фазы прохождения или изменения, трансформации семантики образца, функционального значения конструкции или приема можно рассматривать как последовательности, составляющую течение культурного времени. (Если исходить из того, что время задано не физической хронологией, а точками семантических переломов, сдвигов, изменений.)

Рассмотрим всю схему динамики несколько подробнее. Начнем с первой группы — *творцов* или *инноваторов*, дающих начало движению. Мера радикальности инновации — степень выражения авторской субъективности, следовательно, отклонения от общепринятых представлений о реальности, нормативного фиксированного порядка вещей. Явным операциональным признаком субъективности могут служить особые семантические образования, лишенные предиката существования, т. е. чисто фикциональные синтетические значения. В качестве наиболее чистой или предельной формы приведем ахматовские строки: «зеркало зеркалу снится», «беды скучают без нас», «последняя невстреча» или метафоры Заболоцкого: «и мысли мертвецов прозрачными столбами», и др. Такие семантические образования в логике и философии науки иногда называют «логически невозможными» или «интересными» истинами. Эти парадоксальные в экзистенциальном плане значения представляют собой такой индивидуальный синтез различных предельных ценностных представлений (в эпистемологическом отношении — трансцендентальную структуру), на который в общепринятом языке и общении наложен запрет. Иными словами, поддержанием жесткой нормы реальности, устойчивости смыслов и значений предметов (=отношений к ним, стало быть — и отношений между людьми) достигается систематическая и непрерывная изоляция инновационных и продуктивных групп и сегментов культуры, узаконивающих их существование.

Смысл же отмеченных выше конструкций значим только внутри них самих, только в границах самого экспрессивного действия и выражения субъективности. Принцип понимания этих конструкций заключается в воспроизводстве самого процесса их субъективного синтезирования (методически генезис

смыслового образования выступает в форме правила понимания семантической структуры). Если рассматривать смыслообразование как соединение ценностных значений, их «перевод друг на друга», ранжирование и т. п., то возможность медиации ценностей (в обиходе не подлежащих опредмечиванию — нельзя овеществить идею добра или свободы, красоты и бессмертия, нельзя однозначно установить, что есть бесконечность) предполагает предварительную и условную (игровую) их натурализацию, причем сама эта натурализация или персонафикация ценностных значений осуществляется в демонстративной и «театрализованной» форме («беды скучают без нас»).

Важно подчеркнуть, что для связывания или сопоставления ценностей в такой натурализованной форме значимы лишь чисто субъективные основания, т. е. принцип понимания и источники синтезируемого семантического материала не обладают никаким собственным или «объективным» (внешним по отношению к авторскому Я) авторитетом: они значимы лишь постольку, поскольку их устанавливает поэт (субъект культурного действия и высказывания). Нет, следовательно, никаких навязываемых извне правил построения смысловой структуры, кроме указываемых и демонстрируемых тут же, в самой ситуации порождения смысла. В этом, кстати, и заключается характер «затруднения» или «сдвига», который подчеркивали в своей поэтике и теории литературы опоязовцы: нормы понимания или генезиса семантической структуры заданы в самой субъективности образования, нормах соединения несовместимых значений. Парадоксальность такого синтеза указывает на особые принципы рациональности построения, предполагающей обучение правилам в процессе самой «игры», т. е. научение смыслообразованию в процессах демонстрации производства смысла. Это и есть игра в самом серьезном и строгом смысле, на который указывал Тынянов — «игра с чистой формой»¹.

Сообщество, возникающее на признании таких правил, а стало быть, конституированное подобными представлениями о человеке, — это общество равнозначных индивидов, интеграция которых возможна лишь через признание в каждом из них равноценности творящего духа (модель — идея Цеха поэтов, платоновской Академии, Телемского аббатства). С формальной точки зрения аналогией замкнутой структуры смыслообразования будет золотое правило этики или категорический императив Канта — идея автономного и самодостаточного индивида, назначающего себе правила поведения. Принцип «игра с чистой формой» соответствует в формальном отношении принципу «поступай с другими так, как ты хотел бы, чтобы поступали

с тобой». Всеобщность и универсальность ценностей культуры (непременная предпосылка «большой» литературы) означает чисто субъективный их выбор и признание, т. е. самостоятельное утверждение правил игры, условий и границ действия: черта между внешним миром повседневности и зоной смыслообразования проведена признанием условий «места» и «времени» значимости вводимых правил. Вне фикционального синтеза значений и вне ситуации понимания семантических рамок конструкции этого типа не действуют. Поэтому оппонентом субъективному Я в литературе выступает не конкретный социальный персонаж, а сама анонимность рутинного строя вещей, устойчивость общепринятых, коллективных представлений и форм их семантического выражения.

Однако смыслообразование (и непременное многообразие его форм) еще не составляет само по себе динамического ряда, поскольку в принципе возможно простое накопление идей и новых смыслов, без их признания вне группы инноваторов дающими начало движению. (Несостоявшаяся рецепция — проблема, в теоретическом отношении тождественная реконструкции ситуации инновации.) Социокультурная динамика начинается с тех, кто заимствует литературные образцы уже как готовые смысловые значения.

Вторая группа — те, кто отбирает значимое из всего, что возникло в актах инновации. (При этом отбор здесь может быть произведен только по правилам, указанным извне, в соответствии с определенными нормативными критериями.) Функция этой группы — селекция образцов в отношении иных литературных, идеологических и прочих культурных авторитетов и персонажей. Сама селекция в функциональном плане означает не просто отбор, но и снижение литературного многообразия, поскольку отбираемые значения включаются в интерпретационную систему, в определенный однозначный контур — систему идей литературной партии, заказчика шинельной оды или романа, литературы социально-критического толка. В зависимости от того, на кого ориентируется отбирающий, выстраивается и соответствующая проекция литературы. Многообразие типов отбирающих (посредников в литературном процессе) в принципе есть свидетельство исторического богатства литературной культуры, динамичности и свободы литературы, равно как и сложности социальных связей в обществе, наличия специализированных подсистем и образований. Напротив, единственная инстанция признания «литературного дела» — симптом тотального контроля над литературой, превращения ее, с одной стороны, в род орнаментальной аранжировки нескольких одобрен-

ных и узаконенных тем, а с другой — в департамент идеологической поддержки нелитературных авторитетов.

Можно наметить ряд типов отбирающих посредников: кружок знатоков и любителей, оставляющих стандарты вкуса нерационализированными, но зато обеспечивающих условия сохранения текста; переводчики (здесь особенно существенно, в отношении кого и что они переводят, какие аналоги — ритмические, лексические и т. п. — подыскивают в собственной культуре прошлого для передачи чужих образцов, на какой смысловой или конструктивный ряд ориентируются и т. п.); критик; независимый «интеллектуал» и другие. Важно лишь, что любой отбирающий, в отличие от инноваторов, исходит из внешних, тем или иным образом эксплицируемых литературных эталонов, а стало быть — неизбежно придает литературной инновации однозначный характер. Насколько значим этот момент коммуникации между автором и группой первого прочтения, можно судить по сравнительно недавнему выступлению Д. Савицкого на конференции русского авангарда во Фрибурге (Швейцария, февраль 1987 г.): эмигрантская литература при всей своей технической изощренности, тематической свободе и новизне, оставшись без критики, теряет начальный импульс самореализации, теряет внутреннего адресата — читателя, в результате чего возникают чувства тупика, литературной эхоталии. Несмотря на значительный продуктивный потенциал писатель в эмиграции (что отчасти подкрепляется опытом немецкоязычной эмигрантской литературы в 30-е годы) с течением времени оказывается перед дилеммой: либо перейти на другой язык и, соответственно, сменить публику и продолжать работать, либо выйти на коммерческий рынок. В противном же случае остается угроза замыкания в собственном кругу и неизбежная перспектива дилетантизации².

Результаты произведенного отбора принимаются следующей группой уже в качестве норм литературной культуры, состава произведений, отмеченных нормативностью, авторитетностью. Поэтому для тех, кто уже воспроизводит размеченный остаток авторов и текстов, канонизированные формы и приемы (в совокупности классицизированных текстов), литература предстает как иерархическое устройство, ранжированное по степени культурной значимости. Внутреннее, актуальное время первой инновационной группы здесь распадается и организуется по оси прошлое (=нормативно-образцовое) и настоящее без будущего, т. е. все события литературы разворачиваются в модусе истории: «литература» здесь только эталонные авторы и тексты. Новые произведения и авторы в подобной системе — лишь

неопределенный (проблематичный) предмет сопоставления с прошлыми образцами³.

Наиболее ясный феномен — классика сама по себе выступает как своеобразный признак имперской организации общества⁴ с соответствующей параллелью топики метрополии и провинции. Круг основных мотивов задан тематизацией центр-периферических связей как формы записи культуры (где «центр» — столица, Город, архетип или доминирующий «миф» и т. п. — фиксирует наиболее значимые и фундаментальные для культуры данного социального целого ценности; напротив, «периферия» в этой системе пространственной организации социокультурных значений принимает на себя выражение не-инновационных, рутинных смыслов, относящихся к процессам воспроизводства и поддержания образца, повторению или эпигонскому разыгрыванию эталонных сюжетов и конструкций). Этот «горизонтальный» план фиксации светских ценностей принципиально отличается от «вертикальных» символических медиаций инновационной среды. Свобода креативного Я, обреченного всегда оставаться наедине с миром и небом «вечных» ценностей без всяких посредников, а потому подвергающего рефлексии любые формы заставляющей в своей нормативности культуры (в том числе и указанную выше матрицу «центр—периферия», как это сделано, например, И. Бродским), постоянно оказывается в конфликте с ученичеством подражателей классике, готовящих рецептурную литературу.

Однако не менее частым случаем является консервация одной лишь экспрессивной техники, что обеспечивает движение тривиальной массовой или социально-критической литературы. Стремление разрушить игры в фикциональность и обеспечить «серьезность» и авторитетность литературы ограничением ее «общественной роли», как это подчас происходит, ведет к обеднению самих модусов литературности, к тому, что оцениваются чисто тематические или содержательные моменты. В таких ситуациях сама литература становится с неизбежностью лишь эпифеноменом просветительской идеологии культуры со всей присущей таким течениям непроявленностью неравенства человеческой природы, совпадением власти и культуры как фокуса интеллектуальной вселенной. Доминирующий тип социальных связей, конституирующий литературу такого типа, — «авторитет — общественность», писатель как критик или школьный учитель. Это стадия, по выражению Эйхенбаума, «готовой литературы».

Таким образом, селекторы «готовят» литературные блюда и передают их другим социальным группам в неизменной интер-

претации (или, по крайней мере, их рецептурные формулы). Во всех этих случаях именно конструктивная сторона литературы — экспрессивная техника, стереотипная метафорика и т. п. будут выступать как субституты самой реальности, формы ее риторической организации, критерии «настоящей», «подлинной» действительности и ее прошлого. (Отсюда борьба за соблюдение нормы этой «реальности». Истории литературы типологически могут различаться своей способностью дистанцироваться по отношению к сменяющим друг друга нормам реальности.) Актами селекции и интерпретации достигается связность, интегрированность литературной инновации со всем целым литературы и культуры, устанавливаются общие интерпретационные связи между различными символическими системами и группами их носителей (выбор соответствующей системы — философии, историософии, той или иной идеологии и т. п. — будет влиять на способ толкования литературы).

Детерминирующими в установлении этих связей являются, повторим еще раз, типы «третьего», выступающие в роли «невидимой руки», направляющей ход литературного процесса, последовательность актов заимствования. Можно сказать, что сам акт селекции тоже представляет собой пародирование текста в расчете на понимание и интересы «третьего», т. е. переинтерпретацию и трансформацию его семантической структуры по нормам, кодам, алгоритмам внелитературных систем.

Таким образом, функция хранителей или репродукторов сводится к поддержанию норм литературной культуры, воспроизведению образцового состава литературы. Важнейшим признаком их деятельности является энциклопедический характер литературы на этой фазе. Организация литературы представляет собой замкнутое, таксономированное или классифицированное целое, обозримое и законченное, с обязательным жестким отбором литературных авторитетов и символов (классика, собрания канонических текстов и сопровождающих их версий; индексы сюжетов; курсы истории литературы, в большей или меньшей степени эклектичные по отношению к собственно исследовательским задачам).

Сознание указанного типа крайне иерархично и оценочно: это упаковочное сознание, фасующее культуру для последующей передачи ее другим группам или поколениям. Мир этой литературы прозрачен, непроблематичен, дидактичен. Нельзя недооценивать значения такой деятельности: музеефикация — важнейшая стадия в процессах содержательной трансформации литературного образца и воспроизводства культуры. Схематика собственно хранения литературной культуры не обязательно

может быть (и даже, как правило, не бывает) литературной: в ее роли используется либо определенная идеология культуры (литература как отражение какого-то иного движения — национального, политического, социального и т. п. развития, провиденциального замысла и проч.) либо даже утопия культуры (в маннгеймовском смысле). В последнем случае литература строится как форма выражения духа соответствующей инновационной, но маргинальной группы, дискриминируемой в каком-то отношении (здесь сами принципы интерпретации становятся символами внутригрупповой солидарности, основой воспроизводства группы или творческой среды, проекцией ее символов и ценностей на будущее, на фиктивное или идеальное пространство).

От подобных процедур содержательной рутинизации следует отличать собственно научную интерпретацию, даваемую исследователями литературы. Здесь мы имеем дело с так называемой формальной рутинизацией, т. е. разрушением авторской уникальности в процессе анализа тематических или конструктивных источников новации. Продуктом исследовательской рационализации и изучения становится не конкретное имя или ситуация в литературе, а систематически представленный космос литературной культуры соответствующего периода или типа.

Однако первоначальные инновационные образцы и значения в любом случае неизбежно искажаются и деформируются ради поддержания известной и необходимой целостности и связности всей интерпретационной системы хранения и передачи литературной культуры.

В отличие от функции воспроизводства культуры и ее стандартов, принципиальная роль *эпигонов*, этих жуков-могильщиков инновации, заключается в разрыве смысловых, тематических и конструктивных элементов образца, изменении функции приема или конструкции. Этот разрыв обеспечивает дальнейшее их существование на правах свободных культурных радикалов, т. е. делает возможным любое использование отдельных тематических или конструктивных элементов в самых различных целях и отношениях (например, для технической комбинаторики в заказной литературе, для дидактики, иллюстрации, социальной критики, развлекательности и т. п.). «Эпигон» поэтому, в данном контексте, — не столько оценочное понятие, сколько функциональное, терминологическое.

Его работой обеспечивается в основном то, что семантические структуры, некогда бывшие инновационными, теснейшим образом слитые с авторской ситуацией, явившиеся на свет лич-

ностным, неповторимым ответом судьбе, критическим моментом осознания себя в мире, игрой или чем-то еще, превращаются в объективные, т. е. ни от кого не зависящие, чистые, можно сказать «геометрические» культурные формы, допускающие именно поэтому разнообразное использование и адаптацию. Подобные символические элементы или образования могут становиться предпосылкой, грамматикой или материалом любого культурного высказывания. Рутинизация происходит как устранение семантического ореола или памяти конструкции, следов ситуации ее возникновения. Тем самым продукт деятельности эпитона (т. е. разрыва между авторством и конструкцией) выступает как консервация конструктивного или тематического материала в культуре, обогащение культурной повседневности.

Наконец, последняя фаза динамики, с которой связана деятельность потребителей культуры, — состояние литературы как цивилизации. Это нормальный уровень повседневной или литературной информированности и компетентности, способности различать литературное и не-литературное, определенной степенью знакомства с тем или иным состоянием литературной культуры (школьным, вузовским, интеллигентским и т. п.), короче, некая осведомленность. Радикалы литературной культуры — сюжеты, речевые осколки, штампы и т. п. обращаются как тематические или конструктивные стереотипы. Их анонимность, шаблонность, устойчивость становятся условиями не только массового потребления, но и изменения среды или средства транслирования: эти литературные блоки или клише уходят или переходят на другой канал воспроизводства — в печать, кино, СМК и т. д.

Общезвестность и понятность такого материала — необходимое условие массового воспроизводства повседневности, например, бытового массового чтения, когда читатель не помнит ни автора, ни названия книги, т. е. читает как бы одну бесконечную книгу со стереотипным формульным построением, такими же типами героев, общеобязательными нормами действия и мотивации. На этой стадии прежние тематические и конструктивные элементы, как кусочки смальты, становятся образно-символическим материалом социальных конструкций реальности, нормативно-риторическими формами организации и восприятия социальной и исторической действительности. Прежний литературный характер значений на этой стадии может быть раскрыт лишь в ходе специального анализа, расколдовывающего средствами социолингвистики, социологии языка или идеологии кажущуюся «естественность» реальности. То,

что для неспециализированного сознания представляется чертами исторической эпохи, ее событиями, раскрывается здесь как слежавшиеся, спрессованные литературные штампы и конструкции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПИЛК. С. 379; ср. также с. 372—374.

² Синтаксис. [Париж], 1987. № 18. С. 151—164.

³ Подробнее об этом см.: *Дубин Б. В., Зоркая Н. А.* Идея классики и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40—83; *Дубин Б. В., Рейтблат А. И.* О структуре и динамике системы литературных журнальных рецензентов (1820—1978 гг.) // Книга и чтение в зеркале социологии. М., 1990. С. 150—176.

⁴ Ср.: *Éliot T. S.* What is a classic? // *Éliot T. S.* On poetry and poets. London, 1957. P. 53—71.

В. А. Марков

ЛИТЕРАТУРА И МИФ: ПРОБЛЕМА АРХЕТИПОВ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Можно сказать, что вселенные мифов обречены распасться, едва родившись, чтобы из их обломков родились новые вселенные.

Ф. Боас

В. Шкловский говорил: «Человеческое сознание исследует внешний мир, не восстанавливая каждый раз всю систему поиска»¹. Этот поиск интроспективно (для сознания) и ретроспективно (в историческом плане) уводит нас в область «археологии» понятийного и художественного мышления, в те глубинные пласты, которые питали все последующее развитие духовной культуры человечества. Так возникает проблема архетипов, т. е. первичных, исторически уловимых или неосознаваемых идей, понятий, образов, символов, прототипов, конструкций (по Тынянову), матриц и т. п., которые составляют своеобразный «нулевой цикл» и одновременно «арматуру» (термин К. Леви-Строса) всего универсума человеческой культуры. Архетипы — не музейные мумифицированные экспонаты, вырванные из контекста исторического развития. Это вечно живой, пульсирующий механизм и субстрат тех космических (культурный универсум есть антропогенный космос) циклов, которые «сверху» читаются как *вечное возвращение*, а «снизу» — как *вечное возрождение* (ренессансность смыслов, по Бахтину). Антропогенный космос напоминает модель осциллирующей Вселенной в космологии, где роль архетипов играют стабильные элементарные частицы и физические константы.

Все многообразие архетипов имеет некоторую единую основу. Архетипы — это смыслообразующие центры, лежащие в структурах подсознания; в них сконденсирован духовно-прак-

тический опыт человечества. Они надежно сохраняют — чтоб не «порвалась дней связующая нить» (Шекспир) — первичные социокультурные коды, универсальные символы мыслящего и действующего человечества. Здесь можно видеть аналог тому матричному синтезу, который реализован природой в механизмах наследственности.

В зависимости от контекста (исследовательских установок) можно выделить три модальности архетипов, которые высвечивают разные грани еще не вполне проработанного понятия.

1. **АРХЕТИПЫ ПАРАДИГМАЛЬНЫЕ.** На этой основе выстроены работы известного мифолога М. Элиаде. Здесь «архетип» является синонимом к «образцам для подражания», «программам поведения» и т. п. «Мифы сохраняют и передают парадигмы — образцы, в подражание им осуществляется вся совокупность действий, за которые человек берет на себя ответственность»². Мифомышление, согласно Элиаде, противостоит «истории». Это механизм вечного возвращения: посредством ритуала происходит сбрасывание событий на нули, преодоление темпоральности. Человеческое сознание, хотя бы и символически, освобождается от «ужаса истории», погружаясь в некоторую синкретическую первооснову. Заметим, что сейчас всерьез обсуждаются возможные альтернативы установкам на безудержный прогресс — реальный и мнимый.

2. **АРХЕТИПЫ В СМЫСЛЕ К. ЮНГА.** Речь идет о структурах «коллективного бессознательного», где отложились древнейшие образования, контролирующие основные мыследеятельностные интенции человека. Архетипы — это априорные организаторы («орги») человеческого опыта, нечто общезначимое в социокультурном универсуме человечества (разумеется, с учетом исторических, этнических и иных модификаций). Они могут принимать как персонафицированную, так и безличную форму. Мифические персонажи, первобытные «стихии» (вода, земля, огонь и т. п.), астральные знаки, геометрические фигуры, образцы поведения, ритуалы и ритмы, архаические сюжеты и многое другое имеют статус архетипов. Их трансляция от поколения к поколению, по-видимому, связана с механизмами наследования на уровне нейронных структур мозга, т. е. в конечном счете с генотипом.

3. **АРХЕТИПЫ «ФИЗИКАЛИСТСКИЕ».** Они отражают единство структур космических и ментально-психических, понятийных и художественно-образных. Объективный и субъективный миры сформировались на основе единых закономерностей. Эволюцию «человеческого мира» Леонид Леонов назвал гуманистической космогонией. В структурах бытия и художест-

венной реальности мы найдем пространство и время, неопределенность и относительность, дополнительность в смысле Н. Бора и виртуальность, стохастику и когерентность, «странность» и энтропию, закономерности эволюции дарвиновского типа, найдем свою алгебру и гармонию, кибернетику и синергетику.

Все отмеченные модальности архетипических структур имеют характер социокультурных матриц, сформировавшихся в человеческом сознании вообще, в художественном сознании в частности. Сама идея «архетипов» идет от Аврелия Августина.

Литература как особая форма художественного мышления («изящная словесность») имеет свой архетип, где впервые обозначилась граница между литературой и не-литературой. Этот архетип (как и любой другой) является инвариантом литературно-художественного процесса и одновременно творческой проблемой, поскольку граница *литературности* никогда не остается предзаданной. «Устойчивым оказывается то, — писал Тынянов, — что кажется само собою разумеющимся, — литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция...»³ Над обычным вербальным текстом «надстраивается» особый коннотативный супертекст, который переключает интенции реципиента с содержания сообщения на способы его кодирования. Достигается этот эффект за счет операции *остранения* слова. В. Шкловский говорил, что в результате происходит «обновление ощущения», т. е. возникает принципиально новый субъективный образ. Рождается особый, «непредсказуемый» эстетический объект — со своей странной организацией (словом «выкручивают суставы», по выражению одного современного поэта), причудливой ассоциативностью, раскованной метафоризацией и т. п.

Искусство есть прием — прием остранения словесного или иного материала. Искусство — это «странность» мироощущения и миропонимания, созидание художественных миров, мимолетных и вечных, интимных и узнаваемых всеми.

Какие странные слова
Принес мне тихий день апреля.

Анна Ахматова

И еще из Ахматовой: «...в стихах все быть должно не-кстати...» Пересотворение человека и мира — сверхзадача искусства и его природа: вечное возвращение к первоистокам и вечное обновление.

Генезис поэтических миров соответствует тому общему эволюционному принципу, который обнаруживается в древнейших, «палеолитических» структурах человеческого мышления. Космогонические мифы народов мира свидетельствуют о том, что в качестве генетического первоначала архаическим сознанием принимается некий аморфный субстрат — хаос, бездна, океан и т. п. Из хаоса формируется видимый упорядоченный мир — космос, как его называли древние греки. «Переход от хаоса к космосу — основной пафос в принципе всякой мифологии»⁴. Земля и небо, свет и мрак — все было слитным и нераздельным. Первичная синкрета — носитель всех возможных форм бытия, еще не развернувшихся коллизий, ненаписанных драм и трагедий. А затем:

Свет отделился от тьмы,
день отделился от ночи,
земля — от извечных вод.

Пабло Неруда

Из хаоса пробивается и стих. Хаос обладает неисчерпаемым эволюционным ресурсом. Это стихия языка и стихия творчества. От их высокого соприкосновения и рождаются поэтические миры.

Мы находим в литературных произведениях превращенные космогонические сюжеты. Таковы описания весеннего пробуждения природы (геокосмизм), восходов солнца (солярный культ и его реликты), душевных взлетов (микрокосм). Мир и человек как бы рождаются заново — из мрака и смуты. Здесь глубокая архаика ничем не заменима. «Словно после потопа Ноева, / в мире вымытом уйма нового...» (С. Кирсанов). Потоп — это возврат к хаосу, за которым следует новый жизненный цикл. Заметим, что эсхатологические, финалистские мифы по своей структуре в целом совпадают с мифами космогоническими — меняется только их знак: эволюция/инволюция. Нечто аналогичное мы видим в поэтической феноменологии — в картинах закатов и угасаний.

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движение разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул.

<...>

Все во мне и я во всем.

Ф. Тютчев

От «космоса» снова к «хаосу»: вечное возвращение, «спуск в основания» (Гегель). Путь к Океану, где все едино, синкре-

точно, где разнообразие свернуто, силы уравновешены. Человек ищет слияния с миром, стремится как бы прорасти сквозь него. Это резонанс «энтропийный». Но резонансы сохраняются и на уровне высших гармоний в структуре бытия.

Ну, а знаменитое «все во мне и я во всем» — это прямая цитация из арсенала первобытного мифомышления. Там не различались объект и субъект, вещь и ее свойства, имя и предмет, слово и действие, социум и космос, человек и вселенная, естественное и сверхъестественное. Универсальный принцип мифомышления, принцип партиципации — «все есть все», логика оборотничества (А. Ф. Лосев). Отсюда магия слов, вполне натуральная. Креативная функция слова выступала в чистом виде. «В начале было Слово... и Слово было Бог» (Новый завет).

Изящная словесность выводит магию слов на второй круг. Теперь «словесная руда» становится субстратом, из которого создается («операторами остранения») особая художественная реальность. Метафоризация (в ее широком понимании) направлена на индивидуализацию предметов и явлений. «Между тем находящиеся в распоряжении говорящего предикаты позволяют дать предмету только более или менее широкие категориальные (таксономические) характеристики, включив его в класс того или другого объема. <...> Метафора индивидуализирует предмет, относя его к классу, которому он не принадлежит. Она работает на категориальной ошибке»⁵. Поэтическое мышление пересоздает мир, радикально меняя способы организации целого. Здесь свой принцип монтажа, своя логика. Об этом говорил Тынянов: «Каждое художественное произведение ставит в иерархический ряд равные предметы, а разные предметы заключает в равный ряд; каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе»⁶. Конструкция — это способ художественной организации материала, «сумма технологий», дающая на выходе произведение искусства.

По отношению к общепринятым нормам языка метафоризация представляет собой хаосогенный фактор. Метафора вносит хаос в упорядоченные системы предикатов, в логику обычного языка, в его словарь. Спуск в основания и возврат от хаоса к космосу — теперь уже поэтическому. Работа на «категориальной ошибке» соответствует мифологическому принципу партиципации — всеобщей сопричастности явлений. Поэтика и миф обнаруживают глубокие, архетипические связи. Из хаотического субстрата возникают уникальные структуры. «Художником я считаю того, — говорил У. Фолкнер, — кто пытается из эфемерного материала человеческой души создать то, что не

существовало до него»⁷. А вот универсальная модель мирообразования, где творческим интенциям придаются зримые «космогонические» черты:

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Шарль Бодлер

Для мифомышления (его называют также мифопоэтическим мышлением) характерно отношение к природе как к живому существу. Отсюда антропоморфные модели космоса, психоморфизм предметов и явлений. Языки обычного мышления унаследовали первобытный анимизм, но со временем эти «морфизмы» были клишированы и вошли в общую коммуникативную автоматiku. Литература как бы повторно заполняет своеобразную лингвоэкологическую нишу, возвращая магию слов на круги своя. Универсальная одушевленность и одухотворенность поэтического космоса — «второе дыхание» мифа, ренессансность архетипических смыслов на новом, художественно-креативном уровне. Мифопоэтическое мышление — это уже не просто «поэтика мифа», а гиперструктура, объемлющая и архаическое мифотворчество, и метафорическое (художественное) мышление, поскольку метафора есть минимальный, свернутый миф.

Литературные тексты как знаково-символические и эстетические объекты имеют относительно самостоятельное историческое бытие. Древним священным текстам придавался даже онтологический статус: они должны были существовать вечно, да и сама вселенная рассматривалась как своеобразный текст. В новые времена архетип стал метафорой. Галилей говорил, что природа — это книга, написанная на математическом языке. В стихах Эмиля Верхарна лирический герой, «обезумевший в лесу Предвечных Чисел», задает им такие вопросы:

Вы тексты от каких затерянных страниц?
Остатки от какой разрушенной вселенной?

Числа предстают здесь в своей первобытной мощи и несотворенности. Магия текстов охватывает не только магию слов, но и магию чисел. В современных поэтических текстах можно встретить математическую символику, химические формулы и т. п. Используются также шрифтовые модуляции.

Все процессы, происходящие в природе и обществе, имеют циклический характер. Естествоиспытатели пишут о гармониях

и ритмах, которые в конечном счете упорядочивают бытие. Древние мыслители говорили о гармонии и музыке сфер. Поэтический мир является своеобразной функцией отклика на эти архетипические зовы.

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах

(. . .)
Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе

Ф. Тютчев

Даже прямые отрицания этого (Н. Заболоцкий: «Я не ищу гармонии в природе») говорят, скорее, о том, что представления о гармонии могут быть весьма различными.

Гармонические начала литературного произведения заложены в способах его организации — ритмах стиха и прозы, аллитерациях и рифмах, композиционных приемах, цветовых решениях («живопись словом», по выражению Горького), т. е. во всей технике и технологии творчества. Сюда относятся и способы восприятия художественных произведений (рецептивная эстетика). В произведениях эпического жанра набегают океанические волны с большой амплитудой. А где-то бьет барабанная дробь. Неуправляемо движется поток сознания. «Вакханалия ритма» (Ромен Роллан о музыке Бетховена) — модель человеческого бытия, всегда открытого, внутренне напряженного. Но каждая эпоха имеет свои ритмические доминанты. Уловить их непросто — в этом тайна творчества.

Пока, плеча невоплощенно,
себе эпоха ищет ритм,
пусть у плеча невосполненно
свеча раздумия горит.

Евг. Евтушенко

Хаотические структуры, как было показано в кибернетике, являются своеобразным (и абсолютным!) банком данных, хранилищем информации, которое в принципе может выдавать нам любые сведения. Это генераторы случая, обладающие бесконечной памятью. Полинезийцы считают, что сказания и мифы принесены ветром с их далекой прародины («голос ветра»). Архетипы как бы транспортируются воздушной стихией. Поэты давно пишут о том, что они понимают язык природы. (И. Абашидзе: «Язык природы смею понимать».) Мы найдем и поэтическую модель генератора случая⁸. Вот, к примеру, фрагмент из стихов М. Цветаевой:

Каким наитием,
Какими истинами,
О чем шумите вы,
Разливы лиственные?

Это древний миф: явления природы (генераторы разнообразия) выступают в роли смыслообразующего фактора. Так формировался диалог с природой — на основе духовного родства и ритуальной сопричастности человека великой мистерии жизнаторчества.

К числу глубоко архаичных символов относится образ «мирового дерева» (аналоги: мировой столб, мировая гора). Это извечная опора в архитектуре вселенной, мировая ось, соединяющая верхний, средний и нижний миры. Дериватами «мирового дерева» являются ветхозаветные дендросимволы — «древо жизни», «древо познания». До сих пор мы говорим (с иронией и без) «плоды просвещения». Проекцией «мирового дерева» является мифический образ «мировой реки». Все сущее движется по этой реке от ее истоков до самого устья, где она впадает в океан, т. е. сливается с первичным аморфным субстратом. Налицо идея вечного возвращения. «Путь вверх» и «путь вниз», — говорил Гераклит, изображая вечную циклограмму бытия. Символ мировой реки, как архетип, составляет основу стихотворения Тютчева «Смотри, как на речном просторе...» С образом «мирового дерева» мы можем, очевидно, связать хорошо известный в поэтическом творчестве мотив, обозначаемый как «письмена ветвей». Какую-то глубинную информацию содержат не только «разливы лиственные», но и странные сочетания ветвей: это новый дендротекст — криптограмма, иератическое письмо. Мировое дерево — символ роста, развития. Древовидные структуры в современной науке (дендрограммы) — стандартные модели эволюции и логического решения задач. Применительно к эволюционному процессу можно говорить о «дереве кредов», т. е. возможных путей развития. Так эволюционируют органический мир, языки, литература и т. п.

Общая социокультурная и космологическая структура бытия задается бинарными оппозициями, которые обнаруживаются в древнейших пластах мифомышления. Бинарные оппозиции (тернарные — с промежуточным элементом, медиатором) выполняют функцию первичных, архетипических «оргов», позволяющих упорядочить эмпирические и мыслительные данные об окружающем мире. Земля и небо, свет и тьма, верх и низ, восток и запад, мужское и женское, разрешенное и табуированное, обыденное и сакральное — всюду маркировка противоположностей, которые в своей со-

вокупности составляют некоторый матричный комплекс, задающий основные жизненные ориентиры человека архаических и современных формаций. Художественное мышление, естественно, формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производными от базисных бинарных символов.

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пускай же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

А. Блок

Здесь система координат и амбивалентная матрица человеческого бытия, утверждения и отрицания, взлеты и падения, комедии и трагедии, прошлое и будущее, преходящее и вечное. «Есть соль земли. Есть сор земли» (А. Вознесенский).

При анализе поэтических текстов архетипы нас подстерегают, можно сказать, на каждом шагу. И это не простые прецеденты, не окказиональные совпадения. Существует — на уровне коллективного бессознательного — вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта — нравственного, эстетического, социального. Художник деблокирует первичные смыслы и образы, вычерпывает их, сколько может, и возвращает людям полузабытое и утраченное. Это уже не ренессансность, а реставрация, археология смыслообразов. Возьмем один пример такой прямой «археологической» связи в системе мифопоэтического мышления, которая в диахронии охватывает и архаические мифы, и современные поэтические мифологемы. В стихах Эд. Межелайтиса есть строка: «Мои мысли словно птицы поднялись». А теперь обратимся к материалам, которыми располагает этнография. На бубне кетского шамана, как это и положено, изображена модель вселенной. «Центральное положение в украшающей его композиции занимает нарисованная красной охрой фигура человека с отходящими от головы пятью линиями с птичками на концах. Человек — это сам шаман, линии с птичками — его «мысли». Выше изображены солнце и луна, справа — лось, символизирующий созвездие Большой Медведицы, по которому кеты обычно ориентировались в пути»⁹.

Священнодействие шаманского типа возможно только в антропоморфной и антропоцентричной вселенной. Поэтическое — тоже: «В этом мире только двое: / Я и мир» (М. Цветаева). Неизменны в архаике солярные и астральные символы — объекты поклонения и средства обычной топографической ориен-

тировки. Красный цвет — это кровь какместилище души. Всепроницающая одухотворенность — подлинный субстрат мифа и его пафос, взрастивший поэтическое восприятие мира. (Птицы-мысли раскрывают ту же сверхзадачу мифа.) «Дух всюду сущий и единый» (Г. Державин).

Мифомышление не ограничивается системой общих представлений о мире. В своем ритуальном выражении оно выступает как способ жизнеобеспечения первобытного и архаического человека. А в таком случае обнаруживается «платоновская» структура мифотворчества как «тени» (проекции) неких вечных, архетипических сущностей¹⁰. Философия есть рационализированный миф. Во время обряда инициации неопиты идентифицируют себя со своим тотемным предком. Прикосновение к первоосновам бытия — главнейшая из всех партиципаций, которыми так богато мифомышление.

А творчество? То же ощущение сопричастности чему-то великому и вечному и... боязнь приблизиться к нему. Тайна и трепет перед ней. А. Фет изображает полет ласточки над вечеряющим прудом, когда вот-вот «гладь стекла» схватит ее молниевидное крыло.

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть.

Священный трепет — путь к сакральному, переживание его реальности и его недостижимости.

Миф содержит в себе, как проект, стих и прозу, драму и комедию. Жанр комедийный в собственном его смысле входит в более древний и более общий контекст *карнавальности*, исследованный М. М. Бахтиным. Архетип карнавала связан с фигурой трикстера (плута и озорника) в древнейших мифологиях, где он наделяется также чертами культурного героя. Жизнетворческий процесс как бы раздваивается: возникают альтернатива, рефлексия, выбор, инакость, сомнение, нелинейность мышления и поведения. Характеризуя процесс возникновения комического начала в античной литературе, О. М. Фрейденберг писала: «Античный комический план представлял собой познавательную категорию. Двуединный мир постоянно и во всем имел две колее явления, из которых одна пародировала другую. <...> Солнце сопровождалось тенью, небо — землей, «суть» — призраком, и «целое» достигалось только присутствием этих двух различных начал»¹¹.

Так рождалась многомерность мировосприятия и полнота

бытия — в единстве «да» и «нет», «верха» и «низа» (социального, антропоморфного), гармонии и дисгармонии, порядка и хаоса, аполлонического и дионисийского начал в человеке. Хаос и космос не дистанцированы в пространстве и времени, а вложены, втиснуты друг в друга — и в этом тоже урок мифотворчества. Человеческий мир — трагедийный и карнавальным одновременно: два текста как бы пересекаются друг с другом, так что мы имеем здесь, говоря словами Тынянова, сказанными по другому поводу, «оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке...»¹² Смеховая культура — орудие социального выживания и творчества. В архаические времена ритуальный смех символизировал самую жизнь.

В работах В. Тэрнера дана картина лиминальных переходов на материале архаичных (а отчасти и современных) обществ. Речь идет о процессах реструктуризации систем, перестройке гомеостатических, регуляторных механизмов. В такие периоды наблюдаются отказ от традиционных ценностей, нивелировка статусов, т. е. элементы хаотизации¹³. Это еще один эволюционный архетип — закономерность развития сложных систем: социальных, художественных и других.

«Безумства» разного рода (фигуры пророков, юродивых, прожектеров) нетрудно спроецировать на базисные структуры мифомышления. Особой репрезентативностью в этом плане отличается образ Дон Кихота. Новоявленный рыцарь из Ламанчи живет в воображаемом мире, где выстроены в один ряд эмпирия и вымысел, история и эпические сказания, литературные образы и реальные события. Это прямой возврат к предковым формам смыслотворчества. «Дон Кихот расходится с современностью в понимании того, как связаны, как соотносятся идея и вещь, слово и предмет, субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и относительное, сущность и явление, роман и действительность. Для Дон Кихота не существует распадаения на эти два ряда, нет самого отношения, а есть непосредственная, тождественная, нерасщепленная, безотносительная реальность. Безумие Дон Кихота — в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него»¹⁴. Герой «работает» на категориальной ошибке, т. е. выступает в роли персонифицированной экзистенциальной метафоры. План сознания и план бытия образуют единый текст, не имеющий никакой рефлексивности. Знаки не имеют гомоморфных (одно-многозначных) проекций на расслоенные семантические пространства. Здесь нет метафор — одни тождества: изначальная (аксиоматическая) метафоричность миропонимания ведет к «линейности», одномерности мышления, т. е. исключает метафору как прием.

Образ Дон Кихота — это оживший миф: не как реминисценция или ностальгия по ушедшему в историю, антиквированному рыцарству, но как романное воплощение структур архаического мышления*. «Безумный» синкретизм, типологически родственный синдрому Дон Кихота, мы и сейчас найдем в реликтовых формах массового сознания. А современная наука? Нильс Бор говорил об остром дефиците «сумасшедших» идей.

Человечество никогда не расставалось с мифом. В плане мифопоэтического мышления историко-литературный процесс дает нам картину трех последовательно возникших «волн». *Первая волна* — это античная литература, которая сложилась в результате непосредственной метафорической переработки мифологического субстрата (точнее, на базе постмифологического фольклора, как это показано в работах О. М. Фрейденберг). *Вторая волна* — романтизм в литературе конца XVIII — начала XIX в., куда относят и возникший позже символизм. Наконец, *третья волна* — это неомифологизм как течение культурно-художественной жизни, возникшее в начале текущего столетия. Наиболее яркие его представители — Т. Манн, Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Булгаков, Г. Маркес и другие. Современное литературное мифотворчество является, конечно, не возрождением нативных мифов, а производством неких мифоидов, которые и реалистичны («магический реализм» в стиле Маркеса) и фантастичны, и остросовременны и архаичны, историчны и атемпоральны, резко индивидуальны и общезначимы в социокультурном плане. Р. Якобсон говорил об «индивидуальной мифологии» поэтов¹⁶. Она существовала всегда. Современные литературные мифоиды (эталоном может служить «Улисс» Джойса) представляют собой нечто иное. Это новый тип реаранжировки универсума, новая мифоидная синкрета, многофакторный эксперимент, в результате которого рождается химера, где пересекаются контексты искусства и науки, литературы и философии, лингвистики и семиотики, глубокой психологии с ее архетипами и социальной антропологии.

Таковы новейшие культурно-художественные интенции, индуцированные перенасыщенными сложностями и деформациями современного бытия. Концы и начала сходятся: «вечное возвращение» — это способ поддержания целостности социокультур-

* Заметим, что мифомышление знает метафоры и метонимии. «Трансформационная» мифология К. Леви-Строса построена на этих принципах¹⁵. Как правило, метафоризация ведет к изменению кода сообщений. Метафоры литературные сохраняют лишь генетическую связь с мифомышлением: метафора — это «анабиоз» мифа, его «в-себе-бытие», глубоко редуцированная форма.

ного организма, принцип регулирования филогенетически открытой системы. Г. Башляр пишет: «Значительное художественное произведение <...> пробуждает утраченные образы. И в то же время оно санкционирует непредсказуемость слова»¹⁷. Общечеловеческие императивы и ценности имеют архетипическую основу. Здесь символы вечности и вечность символов. Здесь миф, искусство и человек.

Ищу я в этом мире сочетанья
Прекрасного и вечного. Вдали
Я вижу ночь: пески среди молчанья
И звездный свет над сумраком земли.

И. Бунин

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 337.
- ² Элиаде М. Космос и история: Избр. работы. М., 1987. С. 30.
- ³ ПИЛК. С. 261.
- ⁴ Мелетинский Е. М. Предисловие // Луомала К. Голос ветра: Полинезийские мифы и песни. М., 1976. С. 10.
- ⁵ Аругюнова Н. Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 149.
- ⁶ ПИЛК. С. 187.
- ⁷ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 81.
- ⁸ Марков В. А. Феномен случайности: Методологический анализ. Рига, 1988. С. 128—134.
- ⁹ Евсюков В. В. Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988. С. 36.
- ¹⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 177.
- ¹¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.
- ¹² ПИЛК. С. 290.
- ¹³ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. 277 с.
- ¹⁴ Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 8.
- ¹⁵ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. 536 с.
- ¹⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145.
- ¹⁷ Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. 1987. № 5. С. 118.

II.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И КУЛЬТУРА XX ВЕКА**

Н. А. Богомолов

ДНЕВНИКИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Проблема соотношения литературных и внелитературных жанров была впервые всерьез поставлена русской формальной школой. «Литературный факт» Тынянова и «Дружеское письмо начала XIX века» Степанова создали тот задел, который используется вот уже долгие годы, и в недавних трудах, обзорах, статьях по-прежнему чаще всего встречаются отсылки все к тем же работам.

Между тем другие пограничные жанры (мы в данном случае не касаемся очерченной в «Литературном факте» проблемы постоянного смещения «центра» литературы на периферию и обратно) исследованы в этом отношении гораздо слабее. Соотношение дневников, записных книжек, альбомов с литературой исследовано гораздо менее, чем начатое Тыняновым исследование писем пушкинского времени как литературного факта¹. В наиболее традиционных изводах советского литературоведения дневники и записные книжки рассматриваются всего лишь как свод документальных свидетельств об отношении автора к тем или иным событиям². Вопрос об их художественных функциях даже не ставится, что вполне соответствует едкой тыняновской формулировке: «Пушкинские письма покамест используются только для справок, да разве еще для альковных разысканий всяких Лернеров» (ПИЛК. С. 266, 517). Если отбросить этот ехидный тон, то можно с разочарованием констатировать, что даже в блистательных, как правило, по исполнению подборках «Литературного наследия» — имярек в переписке, дневниках и воспоминаниях современников — колоссальный массив эпистолярной, дневниковой и мемуарной литературы, как правило, осваивается лишь для того, чтобы выбрать из него информацию, касающуюся Блока, Горького, Ахматовой или кого-либо другого из писателей. Конечно, благодаря высочайшей квалификации исследова-

телей, берущихся за подобный труд, мы получаем сведения, относящиеся, между прочим, и к художественной структуре приводимых отрывков, но все же остается несомненным, что сама постановка задачи чрезвычайно ограничивает и составителей, и читателей таких подборок.

Нельзя не заметить, что по сравнению с литературой классического ее периода — первой и второй половин XIX века — в дневниках русских писателей первых десятилетий XX века происходят как изменения структурные, так и изменения самого принципа соотношения литературного и внелитературного, связанные, в свою очередь, с проблемами более общего плана. Конечно, большинство исследователей, занимающихся литературой начала XX века, практически это чувствует, однако, как нам представляется, имеет смысл сформулировать хотя бы в самой краткой форме основные положения, касающиеся функции интересующего нас материала в общей системе русской культуры начала века.

При этом важно оговориться, что мы будем рассматривать, естественно, далеко не весь эмпирический материал, — он труднообозрим и малодоступен, ибо по большей части является неопубликованным, да и требует различных подходов к себе, что в рамках статьи осуществить невозможно. Поэтому мы вынуждены ограничиться лишь рассмотрением вопроса о том, как эволюционирует отношение к дневникам у людей, входивших в орбиту русского символизма и постсимволистских течений, пытаясь при этом наметить не только особенности бытования этих форм фиксации действительности, но и изменение отношения к ним у авторов, принадлежащих к различным типам писательского сознания.

Первое, что видно невооруженным глазом, — само стремление вести дневники или не обращаться к ним. Известны обширные дневники Брюсова, Блока, Кузмина, Зинаиды Гиппиус, неоднократные попытки вести дневник у Вяч. Иванова, ряд юношеских текстов Андрея Белого, которые А. В. Лавров справедливо считает возможным назвать дневниковыми записями³, небольшой дневник Ю. Н. Верховского, «Откровенные мысли» Г. И. Чулкова, записные книжки, включающие в себя и дневниковые записи, и более поздний, уже тридцатых годов, дневник Б. А. Садовского, «камер-фурьерский журнал» Ходасевича и пр. В то же время мы не можем назвать ни одного настоящего дневника сколько-нибудь заметного представителя постсимволистских течений. Граница проведена весьма резкая и последовательная.

Здесь же следует сказать и о стремлении писателей, так или

иначе тяготевающих к символизму, создавать впечатление квазидневниковости в своих произведениях. Прежде всего следует назвать «Уединенное» и «Опавшие листья» В. Розанова, где многие записи снабжены пометами, ориентированными на определение обстоятельств, в которых запись делалась, и тем самым на прикрепление ее (хотя бы формальное) к точно обозначенному месту или времени⁴. Это же можно сказать и о некоторых произведениях А. Ремизова («Кукха» с разделом «На блокноте», «Всеобщее восстание» с подзаголовком «Временник», описания снов и пр.).

В подобных случаях граница между литературой и нелитературой перешагивается открыто, и переход осознается совершенно отчетливо. Но и в сознании других авторов, связанных с символизмом, функции дневников решительно меняются, приобретают значение, далеко выходящее за пределы интимного жанра, находящегося за границами литературы.

Уже ранние дневники В. Я. Брюсова демонстрируют решительный сдвиг традиционного взаимоотношения жанра и действительности. Эти дневники ведутся для себя одного (несколько раз Брюсов с возмущением пишет о попытках разных людей прочесть его записи). По типу они более или менее традиционны, включают в себя и развернутые записи о событиях, и специально отделенную от них краткую поденную хронику. Однако главная задача дневника, вольно или невольно присутствующая в брюсовских записях, — фиксация того типа жизнестроения, который был в высшей степени характерен для раннего этапа становления и развития русского символизма. Дневник 1893—1894 гг. с совершенной ясностью служит для Брюсова одним из способов формирования из самого себя образцового декадента. Одно из свидетельств этого — перемещение формулировок из реального дневника в художественные произведения. Такова, к примеру, запись от 23 апреля 1894 г., рассказывающая о решительном свидании с героиней первого романа Брюсова — Еленой Масловой. В этой записи есть фраза: «Мы оба разыграли комедию хорошо»⁵. Некоторое время спустя эта фраза в слегка измененном виде переключается в долгописавшуюся, но так и оставшуюся неоконченной повесть «Декадент», с характерным упоминанием о дневнике: «Мы оба, записано у меня в дневнике, и я и она разыграли свои роли прекрасно и казались очарованными»⁶. Причина этого перемещения очевидна: фраза точно отражает брюсовское представление о декадентстве как единстве действительного и вымышленного, реально пережитого и игрового.

Тот же эффект достигается расчетливым соединением в

пределах одной дневниковой записи высокого и низкого. Ограничимся двумя цитатами. 21 октября 1894 г.: «Вчера после заседания пошли в бардак, и я опять обретался с Сашей. Много комичных случаев. Возвращаясь домой читали траурный плакат о смерти Г<осударя> И<мператора> А<лександра> III». И далее, под тем же днем, после отступа, следует известная и часто цитируемая запись: «Скромничай или будь безумно дерзок. При дерзости не заметят, что даешь слишком мало, при скромности будут благодарны, что ты даешь больше, чем обещал. Но никогда не говори, что даешь именно столько, сколько можешь»⁷. И второй пример — запись от 1 декабря того же года: «Вчера утром я был в унив<ерситете>, дома писал стихи, пот<ом> занимался с сестрами, потом пошел на свидание. На свидании провел несколько минут в чистой любви, но на возврат<ном> пути мы столкнулись лицом к лицу с О. Л., О. П. и мамашей Мани. Мы ехали на извоз<ике> и окаменели. Сцена. Пот<ом> был у Ланга, потом на возврат<ном> пути совершил бодлеровскую шутку, зайдя к какой-то отвратительной рябой женщине (см. мое стихотв<орение> Шатаясь, я вышел). Самый декадентский день!»⁸

Весь смысл этой записи как раз и заключен в финальном восклицании; то же в других записях подобного рода⁹. Ранний дневник Брюсов строит как образец своей жизни, согласно которому пишутся и стихи. Особенно это относится к стихам из ранних книг, где эротика выступает как одна из наиболее важных для становления образа лирического героя сфер жизни. Явственнее всего выразилось это в цикле «К моей Миньоне» 1895 г., который не только оказался невозможен для напечатания в конце прошлого века (он отсутствует в двух первых изданиях «Chefs d'oeuvre», вышедших в 1895 и 1896 гг.) и в семидесятые годы нынешнего, но даже и в годы либеральной цензуры начала века Брюсов был вынужден смягчать ряд картин.

Между прочим, стоит отметить, что сама позиция Брюсова в середине девяностых годов нуждается в дешифровке при помощи всякого рода внехудожественных текстов, прежде всего дневниковых записей и описаний спиритических сеансов. Принципиальная возможность представить абсолютно различные углы зрения на одно и то же событие, бесспорно, входит в понятие декадентства, как оно формировалось в те годы в сознании Брюсова.

Таков один образец, одна возможность соотношения дневника и литературы. В творчестве других поэтов-символистов она могла реализовываться и реализовывалась по-другому.

Очевидно, что З. Гиппиус относилась к своим дневникам как к художественным произведениям. Не случайно один из дневников она сама опубликовала, а ряд других представлен в виде тематических дневников, посвященных одной проблеме, развертывающейся во времени¹⁰. Во многом аналогичным подходом Гиппиус было отношение к своим дневникам «друзей Гафиза», о чем нам уже отчасти приходилось писать¹¹. При их собраниях происходят регулярные чтения дневников и их обсуждение. Вот запись Вяч. Иванова: «А в глазах Антиноя (М. А. Кузмина. — Н. Б.) было щедрое солнце и он возвестил о своем желании прочитать, наконец, свой знаменитый дневник. <...> Чтение было пленительно. Дневник — художественное произведение. Это душный тепидарий; в его тесном сумраке плещутся влажные, стройные тела, и розовое масло капает на желтоватый мрамор. Дневник «специален», и только эта моноидейность грозит перейти в мертвенность. <...> Для меня дневник Антиноя еще и *lecture édifiante*, помогающая преодолеть некоторое уклонение воли наглядным изображением правды и неправды смутных ее тяготений. Но, прежде всего, дневник — отражение текущей где-то по затаенным руслам жизни, причудливой и необычайной по контрасту между усладой, как объектом восприятия, и воспринимающим субъектом, — отражение, дающее иногда разительный рельеф. И притом автор дневника знает почти забытый теперь секрет *приятного* стиля»¹².

В другом месте: «Нувель принес дневник и решил пересидеть (Ремизовых и Ал. Н. Чеботаревскую. — Н. Б.) <...> Repouveau (В. Ф. Нувель. — Н. Б.) читал. Потом речь зашла об Эросе. Я решил говорить с Сомовым о нем интимно — и, о чудо, он пошел охотно навстречу. <...> Тогда я окончательно пристыжен: неожиданная экспансивность Сомова и откровенность Repouveau, который сообщает каждый час своих переживаний, делают безобразной мою скрытность, не находящую себе извинения в факте дневничка, который я направляю тебе, не делаясь, как прежде, с друзьями своей жизни»¹³. В последней фразе речь идет о том, что дневник, начатый в традиционной форме, Иванов продолжает в виде писем к жене, находящейся в это время в Швейцарии. Формально будучи письмами, функционально это самый настоящий дневник, что неоднократно подчеркивает и сам Иванов. В то же время он предназначен не для собственных глаз, а для чтения другого человека, несмотря на полнейшую интимность.

Здесь дневник приобретает характер не только литературной школы (психологизм, становление стиля), но и школы жизненной, заставляющей писателя открывать все самые потайные

сферы своей души, делать их достоянием пусть и небольшого, но все же круга слушателей, с надеждой, видимо, перейти от отъединенности человека к его невиданному единству с другими и к постепенному созданию новой, прежде небывалой общности. В практической области это выражалось в планах реализации ивановской идеи соборности, которые вырабатывались как в кругу гафизитов, так и в еще более тесных взаимоотношениях Ивановых с С. М. Городецким и М. В. Сабашниковой-Волошиной.

Отсюда и те суждения о дневниках друг друга, которые говорят не только о внешнем в описании события, но прежде всего направлены на выявление внутреннего — самого построения души автора дневника. Это ясно открывают суждения, записанные в дневнике М. А. Кузмина, относящиеся приблизительно к тому же времени: «Читал дневник. Это было очень важно для меня, и почему-то думаю — и для Ивановых. Что бы ни было дальше, лед сломан. Вяч(еслав) Ив(анович) не только говорил о художественности, но не отвратился и от содержания и согласился даже, что он целомудрен»¹⁴; «...тут ждало меня большое, неожиданное и, по-моему, незаслуженное разочарование. Будучи вчера чуть не весь день у Ивановых и «говоря много об Антиное», пришли к убеждению, (<...>) что я делаюсь в дневнике все более однообразным и неинтересным, что не занимаюсь, веду безалаберную жизнь, размениваюсь на мелочи и что ввиду всего этого желателен мой скорейший отъезд. (<...>) Увы, Вяч(еслав) Ив(анович) устал, это ему наскучило. На 4 месяца хватило моей интересности. Теперь мне нужно искать новой аудитории, а дневник, его чтение — прямо зло. Разве я должен жить так, чтобы дневник был интересен? Какой вздор»¹⁵; «Я спрашивал у К. А. (Сомова. — Н. Б.): «Неужели наша жизнь не останется для потомства?» — «Если эти дневники сохранятся, конечно, останутся; в следующую эпоху мы будем рассматриваться как маркизы де Сад»¹⁶.

Как видим, значение дневника явно выходит не только за пределы собственно дневника, но даже в какой-то степени становится явлением более значительным, чем литература, — свидетельством соответствия духовного пути человека некоему предначертанному идеалу (который, однако, сам изменяется в процессе жизни; степень этого изменения для различных людей различна, но само изменение несомненно). Поэтому совершенно оправданно, что тот же Кузмин читает свои дневники не только в узком кругу, но и почти совершенно незнакомым людям, а в 1922 г. появляется такое хроникальное известие: «В Петербурге подготовлены к печати «Дневники» М. А. Кузмина,

обнимающие период с 1893 г. — по 1922 г.»¹⁷. Дневник становится свидетельством ежедневного самопознания и самостановления; протекающая жизнь не просто фиксируется, а осознается как взаимодействие человека и всего, что его окружает, причем уловленное в самый момент этого взаимодействия, а не ретроспективно. Такова, по всей видимости, доминанта дневника символистской эпохи.

Хорошим средством проверки наблюдений такого рода может быть обращение к дневнику человека не слишком известного в культуре своего времени, находящегося на периферии художественных исканий. В таком качестве может быть исследован, к примеру, дневник Л. Д. Рындиной, второй жены С. А. Соколова-Кречетова, в окружении которой мелькают и символисты второго ряда, и Б. Зайцев, и Сологуб, и А. Н. Толстой, и Гумилев, и (наиболее подробно описанный) Игорь Северянин. Сохранившийся ее дневник 1908—1915 гг. велся отрывочно, но следует отметить, что, как правило, возобновлялся он в переломные моменты жизни Рындиной, когда жизнь и творчество начинали по-новому сцепляться, и само это взаимодействие выплескивалось на страницы дневника, причем делалось это совершенно неосознанно: «Вот если бы открыть мой дневник — то поразительно там смена лиц, дней, годов. Я так мало пишу и зачем пишу — не знаю». Но далее эта же запись показывает, что на самом-то деле для нее подсознательно ясно, зачем все это пишется: «<...> и вот сбылась, Сологуб, твоя «творимая жизнь», и ты не знаешь, что я ею живу, что и ты у меня не ты — а творимый мной образ. И моя любовь к старинным вещам, и моя дружба с Лелей Неверовой, — все «творимая жизнь», и мой м^артинизм». Да будет прославлено имя твое, Господи, создавший жизнь, и меня в ней, не остави меня и среди слез дай мне радостей, чтобы боль моего сердца не омрачила мою душу и я впивала бы твои лучи — твоего образа — солнца»¹⁸.

В этом контексте становится понятным, почему в творчестве поэтов-постсимволистов дневники практически отсутствуют. Они не нужны, так как роль фиксатора жизненных впечатлений отведена не их сегодняшней регистрации, а воспоминанию и художественному обобщению. Таково, скажем, в творчестве Ахматовой стремление к псевдодневниковости ранних стихов или же попытки зафиксировать свои воспоминания в «прозе к поэме» и в отдельных заметках. И вряд ли случайно то, что они так и не сложились в единую книгу, остались отдельными заметками и набросками. Ведь сама структура памяти, как это можно представить по текстам той же Ахматовой, выгля-

дела не сплошной логически выстроенной нитью, а набором отдельных эпизодов, которые складывались в целостную картину лишь в индивидуальном человеческом воспоминании: «<...> И смерть Лозинского каким-то образом оборвала нить моих воспоминаний» (Ахматова, «Листки из дневника»). Даже и само определение «листки из дневника» здесь показательным именно как свидетельство дискретности памяти. На первый взгляд, рассуждая таким образом, мы вступаем в противоречие с концепцией одной из основополагающих работ о пост-символизме¹⁹, где утверждается, что память является формирующей основой всего миропонимания, тогда как мы говорим о ее прерывности, фрагментарности. Противоречие это разрешается тем, что в сознании Ахматовой очевиден отбор долженствующего быть запомненным. Этот отбор определен не значительностью факта в масштабе мировой или отечественной истории и тем более не очередными задачами нынешнего дня, а внутренним их нравственным значением для автора. Именно потому дневник заменен или дневником художественным или тем строем мышления, в котором воспоминание становится не только дискретным, но и непременно включает в себя забвение, чего в идеале лишен дневник.

Но вместе с тем такая позиция, сформировавшаяся у поэтов, для которых были главенствующими принципы «русской семантической поэтики», у других оказывалась чреватой изменой памяти вообще. Отсюда идут формулы: «Вихрь событий ослабляет память» (С. Городецкий), «Только не воспоминания» (Маяковский) и т. п. Напряжение нравственного начала, которое явно доминирует при обращении к воспоминанию у Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Ходасевича, заменяется напряжением собственного волевого начала, перестраивающего историю по тем законам, по которым она должна строиться с нынешней, теперешней точки зрения автора. Именно этим вызываются не просто хронологические неточности в воспоминаниях авторов, придерживающихся принципа «только не воспоминания», но и категорическая перестройка всей иерархии событийной канвы. Поэтому всякому, кто обращается к разного рода мемуарным свидетельствам этого круга авторов, необходимо делать поправку (и по большей части, очень значительную) на такой принцип изображения событий прошлого.

О некоторых примерах такого рода нам уже приходилось писать²⁰. Того же порядка история с призывом на военную службу Н. Асеева: в различных воспоминаниях он решительно утверждал, что война была ему всегда ненавистна и пришлось лишь покориться мобилизации, тогда как истинной причиной

его отправки на фронт было «патриотическое желание», высказанное после того, как он предстал перед судом за опубликование в книге «Леторей» стихотворения, признанного кощунственным²¹.

И в этом смысле «дневниковость» и «антидневниковость» сознания могли подавать друг другу руки и выявлять, при внешнем расхождении, глубинное сходство. Фиксация каждого протекающего момента у символистов и людей их круга находила себе соответствие в немедленном отклике на сегодняшнюю директиву газеты или трибуны. Поэтому и не удивительно, что в мемуарах писателей символистского круга также достаточно часто выявлялась подчиненность задачам нынешнего дня. Из многочисленных примеров приведем лишь два: фальсификацию отношений З. Гиппиус с О. Мандельштамом в воспоминаниях первой «Живые лица»²², а также мемуары Андрея Белого, идеологические оценки в которых определялись не только изменением идеологии самого Белого, но и складывавшейся в момент их написания политической конъюнктурой²³. Дневниковость сознания как бы проецируется из настоящего в прошлое, лишая последнее объективной ценности в нравственном аспекте.

Таким образом, историческое сознание писателя оказывается несомненно зависимым от типа освоения им действительности, синхронно ей. «Дневниковость» с ее подчеркнутой непредрежденностью конца, движением вместе с историей, и «антидневниковость» в том ее изводе, когда воспоминание подчиняется насущным или кажущимся таковыми задачам сегодняшнего момента, противопоставляются в общем контексте культуры XX века творчеству, основанному на духовном напряжении творящей личности, совпадающей с народным сознанием в том смысле, в каком это выражено в строках Ахматовой: «Я была тогда с моим народом Там, где мой народ, к несчастью, был».

Следует отметить, что со второй половины двадцатых годов проблема дневниковости практически теряет свое значение. Симптоматичным в этом отношении было уничтожение Булгаковым дневника, изъятого у него во время обыска и прочитанного в недрах ГПУ. «В общественном сознании современников-соотечественников документы уже не были потенциальными или реальными памятниками культуры — они воспринимались по большей части как потенциальные вещественные доказательства, свидетельствовавшие не в пользу их владельцев»²⁴. Особенно это касалось дневников, что приводило к нередкой их фальсификации (показательно в этом смысле распространившееся в тридцатые годы переписывание дневников

прежних лет). Соответственно исчезает и сама проблема соотношения дневников и «чистой» литературы. А ее исчезновение свидетельствует лишний раз о том общем упадке исторического сознания, который столь отчетливо ощущается в современной действительности и преодоление которого невозможно без обращения к тем типам восприятия истории, которые были характерны для начала XX века — хронологически наиболее близкого к нам этапа, когда взаимоотношения человека и истории формировались ненасильственно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об альбомах пушкинского времени как факте культуры см.: *Вацуро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750—1840-е годы) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 3—56; *Петина Л. И.* Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 645. С. 21—36.

² Типичный пример такого рода: Проблемы истории зарубежных литератур. Вып. 3 // Зарубежная мемуарная и эпистолярная литература. Л., 1987. Впрочем, насколько мы можем судить, такова же основная тенденция и зарубежного литературоведения. См.: *Mallon Th.* A book of one's own. New York, 1984.

³ *Лавров А. В.* Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 116—139.

⁴ Из начала «Уединенного»: «В нашей редакции», «Вагон», «За нумизматикой», «За нумизматикой, 1910 г.», «В дверях, возвращаясь домой», вплоть до точного: «Ночь на 25 декабря 1910 г.».

⁵ ГБЛ, ф. 386, к. 1, ед. хр. 12(1), л. 35.

⁶ ГБЛ, ф. 386, к. 34, ед. хр. 17, л. 9.

⁷ ГБЛ, ф. 386, к. 1, ед. хр. 13(1), л. 21. Частично опубликовано: *Брюсов Валерий.* Дневники. М., 1927. С. 19.

⁸ Там же. Л. 44 об.

⁹ Ср. еще: «В четв(ерг) строили с Ем(ельяновым)Кох(анским) декадентскую попойку. Были в <1 сл. неразб.> и пользовались двумя девицами по очереди» (Там же. Ед. хр. 13(2), л. 8 об, запись от 8 апр. 1895).

¹⁰ Более развернутые суждения о дневниках З. Н. Гиппиус должны быть отсрочены, поскольку в известных нам публикациях нет должных текстологических описаний и подробной характеристики всей системы ее дневников.

¹¹ См.: *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906—1907 гг. // Блоковский сб. VIII. Тарту, 1988.

¹² *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 749—750. Уточнено по автографу — ГБЛ, ф. 109, к. 1, ед. хр. 19.

¹³ ГБЛ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 3, л. 60.

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 52, л. 3.

¹⁵ Там же. Л. 31 об.

¹⁶ Там же. Л. 107.

¹⁷ Последние новости. 1922. 16 сент. № 740.

¹⁸ ЦГАЛИ, ф. 2074, оп. 1, ед. хр. 2, л. 21 об, 25 об.

¹⁹ Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8.

²⁰ Богомолов Н. Книга преданности и труда // *Вопросы литературы* 1986. № 4. С. 235—236; *Он же*. Необходимы уточнения // *Лит. обозрение* 1987. № 1. С. 68—69.

²¹ См.: Мартынов И. Ф. Русский декаданс перед судом цензуры (1906—1916 гг.) // *Гумилевские чтения*. Wien, 1984. С. 146—147.

²² Подробнее см.: Мандельштам в записях дневника С. П. Каблукова / Публ. А. А. Морозова // *Вестник русского студенческого христианского движения*. 1979. Т. 129, № 3. С. 138—140.

²³ См.: *Fleishman L. Bely's memoirs* // *Andrey Bely. Spirit of symbolism* / Ed. by J. E. Malmstad. Ithaca; London, [1987]. P. 216—241. Отчасти эта специфика мемуаров Белого была выявлена еще в 30-е годы В. Ф. Ходасевичем.

²⁴ Чудакова М. Архивы в современной культуре // *Наше наследие*. 1988. № 3. С. 143—144.

Б. В. Дубин

БЫТ, ФАНТАСТИКА И ЛИТЕРАТУРА В ПРОЗЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ 20-х ГОДОВ

Я попытаюсь прокомментировать главку из статьи Тынянова «Литературное сегодня» (1924), где дается оценка романа Замятина «Мы» (1920). Тем самым предполагается на конкретном примере прояснить опоязовское представление о литературе и дать некоторые материалы к истории восприятия замятинского романа.

Статья фиксирует разлад взаимоотношений между писателем и аудиторией, утрату автором ощущения нормы собственного поведения в его твердой адресованности «своему» читателю, эрозию писательских группировок с их общими программами и согласованными представлениями о литературе. «Исчезло ощущение *жанра*» (ПИЛК. С. 150) — ценностно-нормативная структура, задающая и удерживающая определение реальности в литературе. Без подобного ориентира «слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую» (Там же. С. 151). Проблематичны прежние формы представления субъективности в повествовании — «психологизм» как способ связывания мотивов взаимодействия между героями стерт эпигонами до неощутимости. Размыт или деформирован и «быт» — нормативный горизонт, фон и граница поведения, его «само-собой-разумеющийся» компонент. Прежде всего это относится к большой форме — роману. Именно здесь ожидаются сдвиги, сомасштабные пережитому историческому перелому: требуется «ощущение новизны в литературе, новизны решительной», поскольку лишь «это революция, все остальное — реформы» (Там же. С. 151).

Этому же комплексу проблем посвящены и тогдашние работы Эйхенбаума. Со ссылкой на тыняновскую публикацию он в 1924 г. отмечает, что «...под вопрос поставлен самый жанр романа в его традиционном виде. Надежды на фабулу не

оправдываются, а о старом психологическом и бытовом романе нечего и говорить»¹.

Таков же, наконец, и диагноз литературной ситуации в статьях Замятина первой половины 20-х годов. В наиболее близких ему течениях — фантастической прозе «Серрапионовых братьев» — он подчеркивает «<...> отмах от последних традиций русской прозы», среди которых — «тонкая станковая живопись, быт, психологизм»². Принципиальной характеристикой искомого метода становится соединение фантастики и быта — «едва ли не единственно правильные координаты для синтетического построения современности» (там же). Итак, в качестве центральной проблемы выдвигается соотнесение быта, фантастики и литературы — определение фикциональной реальности, способы ее организации в повествовании.

В этом отношении роман Замятина, по тыняновской оценке, удача: его фантастика «убедительна до физиологического ощущения» (ПИЛК. С. 157). К данному жанровому модусу реальности Замятина ведет «сам стиль» (там же): он развешествляет натуральную предметность изображаемого, выдвигая «экономный образ вместо вещи» (ПИЛК. С. 156); предмет геометричен, расчленен на квадраты, линейен, в нем «вместо трех измерений — два» (там же). Так же кристаллична и моноструктурна речь героев, почти внебытовая. «Фантастика Замятина ведет его к <...> утопии», где «все замкнуто, расчислено, взвешено <...>» (ПИЛК. С. 157). Утопический мир выстроен по единому принципу как иерархическое подобие изоморфных семантических целостностей: друг с другом перекликаются «кристаллический аккуратный мир, обведенный зеленой стеной, обведенные серыми линиями юниф <...> люди и сломанные кристаллики их речей» (там же). Подчеркиваются условный характер замкнутой и единообразной реальности, ее метонимический характер примера, на наших глазах синтезируемого образца, модели, творимой в самом процессе высказывания (фантастика Замятина, по тыняновской характеристике, «языковая» — там же).

В оценке замятинской удачи соединились несколько моментов, несколько линий движения теоретической мысли Тынянова. Попробую хотя бы наметить эти критерии его подхода к «сегодняшней» прозе.

Первая предпосылка преодоления «быта» в литературе (ухода как от внелитературной эмпирии факта, так и от «олитературенной» реальности «отражающих» бытовиков) — аналитичность литературы, абстрактность искусства, наиболее полно рассмотренная Тыняновым в работах о кино. В част-

ности, в статье «Кино — слово — музыка» (1924) показано, как киноязык расчленяет реальность на различные символические планы — пространство, тело и лицо актера, речь, музыка — и комбинирует смысловые элементы в соответствии с содержательным заданием, ограничиваясь смыслоразличительным минимумом средств того или иного плана, часто — лишь знаком его присутствия (скажем, речи). Там же речь идет о двухмерности пространства в кино (ПИЛК. С. 320) — характеристике, прилагавшейся, как помним, и к миру замятинской прозы (она используется как «автохтонная» характеристика и героем замятинского романа, см. далее). Несколько позже этот принцип обобщен: «Искусство, как и язык, стремится к абстрактизации своих средств» (там же. С. 326). Иначе говоря, мир искусства искусственен или, как сказал бы Шкловский, тавтологичен.

Как, однако, работает это устройство и в чем его функция? С закреплением знака предмета связана возможность переключать функции изображения — автономизировать смысловые образования, относя их уже не столько к предметному миру, сколько к владеющему ими и объединенному этим сообществу «своих», а затем обобщенно используя знаки как способ регуляции любого поведения. Другими словами, с этой точки зрения, надбытовой характер изображаемого литературой мира мотивируется (и гарантирован) именно так понимаемой природой и функциями искусства, литературы, культуры в целом, местом словесности в процессах смысловой рационализации, как их понимал ОПОЯЗ.

Во-вторых, важно, что в построении своего автономного семантического мира, т. е. выполняя вполне содержательное задание воссоздать быт как фантастику, реализовать утопию как действительность героев и их отношений в литературе, литературе, по уже приводившемуся диагнозу ситуации, лишена возможности опереться на готовые средства — устоявшиеся и неопознаваемые нормы синтеза реальности в литературе, анонимные формы конституции мира, традиционные принципы «отражения». «Литература, из сил выбивающаяся, чтобы «отразить» быт, делает невероятным самый быт...» (ПИЛК. С. 158). С этой позиции, создание *утопии в литературе* (а любая реальность в литературе есть, по способу ее бытия, утопия) невозможно вне рамок *утопии литературы*, практики литературы (и искусства, скажем — кино) в качестве утопии, сотворения мира «наново» и как бы «из ничего».

При таком понимании роли писателя он не вправе «без комментария» — без указания на субъекта и модальность «цити-

рования» — пользоваться наличными в литературе содержательными блоками (формами взаимодействия, типами мотивации героев, ансамблями обстановки и т. д.) как «комплектами» самой реальности, гарантами ее онтологического качества. Соответственно, построенная на принципе «авторского права» поэтика запрещает прибегать к накопленным традицией средствам построения повествовательной действительности (сюжету, стилю, языку) как «готовым». И то, и другое автору как бы предстоит создать, так что развертывание смыслового мира произведения не может быть ничем иным, как демонстрированием самой процедуры смыслообразования, субъекта и правил стилового, языкового и других способов синтезирования повествовательной реальности. Понятно, что даже анонимность изложения мотивируется при этом содержательным заданием, выступая одной из конститутивных характеристик развертываемой действительности. В других же случаях характер этой действительности задается той или иной относительно самостоятельной, а потому частичной, точкой зрения, связан с определенным модусом повествования (рассказ, сон, воспоминание, письмо и т. д.).

Утопия Замятина, таким образом, вдвойне утопична: это фантастика и по модусу своего существования (она мотивирована сюжетно), и по средствам ее построения. Быть может, это и имел в виду Тынянов, говоря о замятинской фантастике как стиловой функции, «инерции стиля» (ПИЛК. С. 157).

Хотя не исключено, что здесь проглядывает линия еще одного теоретического рассуждения. Демонстрация самой процедуры литературного построения, схематики повествовательного мира предъясняет литературу как литературу, отчленяя нормы конституции смыслового качества от содержательного задания и воспроизводя то и другое в их отдельности, самодостаточности. Подобный способ конституирования литературной действительности, а соответственно и сам развертываемый мир, пародичен. Под последним термином понимается, напомним тыняновскую формулировку, «применение пародических форм в непародийной функции» (ПИЛК. С. 290), «отсутствие направленности на какое-либо произведение», «знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще» (там же). Это и есть в конкретном виде то «переключение функций», о котором как об аксиоматическом принципе искусства речь шла выше. Поскольку пародируется не тот или иной текст, даже не та или другая повествовательная традиция, а воспроизводится в качестве готовой сама литература в ее претензиях на отражение мира, замещение жизни, постольку пародией становится и

сама литературная практика, и «отображаемые» спародированным образом смысловые реальности. Мир предъявляется как «киной» (формы этого остранения могут различаться — от абсурда до стилизации), литература — как пародия. Значимость этой линии для интеллектуального романа XX века трудно переоценить: утопическая Нигдея, построенная по принципам пародийной поэтики, лежит в основе художественных миров Музилы и Томаса Манна, Борхеса и Гессе, Маркеса и Лесама Лимы, Шульца и Гомбровича.

В незаконченной статье 1919 г. «О пародии» Тынянов, с опорой на Бергсона, писал об этом так: «Пародия зарождается в результате восприятия *напряженности*, данной в литературном произведении... Напряженность неизбежна в результате типизирующего творчества вообще, творчества, из некоего живого материала извлекающего ряд основных линий, жестов, речей, что дает неминуемо фигуры схематизированные» (ПИЛК. С. 539). Лексическая близость к некоторым характеристикам замятинского метода бросается в глаза, приоткрывая, видимо, близкие ходы мысли, аксиоматику мышления, его «общие места». Важно еще раз подчеркнуть, что реконструируемый метод демонстрирует и воспроизводит раздельность миров реальности и литературы, сознания и действительности. В этом смысле «подказкой» в замятинском романе выступает притча о дикаре, ковыряющем в барометре, чтобы изменить погоду. Образ, рамкой охватывающий романное повествование, указывает на литературный характер развернутого мира и вместе с тем — на кошмар действительности, построенной по рецептам разума (что собственно и есть тема антиутопий как таковых).

В этом — как близость Замятина к позициям ОПОЯЗа, так и особенность его авторской точки зрения. Представление о литературе как утопии, автономной смыслотворческой деятельности, рождающей самодостаточные реальности, а соответственно и понимание ее как критики устоявшихся типов литературности, борьбы с готовыми формами мышления и языка, Замятин с опоязовцами, как кажется, разделял. В этом смысле они составляли литературный авангард, чья задача, как ее, по воспоминаниям Л. Я. Гинзбург, формулировал Тынянов, — заставить «двигаться в новых смысловых разрезах»³.

Вместе с тем для Замятина эта критика литературного разума составляла лишь один, пусть основополагающий, аспект роли литературы, как он ее понимал. Автономность литературы выступает для него гарантией критики любых наличных смысловых порядков, а проблематизация реальности в литературе неотделима от рефлексии над природой реальности как таковой,

инстанциями и формами ее удостоверения. Объединяясь с опоязовцами в трактовке литературы как «жестокой борьбы за новое зрение» (ПСЯ. С. 285), Замятин, как, впрочем, и Тынянов к моменту написания цитируемой статьи «О Хлебникове» (1928), считал необходимым идти дальше, за пределы «только литературы». В статьях первой половины 20-х годов, подытоживающих опыт работы над романом, намечается траектория этого движения. «Литература ближайшего будущего, — пишет Замятин в 1922 г., — непременно уйдет от быта, все равно, старого или самоновейшего, революционного — к художественной философии»⁴. В 1924 г. речь идет о духе эпохи, который разрушил «быт, чтобы поставить вопросы бытия»⁵ (в частности, имеется в виду эйнштейновская революция, отсюда и тема физики). Предполагаемый ход литературы поведет «<...> от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу»⁶. И наконец, наиболее близко к романному заданию, собственно цитатой из романа, задача формулируется так: «<...> В динамику авантюрного романа вложить философский синтез» (там же). Замятин создает не только утопию в литературе и утопию литературы: из-под его пера выходит, по характеристике Тынянова, «сатирическая утопия» (ПИЛК. С. 157), а если пользоваться более поздними терминами, негативная утопия или «первая из великих дистопий»⁷. В романе ставится проблема реальности, ее оснований и устройства, инстанций и способов ее удостоверения, проблема, которая разрешается в процессе критики просветительского разума как основы совершенного и неизменного, абсолютного социального порядка. Идеальный радикализм обретает форму литературного эксперимента.

Попытаюсь схематически обрисовать, как устроен мир замятинского романа. Повествование строится как дневниковый отчет об индивидуальном и вместе с тем общезначимом опыте существования «вне культуры» — своего рода робинзонаде конца III тысячелетия. Подобная временная дистанция фактически не означает ничего иного, кроме радикального разрыва с любой опознаваемой реальностью, и тем самым означает иную норму реальности. Рассказ инспирирован с позиции верховной власти, общезначимый приказ которой обращен «от имени Благодетеля <...> всем нумерам Единого Государства»⁸. При этом повествование адресуется не современникам или потомкам, а предкам — инопланетным существам, чье существование приурочено к современникам автора, к «нам», читателям. Время внутривселенского мира прекратилось, завершено: именно поэтому Часовая Скрижаль — расписание — вытесняет собст-

ленно часы, набор прямых поведенческих инструкций заменяет универсальную меру, позволяющую сопоставлять разнородные ценностные порядки. Потому же собственно процессуальные, неповторяющиеся моменты действия, задающие направление времени, обращены назад, на переделывание прошлого — мира тех инопланетян, которым и адресован текст романа. Ему назначено быть в кибернетическом смысле «программой», должествующей «подчинить неведомые существа <...> благодетельному игу разума» (4, 130), — тема, развитая позднее Оруэллом в работе его романного министерства правды.

Конструкция повествовательного времени у Замятина представляет собой «прошлое в будущем» — указание на абсолютную позицию инициатора высказывания, его единственность и всеобщность, императивность и недостижимость образца. В этом качестве описываемая конструкция является формулой отечественной модернизации и описывалась в наших предыдущих работах⁹ (ср. с нею финал замятинской статьи «Я боюсь»). В романном целом разыгрывается, таким образом, восприятие текста романа — разыгрывается открыто, фикционально и пародически.

В пространственном отношении мир романа представляет собой островок устроенности, отделенный стеной от хаоса и дикости. Поскольку роман фундирует проблему реальности, коррелятом ее выступает антропологическая конструкция, реализующая метафорику природы в ее соотносительности с разумом, тела — в его сопряженности с духом. Пространственная замкнутость романного мира (или эквивалентная ей по смыслу панорама сверху — зрительная позиция, не раз воспроизводимая в поворотных точках романа, позднее использованная в антиутопии Хаксли, если вообще не выступающая как клише научной фантастики) символизирует его предельную упорядоченность, целостность и единообразие реальности, ее модельную самодостаточность и в этом смысле абсолютность, беспредикативность, уникальность. Огороженный извне («Стены — это основа всего человеческого», — формулирует герой-рассказчик), этот мир совершенно однороден, тавтологичен внутри: «<...> Видишь себя частью огромного, мощного, единого» (4, 143), — отмечает рассказчик, находя «неизъяснимое очарование в этой ежечеловечности, повторяемости, зеркальности» (4, 145). Неразличение себя и других символизируется стеклянностью, прозрачностью романного мира — домашних стен, мебели: «Среди своих прозрачных, как бы сотканых из сверкающего воздуха стен — мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом» (4, 137; обилие стекол в Утопии отмечалось уже Мором¹⁰).

Кульминация подобного состояния — День Единогласия, ритуал удостоверения личности всех и каждого в Едином Государстве: «Завтра, — мечтает герой накануне праздника, воспроизводя метафору немецких романтиков, — совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце — сквозь все» (5, 133). Позднейшему читателю это напомнит «непрозрачность» преступного набоковского Цинцинната с его «гностической гнусностью», уводя вместе с тем в глубь более давней мыслительной традиции.

Самая близкая аналогия — хрустальный дворец из романа Чернышевского и пародий его оппонентов, скажем, Достоевского с его антиутопиями «Сон смешного человека», «Легенда о Великом Инквизиторе» и др. Однако среди оппонентов Замятина и Достоевского есть еще одна символическая фигура, зашифрованная в разговоре Ивана Карамазова с русским чертом. Последний цитирует основополагающую формулу Декарта — символ самодостоверности мышления, опирающегося лишь на себя и гарантированного в своей истинности единым и высшим источником света кредо европейского рационализма и позднейшего Просвещения (речь идет, понятно, о знаках этой мыслительной традиции в самых общих ее очертаниях). Философия Декарта строится как познавательная утопия — построение умопостигаемой вселенной с начала и до конца исходя лишь из самого мышления, единым разумом, из одной точки и не прибегая ни к чьему наследию. Такой «новый мир» разворачивается в декартовском «Трактате о свете», так развивается «Рассуждение о методе». Во второй его части Декарт прибегает к характерной метафоре, своего рода утопическому клише, образу градостроения. Он сравнивает состояние философии со старыми городами, чьи улицы кривы, а дома несоразмерны, городами, которые используют «старые стены, построенные для других целей», и обычно «скверно распланированы по сравнению с теми правильными площадями, которые инженер по своему усмотрению строит на равнине», что не удивительно, поскольку строй этих городов «это скорее дело случая, чем сознательной воли людей, применяющих разум»¹¹. Замятинские «прозрачность» и «ясность» пародируют эту классическую концепцию познания, у чьих истоков — «ясные и отчетливые идеи» Декарта, кладущиеся им в основу построения универсальной математической картины мира, вселенского геометрического атласа. Ясность, очевидность как истинность и общезначимость имеют у Декарта своей предпосылкой причастность к установлениям единого и всеобщего «мудрого законодателя», открытость для его всеведения. Туманность же (образ, также проходящий через за-

мятинский роман) обличает свою природу небытия. Именно поэтому ясность мышления, делающая человека хозяином и господином природы, принадлежит не самому мыслящему, а его «господину», и сохраняется независимо от того, явь ли видимое или сон (проблематика, которой посвящена вся IV часть «Рассуждения», где и сформулирован принцип когито).

В этом смысле мир замятинского романа представляет собой реализованную эпистемологическую метафору («естественный свет разума»). Овеществление ее обнажает социальные рамки этой конструкции реальности, единую господствующую точку, задающую и удерживающую действительность в ее единообразном порядке. Она олицетворяется фигурой Благодетеля со свитой «архангелов» (характерно, что «господин положения» до конца романа невидим, лишь в финале становясь сократовски-лысым человеком с испариной на лбу). Он властвует над мыслью и словом (логократия), и власть его воплощается в структуре времени (хронократия), что ставит под контроль основные ресурсы культуротворческих групп, способных к анализу, критике и развитию ситуации. Различные же сегменты романной реальности строятся по принципу метонимии: замкнутая и однородная действительность передается через ту или иную, в принципе любую, свою клеточку, ячейку — интервьюер, портрет, речь и т. д. С моноструктурностью этого мира коррелирует его предельная обобщенность: он дается на пределе смысловозначения, минимуме содержательности, конкретности, — это также относится ко всякому его сегменту. Быт здесь предельно рационализирован в технологическом отношении; столь же всеобща и ничейна речь, не окрашенная ни социальными диалектами, ни историческими стилями, — своего рода форма речи без передаваемого содержания (можно сказать, предвосхищение маклюэновского «средство и есть сообщение»). Возможно, это обстоятельство имел в виду Эйхенбаум, квалифицируя язык Замятина как чужой, почти английский¹². Если говорить о рационалистической традиции, то замятинский мир мог бы быть приписан одному из ее завершителей: перед нами как бы результат гуссерлевской феноменологической редукции — действительность, очищенная от смысловых напластований и приведенная к «простой» очевидности.

Понятно, что подобный мир — бессобытиен, а коррелятивное ему сознание — вне рефлексии. Как же возможно повествование о нем и как оно строится Замятиным? Мысль и речь возникают в «зазоре» между полностью рационализированным мирозданием и столь же абсолютно запрограммированным, приравненным к механизму (вновь декартовский образ!) субъектом.

Сам субъект не имеет предметного содержания и характерным образом обозначен номером и местоимением — на него лишь указано, и указание это понятно только внутри мира, лишь окружающим героя, которые в состоянии эти знаки с ним отождествить. Можно сказать, перед нами презумпция, принцип субъективности. «Зазор», рождающий речь, появляется с восприятием «другого» — «иного» в содержательном плане, но «такого же» в плане иерархическом, по модусу бытия. Нарратив возникает и работает в смысловой разнородности мира, в многообразии его содержательного наполнения: для повествования необходим выход за пределы отношений господства.

Наррация как воплощение самосознания и выступает в замятинском романе процедурой «распрограммирования» героя¹³, высвобождения его из-под контроля ничьего языка и вездесущего доминирования (позднее этим путем пойдет оруэлловский герой). Вспомним, что роман начинается цитатой из официального документа, развиваясь, как последовательная субъективизация определений реальности с характерными речевыми сбоями, заменами, обрывами. Естественная перспектива читателя, его «оптика» сдвинуты уже в силу сверхпрозрачности повествовательного мира, его предельной насыщенности развеществляющим светом, отсутствия перегородок и ниш — реальность приобретает характер сновидения. Радикальная приближенность точки зрения к точке рассказа нагнетает субъективную ошутимость мира, его парадоксальную неизбежность и нереальность: мир разворачивается как воплощенное сознание героя-рассказчика. Раздвоение субъекта, решившего повествовать, поддерживая и развивая в коммуникативном акте ценностную разнородность мира («это я и одновременно не я» [4, 131]; ср. здесь же предвосхищающую метафору зачатия, реализующуюся при приближении финала), в дальнейшем уже не оставляет рассказчика. Эллиптичность речи постоянно «заворачивает» ее на героя и ситуацию (вместо опущенного «объективного» глагола подставляется принцип субъективности — пауза, тире). Речевой эгоцентризм же разрывается присутствием предполагаемого адресата текста, чья фигура предвещает в этом смысле появление реальных «других» — символов иных отношений, нерепрессивной социальности. Знаки этих иных смысловых миров сопровождают разворачивающуюся драматику самосознания (метафора «засоренного глаза», зёркала, следов чьего-то присутствия, «иной жизни», самодостаточного мира других «без меня» — раскачивающегося ключа на брелке, привкуса, запаха). Они символически закрепляют рождающиеся у

героя субъективные модусы реальности — горечь, тревогу, боль, надежду.

Предвосхищение адресата, создаваемого вместе с восприятием текста, конкретизируется в рефлексивном чувстве себя и предошущении другого: вкус весенней цветочной пыльцы на губах (ср. позднее осеннюю невидимую паутинку на лице, долетающую из-за стены) переносит к представлению о сладости губ встречающих женщин — метонимическая тема, проходящая далее через весь роман. Повествование сразу же «натягивается» на непрозрачную область ускользающего, неоднозначного — двустороннего, но не поддающегося исчислению (постоянное нарушение Часовой Скрижали, встречи в запретном пространстве, мнимые свидания и т. п.) взаимодействия. «Икс» в складе лица героини (возможно, связанный с самохарактеристикой карамазовского черта: «Я — икс в неопределенном уравнении») отсылает к воображаемому адресату повествования («Икс в вас, неведомые мои читатели» [4, 139]), вновь проблематизируя саму процедуру рассказывания, которая и разворачивается в этой осцилляции между «хозяином речи», самосознающим повествователем, героями и адресатом изложения.

Параллельно разрушению сложившихся у рассказчика норм реальности, мотивируемому сюжетом — конкурирующими ценностными порядками, идет развоплощение действительности в акте наррации — ощущение себя и других очутившимися «на плоскости бумаги, в двухмерном мире» (4, 155). Растущее чувство причастности к другому миру, символизируемое болезнью, как прозрачность приравнивалась к здоровью (гамлето-карамазовский мотив, если раскрывать имена, упоминаемые рассказчиком), резюмируется в пробе конца — временной смерти, после которой герой не знает, «что — сон, что — явь» (4, 170).

Рассказчик — через тему двумерности, отсылающую к недостающим координатам, приходит к пониманию иных смысловых миров и иных, не расчетно-технологических, типов рациональности: он ищет «соответствующих тел <...> для формул иррациональных», воображая, что для них «есть <...> целый огромный мир там, за поверхностью» (4, 172). Сознание иной реальности сопровождается все более острым чувством фиктивности, поддельности эмпирии, навязывающей свои, даже и жанровые, рамки. Постоянно подчеркиваются схематизм, условность повествования, бессилие речи перед происходящим с героем, — оно не укладывается в номенклатуру готовых и равно непригодных форм: «Вместо стройной и строго математической поэмы в честь Единого Государства у меня выходит какой-то фантасти-

ческий авантюрный роман» (4, 173). Известное рассказчику «сомнение в том, что он — реальность, трехмерная, а не какая-либо иная — реальность» (5, 107), переносится на других героев, понимаемых как производное от нарративного акта: «Сами вы все — мои тени. Разве я не населил вами эти страницы?» (5, 106).

Попытки определиться в реальности иных, не-властных отношений (они связываются с «семьей» — сначала неудавшимся треугольником с круглоротой партнершей и негрогубым поэтом, затем — мечтой о матери) обнаруживают ту же внутреннюю установку на господство—подчинение как в себе, так и в других. Разрыв связан с выходом за пределы заданного мира (ребенок героя, который родится за стеной; текст романа, предназначенный для иных пространств и времен), который для героя невозможен: он несет в себе его структуру. Пробы иного существования пресекаются темой потаенного предательства, провокации, поджидающих рассказчика и среди защитников этого мира (он ощущает себя их агентом среди бунтовщиков), и между их противниками (его используют как строителя «Интеграла»).

Отношение к другому как к средству, нарушение его суверенности автономного субъекта (принцип кантовской этики, который также присутствует среди внутрироманных цитат) исчерпывает сюжет и сам акт наррации. Нарастающая тема смерти связана с мотивом снов — предвестий иного мира. Решение избавиться от фантазии после диалога с Благодетелем, воспроизводящего ход беседы Христа с Инквизитором о счастье и несвободе, осознается героем как самоубийство. Гибель же расценивается как условие воскресения: «⟨...⟩ Только убитое может воскреснуть» (5, 151) — фраза, пародически отсылающая к стиху о зерне из Евангелия от Иоанна, взятому в качестве эпиграфа к «Братьям Карамазовым». Это завершает как полемику героя с христианством, так и линию Достоевского в романе, отсылки к которому вводят в повествование всю сумму идейных коннотаций, сложившихся в отечественной традиции. Последние колебания героя между осознанием конечности мира и гамлетовским вопросом «Что там — дальше?» разрешаются «экстирпированием» фантазии (ее ампутируемый бугорок может быть сопоставлен с Декартовой «шишковидной железой», связующей душу с телом), присутствием при попытке героини и равнодушным приятием известия об ожидающей ее казни. Прежний мир возвращается на свои места: воздвигают, пока еще временную, Стену, герой же вновь прибегает к авторитарной речи — унитаристскому местоимению, озаглавливающему

роман, и официальному воззванию о победной миссии разума, начинающему повествование.

Через какое же литературное окружение проходил замятинский роман в 20-е годы, в каких контекстах и как оценивался¹⁴? Сам автор очертил первоначальные рамки в статьях первой половины десятилетия, противопоставив «революционное содержание и реакционнейшую форму» эпигонских литературных групп новых авторов¹⁵ (в данном случае речь о Пролеткульте) отечественным и зарубежным писателям, соединяющим авантюрную фантастику с философским синтезом. Это был круг литературного авангарда конца 10-х — начала 20-х годов. В противостоящих ему писательских группировках задача создания утопии в литературе, наследующая идейному и художественному радикализму предреволюционных и первых пореволюционных лет, тоже ставилась на повестку дня. Так, Ю. Либединский рекомендовал отразить в социалистическом утопическом романе «активность рабочего класса в развертывании социалистического хозяйства», отводя революционно-драматической утопии задачу представить «рабочий класс в <...> политической <...> борьбе <...> с буржуазией»¹⁶.

Первая половина десятилетия дала взрыв жанра социальной утопии — фантастики, в основу которой легли уравнилельные представления эпохи военного коммунизма и популярно изложенные идеи Маркса и Энгельса о классовой структуре и борьбе классов, природе труда и капитала. Собственно, пародически предвещал их сам замятинский роман, в прямой полемике с ними складывались литературные антиутопии Булгакова, Платонова, Чаянова, оказавшиеся дисквалифицированными по внелитературным основаниям и в большинстве своем не напечатанные тогда. Ценностно-нормативная рамка побеждающих эпигонов предопределила способы прочтения и конечную оценку литературной фантастики авангардных авторов, с которой литературная общественностьзнакомилась по рукописям и на слух. Как раз к этому моменту относится журнальная полемика о передовом классе и социальном заказе, в которой права литературы отстаивает, в частности, Эйхенбаум¹⁷. Во второй половине 20-х годов в публикуемой фантастике тематика социального устройства практически не дебатруется: преобладает утопия изобретений, техническая авантюра. Инструментализм средств достижения уже не обсуждаемых целей всеобщего благосостояния указывает опять-таки на специфическую периферийную, эпигонскую позицию выдвигающих и принимающих эти образцы групп. Роман Замятина расценивается в содержательном плане как карикатура на общественные идеалы, в

плане же поэтики — как формализм. В этих условиях проходит вторая волна обсуждения замятинского творчества, завершающаяся отъездом писателя за рубеж. Возникают теперь уже антиутопии, сатирически пародирующие его антиутопию, — романы Я. Ларри «Страна счастливых» (1931) и «Время плюс время» (1932) М. Козакова. История отечественной утопии, как и сатиры, надолго прерывается. «В 1935 г., после стерилизации, научную фантастику частично реабилитируют как маргинальный жанр научно-популярной литературы для юношества»¹⁸. В целом же на протяжении более чем четверти века после замятинского отъезда «в стране, которая провозгласила себя утопией, воплощенной в жизнь, не было создано ни одной литературной утопии»¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Русский современник. 1924. Кн. 3. С. 229.
- ² Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 105.
- ³ Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 153.
- ⁴ Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 102.
- ⁵ Там же. С. 103.
- ⁶ Там же. С. 107.
- ⁷ Rose M. Alien encounters: Anatomy of science fiction. Cambridge; London, 1981. P. 167.
- ⁸ Знамя. 1988. № 4. С. 130 (далее через запятую указываются номер журнала и цитируемая страница).
- ⁹ ВТЧ. С. 215—217.
- ¹⁰ Мор Т. Утопия. М., 1978. С. 180. Об этой метафоре в широком культурологическом контексте см.: Ямпольский М. Б. «Мифология» стекла в новоевропейской культуре // Сов. искусствознание-22. М., 1988. С. 312—345.
- ¹¹ Декарт Р. Избр. произведения. М., 1950. С. 267.
- ¹² Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 368.
- ¹³ Rose M. Op. cit. P. 167.
- ¹⁴ Подробнее об этом см.: Чудакова М. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов // Новый мир. 1988. № 9. С. 252—256. Применительно к утопическому жанру материал приведен в: Дубин Б. В., Рейтблат А. И. Социальное воображение в советской научной фантастике 1920-х годов // Социокультурные утопии XX века. М., 1988. Вып. 6. С. 19—43.
- ¹⁵ Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 100.
- ¹⁶ На посту. 1923. № 2/3. С. 120, 121.
- ¹⁷ Эйхенбаум Б. Указ соч. С. 426—427 (и комментарий, с. 518—521).
- ¹⁸ Suvain D. Pour une poétique de la science-fiction: Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire. Montréal, 1977. P. 177.
- ¹⁹ Griffiths J. Three tomorrows: American, British and Soviet science fiction. London; Basingstoke, 1980. P. 46.

Т. Л. Никольская

К ВОПРОСУ О РУССКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

В посвященном немецкому экспрессионизму разделе статьи «Записки о западной литературе» Ю. Н. Тынянов с иронией заметил: «Через 3 года в России все спорили бы об экспрессионизме, как 100 лет назад спорили о романтизме. И тогда, несомненно, возникло бы недоразумение с нашими московскими экспрессионистами; они бы заявили, что они-то и суть настоящие экспрессионисты, а что в Германии экспрессионисты — так себе, сами по себе»¹.

Адресатом пассажа была группа молодых московских поэтов, возглавляемая Ипполитом Соколовым². В 1919 году Соколов издал на свои средства брошюру «Бунт экспрессиониста», в которой поместил программную «Хартию экспрессиониста». Свой экспрессионизм он определял как синтез всего футуризма, целью направления считал передачу динамики современного восприятия и мышления, а конкретными задачами — создание нового хроматического стихосложения, полистрофики и достижение «высшей эвфонии»³. В примечании к «Хартии» Соколов указывал на свой приоритет создателя нового течения: «Экспрессионизм родился в голове И. Соколова, таинство крещения получил 11 июля 1919 года на Эстраде Всероссийского Союза поэтов»³.

Годом позже в новой брошюре «Экспрессионизм» Соколов сообщил о своем опосредованном знакомстве с работами немецких экспрессионистов, в частности, К. Эдшмидта, с которым они независимо друг от друга пришли к одним и тем же выводам о задачах искусства в современном мире⁵. В другой брошюре 1920 года «Бедеккер по экспрессионизму» Соколов говорил уже не только о синтезе футуризма, но и о синтезе достижений всех искусств. Он привел длинейший список композиторов, художников, философов, театральных деятелей — предтеч экспрессионизма. Так, в музыке, по мнению Соколова, экспрессионизм вбирает в себя «достижения неоклассиков Танеева, Глазунова и Рахманинова; импрессионистов Дебюсси, Равеля, модернистов Штрауса, Шенберга, Скрябина, Стравинского,

Прокофьева и Гнесина и футуристов — Рославца и Лурье»⁶. Из философов Соколов называет экспрессионистом А. Бергсона и через него связывает это направление с китайской и индийской философией, с одной стороны, и с антропософией и русской идеалистической философией — с другой⁷. Напомним, что Тынянов в «Записках о западной литературе» ставил в вину немецким экспрессионистам слишком большую родословную: «Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много? (отчасти походит на библиотечный каталог) <...>»⁸.

В 1920 году Соколов выступал уже от имени группы, в которую, кроме него, входили Б. Земенков, Г. Сидоров и С. Рексин. Тогда же Б. Земенков выпустил брошюру «Корыто умозаключений», в которой сделал попытку определить специфику экспрессионистской живописи. Он считал, что эта живопись должна выражать дематериализацию современного мира, ощущение хаоса и мировых катаклизмов, что совпадало со взглядами немецких экспрессионистов⁹.

Все московские экспрессионисты выступали как поэты, находящиеся под сильным влиянием имажинистов, в особенности В. Шершеневича, и отчасти В. Маяковского. Ближе всего к экспрессионистскому мироощущению была поэзия Г. Сидорова, пытавшегося передать хаос современного мира, ощущение нервной экзальтации, прибегая к гиперболизму, смещению планов, искажению пропорций. Просуществовав около года, группа И. Соколова распалась. В 1921 году в Москве вышел сборник стихов и прозы «Экспрессионисты», в котором кроме И. Соколова приняли участие С. Спасский, Б. Лапин и Е. Габрилович. Двое последних стали лидерами новой фазы «московского экспрессионизма».

Круг имен, с которыми Лапин и Габрилович связывали это движение, заявляя в их совместном обращении к читателю в сборнике «Молниянин» (1922): «Лирики глас раздается лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Вечера, Боброва, Ehrensteina, Пастернака и Хлебникова. Коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм»¹⁰. Соседство поэтов, принадлежавших к «Центрифуге», с немецкими экспрессионистами было продемонстрировано в альманахе «Московский Парнас», куда вошли, в частности, переводы стихов «величайшего поэта раннего экспрессионизма»¹¹ А. Лихтенштейна, Я. ван Годдиса, оказавшего «сильное влияние на развитие современного немецкого экспрессионизма»¹², и проза В. Герцфельде «Похороны Альфреда Лихтенштейна». Лапин и Габрилович поместили в сборнике рассказ «Крокус Прим», в котором, так же как в рас-

сказах Е. Габриловича «Ламенация» (в «Молнияние») и «Аат» (в сб. «Экспрессионисты»), ощутимо влияние немецкой экспрессионистской прозы, выразившееся в контрастной смене стилей, фрагментарности, сочетании пространных лирических отступлений с диалогами, написанными в телеграфном стиле. Знакомство с экспрессионистской поэзией и с повлиявшими на нее немецкими романтиками заметно в «1922-й книге стихов» Б. Лапина¹³.

В 1922 году экспрессионизм, во всяком случае как литературная группировка, прекратил в Москве свое существование.

* *
*

«...еще года два назад даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире это любовь и какие-то еще более или менее радостные чувства, — даже они, кажется, считались не то школой, не то течением»¹⁴

Ю. Тынянов. «Промежуток» (1924)

Эмоционалистами называла себя петроградская группа экспрессионистов, просуществовавшая фактически с 1921 по 1925 год¹⁵, хотя манифест ее был опубликован лишь в 1923 году в петроградском альманахе «Абракасас», являвшемся органом группы¹⁶. Лидером эмоционалистов был М. Кузмин, ему принадлежал и текст манифеста¹⁷, в котором содержится призыв «к распознаванию законов элементарнейшего, выражению индивидуального «я» художника, проявлению творчества как любви к жизни»¹⁸. В десятом пункте манифеста прямо указывается на тождество эмоционализма с экспрессионизмом.

Восторженная оценка немецкого экспрессионизма содержалась и в статье Кузмина «Пафос экспрессионизма». Ценность этого направления Кузмин видел в протесте «против внешних летучих впечатлений импрессионизма, против исключительно формального отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека»¹⁹.

Отличительной особенностью петроградских эмоционалистов, к которым помимо Кузмина принадлежали К. Вагинов²⁰, художник В. Дмитриев, А. Пиотровский, А. и С. Радловы и Ю. Юркун, был интерес к экспрессионистскому кино и драматургии. Кузмину принадлежит, к примеру, восторженная рецензия на фильм Р. Вине «Кабинет доктора Каллигари»²¹, С. Радлову — статья «Эмоциональность или цитаты»²², в которой величайшим актером современности назван Конрад Вейд, испол-

нитель роли сомнамбулы в этом фильме. «Кабинет доктора Каллигари», так же, как и фильм Ф. Ланга «Доктор Мобузу, игрок», преломился в поэзии Кузмина 20-х годов — стихотворении «Германия»²³, поэме «Новый Гуль» и продолжающем ее стихотворении «Ко мне скорее, Теодор и Конрад»²⁴, поэме «Форель разбивает лед»²⁵.

Особенно активно петроградские эмоционалисты пропагандировали драматургию немецких экспрессионистов. Кузмин в начале 20-х годов был консультантом по репертуару в Большом Драматическом Театре, на сцене которого с 1922 года шел ряд экспрессионистских пьес²⁶, А. Пиотровский переводил их, писал предисловия к переводам и, пользуясь своим положением заведующего художественным отделом Губполитпросвета, рекомендовал эту драматургию клубным и самодеятельным театрам Петрограда. Большинство эмоционалистов приняли участие в постановке пьесы Э. Толлера «Эуген несчастный» в бывшем Михайловском театре. Перевел ее А. Пиотровский, поставил С. Радлов, музыку написал Кузмин, декорации принадлежали художнику В. Дмитриеву. После премьеры, состоявшейся в конце 1923 года, разгорелась бурная полемика, показавшая различные подходы критиков и постановщиков к экспрессионизму.

Большинство критиков отдавали должное постановке спектакля, однако соответствие режиссерского решения и оформления сущности экспрессионизма вызывало сомнения. Так, например, А. Гвоздев считал, что в самой постановке «не было перевоплощения в поэтику и мироощущение экспрессионизма»²⁷. По его мнению, декорации В. Дмитриева располагались на сцене так же торжественно, как в свое время декорации А. Бенуа, что не уничтожало мирного духа «Мира Искусства» и не обостряло напряженности пьесы²⁸. Статическая живописность в оформлении сцены приводила к тому, что зрители любовались, а не содрогались, «как того хотя бы неистовые экспрессионисты»²⁹. Сходной точки зрения придерживался и критик И. Рабинович, сетовавший на то, что пышные одежды, в которые нарядили драму Толлера, заслонили основную трагедию «Эугена несчастного»³⁰. Противоположного мнения придерживался драматург В. Волькенштейн, считавший, что декорации Дмитриева, в которых сложная игра плоскостями создавала глубокую перспективу современного города, способствовали правильному прочтению пьесы³¹.

Некоторых критиков шокировало усиленное в постановке «рискованное» содержание пьесы — проблема, может ли быть счастлив в царстве всеобщей справедливости человек, лишенный на войне пола. Г. Крыжицкий в статье «Трагедия импо-

тента» упрекал режиссера в смаковании непристойностей, внесении «ак-педерастии на образцовую сцену»³². Он видел в пьесе и особенно в спектакле «истерическую мелодраму в духе Леонида Андреева (...) вредную потому, что издергивает нервы»³³. Соответствие постановки духу толлеровской пьесы усматривал рецензент газеты «Накануне», по мнению которого режиссер сумел понять особенности стиля драматурга и в основном адекватно отразить их: «Толлер театрален в лучшем смысле этого слова. Режиссер Радлов подстать Толлеру (...) блестяще исполнены некоторые элементы конструктивизма (...) Очень хорошо схвачен темп: тревожный, судорожный»³⁴. В то же время рецензент отмечал сплетение стилей, которого не удалось избежать Радлову: «(...) в чистый гротеск врезаются эпизоды совсем из другой оперы»³⁵.

В марте 1926 года Э. Толлер побывал в Ленинграде и посмотрел специально для него сыгранную радловскую постановку «Эугена». Спектакль ему понравился, но трагедийное звучание удивило: «Режиссерская трактовка пьесы очень интересна, но к ней нужно привыкнуть, — сказал он в интервью. — В Германии Эуген ставится как карикатура, здесь же пьеса трактуется как большая человеческая драма, причем значительно сильнее подчеркнута ее социальное значение»³⁶.

Многие эмоционалисты предпринимали попытки создания оригинальной драматургии, выдержанной в экспрессионистской манере. Так, Кузмин написал пьесу «Прогулки Гуля», связанную с поэмой «Новый Гуль» и исполненную однажды в ленинградской филармонии³⁷. С. Радлов напечатал в альманахе «Абракадабра» пьесу «Убийство Арчи Брейтона»³⁸, которую поставил в своей театрально-исследовательской мастерской. А. Пиотровский был автором с успехом шедших на сцене пьес «Падение Елены Лей» и «Смерть командарма». По крайней мере одну пьесу написал Ю. Юркун³⁹. Наиболее близки к принципам экспрессионистской драматургии пьесы Радлова и Пиотровского. Так, в «Убийстве Арчи Брейтона» действующие лица обрисованы резкими контрастными штрихами, действие движется толчками, нарушая хронологический порядок. Динамичность происходящего обусловлена передачей ритма современной машинной цивилизации. В режиссерской прамбуле Радлов указывал, что «все десять коротких сцен пьесы, расположенные в ней вразрез реальному ходу событий, должны моментально следовать одна за другой. Частые перемены эти лучше всего достигнуть путем последовательного освещения разных частей сцены»⁴⁰.

Короткие сцены, создающие мозаичную картину современ-

ного американского города, нервный скачущий темп, гротеск характерны и для пьесы Пиотровского. Критика сопоставляла ее с «Газом» Г. Кайзера, причем ставила в заслугу драматургу отсутствие навязчивой агиттенденции, присущей его немецкому коллеге. Подчеркивалось, что автор умело сочетает реализм и экспрессионизм, натурализм и символизм, создавая эмоционально насыщенную драматургию⁴¹. «Прогулки Гуля», выдержанные, в отличие от жесткой драматургической конструкции пьес Радлова и Пиотровского, в мягком лирическом ключе, сам Кузмин называл «полу-лирика, полу-драма»⁴²; они также состоят из коротких эпизодов, быстро сменяющих друг друга. При всем различии эти три пьесы являют собой гармонично-эстетизированный вариант экспрессионизма; шлифовкой деталей и высоким отточенным мастерством они противостоят намеренной грубости и стилевой шероховатости пьес Толлера и Кайзера.

Наиболее адекватно перенесены на русскую почву дух и философия немецкого экспрессионизма в пьесе Пиотровского «Гибель пяти» («Смерть командарма»). По верному замечанию С. Цимбала, эта пьеса конструировалась в соответствии с требованиями античной драматургической поэтики, приспособившейся автором к поэтике экспрессионистской драмы⁴³. Если действие пьес Радлова и Кузмина происходит в условной обстановке, то Пиотровский в «Гибели пяти» натуралистически изображает события гражданской войны в глухой провинции, чередуя их с выдержанными в гротесковой манере событиями, происходящими в условной западной державе. Сжатая, взвинченная речь персонажей насыщена подлинным солдатским фольклором. Критика признавала редкостное проникновение Пиотровского в дух немецкого экспрессионизма: «Автор «Гибели пяти», несомненно, экспрессионист, пожалуй, единственный сейчас в России представитель этого течения», — писал Г. Крыжицкий, — «...» в его творчестве этот «европеизм» превращается в какой-то совершенно своеобразный стиль — обрусевший, песенно напевный, и главное очарование «Гибели пяти» в ее языке, стиле речи»⁴⁴.

Мы кратко обрисовали деятельность только тех групп, которые считали себя экспрессионистскими, хотя и вкладывали различное значение в этот термин. Но не следует забывать возможного воздействия экспрессионизма на творчество таких писателей, как Е. Замятин⁴⁵, А. Соболев, Ю. Олеша⁴⁶. Точки соприкосновения с этим направлением имел и ряд литературных групп — от ничевоков и до обэриутов⁴⁷. Пока остается открытым вопрос — был ли экспрессионизм в России заимствованным явлением или существовал автохтонно. Ответ на него,

как нам думается, не однозначен. Все же можно предположить, что наибольшее право на самостоятельное существование имела экспрессионистская драматургия, опиравшаяся как на новейшую западную, так и на отечественную традицию, у истоков которой стоял Л. Андреев⁴⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПИЛК. С. 127.

² Об И. Соколове см.: *Markov V. Expressionism in Russia // California Slavic studies. 1971. Vol. 6. P. 146—154; Curtis J. M. The Expressionist Manifestoes of Ippolit Sokolov // Russian Literature Triquarterly. 1976. N 13. P. 601—603.*

³ *Соколов И. Хартия экспрессиониста // От символизма до «Октября». М., 1924. С. 214.*

⁵ *Соколов И. Экспрессионизм. [М.], 1920. С. 4.* Как отмечает В. Марков, взгляды Эдшмидта и Соколова во многом расходятся (*Markov V. Op. cit. P. 149—150*). Книга К. Эдшмидта «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия», на которую ссылается И. Соколов, готовилась к публикации в издательстве московских экспрессионистов.

⁶ *Соколов И. Бедеккер по экспрессионизму // От символизма до «Октября». С. 218.*

⁷ Там же.

⁸ ПИЛК. С. 128.

⁹ *Земенков Б. Корыто умозаключений. (Экспрессионизм в живописи). [М.], 1920.*

¹⁰ Молниянин. М., 1922. С. 6.

¹¹ Московский Парнас. Сб. второй. [М.], 1922. С. 22.

¹² Там же. С. 25. Перевод был выполнен Б. Лапиным.

¹³ Ср.: «О отцы мои в искусстве / Тик, Брентано, Эйхендорф» (стих. «Закат») // *Лапин Б. 1922-я книга стихов. М., 1923. С. 48.*

¹⁴ ПИЛК. С. 169.

¹⁵ См.: *Nichol'shaya T. Эмоционалисты // Russian Literature N XX. 1986. P. 61, 66.*

¹⁶ Подробнее об «Абрассасе» см. там же, с. 61—62, 67.

¹⁷ Как считает J. Malmstad, декларация была основана на собственной поэтической практике Кузмина и одновременно отражала его интерес к «Буре и натиску» — одному из источников как эстетических теорий Кузмина, так и идей экспрессионистов. См.: *Malmstad J. E. Mixail Kuzmin: A chronicle of his life and time // Кузмин М. А. Собр. стихов III. München, 1977. P. 265.*

¹⁸ Абрассас III. Пг., 1923. С. 3.

¹⁹ *Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Театр. [Пг.], 1923. № 11. С. 1;* см. также: *Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. [Пг.], 1924. С. 7—12.* Особое место занимает статья «Стружки» (*Новая Россия, 1925, № 5, (14)*), где Кузмин пытается интерпретировать экспрессионизм как социалистическое искусство. О возможных причинах такой интерпретации см.: *Malmstad J. Op. cit. P. 268.*

²⁰ Об участии Вагинова в группе см.: *Никольская Т. Л. К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения: Тез. докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 72—73.*

²¹ *Кузмин М. Кабинет доктора Каллигари // Жизнь искусства. 1923. № 3. С. 9.*

²² Театр [Пг.], 1923. № 8. С. 2—3.

²³ Впервые — Жизнь искусства. 1923, № 18. С. 6. Как отмечает Ю. Г. Цивьян, «Кузмин намеренно смешивает персонажей из этих двух фильмов» (Цивьян Ю. К символике поезда в раннем кино // Тр. по знаковым системам, 21: Символ в системе культуры. Уч. зап. ТГУ. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 133).

²⁴ Поэма «Новый Гуль» (1924) начинается строчками:

«Американец юный Гуль
Убит был доктором Мабузо»

—аллюзией на эпизод из фильма Ф. Ланга. Стихотворение «Ко мне скорее, Теодор и Конрад» впервые опубликовано в кн.: М. А. Кузмин. Собр. стихов. III. Р. 500.

²⁵ Об отражении экспрессионистского кино в поэме см.: *Malmstad J.* The mystery of Iniquity // *Slavic Review*. 1975. Vol. 34, N 1, P. 44—64.

²⁶ *Гвоздев А., Пиотровский А.* На путях экспрессионизма // Большой Драматический Театр. Л.; М., 1935. С. 117—154.

²⁷ *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1924. № 10. С. 9.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ *Рабинович И.* «Эуген-несчастный» Толлера // Жизнь искусства. 1923. № 51. С. 910.

³¹ См.: *Волькенштейн В.* «Эуген-несчастный» // Рампа. 1924. № 4. С. 12.

³² Музыка и театр. 1923. № 52. С. 56.

³³ Там же.

³⁴ Пресса о театре // Театр. 1924. № 6. С. 4.

³⁵ Там же.

³⁶ *Эр. Эс.* «Эуген» для Толлера // Рабочий и театр. 1926. № 16. С. 15.

³⁷ См.: *Malmstad J.* *Mikhail Kuzmin*. P. 273.

³⁸ *Радлов С.* Убийство Арчи Брейтона: Пьеса в 10 картинах // Абракас, II. Пг., 1922. С. 51—57.

³⁹ Об эмоционалистском периоде в творчестве этого талантливого писателя можно судить лишь по нескольким рассказам, опубликованным в альманахах «Абракас». Высокая оценка творчеству Юркуна начала 20-х годов дана М. Кузминым в его «Письме в Пекин» (Абракас, II. С. 60); *Он же.* Чешуя в неводе // Стрелец. 1922. № 3. С. 108.

⁴⁰ *Радлов С.* Убийство Арчи Брейтона. С. 51.

⁴¹ См.: *Б. А. Б.* Падение Елены Лей // Жизнь искусства. 1923. № 13. С. 10, 26; *Мовшензон А.* Падение Елены Лей // Жизнь искусства. 1923. № 14. С. 26.

⁴² См.: *Malmstad J.* *Mikhail Kuzmin*. P. 272.

⁴³ См.: *Цимбал С.* Адриан Пиотровский. Его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский: Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 39.

⁴⁴ *Крыжицкий Г.* Русский экспрессионизм // Рампа и театр. 1925. № 47. С. 5. См.: *Guenter J.* Die Literatur Russlands. Stuttgart, 1964. P. 197.

⁴⁶ О возможном воздействии переводов немецкой экспрессионистской прозы на творчество Ю. Олеси см.: ПИЛК. Комментарий. С. 445.

⁴⁷ О связи ОБЭРИУ с экспрессионизмом см.: *Ариот М.* ОБЭРИУ // Грани. 1971. № 81. С. 45—49.

⁴⁸ Об экспрессионизме Л. Андреева см.: *Дрягин К.* Экспрессионизм в России: Драматургия Леонида Андреева. Вятка, 1928; *Иезуитова Л.* Леонид Андреев и Эдвард Мунк // *Russian Literature*. 1987, N XXII-I. С. 63—75.

М. Б. Мейлах

ШКАП И КОЛПАК: ФРАГМЕНТ ОБЭРИУТСКОЙ ПОЭТИКИ

Термин «обэриутская поэтика» — неточен. Период 1928—1931 гг., когда Введенский и Хармс входили в ОБЭРИУ, не исчерпывает их творчества: свои лучшие произведения Введенский — поэтические, Хармс — прозаические (расцвет поэзии Хармса приходится как раз на собственно обэриутскую пору) — они создали в 30-е годы, будучи членами небольшого содружества писателей и философов, куда кроме них входили Я. С. Друскин, Н. М. Олейников и Л. С. Липавский¹. Вместе с тем этот термин не является бессодержательным: общие черты поэтики Введенского, Хармса и Заболоцкого, в дальнейшем разрабатывавших собственные пути в поэзии, формировались преимущественно в этот период, и, кроме того, сам термин настолько к ним «прирос», что оторвать их от него, кажется, уже невозможно. Поэтому, со сделанной оговоркой, мы сохраняем этот термин применительно к творчеству Введенского и Хармса (но не Заболоцкого, сознательно отошедшего и от обэриутской поэтики, и от обэриутов) во всем его объеме.

Другое предварительное замечание, которое нам хотелось бы сделать, сводится к следующему. Представляется, что наше сообщение может служить некоторой иллюстрацией того, как некоторые системные идеи, получающие оформление в какой-либо передовой области гуманитарной науки, впоследствии предстают как определяющие более широкий спектр современных им явлений, причем не только художественных: так, например, программная установка обэриутов на различные формы остранения прослеживается не только в их творчестве, но и в культивировавшихся ими поведенческих моделях.

Любопытно отметить на страницах «Тыняновского сборника» прямые связи обэриутов с формалистами — об этих

связях сохранилось немало сведений. Формирование ОБЭРИУ в рамках предшествовавшего ему театра «Радикс», для репетиций которого К. Малевич предоставил Белый зал возглавлявшегося им Института художественной культуры (ИНХУК), происходило в непосредственной, в том числе топографической, близости к Институту истории искусств. В записных книжках Хармса сохранился план сборника «Радикс», теоретический отдел которого включает статью Шкловского о Хлебникове (в числе участников названы также Н. Л. Степанов, Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург). В сентябре 1926 года Хармс поступает слушателем на киноотделение Государственных курсов при Институте истории искусств и в течение некоторого времени посещает занятия. 28 марта 1927 года состоялось скандальное, в традициях футуризма, выступление Введенского и Хармса, называвших тогда себя чинарями, на заседании литературного кружка Института истории искусств².

В записных книжках Хармса имеется список для рассылки пригласительных билетов на знаменитый вечер обэриутов «Три левых часа» в Доме печати 24 января 1928 года; в списке особо перечислены приглашенные участвовать в диспуте — среди них в рубрике «Литература» названы Степанов и Эйхенбаум³. Наконец, в составленном Хармсом в мае 1929 год а проекте сборника «Ванна Архимеда» в разделе «Проза» обозначены: «1, Каверин (<...> 5. Тынянов. 6. Шкловский». Участие Тынянова в этом разделе подтверждается относящимся к тому же времени письмом В. А. Каверина к Л. Я. Гинзбург в Москву, с добавлением: «В отделе критики лица, Вам отлично известные. Они (вместе с Вами) думают написать «Обозрение российской словесности за 1929 год». Кроме того, будут участвовать Бор. Мих. (Эйхенбаум), Юр. Ник. (Тынянов) и Виктор Борисович (Шкловский), к которому за этим делом просим мы Вас обратиться»⁴. Есть основания полагать, что общение с этими людьми, которых Хармс хотел привлечь для сотрудничества в достаточно «левых» начинаниях, продолжалось и в тридцатые годы, когда о подобных начинаниях не могло уже быть речи.

Наиболее заметной острающей чертой обэриутской поэтики является употребление разного рода характерных метаописательных фрагментов — авторских ремарок, вводных замечаний, «пояснений» и т. п. Множество таких фрагментов мы находим в пьесе Введенского «Очевидец и крыса» (№ 24 собр. соч. Далее — №)⁵, написанной после возвращения в 1932 году из курской ссылки (абсурдирующее название — *крысы* в тексте нет — предполагает в то же время наличие некоего «угла зрения»). Таковы ремарки типа: *Пока он говорит,*

является небольшая комната (с. 21); Впрочем, о чем тут говорить (с. 22); Но это всё было не важно. Важного в этом ничего не было. Что тут могло быть важно. Да ничего (с. 124); и особенно: Тут нигде не сказано, что она прыгнула в окно, но она прыгнула в окно (с. 125). Подобные метаописания, в более ранних вещах Введенского носившие характер скорее окказиональный (такие примеры, как ремарка *Комната тухнет*. *Примечание*: временно в поэме *Кругом возможно Бог*, с. 84; или *Спросим: откуда она знает, что она то?* — там же, с. 92), — приобретают огромное значение в его позднейшем творчестве, — в пьесе *Потец* (№ 28): *Ах, да мало ли что казалось. Но в общем немногое нам как и им казалось. Но чу! Что это?* (с. 135) или *Как видно и нам и ему, он не находил себе места* (с. 139 и др.) — и, особенно, в *Некотором количестве разговоров* с такими классически остраняющими авторскими ремарками, как *Тут все подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид* — к стиху Певца *О взгляните на природу*, — или *Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение*, — к стихам *Опостытели народу / Нынче птичьего голоса* (*Разговор об отсутствии поэзии*, № 29, 2, С. 143—144), или же со знаменитой *Поясняющей мыслью* в начале *Разговора о различных действиях* (№ 29, 7): *Казалось бы, что тут продолжать, когда все умерли, что тут продолжать. Это каждому ясно. Но не забудь, тут не три человека действуют. Не они едут в карете, не они спорят, не они сидят на крыше. Быть может три льва, три тапира, три аиста, три буквы, три числа. Что нам их смерть, для чего нам их смерть* (с. 150). В качестве более широких параллелей к *Поясняющей мысли* можно указать на авторские ремарки и в начале *Разговора о картах* (№ 29, 4) о «поглощенных тяжелыми болезнями» отсутствующих: *Они были люди. Они были смертны. Что тут поделаешь. Если оглядеться вокруг, то и с нами будет то же самое* (с. 146), — и в начале четвертого действия пьесы *Елка у Ивановых* (№ 30), где говорится, что изображаемые в ней события происходили *за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее. Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили. Мы никого их не знали, и они всё равно все умерли* (с. 171). Подобное же остранение достигается в пьесе за счет введения метаописательных ремарок типа *Тут выясняется, что они не умеют говорить* (про немых лесорубов, с. 160), *Всем понятно, что светает* (с. 167), *Всем ясно, что нянька присутствовала на суде, а разговор про Козлова и Орлова велся просто для отвода глаз* (с. 171). Такая остраненность, достигающая в пьесе апогея в ремарке *Звери...*

совсем как в жизни уходят (с. 161), буквально пронизывает последнее произведение Введенского *Где. Когда* (№ 32). Здесь она остро ощущается в подобных же ремарках (*И тут состоялась часть вторая — прощание всех с одним, — с. 177*), шире — в обращениях к читателю (*Зрите он вот что сказал, — с. 176*), модальных словах (*Он должно быть вздумал куда-нибудь когда-нибудь уезжать, — там же*), «риторических» вопросах (*Что же он сообщает теперь деревьям. — Ничего — он цепенеет... и далее, — с. 177—178*) и т. п. Исключительно интересна эксплицированность в творчестве Введенского самих категорий описания — в названии *Четырех описаний* (№ 23) и резюмирующих словах Зумира: *Мы выслушали смерти описанья, / мы обзрели эти сообщенья от умирающих умов* (с. 119), или в характеристике персонажем *Предпоследнего разговора* (№ 29, 9) стихов 1914 года как описания (*ПЕРВЫЙ. Описание точное, — с. 155*) — и изображения: *об изображениях смерти* (очевидно, ее изображениях автором в предыдущих *Разговорах?*), *о ее чудачествах* задумывается персонаж *Последнего разговора* (№ 29, 10, с. 156), а

*Изображенья
Несчастных*

...трупов убитых

служат предметом только что упоминавшегося «точного описания» (с. 154)⁶. Наконец, здесь же коснемся употребления Введенским мотива картины (прежде всего, картины как элемента действия (акта) пьесы). С острающей мотивировкой этот мотив встречается в пьесе *Елка у Ивановых* (№ 30) с ее авторскими ремарками *На первой картине нарисована ванна* (с. 157). *На восьмой картине нарисован суд* (с. 169), *Картина девятая... изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения* (с. 171). В пьесе же *Очевидец и крыса* (№ 24) так описывается сцена убийства: *Все вбежали в постороннюю комнату и увидели следующую картину. Поперек третьего стола стояла следующая картина. Представьте себе стол и на нем следующую картину:*

*Возрясь на картину,
Грудецкий держал
в руке как картину
кровавый кинжал* (с. 122).

Собственно картины, как образы застывшего действия, соседствуют со статуями — предполагаемыми свидетелями невозможного прошедшего в третьем *Разговоре* (№ 29, 3, с. 145; в черновике — *картины, номера и черты*). *Вокруг ста-*

туй (с достаточно прозрачной этимологической мотивировкой этого слова) происходит бегство в комнате в пятом Разговоре (№ 29, 5); *стоит (!), опершись на статую*, и сам обращается в статую герой *Где. Когда* (№ 32, с. 176), который далее *цепенеет, леденеет, каменеет* (с. 177—178). В репликах *Разговора о бегстве в комнате* (с. 147—148) вызывающие, в своей безысходной трехмерности, образы статуй приобретают универсальную, космическую значимость: *Если статуями называть все предметы, то и то... Я назвал бы статуями звезды и неподвижные облака*. Из этого, застывшего в своей трехмерности, статуарного универсума, по-видимому, и убегают (*Я убегаю к Богу — я беженец*) одушевленные (*Наше утешение, что у нас есть души. Смотрите, я бегаю*) участники этого *Разговора* (возможно, очевидно, сравнение со «статуей всех статуй» — персонала «Лапы» Хармса — произведения космического, рисующего землю и небо, куда возносится герой⁷).

Следует упомянуть об отмеченности в поэтическом универсуме Введенского категорий и слова с его мифологизирующими превращениями, о которых ниже, и, прежде всего, имени, названия в их остраивающей или абсурдирующей мотивированности. В связи с поэмой *Кругом возможно Бог* нам приходилось говорить о функции имени Фомина, лишь после его смерти раскрывающего анонимность прижизненного инициала Эф (напрашивается аналогия с кафкианским героем). Между тем представляет интерес в метаязыковом плане само обозначение инициала Ф. названием соответствующей буквы — эф. Идя дальше по этому пути, Введенский нарекает героя окрашенного автобиографическими нотами фрагмента *...вдоль берега шумного моря* (№ 83) именем, составленным названиями первых трех букв славянского алфавита — *Аз Буки Веди*, своеобразно шифрующим имя самого поэта. Другие эксперименты с именами собственными захватывают опыты с отчествами — производство отчеств от женских имен и апеллятивов (*Мария Натальевна, Нина Картиновна* из поэмы *Кругом возможно Бог*, № 19) либо, наоборот, введение русского отчества в имя немецкого историка философии (*Куно Петрович Фишер* — там же), употребление трех отчеств (Петр Иванович Иванович Иванович, — с. 121). У Введенского встречается именование человеческими именами животных, растений (*собака Вера*, — № 30, часто, впрочем, со строчной буквы — *воробьи федор и арбуз*, — № 47, *цветок андрей*, — № 33) и даже придание имени и отчества наименованию Кавказа — Павел Павлович Кавказ (с. 115). Люди же у него, напротив, именуются апеллятивами, как *конец / которого звали купец / он был мой отец* в стихо-

гворении *Пять или шесть* (№ 8, с. 41), или девицы из *Ответа богов* (№ 5) —

звали первую светло

а вторую помело (с. 27).

Предельно прочная субстанционалия имени дискредитируется, в частности, когда один и тот же персонаж последовательно именуется различными именами (эти случаи надо отличать от примеров «реального» раздвоения героев): под именами *Маруси*, *Сони* предстает героиня в начале *Куприянова* и *Наташи* (№ 20), в пьесе *Пять или шесть* (№ 8) реплику начинает *Горский Семен Семенович*, однако после того, как его перебивают, он продолжает ее уже под именем *Горского Федора Петровича* (с. 40), а к *Петру Ивановичу Стрикобрееву* из поэмы *Крузем возможно Бог* (№ 19) Фомин обращается *Здравствуй Боря* (а тот к нему — *Здравствуй море*, — это представляется настолько оскорбительным, что затевается дуэль, — с. 84—86). В более широком плане сюда же относится подмена родовых наименований, как в случае, когда *волк* называется *бобровым зверем* (с. 160 и 161). Двойственность языкового статуса имен собственных обыгрывается Введенским при производстве от личных имен форм множественного числа — *там ходят лишь Васи да Кости* (№ 58), *фигуры гнут как девы Тани* (№ 10, с. 49), *их дочери плачут оли* (№ 23, с. 114). С подобным плюрализмом единичных объектов можно связать еще один прием, а именно, производство серий имен собственных по моделям «серийной техники» Введенского, поддержанным каким-либо повторяющимся элементом в плане выражения, в плане же содержания развивающимся от осмысленности к бессмыслице. Таковы серии имен рыбаков — *Андрей, Бандрей, Бендрей, Гандрей* и *Кудедрей* — и их дочерей — *Ляля, Таля, Баля, Кяля* (с восхитительным мягким к!) и *Саля* — во фрагменте № 82, или же последовательности фамилий имен детей в пьесе *Елка у Ивановых* (№ 30) на *-ров* и на *-стров*, при том что фамилия их родителей даже не Ивановы, а Пузыревы, что приобретает концептуальное значение при глобальном внимании в этой пьесе Введенского к категориям немотивированности, случайности как проявлениям индетерминизма (информационное и философское значение категории случайности плодотворно изучается в работах В. В. Налимова). Примерами особого здесь к ним интереса может служить сцена прихода лесоруба Федора из бани во фраке и с ни с того «ни с сего завязанными глазами» (с. 166), или же эпизод со смертями одного за другим сразу двух судей — с комментарием, призывающим к здравому смыслу:

*ВСЕ (хором). Мы напуганы двумя смертями.
Случай редкий — посудите сами (с. 169).*

В широком плане та же проблема ставится в другой сцене *Елки у Ивановых*, а именно, в авторских ремарках по поводу лесорубов, только что певших гимн и тут же переходящих на объяснение знаками: *Тут выясняется, что они не умеют говорить. А то, что они только что пели, — это простая случайность, которых так много в жизни.* Следующая ремарка поясняет их бессмысленные реплики по поводу рассказа Федора о своей невесте: *Фрукт. — Желтуха. — Помочи, и — Фрукт. — Послание грекам. — Человек тонет. Спасайте* (три последние — в ответ на сообщение Пузырева-отца о смерти дочери в следующий за этой сцене): *Хотя он заговорил, но ведь сказал не в попад. Так что это не считается. Его товарищи тоже всегда говорят не в попад* (с. 160). Следует, однако, указать на возрастание содержательной функции в тождествах и объяснениях Введенского, по сравнению с их преимущественно абсурдирующей функцией в его более ранней поэзии, где связи между предметами программным образом устанавливаются в плане выражения (можно привести множество примеров той же «серийной техники» Введенского, скажем, — когда для объяснения слова *Потец* сыновья перебирают слова, с ним рифмующие: *Может быть Потец свинец / И младенец и венец*, — с. 136). Метаописание установления таких связей мы находим в стихотворении *Мир* (№ 21):

*Человек сказал верблюду
ты напомнил мне Иуду.
Отчего спросил верблюд,
Я не ем тяжелых блюд (с. 107),*

где установление сходства или его отрицание обусловлено в чисто языковом плане теми или иными рифмующими словами. Далее под рубрикой *ДУРАК—ЛОГИК* такой метод установления сходства (*ведь не в этом сходство тел*), однако, опровергается на сходном примере *потный рак / не похож на плотный фрак*, хотя бы даже и *пропотевший после бала*, — впрочем, это логическое рассуждение *дураку* и приписывается. Наконец, заметим, что метаописание формирования новых, иного порядка семиотических отношений содержится в эсхатологических дескрипциях Введенского:

*всё быстро в мире развязалось:
стекло стоявшее доселе
в связи с железною дорогой*

*теперь кивает еле-еле
и стало долгой недотрогой
(с. 35);*

*И я увидел дом ныряющий как зима,
и я увидел ласточку обозначающую сад... (с. 183).*

Установление таких отношений, не только разрывающих (развязывающих!) обусловленные связи, но и намечающих новые, которые на одном уровне кажутся случайными, однако представляются внутренне оправданными на других, если мы до них доходим, проясняется в свете записанных в «Разговорах» Л. Липавского высказываний Введенского о проведенной им радикальной критике общих понятий: «...я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много... А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» (Приложение X, 34).

Другие мотивы, которые очевидным образом могут интерпретироваться в терминах остранения, — это мотивы «перевернутости», «обратности», «зеркальности». Мотивы зеркальности, в метафизическом осмыслении разрабатывавшиеся в новом искусстве от Льюиса Керролла до Кокто, положены в основу *Зеркала и музыканта* Введенского (№ 10), а также представлены в некоторых других произведениях — например, *Врач, целящийся в зеркало, в Елке у Ивановых* (с. 165), *купцы, глядящие на женщину как в зеркало в Разговорах* (с. 152); тема зеркальности в ее сочетании с мотивом обратности встречается в эсхатологической концовке поэмы *Кругом возможно Бог* (№ 19): *Мы бедняк, мы бедняк / в зеркало глядим* (с. 96) и, особенно, *грохочет зеркало на обороте* (с. 98). Мотивы обратности, имеющие далеко идущие глубокие корни в чинарско-обэриутском мироощущении, а в поэзии Введенского — концептуальные следствия, подключают тему времени — главную тему его творчества — к мифологеме *éternel retour*. Мотивы эти вербально выражены в нескольких более ранних или того же времени произведениях —

*я вижу ночь идет обратно
(Факт, теория и Бог, № 14, с. 61),
чтобы было всё понятно
надо жить начать обратно⁸
(Значенье моря, № 16, с. 67),*

*мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг
(Приглашение меня подумать, № 25, с. 128).*

Мотивами обратности, зеркальности пронизан магический *Гость на коне* (№ 22) с его таинственным образом апокалиптического всадника — традиционного посредника между двумя мирами. О глядящем как эхо, с медалью на спине всаднике здесь сказано:

*Он обратною рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле.*

.

Ко мне вернулся день вчерашний (с. 109—110).

Чрезвычайно интересно, что на уровне «поэзии грамматики» мотив обратности вводится здесь фразой *Большую мою пронзила / кость*, с инверсией при морфологической неразличимости агенса и объекта. В более широком плане мотивы перевернутости, обратности, инвертированности представлены у Введенского на самых разнообразных уровнях. Упомянем такие образы, как *орла из Ковра-Гортензии* (№ 26), —

*которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины
(с. 129),*

«старших» детей из *Елки у Ивановых* (№ 30), ведущих себя как «младшие» (*Дуня Шустрова, девочка 82 лет, с ее репликой Я буду прыгать вокруг. Я буду хохотать; мальчик 25 лет просится в уборную, — с. 172*), и наоборот (годовалый резонер Петя Перов, в частности, говорит: *Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех, — с. 168*).

На уровне порождения текста мотив обратности реализуется в характерных для многих произведений обрамляющих повторах (например, *Мне жалко что я не зверь, № 26, Сутки, № 27, Потец, № 28, «Урок зверей» из Елки у Ивановых, № 30, с. 161*), — этот прием эксплицирован в по нему же строящемся *Последнем разговоре* (№ 29, 10) в повторяющемся, опять-таки, мотиве окруженности, обсаженности (с. 155—156). Упомянем также характерный архетипический мотив оглядки, приуроченный Введенским к теме времени, — *Но тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь... (Серая тетрадь, № 34, с. 184)*; сходный мотив в *Четырех описаниях* (№ 24), где по поводу неких таинственных *ни пауков и ни ворон* говорится:

*в секунду данную оне
лежат как мухи на спине.
В другую боком повернутся,
поди поймай их, они смеются* (с. 113).

Мотивы обратности интимно переплетаются у Введенского с эсхатологической категорией «превращения предметов», которой заканчивается поэма *Кругом возможно Бог* (№ 19), — категорией, представленной у Введенского повсеместно (отошлем хотя бы к цитированной трансформации в стихотворении *Большой который стал волной*, № 7, резюмированном стихом *и все вообще переменилось*, — с. 36). Особого внимания заслуживает категория превращения слова в предмет, — вписывающаяся, в широком контексте аналогий, помимо своего филозофского и поэтического смысла у Введенского, в эстетику авангарда, как ее одновременно декларировали в 1913 году и футуристы (с их (анти)эстетикой «слова как такового»), и акмеисты (с пресловутой розой, которая «опять стала хороша сама по себе своими лепестками, запахом и цветом») — и как она формулировалась, с настойчивым соположением слова и предмета, в манифесте ОБЭРИУ¹⁰. Впервые категория превращения слова в предмет эксплицирована у Введенского в стихотворении 1929 года *Две птички, горе, лев и ночь* (№ 9), где слово *племя* (игравшее с барыней в ведро в стакане, что в руке у носящегося по морю тушканчика, — птички тщетно пытаются выяснить значение этой игры) —

*...слово племя тяжелеет
и превращается в предмет* (с. 45),

причем происходит это в связи с появлением в стакане *ночи*, т. е. в связи с категорией времени, вводящей завершающую стихотворение эсхатологическую мотивировку. В менее эксплицированной форме категория превращения слова в предмет присутствует в стихотворении 1934 года *Мне жалко что я не зверь* (№ 26), о котором Введенский говорил, что это стихотворение — философский трактат:

*и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто* (с. 130).

Надо отметить, среди прочего, особое метапоэтическое значение этого отрывка: слово *шкаф* — ключевое слово обэриутских лозунгов («искусство это шкаф»), материализованное в знаменитом «центральной шкапе», на котором во время знаменитого обэриутского вечера в Доме печати сидел Хармс и из которого выходил на сцену Введенский (шкаф этот оставался

от постановки Игорем Терентьевым гоголевского «Ревизора» на сцене Дома печати); наконец, в записи Хармса 1930 года упоминается статья «Шкап и нуль» или «Ноль и шкаф», — возможно, первоначальное название его трактата «Нуль и Ноль» (записная книжка № 18). Шкаф присутствует и среди трансформируемых предметов и в *Госте на коне*:

*Я услышал, дверь и шкаф
сказали ясно:
конский храп (с. 109).*

Однако в этом тесте, с его доминирующим мотивом зеркальной отраженности, в обратном отражении выступает и мотив — на этот раз не превращения слова в предмет, а *опыт*

*превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света (там же),*

т. е. последовательной и радикальной дематериализации предмета, вписывающейся в общую эсхатологическую установку произведения.

В связи с трансформациями, постигающими слово *шкаф*, нам хотелось бы коснуться еще одного чинарского слова с его фонетической и этимологической отмеченностью как тюркоязычного заимствования, а именно, — слова *колпак*, которое дважды встречается у Введенского: в одном из наиболее заумных отрывков пьесы *Потец* (№ 28):

*Куклы все туша колпак,
Я челнок челнок челнак (с. 137),*

и в окончании *Разговора купцов с баньщиком* (№ 29, 8):

БАНЬЩИК. Одурачили вы меня купцы.

ДВА КУПЦА. Чем?

БАНЬЩИК. Да тем что пришли в колпаках.

*ДВА КУПЦА. Ну и что ж из этого. Мы же это не нарочно
сделали.*

БАНЬЩИК. Оказывается вы хищники.

ДВА КУПЦА. Какие?

*БАНЬЩИК. Львы или тапиры или аисты. А вдруг да и
коршуны.*

ДВА КУПЦА. Ты баньщик догадлив.

БАНЬЩИК. Я догадлив.

ДВА КУПЦА. Ты баньщик догадлив.

БАНЬЩИК. Я догадлив (с. 153).

Просвечивающей здесь мотивировке колпака как дурацкого (*Одурачили вы меня*) противостоит мотив догадливости баньщика, которая позволила ему увидеть за этими колпаками вариант шапки-невидимки — таинственную сущность

персонажей, обоснованную в знаменитой *Поясняющей мысли* (с. 150). В полном соответствии с фольклорными моделями купцы, пришедшие в колпаках, одурачивают (околпачивают) банщика, выдавая себя за нечто низшее, чем на самом деле¹¹. Маскарадная (см.ображения Я. С. Друскина в прим. к этому *Разговору*, — т. 2, с. 316, а также многократно повторенный мотив одевания — раздевания) обстановка бани превосходно согласуется с карнавализующей — хочется сказать: переворачивающей — коннотацией слова *колпак* в текстах и литературном быту чинарей-обэриутов. Укажем, прежде всего; опять-таки запись Хармса, сделанную осенью 1928 года в числе заметок к одному из предполагаемых вечеров ОБЭРИУ, который должен был быть «в пиджаках или в колпаках» (записная книжка № 14). Интересно, что в «пестрые колпаки» одевает обэриут И. Бахтеров действующих лиц (рабов) в написанной в 1948 году «Древнегреческой размолвке» (размолвка — между трагиком Лутоном и поэтом Фивием, которого первый убивает) — в тексте водевиля они появляются «в полосатых тогах и, в каких положено, колпаках». Рядом со словом *чинарь* слово *колпак* соседствует в строфе обращенного к Введенскому стихотворения Хармса:

*Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак
видя деву снял я шляпу
и Введенский снял колпак*
(Приложение XI, 5).

Существенна его метапоэтическая коннотация, просматривающаяся уже и в приведенной строфе (Введенский — для Хармса поэт *rag excellence*, в записных книжках он называет его, наряду с Хлебниковым, одним из своих учителей), однако эксплицитированная в строках «эй душа колпак стихов» и «вижу я стихов колпак» из стихотворения того же Хармса *Разговоры за самоваром* (1930)¹², и в еще большей степени — в романе близкого к чинарям, впоследствии обэриута К. Вагинова «Козлиная Песнь», где «неизвестный поэт» говорит о заумниках (несомненно, членах туфановской группы, в которую одно время входили Введенский и Хармс), которые «из-под колпачков слов новый смысл вытягивают», а его собеседник Асфоделиев, в свою очередь, отзывается о них, как о «зеленых юношах в парчевых колпачках с кисточками, носящих странные фамилии»¹³. Таким образом, за этим острающим словом просматривается глубинная перспектива метапоэтической коннотации, уводящая, как и в случае слова *шкаф*¹⁴, в мир чинарско-обэриутской образности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом — в статье В. Н. Сажина в настоящем сборнике.
² *Иоффе Н., Железнов Л.* Дела литературные (о «чинарях») // Смена. 1927. № 76.

³ См.: *Мейлах М. Б.* О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. 1987. P. 189.

⁴ Цит. по: *Гинзбург Л.* Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 146.

⁵ *Введенский А.* Полн. собр. соч. под ред. М. Мейлаха. Анн Арбор, 1980—1984. Т. 1—2.

⁶ На следующей же странице говорится о *надписи*, при евангельском «изображение и надпись» (Мф 22, 20).

⁷ См.: *Хармс Д.* Собр. произведений. Кн. 2. Бремен, 1978. № 122.

⁸ Мотив «жить наоборот» встречается, применительно к самому Введенскому, в обращенных к нему стихах Заболоцкого:

Ты что же это, дьявол,
Живешь как готтентот?
Ужель не знаешь правил,
как жить наоборот?

(Приложение XI, 3).

⁹ См.: *Крученых А.* Декларация слова как такового. СПб., 1913; *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // *Аполлон*. 1913. № 1. С. 49.

¹⁰ «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова... Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты... Мы расширяем смысл предмета, слова и действия...» // *Афиши Дома печати*. 1928. № 2.

¹¹ О подобном одурачивании как смеховой форме разоблачения в рамках перевернутого мира см.: *Пронн В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 77.

¹² *Хармс Д.* Собр. произведений. Кн. 2. № 119.

¹³ *Вагинов К.* Козлиная Песнь. Л., 1928. С. 97.

¹⁴ Любопытным образом в связи с поэтом в «Козлиной Песни» фигурирует и шкаф: когда поэт ночует у Асфоделиева, то последний утром будит его словами: «Извините, милый мой. Мне привезли шкаф маркетри. За Асфоделиевым стоял шкаф...» (Там же. С. 153).

В. Н. Сажин

«...СБОРИЩЕ ДРУЗЕЙ, ОСТАВЛЕННЫХ СУДЬБОЮ»

Речь пойдет об одном из многочисленных в 20-е годы литературных сообществ — известно, что именно в эти годы их число было очень велико и не все из них до сих пор описаны и изучены. Исторические условия, в которых они пребывали, способствовали тому, чтобы к началу 30-х годов все эти объединения прекратили свое существование: введение новообразования — Союза советских писателей — подразумевало их ненужность, если не противозаконность. Таким образом, то или иное литературное объединение приобрело условный характер: сегодня это были «перевальцы», РАППовцы, участники «Кузницы», а завтра, на другой день после их роспуска? Оказываясь вовлеченными в эту игру условностями, историки литературы поневоле вынуждены оперировать навязанной тем самым извне, скорее политической, чем литературной реальностью, и тогда член распущенного вчера объединения «Стройка» или «Перевал» (со своими специфическими творческими установками) послезавтра уже в таком качестве не рассматривается и ему, по канонам этого «игрового» изучения, уже не находится точной ячейки в описываемой так истории литературы. Коротко говоря, описание истории литературы через историю сложившегося стандартного набора литературных группировок 20-х годов кажется недостаточным и не всегда истинным.

Возьмем ОБЭРИУ. Достаточно произнести это название, как возникают имена Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого... Круг их известен. Столь же известно, что объединение возникло в 1927 году, а после апреля 1930 года прекратило свое существование. Что же, явление, описываемое этим понятием, улетучилось из-за одной газетной статьи 9 апреля 1930 года? Или перешло на, так сказать, нелегальный способ существования? Или преобразовалось? Попыткой ответа на эти вопросы и являются настоящие заметки. Надо, прежде всего, точно увидеть, что предшествовало ОБЭРИУ.

По-видимому, впервые определенно сказал об этом М. Мейла, в комментариях к собранию сочинений А. Введенского сообщивший, что в 1925—1927 годах существовал «дружеский союз», объединявший Я. С. Друскина, А. И. Введенского, Д. И. Хармса, Л. С. Липавского¹. Позднее М. Мейлах указал наименование этого союза «<...> чинарь — своеобразный титул, который носили в 1925—1927 гг. Хармс, Введенский, Л. Липавский и Я. С. Друскин. Этим титулом отмечены их имена в их первой публикации в сборнике 1926 года ЛО Союза поэтов «Собрание стихотворений» (Хармс—чинарь—взиральник; Введенский—чинарь—авторитет бессмыслицы)»². Источником этих сведений являются, во-первых, собственноручно подписанные названными писателями автографы их произведений³; во-вторых, записные книжки Хармса⁴ и, наконец, воспоминания одного из участников содружества Я. С. Друскина⁵.

Нельзя сказать, чтоб информация о существовании чинарей вовсе оставалась без внимания. Но, попав на хорошо унавоженную стандартами историко-литературного исследования почву, она ею, этой унавоженной почвой, в лице, например А. Александрова, перерабатывается в «удобный» для переваривания продукт: в предисловии к собранию произведений Хармса он выстраивает свою последовательность его творческих «периодов» — раннее «чинарство», затем «обэриутство», затем, после прекращения выступлений участников ОБЭРИУ, наступает не называемый Александровым некий третий период (постобэриу?). В соответствии с тем канонем, которому следует А. Александров, каждый из периодов наполняется соответствующим содержанием (по этому канону — в каждом периоде отличным один от другого): «задорные чинари» и «скоморохи нового времени», затем «вчерашние чинари», исповедующие «реальное» искусство; после этого «серьезный» Хармс, углубляющийся в проблемы мироустройства и человеческой психологии⁶.

Удобный, много раз использованный стандарт, имеющий, как всякий стандарт, слабое отношение к реальности, скорее — ее имитирующий.

Что же было на самом деле?

Пожалуй, достоверное описание того, что представляли собой чинари, будет возможным лишь по опубликовании всего наличного круга письменных источников, которыми документировано существование этого дружеского сообщества: кроме теперь уже достаточно широко опубликованного творческого и автобиографического наследия Хармса⁷, кроме малодоступного издания произведений Введенского (см. примеч. 1), это «Разговоры» Л. Липавского — записи, которые он вел по следам бесед

чинарей в 1933 и 1934 годах, «Перед принадлежностями чего-либо» Я. Друскина — род дневника за 1933—1970 годы, собственно дневник Я. Друскина⁸, а также ряд его философских произведений⁹.

В первом приближении к описанию того историко-культурного явления, которое мыслило себя и реально существовало под названием чинарей, можно сказать следующее.

Совершенно недостаточным является сосредоточение внимания на внешней форме поведения чинарей, в особенности Хармса и Введенского, ведущее к сформировавшейся версии о них как озорных балагурах, скоморохах, содержанием жизни и творчества которых были эпатаж и потеха. В 20-е годы это внешнее поведение оказывалось едва ли не прикрытием серьезных философских занятий (например, индийской философией), систематической работы над четко регламентированным и целенаправленным образом жизни («Каждый день делай что-нибудь полезное», «Задумывай только возможное, но раз задуманное — исполни», «Дорожи временем» и т. п. — из «Правил жизни Д. Хармса», ноябрь 1927 г.).

Воспринимавшиеся как забавное стремление повеселить публику розыгрыши, экстравагантные выступления на литературно-музыкальных вечерах сопрягались с такими — невидимыми извне — автопризнаниями Хармса: «По всей вероятности, вся моя жизнь пройдет в страшной бедности, и хорошо жить я буду только пока я дома, да потом может быть, если доживу до 35—40 лет» (1926 г.); «Я весь какой-то особенный неудачник. Надо мной за последнее время повис непонятный закон неосуществления. Что бы я ни пожелал, как раз этого и не выйдет. Все происходит обратно моим предположениям. Поистине: человек предполагает, а Бог располагает. Мне страшно нужны деньги, и я их никогда не получу, я это знаю. Я знаю, что в ближайшее время меня ждут очень крупные неприятности, которые всю мою жизнь сделают значительно хуже, чем она была до сих пор. День ото дня дела идут все хуже и хуже. Я больше не знаю, что мне делать. Раба Божия Ксения, полюби меня, спаси и сохрани всю мою семью» (1928 г.)¹⁰.

Если учесть (а сначала, разумеется, изучить) эту сторону содержания жизни участников дружеского союза и одновременно тщательно соотнести те или иные «чудные», «заумные» или просто непонятные произведения Хармса и Введенского с внешними (в том числе политическими) реалиями, то многие из таких произведений станут восприниматься не как потешки или эксперименты по разрушению здравого смысла, но, напротив,

как совершенно оригинальные в философском плане или остро современные в политическом.

Из записных книжек Хармса явствует, что для него очень важна была идея объединения, собирания людей в общий круг. «Чинарство» и возникло как осуществление такой идеи. Можно сказать, что это был род ордена (в церковном смысле), само слово «чинарь» означало принадлежность к определенному чину или сану. Вообще чинари были глубоко верующими людьми. Богословские вопросы являлись одними из главных в философских трактатах Друскина и в беседах чинарей между собою; молитва часто встречается в дневниковых записях Хармса, а также используется им как одна из творческих форм; не случайно в числе чинарей — Д. Д. Михайлов — один из тех, кто посещал религиозно-философские собрания кружка Д. Мейера («Воскресения»), разгромленные в 1929 году¹¹.

Хармс (прежде всего, кажется, именно он) искал «дела», которое бы соответствовало духу чинарей, и находил его в 1926—1928 годах то в «Кружке друзей камерной музыки», то в попытке объединиться с Уновисом К. Малевича, то, наконец, в создании ОБЭРИУ, а после его прекращения — в «Клубе естественных мудрецов». Разумеется, во всех этих «делах» принимали участие и не чинари. Но важно помнить, что это были именно разные формы проявления и осуществления себя чинарями, т. е. тем дружеским кругом, который, раз соединившись, уже оставался нерушимым, несмотря на перипетии истории и личных судеб.

Если и применять понятие периодизации к существованию чинарей, то лишь по поводу одного их свойства. Кажется, что примерно до начала 30-х годов им в большей степени была свойственна деятельная форма существования — участие в различных (названных выше) предприятиях. Затем следуют арест, ссылка Хармса, Введенского (1931—1932), после этого наступает период диалогической формы общения, переносимой и в собственно художественную форму. Не оттого ли так любимы Хармсом жанр сенок, диалогов, а Введенским — драматическая форма? При этом сравнение текстов «Разговоров» Липавского или «Перед принадлежностями чего-либо» Друскина с произведениями Хармса, Введенского или Олейникова ведет к пониманию того, что беседы, которые велись в дружеском кружке, философские трактаты Друскина и тексты писателей — все это разные жанры единого процесса существования чинарей, они взаимно объясняют, комментируют друг друга.

Уже говорилось, что представление о забавном балагуре — Хармсе 1920-х годов (тем более — о других чинарях) не соот-

ветствует ни содержанию его творчества того времени, ни дневниковым записям. Поэтому драматические темы, которые наличествуют в, так сказать, письменных источниках, свидетельствующих об умонастроении чинарей в 30-е годы, не выглядят новацией именно этого времени — бодрячками они не были никогда. Но, разумеется, драматизм обстоятельств, напрямую затрагивавших само физическое существование и чинарей и множества окружавших их людей, проявился во все более трагическом жизнеощущении. Вот несколько примеров в подтверждение.

Введенский: «<...> я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира» («Разговоры» Л. Липавского, 1933—1934).

Друскин: «Некоторые предвидели ту перемену в людях, при которой мы сейчас присутствуем, — появилась точно новая раса. Но все представляют себе это очень приблизительно и неверно. Мы же видим это своими глазами. И нам следовало бы написать об этом книгу, оставить свидетельские показания. Ведь потом этой ясно ощутимой нами разницы нельзя будет уже восстановить» (Там же).

В 1936 году (летом?) Друскин записывает: «Я решил начать новую жизнь. Меня спросили: — Надолго ли? — Не надолго. До смерти.

Я никогда не покончу с собой. Но лечь на подоконник и выпасть в окно¹² — разве это значит покончить с собой? Вопрос теперь не как жить, а как дожить?» («Перед принадлежностями чего-либо»).

На исходе 20 августа 1936 г., когда в газетах было официально объявлено о процессе над Каменевым и Зиновьевым, Друскин записал: «Возвращались ночью с Х<армсом> от Т<амары> Александровны Липавской». Все дорогу разговор о том, у кого меньше мыслей осталось. Но может быть нет мыслей потому, что потерял способ обозначения или названия мыслей? Может быть, надо сказать так: нет мыслей, потому что я не записываю их. Конечно, это все равно: записать, запомнить или сказать, надо уметь удержать их, то есть назвать, уметь назвать некоторые ощущения или наблюдения» (Там же).

Этот разрыв всех привычных связей, утрата способов общения, всеобщая, на глазах происходившая их трансформация вела у чинарей к ощущению конца индивидуального существования (у Хармса в 1939 году: «Счастлив человек, которому Бог

дал жизнь, как совершенный подарок, то есть красивый и бесполезный, с которым не жалко расстаться») или, более того, конца света. Об этом новелла Друскина, того же 1939 года:

«Может быть, он будет приближаться год и обязательно в жаркое время: начнется в июле и кончится в июле. Начнется, может быть, так: из окна или на улице я увижу человека, который ничем не отличается от других, кроме походки — он идет немного медленнее и сосредоточеннее других. На таких людей всегда обращаешь внимание и сразу же забываешь об этом. Так будет и тогда. Другие его тоже увидят, и обратят внимание, и сразу же забудут, причем здесь не будет никакого чуда, потому что в разных местах он будет появляться в разное время. Когда я увижу его во второй раз, я не удивлюсь, может, даже не вспомню, что уже видел его. Но через несколько дней я увижу его в третий раз, и тогда, может быть, мелькнет мысль, что этого человека я уже видел, но затем снова забуду. Такие встречи будут повторяться две недели с 1 по 15 июля. После последней встречи возникает смутное беспокойство, но затем встречи прекратятся на две недели. В первых числах августа его увидят снова. Первая встреча вызовет некоторое удивление и даже радость, как это бывает, когда возвращается что-либо привычное, но при следующих встречах беспокойство будет расти и перешло бы в страх, если бы 15 августа встречи не прекратились. Бывают такие ощущения, что как только сосредоточишься на них, они пропадают, но только перестанешь думать о них, они снова есть. Так будет с ощущением страха в это время. Говорить об этом человеке не будут потому, что такие разговоры покажутся глупыми, как глупо бывает говорить о слишком смутных предчувствиях и ощущениях. Но по выражению лиц, когда его будут встречать при мне другие — может быть, его будут стараться обходить не задев — или когда речь пойдет о людях, боющихся пространства, мне вдруг покажется, что и другие обеспокоены этими встречами. Но никто не спросит другого, потому что глупо спросить, когда для этого нет никаких оснований: нет ли у вас предчувствия, причем даже неизвестно чего. 15 августа встречи прекратятся, и через несколько дней все успокоится, только останется некоторая сосредоточенность, немного больше обычной. Но в первых числах сентября снова возобновятся, и при первой встрече появится страх. Но и это еще предчувствие настоящего страха. После нескольких встреч, где-нибудь, где соберется много людей, а может быть, и в каждом доме, кто-то случайно скажет, вспоминая какое-либо событие: это было тогда, когда появился человек, идущий медленно. И вот это будет страх. Человек, который это скажет, остановится, и все поймут, что случилось что-то страшное и непоправимое и что все это уже знают. Но затем перейдут к обычным делам и разговор на эту тему будет считаться неприличным, но постоянный страх уже не будет покидать людей. Дальше заметят, что появилось уже много людей, идущих медленно, и будет казаться, что некоторые из знакомых тоже стали ходить медленнее. Может быть, заметят, что и трамваи и поезда идут медленнее и день стал длиннее. Об этом нельзя будет говорить, но власти, желая успокоить население, будто бы случайно будут сообщать в газетах скорости трамваев, поездов и аэропланов, которые будто бы даже немного увеличались, также астрономические факты, чтобы доказать, что длина суток не изменилась. Это будет просто останавливание движения, но никакая наука не сможет подтвердить это, потому что и часы будут идти медленнее. Затем станут появляться приметы, но опять без всякого чуда и такие, что их даже нельзя принять за приметы, например, вода в Неве иногда опускается ниже среднего уровня, но затем возвращается к среднему уровню, теперь же не вернется или вернется, но на несколько сантиметров ниже. Или вечером выпадет сильный

снег, а за ночь весь стает. Тут уж будет такое состояние, что малейшая хотя бы и естественная неожиданность будет страшной. Весна наступит очень рано и погода будет хорошая. Март, апрель, май будет яркое солнце, иногда же дожди, но не продолжительные, пасмурных дней не будет. Но все уже видят, что движение замедлилось, даже птицы летают медленнее и некоторое благополучие в природе и неблагополучие у людей еще больше увеличит страх: сильнее почувствуется неизбежность. Помимо того, будет пугать предчувствие жаркого солнечного дня и синего неба. Страх дойдет до такой степени, что уже перестанут отличать естественное от неестественного. Затем, уже в начале июня утром все вдруг увидят, что солнце стало больше. И весь июнь будут стоять жаркие солнечные дни и если и будут дожди, то только для того, чтобы люди не умерли раньше времени. А в июле случится светопреставление.

Страшно постепенное ускорение, особенно же замедление, то есть когда что-либо происходит со временем, причем когда это происходит почти естественно, то это страшнее неестественного».

Если не конец света, то конец чинарей подступал все неотвратимее: в 1937 году — арест Олейникова, в августе 1941 года — аресты Хармса и Введенского, погибли во время блокады Ленинграда Д. Д. Михайлов и на фронте — Л. С. Липавский. Остался на свете лишь Я. С. Друскин — «последний чинарь». Он умер в 1980 году.

Таким образом, на наш взгляд, ОБЭРИУ надо рассматривать лишь как одну из деятельных форм существования чинарей на достаточно долгом пути их дружеского общения, и если их ощущение оставленности судьбой уже не поддается изменению, то не оставить исследованием и пониманием это историко-культурное явление вполне нам по силам. И наш перед ними долг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Введенский А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. / Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Мейлаха. Анн-Арбор, 1984. Т. 2. С. 264.

² *Мейлах М.* О «Елизавете Бам» Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. Stanford, 1987. P. 174. В конце 1920-х годов к этому союзу присоединился Н. М. Олейников.

³ ГПБ, ф. 1232.

⁴ Хранятся в личном архиве Л. С. Друскиной.

⁵ См.: *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd 15; *Орлов Генрих.* Предисловие к кн.: Яков Друскин. Вблизи вестников. Вашингтон, 1988. С. 5—13; Аврора, 1989. № 4.

⁶ См.: *Александров А.* Чудодей. / Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988.

⁷ Текстологические недостатки указанного издания, подготовленного А. Александровым, заслуживают отдельного разговора. Впрочем, он уже начат Ж.-Ф. Жаккаром в статье «Полет без полета» (*Русская мысль*. 1989. 23 июня. № 3781. Лит. приложение. № 8. С. XI.)

⁸ Названные рукописи Л. Липавского и Я. Друскина хранятся в личном архиве Л. С. Друскиной, с любезного разрешения которой я смог с

ними ознакомиться и использовать в настоящей работе, за что приношу свою искреннюю признательность.

⁹ ГПБ, ф. 1232.

¹⁰ Выраженная здесь тревога, очевидно, связана с провокацией ГПУ, жертвой которой стала семья А. И. Русакова, отца первой жены Хармса Эстер Русаковой (см.: *Флейшман Л.* Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. Stanford, 1987. P. 256. В этой работе, кстати, на конкретном примере демонстрируется недостаточность сложившегося подхода к изучению, в частности, творчества Хармса).

¹¹ См.: *Память: Исторический сборник*. М.: Париж. 1979—1981. Вып. 4. С. 113.

¹² Нетрудно отыскать этому месту параллели у Хармса и увидеть в ином свете то, что воспринимается как забавный анекдот, едва ли не текст для клоунады.

М. Б. Ямпольский

«РЕШАЮЩИЙ КОСТЯК»

1.

Интеллектуальная связь С. М. Эйзенштейна (далее — СМЭ) с опоязовской филологией до сих пор представляется загадочной. Вызывает удивление, например, тот факт, что сумма теоретических представлений ОПОЯЗа о кино, сборник 1927 года «Поэтика кино» ни разу не упомянут СМЭ, несмотря на очевидную близость некоторых из его положений воззрениям режиссера. Немногочисленные ссылки СМЭ на филологические работы опоязовцев лишь в очень слабой степени отражают зависимость эйзенштейновской мысли от концепций ленинградских литературоведов. ОПОЯЗ как источник эйзенштейновской кинотеории подвергался систематическому *сокрытию*, табуированию.

На фоне этого таинственного молчания восторженное неотправленное письмо Тынянову поражает не только своей экзальтацией, но и темой: СМЭ пишет Тынянову почти любовное послание и одновременно комментарий к «Безыменной любви» — статье, трактующей проблему сокрытой любви Пушкина к Карамзиной. Внешней мотивировкой послания является работа режиссера над сценарием фильма о Пушкине, но видно, что глубинные мотивировки послания иные.

СМЭ (и он это подчеркивает) больше всего волнует тема «эрзаца», замены одного объекта влечения иным, проблема субституции некоторой психологической ситуации аналогичной, осмысливаемой в письме в категориях фрейдистского «переноса». СМЭ ищет аналогичные ситуации в опыте культуры. В письме в качестве аналога пушкинскому переносу чувства с Карамзиной на Гончарову приводится «сентиментальная биография Чаплина». Но больше всего режиссера волнует вопрос о признаках, на основании которых может возникнуть «эрзац»-заместитель: «И теперь к Вам, исследователь и романист (то есть более вольный в догадках), вопрос: если это возможно, то чем, через что, по каким признакам Натали могла быть и оказаться подобным Ersatz'ем?»

Сами заронили мысль — извольте держать ответ!(...)

Где же те предпосылки почти рефлекторного переноса увлечения с одной на другую, по-видимому в какой-то иллюзор-

ной уверенности и убежденности, что наконец-то действительно и непреложно найден совершенный Ersatz?»¹

Письмо Тынянову написано в 1943 году. В 1947 году во время работы над исследованием «Цвет» СМЭ возвращается к этим вопросам и предлагает собственный ответ на вопрос, поставленный в письме. Этот ответ содержится в отрывке «Психология композиции», посвященном творчеству Эдгара По. Здесь Эйзенштейн прямо вспоминает о Пушкине и Чаплине² и обещает «в дальнейших главах» (так и не написанных) вернуться к этой теме.

Тема любовного эрзаца здесь иллюстрируется сомнительным воспоминанием о некоей берлинской «фирме», с которой режиссеру якобы пришлось столкнуться на собственном опыте: ««Фирма» занималась тем, что по фотографии поставляла жаждущему точный субститут той девушки, о которой он безнадежно мечтал... Одного увлекали недоступные ему Грета Гарбо или Марлен Дитрих. Другого — подруга детства, вышедшая замуж за другого. Третьего — подобно Эдгару По — давно умерший объект обожания. Средства субститута бывают самые разнообразные. А фирма делала блестящие дела!»³

В своем поиске «безыменной», сокрытой любви Эдгара По СМЭ явно следует за Тыняновым, стараясь максимально приблизить ситуацию американского поэта к той, которую Тынянов обнаружил у Пушкина. Мотивом сокрытия пушкинской любви, по Тынянову, было не только положение Карамзиной как жены знаменитого писателя, но и огромная разница в возрасте между молодым поэтом и предметом его воздыханий. СМЭ еще более усугубляет недоступность возлюбленной Эдгару По: «К четырнадцатилетнему возрасту относится его пламенное и романтическое увлечение матерью одного из своих школьных товарищей — Роберта Стэнарда.

Но это длится не очень долго — Джейн Смит Стэнард <...> вскоре умирает»⁴.

Это стремление повторить в исходных пунктах своего анализа ядро коллизии, изложенной Тыняновым, говорит не только о зависимости эйзенштейновского эссе от тыняновских штудий, но и о желании как бы продлить и расширить субституционную цепочку, намеченную филологом, придать ей всеобщий для культуры характер. По воспроизводит ситуацию Пушкина, Чаплин вновь повторяет ту же субституционную схему. Речь идет о поиске некоторого инварианта, имеющего, в отличие от тыняновского очерка, общий теоретический характер. СМЭ не скрывает сущности своих усилий. В «Психологии композиции» ситуация постоянного проигрывания мотива сокрытой страсти

превращается вообще в ситуацию художественного повтора, пронизывающего все слои творчества.

Это стремление к повторному переживанию (изживанию) мучительной страсти, табуированной императивом сокрытия, приводит, по мнению СМЭ, у По к фундаментальному метафорическому сдвигу: «Разве мы не знаем истории с Данте Габриелем Россети, через много лет вскрывшего гробницу своей умершей жены и скорбно упивавшегося видом сохранившихся каскадов ее золотисто-белокурых волос.

И Эдгар По, конечно, избирает наперекор этому прямому, примитивному, «лобовому» пути гораздо более изысканный, «оригинальный» путь удовлетворения этой же потребности — не путем вскрытия реального склепа, но путем анатомирования сонма дорогих ему образов, в которые излилась дорогая ему тема, — путем во многом поэтически вымышленного разбора творческого процесса, в действительности же прежде всего направленного к тому, чтобы скальпелем анализа «как труп раззять» музыку любимых образов»⁵.

В таком контексте по-новому возникает тема эрзаца, субститута. Реальное тело любимой заменяется «телом» текста, которое подвергается аналитической вивисекции. Физическое тело человека находит искомый эрзац в схематике творческого процесса.

Этот метафорический перенос с физического тела на умозрительную структуру, на иной «текстовый» костяк имеет для СМЭ принципиальное значение. В каком-то смысле он может быть осмыслен и в биографическом ключе и что-то способен объяснить в эйзенштейновской страсти к «постанализам» собственных фильмов в весьма загадочном контексте его личной жизни. Но этот перенос с тела на скрытую структуру текста и механику творчества укоренен и в целый комплекс теоретических идей режиссера, истоки которых обнаруживаются гораздо раньше письма Тынянову и знакомства с «Безыменной любовью».

2.

Обыкновенно кинотеория признает иконичность, сходство, фотографизм «онтологическими» свойствами кинематографа. Кино выступает в этом контексте миметическим, подражательным по отношению к реальности искусством. Эйзенштейн являет редчайший пример радикального отрицания привычного понимания кинематографического мимесиса.

В 1929 году он посвящает свое выступление на Конгрессе независимого кино в Ла Сарразе проблеме подражания, кото-

рое называет «ключом к овладению формой»⁶. При этом СМЭ различает два типа подражания. Первый — магический, который он сравнивает с каннибализмом⁷ и по существу отрицает, «ибо магическое подражание — копирует форму»⁸. Его воплощением является зеркало. Первому типу СМЭ противопоставляет второй — подражание принципу. «Кто понимает Аристотеля как подражателя форме вещей, понимает его неверно»⁹, — заявляет он и добавляет: «Век формы проходит. Проникают в вещество. Проникают за явление — в принцип явления и таким образом овладевают им»¹⁰.

В этом высказывании содержатся два взаимодополняющих и основополагающих для всей последующей эстетики СМЭ положения: 1) преодоление культурой «стадии формы» как внешнего облика вещей, а следовательно, и первичного, «зеркального» мимесиса; 2) установка на подражание принципу. Последняя формулировка во многом загадочна. Что такое этот принцип (или, как любил выражаться СМЭ, «строй вещей»)? Как он обнаруживается? Где таится? СМЭ объявляет его в том же выступлении результатом анализа («Мифически изображенное уступает место принципиально проанализированному»¹¹). Но что это за анализ, результату которого следует подражать?

Выступление в Ла Сарразе совпадает с обострением интереса СМЭ к «пралогическим» формам мышления, в последующем занимающим все более заметное место в его теоретизировании. В своих изысканиях СМЭ обращается к той группе лингвистов, психологов, этнографов, которая в первой трети XX века вновь поставила старый вопрос о происхождении языка и мышления. Вальтер Беньямин называет «теорию» этих ученых (Бюлер, Кассирер, Марр, Выготский, Леви-Брюль, Пиаже и другие — все имена актуальные для СМЭ) «миметической в широком смысле слова»¹², так как, согласно большинству указанных авторов исследований, язык возникает из некоего первичного подражательного по своему характеру действия.

Существенно, что в этом миметическом действии на недифференцированной стадии мышления отражается не только внешняя форма, но и ее первоначальное обобщение — «принцип» (по терминологии СМЭ). В книгах по проблемам «пралогики», собиравшихся режиссером, он постоянно подчеркивает те места, где речь идет о квазиинтеллектуальном характере первобытного мимесиса.

Читая Э. Дюркгейма, СМЭ останавливается на том фрагменте, где французский социолог анализирует абстрактно-геометрические изображения тотемов у австралийских абориге-

нов: «... австралиец столь склонен к изображению тотема вовсе не для того, чтобы иметь перед глазами его портрет, который мог бы постоянно возобновлять в нем чувственные ощущения, но лишь потому, что он испытывает потребность **представить** идею, которую он изображает с помощью материального знака»¹³.

Эндрю Ланг, которого читает СМЭ, уделяет существенное внимание проблеме подражания и заключает: ««Дикий реализм» является результатом желания изобразить предмет так, как его знают, а не так, как он выглядит»¹⁴.

Каким же образом в архаическое изображение вносятся идея, принцип? В значительной мере через само движение руки, через рисование как действие. СМЭ был буквально загипнотизирован тем местом из «Первобытного мышления» Леви-Брюля, где тот пересказывает работу Френка Кешинга «Ручные понятия»¹⁵: «Говорить руками это в известной мере **буквально думать руками**. Существенные признаки этих «ручных понятий» необходимо должны, следовательно, быть налицо и в звуковом выражении мысли»¹⁶, — пишет Леви-Брюль. Но, добавим мы, если в звуковом выражении, то, конечно, еще в большей степени — в изобразительном. В книге Джека Линдсея «Краткая история культуры» СМЭ подчеркивает: «<...> из гармонизированных движений тела развиваются интеллектуальные модели <...>»¹⁷ Графемой, фиксирующей жест, движение как генератор «ручного понятия», является *линия*. В силу этого СМЭ придает линии совершенно особое значение. Производя ее или «обегая взглядом», человек удивительным образом приобщается к сути вещей, их смыслу: <...> совершенно естественно «думать» де-интеллектуализированно: обегая взглядом контуры предметов — ранней — формой целиком связывающейся с <...> пещерным рисунком — линейным! — наскальных изображений»¹⁸, — пишет СМЭ.

СМЭ приходит к своего рода панграфизму, обнаруживая во всем многообразии мира за видимой поверхностью вещей смыслонесущую линию. Линия обнаруживается в музыке как мелодия, в мизансцене как движение актеров, в сюжете как фабула, в ритме как инвариантная схема и т. д. «Линия — движение <...> Мелодия как линия аккорд, как объемы звука нанизанные и пронизанные. Интрига и сюжет здесь же как контур и взаиморасположение»¹⁹, — пишет он. В ином месте: «<...> нужно уметь ухватить движение данного куска музыки и нужно взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке» (т. 2, с. 241). Линию, схему

СМЭ называет «обобщающим осмыслителем» (т. 2, с. 351); они представляют «отношения в наиболее обобщенном виде. Оставаясь в таком виде, обобщение настолько велико, что становится уже тем, что мы обозначаем абстракцией», — отмечает он (т. 2, с. 342). Даже смысл таких отвлеченных вещей, как числовые представления древних китайцев, можно постичь, если «сдвинуть» их «в область геометрических очертаний», «представить их себе графически»²⁰.

Линия, схема обладают свойством сочетать абстрактный характер геометрии и математики (сферы чистых идей) и чувственную наглядность. В конце концов и само понятие «образ», столь важное для теории СМЭ, он часто мыслит как графическую схему. В наброске «3 кита» говорится о трех основных элементах, лежащих в основе изобразительного текста: «1. Изображение. 2. Обобщенный образ. 3. Повтор. В чистом виде первое: натурализм, второе: геометрическая схема, третье: орнамент»²¹. Как видим, образ здесь непосредственно приравнен геометрической схеме, которая оказывается и основой эйзенштейновской теории метонимии (знаменитого «*pars pro toto*»): «одна черта (NB черта=линия!) *стоит здесь за целое*»²².

Линейность «образа» позволяет СМЭ развернуть концепцию всеобщей эквивалентности явлений на основе сходства внутренних схем, концепцию, опирающуюся на психологию синестезии и необходимую для построения теории монтажа, сопрягающего не видимости, но внутренние «графемы» вещей. Характерно, что, отвечая на критику Г. Эйслера — Т. Адорно в адрес теории «вертикального монтажа», сочленяющего звук и изображение, СМЭ пишет: «Эйслер считает, что нет соизмеримости, как пара калаш и барабан (хотя и здесь пластически, например, возможно) (...). Образ [переходит] в жест: жест *underlies* [ложится в основание] обоим. Тогда можно строить любые контрапункты»²³. Соединение калаш и барабана возможно потому, что соединяются не их видимости, а их образы, линейные следы организующих их жестов. Моделью этой всеобщей эквивалентности на основе схемы СМЭ в «Психологии композиции» объявляет «*Spelbound*» Хичкока, где «абстрактный» узор из черных линий, пересекающих белую поверхность»²⁴ позволяет установить смысловую эквивалентность вилки, халатика, одеяла и т. д.

Мимесис формы блокирует панэквивалентность вещей, мимесис принципа открывает здесь неограниченные возможности. СМЭ выписывает из М. Ж. Гюйо: «Образ — это повтор одной и той же идеи в иной форме и иной среде»²⁵. Форма меняется. Идея, принцип, образ остаются неизменными.

Нельзя сказать, что сведение «принципа» к линейному абрису (процедура по меньшей мере спорная) не вызывало сомнений у самого СМЭ. Он признается, что его «беспокоило» «совпадение высшей абстракции (обобщенного образа) с первичнейшим, с линией»²⁶. Избежать регрессии на архаическую стадию удалось с помощью спасительного использования диалектики и умозаключений следующего типа: «По содержанию эти линии — полярны, по видимости, форме — одинаковы»²⁷. В таком контексте видимость подвергается вторичному осуждению — слишком явно она намекает на хрупкость логических процедур. Линия понимается СМЭ как носитель протопонятий и как высшая форма современной абстракции одновременно. Эта «диалектика» во многом опиралась на «Абстракцию и одухотворение» (1908) Вильгельма Воррингера, который решал сходную проблему сходным способом: «<...> совершеннейший в своей закономерности стиль, стиль высшей абстракции, строжайшего исключения жизни, свойствен народам на их примитивной культурной ступени. Таким образом, должна существовать причинная взаимосвязь между примитивной культурой и высшей, наиболее упорядоченной формой искусства»²⁸.

В этой перспективе СМЭ упорно старается разделить пра-логическое и высокоабстрактное в линии. Он разбирает так называемый «наскальный комплекс» и пытается найти грань между механическим копированием силуэта и контуром как абстракцией²⁹. Орнамент он рассматривает как синтез пра-логики (повтор) и «интеллектуальности» (геометризм)³⁰. Но все эти попытки развести высшее и низшее выглядят не особенно убедительными. И хотя выявление «принципа» объявляется результатом анализа, практически он выявляется через подражание, мимесис. Ведь для того, чтобы «думать» контуром, глазу нужно *повторить* движение начертавшей его руки. Чтобы постичь существо «ручного понятия», по Кешингу, нужно «вернуть свои руки к их первобытным функциям, заставляя их прodelывать все то, что они делали в доисторические времена»³¹. *Подражание принципу и есть овладение им*. Но все это придает особый статус аналитику. Овладение принципом по существу приобретает характер симпатической магии. Художник в такой ситуации неизбежно приобретает черты мага, шамана, ясновидца, а «принцип», идея превращаются в тайну, загадку, которую надо решить.

Наиболее полно эта тема развернута СМЭ в статье «О детективе»: «Что лежит в природе “загадки”, в отличие от

“отгадки,»? Лежит та разница, что отгадка дает название предмета формулировкой, в то время как загадка представляет тот же предмет в виде образа, сотканного из некоторого количества его признаков <...> посвященному в великие таинства как “посвященному,» в равной и одинаковой степени дано владеть и речью понятий, и речью образных представлений — и языком логики, и языком чувств. Степень охвата обоих в приближении к единству и взаимному проникновению — есть показатель того, в какой степени “посвященный,» уже охватывает совершенное диалектическое мышление <...> разгадыватель загадок <...> знает самую тайну движения и становления явлений, природы <...>. Мудрец и жрец непременно должен уметь “читать,» эту древнюю прежную образно-чувственную речь и владеть не только более молодой логической речью!»³². Точно такую же магическую процедуру проделывает детектив — иная ипостась «посвященного в тайны». «А детективный роман? Сквозная его тема: переход от образной видимости к понятийной сущности <...>. Та же форма в пухе детектива — в простой загадке»³³, — замечает СМЭ.

Художник уподобляется магу и детективу: «Художник в области формы работает совершенно так же, но свою загадку решает прямо противоположным образом. Художнику “дается,» отгадка — понятийно сформулированная теза, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее ... “загадку,», т. е. переложить в образную форму»³⁴. Это перевертывание процесса в случае с художником (от тезы-схемы к форме) как будто призвано сдвинуть современное искусство из сферы чисто пралогического в сферу более рациональную. Но в ином месте, комментируя свою работу над «Александром Невским», СМЭ признает неэффективность такого перевернутого процесса: «Труднее всего “изобретать,» образ, когда строго “до формулы,» сформулирован непосредственный “спрос,» к нему. Вот тебе формула того, что нужно, — создай из нее образ. Органически и наиболее выгодно процесс идет иначе...» (т. 1, с. 177). Иными словами, «загадка» всегда оказывается первичной.

Не удивительно, что СМЭ и на себя проецирует черты мага и детектива, приписывая себе магическую способность к сверхзрению, прозреванию сквозь видимость схемы, линии, принципа. Он пишет о необходимости особого «ночного зрения», глазе «следопыта или его внучатого племянника Шерлока Холмса» (т. 1, с. 507). «Я необычайно остро вижу перед собой» (т. 1, с. 509), — заявляет режиссер. Но это зрение особого интеллектуального типа, так как оно связано с внутренним подчеркиванием контура, то есть самим генезисом понятийного

мышления: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что “обвожу», рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной» (т. 1, с. 509). Отсюда и неожиданная тема критики нормального зрения, не связанного с тактильностью первопонятия, развитая в главе «Мемуаров» «Музеи ночью»: «По музеям вообще надо ходить ночью. Только ночью <...> возможно слияние с видимым, а не только обозрение» (т. 1, с. 433); «... стоит перегореть лампочке <...> — и вы целиком во власти темных подспудных сил и форм мышления» (т. 1, с. 441). СМЭ при всей его страсти к живописи, при всей «визуальности» его профессии выбирает своего рода вещьную слепоту, отсылающую к таким поэтам-пророкам, как Гомер или Мильтон.

К мотиву ночного зрения СМЭ обращался и до «Мемуаров» в неопубликованном фрагменте 1934 года. Показательно, что здесь после рассуждений о мистике Сведенборга³⁵ СМЭ по ассоциации обращается к теме многомирия: «... представьте себе на мгновение потухший свет, как окружающая действительность сразу становится *Tastwelt* осязаемой»³⁶, — пишет он. Мир расслаивается на мир видимый, осязаемый, слышимый, за которыми возникает «множественность миров действительного (*Hanglungswelt*), мира представления (*Vorstellungswelt*), понятийного мира (*Begriffswelt*)»³⁷. В этом многомирии, постигаемом через выключение зрения, видимости, проступает мир «вещей в себе», который и постигает через магическую диалектику художник-ясновидец. И вновь в этой мистической картине миропостижения проглядывают отголоски старого трактата Воррингера, утверждавшего: «... у первобытных людей сильнее всего, так сказать, инстинкт “вещи в себе”, <...>. Только после того, как человеческий дух в течение тысячелетнего развития прошел весь путь рационального познания, в нем снова просыпается чувство “вещи в себе”, ...»³⁸

СМЭ невольно приписывает своему сознанию тысячелетнюю историю. Он постигает мир как человек, который жил вечно.

4.

Генезис смысла из жеста, движения, тактильности придает тексту телесный характер. Именно поэтому чтение текста становится физиогномическим, о чем СМЭ неоднократно упоминает: «Мы будем неустанно приучать себя к острому ощущению физиогномики³⁹ выражения кривых...» (т. 4, с. 125), — пишет он. Согласно эйзенштейновской концепции генезиса

формы, ей предшествуют принцип, схема, линия, которые постепенно обрастают телом. Изучая экстатический опыт, СМЭ показывает, что первоначально мистик имеет дело с «внеобразностью» и «внепредметностью», с «совершенно абстрактным образом», который затем «старательно опредмечивается», в конкретную предметность» (т. 3, с. 204), и указывает: «“Безобразное, начало» — ход закономерностей (...) — торопливо одевается в образ конкретно предметного “персонифицированного, бога» (т. 3, с. 204). Речь идет о почти физическом обретении принципом плоти, наращивании тела на схему: «Формула — понятие, упышняясь, разворачиваясь на материале, превращается в образ-форму» (т. 2, с. 285).

СМЭ распространяет эту метафору на эволюцию органических тел, чья поверхность понимается им как статический слепок с производимого телом движения, как оболочка следа движения линии⁴⁰. Поскольку выявление принципа должно, согласно СМЭ, регрессивно повторять процесс формообразования, то оно, по существу, является «декомпозицией» тела текста, снятием телесных пластов с идеи. Закономерен поэтому повышенный интерес СМЭ к мотиву тела в теле, оболочки в оболочке, к тому, что он называет «принципом кенгуру» (т. 3, с. 225—226). Его интересуется индийский рисунок, где в силуэте слона заключены изображения девушек (т. 2, с. 354), или перевозка тела Наполеона в четырех вложенных друг в друга гробах (т. 2, с. 389), и даже в картине Сурикова «Меньшиков в Березове» он обнаруживает метафорическую структуру этих повторяющихся гробов (т. 2, с. 389—390).

Снимая оболочки, можно дойти до тела, препарировав тело — до сути. В «Психологии композиции» СМЭ подробно разворачивает метафору авторского самоанализа (которым он сам постоянно занимался) как «аутопсии» — вскрытия трупа. Показательно, что он анализирует с этой целью «Философию композиции» Э. По — литератора, с которым его многое роднит — мифология детектива-провидца, вера в физиогномическое познание и т. д. СМЭ приравнивает детектив патологоанатому: «По делает свою аналитическую “аутопсию», (вскрытие) в формах литературного анализа над им же созданным образом, а в другом случае — в порядке аналитических дедукций “детективного, порядка»⁴¹. Там же СМЭ пишет о переходе «обследования “декомпозиции, тела, лишённого жизни (...) в декомпозицию “в целях анализа, тела стихотворения»⁴².

Аналитическое вскрытие тела текста дополняет его физиогномическое прочтение. Идеалом становится своего рода умение прозреть сквозь тело организующую его графическую

структуру. Я бы назвал этот метод *художественной рентгено-скопией*, высвечивающей сквозь плоть скрытый в ней скелет.

Метафора скелета, костяка оказывается чрезвычайно важной для эйзенштейновского метода познания принципа. Подражание принципу становится отрицанием тела во имя обнаружения скелета. Надо сказать, что эта мрачная метафора возникает до СМЭ, в частности, в среде тех символистов, которые были близки теософии и антропософии. Эти новейшие мистические учения были, как и теория СМЭ, ориентированы на своеобразный эволюционизм. Генетически предшествующие формы сохранялись, например, согласно Р. Штейнеру, в виде неких невидимых, но обнаружимых для «посвященного» астральных тел. Теософы всерьез занимались попытками фиксировать невидимые геометрические рисунки того, что Энни Бизант называла «формами-мыслями», при этом непосредственно отсылая к опыту рентгеноскопии⁴³. Близкий антропософии Максимилиан Волошин пишет статью с характерным названием «Скелет живописи» (1904), в которой утверждает: «Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых...»⁴⁴, то есть снять с видимости плоть, обнажив в ней графический скелет. Тот же Волошин прочитывал, например, живопись К. Ф. Богаевского через палеонтологические коды, видя в ней скрытые доисторические скелеты⁴⁵. Антропософ Андрей Белый в «Петербурге», пронизанном мотивом разъятия тела и путешествия в астрал, дает очень сходное с СМЭ описание движения от формулы к телу: «〈...〉 предпосылки логики Николая Апполоновича обернулись костями: силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло мясом и кожей 〈...〉»⁴⁶.

Отметим, между прочим, что процитированный фрагмент заключает эпизод, парафразой которого может считаться эпизод «Боги» из «Октября» СМЭ. Речь идет о том, как сквозь метаморфозы богов — Конфуция, Будды, Хроноса — проступает голова древнего первобытного идола⁴⁷. Схождение сквозь пышную плоть к скелету аналогично схождению сквозь видимость и плоть позднейших божеств к схематическому их предшественнику — ход мысли, близкий СМЭ. Впрочем, вызревание абстракции из теософии — общий путь для многих художников начала века, в том числе для Кандинского и Мондриана.

СМЭ признается: «Влечение к костям и скелетам у меня с детства. Влечение — род недуга» (т. 1, с. 300). Ученическое рисование ему ненавистно своей установкой на телесность потому, «что в законченном рисунке здесь полагаются объем,

ть, полутьма и рефлекс, а на графический костяк и линию ребер наложено запретное “табу,» (т. 1, с. 267). В живописи СМЭ с наибольшим подозрением относится к плоти, скрывающей суть костей. Из книги Chiang Yee «The Chinese Eye» СМЭ выписывает следующий фрагмент, касающийся работы китайских живописцев: «И вот наступает миг просветления, они смотрят на воду и те же скалы и начинают понимать, что перед ними обнаженная “реальность,», не заслоненная Тенью Жизни. Они тут же должны взяться за кисть и написать “костяк,», таким, каков он есть в его реальной форме: в деталях нет необходимости...»⁴⁸ (т. 2, с. 350). СМЭ так комментирует этот фрагмент: «Здесь мы встречаемся с термином “костяк,» (bones). И этот линейный костяк призван воплотить “истинную форму,», “обобщенную сущность явления...»,» (т. 2, с. 351). Здесь непосредственно соединяется линейная схема как принцип и метафора костей. В ином месте СМЭ, опять сравнивая схему со скелетом, уточняет: «этот “решающий костяк,» может быть облачен в любые частные живописные разрешения» (т. 1, с. 506), в каком-то смысле утверждая независимость кости от покрывающей ее плоти.

Поскольку для СМЭ любой постулат доказывается окончательно проецированием его на эволюцию, он разворачивает эту метафору и в эволюционном аспекте. СМЭ выписывает из эмерсоновского переложения учения Сведенборга («Избранники человечества») фантастический фрагмент, где вся история эволюции от змеи и гусеницы до человека рисуется как история надстройки и перестройки скелетов⁴⁹. А в одной из записей 1933 года он с энтузиазмом открывает фантастический эволюционный закон соответствия скелета мыслимой схеме: «Самоподражание. (Ура!!). Не о нем ли я писал, как процессе выработки сознания: нервная ткань репродуцирует скелет etc. и мысль репродуцирует действие. Такова в эволюции»⁵⁰. Нервная система как носитель мысли графически повторяет рисунок скелета как носителя действия. В человеке осуществляется внутренний зеркальный мимесис схем, структур, принципов, из которого возникает сознание.

СМЭ часто пишет о просвечивании схем, линий, костяка сквозь тело текста. Этот магический рентген укоренен в особые механизмы эйзенштейновской психики. Из воспоминаний Фрэнка Хэрриса «My life and my loves» СМЭ запоминает «только одну сцену» — рассказ о человеке, который так смеялся, «что мясо от тряски “стало отделяться от костей,» (!)» (т. 1, с. 211). Кости буквально начинают прорываться сквозь мясо. В мемуарном фрагменте «О фольклоре» СМЭ вспоми-

нает, что он сравнил некоего товарища Е. с «розовым скелетом, одетым поверх пиджачной тройки», и восстанавливает психологию рождения этого «зловещего образа»: «Сперва рисуется образ черепа, вылезшего за пределы головы, или маски черепа, вылезшей за плоскость лица»⁵¹. И далее сам режиссер признает, что образ «черепа, протискивающегося сквозь поверхность лица», является метафорой его собственной концепции выразительного движения, моделью работы мимики. Отсюда делается понятным место физиогномического постижения сущности в методе СМЭ. Физиогномика читает кости сквозь напластование плоти. Но отсюда же всего один шаг и до эйзенштейновской концепции экстаза, который может быть понят как вынос скелета из тела, принципа — из текста, выход тела из себя (как «черепа, протискивающийся сквозь поверхность лица»)⁵².

Мотив скелета появляется и в фильмах — «Александре Невском» и более всего в «Que viva Mexico!». В эпизоде «День мертвых» из мексиканского фильма «решающий костяк» превращается в развернутую барочную метафору. Для СМЭ решающее значение имел тот факт, что под масками смерти в карнавале обнажались настоящие черепа: «И лицо как некое подобие черепа, и череп как некое самостоятельное лицо... Одно, живущее поверх другого. Одно, скрывающееся под другим. И одно, живущее самостоятельной жизнью сквозь другое. И одно-другое по очереди просвечивающее. Одно и другое, повторяющие физическую схему процесса через игру образов лица и черепа, меняющихся масками»⁵³.

Смысл в непрестанной физиогномической игре просвечивает сквозь плоть (маску), чтобы снова обернуться маской. Сменяемость лица и маски — это метафора игры субститутов, эрзацев, всеобщих смысловых эквивалентов.

* * *

Романтическая гипотеза Тынянова включается Эйзенштейном в сложный комплекс давно вынашиваемых идей. Он обнаруживает в ней почти неуловимую игру субститутов, которую постепенно вводит в актуальный для себя контекст, проецируя предположение Тынянова о безыменной любви Пушкина на Эдгара По. У По пушкинская ситуация репродуцируется СМЭ почти рабски, но с одной поправкой. Возлюбленная По — Джейн Смит Стэнард умерла еще тогда, когда поэт был мальчиком. Место живой Карамзиной занимает мертвая Стэнард.

подключая к тыняновской гипотезе весь комплекс макабрических мотивов — смерти, аутопсии, скелета и т. д. Метафорически движение к универсальному субституту проходит через стадию смерти и распада тела. Тело не может заменить другое тело. Скелеты легко принимают на себя игру эрзацев.

Но эта игра субститутов и эрзацев напрямую связана с эйзенштейновской концепцией монтажа. Монтажная стадия смыслообразования у СМЭ немислима без первой стадии — мимесиса «принципу», выявления схемы, интеллектуальной графемы, фиксирующей образ, протосмысл. Эта первичная стадия смыслообразования опирается на интуитивно-магическое, физиогномическое обнаружение скрытой в теле вещи, существа или текста линии — «костяка». Эти «костяки» и призваны входить во взаимное соприкосновение и отношения субституции⁵⁴. До интеллектуальных манипуляций монтажной стадии художник проходит «телесный» этап творчества, описываемый СМЭ как «декомпозиция», рентгеноскопическая «аутопсия» видимости — плоти. Прежде чем начаться комбинаторике обобщенных образных схем, сквозь лицо мира должен «протиснуться» видимый «посвященному» «решающий костяк».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юрий Тынянов: Писатель и ученый: Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966. С. 179.

² *Эйзенштейн С. М.* Психология композиции // Искусствознание и психология художественного творчества. М., 1988. С. 281. Сопоставление Пушкина и Чаплина проводится также в «Мемуарах» (1946). См.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения. Т. 1. М., 1964. С. 484. Далее в тексте при цитировании этого издания указываются номер тома и страница.

³ *Эйзенштейн С. М.* Психология композиции. С. 280. Механика работы этой берлинской фирмы очень похожа на описанный СМЭ поиск идеала Дон Жуаном, с которым он сравнивает Пушкина в интерпретации Тынянова: «И через всех ищется одна.

Сходство с одной?

Но они же все разные.

И тем не менее.

У этой волосы. У той походка. У третьей ямочка на щеке. У четвертой — вздернутая губка. У пятой — расстав и легкий скос глаз. Там полнота ноги. Здесь странный излом талии. Голос. Манера держать платок. Любимые цветы. Смешливость. Или глаза, одинаково завлакивающиеся дымкой слезы при одном и том же звучании клавирина. Одинаковая струйка локонов. Или схожий отблеск серьги в огнях хрустального шандала.

Неисповедимы пути ассоциаций, помогающих внезапно подставить по схожести микроскопического признака одно существо вместо другого, по мимолетной общности замещать человека человеком, иногда по еле заметному штриху одним человеческим существом сменить другое человеческое существо» (3, 496—497).

⁴ Там же. С. 276.

⁵ Там же. С. 278.

⁶ Eisenstein S. Nachahmung als Beherrschung // Film und Fernsehen. 1988. N 1. S. 34.

⁷ Многочисленные примеры магического каннибализма, приведенные в выступлении СМЭ, позаимствованы из книг: Тэйлор Э. Первобытная культура. М., 1939. С. 229 и сл. (СМЭ пользовался более ранним изданием этой книги); Lang A. Custom and myth. London; New York; Bombay. 1898. P. 53—54.

⁸ Nachahmung als Beherrschung. S. 34.

⁹ Ibid. S. 34.

¹⁰ Ibid. S. 36. Отметим почти телесное понятие «овладевания».

¹¹ Ibid. S. 36.

¹² Benjamin W. Problème de sociologie du langage // Idem. Essais II. 1935—1940. Paris, 1983. P. 33.

¹³ Durkheim E. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris. 1912. P. 179.

¹⁴ Lang A. Op. cit. P. 303.

¹⁵ Cushing F. Manual concepts // American Anthropologist. 1892. Vol. 5. СМЭ ссылается на Кешинга в работе «3 кита» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 239), а также в «Мемуарах» (т. 1, с. 484).

¹⁶ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930. С. 106.

¹⁷ Lindsay J. A short history of culture. London, 1939. P. 49.

¹⁸ «3 кита».

¹⁹ Там же.

²⁰ Эйзенштейн С. Чет-нечет // Восток—Запад. М., 1988. С. 235.

²¹ «3 кита».

²² Там же.

²³ Цит. по: Клейман Н., Нестева М. Выдающийся художник-гуманист // Сов. музыка. 1979. № 9. С. 72.

²⁴ Эйзенштейн С. Психология композиции. С. 297.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 1913, оп. 1, ед. хр. 1041. Запись 30.09.1941 г.

²⁶ «3 кита». В ином месте «И здесь как будто возникает противоречие: наиболее высокое — обобщенный образ — как будто по пластическому признаку совпадает с примитивнейшим типом целостного восприятия. Но это противоречие только кажущееся. По существу же мы в этом случае имеем как раз тот “якобы возврат к старому”, о котором говорит Ленин по вопросу о диалектике явлений. Дело в том, что обобщение есть действительно целостное, то есть одновременно и комплексное (непосредственное) и дифференцированное (опосредованное) — представление явления (и представление об явлении)» (т. 2, с. 386—387). Диалектика СМЭ постоянно сводится в таких объяснениях к выявлению в обобщающем одновременно и высшего и низшего.

²⁷ «3 кита».

²⁸ Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 470. СМЭ ссылается на Воррингера в работе «Поиски отца» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 234). Поиски абстракции у СМЭ идут путем, близким всей абстрагирующей линии в эстетике от Ригля, Хильдебранда, Вельфлина до Клее и Кандинского.

²⁹ «3 кита».

³⁰ Там же.

³¹ Леви-Брюль Л. Указ. соч. С. 106.

³² Эйзенштейн С. О детективе // Приключенческий фильм: Пути и поиски. М., 1980. С. 142—144.

³³ Эйзенштейн С. «Наташа» // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 238.

³⁴ О детективе. С. 144.

³⁵ СМЭ, признавая, что у Сведенборга, «как всегда у мистиков, есть какое-то знание», считает главной их ошибкой слишком вещественное понимание образа, метафорически выражаясь, недостаточную выключенность дневного зрения. У мистиков, согласно СМЭ, «росток ощущения становится и развивается не в познание (в нашем смысле), а в метафизическую идеограмму: образ понятий вещественно» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233). Таким образом, СМЭ косвенно признает свою связь с мистикой, но претендует на ее коррекцию более высоким уровнем абстрагирования.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Воррингер В. Указ. соч. С. 471.

³⁹ Или в ином месте: «Шаг за шагом производится в читателе сдвиг в сторону чтения явлений по образу предметов и представлениям, сопутствующим их форме, их виду, а не их содержанию или назначению, т. е. перестройка на т. н. «физиогномическое» — непосредственно чувственное восприятие» (О детективе. С. 148).

⁴⁰ Выразительное движение // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 236. Заметки 17.08.1940 г.

⁴¹ Психология композиции. С. 279.

⁴² Там же. С. 280.

⁴³ Besant A., Leadbeater C.-W. Les formes-pensées. Paris, 1905. P. 3.

⁴⁴ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 211. Волошин также отдал дань эволюционизму, выделяя в развитии искусства три периода: 1) условный символизм знака; 2) строгий реализм; 3) обобщенная стилизация (там же. С. 216). По существу эта схема совпадает с концепцией Воррингера и СМЭ.

⁴⁵ «Под холмами этих долин можно различить очертания вздутых ребер, длинные стволы обличают скрытые под ними спинные хребты, плоские и хищные черепа встают из моря...» и т. д. (там же, с. 316). В этом контексте приобретает особый смысл увлечение Волошина (как и представителей западноевропейского модерна) готикой со «скелетной» структурой ее соборов. См.: «Дух готики, — неосуществленный замысел М. А. Волошина» // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1988. С. 317—346. Ср. также у Мандельштама: «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, Я изучал твои чудовищные ребра...»

⁴⁶ Белый А. Петербург. Л., 1981. С. 239. Впрочем, кости и скелет часто становятся ключевой метафорой для эстетики, культивирующей ориентацию на линию, начиная со столь ценного СМЭ У. Хогарта. См.: Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 149—150. Глава X «О композиции со змеевидной линией».

⁴⁷ Белый А. Петербург. С. 235—239. Отметим особое внимание СМЭ к творчеству Белого.

⁴⁸ В мемуарном фрагменте «На костях» СМЭ упоминает книгу Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (т. 1, с. 296), почти целиком посвященную мотиву сходства между живым и мертвым, реальным и воображаемым. Показательно, что Роденбах, анализируя механизм сходства, указывает: «Сходство всегда заключается лишь в линиях и общем облике. Как только погружаешься в детали, все приобретает различия» (Rodenbach G. Brugges-lamorte. Paris, [s. d.] P. 128). Для Роденбаха, как и для СМЭ, мимесис возможен только на основании схемы.

⁴⁹ Запись 19.02.1937 г. — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 233.

⁵⁰ ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 232.

⁵¹ О фольклоре — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1082.

⁵² Ср. ощущения «выхода из себя» у Белого в «Петербурге». «Будто слетела какая-то повязка со всех ощущений (...) будто тебя терзают на части, растаскивают члены тела в противоположные стороны: спереди вырывается сердце, сзади, из спины, вырывают как из плетня хворостину, собственный позвоночник твой (...) А уколы-то, биения, пульсы — поймите вы! — очертили собственный контур мой — за пределами тела, вне кожи: кожа внутри ощущений. Что это? Или я был вывернут наизнанку, кожей — внутрь, или выскочил мозг? (...) Я же чувствовал себя вне себя совершенно телесно, физиологически...» (*Белый А.* Петербург. С. 258—259).

⁵³ О фольклоре.

⁵⁴ Если довести предложенную метафору до мрачного предела, то можно сказать, что Гончарова может заместить Карамзину потому, что сходны их скелеты. Таков в логическом пределе ответ СМЭ на поставленный им Тынянову вопрос.

Р. Янгиров

«СПЕЦЫ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

I

Анализируя опыт Тынянова-кинематографиста, исследователи обратили внимание на специфический, отнюдь не только бытовой, но чрезвычайно существенный для понимания культуры 20-х годов феномен «халтуры»¹. Это явление получило широкое распространение в кино тех лет. Важно отметить, что «халтура» не сводилась здесь лишь к эффекту «литературной экспансии», а активно культивировалась как суверенная часть общей кинематографической практики, и это отчетливо осознавалось Тыняновым. Во всяком случае, его известное отношение к фильму «Декабристы» сформировалось не только под влиянием фигуры «халтурщика-сценариста», но в равной, если не в большей мере, благодаря режиссеру, воплощавшему своим опытом в кино наихудшие образцы «художественного иллюстрирования». Следы этого можно обнаружить в переписке с В. Шкловским. Закончив работу над либретто сценария «Смерть Вазир-Мухтара», Тынянов сообщал о переговорах с кинематографистами: «(<...> они порешили на Ивановском (его, по-моему, навязывает Совкино). Я от консультаций отказался. К чертовой матери оперного барахольщика. Как ни консультируй, все равно — будет провал, если не панама, и он же еще от тебя авторские зажилит»².

Столь же несовместимым с кинематографической практикой другого участника ОПОЯЗа оказался и творческий опыт режиссера Ч. Сабинского. Первоначально утвержденный постановщиком фильма «SVD»³, он вскоре перешел на постановку «Леди Макбет Мценского уезда» по сценарию Б. Эйхенбаума. В этой работе победа осталась за режиссером: сценарист был заменен Б. Леонидовым, сохранив свое участие в фильме лишь в качестве автора надписей⁴.

Оба вышеупомянутых режиссера принадлежали к «традиционной» школе, сформировавшейся в недрах раннего русского кино и поначалу весьма активно проявившей себя в новую эпоху в качестве его «постскриптума» (по определению Н. И. Клеймана). Судьба этого художественного течения решилась в известном конфликте с «киноноваторами», исход которого был во многом обусловлен и активным участием в нем ОПОЯЗа. Ретроспективное изучение указанной проблемы открывает ряд побочных последствий этого столкновения, оказавшихся весьма существенными для последующего движения советского кино.

II

В отличие от других сфер художественной жизни русский кинематограф в пореволюционный период в наименьшей степени испытал последствия утечки профессиональных кадров. Несмотря на то, что значительная и во многих отношениях ключевая группа кинематографистов эмигрировала (в первую очередь это касается предпринимателей и организаторов кинопроизводства), в стране остался их основной состав, продолжавший работать в избранной сфере и для нового потребителя⁵. По существу творческий опыт русской кинематографии не прервался и в годы ее развала, полностью сохранив себя в немногочисленных агитфильмах. Старое художественное качество не могла изменить даже резкая идеологизация кинорепертуара⁶. Поразительный пример приспособляемости демонстрирует творчество режиссера М. Бонч-Томашевского, продолжавшего свою работу в течение всех перипетий киевской истории 1918—1919 гг.; этим же отличались Н. Туркин, ставивший фильмы в Москве, А. Аркатов, Э. Пухальский и В. Черноблер — в Одессе. Примечательна и судьба фильма «Слава сильным... Гибель слабым...», поставленного В. Гардиным в 1916 году. Рядовая в общем числе «семейная психологическая драма» была капитально перемонтирована в 1919 г. режиссером Н. Маликовым и вышла на экраны в форме агитфильма «Сильным слава», повествуя «о столкновении рабочего с буржуа»⁷.

С переходом к нэпу уверенность в сохранении прежнего положения еще более окрепла и, казалось, требовала лишь одного — политической лояльности. В этом у большинства кинематографистов недостатка не было: «Кино должно быть с Октябрьской революцией», но, «если еще многое находится в стадии попытки и даже еще замысла, то в этом не вина

деклассированной технической интеллигенции в кино, солидаризированной с Советской властью»⁸.

Об оживлении кинематографической жизни и ее возврате к прежней «норме» свидетельствовали и случаи приглашения на работу недавних эмигрантов (в 1922—1924 гг. возвратились Я. Протазанов, П. Чардынин, А. Ханжонков и др., некоторое время в кинопрессе муссировались слухи о согласии И. Мозжухина принять участие в съемках фильма на Украине). Столь же характерным для этого периода кажется и происшедшее в среде кинематографистов размыкание границ прежней профессиональной квалификации и освоение «смежных» профессий (переход сценаристов, художников, актеров и операторов в режиссуру и, наоборот, режиссеров — в сценаристы, актеры и т. п.).

Консолидация творческих сил в кино проявилась и в организации своего рода творческого союза — Общества кинодеятелей, образованного в мае 1922 г. (самораспустилось [?] в конце следующего года). Провозгласив своей целью продолжение «художественной культуры русской кинематографии»⁹, приверженцы «традиционной» школы получили возможность публично излагать свои эстетические концепции (орган ОК — журнал «Кино» просуществовал с октября 1922-го по декабрь 1923 г.), активно привлекали в свои ряды творческую молодежь (школа-студия «Творчество», открытая Б. Чайковским в 1918 г., просуществовала до конца 20-х¹⁰), наконец, обрели свой относительно независимый творческий «полигон» (в августе 1923 г. было образовано акционерное общество «Межрабпом-Русь», сохранявшее кадры «традиционалистов» до своего закрытия в 1936 г.¹¹).

Тем не менее попытка возрождения старой школы оказалась несостоятельной. Как известно, кинематограф вступал в те годы в качественно новый этап своего развития¹². Конфликт «традиционалистов» и «новаторов», пожалуй, никогда не вышел бы за рамки эстетического противостояния и не приобрел такой остроты, если бы сразу же не перешел в идеологическую сферу. При этом последний фактор все более подавлял собой существо творческих разногласий. Тому были свои причины и, в первую очередь, «нетерпение» молодого поколения «бунтарей», настроения которых позднее реконструировал С. Эйзенштейн: «Был пафос революции. Был пафос революционно-нового. Была *ненависть к буржуазно-возделанному*. И дьявольская гордость и *жажда «угробить» буржуазию* и на кинофронте <...> мы шли в советскую кинематографию не как в нечто уже сложившееся и существующее <...> Мы проходили как бедуины

или золотонскатели. На голое место»¹³. (Выделено нами. — Р. Я.).

Нетерпимость к старому творческому опыту подогревалась и сугубо политическими расчетами, как это случилось, например, в случае с фильмом «Скорьбь бесконечная», поставленным А. Пантелеевым в 1922 году. Лента была посвящена голоду в Поволжье и представляла собой традиционную «психологическую» мелодраму, «документированную» кадрами подлинной хроники. Выйдя на экраны, фильм имел небывалый успех и заслужил оценку «лучшей художественно-агитационной картины, созданной в Советской России»¹⁴. Демонстрация фильма в различных городах сопровождалась обмороками и истериками в публике, а после окончания сеансов зрители начинали стихийный сбор средств в пользу голодающих¹⁵. Особый отклик он нашел в районах, непосредственно пострадавших от голода¹⁶. В числе первых советских картин «Скорьбь бесконечная» была продана в зарубежный прокат. Однако в США фильм после несложного перемонтажа вышел на экраны под названием «Вот до чего довели большевики Россию» и имел не менее громкий успех, чем у себя на родине, что дало основание критикам обвинить фильм в аполитичности. Возможность подобных трансформаций советских фильмов (вскоре история повторилась с фильмом «Комбриг Иванов» А. Разумного, перемонтированного в американском прокате в фильм «Красотка и большевик») и их использование в контрпропагандистских целях всерьез раздражала тех, кто твердо решил «взять это дело в свои руки». К этому следует прибавить, что вопрос о приспособлении зарубежной кинопродукции к советскому экрану вплоть до последнего времени не вызывал никаких сомнений. Известно, что перемонтаж являлся творческой лабораторией для Д. Вертова, С. Эйзенштейна, Э. Шуб, но самым признанным мастером в этой области являлся В. Шкловский.

Идеологические подозрения еще более усугубляли остроту конфликта «старого» и «нового», который с расширением кинопроизводства из области газетно-журнальной полемики перешел на съемочные площадки, то есть в сферу творческой конкуренции. Здесь повторилась общая закономерность — звание «спеца»¹⁷, в коем пребывали кинематографисты старшего поколения, исподволь наполнялось отрицательным значением, чтобы через некоторое время семантически соединиться в общем сознании с нейтральным термином «вредитель», заимствованным из агротехнического лексикона. Каждая новая творческая работа «киноспеца» попадала под двойной жесткий контроль — художественный и идеологический¹⁸.

Двусмысленность творческого статуса «киноспеца» провоцировала и неопределенность его социального «лица», его почти безусловную криминогенность. В этой связи можно вспомнить и об аресте и таинственном исчезновении М. Бонч-Томашевского в 1922 году, и о кратковременном аресте по обвинению в хищениях директора 3-й фабрики Госкино, кинодекоратора, сценариста и режиссера Б. Михина в 1924 г., о привлечении А. Ханжонкова к судебному процессу о денежных растратах в «Пролеткино» в 1926 г., повлекшем за собой его полное устранение из кинематографической деятельности, арест В. Гардина в разгар съемок фильма «Поэт и царь» в 1927 г., спровоцированный газетной кампанией с обвинениями в моральном разложении, и т. п. случаи.

К концу пореволюционного десятилетия проблемы творчества «киноспецов» окончательно перешли в сферу компетенции идеологических органов. Обозревая первые итоги киностроительства, искусствовед-партиец Р. Пельше приходил к весьма многозначительным выводам: «Октябрьская революция получила в наследство тысячи картин, идеологически неприемлемых и вредных, зато *легко поддавшихся уничтожению. Но более тяжелым наследием* были и остаются артистические и режиссерские кадры, являвшиеся проводниками этой буржуазной кинопошлости и влившиеся в советскую кинематографию. С этим нельзя не считаться. Октябрьская революция поставила перед этой группой режиссеров, сохранивших идейную преемственность с дореволюционной эпохой, трудно выполнимую для них задачу: гармонически сочетать эстетическую ценность кинопроизведения с новым «социальным» заказом. (...) это консервативное течение в советской кинематографии, в лице некоторых представителей не лишенное элементов реакционности»¹⁹ (Выделено нами. — Р. Я.).

В этих условиях перспективы дальнейшей творческой работы в «большом» кино для «спецов» были однозначными, хотя процесс ухода у большинства из них растянулся почти на десятилетие — с середины 20-х по середину 30-х годов²⁰. Часть из них переходит в административно-технические структуры кинопроизводства, на преподавательскую деятельность или в неигровое кино, где внешнее давление ощущалось еще не столь значительно. Другая (это касалось прежде всего актеров) после ухода «своих» режиссеров и утверждения «нового» актерского типажа возвращается в театр, изредка появляясь на экране в ролях второго-третьего планов²¹.

Но был еще и третий путь, на котором стоит остановиться подробнее, так как он оказался наиболее плодотворным способом

самовыживания отвергнутой «традиционной» школы. Речь идет о кинопроизводстве национальных республик, активно нарождавшемся на протяжении 20-х годов. Национальное кино поначалу оказалось вакантной творческой «нишей», требовавшей срочного заполнения в условиях острой нехватки кинематографических кадров. Творческие предложения из «кинопровинции» были чрезвычайно привлекательны для рассматриваемой нами группы «традиционалистов» прежде всего тем, что возвращали изначальный статус «спеца», делая его фигуру в местных условиях величиной первого порядка. В Москве 1926 г., например, уже немыслимо было получить такую творческую характеристику, какую получил П. Чардынин в Одессе по случаю 20-летнего юбилея работы в кино: «Чардынин — в фаланге первых (по времени) русских режиссеров. Чардынин — в ряду первых (по качеству) советских режиссеров. Чардынин — вкусы и традиции художественно-психологической кинематографии. Но это всегда вкус и всегда мастерство»²².

Активно вытесняемые со съемочных площадок столичных киностудий, «спецы» охотно и быстро стали осваивать новые для себя темы и сюжеты, как оказалось, легко поддающиеся старым, отработанным художественным приемам. Подобная «контрабанда» полностью сохраняла свое «халтурное» качество, сознательно тиражируемое «традиционалистами» в новой для них творческой ситуации. Принятая ими практика «спроса-предложения» на первых порах идеально соответствовала общей модели тиражирования «халтуры». «Социальный заказ» (в его национальном варианте) порождал немедленный отклик заинтересованных «производителей» («спецов»), а полученная художественная продукция с успехом распространялась среди «потребителей», чьи ожидания подкреплялись доктринально (Мих. Левидов, предлагая «организованное упрощение культуры», утверждал: «Масса любит халтуру, и препятствовать ее вкусам мы не имеем права»²³). Какое-то время «кинохалтура» была любезна национальному зрителю, невосприимчивому к рецепции «авангарда»²⁴, но весьма чуткого к малейшей фальши при самоузнавании на экране; не менее привлекательна она была и для зрителя российского, для которого тот же «авангард» был неизменно сопряжен с утомляющей «машинной идеологией».

Вместе с тем национальная «кинохалтура», пользуясь классификацией В. Шкловского²⁵, в первых своих образцах меняла знак: из «татарской» она переходила в род высокой «греческой», так как в результате вмешательства «спецов» в судьбу той или иной нарождающейся кинематографии «слабая» нацио-

нальная культура обрела новую форму самовыражения, предложенную ей «сильной» культурой (позднее практика национальной «кинохалтуры» была определена официальными историками как «братская бескорыстная помощь русских кинематографистов»).

Таким образом, пока «новаторы», окончательно утвердившие свой приоритет в «большом» кино, занимались магистральными направлениями его развития, «периферия» советской кинематографии активно репродуцировала старые художественные приемы в многочисленных национальных вариантах. Успеху работы «спецов» в национальном кино до определенного времени способствовала система децентрализованного проката, по которой каждая республика обладала монополией на ввоз и прокат «чужих» картин и вывоз фильмов собственного производства²⁶. Это обстоятельство, ограничивавшее распространение фильмов национального кинопроизводства, в известной мере защищало их от неизменной сокрушительной критики извне и позволяло их создателям продолжать работу без опасений следовавших за такой критикой оргвыводов. Однако это редко приводило «спецов» к постоянной творческой работе на какой-либо студии. Расширение географии кинопроизводства, продолжавшееся почти до конца 20-х годов, выработало иной вариант — своеобразную систему «гастролей», редко превышавших 1—2 кинопостановки.

В таком контексте не выглядит странным то, что в самом конце десятилетия значительная группа «спецов» возвращается в Москву, с тем чтобы влиться в творческий состав «Востоккино», образованного в ходе централизации и нормирования кинодела в масштабах всей страны²⁷. Их участие в деятельности этой объединенной структуры по заочному «кинообслуживанию национальностей» (напомним, что при ее создании были инкорпорированы маломощные, но выросшие на родной почве организации Таткино, Чувашкино, Дагкино, Башгоскино, Немкино и т. п.) фактически стало новым витком «халтуры», переведшим ее под защиту централизованной политики в сфере национального кино. Этот симбиоз, однако, был недолгим. Ликвидация «Востоккино» в 1935 г. и появление нового поколения творческих кадров в устоявшихся центрах национальных кинематографий окончательно закрыли «спецам» доступ к творческой практике. Их отлучение было закреплено и пришедшейся на это же время победой звука в советском кино.

Судьба старой кинематографической школы в новую историческую эпоху преломлялась во множестве биографических вариаций. Обращение к тем или иным характерным, но малоизвестным фигурам ее круга позволяет составить более объемное представление об этой проблеме.

«Сейчас, — замечал В. Шкловский в 1926 г., — русская кинематография пестра, как выгоревшие волосы. В ней есть Эйзенштейн и есть Висковские»²⁸. В этом своеобразном социологическом наблюдении конфликт «старого» и «нового» не только персонифицирован, но и соотнесен со шкалой художественного качества, у основания которой — творчество второго из упомянутых режиссеров, оцениваемое негативно.

Действительно, в советском кино 20-х годов трудно найти более одиозную фигуру «кинохалтурщика», чем В. К. Висковский (1881—1933). Придя в кино в 1915 г., он за короткое время вошел в число ведущих режиссеров русской кинематографии. В течение 3—4 лет ему удалось поставить свыше пятидесяти фильмов преимущественно в жанре салонно-психологической драмы, выходящих под маркой «Русской золотой серии». В 1922 г. Висковский эмигрировал и провел ряд лет в Голливуде, совершенствуя свою режиссерскую технику (там он, вероятно, освоил режиссуру массовых сцен, столь полюбившуюся ему впоследствии), работал в Еврейском Художественном театре.

В 1924 г. он возвращается на родину и возобновляет работу на студии Севзапкино. По-видимому, искренне считая себя «своим» в киномастерстве, он, как и многие другие «спецы», поначалу пытается овладеть «идеологией», поставив одну за другой революционные эпопеи «Красные партизаны» (1924) и «Девятое января» (1925)²⁹. Однако эти фильмы были весьма прохладно встречены критикой и зрителем. Обескураженный неудачами, Висковский быстро переориентируется на национальную тематику, благо в его практике уже был опыт аналогичной работы («Алим — крымский разбойник», 1916). В 1925 г. он ставит один из первых в серии «восточных» фильмов — «Минарет смерти» (копродукция Севзапкино и Бухаро-русского кинотоварищества), ставший первым фильмом в истории узбекского кинематографа. Хорошо усвоив приемы общей мимики, он не жалел слов для того, чтобы убедить окружающих в классовой подоплеке своего творчества и революционном значении новой постановки³⁰. Истинное своеобразие творческой манеры Висковского было тогда же безошибочно схвачено оче-

видим. Описывая съемки одного из натуральных эпизодов (взятие ханской крепости восставшими), в котором участвовало до 5000 статистов, уполномоченный студии в своем докладе сообщал: «Грандиозность этой съемки превзошла всякие ожидания мои и тем более Висковского (...) Дехкане, стянутые в этот день из окрестных кишлаков (за 40—60 верст), так вошли в роль, что лезли на крепостные стены, переходя валы и арыки с такой неподражаемой естественностью, дикостью, криками, что становилось жутко, глядя на эту картину (...) Все были поражены, как из этой массы Висковский лепил *необыкновенно красивые картины осады*»³¹.

Если национальный зритель принял фильм более чем благосклонно, то совершенно иной была реакция на него в Ленинграде и Москве. «Восток превращен в тему для лубочной, пятикопеечной порнографической книжонки»; «Это балет какой-то. Настоящим востоком здесь и не пахнет»; «Кино-мармелад» — в своем осуждении критика была единодушна³². Следом за ней в обструкцию фильма была включена и широкая аудитория: «Именем рабочего зрителя картина „Минарет смерти“ приговаривается к пожизненной строгой изоляции от рабочих экранов»³³. Пожалуй, это был первый случай в практике советского кино, когда рядовой фильм вызвал столь массивную кампанию критики, по уровню ожесточения сопоставимую разве лишь с публичной реакцией на сценический успех «Дней Турбиных».

Две последующие постановки Висковского — «Хабу» и «Третья жена муллы» (1928) стали последними в его режиссерской практике. Непримиемые критики уже не останавливались на художественных оценках его фильмов, а напрямую задавались вопросом «Что это: головоунытие или экономическая контрреволюция?»³⁴ Непрекращающаяся травля режиссера в печати привела к тому, что в конце того же года администрация киностудии утвердила решение: «Признавая за тов. Висковским опыт и знание режиссерской техники, считать тем не менее дальнейшую его работу на Ленинградской фабрике Совкино, ввиду непонимания им основного направления, методов и тенденций работы Ленинградской кинофабрики, невозможной»³⁵. При этом уволенный «за непригодностью» режиссер был обложен денежным начетом за материальный ущерб, причиненный его фильмами. Совокупность всех обстоятельств спровоцировала Висковского на попытку самоубийства, обошедшуюся, правда, без трагического исхода. В ситуацию вмешалась «общественность», и «дело Висковского» получило новый поворот. Специальная комиссия, занимавшаяся разбором этого дела, постановила: «По отношению к Висковскому на фабрике был

установлен режим, препятствующий нормальному ходу его работы. Именно этим объясняется ряд неудач в работе Висковского. Неудачные постановки могли быть и бывают у каждого режиссера. При этом установлено, что процент неудачных постановок у Висковского отнюдь не превышает % таковых у других режиссеров (...) Обвинение Висковского в непонимании задач советского кино и в отсутствии необходимых для кинорежиссера знаний — лишено каких-либо оснований»³⁶.

Висковский был восстановлен на службе и вновь попытался вернуться к прежним темам («Я бы с большой охотой, подготовившись по материалам, взялся бы за такие темы как: „СССР — союз национальностей“ ...»³⁷), но возвращение к режиссуре ему, вероятно, было воспрещено, и он, не желая уходить со студии, перешел в штат актеров, снявшись в нескольких фильмах. А в марте 1931 г. судьба «слеца» Висковского была решена окончательно: комиссией по чистке кадров киностудии было определено, что «являясь работником реакционной формации, несмотря на то, что ремесленно грамотен, с советской тематикой справиться не может»³⁸. Так завершилась карьера режиссера, а вскоре оборвалась и его жизнь.

Судьба О. Н. Фрелиха (1887—1953) может показаться более благополучной, хотя бы потому, что и по происхождению и по роду занятий он принадлежал к иному культурному типу, чем Висковский. Выходец из художественно-артистической семьи (его мать, О. Н. Соколова, была известной оперной певицей, популярной не только в провинции, но и в столицах; отец, Н. Н. Фрелих — известный адвокат и общественный деятель либерального толка, друживший с Горьким, Короленко, Елпатьевским, Чириковым и другими), он с юности был ориентирован на продолжение семейных традиций. После окончания гимназии молодой Фрелих некоторое время совмещает учебу на юридическом факультете Московского университета с занятиями в Филармоническом училище. С 1911 г. он бесповоротно связывает свою судьбу с театром, пройдя до начала войны школу провинциальной сцены. В 1914 г. он появляется в роли царя Душианты на сцене новооткрытого Камерного театра и завоевывает громкий сценический успех в Москве. Последующие годы (до 1922 г.) в творческой биографии актера были связаны с Московским Драматическим театром и одновременной работой в кино.

Эффектные типажные данные и незаурядный актерский талант сразу же выдвигают его в обойму «королей» русского экрана в амплу «светских авантюристов». В предреволюционные годы им были сыграны десятки ролей в фильмах Е. Бауэра,

Я. Протазанова, А. Чаргонина, М. Доронина, а впоследствии он с не меньшим успехом выступал в ролях «романтических» героев в фильмах М. Нарокова, В. Гардина, П. Чардынина и В. Висковского. С 1924 г. Фрелих, не прерывая актерской работы, обращается к режиссуре и в первых же фильмах («Конец рода Лунич», «Два дыма»), поставленных им на столичных студиях, подтверждает свою приверженность канонам «традиционной» школы.

С 1926 г. Фрелих вступает в заповедную область национального кино, войдя в его историю едва ли не как основоположник целого ряда национальных кинематографий — белорусской («Проститутка»), чувашской («Сар-Пиге»), киргизской («Крытый фургон») и узбекской («Прокаженная», «Дочь святого»). Происшедшее к концу десятилетия сужение поля творческой деятельности приводит Фрелиха в числе других на студию «Востоккино». Но изменение общего отношения к национальной «кинохалтуре» отразилось и на его последних фильмах («Зелимхан», «Ткварчеллы»), окруженных атмосферой скандала и вскоре снятых с экрана. В целом режиссерская практика Фрелиха укладывалась в общую схему работы кинематографистов его поколения: «Не спорь, делай, что безобидней и пошаблонней»³⁹, хотя его фильмы были не лишены и ряда достоинств — бережного отношения к этнографическому материалу, использования местных театральных сил, известных новаций в художественных приемах⁴⁰.

Биография Фрелиха убедительно демонстрирует степень болезненного раздвоения в сознании человека культуры. В личном архиве он до конца жизни хранил письма своих поклонниц по кино и театру⁴¹, но, вынужденный приспособляться к новой творческой обстановке, опубликовал статью «О советском лице», в которой пытался теоретически обосновать непригодность лиц «дореволюционного типа» для советского кино⁴². Лишь узкому кругу близких ему людей он способен был на такие признания: «Я сам никогда не видел такого испуганного реальностью человека, как я. Мне все время приходится притворяться реальным человеком, чтобы не испугаться людей. Это ужасно утомляет...»⁴³

Непрерывное ужесточение норм внешней жизни еще более сужает круг его общения, меру откровенности в выражении мыслей и чувств. На многие годы наиболее доверенным его спутником становится дневник, который он вел на протяжении 30—40-х годов. В нем, наряду с дорогими воспоминаниями детства, многолетние записи снов с фрейдистскими истолкованиями. И среди этого — следы длительных размышлений о

судьбах культуры, о несостоявшейся миссии своего поколения, попавшего под «каток» истории и растворившегося в чуждой среде.

«Какой была жизнь: словно миллионы рук, поднятых из могил, держали быт — указывая, умоляя, предостерегая, угрожая. Теперь — рук нет. <...> никто, никто из нас, включая наиболее „видящих“, еще не осознает во всей катастрофичности того слома эпохи, в какой мы попали. Все перевернуто: мораль, методы познания, манера мыслить и чувствовать, быт, привычные ассоциации, привычное сознание, что из этого следует вот это, все, все! Никто не позаботится предложить нам новый тип культурной жизни в готовом виде: нет уже ничего, что было, и в пределах чего существовали мы, и нет еще того, чем заменить нам безвозвратно рухнувшее. Все „психическое мясо“, которым оброс наш мир за время своего существования в пределах данной культуры, — исчезло. Остался остов элементарных грубых, угрюмых желаний...»⁴⁴

Новую меру необходимой свободы в общении с дневником Фрелих, как и многие его современники, обрел в годы войны. Внешние события для него по-прежнему лишь повод для размышлений и внутренней рефлексии. Еще с 30-х годов участвуя в работе Радиокомитета (именно с тех пор радиовещание стало одним из излюбленных объектов актерской «халтуры»), он постигает изнутри «кухню» официальной пропагандистской машины. Среди дневниковых записей есть поразительные по точности для современника наблюдения за каждодневным общением власти со своим народом посредством репродуктора, в чем-то предвосхищающие сегодняшний интерес исследователей к этой проблеме.

«Юрий Левитан — наиболее законченное, совершенное воплощение стандартизованной банальности, которая установилась в нашей действительности и считается, очевидно, наиболее пригодной для информации „обывателя“. Его манера говорить, самое произношение слов, паузы, даже голос — все это является выраженьем советской оригинальности, патриотизма, необходимой меры высказывания с намеком в интонации на то, что государственная мудрость держит про запас еще нечто, что нельзя обнародовать. Он импонирует своим условным и безупречным тоном, своим безапелляционным патетизмом, он умеет дать иллюзию, что и сам он является рупором государственной мудрости. Все качества его, как диктора, все это „псевдо“, но навыки его настолько пропитаны неуловимой и приемлемой для обывателя банальностью чувства и мысли, настолько легко ложатся на сознание слушателей, привыкших к характеру и

стилю газетных и ораторских формулировок, что слушатель проглатывает его выступление с удовольствием. Настоящее чувство (патриотизм, печаль, тревога) всегда трудно другому, всегда волнует и утомляет. Все условное — скользит в сознание, не тревожа его, только приятно оживляя» (запись 26.11.1944)⁴⁵.

Окончание войны совпадает в дневнике с последними по степени открытости размышлениями его автора: «В нашей русской действительности для меня самая ненавистная эпоха — время торжества Чернышевского, Добролюбова и т. п. (уж лучше Писарев!). В дальнейшем враждебно — все производное от них. Враждебны и противны мне не самые идеи, а характер их трактовки: плоскостность, общедоступность, матерьялизм» (запись 30.05.1945)⁴⁶. Запись следующего дня — запоздалые расчеты автора со своим сословием: «Неминуемый признак интеллигенции <...> — это ее всегдашняя оппозиционность вверх (правительству) и вниз (массе, „народу“) <...> Интеллигенция, оппозиционная правительству и сливающаяся с массой, входит в состав этой массы, активизируется ею и вырождается в вождей массы (другими словами — теряет свой смысл „размышляющей среды“).

Интеллигенция, оппозиционная массе и не противостоящая правительству, становится чиновничьим аппаратом, придворным мещанством.

Думаю, что современность наша начисто скидывает со счетов интеллигенцию в русском смысле слова...»⁴⁷

Между тем внешняя жизнь шла своим чередом. После ухода из кино Фрелих возвращается в театр, с 1939 г. став одним из ведущих актеров Театра имени Ленинского комсомола. Его мастерство отмечено в 1947 г. званием заслуженного артиста республики, голос Фрелиха часто звучит по радио. Изредка он появляется и на киноэкране в числе немногих мастеров старой актерской школы, не отвергнутых кинематографом 40-х годов. Финальный аккорд в артистической биографии Фрелиха — роль президента Рузвельта в монументальной эпопее М. Чиаурели «Падение Берлина» (1950). Круг творчества замкнулся, но следов этого в его дневнике нам не найти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. «“SVD”»: жанр мелодрамы и история // ПТЧ. С. 68—69. Ср. с оценками «неистовых» критиков-современников: «Был в кино. Смотрел «Шинель». И возмутился, и возмущаюсь. Возмущаются и другие. Но вопрос-то настолько серьезен, что вряд ли возмущениями можно помочь делу. А дело тут и в Гоголе и не в Гоголе.

Много можно было бы сказать о «повести в манере Гоголя», одной из бездарнейших фильм современности. Поистине надо обладать колоссальным запасом наглости, чтобы бессмысленный госкино-винегрет приписать Гоголю. Или, может быть, дело здесь и не в наглости? (...) Ибо постановка «Шинели» должна квалифицироваться как растрата народного достояния, народных денег. (...) А в этом прямой убыток... И здесь вот — злостная спекуляция, граничащая с контр-революцией (и экономической и политической). (...) Да! Грустные и неожиданные мысли может вызывать «Шинель» в манере ФЭКСа. Ох, уж эти «шинели», сшитые из лоскутов буржуазных фраков руками беспочвенных, разлагающихся интеллигентов — кино-портных». (Михаил Падво Размышления у кино-подъезда // Жизнь искусства. 1926. 18 мая. № 20, с. 7).

² ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724, л. 3 об. Тыняновское определение — точный сплав биографической детали персонажа с его творческим качеством. Начав постановщиком в опере Зимина, в 1918 г. Ивановский ушел в кинематограф, сохранив практически неизменными свои художественные приемы. Отрицательное отношение Тынянова к творчеству Иванковского нетрудно «вычислить» по его статье 1924 г. «Кино — слово — музыка», в которой приемы кино противопоставлялись театральной и оперной рутине (См.: ПИЛК. С. 320—322).

³ И. Сэпман ссылается при этом на газету «Кино» от 23 февраля 1926 г. (См.: Из истории Ленфильма. Л., 1973. Вып. 3. С. 70). В архиве студии сохранились документы, уточняющие эту ситуацию. В протоколе заседания Художественного бюро от 13 января наряду с упоминанием фэкс как постановщиков «Шинели» имеется решение, принятое по заявлению Сабинского: «(...) ввиду того, что по декабристам имеется постановка С. В. Д., поручить постановку тов. Сабинскому при консультации тов. Тынянова» (ЛГАЛИ, ф. 257, оп. 16, ед. хр. 3, л. 3 об.). Но уже в протоколе заседания от 3 февраля постановлено «заказать сценарий» («Леди Макбет Мценского уезда». — Р. Я.) т. Леонидову с тем, чтобы в его работе принял участие и т. Сабинский (...) Сценарий должен быть представлен не позднее 10 февраля» (Там же. Л. 10).

⁴ Там же. Л. 6.

⁵ Несинхронность художественной эволюции в кинематографе с политической историей привела к изъятию из истории советского кино его раннего периода, в котором полностью сохранялось влияние «традиционной» школы. Позднейшие свидетельства ее оппонентов еще более укрепили тезис о «нулевой точке» отсчета в его генезисе, ставший основополагающим не только для отечественных историков кино, но и для зарубежных исследователей. См.: *Iay Leyda. Kino. A history of the Russian and Soviet film. New York, 1973. Ch. VI «Moscow—Odessa—Paris». P. 111—120; Taylor R. The Politics of the Soviet cinema, 1917—1929. Cambridge, 1979. P. 23.*

⁶ Завуалированным подтверждением этому может служить определение первых советских агитфильмов как фильмов «подмененной темы». См.: *Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М., 1963. С. 22—27.*

⁷ *Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М., 1945. С. 114; Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. С. 16; Кино и время. М., 1963. Вып. 3. С. 173.* Отметим здесь, что возврат к «довоенному качеству» был сопряжен не только с общей бытовой «нормой». В кино в течение довольно длительного времени (до середины 20-х годов) оно было одним из важнейших и открыто выражаемых требований «кассы» — существенного ориентира для «традиционной школы».

⁸ Кино. 1922. № 2. С. 1—2.

⁹ Там же. № 1. С. 22.

¹⁰ Сетуня на то, что в прошедшие годы «утерял секрет работы, прервалась традиция, отвыкла неупражнявшаяся долго рука, перестал видеть глаз», В. Туркин, один из пропагандистов «традиционной» школы, предлагал: «(…) для того, чтобы начинать настоящее производство, нужно пережить какой-то переходный период, в который помимо того, чтобы учиться достижениям мастеров заграничной кинематографии, придется вспомнить и то, что знали раньше» (*Стржигоцкий* [В. Туркин]. Наши направления. Кино. 1923. № 2 (6). С. 3.)

¹¹ Творческая практика кинематографистов «Межрабпом-Русь» в целом шире избранных нами рамок и до сих пор еще не исследована в совокупности всех составляющих ее течений. Важно подчеркнуть, что в отличие от других студий «традиционная» школа занимала в ней если не ведущее, то во всяком случае равноправное среди других место.

¹² Характерным представляется мнение одного из пристрастных, но «неангажированных» современников — И. Ильфа. В одной из своих рецензий он замечал: «В “Медвежьей свадьбе», ровно сто процентов довоенного качества. Ни на один процент меньше. Зато и не больше. И если бы не была в конце картины показана марка Межрабпорма-Руси, то народы так бы и ушли из кино в убеждении, что картину сделали у Ермольева. Это не в упрек сказано. Ермольев сочинял ведь и хорошие картины. Но это и не в похвалу — Ермольев работал не в 1925 году, а в 1917-м (…). Никто и не требует, чтобы борьба крестьян с литовским графом, в которого не совсем правдоподобно вселился медведь, носила пламенно марксистский характер. Но совершенно необходимо, что советская картина не пахла “Золотой серией»,» (*Фальберг И.* [И. Ильф]. Золотая серия // Кино. 1926. 9 февр. № 2).

¹³ «Средняя из трех» // *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 53—54.

¹⁴ См.: Из истории Ленфильма. Л., 1968. Вып. 1. С. 74.

¹⁵ «Администрация театра вполне предусмотрительно предупреждает в афишах нервных не смотреть душу леденящую картину» — из рецензии, помещенной в «Известиях ТатЦИК» (Казань. 1922. 1 нояб. № 250). О восприятии фильма см. также: ЦГАЛИ, ф. 2670, оп. 1, ед. хр. 413, л. 190.

¹⁶ См. указ. рецензию в «Известиях ТатЦИК».

¹⁷ Приведем одну из ранних (1923) интерпретаций, относительно «благожелательных» по отношению к его носителям: «Уже исчезло из обихода молодого поколения это проклятое слово интеллигент, это бескостное, мяккое, унылое, мокрокурицыно слово, подобного которому не найти ни в одном человеческом языке. Исчезло, и заменилось бойким, красочным, подчеркнутым термином — спец» (*Левидов Мих.* Простые истины (о читателе, о писателе). М.; Л., 1927. С. 179).

¹⁸ Существует чрезвычайно характерное свидетельство современника. Известный режиссер второго поколения А. Г. Иванов начал свой творческий путь в середине 20-х годов на ленинградской кинофабрике. Будучи помощником режиссера, т. е. фигурой вспомогательного, технического ранга, он весьма активно вмешивался не только в съемочный процесс, но и контролировал от имени партийных органов идеологическое качество постановок сначала А. Ивановского, а затем И. Худолеева. См.: *Иванов А.* Экран судьбы: Роман жизни. Л., 1971. С. 174—226.

¹⁹ *Пельше Р.* Художественные течения в кино // Сов. искусство. 1927. № 7. С. 5—6. Спустя полгода его наблюдения были переведены С. Косиором в сферу арифметических подсчетов: «Основная причина, почему в картинах проскальзывает мелкобуржуазная идеология, заключается в том, что картины в большинстве случаев делаются не нашими руками, а руками чуждых нам людей, иногда чуждых наполовину, на три четверти, а иногда

целиком». (Пути кино. Стенограмма Первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии при ЦК ВКП(б). М., 1929. С. 173).

²⁰ Развернувшаяся в середине 30-х годов борьба с «формализмом», объявленный «возврат к классике» породили у части «спецов» надежды на изменение их положения. Так, мемуары Ч. Сабинского заканчивались на мажорной ноте: «Гардин, Ивановский, Максимов, Протазанов, Перестиани и многие другие передовые работники киноискусства пошли по этому пути (т. е. службы советскому кино. — Р. Я.) и многое из их опыта пригодилось и еще пригодится в борьбе за сюжетную актерскую кинокартину, безуспешно искореняющуюся теоретиками киноформализма (...) все это, несмотря на 180 поставленных картин, заставляет меня с новой силой работать, двигаться вперед на почетном поприще советского кино (Сабинский Ч. Из воспоминаний старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. Цит. по машинописной копии // Рукописный отдел Центр. музея кино. Фонд В. Е. Вишневского). Этим надеждам не суждено было сбыться. Мемуарист окончил свои дни во второстепенной должности сотрудника сценарного отдела Ленфильма.

²¹ Примечателен пример З. Баранцевич (1896—1952), одной из популярнейших актрис русского экрана. Все ее попытки вернуться в кино, в котором она активно снималась до 1927 г., были малоуспешны и заканчивались примерно так же, как и случай, о котором она сообщила одному из своих адресатов: «(...) смотрела в кино "Суд чести", я ведь в ней снималась, но (...) моей роли, ни многих других эпизодов нет — вырезано (...) Зря на меня истратили деньги» (Письмо А. Б. Рогачевскому от 28.01.1949 // ЦГАЛИ, ф. 944, оп. 3, ед. хр. 5, л. 8 об.).

²² Шквал. Одесса. 1926. № 6. С. 4.

²³ Мы намеренно приводим несуществующую цитату, вложенную памятью Н. Берберовой (Курсив мой. Мюнхен, 1969. С. 660) в уста этого пропагандиста «производственного» искусства. Несомненная контаминация левидовской теории, она довольно точно отражает последствия ее реализации в судьбе советской культуры. Ср. *Левидов. Мих.* Указ. соч. Гл. «Организованное упрощение культуры».

²⁴ Об особенностях восприятия кинозрелища национальным зрителем см. наблюдения кинодраматурга Г. Гребнера (ЦГАЛИ, ф. 2014, оп. 1, ед. хр. 57, лл. 91—92).

²⁵ См. об этом: ПТЧ. С. 69.

²⁶ Борьба национальных киноорганизаций за свой суверенитет в вопросах проката и выхода на внешний рынок принимала подчас острые формы. В 1926 г., например, ВУФКУ и Совкино предприняли «взаимную блокаду» фильмов на своих экранах.

²⁷ Первоначально задуманная ее организаторами как объединенная структура по выполнению заказов национальных республик и областей РСФСР, эта киноорганизация к концу своего существования была включена в общий план кинопроизводства, составлявшийся Главным управлением кинофотопромышленности. За семилетнюю историю ею было выпущено свыше 90 игровых и неигровых кинолент.

²⁸ Цит. по: *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1985. С. 131.

²⁹ Любопытный репортаж со съемок фильма «Девятое января» оставил И. Ильф. См.: Сов. экран. 1926. № 2. С. 13.

³⁰ Минарет смерти (беседа с режиссером В. Висковским) // Кино (Л.). 1925. 7 апр. № 2.

³¹ ЦГАЛИ, ф. 2410, оп. 1, ед. хр. 21, л. 1.

³² См.: Кино (Л.). 1926. 5 янв. № 1; Вечерняя Москва. 1925. 11 дек. № 283; Сов. экран. 1926. № 17—18; Сов. кино. 1926. № 1; «АРК». 1926.

№ 2; Жизнь искусства. 1925. № 51; Рабочий и театр. Л., 1925. № 52; Труд. 1925. 12 дек.; Комсомольская правда. 1925. 17 дек.; Кино. 1926. 19 янв.

³³ Кино (Л.). 1926. 15 июня. № 24. С. 3.

³⁴ Филиппов Б. Нельзя же до бесчувствия // Красная газета (вечерний выпуск) (Л.), 1927. 23 марта. Следует заметить, что политические обвинения в адрес режиссера, по-видимому, объяснялись привычными опасениями: «Заграничной цензуре достаточно будет пройтись карандашом по надписям, чтобы вытравить все следы советского происхождения этой картины (...) Это тем более легко, что и в оформлении фильма необходимо констатировать полное отсутствие советского влияния (...) «Третья жена муллы» переходит за грань простой ошибки» (Вечерняя Москва. 1928. 23 июля).

³⁵ Цит. по: Яковлев Я. Дело кинорежиссера Висковского // Рабис. 1929. № 5. С. 9.

³⁶ Там же.

³⁷ Письмо Висковского в дирекцию Ленинградской кинофабрики. (ЦГАЛИ, ф. 2410, оп. 1, ед. хр. 26, л. 15).

³⁸ Там же. Л. 20.

³⁹ Цит. по: Сов. искусство. 1927. № 7. С. 6.

⁴⁰ «Чувствовалось, что оба руководителя постановки (режиссер и оператор А. Винклер. — Р. Я.) стремятся применить те методы показа и вещей и массовых сцен, которые характерны для левой кинематографии — и советской и французской. Правда, наряду с этими свежими местами есть срывы в оперный стиль старых кинопостановок...» (Из рецензии Н. Волкова на фильм «Сар-Пиге» в неустановленном издании. Цит. по: ЦГАЛИ, ф. 2760, оп. 1, ед. хр. 106, л. 26).

⁴¹ Там же. Ед. хр. 92.

⁴² Сов. экран. 1926. № 33. С. 4. Подробнее об этом: Цивьян Ю. Г. Исторический фильм и динамика власти: Троцкий и Сталин в советском кино // Даугава. 1988. № 4. С. 99.

⁴³ ЦГАЛИ, ф. 1720, оп. 1, ед. хр. 248, л. 2.

⁴⁴ Там же. Ф. 2760, оп. 1, ед. хр. 6, лл. 5 об., 9 об., 10.

⁴⁵ Там же. Ед. хр. 8, лл. 10 об., 11. См. также: Цивьян Ю., Лотман Ю. Звук как элемент киноязыка // Родник. 1989. № 5. С. 50—51.

⁴⁶ ЦГАЛИ, ед. хр. 8, л. 13 об.

⁴⁷ Там же. Л. 14.

III.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ТЕКСТЫ КЮХЕЛЬБЕКЕРА ИЗ АРХИВА ТЫНЯНОВА

I. Письмо к Н. Г. Глинке.

Публикация и примечания Е. А. Тоддеса.

II. Дневниковые записи.

Публикация А. Д. Зайцева и Е. А. Тоддеса.

Примечания А. Л. Осповата и Е. А. Тоддеса.

Недавно были опубликованы некоторые ранее неизвестные (полностью или частично) эпистолярные и дневниковые тексты Кюхельбекера, сохранившиеся лишь в копиях Тынянова — в той части его архива, которая находилась у В. А. Каверина (см. НТ¹). Печатаемые материалы извлечены из другой, большей части архива Тынянова, находящейся в ЦГАЛИ.

В одном из писем к К. И. Чуковскому Тынянов назвал свою литературную судьбу странной (ВТЧ. С. 141), так как архив декабриста попал к нему лишь через несколько лет после выхода в свет «Кюхли». Но в биографии Тынянова-исследователя эта случайность предстает в ином свете и кажется скорее выражением некоей логики: большой массив документов оказался у него именно тогда, когда историко-литературные, биографические и текстологические штудии сменяли (или уже сменили) теорию и поэтику. В свою очередь, архив Кюхельбекера, сосредоточенный в руках исследователя, сильнейшим образом повлиял на выбор предмета и характер работы в 30-х годах. К сожалению, все еще не ясна хронология поступления к нему рукописей; согласно воспоминаниям В. А. Каверина (Воспоминания. С. 52), И. Л. Андроникова и устным свидетельствам Н. И. Харджиева, это происходило постепенно (к выгоде продававшего), в конце 20-х или скорее начале 30-х годов². Тынянов работал с архивом вплоть до отъезда из Ленинграда в июле 1941 года.

В том, что касается нехудожественных текстов, он больше стремился к конкретному использованию их в той или иной работе, чем к собственно публикациям и комментированию, а если имел в виду публикации, то не отдельных документов, а крупных комплексов. Последнее обстоятельство, конечно, мало соответствовало издательской конъюнктуре. О составе и объеме нехудожественной части собрания можно судить по заявке в издательство Общества политкаторжан:

«I часть

1. Вступительная статья — 2—3 л.
2. Незданная биография Кюхельбекера, составленная его дочерью, — 1 л.
3. Незданная записка «Дневник Кюхельбекера», 60-е гг. — 1/2 л.
4. Лицейские и семейные документы (в извлечениях) — 3 л.
5. Письма Кюхельбекера: преддекабрьского периода, из крепостей, из ссылки — 10—12 л.

II часть

6. Дневники Кюхельбекера периода ссылки (1837—1846), 15 тетрадей (<...>). Только неизданное и искаженное ранее займет 5 л.

7. Письма к Кюхельбекеру Плетнева, Штейнгеля, Свистунова, Оболенского, Мих. Бестужева, М. Кюхельбекера, Фонвизиной, М. Волконской, Е. Трубецкой и мн. др. — 5—8 л.

8. Различные биографические документы времени крепости и ссылки — 3 л.

9. Комментарии.

Большинство писем Кюхельбекера на французском и немецком языках и потребует перевода (<...>)» (АК)³.

Здесь же намечен срок (несомненно, весьма условный) представления I части — март 1933 г. Вряд ли заявка составлялась более чем за год до указанного срока; в одном из планов-перечней текущих занятий Тынянов относит разработку архива (возможно, имея в виду не всю работу, а один из этапов) на сентябрь—октябрь 1932 г. (АК). Замысел издания не был осуществлен.

Впервые материалы архива — главным образом переписка и лицейский «Словарь» — были широко использованы для статьи «Пушкин и Кюхельбекер» (опубл. в 1934 г.). В плане, датируемом приблизительно так же, как приведенная заявка, наряду с программой «Пушкин и Кюхельбекер. Статья 2» (один из пунктов: «Кюхельбекер — критик Пушкина») фигурируют собрание для «краткой серии» «Библиотека поэта» (со вступительной статьей) и «архив Кюхельбекера» (АК). Отсутствие сколько-нибудь удовлетворительных изданий побуждало уделять основное внимание подготовке к печати именно художественных текстов, как печатавшихся ранее, так и многих неопубликованных. Издательские договоры на сборник для малой серии были заключены Тыняновым 23 июня 1933 г. и затем 29 мая 1935 г. (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 190, лл. 23, 46). Он подготовил сборник к концу 1935 г. (Воспоминания. С. 32), но, по-видимому, предпочел не выпускать его раньше основного собрания в большой серии; могло сказаться и нерасположение его к малой серии вообще, о котором вспоминает сотрудник «Библиотеки поэта» А. Г. Островский (Воспоминания. С. 184). Три стихотворения, извлеченные из дневника, были впервые опубликованы Тыняновым в газете «Литературный Ленинград» (1936. 8 февр.).

Весной 1936 г. Тынянов лечится в Париже. 4 марта он писал оттуда В. Б. Шкловскому: «Был в *Bibliothèque Nationale*, где ищу Кюхлину лекцию⁴ и следы Ал(ександра) Серг(еевича)» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 725; Вопросы лит.-ры. 1984. № 12. С. 205). 4 апреля он снова сообщает, что «работал несколько дней в *Bibliothèque Nationale*, где сторож здоровается за руку, но где порядка гораздо меньше, чем у нас в Публичной». Эти разыскания и данные архива позволили восстановить картину бурной европейской поездки будущего декабриста.

Активное развитие декабристики после юбилея 1925 г. пользовалось благосклонной поддержкой государственной идеологии, озабоченной (особенно после «реабилитации» русской истории в начале 30-х годов) созданием собственной родословной, а с другой стороны, стремившейся (не говоря уже о террористических и цензурных средствах) отвлечь внимание ученых от последней фазы русского революционного движения, сделав ее полным достоянием пропаганды. Среди факторов, толкавших гуманитариев к отождествлению себя с государством (ср. эссе Л. Я. Гинзбург в ТГЧ⁵), был и такой: предмет изучения получал от государства общественную санкцию, ему отводилось место в «большой» идеологической системе, повышался его ценностный — уже не только научный — статус.

Так происходило теперь с Кюхельбекером, которого Тьяннов начал изучать еще в студенческие годы. В 1937 г. он ужасался при виде уничтожения людей и памяти⁶, но культурная память о несчастном поэте, для поддержания которой он столько сделал, была закреплена именно в это время. Одной из крупных находок был роман Кюхельбекера «Последний Колонна», опубликованный П. Н. Медведевым и с его статьей (Звезда. 1937. № 4; здесь фигурирует имя еще одного библиофила — С. Л. Маркова, которому принадлежал автограф романа; отд. изд. — Л., 1937, со статьей в измененной редакции). Деталь в стиле эпохи: публикатор сообщал, что в рукописи имеется помета Пушкина о намерении автора изменить заглавие на «Предчувствие». Через год Медведев был арестован и погиб⁷.

22 марта 1937 г. датирован тьянновский план шеститомного собрания сочинений Кюхельбекера. В 1-й том должны были войти лирика и поэмы, во 2-й — драмы, в 3-й — переводы из Шекспира («Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Макбет» — «с обширным критическим предисловием и комментариями» переводчика⁸), в 4-й — художественная проза и критика (в том числе начало романа «Семинарист» и «обширная неизвестная статья «Гора и мышь»⁹), в 5-й — «Путешествие» и Дневники (то и другое предполагалось впервые напечатать полностью, по рукописям), в 6-й — переписка, главным образом после 1825 г. (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 125; здесь же план четырехтомного собр. соч. в стихах, включая переводы из Шекспира).

Этот проект, как можно видеть по упоминаниям в печати, имел определенные шансы на осуществление. Так, П. Медведев в статье в отдельном издании «Последнего Колонны» (книга вышла в конце 1937 г.), отметив, что Кюхельбекера знают по лицевым эпиграммам и тьянновской повести, а не по собственным его произведениям, упоминал готовящееся в Пушкинском Доме собрание сочинений под редакцией Тьяннова (с. 98). «Лит. газета» 5 февраля 1938 г. сопроводила интервью с Тьянновым заметкой «От редакции», в которой сообщала, что Институт литературы намеревался принять шеститомное издание на основе работы Тьяннова, но редакционно-издательский совет АН исключил его из плана, и просила президиум АН заинтересоваться этим вопросом. Проект остался нереализованным.

В конце 1937 г. Тьяннов закончил работу с неизданной трагедией Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» и напечатал статьи о ней (ЛС. 1938. № 1; Лит. газ. 1938. 30 янв.). В конце января 1938 г. он писал Шкловскому: «Уже собрал 2 тома большого Кюхли и в феврале сдам — и большого и малого одновременно. Странная история: он ни на минуту не мог себе представить, что его произведения могут пропасть, быть не напечатаны и т. д. Кажется, дождется. Из *всех* написанных им вещей недостает только одной — трагедии¹⁰. «Падение дома Шуйских» — о смерти Скопина-Шуйского (его любимый герой). Так что через 100 лет Вильгельм наконец выступает в литературе. Был уверен в этом и потому не тосковал, что даже странно» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 726). Рукопись была сдана в издательство несколько позже — не ранее конца марта.

28 октября 1938 г. Тьяннов уведомил Шкловского о выходе «Прокофия Ляпунова» отдельной книгой, «с издательской задержкой на 104 года», и о том, что два тома большой серии «матрицируют. Никогда не ждал корректуры с такой приятностью» (Воспоминания. С. 34; сопроводительный очерк жизни и творчества Кюхельбекера был в это время опубликован и отдельно — см. ссылку в прим. 7). В последних числах января 1939 г. он писал тому же адресату, видимо, во время чтения корректур «Библиотеки поэта»: «Кончаю собрание сочинений Кюхли и все не могу. Назначил себе неделю срока. Но уже назначал 4 раза». Здесь же о болезни: «Витенька, Витенька. Приехал ко мне один дурак и не мог понять. Потом подумал и сказал: «Ага. Значит у вас есть квартира и известность.

Но нет ног., То-то» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 726). Болезнь в это время уже не только прерывала работу, но урезывала саму работоспособность и сковывала его возможности. Помогавший ему в течение нескольких лет Б. И. Коплан играл активную роль в библиографических разысканиях и подготовке издания (см. ссылки Тьяньнова в К 39. С. LI, 450), однако к концу работы отношения между ними, по-видимому, ухудшились (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 125).

Среди изданий конца 30-х годов, сохраняющих первостепенное источниковедческое значение, следует упомянуть 3-й выпуск «Летописей Гослитмузея» (Декабристы. М., 1938), в котором Н. П. Чулковым были опубликованы важные письма поэта. Коплан, по просьбе Тьяньнова наводивший в Москве справки о рукописях Кюхельбекера и Катенина, уведомлял его 18 июня 1935 г. о приобретении музеем части этих писем (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 183; к письму приложено газетное сообщение: Е. К-й. Письма декабриста // Веч. Москва. 1935. 10 июня).

В том же 1939 г., когда вышли сначала малое, затем большое (двухтомное) издание «Библиотеки поэта», появилось исследование Тьяньнова «Французские отношения Кюхельбекера», основанное на материалах архива (в частности путевых записках и дневнике), а также парижских разысканиях. Он не намеревался писать полную биографию поэта, которой от него могли ожидать (ср. пожелание В. Орлова в рецензии на двухтомник, чтобы итоги изучения были закреплены «в более развернутой форме, в фундаментальной монографии» — Звезда. 1940. № 8—9. С. 270; ср. в рец. А. В. Федорова // Лит. обозрение. 1939. № 21. С. 45).

Надо помнить, что главным сочинением оставался для него роман о Пушкине (работа над которым после 1936 г. продвигалась с трудом). Потенциально существовавшую (реальных, видимых указаний мы не находим) ситуацию выбора между возможностью историко-литературной монографии и необходимою продолжением художественного жизнеописания Пушкина («эпоса о национальном поэте», по словам автора) правомерно рассматривать как одно из проявлений определяющей для Тьяньнова коллизии художественного и научного творчества (см. ПТЧ. С. 36 и статью М. Л. Гаспарова в настоящем издании).

Но Тьяньнов задумывал собрать в книгу работы о Кюхельбекере начиная со статьи о трагедии «Армяне»; из «Архаистов и Пушкина» он предполагал сделать извлечение; в плане книги снова намечен пункт «Пушкин и Кюхельбекер — статья 2» (АК). Очень важны для него связи Кюхельбекера с Грибоедовым. Среди замыслов конца 30-х годов — план, относящийся к водевилю Грибоедова и Вяземского «Кто брат, кто сестра» (АК), список которого находился в архиве Кюхельбекера¹¹. Тьяньнов намечал сопоставить различные списки водевиля, а также рассмотреть отношения Кюхельбекера с Вяземским¹² и А. Н. Верстовским (автором музыки к водевилю)¹³. Другой замысел обозначен как «Новое о Грибоедове (по архиву Кюхельбекера etc.)»; работа о «Кто брат, кто сестра» намечена здесь отдельным пунктом (АК).

«Заметки о Грибоедове» (Звезда. 1941. № 1) ввели в оборот текст автографа стихотворения Грибоедова «Давид» из того же архива. Замысел одноименной поэмы Кюхельбекера, отрывки из которой были впервые напечатаны в К39, восходит к этому стихотворению и в целом к литературным советам Грибоедова. И в очерке для К39, и во «Французских отношениях...», и в «Заметках...» высказывалась мысль о том, что реалии биографии Кюхельбекера отражены в «Горе от ума». Эти соображения были развиты в статье «Сюжет “Горя от ума...”, задуманной, как явствует из писем Шкловскому, в ночь на 14 января 1939 г. и законченной во второй половине 1941 г. (Воспоминания. С. 34—35; статья опубликована по

смертно). Ранее, в «Пушкине и Кюхельбекере» Тьяннов стремился показать подобного же рода связь с Ленским в «Евгении Онегине» (ср. ПИЛК. С. 433, прим. 12), а в очерке для КЗ9 принял предположение В. А. Деницкого об интересе к Кюхельбекеру Гоголя, отразившемся в поэме «Ганц Кюхельgarten». (В этот ряд работ, сосредоточенных главным образом на биографических обстоятельствах, исторических и литературно-бытовых реалиях, прототипах и тому подобном генетическом, по терминологии Тьяннова-формалиста, материале, скрытом в художественном произведении, входит и самая «романтическая» из его поздних статей — «Безыменная любовь», законченная весной 1939 г.)

К 1939—1940 гг. относится работа над пьесой «Четырнадцатое декабря» (опубликована посмертно). Статья «Кюхельбекер о Лермонтове» (ЛС. 1941. № 7—8), которая вышла уже в начале войны, стала последней историко-литературной работой Тьяннова, опубликованной при его жизни, и последним результатом изучения архива декабриста.

Начало войны застало Тьяннова в Пушкине. В Ленинград его привезли 9 июля (самостоятельно передвигаться вне дома он не мог уже несколько лет), через неделю Тьяннов с женой и дочерью отправились в эвакуацию (в Пермь через Ярославль) — эти даты зафиксированы в дневнике Б. В. Казанского. Они дружили со времен Института истории искусств и в эти дни Казанский рядом с Тьянновым. «10.VII.41. На собрание в Союз писателей — Зошенко, Кетлинская, Каверин, М. Слонимский. С Шварцем о Тьяннове. «Вывезем на пароходе» (...) 13.VII.41. У Тьяннова — к обеду (не обедал), потом у него, он начал читать статью о Грибоедове, но Каверин с Степановым помешали. Каверин очень оптимистичен, (...) Юрий Ник. с мрачной иронией. До 6.45. Дошел с Кавер. и Степ. до Елисеева посмотреть сводку, но только утренняя» (цит. по копии записей дневника, относящихся к Тьяннову. — АК). В комментариях ПДС (с. 648) цитированы записи от 16 и 17 июля. Из них явствует, что перед отъездом Тьяннов передал рукописи Кюхельбекера Казанскому, который перевез их к себе¹⁴. Через год Казанский эвакуировался из Ленинграда. 7 ноября 1942 г. он составил записку об архивных материалах, находившихся в его квартире к моменту отъезда («Я был на квартире в последний раз на один лишь час (из госпиталя) 11.VI.42»). Помимо собственных «научного и литературного архива», картотек и библиотеки, а также переписки и рукописей Каверина, Казанский называет «ценнейшее собрание рукописей», переданное ему Тьянновым, — «подлинные рукописи произведений Кюхельбекера, частью неизданные, Дневники его, письма к нему и его родным, неизданные, и др. бумаги его; несколько тетрадей рукописных сборников XVIII века, очень ценных, неизданных». В квартире поселились случайные люди, и «это положение, — писал Казанский, — внушает самые тревожные опасения за судьбу перечисленных культурных ценностей»¹⁵.

Опасения, как известно, в значительной мере оправдались¹⁶, хотя, учитывая указанные обстоятельства, количество сохранившихся рукописей Кюхельбекера следует признать достаточно большим (в настоящее время находятся главным образом в ГБЛ — см. обзор, указ. в прим. 2).

Единственным выявленным до сих пор источником тех неизданных текстов Кюхельбекера, автографы которых оказались утрачены, является помимо цитат и изложений в трудах Тьяннова, его архив — копии, выписки, конспекты и т. п. Соответствующая работа будет продолжена редакцией «Тьянновских сборников».

При подготовке настоящей публикации оказали помощь М. О. Чудакова, З. Н. Поляк, В. А. Мильчина, В. Н. Сажин, М. Ш. Файнштейн, которым мы приносим искреннюю благодарность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В настоящей заметке и комментариях к публикуемым текстам использованы следующие сокращения: НТ — *Тоддес Е. А.* Неизвестные тексты Кюхельбекера в записях Ю. Н. Тынянова // Пушкин и русская литература Рига, 1986; АК — архив В. А. Каверина. Т68 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968; ЛН — Литературное наследство. М., 1954. Т. 59; ЛС — «Литературный современник»; К39 — *Кюхельбекер В. К.* Собр. соч. в стихах. Т. 1. Л., 1939. («Библиотека поэта». Большая серия); ПДС — *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979; ДиВ. — Декабристы и их время. М.; Л., 1951; МТ — «Московский телеграф»; СО — «Сын отечества».

² Сосредоточение рукописей Кюхельбекера у Тынянова связано с распродажей коллекции А. Е. Бурцева. См.: *Андроников И.* Личная собственность // Новый мир. 1960. № 2. С. 186 (к сожалению, И. Андроников не коснулся этой темы в мемуарном очерке, написанном для Воспоминаний); *Мстиславская Е. П.* Творческие рукописи В. К. Кюхельбекера // Записки ОР ГБЛ. 1975. Вып. 36. С. 7; О судьбе Бурцева и его коллекции см. также в публикации С. В. Шумихина в наст. изд. Есть сведения, что непосредственные дела по покупке рукописей Тынянов имел с антикваром В. Камельницким (*Каверин В.* Письменный стол. М., 1985. С. 257).

³ Ср. ПИЛК, с. 430. Об источниках, названных в пунктах 2 и 3, см. Т68. С. 256, 258 и К39, с. LXII, LXXIX. Об эпистолярном наследии Кюхельбекера см. справки В. Н. Орлова: ДиВ. С. 27—28; ЛН. С. 395—396 (в обоих изданиях опубликованы большие подборки писем); библиография писем к Кюхельбекеру, сост. Л. Я. Вильде, — ЛН. С. 499—500; Немногие письма к нему вошли в издания последних лет М. А. Фонвизина, В. И. Штейнгейля, И. И. Пущина, С. П. Трубецкого.

⁴ Текст парижской лекции Кюхельбекера о русском языке (1821) был обнаружен только в 1951 г. (см. ЛН, публикация П. С. Бейсова).

⁵ Вошло в ее книгу «Литература в поисках реальности». Л., 1988.

⁶ *Каверин В.* «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» М., 1965. С. 31—32. Ср.: *Он же.* Эпilog. М., 1989. С. 219—220.

⁷ В тексте итоговой статьи Тынянова при ссылках на работу П. Медведева это имя оказалось заменено именем В. Орлова (!), а годом издания «Последнего Колонны» указан 1938-й (ЛС. 1938. № 10. С. 215; К39, с. LXXI).

⁸ Этим сочинениям посвящена серия известных работ Ю. Д. Левина, опубликовавшего переводы «Макбета» (Памятники культуры... 1981. М., 1983) и «Ричарда III» (Записки ОР ГБЛ. 1986. Вып. 45), а также «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира...»; он же атрибутировал Кюхельбекеру «Мысли о Макбете» из «Литературной газеты» 1830 г.

⁹ Рукописи романа и статьи, находившиеся у Тынянова, утрачены. О содержании статьи см. К39. С. LXXIII, LXXVII; ср. ЛН. С. 459; ПДС. С. 95—96.

¹⁰ В литературном завещании поэта фигурирует еще одно произведение («Смерть»), рукописью которого Тынянов не располагал (К39. С. LXXVII).

¹¹ Об этом списке (находящемся сейчас в ГБЛ) см.: *Фомичев С. А.* Заметки о грибоедовской текстологии // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1979. С. 195—196 (глава о «Кто брат...» написана совместно с П. С. Красновым).

¹² Ср. в работе, написанной через три десятка лет: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 115—119.

¹³ О связях и сотрудничестве Кюхельбекера и А. Н. Верстовского см.

К39. С. XXXII, XXXVII—XXXVIII; *Бочкарев В.* Русская историческая драматургия... (1816—1825). Куйбышев, 1968. С. 178.

¹⁴ Здесь же говорится о проекте письма Тьяннова к И. А. Бычкову с просьбой принять в ГПБ на хранение рукописи Кюхельбекера и других авторов. В дневнике Казанского этот эпизод изложен так: «На его беспокорство об архиве посоветовал ему написать письмо к Бычкову и продиктовал его ему, предлагал по дороге занести в Публ. б-ку. В последний момент он не решился дать мне его». Последняя фраза цитируется в ПДС и понята комментаторами как относящаяся к самому архиву, однако из приведенного контекста видно, что речь идет скорее о письме. Так или иначе, но рукописи не попали в ГПБ, чем и была предопределена их участь.

¹⁵ Записка Казанского находится в ЦГАЛИ, ф. 1501, оп. 1, ед. хр. 152. Мы цитируем ее по копии в АК. На документе имеется еще одна дата — 5.1.43, по-видимому, указывающая, когда была сделана копия для Каверина. Л. Н. Тьяннова и В. А. Каверин считали, что у Казанского находилось и некоторое количество рукописей самого Тьяннова.

¹⁶ См. ПДС. С. 649; ЛН. С. 498, где сообщалось о том, что Ю. Г. Оксман в 1933 г. приобрел и в 1936 г. передал Тьяннову 68 писем И. И. Пущина Кюхельбекеру, местонахождение которых после утраты части тьяновского архива неизвестно.

Е. А. Тоддес

1. ПИСЬМО К Н. Г. ГЛИНКЕ

Публикуемое письмо было написано в Свеаборгской крепости и обращено к постоянному адресату — племяннику поэта Николаю Григорьевичу Глинке (1811—1839; отношение к нему К. выразил в дневниковой записи 26 мая 1840 г. — ПДС. С. 380).

Письмо легко входит в контекст литературных суждений поэта, эпистолярных и дневниковых, питавшихся в условиях одиночного заключения главным образом чтением старых журналов и возбуждавшихся при получении книг от родных и друзей. 27 апреля 1834 г. в письме племянницам К. спрашивал, «живы ли Крылов, Гнедич, Жуковский», выражал надежду — и тут же сомнение, что получит книги Жуковского и Пушкина. Последний «своих сочинений, которые два года тому мне обещал, поныне еще не вздумал отправить к отшельнику» (Декабристы. М. 1938. С. 171). О смерти Гнедича К. узнал только через полгода, но уже через три недели знал из МТ о выходе в 1832 г. сборников Гнедича и Д. Давыдова — и 15 мая записал в дневнике: «То-то бы меня одолжили Пушкин или родные мои, если бы меня порадовали этими новинками! Особенно желалось бы мне почитать старика Дениса» (ПДС. С. 309). 17 мая он получил «давно ожидаемого» «Горквата Тассо» Кукольника и в течение ближайших дней формирует свое отношение к этому представителю нового литературного поколения (ПДС. С. 309—311; ЛН. С. 424), о котором через два года будет готов выступить в печати (см. письмо Н. И. Гречу от 13 апреля 1836 г. — ЛН. С. 459) и 3 августа 1836 г. напишет Пушкину: «Он стоит, чтоб, например, ты принял его в руки». В публикуемом письме один из первых развернутых отзывов на драматургию Кукольника (ср. ПДС. С. 361, 362, 364, 400 и др.).

27 мая 1834 г. К. получил от матери сочинения Гете (ПДС. С. 311; ЛН. С. 425); русских новинок (кроме упомянутой драмы Кукольника) у К. по-прежнему не было, иначе впечатления были бы зафиксированы в

дневнике. Поэт перечитывает Гете и штудирует СО 1831—1833 гг. В сообщенной Тьяняновым записи от 18 июля говорится о присланных Пушкиным книгах по истории Смутного времени (см. примечания к записям 1834 г. во втором разделе данной публикации). Наконец, 13 сентября К. записал: «Мне прислали пропасть книг, от которых должна же проснуться моя внутренняя жизнь, если она только не совершенно во мне исчахла» (ПДС, с. 332). Уже на следующий день в дневнике появляется запись о чтении Пушкина (вполне резонно предположение комментаторов об ошибке в тексте этой фразы в «Русской старине»; ср. запись 15 сентября), Кукольника и Катенина. «О Пушкине ни слова, — замечает здесь К., — надобно бы было сказать слишком много».

Написанное через два дня письмо Николаю Глинке и стало таким подробным разговором о Пушкине и трех других авторах. Наиболее эмоциональный пассаж Тьянянов цитировал в своих работах дважды. Привел он и оценки «Демона» и «Черни». Остальной текст он использовать не успел.

Ряд высказываний поэта в этом письме тождествен или близок суждениям, зафиксированным в дневнике, — обычное соотношение его эпистолярных и дневниковых текстов там, где речь идет о литературе.

Печатается по копии рукой Тьянянова: ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 124, лл. 45—58. В прямых скобках — текст, зачеркнутый в подлиннике.

16.IX.1834

Давно, мой добрый Николай, я не беседовал с тобою. Не о чем было говорить: жизнь моя шла и шла своим чередом, — однообразна, спокойна, без походов, без происшествий. И теперь со мной не случилось ничего нового: но благодарю вас, мои друзья, благодарю Александра Сергеевича, — книги, какие вы мне прислали, принесли мне несказанное наслаждение, особенно некоторые неизвестные мне донные стихотворения Пушкина. Чтобы тебе дать [некоторое] понятие о моем вкусе и о том, что мне нынче нравится, назову здесь те из них, которые меня особенно поразили: 19 октября [первое] во 2 части, далее сцена из Фауста, Пророк, Ангел, Стансы, Поэт, Чернь — [во второй части], а в третьей Поэту, Ответ Анониму, Бесы (не смотря на то, что их изволят бранить Полевой), Моцарт и Сальери. Есть и другие в этих двух частях и в первой, почти столько же прекрасные, напр.: Утопленник, — но к ним по моему не принадлежит ни Демон, превозносимый Полевым, ни Бакхическая песнь: «Что смолкнул веселия глас». — Демон — воля ваша, не пристокает из души самого поэта, — это плод прихоти и подражания¹; Бакхическая песнь — правду сказать — пьеса блестящая, — но и она не плод вдохновения. Пить за здоровье Разума может и должно нравиться Полевому, прозаику по ремеслу и душе; пить за здоровье разума и я порою готов: но Разум, просвещение, Паровые машины, Меркантильная система, прививание коровьей оспы etc. — предметы

прекрасные и полезные, только не — в стихах. — Это ответ мой не Пушкину, а Полевому². Демон и Бакхическая песнь сами по себе стихотворения, которые не портят собрания Пушкина, только не они же — краеугольный камень его славы. Если уж назначить какой-нибудь отдельной его пиэсе первое место между соперницами (что впрочем щекотливо и бесполезно), — я бы назвал: *Чернь*, по кр. мере это стихотворение мне в нынешнем расположении духа как-то ближе, родственнее всех прочих³. — Не удивляйся пестроте моего почерка: я не очень здоров и эти две страницы написал в 3 присеста. Возвратимся к Пушкину. Нет никакого сомнения, что он у нас единственный, законный наследник Державина: между этими двумя именами нет ни одного одинакой с ними славы и славы вполне заслуженной⁴. Скажи ему это от меня, но главное, чтоб он презрел и презирал толки Судей Самозванцев. Он мне не прислал своей Полтавы: скажи ему, чтоб он поверил старику, что эта разбраненная Журналистами Поэма стоит не ниже, но выше всех его прочих, не исключая ни Цыган, ни Онегина⁵; это его Гофолия⁶. — Желал бы я поплатиться ему за все то, чем он подарил меня присылкою своих стихотворений⁷: читая их, я то рыдаю, как ребенок, то смеюсь, как старик, то пугаюсь, как девка. Скажи ему, что я целую мысленно его перси и голову, уста и руки, согревшие и создавшие, высказавшие и начертавшие этот полный, разнообразный, роскошный поэтический мир. За 19 октября я его Лицейский должник. Долг впрочем во всех случаях неуплатимый: мне во первых не написать ничего подобного, а во вторых то, что напишу, едва ли дойдет до него⁸.

Находиться в моем положении не очень комфортабельно (англ.)⁹. — Я опять, как ты заметишь по почерку, должен был прервать свое письмо, однако кончу же его сегодня; слава Богу легче. — Поговорим о других. Пестрые сказки Одоевского меня так и перенесли в 1824 год: но он шагнул вперед; есть тут вещи, истинно прекрасные, оригинальные¹⁰. — Катенин из моих любимцев; — но, правду молвить, собрание его можно бы несколько посократить. Сверх того — ужели Павел Катенин никогда не выправляет своих стихов? Они у него напечатаны без всякой перемены: человек, который так строго и тонко умеет оценить других, — ужели совершенно ослеплен насчет *своих* недостатков? Губят моего Павла Александровича эти Бахтины: Бог с ними!¹¹ Сам ли он прислал мне свое собрание? — Желал бы я в таком случае, чтоб кто-нибудь ему сказал, как мне дорог этот знак его дружбы: но тогда, разумеется, критические мои замечания должны быть от него скрыты: он

самолюбив и — очень. — Кукольник? Знаком ли ты с ним? И кому обязан я присылкою его: «Рука Всевышнего Отечество спасла» и его Тартини?¹² — Если ты знаком с ним, скажи ему при случае, что с радостью признаю в нем высокой поэтический талант. Но — у нас стариков ведь никогда не обойдется без *но!* — вместе скажи ему, чтоб он заглядывал и *почаще* в наши Славянские книги; *soit dit entre nous*, — Русин то он довольно... плохой. Промахов против языка и довольно грубых много, особенно в его драме. Пусть Пушкин служит ему примером: Пушкин не пренебрегает механическою частию; он ею владеет, как никто из сверстников. Сверх того, Кукольник верно торопится: его начала в Тассе, в драме, в Тартини превосходны, а окончания из рук вон неудовлетворительны¹³. Характеры также слишком мало обдуманы; однако в драме два почти до конца выдержанных, истинно прекрасных: Минин и Марина; сцена между Пожарским и Мариною бесподобна. Нельзя того сказать о Трубецком: я полагал, что характер его дан стихом: «Он только стольник, я давно Боярин» и тогда было бы прекрасно. — Нет, надобно же было этого Трубецкого, ничтожнейшего *перелета* того времени, поднять на патриотические ходули! — Это повредило не только его очень не нравственному, да очень драматическому лицу¹⁴; но и целому, которое от того стало под конец вяло, бесцветно и вместе надуто. Поэт *не должен* иметь в виду иной цели, кроме Поэзии: а у Кукольника слишком заметно желание высказать мысли и чувствования очень похвальные и прекрасные, но превратившие его драму в Поэму — дидактическую, а дидактика смерть всякой поэзии¹⁵. — Распространяюсь об этом потому, что люблю талант Кукольника и многого от него ожидаю. Если ты знаешь его, скажи ему, что Парнасский инвалид шлет ему свое благословение и просит, чтоб он не сердился на замечания. — Бог свидетель — истинно благонамеренные. Целую тебя и Бориса¹⁶.

Ваш В. К.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта фраза о «Демоне» (и утверждение о том, что стихотворение не относится к сочинениям, составляющим «краеугольный камень его славы», — см. далее в письме) приведены Тыняновым в статье «Пушкин и Кюхельбекер» (Т68, с. 265; здесь же комментарии, в частности по поводу первопубликации «Демона» в «Мнемозине» Кюхельбекера — В. Одоевского). Ср. в дневниковой полемике с Булгариным 25 июля 1834 г.: «“Демон,, не прористек из глубины души поэта, а был написан потому, что *должно же было написать что-нибудь в этом роде*» (ПДС. С. 325).

² К. обсуждает «Стихотворения Александра Пушкина» (ч. I и II — 1829, ч. III — 1832). Филиппика против Н. А. Полевого основана на важнейшем для К. противопоставлении «поэзия—проза» (ср. одноименную статью 1836 г.), и это вносит в спектр его высказываний о личности и деятельности издателя «Московского телеграфа» существенный оттенок. В высшей степени характерный для эстетики К. парадокс заключается в том, что вместе с Полевым (к которому он, вообще говоря, относился с уважением, признавая, что «все, чего хотел я еще в 24-м году, Полевой осуществил в своем Телеграфе». — Декабристы. С. 171) под знак «прозы» в смысле указанного противопоставления попадает и Пушкин как автор «Вакхической песни» (а в записи 19 мая 1835 г. — и некоторых других лирических сочинений, см. примеч. 3; ср. применительно к «Повестям Белкина» — НТ. С. 91, 93). При этом, увлеченный принципиальными вопросами, К., по-видимому, контаминирует в письме оценки пушкинской лирики, высказанные Полевым и Булгариным, и в одном случае даже приписывает первому суждения второго.

Вероятное происхождение этой контаминации таково. 25 июля 1834 г. К. делает подробную запись о «Письмах о русской литературе» Ф. В. Булгарина (СО. 1833. № 1, 6), в которой кратко сравнивает Булгарина с Полевым, останавливается на восторженной оценке автором пушкинского «Демона» и спорит с ней (см. примеч. 1). «Московский телеграф» также «превозносил» «Демона»; хронологически ближайшей была оценка Полевого в статье о «Борисе Годунове» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 141—145), но К., вероятнее всего, не читал ее; отзыва о ней нет в дневнике, а умолчание после ознакомления с большой, содержащей подробную характеристику творчества Пушкина статьей представляется почти невероятным. Кроме того, надо учесть, что упоминания о прочитанном в МТ обрываются в конце мая 1834 г. на ноябрьских номерах 1832 г. (ПДС. С. 311), — далее К. переходит к чтению СО. Таким образом, вероятно, что К., говоря о «Демоне», исходил из своего недавнего спора с Булгариным. Привлечение же сюда именно Полевого может объясняться тем, что К. помнил предыдущие оценки «Демона» в МТ: Н. Полевой ставил стихотворение в ряд пьес, в которых «заключены идеи глубоко философические» (хотя здесь же следовала характерная для критика реплика — «их родила фантазия поэта, а не философское самопознание») — МТ. 1832. Ч. 46. № 15. С. 428; чтение этого номера в апреле—мае 1834 г. неоднократно зафиксировано комментаторами ПДС. Ср. суждение Кс. Полевого, который еще в 1829 г. (№ 10. С. 229) находил в «превосходном стихотворении» полное выражение байронического мира, — Булгарин спустя четыре года очень близок к этой характеристике.

Еще более очевидно «совмещение» в том, что говорит К. о «Вакхической песни» (он придерживался написания «бакхический» — как в заглавии собственной ранней «Вакхической песни»). Полевой находил в ней «изящную красоту», не выдвигая в число «отличительных созданий Пушкина», но эта оценка содержится в той же статье о «Борисе Годунове», которую, как приходится предполагать, К. не читал. Булгарин же в своем Третьем письме о русской литературе — в разделе «О мелких стихотворениях Пушкина» (эпиграфом поставлена строка «Да здравствует солнце, да скроется тьма!») — именно включает «Вакхическую песнь», как и «Демона», в ряд его лучших лирических произведений, находя в ней «высокое чувство и глубокий разум» (СО. 1833. № 6. С. 323). К. этот мотив разума ассоциирует с просветительскими устремлениями и научно-популярной тематикой «Телеграфа».

Наконец, замечание поэта по поводу «Бесов» просто ошибочно: Полевой не бранил их. «...Прелестно небольшое стихотворение Пушкина

“Бесы,», — говорится в рецензии на «Северные цветы на 1832 год» (МТ. 1832. Ч. 43. № 1. С. 117), а в рецензии на III часть «Стихотворений Александра Пушкина» в № 4 журнала за тот же год оно упоминается среди лучших, — тогда как Булгарин иронизировал над тем, что «нашим критикам и хвалителям Пушкина более нравятся Бесы, Русалка, Песнь о вешем Олеге и т. п., нежели Демон, нежели Андрей Шенье, нежели Ваххическая песня».

³ Эта фраза приведена Тыняновым в статье, указ. в примеч. 1 (см. Т68. С. 294). Ср. в дневнике 19 мая 1835 г.: «“Чернь”, всячески перл лирических стихотворений Пушкина»; здесь же перечисление стихотворений, «мне особенно любезных» (частично совпадает с перечислением письма), в противовес некоторым «хваленым» (в том числе «Демону» и «Ваххической песни»). См. также восторженный отзыв о «Гусаре» в письме тому же адресату и его брату от 18 октября 1834 г. (ЛН. С. 447).

⁴ Оценка Державина как величайшего русского поэта и гения мировой величины осталась неизменной у К. с его статей 20-х годов (см. ПДС. С. 453, 467, 476, 497) и вскоре после данного письма была подтверждена в дневнике — 25 декабря 1834 г. и 6 января 1835 г. Ср. в стихотворении «Тени Пушкина» (1837): «Не смеркнешь ты во мгле веков, — В веках тебе клевет Державин».

⁵ Ср. о «Полтаве» как «лучшем творении Пушкина» в «Русском Декамероне» (ПДС. С. 505).

⁶ Оценку «Гофолли» Расина см. в ПДС. С. 392.

⁷ В этой фразе над словом «поплатиться», в прямых скобках «заплатить?». Дальнейший текст — до конца абзаца — Тынянов цитировал в статье «Кюхельбекер о смерти Пушкина, Грибоедова и Рылеева» (Лит. Ленинград. 1936. 8 февр.) и в КЗ9. С. LII. *Скажи ему...* — племянники и племянницы поэта и их мать (его сестра) Юстина Карловна Глинка поддерживали связь с Пушкиным.

⁸ По выходе из крепости, в Баргузине, К. Написал «19 октября 1836 года» и около дня лицейской годовщины послал Пушкину письмо с этим стихотворением (см. дневниковые записи 18 и 20 октября 1836 г. во втором разделе данной публикации).

⁹ Помета в скобках — Тынянова. Он воспроизводит в копии французский текст, но английский заменил переводом. Ср. «very comfortable» в дневнике (ПДС. С. 416).

¹⁰ Позднее К. судил «Пестрые сказки» (СПб., 1833) более строго. Через три месяца после данного письма, прочитав «Княжну Мими», он записал в дневнике: «(…) это первое сочинение Володи, которым я доволен» (ПДС. С. 342), и повторил эту оценку в письме Николаю и Борису Глинкам от 31 декабря 1834 г., дополнив ее противопоставлением: «не чета пестрым сказкам» (ЛН. С. 452). В письме Одоевскому от 3 мая 1845 г. он ближе к первоначальной оценке и конкретизирует ее: «Кроме “Русских ночей”, я очень люблю твою “Княжну Мими”, и кое-что из “Пестрых сказок”, особенно последние две: о деревянной кукле и господине Кивакеле» (Отчет Имп. Публичной б-ки за 1893 г. СПб., 1896. Приложение. С. 70).

¹¹ Ср. сделанную накануне дневниковую запись о «Сочинениях и переводах в стихах» П. А. Катенина (СПб., 1832) — ПДС. С. 333. К. сформулировал свое отношение к Катенину в 1820 г. во «Взгляде на текущую словесность» (см. также в воспоминаниях Н. А. Маркевича — ЛН. С. 508, 510), где, в частности, говорится об отсутствии «друзей, которые бы говорили ему правду», — в письме К. прямо называет автора предисловия к собранию, друга и литературного единомышленника Катенина — Ник. Ив. Бахтина (1796—1869). К. относил себя и Катенина к одному литературному течению «славян-романтиков» (ПДС. С. 436—438, 500).

¹² «Рука Всевышнего...» вышла двумя изданиями в 1834 г. Второе, в котором воспроизводилась сценическая редакция (опущенные сцены и «одно ненапечатанное явление» даны в прибавлении) и в списке действующих лиц указаны исполнители первого представления 15 января 1834 г., в том числе несколько Каратыгиных, должно было особенно заинтересовать поэта (ср. его расспросы о театре и В. А. Каратыгине в цит. письме племянникам от 27 апреля 1834 г.), — но оно не могло успеть дойти до него (ц. р. 26 июля 1834 г.). «Тартини», как указывают комментаторы ПДС (с. 722, прим. 157), К. читал в отдельном издании 1834 г. Действительно, если бы К. читал драму в альманахе «Альциона» (1833), то в дневник попали бы отклики и на другие произведения, вошедшие в альманах.

¹³ К. отличает здесь собственно драму «Рука Всевышнего...» от «Торквато Тассо» (СПб., 1833), авторское жанровое обозначение которой «большая драматическая фантазия в стихах», и «Тартини» — «интермедии-фантазии в трех часах». Любопытно, что в «Примечаниях сочинителя» к «Торквато Тассо» говорится о «завязке плохой, ничтожной» (с. V). Вскоре К. писал о «Торквато Тассо» как «лучшей трагедии на русском языке, не исключающая „Годунова, Пушкина“» (ПДС. С. 361).

¹⁴ Ср. мнение Тьяньнова о том, что понимание Д. Т. Трубецкого у К. могло быть аллюзионным по отношению к декабристу С. П. Трубецкому (ЛС. 1938. № 1. С. 11—118). Здесь, К., возможно, смешивает черты нескольких Трубецких, действовавших в Смутное время.

¹⁵ Ср. в письме тому же адресату от 5 марта 1835 г. (ЛН. С. 456).

¹⁶ Б. Г. Глинка (ок. 1810—1895) — племянник поэта, брат адресата.

II. ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ

Печатается по копиям рукой Тьяньнова: ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 175, л. 2—49 и — одна запись (28 марта 1841 г.) — ед. хр. 176.

Копии представляют собой выписки, сделанные в рабочих блокнотах и расположенные в хронологическом порядке. Они явно не имели целью подготовку текстов дневника к печати, а предназначались для разного рода «локального» использования, цитирования, наведения справок, сравнения с печатным текстом. Поэтому нельзя быть уверенным в том, что копии содержат *весь* неопубликованный текст за соответствующие годы. Возможно и вероятно, Тьяньнов опускал то, что не было нужно ему непосредственно для текущей работы. Наиболее очевидно это в выписках из дневника 1834 г. (занимают один блокнот целиком). Они сделаны для статьи о «Прокофии Ляпунове» и характеризуют только ход работы поэта над трагедией, иногда одним-двумя словами; некоторые из этих отрывочных выписок снабжены многоточиями, другие оставлены без них. Кроме того, некоторые записи разных лет или их части Тьяньнов передавал в виде аннотирующих конъектур, которые помещал в прямые скобки. Конъектурами являются, видимо, и «прочерки» — значки, указывающие на то, что содержание данной записи аналогично содержанию предыдущей.

Помимо записей, отсутствующих в ПДС, в копиях имеются некоторые другие, *частично* совпадающие с текстом ПДС, — в этих случаях мы, как правило, печатаем только неизвестный текст, а остальной заменяем отсыл-

кой (в косых скобках) к ПДС; если нужны более подробные текстологические пояснения, они даются в примечаниях. Следует особо оговорить те случаи, когда под одной и той же датой в ПДС и публикуемых копиях имеются полностью отличные друг от друга записи. Эти казусы могут объясняться только тем, что в печатном тексте (основу которого составляют копии, сделанные для публикаций «Русской старины» в 70—80-х годах прошлого века) соответствующие записи представлены лишь частично, — недостающий текст и зафиксирован в выписках Тынянова. Он отмечается нами звездочкой перед датой. Последовательность «старой» и «новой» частей записи далеко не всегда может быть твердо установлена, но этот вопрос в рамках данной публикации может быть опущен.

Тынянов стремился придерживаться написаний, пунктуации и графики Кюхельбекера — разумеется, эти особенности нами сохранены. В частности, заглавия произведений, журналов и альманахов даются без кавычек и выделены курсивом, который передает подчеркивание в источнике текста; в отличие от этого, названия сочинений самого Кюхельбекера в копиях не подчеркнуты.

1834

*21 июля.

После обеда я читал Маржерета.

22 июля.

Прочел Маржерета и Де-Ту: они оба *pro*; Устрялова *contra* довольно слабы, а некоторые совершенно ничтожны. Посмотрим, что скажет Бер¹.

*2 августа.

По утру я кончил выписки из Шиллера.

5 августа.

... Читал я в Карамзине о Самозванце.

9 августа.

Все обстоятельства, кажется, вооружаются против моего плана! <Далее=ПДС. С. 328>.

16 августа.

После обеда читал Курбского.

19

—”— <так в копии>

28 сентября.

Читал я Карамзина. <Далее=ПДС. С. 334>².

2 октября.

... Продолжал я Ляпунова.

3 октября.

... Продолжал Ляпунова и читал Курбского Переписку с Грозным.

5 октября.

и прибавил еще³

7 октября.

... Нового не сочинял, но пересмотрел написанное на прошедшей [неделе?] и кое что сократил.

9 октября.

По утру занимался Ляпуновым, но прибавил немного: установила меня песнь шута, которую я все еще недоволен.

10 октября.

Начал второе действие Ляпунова.

11 октября.

Сценою, с которой я, было, думал начать второе действие и которую написал вчера, я кончу первое: сегодня я к ней стихов двадцать прибавил, а сверх того пересмотрел все действие и нашел, что сцена между Ляпуновым и Ржевским требует большего развития.

12 октября.

Сегодня я точно начал второе действие⁴.

15 октября.

Продолжал второе действие Ляпунова.

16 октября.

И сочинял и читал как вчера⁵.

* 20 октября.

Поутру я переписал то, что сочинил третьего дня, потом пересмотрел 1 Акт и кое-что прибавил в сцене Ляпунова с Ржевским.

* 23 октября.

Поныне идет мой Ляпунов — слава Богу — хорошо.

24 октября.

Кончил второе действие.

25 октября.

Начал 3 действие, т. е. написал Мазурку, которую должна пропеть Лодоиска, подруга Марины, в начале этого третьего действия⁶.

26 октября.

Начал сегодня в самом деле 3 действие и, кажись, удачно.

* 29 октября.

Мой третий акт значительно подвинулся вперед: характер Марины обрисован и, кажется, удачно.

2 ноября.

Кончил сегодня 3 действие.

* 3 ноября.

Начал 4 действие.

4 ноября.

Поутру немного сочинял.

8 ноября.

Поутру немного сочинял.

11 ноября.

Кончил 4 действие Ляпунова.

14 ноября.

Начал 5 действие.

15 ноября.

Поутру я сочинял.

16 ноября.

Не пишу же я замечаний на читанное, потому что мне некогда: сочиняю.

17 ноября.

Сочинял поутру, но мало, п. ч. встал поздно.

20 ноября.

Ляпунов мой приближается к концу.

- 23 ноября.
... прибавил кое-что к началу пятого действия своего Ляпунова.
- 25 ноября.
Пересматриваю своего Ляпунова: сегодня перечел я второе действие⁷.
- 27 ноября.
[прочел] 3 и 4 действия своего Ляпунова.
- 29 ноября.
Начал переписывать Ляпунова.
- 30 ноября.
Переписывал.
- 1 декабря.
... переписывал [мало]
- 4 декабря.
... переписывал...
- 5 декабря.
Переписывал.
- 6 декабря.
... переписывал немного.
- 7 декабря.
Довольно прилежно переписывал.
- 8 декабря.
Даже почти ничего не переписывал.
- 9 декабря.
Переписывал...
- * 10 —"—
11 —"—
- * 12 декабря.
Переписывал Ляпунова.

* 14 декабря.

Переписывание набело моего Ляпунова приходит к концу.

Эти записи значительно расширяют круг известных (в частности по цитатам и пересказам в статье Тьяньнова о «Прокофии Ляпунове») свидетельства поэта о работе над трагедией (см. ПДС. С. 327—342). Записи от июля — августа и 3 октября фиксируют основные источники: тома X—XII «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (СПб., 1824—1829), незавершенная трагедия Ф. Шиллера «Demetrius» (1805; в дневнике она фигурирует под заглавием «Самозванец»), а также присланные Пушкиным Кюхельбекеру в Свеаборгскую крепость издания Н. Г. Устрялова — «Сказания князя Курбского» (СПб., 1833, Ч. I: «История Иоанна Грозного»; Ч. II: «Переписка с Иоанном и другими лицами») и «Сказания современников о Дмитрии Самозванце» (СПб., 1831—1834, Ч. I—V), наиболее капитальный на тот момент свод документальных материалов по истории Смутного времени*. Издание, по-видимому, стимулировало обращение литераторов к той эпохе. Если применить тьяньновское разграничение эволюции и генезиса, то можно сказать, что публикация источника (факт, относящийся к плану генезиса) содействовала выявлению и реализации собственно художественных тенденций (план литературной эволюции) — национально-исторического романтизма. В этой связи и следует рассматривать интерес к фигуре Прокофия Ляпунова. Пушкин 2 апреля 1834 г. отмечал в дневнике: «Кукольник пишет Ляпунова. Хомяков тоже», — и добавлял: «Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии». В свете этой реплики соблазнительно думать, что, посылая вскоре издания Устрялова Кюхельбекеру, Пушкин предлагал ему включиться в «состязание». О драме Кукольника, уже читавшейся тогда в театральных кругах, см. также: Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. 1. С. 141, 144—145. В печати и на сцене она получила название «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский»; отзыв Кюхельбекера см. ниже — в записи от 7 сентября 1837 г. Драма Хомякова о Ляпунове осталась незаконченной. Кюхельбекер во время работы над своей трагедией восхитился отрывком из трагедии Хомякова «Дмитрий Самозванец», прочитанным в рецензии «Библиотеки для чтения» (см. ПДС. С. 336; см. также письмо к Н. Г. Глинке от 9 декабря 1835 г. — ДИВ, С. 53). Но, конечно, прежде всего Кюхельбекер должен был соотносить свою трагедию с «Рукой Всевышнего...» Кукольника (см. I раздел наст. публикации).

¹ В записи от 22 июля отмечаются расхождения в кардинальном (и шекотливом) вопросе: если состоявший на русской службе французский офицер Ж. Маржерет в своих «Записках» (которым доверился известный историк Ж. О. де Ту) утверждал, что Дмитрий Иоаннович избежал смерти и на законном основании занял русский престол (см.: Сказания... Ч. III. С. 103—117), то К. Буссов, автор «Летописи московской...», долгое время приписывавшей его зятю М. Беру, отождествлял лицо, правившее под именем царя Дмитрия, с беглым монахом Григорием Отрепьевым (там же, Ч. 1, С. 3—51). Версии о самозванце держался и Устрялов, не бравшийся, однако, решить проблему идентификации: «Отрепьев ли, сын ли Баториев, орудие ли незуитов?» (там же. Ч. 1. С. VI).

* Свод Устрялова вызвал недовольство III отделения фактом обнаружения мнения о подложности трупа (и, соответственно, мощей) царевича Дмитрия (ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, № 1906).

² Запись от 28 сентября 1834 г. была сообщена Тыняновым в статье о «Прокофии Ляпунове» с двумя купюрами. Публикуемая фраза снимает одну из них.

³ Слово «еще» является, по-видимому, единственным дополнением к печатному тексту записи — см. ПДС. С. 335, фраза «Сегодня я...».

⁴ Далее в источнике следует пересказ записи от 13 октября, текст которой см. в ПДС. С. 335.

⁵ Ср. ПДС, С. 335 и 723, прим. 163; цитируемая комментаторами фраза из статьи Тынянова относится к записям от 15 и 16 октября.

⁶ Эта запись с некоторыми разночтениями имеется в другой копии Тынянова — см. НТ. С. 95.

⁷ Содержание записи было известно по статье Тынянова о «Прокофии Ляпунове» — см. ПДС. С. 341 и 725, прим. 199.

1836

18 октября.

Написал сегодня письма к Пушкину и Эмилии Федоровне¹.

20 октября.

Отправил письма к матушке, Эмилии, Саше² и Пушкину.

28 сентября.

[Греч не отвечает на «наши письма»; «манускрипт» брата, по-видимому, постигла та же судьба, что и прежде]³.

Единственной до сих пор известной (из К39. С. 465) записью в дневнике 1836 г. — первого года сибирской ссылки (после десятилетнего одиночного заключения) — было стихотворение («лицейская годовщина»), помеченное 17 октября и посланное Пушкину в письме, которое упоминается в записях от 18 и 20 октября (см.: Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. XVI. С. 169—170; ПДС. С. 364—365). Этим стихотворением («19 октября 1836 года») К. возвращал Пушкину «долг», о котором говорил два года назад в письме Н. Г. Глинке (см. I раздел наст. публикации).

¹ Э. Ф. Брейткопф (1790—1851) — друг семьи Кюхельбекеров. О связях семейств Кюхельбекеров и Брейткопфов см. у Тынянова: К39. С. V—VI.

² Письмо племяннице А. Г. Глинке от 19 октября см.: ДнВ. С. 70.

³ Если дата в копии верна, то расположение этой записи вопреки хронологии объясняется, видимо, тем, что она представляет собой аннотацию, а не воспроизведение подлинного текста. Имеются в виду письма, посланные В. и М. Кюхельбекерами 13 апреля 1836 г. из Баргузина: братья предлагали Н. И. Гречу сотрудничество в его журнале «Сын отечества и Северный архив». М. Кюхельбекер послал с письмом «образчик» его записок о Даурии (согласно аннотации Тынянова эта попытка напечатать их была не первой). Оба письма были задержаны III отделением и не дошли до адресата (ЛН. С. 459—460). Публикаторы писем не знали, что статья М. Кюхельбекера сохранилась, причем в составе той же единицы хранения, откуда они извлекли его письмо. Эта статья — «Краткий очерк Забайкальского края» опубл. В. Б. Бахаевым в составленном им сб.: Декабристы о Бурятии.

Улан-Удэ, 1974. С. 25—50. (Ранее неполный текст под произвольным заглавием и без аппарата — в сб.: Забытым быть не может. М., 1963. С. 125—130.)

1837

4 сентября.

Сказка о злой жене и водяных чертях¹.

5 сентября.

Жена принимала у Анны Федоровны Каратаевой².

7 сентября.

Вчера была гроза. Пробежал я Кукольниково *Скопина*. Il y de la naïserie dans son style³.

9 сентября.

Именины Анны Степановны: мне кажется, лучше бы было, если бы она их пропустила так⁴.

12 сентября.

Была у меня в гостях старуха Черниха.

* 17 ноября.

Сегодня кончил я свои ответы на последние письма родных.

19 ноября.

Прочел или лучше сказать перечел я *Ардингелло* (в первый раз познакомился с ним, помнится, в Марселе в 20 году)⁵. — В издании, которое теперь передо мною, художественная часть отделена от рассказа, через что самый рассказ стал просто набором похабств, убийств и нелепостей — в немецкую голову истинно не знаю, как могла залезть подобная выдумка.

* 21 ноября.

Гейнзе в своей *Метафизике* стоит Гейнзе Романиста. — В художественных рассуждениях он не много лучше.

22 ноября.

Художник-Феоретик Гейнзе совсем другой человек: тут он, может быть, не всегда прав; по крайней мере он на своем месте и знает, что говорит.

28 ноября.

Получил письмо от матушки, деньги и посуду.

4 декабря.

Аннушке летом непременно еще раз оспу привить.

¹ Известен интерес поэта к сибирскому фольклору и его «Баргузинская сказка», опубликованная по неполной черновой рукописи В. Б. Бахаевым (Декабристы о Бурятии. С. 53—56) и А. В. Архиповой (в сб.: Лит. наследие декабристов. Л., 1975. С. 285—289). Судя по этому тексту, запись из дневника 1837 г. не имеет отношения к «Баргузинской сказке».

² Имена большинства местных жителей из сибирского окружения поэта вынесены нами в отдельный словарь (см. с. 268—270).

³ В его стиле есть нечто нелепое (франц.). Речь идет о драме Н. В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (СПб., 1835). Ср. аналогичную (с употреблением того же французского слова) и несколько более подробную оценку в записи от 21 июля 1843 г., где К., критикуя лирические пассажи «Мертвых душ», уподобляет Гоголя Кукольникову с его «патриотическими сентиментальными *piaiseries*» (ПДС. С. 415).

⁴ На А. С. Токаревой был женат М. К. Кюхельбекер. Замечание поэта подразумевает, по-видимому, затруднительное положение, в котором оказалась супруга, когда их брак был расторгнут Синодом (впоследствии восстановлен); ср. запись, сделанную накануне (ПДС. С. 367). См.: Шмулевич М. М. Михаил Кюхельбекер и баргузинский священник Федор Мионов // Памяти декабристов. Иркутск, 1975; Конкин С. С. Эпизод из сибирской ссылки В. К. Кюхельбекера (неопубликованные письма) // Филологические науки. 1965. № 4.

⁵ «Ардингелло и блаженные острова» (1787) — роман Вильгельма Гейнзе (1746—1803). Если верно, что роман впервые был прочитан Кюхельбекером в Марселе, то этот эпизод должен быть отнесен к началу 1821 г., т. к. поэт прибыл туда в самый канун нового года (ПДС. С. 47). В печатном тексте дневника Гейнзе (вообще малоизвестный в России) не упоминается.

1839

20 <26?> февраля.

<Стихотворение> К Эмили $\langle =$ ПДС. С. 371—372 \rangle^1

Вчера я получил письма от матушки, сестры и Наташи² и деньги. Стихи к Эмили Федоровне написал я по просьбе сестры.

<Не ранее 30 июля — не позднее 6 сентября>

На ночь от 28 на 29 июля родился у меня сын. Ему имя Михайло, крестили его 30 июля. Восприемниками были Брат с девицею Юлианой Ярыгиной и Удинский исправник Николай Семенович Шевелев с купеческою женою Анною Егоровною Черных. Заочными: Владимир Андреевич Глинка³ и сестра Юлиана Карловна. Именины моего сына — 6 сентября.

7 сентября.

Сегодня получил я напечатанный экземпляр фарса: Нашла коса на камень $\langle =$ ПДС. С. 372 \rangle — и очень утешительное письмо от Л. С. С.⁴.

¹ В КЗ9 (с. 466) ст-ие «К Эмилии» (т. е. к Э. Ф. Брейткопф) датировано 26-м февраля 1839 г., со ссылкой на рукопись дневника (соответственно под этой же датой вошло в ПДС).

Дальнейший текст следует в копии после стихотворения, в виде единой записи, без новой даты. Однако из названных в записи июльских дат ясно, что по крайней мере часть этого текста — сообщения о рождении и крещении сына — не может относиться к тому же дню, когда в дневник было вписано ст-ие. Приходится предполагать, что в копии или пропущена дата записи, или по ошибке соединены разновременные фрагменты. Поскольку отнесение двух первых фраз к дате стихотворения не исключено, мы вынуждены условно отделить от них последующую часть записи.

² Н. Г. Глинка — племянница поэта.

³ Влад. Андр. Глинка (1790—1862) — родственник поэта (брат мужа сестры Юстины Карловны), в то время генерал-лейтенант, начальник горных заводов Урала. «Добрый мой Глинка», «мой лучший, испытанный в счастье и несчастье друг», — писал о нем К. По литературному завещанию поэта Глинка должен был быть издателем дневника (КЗ9. С. LXXVII).

⁴ Сибирский чиновник, географ, литератор Илларион (Ларион) Серг. Сельский (1807—1861) имел отношение к анонимному изданию (М., 1839) названной комедии Кюхельбекера (переделка «Укрощения строптивой» Шекспира) или продаже экземпляров книги (ПДС. С. 734); эта редкая книга была впервые выявлена комментаторами дневника в изд. 1929 г. (см. с. 248) В. Н. Орловым и С. И. Хмельницким. Каким образом удалось осуществить издание комедии, остается неясным.

1840

3 февраля. Акша¹.

Сегодня жена начала учиться грамоте.

4 февраля.

Просматривал перевод Ричарда, вообще он мне кажется хорош, только надобно его читать умеючи².

6 февраля.

Сегодня начали у меня учиться миленькие мои ученицы, Аннушка и Ва(си)нька³. Писал к Наташе и напишу еще письмо к матушке.

8 февраля.

Читал Евангелие. С девушками начал географию. Ходил к Солдатской Слободе.

9 февраля.

У Мишеньки показались два зубочка в день перенесения Мошей Св. Иннокентия. <Далее=ПДС. С. 372—373>

12 февраля.

⟨Перепишу две пиэсы ∞ Петиньки = ПДС, с. 374⟩ — в лучших пяти стихах первой отразились впечатления, окружавшие меня в то время. ⟨Далее = ПДС. С. 374—375⟩⁴.

Прочел я изрядненькую повесть Мухина: *Молитвенник*⁵.

13 февраля.

Читаю Гр. Грамматику Тирша (⟨нрзб.⟩)⁶. Нового узнал я из нее о чрезвычайном сходстве Лакедемонского наречия с Латинским языком и о сродстве Армянского с Европейскими, Колхийского и Кавказского корня. — Тирш предлагает выговаривать язык Греческий à la Romaine: это *juste milieu* мне кажется не лучше других, особенно потому, что еще далеко не решено, как римляне выговаривали свой собственный язык.

* 18 февраля.

Пересматриваю Шуйских⁷.

20 февраля.

Был у меня Отец Михаил Малков. Поньше он мне довольно нравился, хотя о нем здесь говорят и не очень хорошо.

Первый акт Шуйских я переделал и переписываю. — И у меня, по кр. мере, в первых начерках, — общий всем писателям порок — многословие; но я, кажется, к себе довольно строг при переделках и выправках: например, в этом 1 акте — я вычеркнул верно около 150 стихов и при том в числе их такие, которые на моем месте бо́льшая часть моих товарищей пожалела бы.

23 февраля.

Все еще неладно.

Читал я Нев. Альманах на 32 год. Ротчева *Tass* кажется не дурен, но только в этом отрывке слишком много *Синьоров*. *Рассказ моей бабушки* не выдержит никакого сравнения с бесподобною *Капитанскою Дочерью* Пушкина. — *Поляк* — ужаснейший вздор. — Отрывки, особенно второй, из [Борисовского] Федоровского *Курбского* лучше всего, что я прочел в этом альманахе. Стихи (мелкие) все ра́вно ничего не значат⁸.

28 февраля.

Все эти дни я переписывал, сокращал и выправлял Шуйских. — *Графиня Зиновия Мухина* лучше его *Молитвенника*. Слог очень недурен и есть истинное чувство. ⟨Далее = ПДС, с. 376⟩

29 февраля.

Танцовщица Мухина, по моему мнению, также не дурна. Вообще, если это только молодой человек, он не без таланта.

2 марта.

Хорошенькая фантастическая повесть в роде Гофмана: *Opera del Cavaliere Giambattista Piranezi*, в Сев. Цветах на 32 год.

Чья она?⁹

Начал переправлять 4 Акт Шуйских. Он гораздо ниже 2 и 3<-го> *всего*.

4 марта.

Переписываю 4 Акт.

6 марта.

Кончил 4 Акт: он выравнился и похорошел. *Очистительная жертва* Розена в Сев. Цветах нечто чисто немецкое; а *Полёвого Блаженство безумия* корчит, довольно удачно, а все-таки только корчит Немчизну. Впрочем, обе повести недурны. Сомова *Роман в двух письмах* (в Альманахе же) очень мило рассказанная безделка¹⁰.

8 марта.

Начали учиться писать.

9 марта.

Кончил переправку и перебелку Шуйских. Получил письма от А. И. Разгильдеева и от А. М. Курбатова.

11 марта.

Кончил сегодня почту; писал к Матушке, сестрам, брату, Руперту, Успенскому и Сельскому. Завтра отправятся мои Шуйские в Иркутск¹¹.

15 марта.

У нас новая девушка Василисса, по фамилии Баскакова. Дуняша отошла.

18 марта.

Дуняша опять у нас. Приехал сюда с Аринкиным старый мой знакомый Бекер.

20 марта.

Сегодня матушке пошел 84 год. Уехали Бекер и Аринкин. Мишенька начал стыдиться: это значит, что он входит уж в ум.

21 марта.

С нынешней почтой писал я к матушке, к сестре Julie, к Наташе и к Владимиру Андреевичу. — Читаю Revue Britannique на 30 год. — Примечательная статья об английских индеедентах.

22 марта.

Женины именины. Были у нас гости: дети Натальи Алексеевны, Лисавета и Татьяна Ивановны, священник и Могольский. Я жене подарил ситцу на платье и серьги, Наталья Алексеевна ситцу же и отрезной платок. — Благодарен я Наталье Алексеевне, не за подарок, а за ласку.

Перечел я первую тетрадь моего Итальянца; хочется его продолжать¹².

23 марта.

Переписал два листа Итальянца. Есть тут кое-что и не вовсе дурное; продолжать можно. Наталья Алексеевна сильно не может.

26 марта.

В Bibliothèque Britannique прочел я статью Hazlitt'a¹³ об Ugo Foscolo; она хороша, да есть же в ней кое-какие противоречия. —

Кочил сегодня 4-ое письмо своего Романа.

28 марта.

Мишиньке сегодня в ночь минет 8 месяцев. Наталье Алексеевне легче; но она чрезвычайно похудела.

29 марта.

Получил наконец письма от всех родных, кроме Ульяны Карловны и Тинюшки¹⁴, и большую посылку; только все это меня что-то не радует: мне что-то очень грустно.

31 марта.

Начал продолжение своего Итальянца. В Revue Universelle я прочел прекрасную статью Адольфа де Кандоля об Идюдуровой книге: *Физиология, приложенная к истории*⁵.

У меня выкрошился еще зуб. Вечером сидел у меня священник, и ему кое-что рассказывал про старые времена.

2 апреля.

Mon horizon se rembrunit. Ma pauvre femme est triste; Madame ne me bonde pas. Seulement elle est d'une grossiereté vraiment revoltante. —¹⁶

Написал я песню Насти в своем романе. В *Bibliot. Univ.* прочел я две очень хорошие статьи о французской словесности; особенно вторая, подписанная F. R., истинно прекрасна и даже порой глубока. Это разбор Сочинения Kinet¹⁷ о том же предмете.

3 апреля.

Объяснение через Истомина. Только будет ли в пользу?

4 апреля.

«Замолчали злые бури,
И — настала тишина!» —

Только надолго ли?

5 апреля.

Отправил письма; в Баргузин: к брату, Анне Степановне и тестю; в Петербург: к матушке, обоим сестрам и Сашиньке.

Роман: Pelham, — если судить по отрывкам в *Vib. Un.* должен быть очень занимателен; где веселые светские сцены, там и слог прекрасный¹⁸.

6 апреля.

Кончил 10 письмо своего Романа.

8 апреля.

«Вскую прискорбна еси, душе моя, и вскую смущаеши мя? — Уповай на Господа, яко исповедал ему: спасение мое и Бог мой!»¹⁹

9 апреля.

Белили и мыли; а я между тем сидел у слепого Трухина и прочел ему *Кап<итанскую> Дочь*.

20 апреля.

Писал к Бестужевым²⁰. — Крал 5 руб. за Власовского коня, и выбежал²¹.

21 апреля.

Писал к Орлову²², И. Черному и брату. — Решено, что я во вторник переберусь к Фильшихе.

24 апреля.

Миша начал ползать. Уехал Дрейер с Александром Ивановичем в Чиндант. — NB.

26 апреля.

Вчера 25-ого числа перебрались мы к Фильшихе.

29 апреля.

Вчера у меня были гости. Наталья Алексеевна, Истомины, Александра Семеновна, Трухина с дочерьми и Монгольский. Потом я пошел с Монгольским к Наталье Алексеевне и любовался, как дети разыгрывали какую-то историю, которую тут же импровизировали, точно так, как мы это когда-то дельвали с братом. Надежинька при этой игре была главною выдумщицею: вообще это очень остренькая, миленькая девочка; теперь она немножко слишком бойка, да с летами пройдет. Мишеньке пошел 10 месяц.

1 мая

〈 =ПДС. С. 378—379. Далее:〉

Il n'y rien de plus infâme qu'une femme qui vient rendre méprisable son mari, et malheureusement mon pauvre ami —²³

10 мая.

Мишеньке Господь еще два зубочка дал; теперь у него их четыре.

19 мая.

Отправился отселе Пекинский обоз.

28 мая.

Кончил переделку первого отрывка Вечного Жида; переправка была по моему обыкновенному способу, т. е. сокращения и выпуски. Теперь, кажется, будет ладно²⁴.

В 41 повести прочел я две, которых еще не знал: *Государственный Человек* с Английского и *Страсть художника* Бальзака. Первая не без достоинства; вторая довольно похабный вздор²⁵.

29 мая.

Уехал молодой Разгильдеев: из [всех] родственников Александра Ивановича он мне всех более понравился; скромный, не без образования, милый юноша.

30 мая.

Прочел я очень примечательную статью об Индийской Философии в *Bibliothèque Universelle*. Во всех их системах, хотя одна с другими, по словам Хольтбрука, и враждуют, очень приметный отлив (*tinture*) Панфеизма и склонность к пиетисти-

ческому Нигилизму; в одной только школе *Санк'на* этот Нигилизм, на статью учения Стоиков, горд и полн самочувствия, поражая впрочем также совершенным ничтожеством понятия о Боге и внешнем мире. Эта школа учит желать, как конечной цели, состояния души, в котором она, одна, уже не подверженная изменению, наслаждается единственно одной собою, без Бога и мира.

Перепелисл 2-ой отрывок Жида.

Определилась к нам новая девушка; зовут Василиссой.

¹ В Акшу из Баргузина К. прибыл в январе 1840 г.

² К. перевел в заключении «Ричарда II» и «Ричарда III» Шекспира. Здесь, судя по автооценке, речь идет о переводе «Ричарда III», который К. в перечне своего литературного наследия завещал «сполна напечатать». (К39. С. LXXVIII; *Левин Ю. В. К. Кюхельбекер — переводчик Шекспира // Шекспировский сб. 1967. М., [1968]. С. 47.*) Ср. прим. 8 к вступит. статье.

³ В копии описки: Валинька. Речь идет о дочерях акшинского коменданта майора Ал-ра Ив. Разгильдеева и его жены Натальи Алексеевны (см. в дальнейших записях) Анне и Вассе. Пятнадцатилетняя Анна — предмет последней любви поэта: об этой коллизии см. у Тынянова: К39. С. LXX — LXXI. См. также стихотворения «Аннушке в альбом» и «Васиньке Разгильдеевой», внесенные в дневник соответственно 11 февраля 1840 г. и 22 июня 1841 г.

⁴ Эти пять строк в стихотворении на смерть племянника Н. Г. Глинки выделены в печатном тексте — теперь известна авторская мотивировка.

⁵ Здесь, а также в записях от 28 и 29 февраля К. откликается на прозу Александра Мухина, вошедшую в его «Повести» (М., 1836). Эту книгу (по просьбе автора) П. В. Нащокин во второй половине декабря 1836 г. послал Пушкину, сопроводив своим более чем лестным отзывом (см.: Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., [1949]. Т. XVI. С. 212). Пушкин не успел или не захотел откликнуться на книгу Мухина в «Современнике», на что надеялся Нащокин; рецензия на нее, заказанная Белинскому для «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» не увидела свет из-за несогласия А. А. Краевского с попутно высказанной (негативной) оценкой повестей Н. Ф. Павлова (см.: В. Г. Белинский и его корреспонденты М., 1948. С. 92) и текст ее неизвестен. По косвенным данным Ю. Г. Оксман предположил, что критик «сочувственно» отнесся к повестям Мухина (см.: Лит. наследство. М., 1950. Т. 56. С. 225), но, как кажется, для подобной реконструкции нет достаточных оснований.

⁶ Имеется в виду одно из изданий «*Griechische Grammatik*» известного немецкого эллиниста Фридриха Вильгельма Тирша (1784—1860). Слово (или два, на нем. яз.) в скобках, видимо, передает скорописное сокращенное обозначение книги в автографе.

⁷ Эта и ряд других записей говорят о переработке недошедшей до нас трагедии «Шуйские» («Падение дома Шуйских»). Как видно из воспоминаний А. Рыпинского (ЛН. С. 515—516), она была написана не позже времени заключения поэта в Динабургской крепости (октябрь 1827 — апрель 1831). М. К. Азадовский относил ее к декабрьскому времени (ЛН. С. 689).

⁸ В числе авторов «Невского альманаха на 1832 год», изданного Е. В. Аладиным, есть и А. Г. Ротчев, однако «сцены из драматического стихотворения» «Торквато Тасс» К. атрибутирует ему по недосмотру: это

произведение опубликовано анонимно. Автор «Рассказа моей бабушки» (подписанного криптонимом А. К.) — А. П. Крюков (атрибутировано в кн.: *Brang P. Puškin und Krjukov. Berlin, 1957*, где анализируется то же сопоставление, которое намечает К.). Лаконичный отзыв о «Капитанской дочке» вполне корреспондирует с более ранними оценками пушкинской повести, данными в письмах Н. Г. Глинке от 19 марта 1838 г. (НТ. С. 92) и 29—30 июня 1839 г. (Декабристы, М., 1938. С. 182). Далее упомянуты анонимный «отрывок» из романа «Поляк» и «два отрывка» из исторического романа «Князь Курбский» Б. М. Федорова. Пренебрежительная оценка мелких стихотворений (т. е. лирики) распространяется на публикации Н. М. Языкова, А. И. Подолинского, Е. Ф. Розена и др.

⁹ Автор этой повести — В. Ф. Одоевский, близкий друг и литературный соратник Кюхельбекера.

¹⁰ К. по ошибке называет «Северные цветы» (он читал их на этих днях — см. запись от 2 марта) вместо изданной Е. Ф. Розеном «Альционы на 1832 год», где были опубликованы упоминаемые повести самого Розена и О. М. Сомова. Повесть Н. Полевого «Блаженство безумия» печаталась в МТ, 1833, № 1—2, вошла в ч. I собрания его прозы «Мечты и жизнь» (М., 1834). Ср. запись от 10 марта с отзывами о других произведениях, вошедших в это издание (ПДС. С. 377).

¹¹ Как явствует из записи от 28 июля (ПДС. С. 385), генерал-губернатор Восточной Сибири Вильгельм Яковлевич Руперт (1787—1849) содействовал попытке издания «Шуйских». Теперь выясняется, что эта попытка началась в марте, когда рукопись была отправлена ему в Иркутск. Н. П. Успенский — чиновник канцелярии Руперта (в декабристике известна его роль в сибирском деле М. С. Лунина; К. узнал об этом деле 30 мая 1841 г. — ПДС. С. 403). К. познакомился с Успенским в январе 1839 г. и «просил его кое о чем, с чего, ежели удастся, начнется для меня совершенно новая жизнь» (ПДС. С. 370). Несомненно, К. хотел обратиться через него к Руперту — и, скорее всего, с тем же делом, о котором он писал еще в первый год ссылки А. Х. Бенкендорфу и предшественнику Руперта на его посту С. Б. Броневскому, — «чтоб мне позволено было снискивать хлеб насущный литературными трудами» (Филол. науки. 1965. № 4. С. 187). Тогда же он просил мать хлопотать перед вел. кн. Михаилом (К39. С. LXVI). Разрешения печататься К. не получил; не удалось, несмотря на поддержку Руперта, и опубликовать «Шуйских». В 1845 г., когда он был уже в Кургане, III отделение отказало генерал-губернатору Западной Сибири Д. П. Горчакову, ходатайствовавшему о разрешении для Кюхельбекера издать переводы из Шекспира (*Тальская О. С. О переводческой деятельности декабристов в Сибири // Декабристы и Сибирь. Новосибирск, 1977. С. 87*); ср. К39. С. LXXV—LXXVI).

¹² Речь идет о романе в письмах, получившем впоследствии название «Последний Колонна». К. работал над ним в течение многих лет (1832—1845). Ср. датировку начала акшинского этапа работы в статье Е. П. Мстиславской (Записки ОР ГБЛ. М., 1975. Вып. 36. С. 30). Роман был опубликован только в 1937 г. (см. вступит. статью).

¹³ Гезлитт (Хеззлит) Уильям (1778—1830) — английский критик, работы которого доходили до Кюхельбекера (см. ПДС. С. 377).

¹⁴ Сестры поэта — Юлия (Ульяна) и Юстина.

¹⁵ А. де Кандоль (1810—1865) — французский натуралист. Книга, о которой идет речь, — «Письмо господину Амадею Тьерри о физиологических особенностях человеческих рас, рассмотренных в их отношениях с историей» (Париж, 1829) английского ученого (жившего в основном во Франции) Уильяма Эдвардса (1776—1842); русск. перевод Т. Н. Грановского — М., 1852.

¹⁶ Мой горизонт затянут тучами. Моя бедная жена печальна. Она не в тягость мне. Только ее грубость действительно отталкивает (франц.). Ср. запись от 1 мая. В печатном тексте дневника есть только одна запись, намекающая на семейные сложности (9 января 1842 г. — ПДС. С. 408).

¹⁷ О французском писателе и историке Эдгаре Кинэ (1803—1875) ср. в записи от 15 сентября 1840 г. (ПДС. С. 388).

¹⁸ Имеются в виду публикации французского перевода романа Э. Бульвер-Литтона «Пелэм, или Приключения джентельмена», вышедшего в Лондоне в 1828 г.

¹⁹ Пс. 41, 6 и 42, 5. См. также в записи от 30 августа 1834 г. (ПДС. С. 330—331).

²⁰ Братьям Ник. и Мих. Бестужевым в Селенгинск; вероятно, письмо должен был передать уезжавший через несколько дней (см. 24 апреля) чиновник Дрейер. С ним же К. посылал Бестужевым книги и рукописи (ПДС. С. 389).

²¹ К. играл на бегах. ср. ПДС. С. 415.

²² Ал-др Ив. Орлов — верхнеудинский врач и литератор, деятель сибирской журналистики (издавал, в частности, рукописный журнал «Метляк», который К. упоминает в «Баргузинской сказке»). Обращенные к нему стихи записаны в дневник 9 февраля 1840 г. (ПДС. С. 373—374).

²³ Нет ничего более постыдного, чем женщина, делающая своего мужа презираемым, и, к несчастью, мой бедный друг... (франц.). Ср. запись от 2 апреля.

²⁴ Ср. датировку этого этапа работы (см. также запись от 30 мая) над «поэмой в отрывках» «Вечный Жид» («Агасвер») в статье Мстиславской (указ. в прим. 12), с. 29.

²⁵ Содержание второго абзаца записи от 28 мая было аннотировано Тыняновым в статье «Французские отношения Кюхельбекера»: Т68. С. 344; здесь же библиографические пояснения: Сорок одна повесть лучших иностранных писателей, изданы Николаем Надеждиным. М., 1836. Ч. III: «Страсть художника» — вторая глава повести Бальзака «Сарразин». См. также Т68. С. 333; ПДС. С. 323, 381.

1841

28 марта.

Мери доказывает, что очень можно чувствовать поэтическую сторону религии при глубокой нерелигиозности: он оскверняет все — и ужас и поэзию и религию нечистым, распутным воображением¹.

¹ Жозеф Мери (1798—1866) — французский писатель, с книгой которого «Лондонские ночи» К. познакомился по отрывку и рецензии в СО. 1841. № 3. См. ПДС. С. 401 и 738.

1845

23 сентября.

Прошлого года в этот день я приехал в Баргузин¹. Сегодня у меня были гости: Кличковский [ая?], Бриген, Башмаков, Рихтер с женою².

2 октября³.

Отпраздновали мы новоселье и именины Тинюшки. Гости были: Басаргины, Пейкеры, Соболевские, Бригин <sic>, Башмаков, Демидов с женою, Щепин и Чайковский; да наш Рихтер с благоверною⁴.

¹ В июне 1844 г. Кюхельбекеру был разрешен перевод из Акши в Курган, куда он прибыл в марте 1845 г. По дороге он проехал через Баргузин, в котором провел первые четыре года поселения (1836—1839).

² Среди названных два декабриста: Ал-др Фед. фон дер Бриг(г)ен (1792—1859) и Флегонт Миронович Башмаков (1774—1859). В мае 1845 г. Бриген ознакомил Кюхельбекера со своим переводом «Записок о Галльской войне» Юлия Цезаря, вызвавшим интерес и одобрение поэта (ПДС. С. 427; ЛН. С. 467).

³ В копии к этой дате дана сноска: «Последняя запись дневника 11/X». Точные данные — в итоговом очерке Тьянянова: «11 октября 1845 г. — дата последнего письма, написанного его рукою, 4 ноября — последняя самостоятельная запись в дневнике» (К39. С. LXXVI); далее в дневник под диктовку ослепшего поэта записывались его стихи — до 29 апреля 1846 г.

⁴ Праздновали вселение Кюхельбекеров в собственный дом (отмеченное в дневнике 21 сентября — ПДС. С. 431) и именины двухлетней дочери поэта Юстины (Устины). Среди названных лиц декабристы Ник. Вас. Басаргин (1800—1861) и Дм. Ал-рович Щепин-Ростовский (1798—1858). Ср. обращение к первому в ст-ии «Вот, слава Богу, я опять спокоен...». В записи имеется в виду и его жена Мария Елисеевна Маврина; через полгода на ее смерть К. написал ст-ию «14 марта 1846 года».

* * *

В «основном» для данной публикации блокноте Тьянянова имеется выписка на отдельном листе и другими чернилами, помеченная 8 декабря 1843 г. В большей своей части она совпадает (при некоторых разночтениях) с текстом, приведенным в статье «Французские отношения...» как цитата из неопубликованного письма к Наталье Глинке от той же самой даты (Т68. С. 346; одна фраза из этого текста цит. в К39. С. LXXI). Таким образом, нет оснований сомневаться, что и в блокноте находится эпистолярный, а не дневниковый текст (хотя К. мог пользоваться дневником в качестве «источника» писем). Приводим фрагмент (начинается в выписке с отточия), отсутствующий в печатном тексте цитаты и предшествующий ему: «...вплоть до ужина, между тем как дети играли на форте-пьяно, читал я что-нибудь Наталье Алексеевне».

* * *

Алфавитный указатель лиц из сибирского окружения Кюхельбекера (местные жители), упоминаемых в дневниковых записях*

Александра Семеновна — акшинская знакомая Кюхельбекера. 29. IV. 1840.
Анна Степановна — Кюхельбекер, урод. Токарева. 9. IX. 1837 (см. прим.), 5. IV. 1840.

Аннушка. Упоминается в баргузинских записях, и поэтому не может без дополнительных данных идентифицироваться с Аннушкой (А. А.) Разгильдеевой (см.). 4. XII. 1837.

* В тех случаях, когда сведения о данном лице имеются в комментарии, они здесь не повторяются и заменены соответствующей отсылкой.

- Аннушка* — дочь А. И. и Н. А. Разгильдеевых (см.). 6. II (см. прим.), 8. II, 22. III, 29. IV. 1840.
- Аринкин* — знакомый (по Баргузину?) Кюхельбекера. 18, 20 III 1840.
- Артемов Иван* — тесть Кюхельбекера, почтмейстер в Баргузине. 5. IV. 1840.
- Баскакова Василиса* — прислуга Кюхельбекеров в Акше. 15. III, 30 V 1840.
- Бекер* — «старый знакомый» (видимо, по Баргузину) Кюхельбекера. 18, 20. III. 1840.
- Васинька (Васса)* — дочь А. И. и Н. А. Разгильдеевых (см.). 6. II (см. прим.), 8. II, 22. III, 29. IV. 1840.
- Демидовы* («Демидов с женою») — курганские знакомые Кюхельбекера. 2. X. 1845.
- Дрейер* — селенгинский (?) чиновник. 24. IV. 1840. См. прим. к записи от 20. IV. 1840.
- Дуняша* — прислуга Кюхельбекеров в Акше. 15, 18. III. 1840.
- Истомин* — акшинский казачий атаман, был в дружеских отношениях с Кюхельбекером. 3, 29. IV. 1840.
- Истомины* — предыдущий и его семья: жена Елена Ивановна, сыновья Пронюшка и Петинька, которому К. написал стихи «Христос родился: с неба он...». 12. II, 29. IV. 1840.
- Каратаева Анна Федоровна* — баргузинская знакомая. 5. IX. 1837.
- Кличковский [ая?]* — курганский знакомый Кюхельбекера; возможно, ссыльный поляк — в копии над этой фамилией красным карандашом: Kleczkowski Jap. 23. IX. 1845.
- Курбатов А. М.* — возможно, автор кн.: Статистические сведения о лесной и рыбной промышленности Верхнеудинского округа. 1841 (см.: Дневник. 1929. С. 250; ПДС, с. 732). 9. III. 1840 (ср. 10. III. 1840 — ПДС, с. 377).
- Лисавета Ивановна* — см. Холщевниковы.
- Малков Михаил* — акшинский священник. 20. II., 22. III, 31. III. 1840.
- Могольский (Монгольский)* — акшинский знакомый Кюхельбекера. 22. III, 29. IV. 1840.
- Надеждинька* — дочь А. И. и Н. А. Разгильдеевых. 22. II, 29. IV. 1840.
- Наталья Алексеевна* — см. Разгильдеева Н. А.
- Орлов Александр Иванович* — 9. II, 21. IV. 1840 (см. прим.).
- Пейкер Михаил Иванович* — письмомодитель полиции в Кургане*. 2. X. 1845.
- Петинька* — см. Истомины.
- Разгильдеев Александр (Анемподист) Иванович* — акшинский комендант, домашним учителем дочерей которого был Кюхельбекер. 9. III, 24, IV, 29. V. 1840.
- Разгильдеева Наталья Алексеевна* — жена А. И. Разгильдеева. О ее отношениях с Кюхельбекером см. у Тынянова: К39, с. LXXI. 22, 23, 28, III, 29. IV. 1840.
- Разгильдеев молодой.* 29. V. 1840. Согласно записи от 1 мая (ПДС, с. 378), это племянник А. И. Разгильдеева, которого последний «привез с собою» в Акшу 30 апреля (после нескольких дней отлучки коменданта — см. 24 апреля). В двух записях 1841 и 1843 гг. упоминаются «младший Разгильдеев» и Евграф Иванович — комментаторы ПДС (с. 403, 415, 738, 740) предполагают, что в обоих случаях речь идет о младшем

* Сведения об этом лице, а также Н. О. Чайковском получены Б. Н. Карсоновым. См.: *Большаков Л.* Отыскал я книгу славную... Челябинск, 1983. С. 171.

- брате А. И. Разгильдеева. Возникает вопрос, не следует ли отождествить с ним родственника, фигурирующего в записях 1 и 29 мая 1840 г.
- Рихтер Н. П.* — горный инженер, курганский знакомый, отношения с которыми были сначала дружескими, но затем расстроились (о чем К. писал Н. Г. Глинке 11 мая 1846 г. — ЛН, с. 478); адресат стихов «Мой бедный Рихтер, я тебя обидел...». 23. IX, 2. X. 1845.
- Сельский И.(Л).* С. 7. IX. 1839 (см. прим.), 11. III. 1840.
- Соболевские* — Антон Антонович и Евгения Андреевна — курганский городничий и его жена. 2. X. 1845.
- Татьяна Ивановна* — см. Холщевниковы.
- Трухин, Трухина* с дочерьми — акшинские знакомые Кюхельбекера. 9, 29. IV. 1840.
- Успенский Н. П.* 11. III. 1840 (см. прим.).
- Фильшиха* — хозяйка, у которой жили Кюхельбекеры в Акше. (Не ее ли родственник упоминается в записи от 22 ноября 1840 г. — ПДС, с. 393?) 21, 26. IV. 1840.
- Холщевниковы* — акшинская семья, с которой дружил К.: сестры (?) Лисавета и Татьяна Ивановна и муж (?) первой Василий Данилович (см. ПДС, с. 404). 22. III. 1840.
- Чайковский Никодим Осипович* — старший землемер в Кургане. 2. X. 1845.
- Черниха* — баргузинская знакомая (из семьи Черных?) Кюхельбекера. 12. IX. 1837.
- Черный И.* 21. IV. 1840.
- Черных Анна Егоровна* — «купеческая жена» (возможно, жена Н. Н. Черных, баргузинского купца, знакомого братьев Кюхельбекеров). 20. II. 1839.
- Шевелев Николай Семенович* — удинский исправник. 20. II. 1839.
- Ярыгина Юлиана* — баргузинская знакомая Кюхельбекера. 20. II. 1839.

Б. Я. Бухштаб

ВАГИНОВ

**Публикация Г. Г. Шаповаловой. Вступительная статья
и примечания А. Г. Герасимовой**

В предисловии к Собранию произведений Велимира Хлебникова Ю. Н. Тынянов писал о «новом зрении» поэта [1], которое очищает предметы и слова, возвращая им изначальный смысл. «Новым зрением» в литературной теории и критике обладали филологи «формальной школы». ОБЭРИУ — Объединение реального искусства — было последней литературно-театральной группировкой 20—30-х годов, положившей «новое зрение» в основу своей художественной практики. Взаимный интерес формалистов и обэриутов был естественным и закономерным, хотя в силу внешних обстоятельств их взаимоотношения практически не оставили следа в литературе.

К концу 1920-х годов относятся два проекта совместных сборников с участием формалистов и обэриутов. Сборникам не пришлось осуществиться, но след их подготовки остался в дневниках, письмах и мемуарах [2; см. также статью М. Мейлаха в наст. изд.]. Примерный состав этих сборников можно найти в записных книжках Д. И. Хармса, которому, очевидно, и принадлежала сама идея совместного печатного выступления.

Первый проект относится к 1927 г. и озаглавлен «Материал на I сборник «Радикса» [3]. Здесь, в «теоретическом отделе», под номером 9 значится: «Бухштаб — Константин Вагинов». Среди напечатанных работ Б. Я. Бухштаба статьи о К. К. Вагине найти не удалось [4], зато поиски в личном архиве ученого увенчались успехом. Судя по времени написания (1926 или 1927 г.), публикуемая статья вполне могла быть включена в хармсовский проект.

Хотя Бухштаб, как писал он 40 лет спустя, «среди «младоформалистов» был диссидентом и в семинаре Эйхенбаума и Тынянова яростно нападал на своих учителей» [5], прямое следование ОПОЯЗу (прежде и больше всего тыняновской «Проблеме стихотворного языка» и «Промежутку» — основной работе Тынянова о современной поэзии), вполне очевидно в этой статье, так же как и в его несколько более поздних статьях о Пастернаке (1928) и Мандельштаме (1929) [6]. Что же касается самого стихотворного материала, то, говоря о Вагине, Бухштаб не менее очевидным образом идет от уже, по-видимому, складывавшейся у него концепции творчества Мандельштама. Этим объясняется близость некоторых тезисов статьи (в частности, о «нереализуемых смыслах», о «чистоте интонационных схем» и «пустой фразе») к положениям работы 1929 г. о Мандельштаме.

Как известно, официальное неприятие формальной школы и левого искусства в конце 20-х годов существенно усилилось. Это обстоятельство обограно в стихах Хармса, сочиненных в связи со второй попыткой издания

совместного сборника формалистов и обэриутов, который должен был носить название «Ванна Архимеда». У Хармса Архимед говорит банщику: «я загажен именами знаменитейших особ и скажу тебе меж нами — формалистами в особь» [7]. Два года спустя критик С. Малахов в своем докладе «Лирика как орудие классовой борьбы (о крайних флангах в непростолетарской поэзии Ленинграда)» уже отнюдь не иронически обрушится на анонимного автора предисловия* к книге стихов Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» (Л., 1931) с обвинениями в формализме, тут же нападаю и на Тынянова:

«Уже само название книги Вагинова свидетельствует, что он работает по творческим методам формальной школы. Практика этого метода в стихах Вагинова показывает лишний раз реакционную сущность и самого метода и руководствующей им практики. Ю. Тынянов, один из наиболее талантливых и по-своему наиболее последовательных теоретиков формальной школы, прекрасно раскрывает идеалистическую сущность собственных теоретических предпосылок. Чрезвычайно распространено, с легкой руки самих формалистов, представление об их эмпирическом подходе к литературе, будто бы лишенном руководящих философских установок. Теоретический вывод Тынянова о литературе как системе формальных приемов, развивающихся имманентно по внутренним законам автоматизации одних приемов и самовозникновения полярно им противоположных, пускай он и кажется Тынянову выводом, вытекающим из изученного материала, свидетельствует, что исследователь руководствуется идеалистическим принципом самодвижения сознания (...)

Автор предисловия исходит по существу из тех же идеалистических позиций, что и Ю. Тынянов. Для него поэзия — также лишь самодвижение сознания, находящего свое выражение в имманентном самодвижении формы. За эстетическими лозунгами и новой поэтикой он и не подумает искать классовой борьбы, классовой идеологии (...)

Немудрено, что из (...) идеалистического далека, откуда глядит «сверху вниз» да еще «закрытыми» по тыняновскому совету глазами поэт, реальный мир смещается со своих плоскостей, изламываясь в кривом зеркале идеалистического метода** [8].

В сложившейся исторической и литературной ситуации формалисты уже не могли играть столь подходившей им роли «сеятелей очей» (по известной строчке Хлебникова), сопутствующих практикам «нового зренья». Рушилась живая связь между настоящим литературы и ее прошлым, в которое следовало перенестись безвыездно, чтобы не изменять своим научным и человеческим принципам. Одно из свидетельств еще не оборванных связей творческого содружества формалистов и обэриутов — публикуемая статья.

* По сообщению А. И. Вагиновой, вдовы поэта, это предисловие было написано коллективно в редакции «Издательства писателей в Ленинграде», издавшего книгу: Вагинову задавали вопросы, он отвечал.

** Отчет корреспондента о докладе Малахова в Ленинградском отделе ССП и прениях по нему см.: Лит. газ. 1931. № 46 (145)—48 (147). В последнем абзаце — искаженная с целью компрометации цитата из того же тыняновского предисловия к Собранию произведений В. Хлебникова: «Поэза поэта требует обычно либо взгляда на вещи сверху вниз (сатира), либо снизу вверх (ода), либо закрытого взгляда (песня). Есть поэты, которые смотрят в сторону, и есть поэты, которые никуда не смотрят. Хлебников смотрит на вещи как на явления, взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание» (с. 29).

В широком диапазоне прижизненных критических отзывов о стихах Вагинова — от доброжелательных, порой восторженно завышенных оценок 1921—1923 гг. до мрачных обвинений начала 30-х, явно не хватает этой статьи, в опоязовских традициях, непредвзято и аргументированно анализирующей поэтический язык Вагинова с точки зрения современника, но в расчете на будущего читателя и будущего филолога. Особенно интересна эта статья в свете публикаций и републикаций Вагинова последнего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тынянов Ю. О Хлебникове // Собр. произведений Велимира Хлебникова. — Л., 1928—1933. Т. 1. С. 24.

² См., например: Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 135; Каверин В. Литератор: Дневники и письма. М., 1988. С. 152—153.

³ Список опубликован М. Мейлахом в приложениях к изданию: Александр Введенский. Полн. собр. соч. Анн Арбор, 1980—1984. Т. 2. С. 235—236.

⁴ См.: Борис Яковлевич Бухштаб: Библиографический указатель / Сост. М. Д. Эльзон. Л., 1984; Библиографию к работе: Никольская Т. Л. К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 83—88. В этой работе (с. 73—74, 76) см. также о связях Вагинова с формалистами и обэриутами и о его книге, которой посвящена публикуемая статья Бухштаба.

⁵ Из письма 1968 г. к В. С. Баевскому, цит. последним в его воспоминаниях о Бухштабе (Четвертые Тыняновские чтения. С. 170).

⁶ Лирика Пастернака // Красная газета. Вечерний вып. 1928. 10 февр. (перепечатано: Лит. обозрение, 1987. № 9); Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1 (ранее на англ. яз.: Russian Literature Triquarterly. 1972. N 1).

⁷ Хармс Д. Собр. произведений. Бремен, 1980. Т. 2. С. 3—4.

⁸ Малахов С. Лирика как орудие классово-борьбы (о крайних флангах в непролетарской поэзии Ленинграда) // Звезда. 1931. № 9. С. 161—163.

Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

Гумилев

Константин Вагинов. Ленинград. 1926. Стр. 58. Тираж 500.

Тираж 500. Я жалею будущего историка литературы. В замкнутом кругу поэтов и близких к жизни литературы критиков этот сборник был принят как одно из наиболее заметных появлений 26-го года. Но в журналах критики пишут не друг для друга. А для читателя, приходящего к литературе не из ее собственных недр, эта книга мертва — и до того непонятна, что ни один из критиков, представляющих массового читателя, не отозвался на нее даже обычным: «автора надо засадить в

сумасшедший дом»; — сборник встречен гробовым молчанием. Будущий историк легко упустит его из виду, а если не упустит, — ему трудно будет представить эту книгу живой, почувствовать бывший в ней некогда смысл. Из сочувствия к будущему исследователю я и написал эту заметку.

Вагинов — акмеист; лучше сказать, его путь идет от места гибели акмеизма. Несмотря на это, он интересен. Я говорю «несмотря»: футуризма тоже давно нет, но сейчас поэзия живет под руками тех, кто впитал в себя культуру футуристов или же принял ее, выросши из акмеизма (после разложения школ такой синтез оказался возможным: Тихонов, Антокольский). А в Вагинове нет футуризма.

И сейчас постоянно появляются — чаще в Баку, а нередко и в Ленинграде — стихи о вещах, городах, диковинных ощущениях или исторических людях, — с ясной конструкцией, с неожиданными пиррихиями, с экзотическими именами в точных и небывалых рифмах. Но такие стихи читаешь — и улыбаешься «живому прошлому». Если их не много, они милы, «как Богдановича стихи» Пушкину. Так отошел акмеизм за несколько лет.

Вагинов не из напоминателей. У него есть путь. Его поэзия связана с последним и высшим достижением акмеизма — с поэзией Мандельштама. Принадлежность писателя к поэтической школе, в которой развилось и выросло его творчество, мы чувствуем и тогда, когда раскрывшийся перед ним путь увлек его далеко за пределы ее рухнувших стен. Вот почему я говорю о Мандельштаме как об акмеисте.

Еще до «Tristia» акмеистическая система в стихах Мандельштама распалась. Внедрение в стих доминирующих над темой ассоциаций уничтожило тему и разложило стих на двустрочия, самостоятельностью которых печатно возмущались в свое время С. Бобров и другие**.

В Вагинове разложение акмеистической системы достигло предела. Не строфы, не двустрочия, но каждое слово отталкивается здесь от соседнего; отсюда несочетаемый, нереализуемый вагиновский эпитет: «голос лысый», «Берлин двухбортный», «женщина с линейными руками», «морей небесных пламень». Стих Вагинова рассчитан на вызываемые ассоциации, — но не идет по ним, как шел у Мандельштама:

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам бог благославил,
Четвертой не бывать (Три Рима, а четвертому не бывать. — Б. Б.),
а Рим далече —

И никогда он Рима не любил.

И ложным покажется ухо,
И скипетронощный прибор,
И золото черного шелка
Лохмотий его городов.

Хоровод непонятных знаомцев — слов — постоянная тема Вагинова.

Прозрачен для меня словесный хоровод.
Я слово выпущу, другое кину выше.
Но, все равно, они вернутся в круг.

.

И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними,
Танцую в такт над дикой крутизной.

«Классичность» стихам Вагинова придает их безрифменность. Сперва она воспринимается только как подчеркивание стиховой бедности, но потом начинаешь на некоторое время понимать древних, презиравших грубость этого варварского украшения.

Беден размер — почти всегда ямб, в основе пятистопный, но принимающий в себя 4-х и 6-стопные строки. Количество стоп увеличивается обычно в конце, откуда особое чувство замедленного к концу темпа.

Из хаоса образов появляются темы. Они неясны и в отдельном стихотворении неощутимы. Но образы идут из стиха в стих, набираются на общие стержни и так создают темы. Наиболее ясная — тема умирающей — а когда-то цветущей — Эллады, состарившихся, распадающихся богов.

Спит брачный пир в просторном мертвом граде.

Это не Эллада Мандельштама. Тяга Мандельштама к Элладе — тяга к классическим словам, которые сами становятся в привычный круг. Эллада Мандельштама это почти та же батюшковская Эллада,

Где любясь пляской граций,
Нимф, сплетенных в хоровод,
С Делией своей Гораций
Гимны радости поет.

С 17-го века русская поэзия знала немало эллинских богов, но вагиновский «проклятый бог сухой и злой Эллады» является в ней впервые.

И бородой Эрот играет,
Копытцами перебирает
На барельефе у земли.

Не так у Вагинова:

Обыкновенный час дарован человеку.

Так отрекаемся, едва пропел петух (евангельская ассоциация,
нарушаемая дальнейшим ходом),

От мрамора, от золота, от хвои

И входим в жизнь, откуда выход — смерть.

В поэтическом языке есть — непонятное для практической речи — право собственности на слова, даже на союзы и предлоги. У Мандельштама большое поле возделанных им и закрепленных за ним слов. Попробуйте в наше время произнести в стихе слова: стигийский, летейский, эолийский, Лигейя, медуница, асфодели, простоволосая, кипарисный — и не попасть в плен к Мандельштаму. Нужно быть очень осторожным, ставя слова: лёгкий, косматый, прозрачный, пчёлы, воск, шёлк, ласточка — потому что у этих слов в поэзии нашего часа сильное стремление вернуться той же мандельштамовской стороной. Так попал в безвыходный плен к Мандельштаму Бенедикт Лившиц.

У Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны. Он берет чужие отработанные слова, слагающиеся в чужие образы. Иногда Вагинов прямо говорит голосом Мандельштама:

Я полюбил широкие камни,
Тревогу трав на пастбищах крутых.

Бедность Вагинова нарочита. Его слепые слова с перебитым «прямым смыслом» выветрены литературой, но в ней же крепко обросли «вторичными признаками значения» (термин Ю. Тынянова). Его слова не бесцветны, и, выстроенные рядом, — безголосые — они с тем большей ясностью доводят до сознания ту общую окраску, по которой подобраны.

Струна гудит, и дышат лавр и мята
Костями эллинов на ветряной земле.

Обратите внимание на составные слова у Вагинова. Иногда в них так же несоединимы части, как несоединимы у Вагинова соседние слова. Это слова с нереализуемым смыслом, — но читая стих, вы даже не заметите, что это «неологизмы»; до того в них важна только окраска, и до того эта окраска знакома:

Как сановитый ход коня,
Как смугломраморные лавры.

.

Копытчатый Эрот, безглазый Аполлон, Венера с седыми косами, нежданно нашедшая «остаток сына в прежнем зале»:

Он красен был и молчалив,
Когда его я поднимала,
И ни кудрей, и ни чела,
Но все же крылышки дрожали.

Интересна у Вагинова чистота интонационных схем. Это результат «пустой фразы». Вот почему Вагинову удается диалог «Диалог сумасшедших» для непоэтического уха; диалог, держащийся не на произносимом, а на одной смене интонаций. Таков диалог между «человеком» и «хором» (стр. 15—17), где через невнятицу слов слышишь чередование одинокого вопля «человека» с торжественно-успокоительным тоном отвечающего хора.

Со штампованностью вагиновского образа связана еще одна странная на первый взгляд особенность его творчества: использование банального.

О жизни своей ненаглядной,
О чудной подруге своей.

Шарманочные слова, — но сдвинутые: «Жизнь ненаглядная» — совсем не обычное сочетание.

Любовь страшна не смертью поцелуя.

Это прямо из вульгарного романса, но смотрите, как переломлен смысл этой строки.

Чужие слова, чужие образы, чужие фразы, но все вразлом, но во всем мертвящая своим прикосновением жуткая в своем косноязычии ирония.

Покойных дней прекрасная Селена,
Предстану я потомкам соловьем,
Слегка разложенным, слегка окаменелым,
Полускульптурой дерева и сна.

* Эта (вторая) книга стихов Вагинова не имеет заглавия.

** По-видимому, имеется в виду рецензия Боброва на «Tristia» (Печать и революция. 1923. № 4), но там утверждение о распаде катрена на двуступица относится к символистам, тогда как «Мандельштам перемудрил и это: у него каждая строка катрена ровно ничего общего не имела ни с предыдущей, ни с последующей, получалась эдакая станца строки» (ср.: ПИЛК. С. 480—481. Прим. 96).

Л. Я. Гинзбург

ВСПОМИНАЯ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ...

В 1920-х годах на одном из диспутов Шкловский сказал своим оппонентам: «У вас армия и флот, а нас четыре человека. Так что же вы беспокоитесь?»

В самом деле, беспокоились. Беспокоились хотевшие подчинить все области жизни — науку, искусство, нравственность — единой политической догме.

ОПОЯЗ насчитывал, конечно, больше четырех человек, но опоязовцев все же было немного. Дело же в том, что эта малочисленная группа оказалась авангардом широкого движения научной мысли (русской и зарубежной), стремившейся изучать искусство, в частности литературу, как *специфическую деятельность*, со своими законами и своими приемами.

Впоследствии Б. М. Эйхенбаум утверждал, что опоязовцам следовало назвать себя *специфистами*, что название *формалисты* породило много недоразумений. *Формализм* предполагает раздельность, даже противопоставленность формы и содержания — концепция, чуждая ОПОЯЗу и скорее свойственная вульгарному социологизму. Формализмом в худшем смысле этого слова до сих пор проникнуто наше школьное литературоведение, которое учит сначала пересказывать содержание, а потом перечислять «художественные особенности».

ОПОЯЗ (особенно доктрина раннего Шкловского) — своего рода пик специфического подхода к литературе, присущего и другим выдающимся ученым, которые, отрицая, осуждая установки русских формалистов, в каком-то широком историческом развороте шли аналогичным путем. В первую очередь это относится к В. В. Виноградову. Даже читая нам, студентам 20-х годов, лингвистические лекции, он не упускал случая поглумиться над научной некомпетентностью вождей формализма. Ему отвечали тем же. В своей книге «Анна Ахматова» (1923)

Эйхенбаум язвительно полемизирует с виноградовской теорией «семантических гнезд». Он использовал при этом оплошность Виноградова, который в ахматовской строчке «Журавль у ветхого колодца» счел *журавля* птицей. По мнению Эйхенбаума, такого журавля только и остается посадить в «семантическое гнездо». Сейчас, однако, с расстояния десятилетий мы видим ясно глубокую методологическую связь между такими учеными, как Эйхенбаум и Виноградов.

Другой пример — М. М. Бахтин. Он жестко полемизировал с формалистами, считал их философски несостоятельными. Но так же, как формалисты, хотя по-другому, занят был поисками специфических закономерностей литературы. Об идеях Достоевского очень много писали до Бахтина; он же рассмотрел эти идеи как эстетическую плоть произведения. Вот почему у Бахтина не идеи романа, а *роман идей*.

Формальный метод был требованием времени, соотнесенным с той динамизацией и эмансипацией средств выражения, которые характерны для литературы начала XX века. Он довольно скоро исчерпал себя как догма и остался как фермент, оплодотворяющий нашу научную мысль, как бы далеко она ни ушла от первоначальных установок ОПОЯЗа.

Распад догмы начался с того момента, как первоначальный исключительный интерес к теоретическому изучению поэтического языка сменился попытками построения истории литературы. Решающее значение имел здесь историзм, изначально и неотъемлемо присущий мышлению Тынянова, который пришел в ОПОЯЗ позднее других, около 1920 года, и сразу занял там ведущее положение.

Существует мнение, что опоязовцы пришли к признанию социальной обусловленности литературного процесса, уступая все усиливавшемуся давлению извне. Внешнее давление на формалистов действительно было жестоким и угрожающим, но определила их эволюцию в основном все же внутренняя потребность найти стимулы литературного процесса. Об этой внутренней необходимости свидетельствует материал, собранный в комментариях М. О. и А. П. Чудаковых и Е. А. Тоддеса в ПИЛК; о внутренней необходимости пишет М. О. Чудакова в статье «Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова» (ВТЧ).

Эволюцию наравне с другими продельывает Роман Якобсон, который жил в эмиграции, в Праге, и оказался таким образом за пределами внешнего нажима. Еще свидетельство в пользу внутренней логики развития опоязовских идей.

В 1928 году создавался существенный документ эволюции

формалистов — совместные тезисы Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (опубликованы в «Новом Лефе» в начале 1929 года). Тезис восьмой гласил: «Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношений литературного ряда с прочими историческими рядами». Это был отказ от раннеопозовской теории имманентного развития, управляемого законом обветшания (автоматизации) и обновления приемов. Восторжествовало понятие *соседнего ряда*.

В работах Тынянова историзм и структурность соотнеслись между собой, поскольку художественная структура существует всегда в историческом восприятии, а единицей историко-литературного процесса является эстетическая структура.

С начала 1920-х годов местом действия петроградских опозовцев становится Государственный институт истории искусств. Институт истории искусств — первоначально только изобразительных искусств — был основан еще в 1912 году и существовал частным образом, на личные средства его учредителя графа В. П. Зубова (в Зубовском доме на Исаакиевской площади № 5). В 1916 году Институт получил официальный устав, утвержденный Министерством народного просвещения. После революции Институту был присвоен статус государственного. Причем в течение первых нескольких лет директором оставался основатель его В. П. Зубов. Учебная часть была оформлена как Высшие курсы искусствоведения при ГИИИ. Впоследствии выпускникам этих курсов (мне в том числе) пришлось добиваться признания за ними прав высшего учебного заведения, хотя по блистательному составу преподавателей курсы были лучшим нашим гуманитарным вузом того времени. В конце концов вузовские права были признаны.

Постепенно деятельность ГИИИ расширялась путем создания новых отделов — исследовательских и учебных — Музыки и Театра. Последним, в 1920 году, был основан факультет истории словесных искусств.

В «Объяснительной записке» к проекту учреждения словесного факультета упор сделан на *специфичности* предмета изучения: «Новейшие работы по методологии показали, что соответственно особому характеру изучения предмета (литературного произведения), как объекта эстетического, метод истории литературы должен быть методом *историко-эстетическим*... Особенность поэзии, как искусства, определяется ее материалом: материалом поэзии является слово»¹.

* Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 219.

Соответственно этим установкам руководство Института широко открыло новый словесный факультет формалистам и деятелям, с ними соприкасающимся. Учебное заведение получилось, конечно, необычайное. В сущности, оно не имело регулярной программы. Большие ученые говорили на лекциях о том, над чем они в данное время думали, над чем работали. Шутники уверяли, что можно было окончить словесный факультет ГИИИ и так и не узнать о том, что существовал например, Тургенев, — если как раз никто из мэтров в этот момент Тургеневым не занимался. Это, конечно, гиперболическая шутка, но в ней как-то отразился институтский дух. Уже первокурсник оказывался лицом к лицу с высокой наукой, а это воспитывало лучше, чем любые программы.

В конце 20-х годов начались гонения на ГИИИ, а к 30-му году Институт был окончательно разгромлен и уничтожен в качестве «гнезда формализма».

В ГИИИ сохранялись некоторые традиции раннего ОПОЯЗа: традиция неакадемичности, иронического отношения к «профессорству», присущего не только Шкловскому, но и Эйхенбауму, Тынянову. Опязовцы хотели ощущать себя литераторами. Шкловский, Тынянов — писатели, для Эйхенбаума важнее всего было сознавать себя участником текущего литературного процесса. Борис Михайлович Эйхенбаум внушал своим ученикам, что только в живой соотнесенности с этим процессом обретает свой смысл литературоведение. Шкловский утверждал, что каждый литературовед должен уметь написать роман (хотя бы и плохой), иначе он непрофессионал, белоручка. Шкловский любил рассказывать о том, как он, работая в Берлине (в годы эмиграции) в какой-то редакции, научил всех машинисток писать романы. После чего редакция немедленно распалась.

Подобным литературством проникнута была атмосфера Института, где стихи сочиняли все — преподаватели и студенты. Естественным казался ход от литературы к литературоведению и из литературоведения в литературу.

В Институте, понятно, процветал студенческий «фольклор» — шуточные сочинения в стихах и прозе — на разные случаи. Особым успехом пользовался «гимн формалистов» (к сожалению, от него мало что сохранилось), который пели на мотив старой студенческой песни:

Коперник целый век трудился,
Чтоб доказать земли вращенье.
Дурак! Зачем он не напился, —
Тогда бы не было сомненья.

В марте 1925 года несколько друзей собрались у меня, чтобы отпраздновать день моего рождения. Подвыпивший Коля Коварский спел «Коперника» и тут же стал сочинять на его мотив какие-то куплеты. Присутствующие подхватили припев «Коперника», соответственно его переделав:

Так наливай, брат, наливай!
И все до капли выпивай!
Формальный метод и вино —
Вот все, что в жизни нам дано!

Так зародился «гимн формалистов». Каждый раз обновляясь новыми куплетами, он неизменно исполнялся на ежегодных институтских вечерах, где присутствовали преподаватели, аспиранты, студенты старших курсов. В сочинении очередных куплетов деятельное участие принимали Т. А. Роболы, братья Всеволод и Лев Успенские, Б. Бухштаб, я. Исполнение гимна всегда открывал и завершал один и тот же куплет:

За тех, кто был не раз освистан,
Но не сдался и создал нас, —
Священный гост для формалистов —
Мы пьем за старый ОПОЯЗ!

Гимн откликался на всевозможные злободневные ситуации. Например, на то скрещение научных и литературских интересов, о котором шла уже речь.

И вот уж крадется, как тать,
Сквозь ленинградские туманы
Писатель лекцию читать,
Профессор Т. писать романы.

Лекции читали Каверин, Тихонов. Профессор Т. — это Тынянов. Другой куплет посвящен Буму — прозвище Эйхенбаума, образованное от его инициала и окончания фамилии Б(Эйхенба)ум).

Наш ЛГУ не Бумом знаменит,
Он Мишей Яковлевым славен.
Где стол был яств, там гроб стоит,
А на гробу сидит Державин.

Речь здесь идет не о Гавриле Романовиче Державине, которому принадлежит третий стих куплета, но о Державине Николае Севастьяновиче, в 1922—1925 годах ректоре Ленинградского университета. М. Яковлев — университетский преподаватель официального направления.

Гимн формалистов, разумеется, не обошел вниманием и Шкловского:

Пуускай враждебный нам constrictor
Шипит уверенно и люто...
Так ave, Шкловский, ave, Виктор,
Formalituri te salutant!

В заключение еще один куплет;

О форме, милое дитя,
Оставь пустые пререканья.
В литературе форму чтя,
В бутылках чтим мы содержание.

К пестрому потоку институтского стихотворчества принадлежат и две мои «элегии», прочитанные на институтских вечерах 1927—1928 годов. Решаюсь их опубликовать, потому что в них как-то отразилась атмосфера, шестьдесят лет тому назад царившая на словесном факультете Института истории искусств.

В 1927 году старый ОПОЯЗ фактически уже перестал существовать (Тынянов, Якобсон, Шкловский мечтали его возродить), эволюция формалистов, отмеченная тезисами Тынянова — Якобсона, протекала под знаком методологического кризиса. Это был большой кризис направления; ему соответствовал и наш малый кризис — отношение учеников и учителей.

В 1927 году распался наш домашний семинар, организованный в 1925 году Эйхенбаумом и Тыняновым для группы своих учеников из Университета и из ГИИИ. Семинар этот мы назвали Бумтрестом — производное от прозвища Бориса Михайловича. В Бумтресте произошло то, что всегда происходит в подобных случаях, — ученики начали разбредаться в разные стороны. «Мне больше нечему их учить», — сказал Эйхенбаум.

Последним толчком к развалу послужил доклад, прочитанный Эйхенбаумом в Бумтресте и посвященный излюбленной тогда эйхенбаумовской теории литературного быта. Эйхенбаум согласился с необходимостью привлечения социального ряда для объяснения литературной эволюции. Но по его тогдашнему мнению, это должен был быть ближайший, *соседний ряд*: общественный статус писателя, формы его профессионального существования, организация издательской и журнальной деятельности. Все это Борис Михайлович называл литературным бытом.

К литературному быту семинар отнесся недоброжелательно. Одни считали, что в *соседний ряд* вообще заглядывать не следует. Другие полагали, что Эйхенбаум делает это недостаточно последовательно.

После распада Бумтреста в течение некоторого времени (недолго) для чтения докладов собирался кружок, в который вхо-

дили: Г. А. Гуковский (в Бумтресте его не было), Б. Я. Бухштаб, В. А. Каверин, Н. А. Коварский, Н. Л. Степанов и я. Председателем кружка избран был В. А. Гофман.

В публикуемых здесь «элегиях» отразились сложные отношения с мэтрами. В первой последовательно упомянуты Бернштейн, Тынянов, Эйхенбаум. Последние две строфы посвящены Борису Михайловичу Энгельгардту, чья методология была ориентирована на философские категории. Энгельгардт противопоставлял опоязовскому расчленению произведения на форму и внеэстетический материал идею *единоцелостного эстетического ряда*, в котором означающее и означаемое нерасчленимы. Студенты, особенно студенты младших курсов, увлекались лекциями Энгельгардта — к неудовольствию наших мэтров.

При всем разброде пафос ученичества был очень силен. По тексту «элегий» рассеяны формулы, характерные для научного мышления мэтров. Эйхенбаумовский литературный быт и его же приверженность идее смены культурных поколений (через каждое десятилетие). Тыняновская *двупланность* — наличие, особенно в стихах, подспудных, дополнительных значений слова. Тыняновский историзм, нашедший свое выражение в таком понятии, как исторически изменчивая *функция* произведения в целом и отдельных его элементов, или таком, как жизнь произведения «в веках». Для нас это были не отвлеченные научные термины, но живые формулы, укоренившиеся в сознании, формировавшие культурное восприятие, и в этой своей интимности подлежащие словесной игре.

Мы любили книгу Шкловского «Zoo, или Письма не о любви». Это и сейчас прекрасная книга — я недавно ее перечитывала. В ней показано, как горечь перерабатывают усмешкой. В отношениях с учителями было много горечи и много пафоса.

Встречу с ними я и сейчас, подводя итоги, считаю одним из важнейших фактов моей биографии. Тех, кто умел учиться, они своим примером учили думать и отстаивать свои мысли.

I

О память сердца, ты сильнее
Рассудка памяти печальной...
Батюшков

Я помню влево от ворот,
От бед вдали, от кухни близко
В литературу черный ход,
Незабываемый и склизкий¹.

Ночь. Час, и ночь, и два часа.
Нам друг был Бернштейн пылкий.
Хрипели в КИХРе голоса
И там же звякали бутылки².

О знаю — в том или в ином
Моя вина. О час разлуки!
Мне больше не глушить вином
Фонографические звуки.

Коварский! Ты уж не Орфей,
Не кажешь в КИХРе стройность стана.
И, верно, Федоров Андрей
Там пьет из твоего стакана³.

Сергей Игнатьич! Вас зову.
Пускай мы изгнаны из рая,
Но треугольник, ер и шву
Мы будем помнить, умирая⁴.

Мы помним все. И жадный круг,
Внимавший мэтру ненасытно.
И голос, говорящий вдруг:
«М-да, это очень любопытно...»⁵

Как он умел нас уверять,
Что вещи вздор, а суть глубины,
Что жанр не жанр, что мать не мать,
Что ты не ты, что дом — чужбина⁶.

Задумчив Всеволод стоит,
Тамара кружится над бездной,
Погибну, — Валя говорит, —
Но гибель от него любезна⁷.

Не догадавшись отдохнуть
И не решаясь удивиться,
В двупланность мы держали путь
За ироническим возницей.

А Бум! В дни бури и беды,
На диспутах, в пивной, в Бумтресте,
В объятиях морской воды⁸
Он Бум, и он всегда на месте.

Его удел не грубый смех,
Ему на случай ссор и сшибок
Дана тончайшая из всех
Академических улыбок.

На Виноградова грозу,
На Горбачева первородство⁹,
На Бори Бухштаба бузу
Борис Михайлыч улыбнется.

Друзья, в какую глушь и даль
Нас не забросила б судьбина,
Мы будем вечно помнить — Даль
Был преталантливый мужчина¹⁰.

Мы всё прошли, за рядом ряд,
И скоро ищущим в награду
Откроют тайны, говорят,
Единоцелостного ряда.

Пока же каждый, утомлен
В борьбе с двупланностью последней,
Не выходя из ряда вон,
Заглядывает в ряд соседний.

II

Традиция сюда нас привела,
Традиция к столу дорогу стелит.
Так выпьем же за славные дела!
О, выпьем же за милое безделье.

Вы помните ли ночи, до утра:
Зоо, Пастернак, цитаты, пиво — разом¹¹,
И пиво, и словесная игра
Наш до утра захлестывала разум.

Мой друг Коварский свой сгибает стан
Над аннотациями беспрестанно¹²,
Мой друг Гуковский, если не декан¹³,
То нечто очень близкое к декану.

Докладчик все мрачнее и мрачней.
Он хмурится, он отвечает суше.
А Виктор свой язвительный елей
Все льет на заблудившуюся душу.

Нам трость Тынянова указывала путь,
Бум приоткрыл нам двери рая,
Нас Шкловский вел, и не хотел свернуть,
И шел, огромным черепом сверкая.

Но функции сгустили свой туман,
Но подошли, но обступили круто.
Тогда он в призрака швырнул стакан¹⁷,
И поступил при сем почти как Лютер.

В другом остыл формальной страсти жар.
Что ни родит, — он тут же убивает:
В своей могиле спит Вазир-Мухтар,
Без взрослых функция в веках гуляет.

Степанов! Ты ли? — вязаный жилет,
Виски приглажены и шаг не слышен.
А помнишь, друг? Но это ведь секрет...
Ах да, секрет... Так тише, муза, тише.

А помнишь, как до радостной зари
Ты, несмотря на увещанья наши,
Напившись пьян, да, пьян, как ни мудри,
Колол дрова на кухне у Наташи¹⁴.

Нам время тлеть, другим пора цвести,
Нас червь годов и гонораров гложет.
Один Борис до двадцати пяти —
Как ни растет, никак дойти не может¹⁵.

Но в мужестве, но в мудрости к тому ж,
Едва ли кто сумеет с ним сравняться.
Как доктор, сух и умудрен, как муж,
Он скажет нам: «Ну что ж, живите, братцы...»

А Гофман тот, тот милосерд, но прав —
«Нет на земле негодного доклада.
Формальный вы нарушили устав?
Ну что же, мы всегда дерзанням рады»¹⁶.

А третий, тайну времени познав,
Нам изъяснил закон десятилетий¹⁸.
Он говорит, что ученик лукав
И что отцов не разумеют дети.

«Я предложил вам быть или не быть,
Я говорил вам — быт не быт, но шире¹⁹,
А вы некстати вздумали топить
Какой-то там мачтовый лес в эфире»²⁰.

Мы заметаем пафоса следы,
Ирония нам чувство запретила,
Но капля элегической воды
Влилась в мои ученые чернила.

Традиции сюда нас привели.
О, этот день — привычек милых царство,
Неувядаемых, как галстук Роботи,
И незапамятных, как Николай Коварский²¹.

Бум, милый мэтр! Традиция сильна.
Пусть много здесь и блудных, и неверных,
Но Вы бокал веселого вина
Традиционно выпейте до дна
За всех неуберегшихся от скверны.

¹ Вход в помещение Высших курсов искусствоведения при ГИИИ на Галерной улице. Курсы разрастались, им стало тесно в Zubовском доме на Исаакиевской площади. Их перевели тогда на Галерную.

² КИХР — Кабинет изучения художественной речи, где С. И. Бернштейн вел занятия по фонетике, используя свои фонографические записи голосов поэтов. Бернштейн чрезвычайно опаздывал на занятия, и мы иногда сидели до глубокой ночи. Для подкрепления сил держали в КИХРе немного вина, какое-нибудь печенье, стаканы.

³ Бернштейна называли «фонетик и фанатик». От своих учеников он требовал столь же страстного отношения к фонетике. Не найдя его, с ними порывал. Андрей Венедиктович Федоров принадлежал к следующему поколению учеников Бернштейна.

⁴ Треугольник, ер, шва — знаки фонетической транскрипции.

⁵ Ю. Н. Тынянов.

⁶ Парафраза строк из стихотворения Пастернака «Так начинают. Года в два...»: «Мерещится, что мать — не мать. / Что ты — не ты, что дом — чужбина».

⁷ Здесь упомянуты: В. В. Успенский, Т. Ю. Хмельницкая, В. Г. Голицына. К последней относится парафраза строк из «Евгения Онегина»: «Погибну, — Таня говорит, — но гибель от него любезна» (6 гл., строфа 3).

* В 20-х годах лето я проводила в Одессе у моих родных. В 1927 году Борис Михайлович гостил там у меня несколько дней. У меня была собственная лодочка, нечто вроде душегубки на двоих. Я катала в ней Б. М., что он перенес стойко. Б. М. хорошо плавал.

⁹ Горбачев Георгий Ефимович — в 1920—30-х годах — один из ведущих представителей марксистского литературоведения. В 1937 году был незаконно осужден.

¹⁰ Б. М. Эйхенбаум увлекался тогда русской прозой 1820—1830-х годов (Марлинский, Вельтман, Вл. Одоевский, Даль и другие). Он читал у нас соответствующий спецкурс и вел семинар. Доклады, прочитанные на этом семинаре, легли в основу сборника «Русская проза», вышедшего в 1926 году под редакцией Эйхенбаума и Тынянова.

¹¹ «Зоо, или Письма не о любви» — книга Шкловского, которой мы тогда увлекались. Здесь допущено отступление от метра. Для сохранения пятистопного ямба приходится читать не «Зоо», а «Зо». У нас процветала игра «в цитаты». Брели какое-нибудь слово и в письменной форме вспоминали стихи, в которых оно употребляется, — кто больше.

¹² Аннотирование книг для библиотечного коллектора — это был способ заработка. Я тоже этим занималась.

¹³ Г. А. Гуковский занимал должность замдекана Высших курсов.

¹⁴ Наташа — Наталья Петровна Сурина, моя однокурсница.

¹⁵ Борис — Б. Я. Бухштаб. Он был на год-два моложе других.

¹⁶ Парафаза стихов Баратынского «На посев леса»: «Велик Господь! Он милосерд, но прав: / Нет на земле ничтожного мгновенья...»

¹⁷ Кроме ежегодных общепитутетских вечеров ежегодно устраивался вечер нашего семинара; обычно в фотостудии Наппельбаума. Дочь этого известного фотографа Ф. М. Наппельбаум была участницей семинара Эйхенбаума и Тынянова. Ее сестра И. М. Наппельбаум несколько раз нас снимала. Иногда вместе с нами отмечал годовщину семинара В. Б. Шкловский, приезжавший из Москвы. На одной из годовщин разгорелся бурный теоретический спор. Шкловский выступил против чрезмерного тыняновского крена в историзм (функции, произведение «в веках»). В пылу речи Шкловский с размаху швырнул на пол и разбил вдребезги стакан, наполненный вином.

¹⁸ Эйхенбаум развивал тогда мысль о том, что каждые десять лет опередается новое поколение со своими требованиями.

¹⁹ Имеется в виду эйхенбаумовская теория литературного быта.

²⁰ «Топить мачтовый лес в эфире» — строка из стихотворения Пастернака «Любить, — итти, — не смолкнул гром...» («Сестра моя жизнь»). Эту строку цитировал Б. Я. Бухштаб в докладе о Пастернаке, прочитанном в нашем семинаре и вызвавшем неудовольствие Эйхенбаума.

²¹ Татьяна Альфредовна Роболы (она всегда носила галстуки) и Николай Аркадьевич Коварский состояли в Институте с 1920 года — это был первый прием на Словесное отделение ГИИИ. Степанов, Сурина, я — мы учились на курсе приема 1922 года.

**СТЕНОГРАММА ОБСЛЕДОВАНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ
КОМИССИЕЙ КУЛЬТПРОПА
ЦК ВКП(б) 28 апреля 1934 г.**

Публикация, вступительная статья и примечания С. В. Шумихина

3 июля 1933 г. в Москве, специальным правительственным постановлением, был утвержден в качестве самостоятельного научно-исследовательского учреждения Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики (ЦМЛ; с августа 1934 г. носит свое современное название — Государственный литературный музей).

Заслуга в организации музея принадлежит В. Д. Бонч-Бруевичу. Старый большевик (член РСДРП с 1895 г.), соратник В. И. Ленина, занимавший во время революции ряд важных постов, Бонч-Бруевич по причинам, которые остаются не вполне ясными, еще в 1920-е гг. отошел от непосредственной партийной и государственной деятельности, посвятив себя научной работе. В сферу его интересов входила история религии, особенно русского сектантства и раскола (капитальные «Материалы» по этим вопросам, вышедшие еще до революции в нескольких томах, свидетельствуют об энтузиазме их собирателя); история русской литературы (Бонч-Бруевич был заведующим редакциями академических собраний сочинений Л. Н. Толстого и А. С. Пушкина) и, пожалуй, в наибольшей степени, собирание и издание архивных материалов.

Создать новый литературный музей оказалось непростым делом. Правовое положение личных архивов тогда не было достаточно четко определено. Центрархив, в чьих хранилищах документы личного происхождения присутствовали в виде архивов, вывезенных из национализированных усадеб и имений (вроде Остафьевского архива князей Вяземских), либо в составе фондов упраздненных учреждений царской России (таких, как фонды цензурных комитетов, полицейских и жандармских управлений и др.), — в то время не занимался приобретением личных архивов у населения. По традиции подобные материалы приобретали отделы рукописей библиотек и музеев. Суммы, отпускаемые на это Наркомпросом, были достаточно скудными.

Используя свой авторитет, сохранившиеся связи и знакомства в высших партийно-государственных сферах, сумев преодолеть немалое сопротивление на разных уровнях, Бонч-Бруевич добился весьма значительных ассигнований на приобретение личных архивов, вначале для Комиссии по устройству ЦМЛ, работавшей с 23 мая 1931 г., а затем и для самого музея. Финансирование шло не от Наркомпроса, а непосредственно от СНК СССР¹.

Необходимо подчеркнуть, что должность директора литературного музея, при том, что она, несомненно, явилась сильным понижением на номенклатурной лестнице, была принята Бонч-Бруевичем добровольно и с охотой. Это не было замаскированной опалой, как, например, назначение в

1924 г. В. И. Невский директором Румянцевского музея, преобразованного затем, в феврале 1925 г., в Библиотеку им. Ленина. Одновременно в обществе усиливались тревожные тенденции: со второй половины 1920-х гг., вначале исподволь, постепенно нарастая, разворачивалась кампания против музеев и библиотек, как очагов, вокруг которых группировались остатки старой гуманитарной интеллигенции. Это было сочтено вредным; поначалу «музейных крыс», цеплявшихся за иллюзорные призраки старой культуры, едко высмеивали (см., например, киносценарий В. Маяковского «Любовь Шкафолобова» // Собр. соч. Т. 11), затем, после ухода в 1929 г. А. В. Луначарского с поста наркома просвещения (его сменил А. С. Бубнов) и, особенно, «дела историков» (проведенной ОГПУ в конце 1929 — начале 1931 гг. крупномасштабной операции), дошло и до арестов².

Искреннее желание Бонч-Бруевича превратить музей в центральное хранилище уникальных рукописей и авторитетный научный центр мирового значения, его организаторский талант, работоспособность, инициатива, предприимчивость, эрудиция и культура сомнению не подлежат. Но положение директора музея как официального лица и видного деятеля коммунистической партии, чья биография не была запятнана причастностью к уклонам или оппозициям, требовало демонстрации полной поддержки линии партии, в том числе и в развернувшейся охоте на «врагов народа». В многочисленных письмах, адресованных наркомом внутренним дел Ягоде, Ежову, Берии и выдержанных в доверительном тоне общения старых партийных товарищей, Бонч-Бруевич всячески подчеркивал свою лояльность и отчитывался в акциях, предпринятых им по собственному почину, которые этичными никак не назовешь, — вроде установления слежки за своими сотрудниками или перлюстрации их переписки³.

Впрочем, действительность редко бывает черно-белой. По счастью, не одна только переписка с НКВД, в невыгодном виде освещающая личность Бонч-Бруевича, определяла нравственный облик директора Гослитмузея. Иначе были бы непонятны теплые отзывы о Бонч-Бруевиче как о человеке, которые приходилось слышать от работавших вместе с ним, а также то, что такие разные люди, в порядочности которых сомневаться не приходится, как М. А. Цявловский и Р. В. Иванов-Разумник, Д. И. Шаховской и С. Д. Шереметев, С. М. Бонди и Б. П. Козьмин, — на протяжении долгих лет поддерживали с ним дружеские отношения и сотрудничество.

Достигнуть выдающихся результатов в работе музея (до некоторой степени об этих результатах можно судить по 12-ти томам «Летописей Государственного литературного музея», несколько не потерявших до сих пор своего научного значения) было возможно лишь привлекая к работе специалистов самого высокого класса. Среди них оказалось немало так называемых «бывших людей»⁴. И Бонч-Бруевич не спешил отдавать их на закание.

В фонде музея сохранился любопытный документ, подготовленный, очевидно, к проверке работы музея очередной комиссией. На отрывном листе из блокнота с грифом «Наркомпрос РСФСР. Государственный литературный музей» рукой управляющего делами музея К. А. Зилова перечислены семеро сотрудников, у которых в анкетах были записи о судимости. Все они входили в число ведущих специалистов. Бонч-Бруевич сделал на листке карандашом свои пометки (выделены курсивом):

«1. Беляев Мих. Дм. — в 1931 по делу Академии наук, концлагеря — высылка (минус) 12.

2. Анциферов Н. Н. — в 1929 по делу философского кружка и по делу историков, 58 ст. УК к 5 год. закл. в конц. лаг.

Имеет грамоту с канала и полное освобождение.

3. Малютин Р. М. в 1930 г. осужден на 5 лет в конц. лагерь по 58¹⁰, 58¹¹ ст. ст. УК.

Религиозн. дело.

4. Ильян И. А. в 1930 осужден по ст. ст. 58¹⁰, 58¹¹ УК, отбыв. заключ. 3 года.

Религиозн. дело.

5. Потоцкая Н. Н. в 1931 арестована и выслана без предъявл. обвин. на 3 года. Пробыла в ссылке 2 года.

6. Ильин Н. Н. в 1931 высылался колл. ОГПУ в адм. ссылку по делу Московских историков. Освобожден по обжалов. в прокуратуру в сент. 1931.

7. Клепиков С. А. в 1931 привлекался к отв. и был под стражей 8 мес. по делу Госиздата.

Освобожден без ограничений.

25/VIII — 37.

Зилов».

В нижнем углу — резолюция Бонч-Бруевича карандашом:

«Архив А. И. Д (аниэльбек) с (секретный). Показывал комиссии 25/VIII.37. Увольнять не рекомендовали. В. Б.-Б».

Сам факт принятия на работу в музей, на должности не дворников или сторожей, а ведущих научных сотрудников, людей, отмеченных печатью 58-й статьи, предоставление им возможности помещать свои исследования в изданиях музея, в «Литературном наследстве», с которым Бонч-Бруевич тесно сотрудничал, говорит о многом и не может быть сброшен со счетов.

На протяжении всего своего предвоенного существования Гослитмузей был объектом пристального внимания со стороны большого количества контролирующих инстанций. Проверяли музей десятки комиссий: от ЦК ВКП(б) — Культурно-пропагандистский отдел, Отдел печати, Центральная контрольная комиссия; от НКВД — Экономический отдел, Главное управление государственной безопасности, Секретно-политический отдел; были проверки со стороны Наркомпропа РСФСР, Главлита, Центрального архивного управления и, конечно, финансовых органов. Знакомство с подробнейшими объяснительными записками, которые приходилось писать Бонч-Бруевичу по результатам проверок, показывает, что архивно-собираТЕЛЬСКАЯ, вообще научная деятельность музея ни одну комиссию не интересовала. Интересовало другое. Тщательно, до третьего колена, изучались биографии сотрудников, выяснялось классовое происхождение лиц, у которых музей приобретал архивные материалы; предметом особого внимания становилась связь музея с заграницей, в том числе и с советскими полпредами за рубежом, через которых разыскивались, приобретались и переправлялись в СССР материалы, связанные с русской культурой, скрупулезно проверялось расходование на эти цели валюты. Постоянный и неослабевающий интерес проявлялся к наличию в музейных фондах материалов, связанных с «врагами народа»⁶. Словом, достаточно стандартные направления деятельности комиссий абсолютно точно отражали общественно-политическую ситуацию в стране.

28 апреля 1934 г. в ЦМЛ, который помещался тогда в нескольких небольших комнатах в доме № 5 на Рождественке, против гостиницы «Савой», явились представитель Культурно-пропагандистского отдела ЦК ВКП(б) Марин и член Научного совета музея С. С. Динамов. Члены комиссии Культпропа провели в музее несколько часов, задавая вопросы сотрудникам и знакомясь с документами. Вопросы и ответы стенографировались. Сам Бонч-Бруевич в это время отсутствовал, находясь в командировке в Ленинграде, и познакомился со стенограммой обследования музея по приезду, сделав на ней многочисленные пометки красно-синим карандашом (в публикуемом тексте выделены шрифтом).

На вопросы комиссии отвечали старшие научные сотрудники Ирина Александровна Успенская, Мария Григорьевна Муравьева, Николай Петро-

вич Чулков, Наталья Александровна Дилевская, Филипп Петрович Швальбе, а также искусствовед Алексей Александрович Федоров-Давыдов, не состоявший в штате музея, а приглашенный как эксперт для оценки изобразительных материалов⁷.

Перед нами — диалог как бы двух поколений, двух культурных генераций. И дело не в возрасте членов комиссии и сотрудников музея, которые могли быть ровесниками. Отношение к культурным ценностям, оставшимся от «старого мира», на официальном уровне, где определялось это отношение, и на более низких, бытовых уровнях, пройдя в 1920-е гг. довольно сложную эволюцию, к середине 1930-х открыстализовалось в формы, сохранявшие устойчивость вплоть до последних лет. Ценности подвергались при этом довольно строгой инвентаризации, при которой некоторые явления включались в контекст «культуры победившего социализма» полностью (например, Пушкин), некоторые — избирательно и частично (Достоевский, Фет), иные же исключались абсолютно (Константин Леонтьев, Розанов). Но и интегрированные ценности вместо того, чтобы активно включаться в сферу современной культуры как живая составная часть, канонизировались в установившихся заранее жестких рамках и становились скорее парадной иллюстрацией к известному положению о том, что «коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», — торжества, которыми было ознаменовано 100-летие смерти Пушкина в 1937 г., с одной стороны, и распоряжение правительства отказаться от комментариев в академическом 16-томном собрании его сочинений, с другой, достаточно наглядно это показывают.

Из беспристрастно зафиксированных стенограммой вопросов членов комиссии Культпропа вырисовывается образ советского чиновника от культуры — чиновника нового типа, который в те годы повсеместно сменял на различных постах уходящее поколение старых большевиков, людей, в той или иной степени сохранявших связь с культурой XIX века. Тип этот, надо сказать, оказался весьма живуч: с незначительными модификациями он сохранился и в настоящее время. Основные его черты: узко-практическое мышление, не только отвергающее «излишнее» теоретизирование, но и не способное прогнозировать на более или менее длительную перспективу последствия своих поступков и решений; заранее заданная, так сказать, неспровоцированная агрессивность и подозрительность (Марин и Динамов держат такой тон, словно заранее уверены в виновности сотрудников музея и стремятся их уличить в чем-то); большая самоуверенность и апломб, неразрывно связанные с некомпетентностью, а порой и с вопиющим невежеством. Не говоря уже о вопросах, непосредственно связанных с теми или иными аспектами музейной работы, истории литературы и т. п., это невежество проявляется и в оборотах речи, построении фраз, иногда с забавными одессизмами (с поправкой, разумеется, на возможное несовершенство стенографической записи)⁸. Если о работнике аппарата ЦК Марине нам ничего не известно, то некомпетентность, проявляемая С. С. Динамовым, достаточно неожиданна. Динамов (1901—1938), погибший в годы «большого террора», с 1919 г. был членом ВКП(б), печатался начиная с 1923 г. Специализируясь на истории западной, преимущественно английской и американской литературы, он писал о творчестве Г. Уэллса, Б. Шоу, М. Твена, Д. Лондона, Э. По, Э. Хемингуэя; под его редакцией и с его вступительной статьей вышло собрание сочинений Т. Драйзера. Динамов в разное время входил в редакции «Литературной газеты» и «Интернациональной литературы»; арест прервал его работу над книгой о Шекспире. Всё это предполагает высокий уровень культурного развития, совершенно несовместимый с заявлением, сделанным Динамовым в первые же минуты

работы комиссии: «Вот вами куплены автографы Пушкина за границей на валюту. Пушкинский Дом в Ленинграде имеет столько этих самых автографов, что гнаться за ними и тратить валюту совершенно не надо и бесцельно...» Однако и это безапелляционное и нелепое заявление, и множество других вопросов, задававшихся Динамовым на обследовании, заставляют серьезно скорректировать мнение о компетентности Динамова как специалиста-литературоведа.

Пометы Бонч-Бруевича на стенограмме свидетельствуют о его возмущении работой комиссии Культпропа; о том же говорит и его подробная докладная записка наркому просвещения А. С. Бубнову от 20 мая 1934 г., представляющая собой уже ответ на доклад, направленный комиссией в Политбюро (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 61, л. 11—23).

В этом столкновении с Культурно-пропагандистским отделом ЦК Бонч-Бруевич вышел победителем. Последствия доклада комиссии и объяснений директора музея были скорее благоприятными для музея. В августе 1934 г. Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики был реорганизован: к нему присоединился упраздненный Литературный музей Библиотеки им. В. И. Ленина, и новый музей, получивший название Государственного литературного, переехал в достаточно просторное здание бывшей картинной галереи Румянцевского музея на ул. Маркса — Энгельса, 18. Впрочем, около года спустя это здание, в связи со строительством новых корпусов Библиотеки им. В. И. Ленина, было снесено, а Бонч-Бруевича ждали еще десятки проверок и комиссий и, менее чем через шесть лет, в марте 1940 г. снятие с должности директора Гослитмузея с передачей всего его архивного собрания в Главное архивное управление НКВД СССР, где, едва ли не для этих целей, был образован новый Центральный государственный литературный архив.

* * *

В документах фонда Гослитмузея в ЦГАЛИ стенограмма представлена в виде двух текстов: рукописного и машинописного, представляющего собой перепечатку рукописи. На машинописном тексте имеются пометы Бонч-Бруевича; он и воспроизводится здесь (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 2, ед. хр. 2)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сохранилось постановление СНК СССР от 8 сентября 1935 г. за подписью В. М. Молотова, где говорится: «Отпустить т. Бонч-Бруевичу из резервного фонда СНК СССР 75 тыс. руб. на приобретение литературных архивов для Государственного литературного музея» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 3, л. 14).

² Первая, насколько нам известно, в советской историографии работа о «деле историков» (называемом также «делом академиков», «делом Академии наук») появилась сравнительно недавно (Брачев В. С. «Дело» академика С. Ф. Платонова // Вопросы истории. 1989. № 5. С. 117—128). К сожалению, из работы, не свободной от мелких фактических неточностей, не ясны непосредственные причины, повлекшие за собой разгром Академии. Автор считает, что определенную негативную роль сыграли напряженные отношения, сложившиеся у Академии с Центральным РСФСР после того, как его новое руководство в лице М. Н. Покровского вынудило одного из пионеров советского архивного строительства С. Ф. Платонова подать в мае 1923 г. в отставку с должности заведующего Петроградским отделением Центрархива. На наш взгляд, для того чтобы ставить этот конфликт в не-

посредственную связь с последовавшими шесть лет спустя арестами ленинградских, а затем московских историков, оснований слишком мало. Более важным представляется тот факт, не упомянутый в статье В. С. Брачева, что при обновлении Академии наук, после выбора новых академиков-марксистов (Н. И. Бухарина, М. Н. Покровского, Г. М. Кржижановского, Д. Б. Рязанова, П. Н. Сакулина, Н. И. Вавилова, А. Е. Чичибина и др.) прошедшие на выборах по отделениям А. М. Деборин, В. М. Фриче и Н. М. Лукин 15 января 1929 г. не были выбраны на общем собрании академиков. Только 13 февраля, после «нажима общественного мнения», когда в многочисленных газетных фельетонах инцидент был квалифицирован как рецидив «ушедший в безвозвратное прошлое эпохи князей Дундуков», Академия в новом составе, как тогда говорилось, «исправила свою ошибку». Против этого-то «заговора» академиков старой формации и была направлена борьба, имевшая своим результатом также перевод Академии из Ленинграда в Москву. См. об этом также: *Ходасевич В. Ф.* Архивная провокация // Возрождение. 1929. 8 нояб. № 1640.

³ См. нашу работу «Письма наркомам» (Знание — сила. 1989. № 6), где опубликованы копии отложившихся в делопроизводстве ГЛМ некоторых из адресованных Бонч-Бруевичем в НКВД писем.

⁴ Термин, по-видимому, восходит к названию давнего очерка М. Горького об обитателях казанской ночлежки (1897 г.). В новом значении употребил это словосочетание Сталин 7 января 1933 г. в докладе «Итоги первой пятилетки» на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б), заявив, что «бывшие люди» — это («...») последние остатки умирающих классов: частные помещики и их челядь, частные торговцы и их приспешники, бывшие дворяне и попы, кулаки и подкулачники, бывшие полицейские и жандармы, всякого рода буржуазные интеллигенты шовинистического толка и все прочие антисоветские элементы» (Правда. 1933. 10 января). После столь расширительного толкования термин обрел права гражданства в качестве официального: из статей и фельетонов он перекочевал в деловую переписку, стал употребляться в официальных документах.

⁵ ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 212, л. 13. А. И. Даниэльбек — личная стенографистка Бонч-Бруевича, зав. секретной частью ГЛМ.

⁶ См. об этом в нашей работе «Судьба архива Ф. Ф. Раскольников» (Наше наследие. 1988. № 4. С. 79—85).

⁷ А. А. Федоров-Давыдов (1900—1969) был зав. отделом нового русского искусства Третьяковской галереи в 1929—1934 гг. Уволенный с работы, он пробовал поступить в Гослитмузей, но принят в штат не был. Причина — скорее всего, полученная Бонч-Бруевичем 9 июня 1934 г. в конверте с грифом «Секретно» характеристика Федорова-Давыдова. Выразительный документ эпохи стоит того, чтобы привести его целиком:

«ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ за период своей деятельности в Третьяковской Галерее проявил себя как человек с резко выраженными антисоветскими убеждениями и взглядами, которые им систематически высказывались в личных беседах с сотрудниками и аспирантами, на аспирантских занятиях и на массовых собраниях.

Ф.-Д. халтурно относился к занятиям с аспирантами и сам совершенно открыто заявлял, что ему невыгодно передавать свои знания молодым кадрам. Такие установки вели к тому, что преподаватель Ф. Д. к занятиям не готовился, путал своих слушателей и извращал подлинные исторические факты.

Ф.-Д. не выносит товарищеской критики, которая обычно приводит его в бешенство, граничащее с грубыми оскорблениями его оппонентов.

В вопросах искусства Ф.-Д. стоит на эклектических позициях, в которых причудливо уживаются и реакционные стороны эстетики А. Бенуа, и

механический подход к объяснению искусства, выводя таковой непосредственно из экономики, и попытки прививать учение Маркса-Ленина к своей порочной концепции. Ф.-Д. не любит идейную реалистическую живопись, особенно живопись революционную, которую он всячески старается опорочить в своих высказываниях.

Ф.-Д. игнорирует разработку вопроса об овладении наследством старых мастеров искусства и вообще совершенно не понимает, или сознательно не желает понять этой важнейшей проблемы.

По своему происхождению Ф.-Д. сын крупного капиталиста.

На основании изложенных фактов Партийная Организация ГТГ и Ленинский Райком ВКП(б) поставили вопрос о немедленном увольнении Ф.-Д., что и было сделано по согласованию с Культпропом ЦК ВКП(б) и Наркомом тов. БУБНОВЫМ.

Борьба с Ф.-Д. проходила в ГТГ при активном сопротивлении отдельных сотрудников ГТГ, стоящих на позиции Ф.-Д.

Печать

Секретарь Парткома
ГТГ Дубовицкий
Члены Парткома:
Замошкин
Сысоев»

9/VI-34 г.

(ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 4185).

В 1934—1944 гг. А. А. Федоров-Давыдов работал в Текстильном институте (профессор с 1935 г.), а также был заведующим научно-исследовательским сектором ВГИКа (1934—1937 гг.). В 1960-е гг. входил в члены Научного совета ЦГАЛИ.

⁸ Подобно тому как в профессиональном языке моряков или горняков стойко удерживаются особые языковые нормы, профессиональная бюрократия «обогатила» русский язык своими особенностями, сразу подмеченными Ильфом и Петровым, Зощенко, Булгаковым. Среди главных таких особенностей — упорное несклонение мужских фамилий, оканчивающихся на согласную («до сведения тов. Бонч-Бруевич доведено...»), употребление родительного падежа вместо дательного («согласно приказа», «согласно постановления»), такие языковые уродцы, как «вырешить вопрос», «уплочено». Таким языком писаны документы, исходившие из Наркомата просвещения, Культурно-пропагандистского отдела ЦК ВКП(б); документ, написанный правильным литературным языком, в их массе выглядит даже несколько неестественно.

Дилевская сообщает о порядке прохождения материалов от стола секретаря до архива. Марин просит сообщить, какие материалы приобретались музеем. Дилевская предлагает просмотреть поступления по картотеке. Марин останавливается на просмотре книги поступлений. Входит Динамов.

? **Марин.** Кто такой Трефолев?

Чулков. Провинциальный литератор, писатель, в свое время довольно известный. В архиве его есть творческие рукописи, письма и пр.

? **Марин и Динамов.** Кто такой Светлов?

Чулков. Писатель, беллетрист, редактор «Нивы».

? **Марин.** Кто такой Льдов?

Чулков. Поэт.

? **Марин.** Вы приобрели архив Садовского. Кто такой Садовский?

Дилевская. Поэт, писатель, довольно известный в свое время.

Марин. Когда он жил?

Дилевская. 90-е и 900-е гг.¹

? **Марин и Динамов** (*усмехаясь*). Ну, этого мы помнить не можем.

Динамов. Что это за сказка Барыковой, которую вы купили?

Чулков. Барыкова — писательница, в свое время довольно известная.

Дилевская. Некоторые вещи ее запрещались цензурой. Кажется, в «Academia» поднимался вопрос о ее переиздании.

Динамов. Мало что переиздает «Academia». Еще недавно они допустили крупную ошибку². Вот вами куплены автографы Пушкина за границей на валюту. Пушкинский Дом в Ленинграде имеет столько этих самых автографов,

?? что гнаться за ними и тратить валюту совершенно не надо и бесцельно...

Дилевская. Тысяча первый автограф Пушкина так же уникален, как и первый...

Муравьева. Тем более, что есть разночтения с опубликованным текстом.

Динамов. Покажите опись Гальперина—Каменского. Еще надо узнать, кто Гальперин, может быть белый эмигрант?³

Швальбе.⁴ Гальперин уехал за границу задолго до революции.

(*Просматривают содержание описи Гальперина—Каменского*).

Динамов (*обращаясь к Марину*). Что, опять только автографы родственников?

? **Динамов.** Почему у вас все время? Бартенев, Бартенев...

Дилевская. Потому что архив распылился и приходилось приобретать его несколько раз у различных лиц.

? **Динамов.** Что это за записи Аракчеева на «Месяцеслове»?

Чулков. Это собственноручные записи о событиях его жизни на полях этой книги.

Дилевская. Это исключительно интересная вещь. В частности, есть записи об убийстве Настасьи Минкиной⁵.

Чулков. Записи просматривались специально приглашенной комиссией экспертов.

(Динамов записывает себе в блокнот).

Динамов. Почему Толстовский музей не покупает себе толстовских материалов, а покупаете их вы?

Чулков. У Толстовского музея нет средств.

Динамов. Вот здесь у вас материалы Плещеева. Мы у вас заберем 1 экземпляр.

Дилевская. А с какой целью, так сказать, вы берете?

Динамов. Нам надо ознакомиться.

Дилевская. Не для публикации?

Динамов. Нам нужно ознакомиться. Мы ничего не публикуем. Нам нужно знать, нужны ли нам такие вещи. *(Обращаясь к Марину):* Содержание, ты видишь...

Чулков и Дилевская. Редко интересное содержание. Ведь Костомаров выдал Чернышевского и хотел привлечь к этому делу Плещеева...⁶

Динамов. Так мы берем с собой.

Марин. Давай оставим. Зачем будем таскать лишнюю бумагу.

(Просматривают дальше по пунктам).

Динамов. Тут материалы Савина, авантюриста? А какие же у него подвиги?

Марин. Авантюрист без всякой романтики⁷. Куплены здесь рисунки Кузьмина, к какому это изданию?

Муравьева. К только что изданному, изд. «Academia».

Марин. Парижское издание Чаадаева здесь куплено?

Дилевская. Да, здесь.

Марин. Что это за альбом «Исторического вестника»? Я себе не представляю.

Чулков. Они все остались в стальной комнате⁸. Это альбом с портретами литераторов и писателей.

(Просматривают дальше протоколы).

Марин. Давайте начнем с конца года.

(Дилевская дает декабрьский протокол).

Марин. Кто это — Бахрушин? Что приобрели у него?

Дилевская. Ничего не приобрели у него. Здесь только сделано им сообщение о материалах, как члена нашей экспертной комиссии.

? **Марин.** Рукописи Пругавина. Кто это — Пругавин?

(Чулков поясняет, кто был Пругавин).

Марин. Осоргин. Это белогвардеец. Издательство «Задруга», «Русские ведомости». Знаю.

Дилевская. Но это старая его вещь.

? **Динамов.** Кто это — Липранди?

Чулков. Это тот, который выдал петрашевцев.

Динамов. Это письма Боратынского к кому?

Чулков. Это письма жены поэта Боратынского к сыну.

Марин. А вот материалы Липранди, почему они были вами куплены?

Чулков. Липранди много писал о Пушкине.

Марин. Уплочено-то хоть немного, 30 руб., но не в этом дело.

(Просматривают).

? **Динамов.** Что это за книга Гершензона «Мудрость Пушкина» с невырезанной главой?

Муравьева. Это один из немногих экземпляров книги, где сохранилась глава, которая потом была изъята, когда выяснилась ошибка Гершензона⁹.

? **Динамов.** Кто это — Владиславлев, у которого вы купили материалы?

Чулков. Сын ректора Ленинградского университета.

Марин. Но почему вы все-таки приобрели эти письма Владиславлева?

Чулков. Владиславлев имел отношение к литературе, он был профессор философии.

Марин. В каком году он был ректором?

Чулков. Кажется, в 1900.

? **Динамов.** Кто это — Богучарский?

Чулков. Богучарский — это историк революции.

Дилевская. Здесь есть творческие материалы и переписка. Этим архивом сейчас очень заинтересовался Институт Ленина и просил возможно скорее привести его в порядок.

Марин. Кто это — Семенов?

Муравьева. Сотрудник Института Маркса—Энгельса.

? **Динамов.** Кто это — Кондурушкин?

Чулков. Писатель, сотрудник группы «Знание», «Русского богатства» и других журналов.

Марин (*обращаясь к Динамову*): Посмотри, какие материалы: билетки, квитанции, мелочь всякая — кому это нужно?

Динамов. Предложение Португалова. Разве он жив?

Чулков. Это его сын и тоже литератор.

Муравьева. Однокурсник Ленина по университету.

Дилевская. У него даже есть воспоминания о Ленине.

Динамов. Что это за материалы Ивойлова?

(Показывают материалы).

Марин. Что это за 12 старинных брошюр?

(Показывают брошюры).

? **Марин.** «...рукопись чернилами, автор не установлен...» (смех). А для чего приобретать? Кто это — Нордман? «Слово о прислуге». Зачем это хранить?

Дилевская. А это жена художника Репина.

Муравьева. В свое время она была очень известна, выступала с докладами.

Марин. «...визитная карточка Добролюбова. Письмо секретаря редакции...» (смех). Для чего все это: письмо секретаря редакции? (Записывает себе в книжку). Все это мелочи, никому не нужны, да, может быть, и секретарь-то из буржуазной газеты «Биржевые ведомости»?

? **Динамов** (о записках Рейнбота). Зачем вы купили эту вещь? 2500 руб. — это огромные деньги. Даже издательство заплатило бы не больше.

Дилевская. Мы платим 50—75 руб. за лист, а издательство 400 рублей.

Динамов. Ну, положим, далеко не всегда 400. И вообще, кто этот Рейнбот, где он работает?

Муравьева. Он был сотрудником Пушкинского Дома, недавно умер.

Динамов. Но почему же он не предложил свои материалы туда? Почему купили вы? Зачем нужно создавать подобные скрещивания, зачем нам нужно иметь параллельные учреждения? У вас много денег. Так надо деньги разделить поровну, дать 50000 им и 50000 вам. А то у одних денег нет, а другим дают все. Одни покупают все, что только попадет, а другие завидуют.

Марин. Вот эти материалы о Россет...

Муравьева. Установлено Рейнботом, что ее записки — подложные...

Марин. Наоборот, сейчас, как будто, склоняются к тому, что они подлинные... Может быть, перепутаны только даты.

Чулков. Но как же можно в 30 г. писать о сочинении, которое вышло в 48 г.?

Марин. Вы говорите, где работал Рейнбот?

Муравьева. Он работал в Пушкинском Доме и был одним из организаторов Пушкинского музея при Лицее¹⁰.

Динамов. Письма Аристовой к Кусковой. Это к какой Кусковой?

Дилевская. К Екатерине Кусковой.

Марин. Кто был Хейсин?

Швальбе. Обычный кооперативный работник, он был муж Щегло.

Динамов. Это письма меньшевиков. Вообще, как правило: материалы меньшевиков и эсеров у нас не хранятся.

Дилевская. Мы купили колоссальную переписку Савинкова, там есть и творческие письма.

Динамов. Не лучше ли, так как это политические материалы, было бы передать в Музей революции?

Дилевская. Там есть его творческие письма, биографического характера, письма, как литератора...

Динамов. Организатора интервенции...

Марин. У кого они куплены и за сколько?

Дилевская. У его жены, у дочери Глеба Ивановича Успенского. Приблизительно оценены около полутора тысяч¹¹.

? **Динамов.** Кто это — Ермолов и от кого эти материалы?

Муравьева. Это внучка Ермолова. А Ермолов — это тот, на которого была ставка Пестеля при восстании декабристов.

Марин. Но все-таки, какое отношение имеет к вам портрет Ермолова? Совершенно не имеет никакого отношения. А уплачено 610 руб. Большие деньги. Ну зачем вам нужен Ермолов?

Муравьева. При выставках в залах, характеризующих декабристов, без него обойтись никак нельзя.

Марин и Динамов. Мы устраивали массу выставок и обходились прекрасно без него (*смех*). Не бережете вы советские деньги. Надо меньше денег давать.

Дилевская. А это было куплено тогда, когда у нас денег мало было.

? **Динамов.** Кто это — Крылов?

Марин. А, это был такой паршивый драматург¹².

Динамов (*читает*): «...записки, билеты...», мелочь всякая... Для чего?

Муравьева. Это бытовой архив писателя, который интересен для нас, так как Крылов был эпигон...

Динамов. Какой эпигон? Ничего не эпигон... халтурщик... И от кого же куплено, интересно? Такую халтуру покупать... Дайте нам сейчас же копию.

Дилевская. Вы смотрите совсем не ту опись. Это же другой архив. Вот вам другая опись.

Муравьева. Следует отметить, что музей придерживается той точки зрения, что для вскрытия классовой сущности того или другого литературного явления необходимо изу-

чать и эпигонов, а не строить историю на одних больших именах.

Динамов. Почему М. М. Успенский все время предлагает вам какие-то материалы? Он же состоит членом вашей экспертной комиссии и он же их оценивает. Неужели вы не понимаете, что создается неудобное положение: член экспертной комиссии предлагает материалы, он же их оценивает и он же получает деньги, не указывая, кому именно принадлежат материалы. Получается какое-то комиссионерство. Может быть, в данном случае этого и нет, но все-таки это крайне неудобно.

Марин. Где у вас заседает экспертная комиссия? Как она образуется?

Муравьева. В экспертную комиссию привлекаются лица директором музея — Владимиром Дмитриевичем.

(Просматривают дальше протоколы).

Динамов. Письма Барановой к отцу. Что это за письма? Письма Оболенского к отцу. *(Читает):* «...Христос воскресе... Милостивый государь...» Кому это нужно? Кто это — Шишкин?

Марин. Покупаете всякий хлам, существуют письма миллионов лиц. Не все же эти письма покупать...

Динамов. Зафиксируем, что никто из сотрудников музея не знал, что это за письма Шишкина. Просим дополнительно представить нам краткое содержание каждого письма Шишкина.

Муравьева. Когда архив этот приобретался, то был сделан соответствующий доклад с изложением мотивировки покупки.

Дилевская. Невозможно на память помнить несколько тысяч документов. Но в свое время, когда покупалось, было дано известное обоснование.

Динамов. Узнайте в бухгалтерии, кто получил деньги, 730 руб. за эти материалы, Успенский М. М. или не он.

(Дается справка, что 730 руб. получены М. М. Успенским. Рассматриваются протоколы дальше и опись Лихачева).

Марин. Они очень любят билетные квитанции.

Динамов. Тысячу рублей платить за такие письма, как «Христос воскресе» и «Милостивый государь»... *(читает дальше):* «...предложение Успенского приобрести книгу «Обряды евангельского вероисповедания». Покажите нам эту книгу. Почему вы приобрели рисунок «Держинский в гробу»? Ему лучше было бы быть в Музее революции.

Нельзя же покупать вещи только потому, что их приносят вам.

Чулков. Иногда покупается в порядке обмена фондов. Музей революции тоже покупает и потом обменивает.

Динамов. Надо же понимать, товарищи, что у нас не частные лавочки. Ведь деньги-то идут от государства. Зачем покупать, обменивать. Такие вещи просто прямо должны покупаться Музеем революции, а не вами.

(Просматривают дальше протокол).

? **Динамов.** Кто это — Поливанова?

Чулков. Двоюродная сестра народовольца.

Динамов. Это, конечно, очень приятно, но к вам никакого отношения не имеет.

(Просматривает материалы от Лихачева).

...Еще даром можно было бы их взять, но покупать...

Муравьева. Лихачев был видным литератором, переводчиком Мольера и т. п.

Дилевская. Здесь письма Плещеева, Чехова, Боборыкина.

Динамов. Давайте, пусть кто-нибудь из вас выделит отсюда наиболее ценный материал и мы посмотрим, что именно написал в этом письме Чехов. Мы хотим знать, что это именно за письмо.

Марин. Кто это — Кунин?

Муравьева. Это, кажется, сотрудник «Международной книги».

Дилевская. Я право не знаю: приходит к нам человек и предлагает интересные для нас материалы, а кто он, не знаю.

Марин. Вот здесь уплочено 1000 руб. за рукопись Некрасова. Это дорого.

Дилевская. Это ведь очень ценная рукопись и, так сказать, каноническая.

? **Динамов.** Чем ценная? Ведь она опубликована? А как эта рукопись попала к Бахрушину? У них, кажется, есть какой-то музей?

Муравьева и Дилевская. Да, театральный музей им. Бахрушина. Бахрушин сам собирал рукописи и, кроме того, к нему перешла громадная коллекция его отца.

Динамов. Хейсин, это кто — меньшевик? Зачем же покупать письма, фото меньшевиков? Мы не собираем архивы меньшевиков. Вообще, вам с меньшевиками и эсерами лучше не иметь дела. И архив Савинкова лучше было бы

отдать в Музей революции, там лучше с этим делом разобрались бы.

(Рассматривают книжку «Евангелие»).

Может быть, это ценность определенную и представляет, но для Антирелигиозного музея. Ведь за нее уплочено жалование нескольких месяцев рабочему. Надо понимать, с каким трудом нам достается каждая копейка. И деньги надо беречь, а не тратить их по пустякам.

Что значит рукопись-ирмология?

Федоров-Давыдов. Очевидно, собрание ирмосов.

Марин. Зачем тратить деньги на такие книги? В Румянцевском музее более 300000 неразобранных книг. Там есть редчайшие книги. А вы тратите деньги.

Динамов. Вот тут есть предложение Ашукина, различные материалы из его архива. Дайте 1 экземпляр этой описи. *(Берет ее с собой. Динамов дает протоколы с просьбой сделать выписки некоторых параграфов).*

За сколько вами был куплен портрет Горького?

Дилевская. Торговались, торговались и в конце концов купили за 15000.¹³

Динамов. Жерве жив или умер и кто он такой?

Муравьева. Это был военный историк. Он был в Финляндском полку и более 30 лет собирал материалы о Федотове, тоже офицере Финляндского полка. Продала эти материалы дочь Жерве. Эти материалы видел Эфрос и другие лица, которые говорят, что материал совершенно новый¹⁴.

Марин. Я хочу прямо взять протокол № 34.

Динамов. Прошу перепечатать некоторые параграфы протокола *(отмечает)*. Предложение Коновницыной «Письма игуменьи...»

Чулков. Это знаменитый процесс игуменьи Митрофании. Ее обвиняли в подлогах. Интересны в бытовом отношении¹⁵.

Марин и Динамов. Тут у вас есть польские документы. Разве подобные документы не передаются прямо в Польшу?¹⁶

Дилевская. Вл<адимир> Дм<итриевич> вел переговоры об обмене этих документов, поэтому мы от таких документов не отказываемся.

Динамов. Дайте мне опись 758. Предложение из архива Комаровского. Оценено — 4000. Предложение Успенского купить письма профессоров. Каких профессоров и почему опять Успенский?

Дилевская. Успенских будет целая плеяда.

Марин. Вы приобрели даже и портрет тетки Герцена¹⁷.

Дилевская. Это ведь не просто тетка Герцена, а тетка, которая воспитывала его жену. Фигурирует в «Былое и думы».

Динамов. Кто это — Комаровский?

Чулков. Этот архив Комаровские собирали в течение 100 лет. Литературный архив. Комаровские были связаны с Веневитиновым.

Динамов. А что он сейчас делает, этот Комаровский?

Дилевская. Это культурная, литературного типа семья.

Динамов. Гм... Дворянская семья. Он, кажется, князь. Сколько архивов у нас имеется бесплатно и князей и графов. Разве не было декрета, чтобы частные архивы после революции поступали бесплатно? К тому же эти архивы никому не нужны.

Дилевская. Такого декрета не было. Самое простое, по-вашему, сделать сейчас так, как сделали в Ленинграде: взяли часть архива жандармского управления и Священного Синода и отправили на утильсырьё.

Марин. Да рецепт, как делать уксус, никому не нужен!

Дилевская. Вы выбираете из тысячи документов 1—2 и получается смешно. Получается, что мы платим деньги за рецепты на уксус и пр. мелочи. Ведь эти материалы при оценке не учитывались. Это недобросовестный анализ опси.

Динамов. Вы не имеете права нам это говорить.

Марин. Копии бумаг о заложенных драгоценностях... Формулярные списки, рецепты составления ликеров...

Динамов. Метод покупки применяется неправильный. Вы задохнетесь от всего этого. Лучше просидеть 20 дней над архивом и отобрать то, что нужно, а не покупать все подряд. Что это за материалы «Об освобождении от военной службы» докладывал Гусев? Необходимо поставить вопрос о методе покупки материалов. Письма этой самой игуменьи — абсолютно лишний материал.

Марин. Что здесь ценного во всех этих бумагах Комаровского?

Динамов. Выберите мне полностью, что ценного есть в бумагах Комаровского и Хейсина. Опять дневники Хейсиной-Щегло до 1933 г. Интересно. Дайте самый материал. (*Просматривает дневник*). Контрреволюционный

дневник. Немедленно закройте его в сейф. (*Показывает Марину*). Такие вещи незачем покупать.*

Марин. Можно взять любую белогвардейскую газету.

Динамов. И за этот дневник платили деньги. Ну, знаете...

Марин. Посмотрите заключение относительно архива Комаровского.

Динамов. И покупать такие материалы... Никому не нужно... 4000 руб. выбросили. (*К Марину*): Понимаешь, в этом дневнике дается оценка всего происходящего, даже того, что происходит сейчас в том учреждении, где она работает¹⁸.

? **Кто это — Мамонтов**, портрет которого сейчас вами куплен за 3000 руб.? Покажите портрет.

Муравьева. Мамонтов — меценат, группировавший вокруг себя художников, композиторов, артистов, создавал частную оперу в Москве.

Марин. «Приобрести письмо Хейсиной за 3 руб.» (*смех*).

Динамов. Зачем было покупать? Зачем внедрять такую массу лишних вещей? (*Обращаясь к Федорову-Давыдову*): Сколько за такой портрет дала бы Третьяковская галерея?

Федоров-Давыдов. Три тысячи не дала бы. Но здесь ведь иной подход — иконографический. Но для репинских вещей это нормально, что человек столько просит.

Муравьева. Владелец просил 5000. Комиссия дала 3000 р.

? **Динамов.** **Кто этот Бурцев**,¹⁹ у которого вы купили архив? Зачем вы покупаете книги, если они есть в Румянцевской библиотеке? Зачем куплен портрет актрисы Шереметевой? Что это за портрет?

Федоров-Давыдов. Это копия с Аргунова. Подлинник находится в Кускове.

Марин. У кого купили?

(*Дается справка, что купили у художника Кузьмина*).

Динамов. Купили еще бюст отца Мамонтова. При чем тут отец? (*Смех. Читает*): «Принимая во внимание, что хотя бюст не имеет прямого отношения... купить».

Муравьева. Бюст — работы самого С. И. Мамонтова, который был скульптором.

Марин. Кто продал?

Дилевская. Сын.

* На полях карандашом написано: «Дневник передан в Институт Ленина».

Марин. Что он делает?

Дилевская. Он специалист по собачьей и лошадиной части. Его вызывают на все выставки в качестве эксперта.

Динамов. Документы по делу великого князя Николая Николаевича. Дайте материал.

Муравьева. Это то, что приготовлено для сдачи в Центр-архив²⁰.

Марин. Предложение Бахрушина приобрести пригласительные билеты на свадьбы, похороны и пр. Были раньше такие коллекционеры, которые собирали решительно все.

Муравьева. Это очень интересная коллекция. Низшие жанры поэзии имеют право на исследователя.

Марин. Действительно, это интересная коллекция.

Динамов. Рисунок к «Мертвым душам». Почему так дорого — 2000 руб.?

Федоров-Давыдов. Не знаю, дешево или дорого, но это художник крупный и 2000 — немного.

Динамов. Это громадные деньги, у нас сейчас крупные художники не получают столько. *(Смотрит рисунок)*. Рисунок интересный, но все-таки 2000 — слишком дорого.

Кто этот Радченко, у которого куплено?

Муравьева. Радченко — юрист, служит в советском учреждении.

Динамов. 6 карандашных рисунков Боклевского — 350 руб. Почему здесь 350 за 6 рисунков, а раньше 2000 р. за один рисунок?

Дилевская. Потому что это не подлинники, а копии.

Динамов. Куплен портрет Суворова. Что это за портрет?
(Муравьева дает разъяснения).

? **Динамов.** Кто это — Руперт?

Дилевская. Это был губернатор Сибири, который фигурирует в воспоминаниях некоторых декабристов как гуманный администратор.

Марин. Относительно записок Джунковского. Какой период они охватывают?

*(Муравьева дает объяснения, что записки охватывают период в 50 лет, объемом 280 печатных листов)*²¹.

Динамов. Зачем вам нужны портреты царской семьи?

Дилевская. Для экспозиции.

Динамов. Обойдемся и без них. *(Рассматривает переписку по делу Николая Николаевича)*. Что это за история?

Чулков. Он женился на купчихе Бурениной...

Динамов *(перебивает)*: Ну и что же? Мало людей женилось на купчихах? Почему приобретать такие документы?

И вообще, откуда они? Может быть, их воруют откуда-нибудь?

Дилевская. Эти материалы поступили от Лескова²². Почему думать, что такой почтенный человек должен воровать...

Динамов. Но зачем вам все это нужно?

Дилевская. Тут вообще документы о членах царской фамилии. Это фонд, который пойдет в обмен на литературные документы.

Динамов. Поймите же, у нас не частная лавочка. Зачем все это делать, покупать, устраивать обменный фонд? Приказом А. С. Бубнова вы можете все получить бесплатно.

Марин. Что это за материалы Боборыкина?

Дилевская. Самого Боборыкина материалы. Куплены у известной писательницы Е. А. Султановой-Летковой в Ленинграде.

Динамов. Предложение Саитова купить жетон. Что это за жетон? Покажите. (*Показывают жетон*). Не понимаю, зачем вы его купили?

Муравьева. Вел. князь Николай Михайлович после издания «Русских портретов» всем крупным участникам раздал такие жетоны. Жетон интересен с точки зрения истории русской книги.

Динамов. Книга Стаховича «Наездники». Кто это — Стахович?

Муравьева. Интересен автограф на книге и его адресат, вскрывающий взаимоотношения литерат. группировок.

Марин. Что за книги приобретены через Успенского, старинные книги?

Дилевская. Сейчас вам их покажут.

? **Марин.** Что за предложение приобрести архив Дружинина? Какой это Дружинин?

Муравьева. Автор «Полиньки Сакс».

Дилевская. Очень ценные, чисто литературные материалы.

Марин. Кто это — Успенский, у которого купили материалы? Чем он занимался?

Успенская. Это профессор, бывший директор Московского Археологического института.

Динамов. Я хотел бы посмотреть самый архив Гумилева... От Бахрушина куплены два портрета Николая I и Александры Федоровны.*

* На полях рукой Бонч-Бруевича написано: «Бесплатно».

Федоров-Давыдов. А кто художник?

?? **Динамов.** Им не важно, кто художник, им важно содержание, чтобы члены царской фамилии... Дар Зякина. Членский билет Общества друзей музеев революции. Живой человек присылает свой членский билет! Если бы партийный билет вождя...* (*Просматривает опись*). А за письма игуменьи все-таки прибавили до 150 руб.

? **Марин.** Что это за архив Орлова, который приобрели за 5000 руб.?

Чулков. Это архив декабриста Орлова.

Марин. Что это за портрет С. Мамонтова?

Дилевская. Все тот же портрет.

(*Просматривают гумилевские материалы*).

Марин. А не может быть, что купленные вами материалы будут опубликованы владельцем?

Дилевская. Нет. Мы берем подписку, что литературное право передается нам²³.

Динамов (*к Марину*): Запиши, сколько стоят гумилевские материалы. Поручите кому-нибудь узнать, сколько стоят гумилевские материалы.

Дилевская. 500 руб.

Марин. У кого они куплены?

Дилевская. У его жены²⁴.

Марин. Письма к Шаховскому. Покажите. Дайте опись.

Динамов. От Султановой-Летковой дайте все материалы. (*Записывает в книжку*). Сделайте выписки из протокола (*отчеркивает*).

Марин. Дайте материалы Мертца.

Динамов. Рукопись Милюкова. «Годовая самодеятельность увечных воинов». (*Обращаясь к Марину*): Смотри, рукописи Милюкова, Шингарева...

Марин. Зачем купили?

Динамов. Чтобы помогать увечным воинам.

(*Берут экземпляр описи*).

Динамов. Тут приобретен рисунок Зичи «Русалка».

Дилевская. Он не приобретен.

Марин. Зачем вы приобретаете подобные вещи: портрет Пушкина из книги?.. Зачем нужно это хранить?

Дилевская. Такие материалы мы не оцениваем, когда покупаем.

* На полях карандашом написано: «Это ошибочно записано. Устав и билет нам был нужен для того, чтобы ознакомиться с деятельностью Общества содействия музеям».

Динамов. Предложение Самарина приобрести проект Витберга храма Христа Спасителя.

Дилевская. История постройки этого храма нашла себе отражение даже в «Былое и думы» Герцена.

Динамов. Сделайте мне выписки из этого протокола.

Марин. Что это за рукопись приобретена от Чернышевской-Быстровой? Дайте описание архива Белого.

? **Динамов.** Что это за портрет Буниной вами приобретен?

Муравьева. Это портрет поэтессы пушкинских времен работы Варнека.

Динамов. Вот тут присылает рукопись какой-то Булкин. А вы всё собираете и тратите время на эту дрянь. Если уж я не знаю, кто этот Булкин, то вы, наверное, никто не знаете. Я знаю, по крайней мере, тысячи две людей, работающих в литературе, но никакого Булкина я не знаю.

Дар Бахрушина — счет Апраксиной из модного магазина. Нужно ли это, как вы думаете, товарищи?

Швальбе. Можно и без счета обойтись, конечно.

Динамов. Бахрушин хитрый, что ему нужно, он продает, а что не нужно, дрянь всякую, он дарит.

Швальбе. Как раз от Бахрушина имеются очень хорошие материалы.

Марин. Что это за материалы от Шохор-Троцкого?

Муравьева. До иконографического отдела эти материалы еще не дошли, это, большей частью, фото по Толстому.

Динамов. Портрет Самарина приобретается. Зачем столько портретов? Это второй.

Марин. Что это за материалы Соколова?

Дилевская. Это колоссальный архив по фольклору²⁵.

Марин. Дайте нам описание, а то смотреть все материалы тяжело.

Успенская. Зато более верно.

?? **Марин.** Ну, например, фотография и есть фотография, что ее смотреть.

Дилевская. Но здесь есть фотографии, которые даже Гусев признает за совершенно новые, мало известные.

(Динамов просит сделать выписки из протокола. Обращается к Марину: «Кажется, я кончаю»).

Марин. Подумаем, переговорим с товарищами. А кто у вас есть по новым писателям?

Муравьева, Дилевская. Брюсов, Бальмонт, Блок, Гумилев, Чехов, Леонид Андреев.

Дилевская. У нас богаче представлен XIX век.

Марин. А символисты?

Дилевская. Мы же вам сказали.

Марин. Да ведь многие еще живы.

Муравьева. Недавно было предложение Мандельштама, но он запросил слишком большую цену и его не купили²⁶.

Марин. А Кузмина у вас много?

Муравьева. Кажется, два неизданных сборника стихов, дневник, остальное — эпистолярия.

Марин. А Сологуб?

Дилевская. Есть Ахматова²⁷, а Сологуб в авторизированных копиях.

Марин. Сколько заплочено за Кузмина?

Муравьева. Кажется, 15000²⁸.

Марин. Заканчиваем. Если у нас появятся какие-нибудь вопросы, мы еще потолкуем. Если же будем считать, что общее представление о вашем музее имеем, то более не придем. С Бонч-Бруевичем я переговорю. Меня интересует такой вопрос: вы покупали и здесь и за границей. Дайте мне полный список того, что куплено вами за границей.

Дилевская. Дайте мне 2 дня.

Марин. Почему 2 дня? Можно 1. Напишите на пакете: экстренно, в ЦК партии, мне. Вот и все.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Борис Александрович Садовской (не Садовский) умер 5 марта 1952 г. В 1916 г. из-за паралича он потерял способность самостоятельно передвигаться; с конца 1920-х гг. уединенно жил в полуподвале под Красной церковью упраздненного Новодевичьего монастыря, напротив могилы Д. В. Давыдова. Слухи о его смерти возникали неоднократно; один из них послужил поводом к некрологу, написанному хорошо знавшим Садовского В. Ф. Ходасевичем (Последние новости. 1925. 3 мая). Продажа своего архива Гослитмузею, осуществленная в 1934 г. при посредничестве друга детства Садовского, члена экспертной и фондовой комиссий музея М. А. Цявловского, дала возможность писателю какое-то время поддерживать свое существование. «...Живу под церковью в полной тишине, как на дне морском, — писал Садовской в январе 1941 г. К. И. Чуковскому. — Голубой абажур впечатление это усугубляет. (...) Радио осведомляет меня о внешней жизни по ту сторону кресла» (ОР ГБЛ, ф. 620, к. 70, ед. хр. 62, л. 19).

² Может иметься в виду выход в свет романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» («Academia», 1933), издание которого подверглось резкой критике в рецензии Л. Тимофеева «Очередная неудача» незадолго до обследования музея (Книга и пролетарская революция. 1934. № 3). Динамов входил в редакцию «Книги и пролетарской революции». Укажем также и на другую рецензию в этом же номере журнала: И. Мацуев «Весталка Веронилла и 40 дубовых бочек». В ней речь шла о первом томе библиографии В. С. Спиридонова «Л. Н. Толстой. 1845—1870», выпущенном «Academia»: «...мы

считаем, что эту изысканную крохоборческую работу для немногих «любителей» без особого ущерба для русской литературы можно было бы и прекратить...» Судя по тому, что издание не было продолжено, пожелание рецензента было выполнено.

³ Гальперин-Каминский (не Каменский) Илья Данилович (1858—1936) — входил в окружение Л. Н. Толстого, эмигрировал во Францию до революции. Переводил произведения Толстого и Тургенева. При его посредничестве в 1932—36 гг. во Франции приобретались материалы Толстого, Тургенева, П. Виардо и др. (см. его переписку с Бонч-Бруевичем: ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 817; «Минувшее». Вып. 5. Париж, 1988. С. 246—247).

⁴ Швальбе Филипп Петрович — старший научный сотрудник ЦМЛ, одно время исполнял обязанности заместителя Бонч-Бруевича. Был личным секретарем Л. Б. Каменева, в сентябре 1934 г. ушел из музея, снова поступив к Каменеву на службу. См. о нем письмо Бонч-Бруевича к Г. Г. Ягоде от 9 февраля 1935 г., где Бонч-Бруевич просит «избавить меня от посещения этого человека» (Знание — сила, 1989. № 6. С. 70). О дальнейшей судьбе Ф. П. Швальбе нам известно только, что в феврале 1939 г. в адрес ГЛМ поступило секретное письмо следующего содержания: «Гр. ШВАЛЬБЕ Филипп Петрович 1896 года рождения. В 1933—34 годах работал в Государственном литературном музее в качестве научного сотрудника. В настоящее время ШВАЛЬБЕ Ф. П. работает в Сталинградском Механическом институте в должности заведующего библиотекой. Прошу выслать на Швальбе Ф. П. политделовую характеристику за время пребывания его в институте (музее. — С. Ш.) и, если имеются, компрометирующие Швальбе Ф. П. материалы. Ответом прошу не задерживать. Наш адрес: Сталинград, СТЗ, Механический институт, секретная часть. Нач. спецсектора СМИ Ярославцев» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 429, л. 11). Ср. «политделовую» характеристику на А. А. Федорова-Давыдова (прим. 7 к вступительной статье).

⁵ Минкина Анастасия Федоровна — домоправительница и фаворитка А. А. Аракчеева, получившая известность своей жестокостью. Зарезана в 1825 г. братом ее комнатной девушки, которую Минкина систематически истязала.

⁶ Костомаров Всеволод Дмитриевич (1837—1865) — отставной корнет, поэт-переводчик; выступил провокатором в процессе Н. Г. Чернышевского (см.: Дело Чернышевского. Сборник документов. Саратов, 1968. По указателю). Плещеев Александр Николаевич (1825—1893) — поэт, петрашевец, участник революционно-демократического движения 1850—60-х гг.

⁷ Корнет Савин — адъютант вел. кн. Николая Константиновича, известный в 1880—90-х гг. авантюрист, замешанный в похищении фамильных бриллиантов из императорской казны для «подарка» любовнице вел. кн. (в результате этой истории последний был сослан в Ташкент). В 1887 г., выдавая себя за вел. кн. и обещая Болгарии русские займы, Савин едва не занял вакантный болгарский престол.

⁸ Стальные комнаты — хранилища Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве, где ГЛМ хранил свои наиболее ценные материалы до тех пор, пока в конце 1935 г. не получил собственного подходящего помещения на Моховой.

⁹ Книга М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина» (М., 1919) открывалась статьей «Скрижаль Пушкина», где как неизвестный отрывок Пушкина интерпретировался отрывок-примечание В. А. Жуковского к поэме «Лалла Рук», неоднократно входивший в собрание сочинений Жуковского. Ошибка сразу же была замечена П. Н. Сакулиным, который сообщил о ней Гершензону и тот принял меры, чтобы вырезать из тиража первые 6 страниц. Однако П. Е. Щеголев успел дать уничтожающую рецензию, в которой пол-

ностью воспроизвел текст статьи Гершензона (Книга и революция. 1920. № 2. С. 57—60; *Щеголев П. Е.* Пушкин. Исследования, статьи и материалы. Т. 2. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 369—374). Об этой истории см.: ПИЛК. С. 426—427. Прим. 20 и *Измайлов Н. В.* Из воспоминаний о Пушкинском Доме (1918—1928) // Русская литература. 1981. № 1. С. 104.

¹⁰ Павел Евгеньевич Рейнбот был секретарем Пушкинской лицейской комиссии по выработке плана юбилейных торжеств в честь 100-летия Царскосельского Лицея, почетным секретарем Пушкинского Лицейского общества. 19 марта 1934 г. М. Д. Беляев писал Бонч-Бруевичу из ссылки в Ростове Великом: «В. Д. Комарова сообщила мне о смерти старшего пушкиниста — Павла Евгеньевича Рейнбота. Покойный был исключительным любителем и знатоком Пушкина, которым он стал издавна заниматься (отчасти, вероятно, как питомец Лицея). В последние годы Империи П. Е. был членом совета Александровского Лицея и заведовал Лицейским Пушкинским музеем. Познания его по Пушкину были громадны и ими не гнушались пользоваться такие знатоки, как покойные Б. Л. Модзалевский, Щеголев, Лернер и др. Неоднократно мы все, знавшие его близко, уговаривали его писать. Но за всю свою жизнь он, кажется, напечатал одну ничтожную заметку в сборнике в честь 80-летия А. Ф. Кони, да еще одну совместно со мной в «Пушкин и его современники» (о бюстах Витали и Гальберга). Лет 5—6 тому назад он начал большую работу об А. О. Россет-Смирновой, но что из этого вышло, я хорошо не знаю. Доклады его, при всей их сумбурности, всегда изобиловали массой ценнейших материалов, взятых им из первоисточников. Поэтому я не сомневаюсь, что и рукопись его об А. О. Россет-Смирновой должна представлять большой интерес. Кроме всего этого, П. Е. был известный библиофил и при своих больших средствах и еще больших знаниях, собрал отличную библиотеку. (...) как-то, в разговоре со мной, П. Е. скорбел, что все главные пушкинисты (Ефремов, Щеголев и т. п.) не были людьми «из общества», а наоборот, заведомо невоспитанными субъектами, которые, поэтому, совершенно не понимали в словах и поступках Пушкина всего того, что обуславливалось его принадлежностью «к свету». О воспитанности Ефремова, Щеголева и других (кроме Анненкова), П. Е. выражался еще крепче, но об этом я рассказываю когда-нибудь в своих воспоминаниях, которые понемногу все же пишу» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 613, л. 83—85). Неизданное исследование П. Е. Рейнбота о «Записках» Смирновой-Россет (свыше 550 л. машинописи) хранится в ЦГАЛИ (ф. 485, оп. 1, ед. хр. 875—876). О библиотеке Рейнбота см. у Ф. Г. Шилова в «Записках старого книжника».

¹¹ Письма Б. В. Савинкова семье до 1988 г. находились в «спецхране» ЦГАЛИ; сейчас переведены на общее хранение.

¹² Крылов (Александров) Виктор Александрович (1838—1906) — драматург, театральный критик, мемуарист.

¹³ Портрет работы Василия Николаевича Яковлева (о нем, его портрете маршала Г. К. Жукова и последовавшей «опале» см. *Семенова М.* Судьба картины // Советская культура. 1988. 23 июня). Репродукции этого портрета Горького нам неизвестны; когда его решили в 1938 г. выпустить в серии издаваемых ГЛМ портретов писателей, это воспретил Главлит в лице цензора А. А. Лабутина, писавшего И. С. Зильберштейну: «Тов. Зильберштейн! Разрешить Горького не могу, т. к. его образ сильно искажен». Далее следует любопытнейшее письмо Бонч-Бруевича, которое мы воспроизводим почти полностью, сохраняя все особенности стиля:

«Главлит. Тов. А. А. Лабутина. Многоуважаемый Александр Александрович. Я только сегодня получил портрет А. М. Горького работы художника

В. Яковлева 1933 г. с Вашей записочкой, из которой я вижу, что Вы не хотите дать разрешение на издание этого портрета.

Прежде всего, доведу до Вашего сведения, что А. М. Горького я лично хорошо знал с 1905 г., нередко с ним общался и очень хорошо изучил его фигуру и его лицо и прямо заявляю Вам, что нет ни одного портрета А. М. Горького последнего времени, который был бы так хорошо написан, как предложенный Вашему вниманию портрет Горького работы Яковлева. Мы привыкли к портретам Горького, лицо которого почти ничего не выражает, если не сказать больше, что некоторые художники рисуют лицо Горького прямо бессмысленным.

Я очень хорошо знаю, что Алексей Максимович относился прямо отрицательно к портретам, которые широкая публика считала вполне хорошими. Надо знать, что Алексей Максимович, особенно когда он побаливал, имел лицо, в высшей степени скульптурное. И возраст, и болезни и особенное строение головы и лица, прямо обращавшие на себя внимание каждого, говорят нам о силе воли и могуществе мысли этого человека. Его лоб, изборожденный глубокими морщинами, с нависшими бровями, говорили каждому из нас о том, что человек этот обладал железной волей и огромной силой мысли. Лицо Горького было очень подвижно и менялось соответственно его рассказу: то все складки поднимались кверху, то набегали на губы и лицо его было настолько замечательно, что я нередко думал, что если бы он выступал на сцене, то и там он был бы огромным талантом.

Художник Яковлев, которого очень высоко ценил А. М. Горький, изобразил Горького таким, каким он есть. Этот портрет был приобретен нашим Государственным литературным музеем, где и находится в настоящее время и обращает на себя внимание всех посетителей своей исключительной экспрессией. (. . .) И мне было бы ужасно больно, если бы вместо этого действительного Горького подменили бы его портрет той отвратительной иконописью, которую изобразил художник Корин.

Портрет А. М. Горького работы худ. Корина находится в Гос. Третьяковской галерее и я его там видел. Как говорил сам Корин, он изобразил Горького дьяволом, идущим по земле. Он, видите ли, рисуя громадное количество картин мистического содержания, нуждался в изображении дьявола и дал Горького типом этого облика. Этот мистический портрет Горького, изображающий его идущим по какой-то пустыне, отдаленным от человечества, мне кажется, интересен только тем, что в нем изображены величайшая боязнь и страх умирающих классов перед великим глашатаем пролетарской художественной литературы, так хорошо отображавшим в своих произведениях биение сердец и чувств трудящихся масс. (. . .) Все это заставляет меня просить Вас пересмотреть Ваше решение и разрешить дать этот портрет широким трудящимся массам, которые увидят незабвенного Алексея Максимовича таким, каким он был на самом деле» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 3132, л. 196—198).

¹⁴ В. В. Жерве — автор двух опубликованных работ о П. А. Федотове: «К биографии П. А. Федотова» (Исторический вестник. 1901. № 3) и «Павел Андреевич Федотов» (Военный сборник. 1902. Т. XI). В ЦГАЛИ хранится его неизданная рукопись, объемом около 300 л., «Федотов в жизни и творчестве» (ф. 1956, оп. 1, ед. хр. 20).

¹⁵ Игуменья Митрофания (урожденная баронесса Розен) — «героиня» громкого судебного процесса 1874 г. О ней см. «Воспоминания» А. Ф. Кони, а также статью А. Шамаро «Дело игуменьи Митрофании» (Куранты: Историко-краеведческий альманах. М., 1987. Вып. 2. С. 358—367). В ЦГАЛИ хранятся также воспоминания Митрофании (ф. 1337, оп. 2, ед. хр. 33).

¹⁶ Имеется в виду один из пунктов Рижского договора 1921 г., после

окончания советско-польской войны, по которому создавалась комиссия по возвращению Польше художественных и научных ценностей, вывезенных из этой страны царским правительством.

¹⁷ ГЛМ приобрел пастельные портреты тетки Герцена и его дяди А. А. Яковлева (отца жены писателя) работы французского художника Барду (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 2586, л. 33).

¹⁸ Лидия Васильевна Хейсина-Щегло, активная участница кооперативного движения, жена М. Л. Хейсина (вместе с А. Н. Потресовым, Е. Д. Кусковой, Т. Я. Лукомским и др. бывшим среди начинателей этого движения), писала о своем дневнике Бонч-Бруевичу из Ленинграда 9 ноября 1933 г.: «Дневник я веду с очень ранних лет, но сейчас интересен дневник с 17-го года. Однако, я его совсем не думала печатать, делать достойным читателя при жизни. И писала его только потому, что писалось. (...) Во всяком случае, с 17-го года в нем отражена жизнь, как она была для меня, некоторые персонажи жизни, различные события общественные и политические, как они преломлялись мной и другими и, вместе с тем, эволюция моих взглядов, вплоть до подачи заявления в партию. Здесь есть и драматические эпизоды, но все более или менее связаны со мной». Бонч-Бруевич отвечал 13 ноября (не видя еще дневника): «Что касается Вашего дневника, то он, конечно, интересен как человеческий документ, причем я ценю дневники не в отрывочном виде, а за целые большие периоды времени. Это прекрасно, что Вы стали писать дневники, еще будучи маленькой девочкой и доводите его до последних дней. Вся Ваша жизнь и жизнь окружающей Вас среды непосредственно отразились в этом дневнике и это великолепно. Мы покупаем различные дневники, начиная с 18 века и, конечно, с удовольствием купим и Ваш дневник» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 2327, л. 1, 4).

¹⁹ Бурцев Александр Евгеньевич (ум. 1938 или 1939) — коллекционер, библиофил. Состоял с Бонч-Бруевичем в переписке, успел продать часть своей коллекции ГЛМ, но самые ценные документы увез с собой из Ленинграда в Астрахань, куда был выслан в 1934 г. Переписка с ГЛМ продолжалась и в дальнейшем, пока не прервалась в 1938 г. Бонч-Бруевич, узнав, что Бурцев арестован в Астрахани, писал наркому внутренних дел Л. П. Берия 27 ноября 1939 г.: «Очень прошу Вас спешно сделать распоряжение об охране всех материалов, документов и писем, которые у него, вероятно, там были взяты.» (Знание — сила. 1989. № 6. С. 74). Бурцев, по-видимому, умер в тюрьме под следствием; коллекция его конфискована не была, и дочь Бурцева в годы войны увезла большую ее часть в эвакуацию в Казахстан. В 1949 г. И. Л. Андроников, узнав, что дочь собирается продать коллекцию своего отца, по командировке Главархива ездил в Актюбинск, откуда и перевез коллекцию в ЦГЛА (см. Андроников И. Л. Личная собственность // Новый мир. 1960. № 2. С. 175—203). Однако довольно значительную часть коллекции пришлось оставить в Астрахани, на чердаке дома, так как бумаги не вмещались в чемоданы и корзины. Судьба этих документов, которые ни дочери Бурцева, ни Андроникову разыскать не удалось, неизвестна; среди них были письма и бумаги Петра Великого, Багратиона, Кутузова, большое количество писем Чехова.

²⁰ После декрета 1 июня 1918 г. «О реорганизации и централизации архивного дела» последовал ряд позднейших постановлений и декретов, которыми был значительно расширен круг архивных материалов, подлежащий включению в состав ЕГАФ. Помимо архивов правительственных учреждений, передаче в хранилища Центrarхива подлежали также архивы активных деятелей контрреволюции, «лиц, эмигрировавших за пределы Республики за время с 1917 г., архивные материалы семьи Романовых (б. царской фамилии) и лиц, занимавших во время двух последних царствований и в период Временного правительства высшие государственные должности или на-

ходившихся в близких отношениях ко двору или к отдельным лицам бывшей царской фамилии». Поскольку Гослитмузей в систему Централархива не входил, становится понятным пристальный интерес членов комиссии к документам меньшевиков и эсеров, эмигрантов, великих князей, попавшим в собрание ГЛМ.

²¹ Владимир Федорович Джунковский, бывший товарищ министра внутренних дел и шеф корпуса жандармов, после революции жил на положении частного лица (о встречах с ним в конце 1920-х гг. в Крыму см. *Разгон Л. Э. Непридуманное // Юность. 1988. № 5*). В середине 1933 г. он предложил ГЛМ свои воспоминания; 1 декабря 1933 г. Джунковский писал Бонч-Бруевичу: «Ваше молчание приводит меня к предположению, что мои воспоминания не представляют интереса для подведомственного Вам музея и потому мое предложение о приобретении их не может осуществиться. Если это так и я не ошибаюсь, то не откажите мне подтвердить мое предположение, чтобы я мог считать себя свободным, а то уж очень тяжело находиться в неизвестности — ведь прошло уже почти 6 месяцев с того дня, когда я явился к Вам, доверив Вам судьбу моих воспоминаний, этого колоссального и добросовестного труда, в который я вложил всю свою душу» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 970). В начале марта 1934 г. Джунковскому было уплачено за его мемуары 40 000 руб. В докладной записке А. С. Бубнову, являющейся ответом на выводы комиссии, Бонч-Бруевич писал 20 мая 1934 г. об этих мемуарах: «Все мемуары наполнены и перенасыщены документами и подлинными материалами, которые никогда и нигде не были опубликованы и которые в большей своей части никому неизвестны».

Отдельный том, например, о вооруженном восстании в Москве в 1905 г. и в Петербурге, о стачках, рабочем движении, о раскритике Малиновского, как провокатора, о Распутине, о соколинских польских организациях во время империалистической войны и после, а также многое, многое другое, настолько интересно, нужно и важно, что надо просто ничего не понимать, чтобы написать те абсолютно не соответствующие действительности сведения, которые я только что привел из этого досье. (...) Большое значение мемуаров Джунковского заключается в том, что он ни к кому не поддѣгоривается, пишет в своей старой манере и потому наиболее искренен. Когда эти мемуары будут издаваться, то редакция сумеет их очистить от всякого балласта, дать нужные предисловия, примечания и комментарии и я утверждаю и сумею всегда доказать, что эти мемуары будут эпохой в мемуарной литературе нашего времени о старой России» (там же, ед. хр. 61, л. 14).

По подсчетам Бонч-Бруевича, мемуары Джунковского составили бы 8 томов. В настоящее время они хранятся в ЦГАОР (возможно, что были переданы туда по причинам, обозначенным в предыдущем примечании); мемуары, «могущие составить эпоху в мемуарной литературе», не только не напечатаны, но, по-видимому, пребывают в неизвестности, ибо ни в одной из основных работ, посвященных российскому самодержавию на рубеже XIX—XX веков, написанных после 1934 г., нам не приходилось встречать ссылок на эти мемуары.

²² Лесков Андрей Николаевич (1866—1953) — сын Н. С. Лескова, коллежский регистратор, автор биографии Н. С. Лескова.

²³ В настоящее время в практике работы государственных архивов действуют прямо противоположные принципы: владелец материалов при продаже или передаче их в дар архиву может сохранить за собой или обусловленным кругом лиц исключительное право для научной разработки и опубликования этих документов, либо вообще закрыть архивный фонд для изучения на определенный, оговоренный с архивом срок, зачастую весьма длительный. Владелец может получать копии с предоставленных им архиву

документов и распоряжаться ими по своему усмотрению, например, публиковать, получая за это гонорар.

²⁴ Архив Гумилева был приобретен у его вдовы Анны Николаевны Энгельгардт в марте 1934 г. не за 500, а за 300 руб. (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 2586, л. 127). Значительная часть документов и рукописей Гумилева находилась в коллекции А. Е. Бурцева.

²⁵ Академик фольклорист Юрий Матвеевич Соколов, впоследствии возглавивший фольклорный отдел ГЛМ, передал в музей свой архив и архив своего покойного брата, академика Б. М. Соколова.

²⁶ Об истории несостоявшегося приобретения архива Мандельштама и обмене письмами между поэтом и Бонч-Бруевичем см. публикацию Флаттерова (Память. 1979. Вып. 2. С. 435—436) и нашу публикацию «Судьба архива О. Э. Мандельштама» (Вопросы литературы. 1988. № 3. С. 275—280).

²⁷ Л. К. Чуковская записала рассказ о том, как Ахматова продавала свои рукописи музею; по всей видимости, запись относится к 1933 г.: «Приехав в Ленинград, — рассказывала Ахматова, — Борис Леонидович (Пастернак) передал для меня одному общему знакомому 500 рублей. Я была в то время больна и с ним не выдалась. Выздоровев, я поехала в Москву, продала свой архив Бончу. Приношу Борису Леонидовичу деньги. Он — ни за что, шумит, не принимает. «Я от вас никак не ожидал. Я вам их с таким чистым чувством принес». — «Я тоже с таким чистым чувством продавала свой архив». Он так рассердился, что даже хватал меня за коленки, сам того не замечая» (Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. Париж, 1976. С. 78).

11 января 1934 г. Бонч-Бруевич писал Ахматовой: «Многоуважаемая Анна Андреевна, когда Вы уезжали, Вы сказали мне, что в конце 1933 г. или начале 34 г. Вы пришлете нам новую партию материалов, которые Вы хотели предложить нашему музею. Считаю своим долгом сообщить Вам, что наш корабль вновь оснащен солидными парусами и мы можем приобретать все новые и новые архивы и пускаемся в плавание в нынешнем году значительно более крепкими, чем в прошлом году. Мы намерены широким неводом вылавливать из нашей огромной страны все, что только касается вопросов художественной литературы, критики и публицистики, искусства, истории, быта. Я очень прошу Вас помочь нам в этом деле и прежде всего я жду не дождусь, когда Вы пришлете нам новую посылку из Вашего собственного архива» (ЦГАЛИ, ф. 612, оп. 1, ед. хр. 2853, л. 90).

²⁸ Сумма, заплаченная за архив Кузмина, была больше — 25 000 руб. Бонч-Бруевич сам обратился к Кузмину с просьбой продать ГЛМ свой архив 26 сентября 1933 г. В ноябре того же года переговоры с Кузминым вел по поручению директора ГЛМ Ю. А. Бахрушин. В письме к Бонч-Бруевичу от 23 ноября 1933 г., предоставляя оценку рукописей и писем экспертной комиссии, Кузмин особо остановился на своем дневнике (18 томов, объемом, по подсчетам самого Кузмина, около 120 печ. л.), оценив его в 20 тыс. руб., «с правом обнародования после моей смерти, а если при жизни частично, то всякий раз с моего разрешения». Получив задаток в 1000 руб., Кузмин писал в декабре 1933 г.: «Многоуважаемый Владимир Дмитриевич, с глубокой благодарностью извещаю о получении двадцати четырех тысяч, равно и пятидесяти рублей...» (там же, ед. хр. 1349, л. 3, 10, 11).

Впоследствии в ЦГАЛИ поступили еще машинописная копия дневника за 1905—1906 гг. (идентичная хранящейся в ОР Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) и дневник за 1931 г.

О НАТАНЕ ЭЙДЕЛЬМАНЕ

ЕЩЕ НЕ ВСПОМИНАЯ — ПОМНЯ

...о друзьях, для которых малы
Мои похвалы и мои восхваленья
Мои славословья, мои похвалы.

Б. Пастернак

1989 год был наполнен событиями, а верней, одним непрерывным событием — кажется, бесповоротно проснулась та страна, осознанию истории которой отдал свою недолгую жизнь Натан Эйдельман.

Лица, голоса, выкрики, экспансивные речи — прежде невидимая и неслышимая многими российская реальность рождала впечатление смуты, приводила в смятение. Натан ощущал эту смуту всем существом — историческим сознанием и интуицией историка в соединении с личным жизненным опытом российского еврея-интеллигента. И что-то противилось в отечественном воздухе последнего года его живой и сильной упорядочивающей мысли.

Натан Эйдельман будто внезапно погиб — в течение полу-суток, не исчерпав своего ума и таланта, оставив зияние в жизни многих людей. Он ушел от нас тогда, когда обозначилась некая черта, отделившая первые радующие годы обновления от того, что стало разворачиваться далее.

Смерть Андрея Дмитриевича Сахарова прорезала эту границу бесповоротно.

Натан все время заставляет думать о себе, как будто помимо личного горя он оставил нам нечто, нуждающееся в разгадывании.

При жизни он загадочным не казался. Друг своим друзьям, не очень задумывающийся о врагах, он восхищал нас своей терпимостью, умением радоваться чужим успехам, любить своих талантливых современников, прощать им даже историческое невежество, даже неумение заглянуть в его же книги — для пополнения знаний... Когда при нем злословили, он только по-

сменялся. Это была не кротость, а именно терпимость — умение войти в положение, в самочувствие другого.

Граничащая с гениальностью память, почти не нуждавшаяся в подспорьях, соединялась с увлекательным для самого автора способом письма — Натан писал, тут же и размышляя и делаясь с читателями результатами размышлений. Одна и та же по качеству, по типу, всегда исполненная энергии мысль пульсировала на публичных лекциях и на печатной странице. К счастливым свойствам богатой природы добавим и этот дар — отсутствие преграды между мыслью и словом, словом устным и письменным.

Только на полгода пережил он своего старшего современника и доброго знакомого В. А. Каверина, и я нередко думаю о них обоих, о том, что их сближало, — и тогда возникает какой-то пластический образ — в точном, быть может, смысле: «тело» их интеллекта и душевного склада было послушно лучшим влияниям времени, проминалось под этим именно давлением, давая выразительный отпечаток. Сближало их и неисчерпаемое умение найти словесный, литературный — то есть именно печатный, для непосредственного и широкого участия в культурном процессе предназначенный! — выход, найти в общественных ситуациях, казавшихся многим безвыходными. Неиссякаемым запасом страсти к самореализации — как к *реальному*, очевидному, осязаемому результату — преодолевали они энтропию отечественной жизни.

Оба хорошо помнили сталинское время и умели оценить преимущества постсталинской эпохи. «Можно работать», — приговаривал Натан, подбадривая себя и других. Возможность работать он стремился использовать, далеко превзойдя в этом стремлении большинство своих современников-гуманитариев (о других не сужу), на чей-то взгляд, возможно, с перевесом в сторону экстенсивности, с ущербом для интенсивности.

К экстенсивности толкало само время, хотя разные люди были в разной степени чувствительны к этому подталкиванию. Надо было писать и писать, подтверждать свой уже завоеванный статус. Безвоздушное пространство эпохи стагнации вызывало к жизни жанры, удобные в обращении, то есть входящие во все более сужавшиеся ячейки печати.

Натан не очень-то дорожил отдельными строчками и абзацами своих сочинений. Меня поражало в нем отсутствие злости и азарта в борьбе с цензурой — деле, самой мне казавшемся очень (может быть, и непропорционально) важным. Возможно, он глубоко верил в то, что общая пространная повествовательная ткань настроит читателя на нужную волну, — поверх го-

ловы цензора. Возможно также, он ощущал свою власть над словом, уверен был в непрерывном умножении своих текстов («пусть вычеркивают — еще напишу!»).

В этом тоже видится мне сегодня нечто сближающее его с Кавериним. Их гибкость составляла, однако, довольно твердую основу для всех нас — их младших современников. Твердость тех, кто стремился сохранить движение гуманитарной науки в охлаждающем воздухе конца 70-х, была в известном смысле завоевана их «мягкостью», пластичностью, умением закрепить прогрессивную и в то же время авторитетную позицию в литературной ситуации конца 60-х—начала 70-х. Они воспользовались этой ситуацией с большой пользой для последующего культурного развития. Во второе послехрущевское десятилетие, оказавшееся очень трудным, мы действовали во многом за счет достигнутого ими и близкими им по духу общественно-культурного баланса: на стороне демократических сил оказался не только моральный, но и более ощутимый для власти авторитет — вес книг, вес популярности в среде читателей. Достижению этого баланса Натан способствовал в первую очередь упрочением собственного литературно-издательского авторитета — своим многописанием и многопечатанием. В отношениях с системой требовалось количество, «перевес в живой силе и технике».

Натан был чужд соблазну литературного чиновничества; ему скучна была идея официального руководства чем бы то ни было. Но он принимал как естественную часть профессиональной жизни в данном месте и времени определенную зависимость от литературных и близлитературных чиновников, необходимость хороших с ними отношений. Власть в лице партаппаратчиков — не махровых, конечно, а самых прогрессивных либо просто проявляющих готовность оказать содействие, пожалуй, вызывала у беспартийного Натана простое чувство благодарности. Быть может, это было нечто близкое пушкинскому: «Я готов скорее прослыть карбонарием, чем неблагоприятным».

Природное добродушие Натана порой, не скрою, вызывало и досаду. Ю. Г. Оксман, уважавший его и любивший, замечал не без ехидства: «У Натана Яковлевича все хорошие!»

А при всем этом Натан до конца был незаменимым товарищем в любой борьбе — готов был «поддержать огнем» по первому слову. Надежность его была безупречной. Но имел ли он сам охоту к борьбе? В 70-е годы, пожалуй, нет. Вначале было иначе; в последние годы он стал напоминать себя прежнего.

Хорошо помнится первое от него впечатление — это было в середине 60-х А. П. Чудаков и я пришли в тот вечер к П. А. Зайончковскому. Натан был энергичен, воодушев-

лен — и показался жестким в лучшем смысле слова. Это нужно пояснить. Он пришел прямо с диспута в Пушкинском музее, еще не остывший от полемики с С. М. Бонди — по поводу «революционности» Пушкина до последних лет жизни; говорил в непримиримой интонации, посмеиваясь над профессором довольно зло — уже неприемлемый для него миф о Пушкине-революционере соединялся, по-видимому, в его восприятии со злощастной подписью Бонди под письмом против А. Синявского и Ю. Даниэля. От всей плотной фигуры Натана, от его рыкающего баса шло впечатление мощи, неукротимого духа, умственной свободы. Это был боец; чувствовался запах пороха; видна была готовность к сопротивлению любому насилию. Сначала от П. А. Зайончковского, а позже и от него самого мы узнали о многочасовом (с 9 утра до 12 ночи!) допросе в КГБ в 1958 году, о его безукоризненном поведении и грозившей ему в тот год тюрьме за «недоносительство». Лучшее в себе тогдашнем он вскоре запечатлел в слове. Фигура декабриста Лунина — жесткого, негибкого противника безграничной российской власти, изображенная с большой силой проникновения и с немалой долей самоотжествления, для многих, думаю, читателей соединилась с образом самого автора.

Вынуждена признаться, что книга, укрепив впечатление, возникшее при знакомстве, возбудила мою, становившуюся с годами все более настырной, требовательность к автору, истоком которой была огромная вера в его возможности и страстное стремление видеть его идущим все выше и выше; тогда же я написала ему большое письмо, где, среди прочего, убеждала его стать Первым историком России. После «Лунина» думалось, что для этого у него есть все основания — убрать только пустяковые внутренние помехи: важнейшей из них казалась тяга к беллетризации. Прочитав послание, он похотывал, благодарил за похвалы, охотно соглашался с упреками: он был несколько не амбициозен — одно из редких в нашем обществе и обаятельных качеств. В тот год — зимой 1970/71 — Натан был на подъеме. Он разом завоевал широкую публику — дружные похвалы его книге слышались с разных полюсов: он вырвался за круг предустановленных противоположений белого черному, поразив отечественного читателя сплетениями сложностей и оттенков общественно-исторического процесса. В ту зиму он рассказывал нам с А. П. Чудаковым о начале взаимоотношений с издательством «Молодая гвардия» — тогдашний редактор популярной серии «ЖЗЛ» историк Ю. Н. Коротков (ушедший на полгода ранее Натана) предлагал ему написать биографию Герцена, и Натан почти сразу согласился: потом, однако, они

оба решили, что надо о каком-нибудь декабристе — и Натан сразу выбрал Лунина.

Для современников тех литературно-издательских ситуаций очевидны аргументы прогрессивного и дружелюбного к Натану редактора — эмигрант Герцен был как-то неудобен для ЖЗЛ, а декабристы годились всегда.

Путь Натана был во многом определен самим генезисом его подхода к историческому материалу: он одним из первых вобрал из воздуха времени новые веяния.

В начале 70-х, рассказывая по моей просьбе свою научную биографию (мне хотелось сказать о нем несколько слов в книге об отечественных архивах, непревзойденным знатоком которых он был), Натан вспомнил первые послеуниверситетские годы — тогда он учительствовал. Он говорил лапидарно: «Назрела потребность в лично-психологическом подходе к истории XIX века. Сломал для себя грань между объективным и субъективным. Думал — что я? что мы?»

Это была середина 50-х. Шла смена социопсихологического самочувствия. С детства воспитываемое отчуждение от своей личности, от своего взгляда на вещи — как не имевших значения рядом с «объективной» оценкой мира — сменялось робкими попытками рефлексии, заглядыванием в самого себя. Для Натана эта рефлексия не осталась только попыткой. Явившаяся уже в середине 50-х годов, но далеко не всеми в тот момент увиденная и осознанная возможность свободного (ограниченность этой свободы будет понята позже) размышления мощно в соответствии с ресурсами личности, захватила еще совсем молодого историка и перестроила, по-видимому, его мироощущение, в первую очередь сформировав новый подход к предмету профессиональных занятий.

«Каждый человек встречает на своем пути того, кого должен встретить», — говорил Натан. Двое людей — замечательных деятелей отечественной науки — сыграли в его жизни особую роль — П. А. Зайончковский и Ю. Г. Оксман. «...» В тридцать лет еще ни одной печатной работы. Из школы пришлось уйти в 1958 году (после истории с «недоносительством»), пошел работать в музей, в Новый Иерусалим. Проработал там шесть лет «...» Все вполне соответствовало моей идее — чтобы писать, надо самому искать. Ходил по подземелью «...» В хранилище нашел «Колокол» — к нему приплетены документы Голицына «...» В это время Зайончковский предложил написать книжечку в четыре листа для Учпедгиза — про Герцена.

— Петр Андреевич, я сразу сделал открытие!

— Идите к Оксману.

Пришел. Оксман сразу спросил:

— Вы женаты? Хорошо. Значит, на девок не будете время тратить. Некоторые пишут, как ходят на работу. А вы хотите писать так, как собираются в отпуск (...). Вот вам тема — тайные корреспонденты Герцена. Кто были информаторы Герцена... Кто присылал корреспонденции... Мне кажется — это для вас.

Я почувствовал себя снова мальчиком, который хотел заниматься историей! А все «взрослые» занимались не тем...»

Сама идея архивных поисков в окаменевшей советской исторической науке о новом времени была залогом будущего успеха. Только лет через десять она стала общепризнанной, уже с успехом компенсировала и маскировала ужасающее состояние информации о содержании наших архивохранилищ. Доблесть того, кто умеет найти, кому помогают эрудиция, память, обаяние (в общении с работниками архивов!), радость открытий — все это поможет — да-да! — окрасить в веселые тона мрачную ситуацию. В этом — один из парадоксов жизни и работы Натана.

Шел 1962 год — последний год надежд на обновление. К концу его началось похолодание общественного климата, продолжившееся, как известно, двадцать два года.

«От Герцена мои занятия пошли концентрическими кругами; круги расширялись — «Колокол», потом «Полярная Звезда», декабристы, Пушкин... А от Пушкина — XVIII век. Все шло вглубь...»

Но он был бы другим человеком, если б не загорался время от времени желанием двинуться и вширь. «В издательстве «Молодая гвардия» заговорили как-то про негров — кто-то высказался, что, мол, негры — бяки... Я возразил — люди относятся к одному виду». Говорил, видимо, долго, увлеченно. Его спросили: «Может, ты книгу напишешь?» Так почти сразу вслед за «Тайными корреспондентами «Полярной звезды»» вышла книга «Ищу предка» (о которой судить не берусь).

Темы занятий, ставшие стержнем научной биографии, определились не только и не столько личными склонностями рвущегося к исследовательской работе историка — они были в значительной степени predetermined. С первых пореволюционных лет в Советской России, как известно, было отменено изучение отечественной истории в школах и университетах. Стремилась сменить парадигму, сменить патриотический модус. Стало формироваться представление об истории России как истории народных (крестьянских) движений, «освободительного движения».

В середине 30-х годов было восстановлено преподавание в школах отечественной истории — уже к тому времени перелопаченной; восстановили и исторические факультеты. Но решительное преобладание «революционных» тем, разумеется, сохранялось — до самых последних лет, до нового времени. В 60-е — начале 70-х «пробить» тему, связанную с изучением истории церкви или истории философских учений, было невозможно — либо уж работа должна была носить «разоблачительный» характер. К 80-м годам дорога к некоторым из этих тем была уже приоткрыта — можно сказать, с разных сторон.

В том, что после 1956 года усилия мыслящих историков направлялись в первую очередь в сторону ревизии стереотипного освещения «развития революционных идей в России» (Герцен), надо видеть не только следствие официально сохранявшейся приоритетности этой идеологии, но и известную внутреннюю логику. Уклонение от будто бы теоретически обоснованного «нормального» пути революционных преобразований (таким уклонением хотели представить «сталинскую эпоху») заставило задуматься о неиспользованных исторических возможностях революционных устремлений минувшего века.

Сказывалось и воздействие современного общественного контекста — сворачивание после 1962 года изучения механизма тоталитарной власти вело к поискам компенсации, выхода для неистраченного общественного темперамента. Выход нашли в описании борьбы с самодержавием — таком описании, при котором было как бы условно принято отождествление российского и советского аппарата подавления, а подлинное их сопоставление, в сущности, не проводилось — анализ заменяли аллюзиями. Интенсивно формировался новый для советской печати эзопов язык. И автором, и читателем под царской властью подразумевалась советская, но граница этого подразумевания была неопределенной, зыбкой. Таким образом, важнейшая операция расподобления царизма с тоталитаризмом проделана не была, что постепенно повело к заболачиванию общественного исторического сознания, к затемнению ответов на опорные вопросы. Они не были поставлены ни академической наукой, ни тем историческим писательством, в котором лидировал Натан. Но книги Эйдельмана рождались на пересечении этого направления исторической мысли с другим, не менее важным для него, но гораздо менее популярным в среде его академических коллег: он пошел за работами Зайончковского, в немалой степени восстановившего разрушенное в 20—30-е годы изучение отечественной жизни прежде всего как истории царствований. Профессор Зайончковский первым, в сущ-

ности, занялся тем, что было осторожно им названо «внутренней политикой самодержавия». Эйдельман населил отечественную историю реальными историческими лицами, сменив безликую картину неперсонифицированных движений «масс» и «классов».

Естественное для природы Натана и его биографии (в которой дважды было страшное столкновение с государственной машиной — арест отца в сталинское время и его собственное дело — в хрущевское) стремление к описанию борьбы человека с мощной государственной властью соединилось со столь же естественно возникшим в середине 50-х интересом к «личностно-психологическому» в истории. Однако оценить, понять появление этого свежего взгляда, свежего голоса на фоне тогдашних исторических штудий не просто. То, что к середине 1960-х годов удалось сделать в науке, имеющей дело с литературой, — получить возможность писать вне готовых идеологических схем и «марксистско-ленинских» цитат — совсем или почти совсем не удалось в исторической области. Между тем желание узнать что-либо «про историю» уже поднималось в обществе.

Натан стал писать не для коллег, не для гуманитариев, — для всех читающих. Он думал не о своем цехе, а, можно сказать, о своем классе в московской школе в Мерзляковском переулке. Одноклассники, ставшие в 50-е годы физиками и медиками, ругательски ругали — и по заслугам — его факультет, его профессию, его цех. Он захотел писать так, чтобы было не стыдно перед ними. Они стали первыми его читателями, первыми ценителями, вернее, первыми ругателями. Их брань, их ругательность его не смущала. Они понуждали его описывать историю страны так, чтобы она всем была интересна и всем понятна, и действительно, помогли катапультироваться из тогдашней исторической, да и литературоведческой, квазинауки или, точнее сказать, выбраться из ее трясины. Натан не раз говорил мне о том, сколь многим он им обязан. Другое дело, всегда ли это воздействие первых адресатов на его эволюцию было одинаково благотворно. Сам Натан и в начале 70-х относился к их оценкам по-прежнему благоговейно. Резкость суждений, идущих по касательной к предмету (на знание которого они, впрочем, и не претендовали), все еще действовала на него тонизирующе. «Белинский, Чернышевский и Добролюбов — дерьмо, — пояснял физик в одной из случайных наших бесед. Никогда ни от одного литературоведа я не слышал ни одного умного слова. Тынянов — не литературовед». Имя Бахтина вызвало ярость, но тут же выяснилось, что физик путает его с Бердяевым, а тот ему чем-то не угодил. Натан же шептал: «Ты

слушай его, слушай! Он не прав в частностях, но прав в общем!»

Он чувствовал себя как бы уже и не вправе освободиться от привычной развязанности слога, от той адресации любой работы *любому* более или менее образованному читателю, к которой они его побуждали и приучили.

Здесь многое было связано с исконным местом *литературы* в российском обществе. Нет нужды пояснять общеизвестное, приведу лишь два эпизода, относящихся к рубежу 60—70-х. В последнем нашем разговоре, 2 сентября 1970 года, Ю. Г. Оксман заметил: «Средний писатель, конечно, нужнее *даже выше среднего* литературоведа — поле действия больше». Он сказал это с глубоким убеждением, а был он, как уже сказано, наставником Натана, и во многом они были близки. Добавлю и строки из письма Н. Я. Берковского (в тот же год, в октябре), убеждавшего меня (после первой книги) двигаться в сторону литературы, а не литературоведения: «...“ведов,, множество... Писатели почти не видны и писатели куда нужнее». Подчеркнем здесь слово «нужнее» — в нем нежелание интеллигента, живущего в тоталитарном обществе, оставлять огромную массу соотечественников один на один с властью, под облучением ее идеологии.

Н. Н. Покровский в предисловии к посмертной книге Эйдельмана «Революция сверху» пишет о том, как в 1964 году, после шестилетнего лагерного срока встретившись с однокурсником, «среди прочих столичных новостей (<...> впервые услышал от него странную на первый взгляд мысль, определившую очень многое в его творчестве. Он считал, что профессионалу-историку легче сказать правду в литературном издании, специально рассчитанном на массового читателя, чем в строго академической монографии. Конечно, дело было не только и даже не столько в объективных парадоксах ситуации в академической науке, сколько в бесспорном литературном таланте Н. Я. Эйдельмана».

Талант его неоспорим, но и парадоксы ситуации, известной на собственном опыте всем, причастным к академической гуманитарной науке, заслуживают размышления. Казалось бы, власть должна была стремиться прежде всего цензуровать книги по истории, выходящие массовым тиражом и воздействующие на сознание больших масс народа, способные донести «историческую правду» (как и историко-литературную) до множества людей. Однако в реальности постсталинской эпохи контроль был гораздо сильнее в изданиях, выходящих под грифом академических институтов. Обсуждение на заседаниях секции,

отдела, ученого совета института, редакционно-издательского совета — этот многослойный фильтр не давал просочиться более или менее вольным соображениям, проверяя соответствие принятой исторической схеме, подбор цитат «классиков марксизма-ленинизма» и т. д. Книга «под грифом» была официальным документом, и колебание в ней догмы могло означать колебание ее в общегосударственном порядке. В более узком смысле это означало неприятности для участников фильтра — сотрудников Академии наук, университетов и т. д.; малейшая угроза материальных или моральных убытков была достаточной для постоянной поддержки самотождественной догмы — эталон ее хранился именно в академически университетской сфере и менялся по первому же слову сверху.

Таким образом, в словах Оксмана и Берковского было не только признание убеждающей силы художественного слова.

Вот почему в отечественных условиях скромная кандидатская диссертация о «Серрапионовых братьях» встретила в начале 70-х большие препятствия и «пробивать» историко-литературную тему пришлось писателю В. Каверину в беллетризованных мемуарах «Освещенные окна». Эти мемуары печатались в начале 1974 года — почти одновременно с выходом книги Эйдельмана «Герцен против самодержавия», самой «академической» из его книг: он не раз шутил со мной на эту тему — «Вот пишу книгу «со сносками», которую ты от меня требовала!»

Именно в 1973/74 году определилась ситуация выбора — отъезда или неотъезда. Среди «отрицательных» примеров фигурировала неудачно сложившаяся в университетах США судьба кумира либеральных читателей 60-х годов А. Белинкова и его скорая смерть. Следующим выбором было печатание в своей стране, за границей или непечатание вовсе. Можно было услышать признания одних коллег в том, что «когда все так страдают, стыдно сидеть и с удовольствием писать свое», других — в том, что они вообще не могут работать, когда все так плохо. Ю. Домбровский сурово повторял: «Кто печататься хочет — тот уже погиб». От тех, кто не уезжал и не хотел или не рисковал печататься за рубежом, требовалась либо громадная витальность, либо сухая, рациональная преданность науке, чтобы продолжать научную традицию в этих условиях. Исчезало ощущение ее непрерывности, и именно это заставляло гуманитариев сомневаться в своих действиях. Писание исторических или историко-литературных работ в стол казалось достаточно бесперспективным — все более интенсивная работа

зарубежных исследователей (или новых эмигрантов) должна была заставить устареть такую работу за 5—10 лет.

Натан надеялся на суггестивность своих историко-психологических повествований — его литературный талант и интеллектуальный темперамент должны были преодолеть невозможность опровержения схемы последовательно-аналитическим путем. Эту его задачу прекрасно чувствовали официальные историки; некоторые из которых столь же темпераментно *любили* свои схемы. Летом 1969 года Натан рассказывал, как академик М. В. Нечкина плакала, говоря ему, что она любит общественное движение прошлого века, а он — нет...

...Шестидесятники вливались в семидесятые — расправы с диссидентами, травля Сахарова и Солженицына, высылка Солженицына. А у многих (говорим не из обличительства, а пытаясь констатировать характерные черты и некую динамику интеллигентского быта и настроения) усиливалось стремление к обеспеченности, к непремennomu комфорту жизни, к просторной, хорошо обставленной квартире как условию всего дальнейшего, но добываемому в наших условиях ценою огромных усилий. Стремление это, столь ошутимое еще в пору шестидесятых, теперь обозначилось грубее. Натану оно не было свойственно, кажется, совсем. Однажды, вернувшись из дома творчества в Малеевке, где пробыл месяц, он — которому везде было хорошо, везде интересно, везде бодро, который не знал, что такое брюзжать по поводу людей или обстоятельств, — вдруг сказал на мой вопрос: «Ну как там было?» — «Знаешь — тяжело! В столовой особенно. Я могу про потиражные поговорить один раз, ну — два. Но каждый день в течение месяца!» Он хотел и, пожалуй, умел зарабатывать деньги — не любил чувствовать себя стесненно. Но это было совсем другое, чем у многих, кто его окружал. С виду жовиальный, он саму работу любил бесконечно больше всего остального. И она у него не противостояла и не мешала жизни.

Для него интересы отечественной культуры были реальностью, сопоставимой с насущными сугубо личными заботами текущего дня, — были частью собственной жизни.

Пожалуй, можно говорить о том, что убывание возможности повествовать на тему «власть и сильная личность», «власть и ее воздействие на творчество» (книга А. Белинкова о Тынянове, публикации романов Булгакова — яркие приметы 60-х годов) вело к усилению общеморальной окраски повествования, к попытке воздействовать на нравственное состояние общества. 70-е годы вообще, с одной стороны, заново «дозрели» для мыслей о внутренней свободе человека, с другой стороны, вынуждены

были обратиться к этой сфере волей-неволей по причине замедленного, но непрерывного сужения социальных, в частности печатных, возможностей. Страстное и методическое, до конца идущее обличение смертной казни в книге Эйдельмана «Апостол Сергей» вызывало горькую мысль о том, какое большое значение могло бы иметь включение такой книги в обязательную школьную программу.

Другой целью, которую, думается, преследовал Натан, было насыщение печати интеллектуальным потенциалом, противостояние уплощению мысли. Сам он жил в окружении мыслей умнейших людей разных эпох, любил их приводить — в книгах и разговорах, и это не было умничаньем, книжничаньем — эти мысли были ему впору.

В 1978/79 году завершилось расслоение, о котором мы уже упоминали. Те, кто не уехал, оказались поневоле в роли «остающихся», даже если они просто жили здесь, не примеривая к себе коллизию выбора: ситуация существовала помимо их воли и намерений. Гуманитарии, как и все, разделились на уехавших, уезжающих и оставшихся, но в этой среде деление наполнилось особенным смыслом. Оставшиеся, в свою очередь, расслоились на честно молчащих (зарабатывающих, скажем, внутренними рецензиями, нередко под чужим именем) и печатающихся. Эти последние разделились на приспособившихся и — приспособившихся в другом смысле, то есть сделавших большие усилия в поисках темы, жанра и стиля, чтобы не расподобиться с самим собой, оставаясь при этом в печати, в реальном, каким бы он ни был, литературном и научном процессе. К этому моменту определились, структурировались отношения Эйдельмана с обществом — то есть широкой читающей и мыслящей средой, и с властью, и с нарождавшейся идеологией русского национализма.

Он стал настоящим любимцем публики. Устное слово, непосредственный разговор живого автора с читателями тогда все более входил в цену — мы словно стремились удостовериться, что еще существуем и можем слышать и видеть друг друга.

Его брали, но так и не взяли на постоянную работу в академический институт, он не был лауреатом государственных премий.

Если часть тем была закрыта от него властью точно так же, как от всех его коллег, наравне со всеми, то другую часть стремились закрыть именно от него — и отнюдь не как историка. Закрывала не власть, а те, кто сами в те годы испытывали ее давление.

Это определилось в самом начале 70-х. Характерный эпизод: Натан некоторое время недоумевал, почему редакция «ЖЗЛ» не торопится продолжить с ним деловые отношения после огромного успеха «Лунина» (соперничать с ним мог только «Чаадаев» А. Лебедева, не сравнимый, впрочем, по глубине и широте проработки материала). В июле 1974 года он с горечью сказал, что «провел эксперимент с С.» (тогдашний заведующий редакцией «ЖЗЛ», сменивший в 1970 году Ю. Н. Короткова), и убедился, что тот не хочет не книгу о Карамзине (ее мечтал написать Натан), а именно его, Эйдельмана, как автора: «Я предложил ему книгу о Денисе Давыдове — он отказался». Эксперимент был убедителен — герой войны 1812 года не мог смутить ни одну официальную инстанцию, не то что придворный историограф Российской империи.

Так обозначился — в малом эпизоде — завязывавшийся в те годы узел, развязывать который предстоит нам всем сейчас и в ближайшие годы.

В середине сентября того же 1974 года по просьбе «Литературной газеты» мы (комментаторы ПИЛК) набирали из архива Тынянова неизвестные прозаические и автобиографические фрагменты. Заведующий одного из отделов, рассмотрев первоначальный вариант подборки, позвонил Каверину и сообщил, что такие-то вещи пойдут, а такие — нет.

— Почему?

— По национальному признаку.

Это были рассказы «бабелевского» толка, построенные на реалиях еврейского провинциального быта.

— Я захохотал, — рассказывал Каверин, — но на другом конце провода услышал в ответ серьезное молчание. — Я к этому, знаете, легко отношусь, — пояснил он мне.

— Но как же можно человеку, да еще не будучи лично знакомым, такое так прямо сказать? (Впрочем, добавим, говорил-то, скорее всего, «сочувствующий», но трезво оценивающий ситуацию.)

— Сейчас, знаете, они очень свободно об этом говорят, — просто сказал Каверин. Он давно ощущал себя русским писателем, частью русского народа; казалось даже, что имя его отца — Абель Абрамович Зильбер — как-то расплывалось уже в его сознании.

Летом в определенной степени переломного 1974 года мы говорили с Натаном о том, что называется с нелегкой руки политиков XX века «национальным вопросом». Он рассказывал об одном из многочисленных своих знакомых — некоем талантливом киргизе, к тому времени покойном: тот долго говорил

Натану о своем начальнике-расисте, а под конец сам сказал — к изумлению и ужасу собеседника: «А все же негры — это обезьяны». Вот эти интеллектуально-этические перепады глубоко волновали его. Для него каждый был *лицом*, субъектом, лично за себя ответственным, и он не мог понять, постигнуть, как это можно — плохо отнестись к кому-то не из-за личных его свойств, а по принадлежности к нации или расе. Это простодушное (что удивительно, в сущности, для историка) благородство или благородное простодушие сослужило ему десятилетие спустя дурную службу, способствуя в какой-то мере спрямлению взгляда на все туже и туже завязывающиеся соционсторические узлы.

В юности он сумел оправиться после чувствительно задевшей его семью «борьбы с космополитизмом» — хрущевская оттепель смыла и унесла, как казалось многим, и эту грязь. Лишь много позже обнаружилось тяжелые последствия недоговоренности относительно этой именно кампании. К моменту похолодания легко всплыли те околотературные аппаратчики, чья карьера начиналась и упрочивалась именно в конце 40-х — начале 50-х. В начале 70-х их стремление задержать десталинизацию стало заметно окрашиваться не столь уж и давними «антикосмополитическими» настроениями — специфика нового момента (массовая эмиграция евреев) помогала наполнить эти настроения будто бы реальным содержанием (космополитизм как безразличие к месту рождения).

Злосчастная статья А. Г. Дементьева («Новый мир», 1969, № 4) ускорила раскол в среде тех, кто, казалось бы, вместе шел во второй половине 60-х годов, желая похоронить сталинизм. За либеральной «партией» (в которой, замечу, были и люди, возмущенные статьей) как бы закреплялись антицерковные (которые легко истолковывались как антирусские) настроения. Борьба за власть, начатая националистски настроенными литераторами, как только обозначилось похолодание (можно смело утверждать, что они *воспользовались* капризным разрывом Хрущева с интеллигенцией), перешла в новую фазу после разгрома «Нового мира», сопровождавшегося арьергардными боями его публицистов на две стороны — против официоза и русского национализма, имеющего с официозом, кроме демаркационной линии «религия—атеизм», «антиленинизм—ленинизм» и т. д., одну линию соприкосновения — юдофобскую. Эта борьба стала одной из трагических неудач нашей общественной жизни; оставив непроясненной «борьбу с космополитизмом», она настелила на нее еще один слой недоговоренности и пухнувшего раздражения всех против всех.

Когда официоз в 1969/70 гг. повел борьбу с двумя «крайностями» одновременно, национализм представлял уже хорошо структурированную общность, организованно занимал опорные пункты, готовясь к длительной позиционной войне. Замечу, что «прогрессисты» были гораздо более «засвеченными» — как известные по печати люди. Поэтому им труднее было занять в момент нового похолодания те места во главе разных редакций, которые легко занимали люди с еще мало что говорящими именами. Снимали главного редактора журнала «Молодая гвардия», но одновременно убирали и заведующих важными редакциями издательства «Молодая гвардия», заменяя их людьми, ориентированными так же, как снятый редактор.

Тогда-то и зазвучали в редакционно-бытовых разговорах вопросы, ранее неслыханные: «Скажите, а Зоценко не был ли наполовину евреем?» — «Нет, у него отец украинец». — «Странно. Тогда откуда же такое глумление?..» — «Разве Давид Самойлов — поэт?..» — «А вы читали его?» — «Нет, конечно! Мне достаточно посмотреть на его лицо».

Говорилось это в стенах тех самых редакций, куда приходил Натан предлагать свои новые книги. Пожалуй, можно думать, что он как-то не верил, не предполагал, что с началом эпохи обновления все это не потухнет, а только острее выживится, как и все остальное, что было загнано вглубь, оставалось не осознанным гласно, легально, печатно, и привычно идентифицировалось, возможно, им самим, его друзьями и единомышленниками, читателями и почитателями с бытовым антисемитизмом.

В своем письме к В. Астафьеву 1987 года он, движимый гневом, ребячески-бездумно тронул голой рукой провода, по которым давным-давно бежал ток, невидимо их раскаляя. Здесь не место писать о том, в чем была слабость первого письма Натана — мы с А. П. Чудаковым говорили о ней ему еще прежде, чем был получен ответ В. Астафьева. Ответ поразил всех, но именно историка России он не должен был так поразить.

Он должен был бы (впрочем, можно ли здесь говорить о долженствовании?..) предложить своему корреспонденту нечто вроде трактата о евреях в России, о доставшейся большевикам по наследству (и охотно принятой ими) многонациональной империи, о самоуверенной попытке разделаться с самой проблемой имперского государства. Но что-то помешало. Он оказался слишком — для историка — притиснут к вопросу об антисемитизме. С начала 70-х годов скрытым развитием событий (которое в полном своем безобразии явилось

именно в последние годы его жизни) приученный постепенно опасаться его, Эйдельман, с другой стороны (возможно, в немалой степени благодаря своему добродушно-неробкому характеру), недооценивал его опасность, а как историк известной складки — его историческую сложность. Переписка с Астафьевым как-то сдвинула прочную и просторную структуру его отношений с широкой публикой. Теперь публика жестко поляризовалась. Ему это было, мне кажется, тяжело — сам он оставался много шире сужавшейся в клан аудиторией его читателей.

После «космополитизма» времен юности он душевно регенерировался в годы хрущевского подъема — теперь он увидел, что на новом, как никогда радикальном подъеме встает новая темная волна — уже не от власти, а из неведомых углов. Такой зоологической вспышки антисемитизма, какую все мы увидели в последние годы, он, кажется, не ожидал.

Это стало постоянным переживанием последнего года его жизни. Он то мрачнел, то снова взбадривался, веря в лучшее. Весной, читая лекции в Стэнфордском университете, мы много говорили с ним об этом. Чувствовалось, что на душе у него становилось все тяжелее. К нему, лучшему историку России последних десятилетий, в его России начинали относиться с мрачным недружелюбием, как к представителю чужого племени¹.

Новый период застал его, как большинство из нас, в немалой степени врасплох. Кончился комфорт насилия, на глазах разрушались с трудом открытые экологические ниши. Кончились простейшие отношения с властью, оставившей позади свою террористическую стадию. Кончились и простейшие отношения с публикой — гласность породила энергичную дифференциацию.

В прошедшую эпоху ему не хватало действия, влияния на жизнь страны, возможно, на самый ее исторический путь. Научных занятий было ему мало. Сосущее чувство отлученности от судеб страны, обреченность на ожидание у моря погоды действовало на него разъедающе — как далеко не на всякого из его сограждан. Добавим, что его самолюбие и достоинство в те годы было постоянно попираемо отказами в разрешении на

¹ Когда эти заметки уже были сданы в издательство, автор прочитал помеченный сентябрем 1989 г. набросок письма Эйдельмана к М. С. Горбачеву (Русская мысль. Париж. 1990. 5 марта. № 9. С. 11). Эйдельман намеревался в решительных выражениях привлечь внимание к росту антисемитизма в Союзе и предупредить об опасных последствиях, указав также на урон, который наносит себе наше общество, толкая евреев к эмиграции своей неспособностью гарантировать их права и безопасность.

поездки за границу, где его ждали архивы, никем до него не тронутые. Эпоха изнашивала его. Он метался, отказываясь от главных для себя тем. Один из коллег высказал недавно предположение, что в другую эпоху Натан писал бы не о Сергее Муравьеве-Апостоле, а, скажем, о Пестеле, о глубине корней государственных утопий в отечественной истории. Дневниковые записи, которые Натан вел всю жизнь, он все собирался сам начать обрабатывать, но надо было все время писать, подтверждая свой статус.

Важнейшие вещи в те годы откладывались, поскольку были сомнительны для «прохождения». Ретардация, попятный ход, начавшийся в 1962 году, задержал, скажем, и «Эпилог» Каверина (который мог бы быть начат автором тогда уже — если бы логика событий 1956 года развивалась последовательно), и то обобщающее осмысление российской истории и ментальности ее действующих лиц, которое успело лишь краем показаться в «Революции сверху».

В этой книге Натан — для осмысления происходящего и возможных прогнозов — мобилизовал свой опыт изучения российской самодержавной власти и придворных кругов, власти — и оппозиции, революционной интеллигенции. Следующим шагом должно было бы стать, как мне кажется, приближение к тому, что надолго запечаталось семью печатями официальной исторической науки и состоянием общественной жизни, общественного умонстроения. Стихийное, народное, национальное, национально-архетипическое, соотношение иррационального и умопостижимого, груз исторической судьбы, тяжесть прошлого, обид и счетов, вдруг нарушающих равновесие в современной жизни нашей...

Это было следующей — новой и жгущей — задачей, в осмысление которой судьба не дала ему углубиться.

* * *

На поминках старого литератора, которого он любил, Натан пересказывал как-то рассказ о боцмане, старом морском волке, всегда встречавшем в порту моряков, возвращавшихся из плавания. И вот он умер. И другой человек встретил моряков и, подсев к ним в таверне, заговорил, желая завязать знакомство, — как преемник умершего. И кто-то из горюющих сказал ему:

— Молчи! Все равно твоя глотка никогда не крикнет его голосом: «Ребята, как прошел рейс?»

Март 1990 г.

М. Чудакова

* * *

...Мы сидели у Петра Андреевича Зайончковского и обсуждали пути движения русской исторической науки. Я собрался уходить. «Подождите, — сказал Петр Андреевич, — я познакомлю Вас с самым многообещающим из молодых историков. Он скоро придет». Минут через десять раздался звонок и в прихожую вошел Натан Яковлевич Эйдельман. Так я впервые его увидел...

В дальнейшем я встречался с Натаном Яковлевичем неоднократно — в архивах и библиотеках, на научных конференциях и семинарах, в московском Доме литераторов. Я слушал его лекции и доклады в Москве и в Тарту, на Тыняновских чтениях в Резекне, на Пушкинских конференциях в Ленинграде. Он всегда был увлечен новой архивной идеей. Мы работали в смежных областях, и мне всегда было интересно говорить с ним. Даже если между встречами проходили многие месяцы, мы продолжали разговор с полуслова, будто он был прерван вчера, и всегда прекрасно понимали друг друга.

Натан Яковлевич не умел писать неувлекательно. Под его пером историческая наука органически перерастала в беллетристику: все оживало, делалось притягательным, загадочным, ярким. Мне случалось слышать, что увлекательность его работ частично навеяна вкусами издателей, но я всегда видел здесь другую причину. Натан Яковлевич был лектор и педагог Божьей милостью. Несправедливая судьба навсегда отделила его от педагогической кафедры, но жажда педагога кипела в нем. В нем жила потребность видеть лицо своей аудитории. Популяризаторский жанр создавал ощущение непосредственного контакта с ней и утолял жажду лекторства.

...В последний раз мы виделись с ним в Мюнхене, в больнице, где я лежал после серьезной операции. Натан Яковлевич

направлялся из Америки в Москву с портфелем, набитым сенсационными материалами из американских архивов. Новая работа только начиналась, и он был полон планов. Мы говорили о будущем. А для него оно уже кончалось...

Но для историка прошлое — всегда его будущее. Мы уходим — наша работа остается и ждет своих продолжателей.

Ю. Лотман

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии «Тыняновских сборников»	3
От редактора	5
Условные сокращения	10

I. ТВОРЧЕСТВО Ю. Н. ТЫНЯНОВА. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. КУЛЬТУРОЛОГИЯ. МЕТОДОЛОГИЯ

Гаспаров М. Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова	12
Левинтон Г. А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара»	21
Ронен О. Устное высказывание Манделштама о «Смерти Вазир-Мухтара» и тыняновский подтекст «Египетской марки»	35
Немзер А. С. В. А. Жуковский в интерпретациях Тынянова	40
Лотман Ю. М. Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов	52
Осповат А. Л. Тютчев и Пушкин: история литературных отношений	60
Белюсов А. Ф. Институтки в русской литературе	77
Золян С. Т. «Единство и теснота стихового ряда» и поэтический синтаксис	100
Козлов С. Л. Литературная эволюция и литературная революция: к истории идей	112
Гудков Л. Д. Социальные механизмы динамики литературной культуры	120
Марков В. А. Литература в миф: проблема архетипов (к постановке вопроса)	133

II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА XX ВЕКА

Богомолов Н. А. Дневники в русской литературе начала XX века	148
Дубин Б. В. Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов	159

Никольская Т. Л. К вопросу о русском экспрессионизме	173
Мейлах М. Б. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики	181
Сажин В. Н. «...Сборище друзей, оставленных судьбою»	194
Ямпольский М. Б. «Решающий костяк»	202
Янгиров Р. «Спецы» в советском кинематографе	219

III. ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Неизвестные тексты Кюхельбекера из архива Тынянова	238
[Вступительная статья и примечания Е. А. Тоддеса]	238
I. Письмо к Н. Г. Глинке. Публикация и примечания Е. А. Тоддеса	244
II. Дневниковые записи. Публикация А. Д. Зайцева и Е. А. Тоддеса. Примечания А. Л. Осповата и Е. А. Тоддеса	250
Бухштаб Б. Я. Вагинов. Публикация Г. Г. Шаповаловой. Вступительная статья и примечания А. Г. Герасимовой	271
<u>Гинзбург Л. Я.</u> Вспоминая Институт истории искусств	278
Стенограмма обследования Центрального музея художественной литературы, критики и публицистики комиссией культпропа ЦК ВКП(б) 28 апреля 1934 г. Публикация, вступительная статья и примечания С. В. Шумихина	290
О Натане Эйдельмане	318
Еще не вспоминая — помня (М. Чудакова)	318
«Мы сидели у Петра Андреевича Зайончковского...» (Ю. Лотман)	335

CONTENTS

From the editorial board of "Tinyanov's symposium"	3
From the editor	5
Conventional signs	10

I. CREATIVE WORK OF YU. TINYANOV. HISTORY AND CRITICISM OF LITERATURE. CULTUROLOGY. METHODOLOGY

Gasparov M. Scientificity and artistic value of Yu. Tinyanov's works	12
Levinton G. Griboyedov's implications in the novel "The death of Vazir-Muhtar"	21
Ronen O. Oral statements by Mandelshtam on "The death of Vazir-Muhtar" and Tinyanov's implications in "The Egyptian stamp"	35
Nemzer A. V. Zhukovsky in the interpretation of Yu. Tinyanov	40
Lotman Yu. Pushkin and M. Dmitriyev-Mamonov	52
Ospovat A. Tyutchev and Pushkin: the history of literary relations	60
Belousov A. Students of the institutes for high-born maidens in Russian literature	77
Zolyan S. "Oneness and concentration of a poetry line" and the syntax of poetry	100
Kozlov S. Literary evolution and literary revolution: on the history of ideas	112
Gudkov L. Social mechanism of the dynamics of literary culture	120
Markov V. Literature and myths: the problem of archetypes (on the way the problem is put)	133

II. XXth CENTURY RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE

Bogomolov N. Diaries in the Russian literature of the beginning of the XXth century	148
Dubin B. Everyday life, fantasy and literature in the prose and literary thinking of 1920-ies	159

Nikolskaya T. On the question of Russian impressionism	173
Meilach M. A. A wardrobe and a night-cap: an excerpt of the oberiut's poetry	181
Sazhin V. "... A company of friends forgotten by fate"	194
Yampolsky M. "The decisive group"	202
Yangirov R. "Specialists" in Soviet cinema	219

III. PUBLICATIONS AND REPORTS

Unknown texts by Küchelbecker from the archives of Tinyanov	238
(Leading article and commentaries by Ye. Toddes)	238
I. A letter to N. Gliynka. Publication and commentaries by Ye. Toddes	244
II. Excerpts from the diary. Publication by Ye. Toddes and A. Zaitsev. Commentaries by A. Ospovat and Ye. Toddes	250
Buchshtab B. Vaginov. Publication by G. Shapovalova. Leading article and commentaries by A. Gerasimova	271
<u>Ginsburg L.</u> Remembering the Institute of History of Arts	278
Shorthand report of the investigation of the Central museum of literature, critique and publicism made by the commission for cultural propaganda at the Central Committee of All-Russian Communist (bolshevik) Party. Publication, leading article and commentaries by S. Shumikhin	290
On Nathan Eidelman	318
Not yet remembering — remember (M. Tchudakova)	318
"We were sitting at Pyotr Zaionchkovsky's..." (Yu. Lotman)	335



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗИНАТНЕ»
ЛАТВИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
226530 РИГА, УЛ. ТУРГЕНЕВА, 19
В 1991 ГОДУ ВЫЙДЕТ В СВЕТ**

Феноменология в современном мире. — 20 л.
Ориент. цена 2 р. 50 к.

В книге рассматриваются общие тенденции развития феноменологии — одного из наиболее влиятельных направлений западной философии XX века. Наряду с анализом философского наследия основоположника феноменологии Э. Гуссерля выявляется специфика современного этапа в развитии этого направления. В книге представлены основные темы феноменологии: жизненный мир и личность, творчество и смысл, история и телеология, субъективность и время, сознание и предметность, культура и идеальные предметы.

Издание рассчитано на философов — научных работников, преподавателей, аспирантов, студентов.

Книги издательства «Зинатне» можно заказать по адресу: 226001 Рига, ул. Стабу, 15. Магазин «Научная книга» вышлет заказ наложенным платежом.

Рутманис К. Идея рациональности в философии. — 6 л. — Ориент. цена 60 к.

В книге выявляется смысловое содержание понятия «рациональность». Осуществление рациональности в истории отношения человека к бытию показано через сопоставление древнегреческой мысли и классической философии Нового времени, прослеживается путь развертывания рациональности от «логоса» к «рацио». В раскрытии существа рациональности как соизмерения человека в бытии сущего рассматриваются исходные установки и допущения классической формы рациональности и разрабатывается вопрос о возможности ее неклассической формы.

Для философов, преподавателей.

Книги издательства «Зинатне» можно заказать по адресу: 226001 Рига, ул. Стабу, 15. Магазин «Научная книга» вышлет заказ наложенным платежом.

ТЫНЯНОВСКИЙ СБОРНИК ЧЕТВЕРТЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор *З. А. Осипова*

Художественный редактор *Г. М. Крутой*

Технический редактор *И. Г. Дорофеева*

Корректор *Н. М. Мартинсоне*

ИБ № 2874

Сдано в набор 21.02.90. Подписано в печать 18.10.90. Формат 60×84/16. Бумага типогр. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. 21,5 физ. печ. л.; 20,00 усл. печ. л.; 20,23 усл. кр. отт.; 22,55 уч.-изд. л. Тираж 1300 экз. Заказ № 183. Цех № 4. Цена 3 р. 20. к. Издательство «Зинатне», 226530 ГСП Рига, ул. Тургенева, 19. Отпечатано в типографии «Рота», 226011 Рига, ул. Блауманя, 38/40.

3 р. 20 к.