

Д. А. Матвеева¹, Е. В. Тырышкина²

¹ Гимназия № 11 «Гармония», Новосибирск

² Новосибирский государственный педагогический университет

Мотивика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова

Рассматривается функционирование мотивов, связанных с водной семантикой (потоп, наводнение, буря на море, спасение на воде), и мотива пустоты как наиболее значимых в малой исторической прозе Ю. Н. Тынянова («Подпоручик Киже», «Восковая персона», «Малолетный Витушишников»). Указанные мотивы и сюжетные ситуации заимствуются из исторических анекдотов, «подсвечиваются» отсылками к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, варьируясь во всех трех произведениях, за счет чего создается эффект пародии и фантасмагории «мельчающего» исторического процесса (Павел I и Николай I по отношению к Петру I). Мотив пустоты актуализирует связку «созидание/творчество – разрушение/забвение» как динамическую конструкцию, разворачивающуюся во времени.

Ключевые слова: малая проза Тынянова, мотив воды, мотив пустоты, литературная эволюция.

При всем многообразии художественного творчества Ю. Н. Тынянова не остается незамеченным стилистическое и мотивное сходство его произведений. В статье мы остановимся только на некоторых повторяющихся мотивах и сюжетных ситуациях в рассказах Тынянова «Подпоручик Киже» (1927), «Малолетный Витушишников» (1933) и повести «Восковая персона» (1930). В исследованиях по этой теме мало внимания уделено развитию и функционированию мотивов, тематически связанных с водой (потоп/наводнение, спасение на воде), и мотиву пустоты.

Среди исследований, в которых была бы рассмотрена мотивная организация тыняновских произведений, наиболее известна монография А. Б. Блюмбаума [2002], где показано, как переплетение ключевых мотивов «Восковой персоны» –

Матвеева Диана Андреевна – кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы гимназии № 11 «Гармония» (ул. Федосеева, 38, Новосибирск, 630017, Россия; dianagolikova@yandex.ru)

Тырышкина Елена Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, корп. 3, Новосибирск, 630126, Россия; elena.tyryshkina@gmail.com)

живого и мертвого – образует семантическую «невязку», что и определяет смысл произведения. На наш взгляд, «невязка» живого и мертвого играет немаловажную роль и в рассказе «Подпоручик Кижэ», что будет показано ниже. Однако и в «Подпоручике Кижэ», и в «Восковой персоне» мотивы живого и мертвого тесно переплетаются с мотивом пустоты, также значимым для реализации «невязки» категорий живого и мертвого. Для «Малолетнего Витушишникова» не так актуальна названная оппозиция, но мотивная структура рассказа близка «Подпоручику Кижэ» и «Восковой персоне».

Исследованию мотивов малой прозы Ю. Н. Тынянова посвящены также работы Е. К. Никаноровой. В них поднимается вопрос о трансформации использованных Тыняновым источников. Исследователь показывает, как Тынянов, используя в своей малой прозе в качестве источника, подтекста и конструктивной модели известные исторические анекдоты, запускает механизм трансформации традиционных сюжетов в новом контексте [Никанорова, 2006]. Так, например, в основе рассказа «Подпоручик Кижэ» лежит анекдот, соединяющий два наиболее характерных для того времени мотива, «репрезентующих тему мнимости/фиктивности, – случайной карьеры и мнимого слепого повиновения» [Ibid., p. 89]. Мотив мнимого, лукавого выполнения приказа в рассказе актуализируется не только в истории о Кижэ, где приказ исполняется по форме, а не по сути. Тынянов вводит в рассказ анекдот об офицере, которого по ошибке исключили из списков как умершего; в рассказе безымянному офицеру присваивается фамилия Синюхаев. По словам исследователя, линия Синюхаева представляет авторскую интерпретацию мотива подмены, которая переводит подмену «в сферу сознания, искаженного действием приказа» [Ibid., p. 96]. Таким образом, совмещая известные сюжеты, писатель достраивает подсказанные источниками модели. Вспоминая известную фразу: «Там, где кончается документ, там я начинаю» [Тынянов, 1993, с. 154], Е. К. Никанорова пишет, что в художественных текстах Тынянова «предметом пристального внимания становится то, о чем исторический анекдот или умалчивает, или указывает, но не анализирует» [Никанорова, 2006, p. 94].

Так, исследователями показаны механизмы использования мотивов текстов-предшественников и определен прием, за счет которого выстраивается мотивная организация произведений. В ходе анализа написанных в разные годы текстов Тынянова на исторические темы предполагается исследовать эволюцию работы с мотивами исторических источников и выявить закономерность в выборе Тыняновым исторических эпох и их героев.

Одной из точек пересечения «Подпоручика Кижэ», «Восковой персоны» и «Малолетнего Витушишникова» являются мотивы, обыгрывающие мотивные комплексы анекдотов о Петре I.

I. Мотив водной стихии и его трансформация в малой прозе Ю. Н. Тынянова

В «Подпоручике Кижэ» используется метафора моря как неуправляемой стихии, реальной жизни, от которой Павлу I не удастся отгородиться:

Он не боялся подозрительно веселых министров и подозрительно мрачных генералов. Он не боялся никого из той пятидесятиmillionной черни, которая сидела по кочкам, болотам, пескам и полям его империи и которую он никак не мог себе представить. Он не боялся их, взятых в отдельности. Вместе же это было море, и он тонул в нем [Тынянов, 1959, с. 336]¹.

¹ Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

Выбранная метафора заставляет вспомнить тематически близкие мотивы, использовавшиеся в текстах об императорах, – буря на море и спасение утопающих. Мотив бури на море, довольно распространенный в переводной и отечественной беллетристике XVII–XVIII вв., использовавшей «в той или иной степени сюжетную схему античного романа» [Никанорова, 1996, с. 18, прим. 4], присущ анекдотам и преданиям о Петре I. Сюжетные реализации этого мотива в литературе о Петре очень разнообразны. Как правило, буря представляет испытание, которое активный и деятельный герой преодолевает. Но даже в случае бури, посылаемой в наказание за нарушение определенных норм поведения, когда герой вынужден смириться перед высшими силами, ему удается отвести от себя смертельную опасность [Там же, с. 24–29]. Мотив Всемирного потопа в «Подпоручике Кижее», с одной стороны, объясняет волей провидения поражение Павла в борьбе с окружающей его действительностью, а с другой стороны, является пародийной переключкой с сюжетами о Петре, в которых царь усмиряет стихию.

Пародийная переключка Павла с Петром сохранена и в фильме «Подпоручик Кижее» (1934), сценаристом которого был Тынянов. В самом начале фильма представлены кадры памятника Петру I перед Михайловским замком и портрет первого российского императора. Кадр с изображением монумента и крупный план памятной надписи «Прадеду правнук» заканчивают фильм, создавая зеркальную композицию. Зеркальность этих кадров вместе с дублирующимися видами в начале фильма (дублирующееся изображение караульных, дворцовых слуг, множась кадры с марширующими солдатами, симметрия фасада замка, все это создает эффект однообразия и механистичности действий и людей, эффект, дополнительно усиливающийся звуком барабанной дроби) оставляет ощущение, что все показанное – мираж. Тщедушный Павел I выглядит комично по сравнению с монументальной бронзовой фигурой прадеда в одеждах римского императора. Используемая Тыняновым пародийная переключка имеет исторические основания, что явствует из факта установления памятника и надписи на нем. Интересно, что памятник перед Инженерным замком, хотя и установлен в павловское правление, был изготовлен намного раньше скульптором Карло Бартоломео Растрелли – одним из главных героев повести «Восковая персона». В повести есть указание на эту скульптуру:

Все в природе встречало всадника с радостью и готовностью. Наслаждаясь одержанными победами, герой неспешно ехал в лавровом веночке на толстой и прекрасной лошади, и было видно по ее мослакам, что может ехать долго. На деле весь всадник был с пол-аршина, из воска, но все это была модель для будущего памятника (с. 423).

В одном из фрагментов рассказа Павел I уподобляется пловцу с гравюры, изображающей Всемирный потоп. Упоминание потопы возникает также в связи с Синюхаевым – офицером, чье имя по ошибке писаря было внесено в список умерших. Путь считающего себя умершим Синюхаева своей траекторией напоминает зигзаги, «подобные молниям на картинах, изображающих Всемирный потоп» (с. 352). Отсылки к гравюрам с изображением библейского сюжета подсказывают финал рассказа: бесследное исчезновение Синюхаева и насильственную гибель Павла I, на которую в тексте делается намек.

Двойничество Павла и Синюхаева проявляется и в уподоблении героев механизмам, куклам:

И, не глядя на адъютанта, он [Павел I] закинул назад правую руку. <...> Все у него заняло мгновение. Вскоре подписанный лист полетел в адъютанта. Так адъютант стал отдавать листы, и подписанные или просто читанные листы летели один за другим в адъютанта. Он стал уже привыкать

к этому делу и надеялся, что так сойдет, когда император соскочил с возвышенного кресла (с. 345).

Его [Синюхаева] походка мало изменилась. От ходьбы она развинтилась, *но эта мякинная, развинченная, даже игрушечная походка была все же офицерская, военная походка* (здесь и далее курсив в цитатах наш. – Д. М., Е. Т.).

<...>

Мальчишки, которые во все эпохи превосходно улавливают слабые черты, бежали за ним и кричали:

– Подвешенной! (с. 352)

В противовес оживающему Кижэ Синюхаев обречен на постепенное «исчезновение», деперсонализацию. Все, что мы знаем о поручике Синюхаеве, – его фамилия и статус, которые он постепенно утрачивает. Когда поселившийся в его квартире аудитор просит Синюхаева оставить мундир, поменять его на «не годный для носки» (с. 355), Синюхаев опасается, что может остаться и без перчаток: «Перчатки потерять – к бесчестью, слышал он. В перчатках поручик, каков бы он ни был, все поручик. Поэтому, натянув перчатки, бывший Синюхаев повернулся и пошел прочь» (Там же). Сомневающийся в своем существовании Синюхаев стремится сохранить атрибуты, показывающие его причастность к офицерскому званию. Подобно тому как один писарь поставил под сомнение существование Синюхаева, другой отнимает у него имя при выходе из города: «Вскоре он вышел за черту города. Сонный торшрейбер у шлагбаума рассеянно записал его фамилию» (Там же), – слово «торшрейбер» можно дословно перевести как писарь-привратник.

Сумасшествие бесцельно бродящего Синюхаева, зависимость его судьбы от воли правителя (Павел подписывает приказ с ошибкой писаря) отсылает нас к «Медному всаднику» Пушкина. Однако представленный в рассказе Павел не выдерживает сравнения с покорителем стихии – Петром Великим; Синюхаев в отличие от Евгения не осмеливается бросить вызов судьбе и истории. Линии Синюхаева нет в фильме 1934 г., но скульптура всадника, напоминающая творение Фальконе (по распространенному мнению, всадник у Михайловского замка и надпись на нем были установлены Павлом по аналогии с памятником, выполненным по заказу Екатерины II), так или иначе создает отсылку к «петербургской повести».

В конце петербургской повести Пушкина сообщается о погибшем безумце, «хладный труп» которого «похоронили ради бога» [Пушкин, 1993, с. 276], о Синюхаеве же мы узнаем, что «он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал» (с. 370). О полном исчезновении Синюхаева свидетельствует тот факт, что имя его не встречается в «Петербургском Некрополе», а потому остается неизвестным истории.

Однако если мы понимаем фигуральность выражения «рассыпаться в прах», то рассыпание Синюхаева «в мякину» оставляет читателя озадаченным. Мы уже встречали упоминание в 18-й главе о «мякинной, развинченной» (с. 352) походке. «Размякание» воспринимается как нечто противоположное солдатской выправке, то, что возвращает человека из сферы общественного в сферу личного – ранее в тексте о Синюхаеве было сказано: «Обычно после развода он расправлялся, сбавлял выправку, руки размякали, и он шел в казармы вольно» (с. 336). Цитаты из «Подпоручика Кижэ» заставляют вспомнить одно из мест «Восковой персоны». В восприятии Меншикова, не умеющего читать, записанные ровным почерком буквы указа кажутся одинаковыми и рассыпаются в мякину: «А тут дал рукописание, и до того ровное, без титлов и хвостиков, как горох с мякиной» (с. 438). Если спроецировать это понимание мякины, мякоти как письма на поэтику «Под-

поручика Кижее», написанного ранее «Восковой персоны», то станет понятной игра Тынянова с героем литературного произведения, чье существование обусловлено только письмом. Исчезновение поручика со страниц рассказа возможно так же, как и случайное возникновение на этих страницах Кижее. Вещественность буквы и ее одновременная условность как знака – положения, из которых вырастают тыняновские динамические герои.

Слова с корнем *-мяк-* повторяются в тексте «Восковой персоны». С одной стороны, мягкость как потеря жесткой формы означает упадок, обессиливание: «И весь обмяк, стал как грязная пьяница», «Какие слабые! Не держат [о руках]! А грудь – как тюфяк, набитый трухой» (с. 374); с другой стороны, «мякина» в противоположность «сухости» обретает положительные коннотации: «И стал понимать, что его голос сухой и без внутренней мякоти, как бывало» (с. 436), «и размягчась, мастер выпил стакан элбира и выслал вон господина Лежандра» (с. 424). Мягкий воск, поддающийся деформации, оказывается идеальным материалом для изготовления произведения искусства:

Ни медь, ни бронза, ни самый мягкий свинец, ни левкос не идут против того вещества, из которого делают портреты художники этого искусства. <...> И вещество само лезет в руку, так оно лепко, и малейший выем или выпуклость, оно все передает, стоит надавить, или выпятить ладошкой, или влепить пальцем, или вколупнуть стилем, а потом лицевать, гладить, обладать, обрывать, – и получается: великолепие (с. 365).

В повести «мякина» наделяется тем же значением, что и в «Подпоручике Кижее» субстанция, которая одновременно дает начало новой жизни и являет собой распад. Но смерть героев, превращающихся в мякину, – это не полное их исчезновение, а возвращение к веществу, из которого может быть сотворено нечто новое, произведение искусства. Так, ослабленный и умирающий Петр получает новое существование в своем восковом подобии – маска, сделанная с мертвого Петра, становится лицом восковой статуи.

Аллюзия на пушкинскую поэму возникает и в «Восковой персоне». Описание переполоха, вызванного первоапрельской шуткой Екатерины, напоминает изображение наводнения в «Медном всаднике»:

А. С. Пушкин «Медный всадник»
[Пушкин, 1993, с. 265–256]

Редет мгла ненастной ночи
И бледный день уж настает...

Попутру над ее брегами
Теснился кучами народ.

<...> На балкон
Печален, смутен, вышел он [Александр I].

В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы.

Ю. Н. Тынянов «Восковая персоне»

И эта ночь кончилась, на небе явилась краска, румянец, еще никто не вставал, и мазанки, и магазинны, и фабрические дворы, и дворцы, и каналы были как неживые (с. 451).

Полуодетые, еще в исподнихах, выбегали девки на дворы и смотрели дальним взглядом: что? (с. 452)

Подскочил герцог Ижорский к окну, стал смотреть строгим взглядом... (с. 452)

Но тут проскакали мимо окна телеги, а на них солдаты его лейб-гвардии полка (с. 452).

Тынянов не использует дословных цитат, однако описание реакции жителей Петербурга на придуманный Екатериной пожар аналогично описанию наводнения в «Медном всаднике»: в обоих текстах бедствие разыгрывается ранним утром, вызывает интерес людей, спешащих увидеть стихию / причину беспокойства, есть фигура, наблюдающая бедствие с высоты, в одном случае – отдающая приказы о спасении бедствующих, в другом – высокопоставленный наблюдатель узнает о происходящем от своих подчиненных. Сравнение Петербурга с тритоном: «И всплыл Петрополь, как тритон, / По пояс в воду погружен» [Пушкин, 1993, с. 265], – напоминает использованную Тыняновым синекдоху: «И город поднялся на ноги» (с. 452). Перебираемые Меншиковым причины городского беспокойства, а именно нападение шведов, переключается с пушкинским описанием наводнения как военной осады: «Осада! приступ!» [Пушкин, 1993, с. 266].

В повести Тынянова присутствует и «блуждание Евгения» – Яков, сбежав из Кикиных палат, обходит весь город, перемещения его хаотичны. Но он передвигается не как безумный Евгений или брат Якова – Михалко. Он рассматривает то, что находится вокруг. Яков сознательно приходит на «главный, Петербургский остров» (с. 474), дороги же Михалки и его матери, например, произвольно сходятся возле родного дома. Передвижения Якова не предопределены какой-то траекторией, тогда как его брат, подобно Синюхаеву в «Подпоручике Кижее», движется зигзагообразно между повостом и Петербургом, завершая свой путь в Петербурге. Яков, самостоятельно прокладываящий себе дорогу, способен уйти в конце текста из Петербурга.

Сравнение повести Тынянова с «Медным всадником» и даже интерпретация «Восковой персоны» как текста, написанного «на полях» поэмы Пушкина, возникают и благодаря мотиву оживающей статуи Петра Великого, и заглавию, которое сочетает в себе живое и мертвое. Эпизоды уподобления человека статуе, замирание, в то время как статуя оживает, вызывают в памяти фрагмент «Медного всадника», где львы, на которых взбирается Евгений, в противоположность ему, «недвижному, страшно бледному», выглядят «как живые» [Пушкин, 1993, с. 266]. Статуя у Пушкина околдовывает человека [Яacobсон, 1987, с. 149]: во время первой встречи с Медным всадником Евгений «как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может!» [Пушкин, 1993, с. 267]. Не вызывает сомнений, что Тынянов учитывал существование пушкинского текста и образ статуи, возникающий и в других произведениях Пушкина. Кроме того, «Медный всадник» открывает традицию петербургского текста (аналогия проводится и в выборе жанра – «повесть» Тынянова и «петербургская повесть» Пушкина). Интересно и то, что Тынянов выбирает время, предшествующее времени действия в «Медном всаднике», причем отправной точкой становится смерть Петра и увековечивание его в воске, а потом и в памятнике, текст-приемник становится текстом-предшественником.

Как указывает Никанорова, мотивный репертуар анекдотов о Николае I – герое «Малолетного Витушишникове» – схож с мотивами и темами, связанными с образом Петра Великого. Это обусловлено стремлением Николая I быть похожим в словах и поступках на Петра, которое поддерживалось признанием сходства двух императоров в официальной литературе [Никанорова, 2008, с. 196]. В «Малолетном Витушишникове» актуализирован мотив спасения утопающих, однако Николай не принимает никакого участия в спасении кого-либо, так как само происшествие имело место только в фельетоне Булгарина, призванного успокоить умы и героизировать Николая. Но, как пишет Е. К. Никанорова, в отличие от похожих сюжетов о Петре I, спасающем своих подданных на воде, «в рассказе Булгарина спасение утопающих императором совершается без видимых усилий. Тема тяжкого труда, самопожертвования и противостояния стихии уступает место те-

ме вездесущности и всеведения власти, обладающей поистине надмирной природой» [Никанорова, 2008, с. 197].

Интересным является наблюдение Е. К. Никаноровой о том, что «если в представлении Булгарина Николай подобен Петру I, то в поле зрения нарратора он является прямым наследником своего отца» [Там же, с. 199]. Сходство Николая и Павла I было также отмечено современниками царя. Сознательное уподобление Николая Павлу I в рассказе о Витушишникове Никанорова видит в использовании одинакового жеста в обоих рассказах: в «Подпоручике Куже» описывается щипок Павлом адъютанта, в «Малолетном Витушишникове» Николай щиплет Клеймихеля в наказание за неподчинение.

Мотив покорения стихии в рассказе о подпоручике Куже трансформируется таким образом, что Павел выполняет функцию жертвы. Использованный в последнем рассказе мотив спасения утопающих имеет не просто инициационную функцию, а приближает деяние императора Николая к божественному промыслу. Если в первом рассказе мотив введен в текст через восприятие Павлом I себя как пловца на гравюре с изображением Всемирного потопа, то в последнем рассказе мотив, позаимствованный из литературных источников и трансформированный фантазией Булгарина, не соотносится ни с какими происшествиями, являя собой фальсификацию. Как мы могли убедиться, в рассказе о николаевской эпохе есть отсылка к «Подпоручику Куже», таким образом, Николай одновременно соотносится и с Петром I, и с Павлом I.

Использование в рассказах о павловской и николаевской эпохах мотивов литературы о Петре Великом и аллюзия на петербургскую повесть Пушкина включают тексты Тынянова в существующую традицию исторического повествования, а также устанавливают интертекстуальные связи между тыняновскими текстами. Три текста Тынянова представляют своеобразный взгляд писателя на историю. Нельзя с уверенностью утверждать, что порядок текстов об императорах был задуман Тыняновым при написании первого рассказа, хотя замысел произведения о восковой персоне существовала уже при работе над сценарием о Куже [Тоддес, 1981, с. 165], но каждый последующий текст Тынянов соотносит с написанным им ранее. В существующей «трилогии» центральное место занимает текст о Петре I, фигуре, которая является точкой отсчета нового времени в истории России. Образы Павла I и Николая I так или иначе отсылают к фигуре Петра, но стремление быть похожими на первого российского императора оборачивается пародией, правнуки Петра не могут претендовать на место победителя.

II. Мотив пустоты и концепция динамического героя Ю. Н. Тынянова²

Еще один мотив, так или иначе связанный с фигурами императоров в прозе Тынянова, – мотив пустоты. Мыслью о том, что отдельного изучения заслуживает мотив пустоты в малой прозе Тынянова, заканчивает свое послесловие к изданию «Подпоручика Куже» Е. А. Тоддес [Там же, с. 200]. Эта мысль подсказана воспоминанием Козинцева о том, как Тынянов «с увлечением пересказывал случай с царским солдатом, охранявшим голое поле: артиллерийский склад, бывший здесь некогда, упразднили, но приказ о снятии поста забыли отдать» [Там же]. Действительно, внимательное чтение исследуемых текстов заставляет задуматься, какой смысл писатель вкладывал в часто употребляемое в рассказах и повести слово «пустота».

² О воплощении концепции динамического героя в прозе Ю. Н. Тынянова см. [Матвеева, 2015].

Вспомним, как в рассказе «Подпоручик Киж» за счет признаков колеблющихся значений слов, использованных для описания пустого места, пустота наполняется некоторым смыслом и видимостью жизни. В сцене наказания за счет языковых средств ставится под сомнение пустота, которую являет собой подпоручик Киж:

Так как дерево было отполировано ранее тысячами животов, то кобыла казалась не вовсе пустою. Хотя на ней никого не было, а все же как будто кто-то и был (с. 353).

Важно, что пустота в рассказе – это не полное отсутствие. Так, хотя в тексте Царицын луг называется «пустыней» (как указывает этимологический словарь, слово «пустота» образовано именно от обозначения пустого места – пустоши), герой отмечает, что поле хранит следы прошедших по нему людей и лошадей:

Он видел большой кус вырубленного сада, где теперь была пустыня, называемая Царицыным лугом. На поле не было никакого разнообразия, никакой зелени, но на песке сохранились следы коней и солдат (с. 337).

Мотив пустоты в рассказе устойчиво связывается с императором Павлом, который чувствует враждебность всего, что его окружает. Желание стать ближе к народу оборачивается еще большим отчуждением и образованием пустоты вокруг императора:

Он выпил эту воду и сказал сипло мужикам:
– Вот пью вашу воду. Что глазеее?
И вокруг стало пусто (с. 345).

Пустота вызывает страх императора именно потому, что она скрывает нечто неизвестное и враждебное:

Он согнул в бараний рог всех губернаторов и генералов матери, он запрягал их в имения, где они отсиживались. Он должен был так сделать. И что же? Вокруг образовалась большая пустота (с. 344).

Подобное понимание пустоты как пространства, которое может содержать некое смысловое наполнение или хранить историю о чем-либо, заставляет нас снова вспомнить о работе А. Бергсона «Творческая эволюция»³. По Бергсону, само предположение о пустоте или осознание таковой есть утверждение невозможности небытия, так как пустота осознается человеком, представляет собой нечто мыслимое. К тому же любое отрицание, по мысли философа, «является утверждением второй степени: оно утверждает нечто об утверждении, которое само утверждает что-либо о предмете». Представление о пустоте связывается Бергсоном с работой памяти, ведь отсутствие чего-либо становится ощутимым только при наличии воспоминания о том, что этому состоянию предшествовало. Приведем рассуждения философа:

...В тот самый момент, когда я делаю это предположение, я познаю себя, я воображаю себя наблюдающим за моим сном или переживающим мое уничтожение, и я отказываюсь от восприятия самого себя изнутри только для того, чтобы укрыться во внешнем восприятии самого себя. Это значит, что и здесь тоже заполненное всегда следует за заполненным и что интеллект, который был бы только интеллектом, который не испытывал бы ни сожаления, ни желаний, который сообразовывал бы свое движение с дви-

³ Более подробно о влиянии работ А. Бергсона на творчество Ю. Н. Тынянова см. [Матвеева, 2014].

жением своего объекта, – не постиг бы даже отсутствия или пустоты. Понятие пустоты возникает здесь тогда, когда сознание, задерживаясь на самом себе, сохраняет связь с воспоминанием о прежнем состоянии, тогда как налицо уже другое состояние. Понятие это – всего лишь сравнение того, что есть, с тем, что могло бы или должно было быть, сравнение полного с другим полным. Одним словом, идет ли речь о пустоте в материи или о пустоте в сознании, *представление о пустоте всегда будет представлением полным, распадающимся при анализе на два положительных элемента: идею замены, отчетливую или смутную, и чувство желания или сожаления – испытываемое или воображаемое* [Бергсон, 1914, с. 41].

В рассказе Тьнянова пустота также связывается с памятью, историей, так как пустое место хранит отпечатки прошлого. Так же и пространство, которое будто бы заключает Кижю, пустоту, в каждый момент времени чем-то наполнено: «И пустое пространство, терпеливо шедшее между ними, менялось: то это был ветер, то пыль, то усталая, сбившаяся с ног жара позднего лета» (с. 344). Приведенные примеры из рассказа Тьнянова являются еще одним доказательством динамичности героя и длительности, присущей реальности: динамичность, или длительность, обусловлена действием механизма замены, о котором говорилось выше.

Встраивается в концепцию Бергсона и исчезновение Синюхаева, которое становится возможным из-за нарушения череды заменяющих друг друга компонентов, заменяющий компонент остается незамеченным – Синюхаев перестает существовать, потому что отворачивается от настоящего и полностью обращается в прошлое:

Чтобы представить себе, что вещь исчезла, недостаточно заметить противоположность между прошлым и настоящим; нужно еще повернуться спиной к настоящему, остановиться на прошлом и мыслить противоположность между прошлым и настоящим только в терминах прошлого, не допуская сюда настоящего. Идея уничтожения поэтому не будет чистой идеей: она предполагает, что прошлое вызывает сожаление, что имеется основание на нем задержаться. Она рождается тогда, когда разум делит явление замены надвое и рассматривает только первую его половину, ибо она одна представляет для него интерес [Бергсон, 1914, с. 41].

Так, исчезновение Синюхаева обусловлено отсутствием памяти о нем в настоящем, его полным пребыванием в прошлом. Обращен к прошлому и двойник Синюхаева – император Павел, все силы которого направлены на расправу с порядками екатерининского правления. Строя планы на будущее, император забывает внести в воображаемый список самого себя. О процессе забвения как утраты связи с настоящим говорилось в первой главе первого издания «Подпоручика Кижю» на примере слов, которые перестают употребляться, и музыкальных инструментов, секрет игры на которых утерян.

Показателен тот факт, что произведение о Кижю первоначально задумывалось как киносценарий. По мнению Барбары Вурм, именно кино стало для Тьнянова сферой применения научных положений, в том числе и полем для апробации концепции динамического героя. Вурм пишет о том, что теоретическое значение тыняновской работы становится понятным из его стремления дать слову статус видимого, а образность (героя) лишить зрительности [Вурм, 2006, с. 417]. Опираясь на теоретические положения Б. Менке («персонификация в качестве аллегории “индицирует себя как обнаженную манекенщицу значения”») [Там же, с. 422]) и П. де Мана, Б. Вурм делает вывод о том, что сценарий Тьнянова является опровержением «видимого человека» Б. Балаша. Пустое место в качестве главного героя является «обратным переводом аллегории на риторический прием просор-

poia, где пересекаются (абстрактная) фигуративность и (риторическая) фигуральность» [Вурм, 2006, с. 422]. *Prosopopoia* – «фигура, которая посредством языка придает несуществующему голос, а отсутствующему – лицо» [Там же]; при этом *prosopon* может означать одновременно и лицо, и маску. Однако «визуально-оптическое значение» [Там же, с. 423], которое имеет греческое *prosopon*, вытесняется в латинском термине *persona*, которым и можно обозначить Кижю.

Тыняновский сценарий таким образом показывает механизмы письменного творения героя. <...> Фигурация и дефигурация совпадают: дать кому-то лицо/маску – это фигура; нет другого лица, кроме фигурального. Фигуративность при такой трактовке является лишь эффектом письма и чтения. Кижя не только может быть рассмотрен как *supplement*, он – реализованная фигура *effacement* как (у)становления означающего [Там же].

В повести «Восковая персона» Петр I боится пустоты. После лирического монолога царя, в котором он прощается со всем, что его окружало и что было им сделано, Петр говорит о своем недоверии к наследникам: «Сыны и малые дочки, потроха, потрошонки, все перемерли, а старшего злодея сам прибрал! В пустоту приведут!» (с. 372). В этом контексте пустота противопоставляется всему, что было создано императором. Такое же опасение высказывает Яков по отношению к своему брату: «Яков знал белить воск под луной, его научили, а солдат все приведет в пустоту» (с. 394).

Противопоставление пустоты созиданию проводится также во фрагментах, посвященных созданию произведения искусства. Процессу изготовления восковой персоны уделено три части 4-й главы; произведение искусства представляется не только как результат творческой работы одухотворенного художника, но и как выверенная работа ремесленника:

А он шел, опираясь на трость, и сильно дышал, он спешил, чтоб не опоздать, в руке у него был аршин, купецкий, каким меряют перинные тики или бархаты на платье. А впереди семенял господин Лежандр, подмастерье, с ведром, в котором был белый левкос, как будто он шел белить стены (с. 401).

Восковая статуя, которая должна создавать иллюзию жизни, составляется из разрозненных частей, напоминающих не столько части тела, сколько неодушевленные предметы:

Сьер Лежандр приладил ступню, и теперь все почти: руки, и ноги, и большое коромысло – плечи лежали на столе, и изо всех частей торчали в разные стороны железные прутья (с. 417).

Торс восковой фигуры сделан из полого дуба, который, по замечанию столяра Лебланка, в России используется только для изготовления гробов, внутрь персоны помещается механизм:

Вскоре господин Лебланк принес болванку, она была пустая внутри. И господин механикус в чине поручика, Ботом, принес махину, вроде стальных часов, только без циферблата, там были колесики, цепочки, и гирьки, и шестеренки, и он долго это вделывал в болванку (с. 419).

Соединяя *membra disjecta* (разъединенные члены), Растрелли подвергает их деформации и наделяет каждую из частей аллегорическим значением:

И широкий краткий нос он выгнул еще более, и нос стал чуткий, чующий постижень добра. Узловатые уши он поострил, и уши, прилегающие плотно к височной кости, стали выражать хотение и тяжесть.

И он вдавил слепой глаз – и глаз стал нехорош – яма, как от пули.

После этого они замесили воск змеиной кровью, растопили и влили в маску – и голова стала тяжелая, как будто влили не топленый воск, а мысли (с. 434).

Как отмечает М. Б. Ямпольский, здесь наблюдается расщепление изображения надвое, отделение символического слоя от натуралистически-индексального: «...отпечаток лица превращается в аллегорический текст, создаваемый по правилам, изложенным в физиогномический трактах. Вместо губ возникает знак духовной хвалы, вместо ушей – хотения и тяжести и т. д.» [Ямпольский, 1996, с. 208].

Произведение искусства должно создавать иллюзию подобия с предметом реального мира, однако оно никогда не копирует предмет полностью, схожесть всегда подразумевает, что между предметом и его изображением (воплощением в материале) есть некоторое отличие. В случае с восковой статуей отличие подобия от оригинала обусловлено изменениями, которые художник вносит во внешность Петра. Искусство иллюзорно, обманчиво, оно создает видимость жизни и выдает пустое за полное:

Главное, чтобы были жилки... Чтобы не было... сухожилий. Чтобы все было полно и никто не мог подумать ни на минуту, что внутри пустота (с. 415).

Маска, которую представляет восковая персона, имеющая только одну, лицевую сторону, является наглядным примером такого соединения в искусстве полноты и пустоты, «присутствия и отсутствия» [Ямпольский, 1996, с. 172]. Таким же произведением искусства, прикрывающим пустоту, представлен созданный Петром Петербург. Ягужинский опасается, что город может прийти в запустение:

А кругом город сделался неверный и может запустеть к лету. Задрожит и поползет. Такой город! Тридцать тысячей человеческих душ! <...> Разбредутся прочь от работного места и скажут, что место болотное (с. 433).

Произведение искусства существует на тонкой грани между иллюзией жизни и смертью, вещностью, между ощущением полноты и пустоты. Яркой метафорой спонтанного возникновения творчества на пустом месте, творчества, врывающегося в реальность, является движение таракана, сравнивающееся с письмом:

Таракан стоял, шевелил усами, посматривал, и на нем был черный туск, как на маслине. Куда пойдут те ноги, сорок сороков? Куда они зашуршат? И соскочит на постель и пойдет писать по одеялу (с. 373).

Одна из причин того, что Петр не может побороть страха перед «хрущатым тараканом», кроется в неуловимости его существования, насекомое появляется так же внезапно, как и исчезает: «И вдруг таракан и в самом деле упал, как неживой, стукнул и был таков» (с. 374). Существование насекомого призрачно и загадочно – Петру кажется, что внутри таракана пустота:

Может он его боялся оттого... что он пустой и, когда его раздавишь, звук от него – хруп, как от пустого места или же от рыбьего пузыря? (с. 373)

Опасения Петра перед движением таракана в лексическом плане соответствуют описанию процесса письма в одном из эссе Тынянова: «Буду откровенным: когда садишься за белый лист, не знаешь, что выйдет. Большая неопределенность, серо кругом, куда пойдет?» [Тынянов, 1993, с. 156] Письмо наделяется Тыняновым независимостью от воли автора: «Когда я хочу написать маленькую вещь, я знаю, как это делается. Я пишу ее в маленьком блокноте. Нет большого листа

без линий, похожего на ледяной каток, по которому вы можете шататься справа налево и как угодно, – есть узкоколейка блокнота» [Там же]. В повести также показано, как письмо, которому сообщена энергия художника Растрелли, оживает, обретает самостоятельность:

Почерк его руки был как пляс карлов или же как если бы вдруг на бумаге вырос кустарник... <...> А рядом с цифрами он чертил палец, и вокруг пальца собирались цифры, как рыба на корм, и шел объем и волна – это был мускул... (с. 418–419)

Поэтому Растрелли смотрит на свои заметки так, как если бы не он их написал: «И, отодвинув лист, посмотрел на него, принахмурился и тревожно. Так в тревоге посидел» (с. 403).

Подобно тому как пространство листа превращается в пространство произведения, в тексте могут быть обнаружены прорывы условного плана, за которым обнаруживается лист бумаги и пишущая рука автора. Повесть заканчивается уходом героев Иванки и Якова вниз по Волге, к башкирам. Нам представляется, что содержание финальных предложений повести можно интерпретировать и как уход героев со страниц повести («на низ» страницы):

...а теперь мы пойдем подаваться на Низ, к башкирам, на ничьи земли.
И ушли (с. 480).

«Малолетный Витушишников» продолжает традицию «Подпоручика Кижже» и «Восковой персоны» в использовании мотива пустоты. Пустота сопровождает императора, которому не по душе «усеянные постороннею толпой и зрителями» (с. 476) улицы, мало похожие на план: «Выйдя на совершенно опустевшую улицу, он пешком дошел до угла» (с. 480). Особенное пространство в неоднородно застроенном Петербурге представляют пустыри. Петербургская часть, изобилующая «непроезжими пустырями», нравится императору редкой заселенностью, приземистым строением домов, которое открывает глазу широкую перспективу, и отсутствием скопления людей на улицах (с. 481). Значимо, что кабак, в котором Николай застаёт нарушивших устав солдат, расположен на пустыре: «а там пошли пустыри и осталась позади будка градского стража» (с. 482); «Кабак выходил задним своим фасом на пустырь, и огороженного двора, в буквальном смысле, вовсе не было» (с. 487).

Пустынный местность делает ситуацию хорошо обозримой и позволяет императору увидеть происходящее в виде схематической записи с условными обозначениями:

Порядок и расположение пунктов были к этому времени следующие:
П – пустырь, Б – будка градского стража, К – кабак, С – сани государя императора, с кучером и с самим императором (с. 482).

Фраза: «Император крикнул звучным голосом, оборотясь в сторону Б – будки» (Там же) – позволяет представить героя фигурой начерченной схемы, возвращая ему статус художественной условности. Именно эта схема, воспроизведенная на «лоскуточке» (с. 504) бумаги, становится отправной точкой истории Булгарина, которая разыгрывается в первую очередь на схеме и после воплощается в фельетоне.

Использование одних и тех же мотивов в трех произведениях малой прозы Тынянова и перенесение некоторых сюжетных ситуаций из одного текста в другой позволяют предположить, что писатель сознательно связывает повесть о Петре с рассказом о Павле (и наоборот), а в рассказе о Николае использует отсылки к двум другим текстам. Тем самым автор показывает, что в написанной истории действует тот же механизм, который определяет развитие литературы, – пародия.

Трансформация мотивов потопа, борьбы со стихией, традиционных для сюжетов об императорах, обнажает семантические сдвиги в прозе Тынянова по сравнению с предшествующими литературными традициями. Мотив пустоты является собственно авторским: он актуализирует связку «созидание/творчество – разрушение/забвение» как динамическую конструкцию, разворачивающуюся во времени. Искусство, творчество позволяет поддерживать обе части этой модели в равновесии, создавая иллюзию как сочетание пустоты и «мякоти», одновременного отсутствия/присутствия, иллюзию бессмертия.

Список литературы

- Бергсон А.* Творческая эволюция. М.; СПб.: Рус. мысль, 1914. 333 с.
- Блюмбаум А.* Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002. 200 с.
- Вурм Б.* *Figuratio – defiguratio*, или Как сделан человек-буква. Особенности сценарной работы Ю. Тынянова в свете медиальной теории // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсген. СПб.: Академический проект, 2006. С. 412–429.
- Матвеева Д. А.* Влияние философии А. Бергсона на теоретические и художественные установки Ю. Тынянова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 378. С. 30–37.
- Матвеева Д. А.* Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова: Автореф. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 23 с.
- Никанорова Е. К.* Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I (XVIII–XIX вв.) // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие) / Под ред. Е. К. Ромодановской, В. И. Тюпы. Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1996. С. 18–29.
- Никанорова Е. К.* Анекдоты о Павле I и «Подпоручик Киж» Ю. Н. Тынянова // *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2006. Vol. 12, No 2. P. 85–102.
- Никанорова Е. К.* Мотив спасения утопающих в «Малолетнем Витушишникове» Ю. Н. Тынянова: исторический подтекст и функция в сюжете // Текст – комментарий – интерпретация: Межвузовский сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во Новосибир. гос. пед. ун-та, 2008. С. 195–204.
- Пушкин А. С.* Медный всадник // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2: Поэмы. Сказки. Драматические произведения. СПб.: Библиополис, 1993. С. 260–277.
- Тоддес Е. А.* Послесловие // Тынянов Ю. Н. Подпоручик Киж. М.: Книга, 1981. С. 164–200.
- Тынянов Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. 554 с.
- Тынянов Ю. Н.* Как мы пишем // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 150–157.
- Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
- Ямпольский М.* Маска, анаморфоза, монстр // Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛЮ, 1996. С. 207–252.

D. A. Matveeva¹, E. V. Tyryshkina²

¹ *Gymnasium № 11 «Harmony», Novosibirsk, Russian Federation
dianagolikova@yandex.ru*

² *Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation
elena.tyryshkina@gmail.com*

Motifs in the historical small prose by Yury Tynyanov

The paper considers the motif of emptiness and the motifs thematically related to water in the historical prose of Yury Tynyanov, namely, in stories «Sub-lieutenant Kijé», «Young Vitushishnikov» and novella «The Wax Person». In the narratives about the Russian emperors, the author uses the motifs of a sea storm and of rescuing the drowning people, traditional for historical anecdotes. In «Sub-lieutenant Kijé», the metaphor of the sea is used as an uncontrollable element – real life of the country – that Paul I fails to escape. In one of the fragments of the story, Paul I is compared to a swimmer from an old engraving depicting the Deluge; the Deluge is also mentioned in relation to the officer Sinyukhayev, whose name was mistakenly put by the scribe into the list of the dead. In Tynyanov's prose, the motifs traditional for the prose about emperors become modified and «highlighted» by allusions to texts of other authors («The Bronze Horseman» by Alexander Pushkin), thus creating the effect of a parody, the fictitious nature and the diminishing value of the historical process (Paul I and Nicholas I as figures of lower significance as compared to Peter the Great). The choice of the anecdote plots allows the formalist writer to demonstrate the simplification and schematization of his characters, whose existence is conditioned only by writing. The disappearance of the lieutenant from the pages of «Sub-lieutenant Kijé» is as possible as the incidental emergence of Kijé in the same story. The ambivalent motif of «softness» into which everything material «disintegrates» and which symbolizes vitality, the life itself, is traced both in «Sub-lieutenant Kijé» and in «The Wax Person». Another Tynyanov's motif is the motif of emptiness, which actualizes the link «creation/creativity – destruction/oblivion» as a dynamic structure manifesting itself in time. The analyzed works reveal the process of creation of an artistic text: just as a sheet of paper turns into a fiction space. One may find the breakthroughs of a conventional plane, with a sheet of paper and a writer's hand holding a pen to be seen.

The caricature depiction of the characters with their mechanistic actions and their limited perception of reality, and representation of the works of art more real than the life make the reader think about «Laughter» and «The Creative Evolution» by Henri Bergson and trace the connection between the ideas of the Russian formalist and the French philosopher-intuitivist. The use of the motifs of the literature about Peter the Great and the allusion to St. Petersburg's story by Pushkin in the texts about epochs of Paul I and Nicholas I involve the works by Yury Tynyanov in the existing tradition of the historical narrative and establish intertextual links between his texts.

Keywords: small prose by Yury Tynyanov, motif of water, motif of emptiness, literary evolution.

DOI 10.17223/18137083/63/9

References

Bergson A. *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative evolution]. Moscow, St. Petersburg, Russkaya Mysl, 1914, 333 p.

Blyumbaum A. *Konstruktsiya mnimosti. K poetike "Voskovoy persony" Yu. Tynyanova* [Imaginary design. The poetics of "The wax person" of Yu. Tynyanov]. St. Petersburg, Giperion, 2002, 200 p.

Matveeva D. A. Vliyaniye filosofii A. Bergsona na teoreticheskie i xudozhestvennyye ustanovki Yu. Tynyanova [The influence of the philosophy of A. Bergson on the theoretical and artistic considerations of Yuri Tynyanov]. *Tomsk State University Journal*. 2014, no. 378, pp. 30–37.

Matveeva D. A. *Poetika maloi istoricheskoi prozy Yu. Tynyanova* [The poetics of small historical prose of Yuri Tynyanov]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Novosibirsk, 2015, 23 p.

Nikanorova E. K. Motiv spaseniya utopayushhix v "Maloletnem Vitushishnikove" Yu. N. Tynyanova: istoricheskiy podtekst i funktsiya v syuzhete [The motif of rescue of drowning in the "Minor Vitushishnikov" Yu. N. Tynyanov: the historical context and function in the story].

In: *Tekst – kommentariy – interpretatsiya: Mezhvuzovskiy sb. nauch. tr.* [Text – commentaries – interpretation: Interuniversity collection of scientific papers]. Novosibirsk, NSPU, 2008, pp. 195–204.

Nikanorova E. K. Anekdoty o Pavle I i “Podporuchik Kizhe” Yu. N. Tynyanova [Jokes about Paul I and the “second Lieutenant Kizhe” by Y. N. Tynyanov]. *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2006, vol. 12, no. 2, pp. 85–102.

Nikanorova E. K. Motiv buri na more v anekdotakh i predaniyakh o Petre I (XVIII–XIX vv.) [The motive of storms at sea in jokes and legends about Peter the great (18–19th centuries)]. In: *“Vechnye” syuzhety russkoy literatury (“bludnyy syn” i drugie)* [“Eternal” stories of Russian literature (“the prodigal son” and others)]. E. K. Romodanovskaya, V. I. Tyupa (Eds). Novosibirsk, Institute of Philology SB RAS, 1996, pp. 18–29.

Pushkin A. S. Mednyy vsadnik [The bronze horseman]. In: *Sobr. soch.: V 5 t. T. 2: Poemy. Skazki. Dramaticheskiye proizvedeniya* [Collected works: in 5 vols. Vol. 2. Poems. Tales. Dramatic works]. St. Petersburg, Bibliopolis, 1993, pp. 260–277.

Toddes E. A. Poslesloviye [Afterword]. In: Tynyanov Yu. N. *Podporuchik Kizhe* [Second Lieutenant Kizhe]. Moscow, Kniga, 1981, pp. 164–200.

Tynyanov Yu. *Sobraniye sochineniy: V 3 t. T. 1.* [Collected works: in 3 vols. Vol. 1]. Moscow, Leningrad, GIKhL, 1959, 554 c.

Tynyanov Yu. N. Kak my pishem [As we write]. In: Yu. N. Tynyanov. *Literaturnyy fakt* [Literary fact]. Moscow, Vysshaya shkola, 1993, pp. 150–157.

Wurm B. Figuratio – defiguratio, ili kak sdelan chelovek-bukva. Osobennosti scenarnoy raboty Yu. Tynyanova v svete medial’noy teorii [Figuratio – defiguratio, or how is the man-letter made. Features of scenario work of Yuri Tynyanov in the light of the theory of medial]. In: *Sovetskaya vlast’ i media: Sb. st.* [A collection of articles: “The Soviet government and media”]. Kh. Gyunter, S. Khensgen (Eds). St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2006, pp. 412–429.

Yakobson R. Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina [The statue in Pushkin’s poetic mythology]. In: Yakobson R. *Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow, Progress, 1987, pp. 145–180.

Yampol’skiy M. Maska, anamorfoza, monstr [Mask, anamorphosis, monster]. In: Yampol’skiy M. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [Demon and labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis)]. Moscow, NLO, 1996, pp. 207–252.