

**Д. А. Матвеева**

*Новосибирск, Россия*

**ФУНКЦИЯ ЦИТАТ  
ИЗ «КОМЕДИАЛЬНОГО АКТА О КАЛЕАНДРЕ  
И НЕОНИЛДЕ» В ПОВЕСТИ Ю. Н. ТЫНЯНОВА  
«ВОСКОВАЯ ПЕРСОНА»**

При подготовке третьего издания повести «Восковая персона» Ю. Н. Тынянов делит повесть на шесть глав, каждая из которых сопровождается одним или несколькими эпитафиями. Некоторые эпитафии представляют собой цитаты из школьной драмы «Акт о Калеандре и Неонилде». Пьеса цитируется и в самом тексте повести, что заставляет задуматься о ее значимости при анализе поэтики «Восковой персоны». Статья посвящена выявлению функций эпитафий, взятых Тыняновым из драмы XVIII в. Также в статье сделана попытка ответить на вопрос, почему автор повести так настойчиво обращается именно к драматическому тексту. В выводах делается предположение о значимости для Тынянова черт барочной поэтики, а также мотивов театральности. С помощью узнаваемых цитат из других текстов автор подчеркивает литературность, а значит, условность текста.

*Ключевые слова:* проза Ю. Н. Тынянова, драма XVIII века, эпитафия, пародия, цитация, барокко и модернизм.

Каждая глава повести Тынянова «Восковая персона» открывается одним или несколькими эпитафиями.

1. Доктор вернейший, потщись мя лечити,  
Болезненну рану от мя отлучити.  
*Акт о Калеандре*
2. Не лучше ли жить, чем умереть?  
*Выменей, король самоедский*

*Матвеева Диана Андреевна* – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, dianagolikova@yandex.ru).

*Сюжет, мотив, жанр*

3. Сидела ли у трудной постелюшки,  
Была ли у душевного раставаньица?  
*Песнь*

4. И не токмо в кавалерии воюет,  
Но и в инфантерии храбро марширует.  
*Пастушок Михаил Валдайский*

Сердце моё пылает, не могу терпети,  
Хочу с тобой ныне амур возимети.  
*Комедиальный акт*

У нее кроме Нестера, есть шестеро.  
*Поговорка*

5. Ей худо будет; спокаеься после,  
Неутешно плакати будешь опосле.  
*Акт*

Хоть пойду в сады или в винограды,  
Не имею в сердце ни малой отрады.  
*Егор Столетов*

6. Я хочу елей во огонь возляяти  
И охотное остроумие твое еще более возбуждати.  
*Пастор Глюк*

При первом издании в журнале «Звезда» повесть не имела деления на шесть глав, а эпиграф был только перед 28 главой, в которой описано, как восковое подобие Петра помещают в кунсткамеру [1]. Однако в журнальном издании нет указания на источник, из которого взят эпиграф. В сборнике рассказов 1935 г. и во всех последующих изданиях этот эпиграф помещается перед 5-й главой, события которой происходят после похорон Петра [2]. В этом издании маленькие главки повести были сгруппированы в шесть больших глав, каждая из которых снабжена эпиграфом; все последующие публикации текста имеют такое же оформление.

Как мы видим, в поздних изданиях указаны источники цитат. Под двустижием перед 5-й главой есть подпись, что это слова из «Акта». Похожее указание на источник имеют эпиграфы к 1-й и 4-й главам: «Акт о Калеандре» и «Комедиальный акт». Несмотря на различные подписи, все это цитаты из одного текста – «Комедиального акта о Калеандре и Неонилде» [3].

Аркадий Блюмбаум замечает, что «“Комедиальный акт” вырывается из пределов отведенного ему автором эпиграфического пространства и цитируется Тыняновым также и в самом тексте повести» [4, с. 157–158]. Действия полицейских на рынке, «Татарском Таборе», повествователь комментирует цитатой из пьесы: «Но сами они были нескоры, штаны васильковые, васильковые картузы, они тех воров догнать не торопились, чтобы скоро идти на помощь на секурс, у них не было такого духу. Как Арголим говорит в комедиальном акте: “Не мешкаю, шестую, предъявлю, конечно”, а сам стоит на месте» [5, с. 457] <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

Цитирование одного и того же текста на разных композиционных уровнях заставляет задуматься, почему Тынянов выбирает для цитирования драму о Калеандре и Неонилде и почему автор повести так навязчиво обращается именно к драматическому тексту.

Некоторые исследователи отмечают, что произведение о Калеандре и Неонилде – пьеса Петровской эпохи [4, с. 157], однако нужно заметить, что Акт был скомпонован и поставлен уже после смерти Петра I, в 1931 г.; полное название драмы «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской, скомпонованный в Москве в 1731 году в 16 день». В основе пьесы лежит повесть петровской эпохи (переработка немецкого романа) «Истории о Калеандре, цесаревиче греческом, и Неонилде, цесаревне Трапезонской». Наверняка, Тынянов был знаком с текстом комедии по изданию «Памятников русской драмы эпохи Петра Великого» 1903 г., в котором указывается на время составления пьесы [6].

В этом же сборнике помещена «Шутовская комедия», главный герой которой – шут, служащий толмачом у доктора. Открывающая комедию сцена посредничества шута-переводчика между доктором и пациентом напоминает третью главу повести, в которой коммуникация налаживается с помощью еще большего количества инстанций:

«...а Растрелли стоял и говорил.

Что он говорил по-итальянски и французски, господин подмастерье Лежандр говорил по-немецки, а министр Волков понимал и уж тогда докладывал герцогу Ижорскому по-русски» (с. 377).

Искажения высказываний в результате плохого знания языков переводчиками и неудачно подобранные синонимы нарушают ожидание персонажей. Непонимание «малознающим», но любящим вещи Меншиковым мыслей художника Растрелли создают комический эффект. Есть основания полагать, что эта сцена ВП имеет связь с «Шутовской комедией». В этой же комедии нашла отражение тема монструозности, ставшая важным мотивом в повести Тынянова.

Вернемся к «Акту о Калеандре». На наш взгляд, Тынянов выбирает «Акт» как источник цитат потому, что этот текст был скомпонован во время междуцарствия. Как отмечает Лихтман, «все произведение отмечено высоким профессионализмом. Широкое использование традиционных мотивов, постоянных формул и общих мест, образовавших литературный фонд того времени, придает ему характер энциклопедичности» [7, с. 777]. В этом образчике одновременно и школьной, и авантюрной барочной драмы находят отражение реалии эпохи, в которую произведение создавалось. Например, спор о наследнике престола [7, с. 783], что является важной темой и в «Восковой персоне»: на протяжении всей повести Тыняновым показана борьба Меншикова и Ягужинского за власть.

Чтобы понять смысл обращения к той или иной цитате, сопоставим содержание глав с контекстом, из которого взяты драматические фрагменты.

Первая глава начинается с подглавки, в которой сообщается о скорой смерти Петра. Приближение смерти осознает и сам государь – глава представляет переданные повествователем в виде несобственно-прямой речи мысли императора. И здесь также обнаруживается переключка с Актом: подобно тому, как встречающий Смерть царь Целюдор говорит: «Ах, нечаянно горко умираю, Грецию любезну ныне оставляю» [3, с. 181], Петр сетует о том, что ему приходится оставлять государство: «На кого оставлять ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?» (с. 374). Показательны и первые строчки повести. Болезнь царя будто бы ничего не предвещала: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь, и осип, теперь он умирал» (с. 373). Подобные неожиданные вмешательства темных сил

Сюжет, мотив, жанр

в благополучную жизнь героев – черта барочной драмы, в представлении которой с гармоничным миром всегда соседствуют стихии и несчастья.

Обратимся к эпиграфам к первой главе.

1. Доктор вернейший, потщись мя лечити, Болезненну рану от мя отлучити. Акт о Калеандре	К а л е а н д р Дурилло вернейши, подщис мя лечити, сию мою рану от мя отлучити. ( <i>Просит Дуриллу, чтоб ево лечил.</i> )     Д у р и л л о Болезненну рану твою уздравляю ( <i>рану излечает</i> ), в любви с Неонилдой жити вам желаю. ( <i>Калеандр с Неонилдой и со всеми отходят.</i> )  К у п и д о Аз вам в радости парол заключаю ( <i>пароль заключают</i> ), любов между вами по смерти не скончаю [3, с. 334]
--	--

В комедии Калеандр просит Дурилло об исцелении, чтобы воссоединиться с возлюбленной. В первой главе повести также появляется женский персонаж – Екатерина, про измену которой вспоминает Петр: «Екатерина наклонилась над ним тем, чем брала его за душу, за мясо, – грудями.

<...>

Которые целовал еще два месяца назад господин камергер Монс, Вилим Иванович.

<...>

Монсову голову настояли в спирту, и она в склянке теперь стояла в куншткаморе, для науки.

<...>

О Катя, Катя, матка! Грубейшая!» (с. 373–374).

Если Неонилда верна Калеандру (Скупидону) и желает воссоединения с ним, то Петр уличает свою жену не только в измене, но и в желании его отравить: «И открылась цедула от Вилима Ивановича к хозяйке, с составом питья, такого питьца, не про кого другого, про самого хозяина» (с. 373).

Эпиграф из Акта к четвертой части явно спроецирован на Катерину, которая устраивает свидания с молодыми придворными. Это обозначено и в третьем эпиграфе-поговорке «У нее кроме Нестера, есть шестеро». Параллель с Актом о Калеандре только подтверждает эту догадку и придает ситуации ироничность.

4. Сердце моё пылает, не могу тер- пети, Хочу с тобой ныне амур возымети. Комедиальный акт	К р и з а н т а ( <i>Глаголет Кризанта Неонилде, чая что Калеандр.</i> ) Ужели склонился к моей быти воли, любов же творити со мною изволи? Усилие надо мною, ковалере славны, мой будеш и приятел, надо мною главны. Тол- ко прошу любовь сотворити, пожалуй, послушай, не извол томити! Сердце мое палает, не могу терпети. ( <i>Объявляет ей о любви своей, думая что Калеандр</i> ): Хочу с тобой ныне амур
---	---

возьмети. Хоть и досадила тебе, моя радость, в темницу всадила я твою зде младост, однако ж подщуся аз то сотворити, из сея темницы тебя свободити. Отсель не отиду, буду пред тобою (*просит Амуру*), дондеже не исполню любовь днес с тобою [3, с. 262]

В Акте словами, взятыми Тыняновым в качестве эпиграфа, Кризанта, восплававшая любовью к Калеандру, обращается к переодетой в доспехи Калеандра Неонилде, принимая ее за мужчину. Так, Екатерина вслед за Кризантой выглядит комично. Снижающий эффект создает и третий эпиграф-поговорка. Две близкие интенции, заключенные в эпиграфах, могут показаться избыточными. Но слова комедиального акта написаны от первого лица, а поговорка представляет взгляд со стороны, причем слова поговорки имеют категоричный, констатирующий характер.

Обратим внимание на первый эпиграф к четвертой главе. Это строки из панегирика Петру I Пастушка Михаила Валдайского. Третья глава заканчивается словами о смерти Петра, но способности, которые восхваляет пастушок Михаил Валдайский – кавалерийские и пехотинские качества – могут относиться к создаваемому подобию Петра, к его вновь создаваемым частям тела: «Без всякого сомнения, съёр Лежандр, он был способный человек. Но посмотрите, какие ноги! Такие ноги должны ходить, ходить и бегать. Стоять они не могут: они упадут, ибо опоры в них нет никакой. Не ищите в них мускулов развитых, мускулов толстых и гладких, как у величавых людей. Это одни сухожилия. Это две лошадиные ноги» (с. 430). Однако эти стихи могут относиться и к Сапеге или Левенвольду, которыми интересуется Екатерина.

В Акте заимствованная Тыняновым фраза для эпиграфа к пятой главе принадлежит аллегорической фигуре – Совести, которая обращается к царю, распоряжающемуся чужими судьбами: Целюдор обещает выдать Диалду за одного из сыновей, не зная, что тому суждено погибнуть; в результате жениться на Диалде должен другой брат, Палиартес, который уже дал обещание Тигрине. Опрометчивый поступок царя приводит к долгой вражде двух государств. Похожее предостережение – «плакати подщисся после неутешно» – Чистота произносит Калеандру, когда он изменяет любимой Неонилде. Эпиграф к пятой главе звучит как наставление борющимся за власть Меншикову и Ягужинскому. Встреча с восковым подобием Петра заставляет испугаться и того и другого.

5. Ей худо будет; спокаеься после,  
Неутешно плакати будеш опосле.

Акт

С о в е с т ь  
(*Совистъ в колокольчик стучит, говорит Целюдору.*) Ей, худо будет, спокаеься после. Неутешно плакати будеш испосле. [3, с. 174]

Ч и с т о т а  
(*Глаголет Чистота Калеандру.*) Постой, окаянны, не ходи днесь спешно, плакати подщисся после неутешно. Покинул свет, идеш во тму ныне, беду получиш немалу во скорой године. Эй,

слезно восплачеш и горко взрыдаеш, от своей Неонилды пути не спознаеш. (*Калеандр, ее от ся отталкивая, глаголет ей.*) [3, с. 271]

Именно этот эпиграф был использован в первом издании повести. Выделение главы, начинающейся со слов «Его свезли в куншткамору ночью...», сообщает значимость помещаемой в кунсткамеру фигуре Петра. Восковой идол, являющий собой власть, если и не вершит правосудие, то страшает разнузданных вельмож.

Таким образом, установление смысловых отношений между произведением Тынянова, эпиграфом и текстом драмы о Калеандре позволяет говорить, что эпиграфы, во-первых, придают многозначность описываемому в повести, во-вторых, из-за несоответствия ситуаций или интонаций слов из драматического действия тому, что показано в повести, эпиграфы создают пародийную переключку, как бы обнажая зазор между тем, что происходит на сцене придворной жизни и в действительности.

Благодаря тому что автор сам маркирует источник во фрагменте пятой главы, мы обращаем внимание на литературность этого фрагмента. Тынянов нередко использует в своих художественных произведениях аллюзии на тексты, которые служили в качестве иллюстраций тех или иных положений его научных работ. Например, в повести используется цитата из оды Державина «Водопад» «Екатерина възрыдала» [5, с. 416, 417, 427], а в «Проблеме стихотворного языка» она служит иллюстрацией того, как имена создают признаки колеблющихся значений [8, с. 123]. Слова из Акта не были нами замечены в научных работах Тынянова, но комментарий повествователя в этом фрагменте напоминает наблюдение литературоведа, который подмечает условность искусства: все действия драмы перенесены в сферу языка, герои не действуют, а только говорят. Создание подобного эффекта движения без перемещения героя интересовало Тынянова в кино: достаточно привести в движение кадр, а не заставлять актеров танцевать [9, с. 329].

Кроме того, что драма соотносится по времени создания с временем действия повести; мы предполагаем, что Акт мог вызвать интерес Тынянова из-за своего отношения к литературе барокко. Мы усматриваем в произведениях Тынянова черты, близкие поэтике этого направления. Барочность «Восковой персоны» уже отмечалась М. Ямпольским в связи с орнаментальностью стиля и изображением итальянского художника Растрелли: «Сам язык этой повести -- тяжеловесный, стилизованный, отмечен деформациями принятой языковой нормы. Языковая текстура как будто отражает давление некоей силы, запечатленное на письме. Барочность повести отчасти мотивируется самим ее материалом – эпохой барокко, особым положением, которое занимает среди персонажей скульптор Растрелли. Именно вокруг Растрелли сфокусированы наиболее изощренные орнаментальные ходы повествования. Итальянский мастер как будто моделирует мир вокруг себя по законам свойственного ему стиля» [10, с. 207].

Идею о том, что барокко близко некоторым течениям в культуре новейшего времени, высказывал вслед за Вельфлиным И. П. Смирнов [11, с. 335]. Смирнов, исследующий в связи с этим творчество футуристов, обращает внимание на то, что и сами футуристы, и вращавшиеся в их кругу критики отмечали схождения футуристического творчества с барокко. Особенно значимо для нас высказывание на эту тему соратника Тынянова по формальной школе В. Шкловского, которое приводит автор статьи: «Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжет своих поэм. Люди нашего времени, люди интенсивной де-

тали – люди барокко... Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени» [11, с. 336, примеч. 3].

При сопоставлении искусства барокко и литературы начала XX в. Смирнов отталкивается от общего для них «системообразующего парадокса» – «смешения вещей и знаков» [11, с. 337]. Эпоха барокко характеризуется «панзнаковым подходом к действительности; объекты социофизической среды были приравнены к единицам плана выражения» [11, с. 337], футуризм же, наоборот, «вменил знаку качество вещи, материализовал его семантику, отождествил идеологическую реальность с социофизической, но при этом для футуристов, как и для поэтов барокко, искомой величиной служила именно означающая сторона (овеществленного) знака» [11, с. 337]. Литературовед делает особый акцент именно на формальной, а не содержательной общности двух художественных систем, которые сходно отражали разные исторические реалии.

Проследим возможные сходства модернистской повести и барочной драмы.

В Акте, как и во многих барочных произведениях, «механизм,двигающий действие драмы, основан главным образом на недоразумениях, связанных с изменением или сокрытием имен» [7, с. 777]. Кроме того, чтобы быть неузнанными, персонажи меняют не только свои имена, но и обмениваются доспехами или одеждой, что ведет к различным недоразумениям, новым поворотам в сюжете. В последней главе «Восковой персоны» живая натуралия и смотритель кунсткамеры Яков во время первоапрельского переполоха получает свободу. Освобождение Якова сопровождается переодеванием: он прячет свой изъян – шестипалые руки – в иршанные рукавицы. Хронотоп карнавала и сопровождающие его переодевания – характерная черта барочных текстов. С поэтикой барочных текстов «Восковую персону» сближает и характер некоторых ее героев, «оторванных» от своих мест, подчиненных непредсказуемым жизненным поворотам. Жизнь Якова, подобно жизни героев других тыняновских произведений – Синюхаева или малолетнего Витушишников, оказывается подчиненной власти указов и случайных происшествий: брат привел Якова в кунсткамеру из-за вышедшего указа об уродах, который цитируется в тексте; несмотря на здравый ум и приготовленную Яковым челобитную об освобождении, герой уходит из кунсткамеры из-за устроенной Екатериной первоапрельской шутки.

Мотив неузнавания имеет важное значение в повести. При встрече с восковой статуей Петра Ягужинский и Меншиков принимают ее за настоящего императора. Произведение, созданное художником, создает иллюзию правдоподобия, обманывает того, кто на него смотрит. В описании оживающей статуи положен прием невязки – неживое описывается как живое<sup>2</sup>. Неоднократное представление в тексте того, как восковая статуя начинает оживать, обретает некий смысл, прочитываемый персонажами, убеждает нас в мысли, что восковая персона наглядно иллюстрирует те механизмы, которые, по мысли литературоведа Тынянова, действуют в искусстве, в том числе и в литературном произведении.

Некоторые персонажи «Восковой персоны» наделяются несколькими именами. Один из наиболее ярких примеров – Катерина, настоящее имя которой Марта. А. Блюмбаум замечает в связи с плачем Екатерины у гроба Петра: «Вводя в первой сцене плача «парадную», «одическую» точку зрения<sup>3</sup>, Тынянов разоблачает ее, демонстрируя «интимную» сторону события, его изнанку, когда Катерина

<sup>2</sup> Значимость оппозиции «живое – неживое» в повести и прием «невязки» как структурообразующий прием в поэтике «Восковой персоны» были подробно проанализированы А. Блюмбаумом [4, с. 73–134].

<sup>3</sup> А. Блюмбаум указывает в качестве еще одного возможного источника цитаты «Краткую повесть о смерти Петра Великого», написанную Феофаном Прокоповичем [4, с. 163].

оказывается Мартой, императрица крестьянкой, а скорбь – поддельной, мнимой» [4, с. 163]. Далее исследователь пишет о том, что «Тынянов использует официальные тексты, прославлявшие Екатерину в качестве императрицы, и сталкивает их с реальной Мартой, обеспокоенной исключительно поиском новых любовников. Он приводит обширную цитату из речей Феофана Прокоповича, в которых Екатерина помещена в ряд великих исторических образцов, своих великих исторических предшественниц: <...> Однако, сравнив “матушку полковницу” с великими историческими образцами, “потом выходили в другую комнату и говорили: – Хороша баба, да на уторы слаба”. Заканчивается данная сцена любовным свиданием только что похоронившей Петра Екатерины и “молодого” Сапегги» [4, с. 164].

Соглашаясь с Блюмбаумом в отношении пародирования Тыняновым официальных текстов с целью обнажения их мнимой, ненастоящей сущности, мы хотим подробнее остановиться на представлении в тексте персонажей с разными именами. Превращению Екатерины в Марту посвящена довольно большая подглавка четвертой главы (подглавка под номером 4). Эта часть явно переключается с главой, в которой описывается прощание Петра с тем, что окружало его в жизни: и там, и там через сны героев представлено их сознание. Читатель видит несколько снов персонажей. После череды пробуждений во сне Петр просыпается на самом деле. Его пробуждение описывается как выход из утробы, рождение: «Проснулся еще раз и очутился в сумерках, как в утробе, было душно, натопили с вечера» (с. 283), «Потом в комнате несколько рассвело, как будто повар помешал ложкой эту кашу» (с. 283), «Он <...> смотрел на кафли, и смотрение было самое детское, безо всего» (с. 284), «Он плакал без голоса в одеяло, а одеяло было лоскутное, <...> как у деревенских детей, теплое» (с. 286). Екатерина видит несколько снов, которые погружают ее в прошлое, после чего она просыпается Мартой, а не Екатериной: «И Марта проснулась. <...> Она ничего не понимала. <...> Тогда в страхе она свесила ноги, потому что проснулась Мартой, а не Екатериной, и приложила руки к груди» (с. 421). Далее следуют воспоминания Екатерины о ее далеком и ближайшем прошлом. Персонаж будто бы раздваивается, одновременно соединяя в себя разные сущности – себя прошлого и себя настоящего.

Наиболее неуловима сущность такого персонажа, как Иванко, представителя воровской среды, ходящего «легкой поступочкой» (с. 398) в фортыне и по «душному ряду», везде имеющего своих людей. Определению не поддается даже имя этого героя: «И тут во второй палате появился Иванко Зуб, он же Иванко Жузла, или Труба, или Иван Жмакин» (с. 396). Не поддающийся описанию пластичный герой будто бы объединяет в себе несколько образов.

Мысль о том, что герой – литературная условность (знак, «имя»), которая не предполагает визуального образа, доказывалась Тыняновым в статье «Иллюстрации» на примере произведений Лескова: «То же и о конкретности Лескова. Он – один из самых живых русских писателей. Русская *речь*, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией, доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ – и при попытке уловить героя герой ускользает. И это закономерно. До комизма осязаемое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя, и «зрительный» герой расплывается. (Отсюда – громадное значение *имен и фамилий* героев.)» [9, с. 313]. В книге «Проблема стихотворного языка» Тынянов формулирует свою концепцию героя следующим образом: «Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое

единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно – в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на эквиваленты единства» [8, с. 8]. Таким образом, герой – это элемент, вовлеченный в общую систему произведения, подчиняющийся тем же законам конструкции, что и остальные части системы. Динамический характер героя следует понимать как способность этого элемента произведения обретать смысл, вступая в отношения с другими элементами художественной конструкции.

Напомним, что, по Вельфлину, характерная черта барочного стиля – его живописность, которая определяется культурологом как движение, точнее создание иллюзии движения [12, с. 77]. Возможно, Шкловский вкладывал в понятие «интенсивная деталь» именно эту динамичность барочного и современного ему искусства. Важно и следующее замечание Вельфлина: «Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема – бытие возникающее (Werden)» [12, с. 85]. На наш взгляд, «Восковая персона» и есть такое возникновение и движение смыслов. Герои Тынянова не поддаются определению, они находятся в постоянном изменении. Одни и те же слова повторяются в тексте при описании различных персонажей, деталей, ситуаций, поэтому невозможно до конца уловить точное значение слов, как и внешность и сущность персонажей, которые описываются этими словами. Словесный знак, теряющий связь с объектом, становится самостоятельным, развивается по своим законам, продуцирует новые смыслы, не зависящие от референта. Так, закрепленное за аптекарским гезелем название «старый немец» никак не связано с его возрастом: «тот был старый немец, то есть почти русский. Уже его отец родился в Немецкой слободе на Москве, и поэтому его звание было: старый немец. Он был еще молодой» (с. 396).

Анализируя ключевой для ВП мотив мнимости, А. Блюмбаум отмечает, что борющиеся за власть чиновники представлены актерами, меняющими личины и разыгрывающими роли на политической и исторической сцене. Значимо указание Блюмбаума на то, что сцена репетиции Ягужинского «исторических речей и разговоров» [4, с. 153] является своего рода продолжением традиции изображения политических деятелей. Так, в романе Д. С. Мережковского «Александр Первый», который, наверняка, был в поле зрения Тынянова при работе над «Смертью Вазир-Мухтара», варьируется сцена лицедейства Александра [4, с. 154–155]. По наблюдению Блюмбаума, Тынянов подготавливает сцену репетиции, вводя предварительно указание на увлечение Ягужинского театром [4, с. 153]: «[Меншиков] Называл его: Господин Фарсон, и еще: Арцух фон Поплей, – это в том отношении, что Павел Иванович был любезник и любил чувство и музыку, что он знал с погаными девками актерскими, и актеров набирал, и любил драматическое действо. А Господин Фарсон и Арцух фон Поплей были новейшие драматические названия» (с. 441).

Подводя итоги, мы хотим еще раз акцентировать внимание на том, что эпиграфы к «историческому» произведению взяты из художественных текстов. Альтшуллер писал, что помещение любой цитаты в художественное произведение в качестве эпиграфа придает фрагменту текста статус литературного, искусственного: «Эпиграф изымает текст из повседневности и реальности и включает его в литературу. Это уже не повествование об истинном происшествии, а нечто заведомо выдуманное, искусственное, а потому предваряемое другим таким же искусственным литературным текстом. <...> Начинается взаимная (автор – читатель) литературная игра» [13, с. 28]. Игра Тынянова с читателем усложняется

за счет того, что читатель отмечает не только использование цитат из других текстов, которые приносят в повесть многозначность. Этот процесс существует на фоне высказываний Тынянова о литературе и литературности, порождении смысла литературного произведения, функционировании его элементов. Так, например, в первые издания повести был включен список устаревших и иностранных слов, в котором повествователь также не раз проговаривался о своей профессиональной принадлежности<sup>4</sup>. «Восковая персона», повествующая о создании и существовании произведения искусства, видится нам своеобразным высказыванием писателя-литературоведа об устройстве художественного произведения, которое подкрепляется использованием особенно ярких иллюстраций-цитат.

Набор цитируемых в повести текстов довольно разнообразен: это документы (в главах о кунсткамере), торжественные речи, лирические произведения того времени, художественные тексты более поздних эпох, а также фольклорные произведения. В этот ряд включаются и аллюзии на театральные тексты XVIII в. Мотив театральности, который приносят будто бы надевающие маски и разыгрывающие сцены персонажи, вводит оппозицию настоящего / иллюзорного, второй элемент этой оппозиции у Тынянова приобретает еще и значение «официальное», противопоставленное настоящему ходу событий. Именно для сознания эпохи барокко и, как показал Смирнов, для начала XX в. характерно уравнивание мира и театра. Театральность будто бы подсказана описываемой эпохой, но при этом театральный код как нельзя лучше передает представления Тынянова об истории. Автор стремится показать закулисную жизнь исторических персонажей, потому как дошедшие до нас факты – не более чем театральные постановки. Вспомним, что Петр любил устраивать карнавальные театрализованные зрелища и часто принимал в них участие. Но в «Восковой персоне» император представлен слабым и разоблаченным – без парика, без любимого камзола, который висит на гвозде: «Камзол висел на вешалке, давно строен, сроки прошли, и обветшал. К службе больше не годится» (с. 386).

### Список литературы

1. Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Звезда. 1931. № 1. С. 5–51; № 2. С. 5–48.
2. Тынянов Ю. Н. Восковая персона // Тынянов Ю. Н. Рассказы. М.: Сов. писатель, 1935. С. 7–65.
3. Акт о Калеандре и Неонилде // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): В 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 130–391.
4. Блюмбаум А. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002.
5. Тынянов Ю. Н. Восковая персона. Избранное. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
6. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.
7. Лихтман З. Т. Акт о Калеандре и Неонилде // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.): В 5 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 776–785.
8. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: КомКнига, 2007.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
10. Ямпольский М. Б. Маска, анаморфоза, монстр // Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 207–252.

---

<sup>4</sup> См. издание повести в виде отдельной книги 1931 г. [14] и сборник рассказов 1935 г. [2].

11. *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 335–361.
12. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004.
13. *Альтиуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академ. проект, 1996.
14. *Тынянов Ю. Н.* Восковая персона. Л.; М.: Худож. лит., 1931.

**D. A. Matveeva**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**THE FUNCTION OF QUOTATIONS  
FROM THE DRAMA «ACT ABOUT KALEANDER AND NOENILA»  
IN YU. N. TYNIANOV'S NOVEL «WAX PERSON»**

In the third edition a story of Yu. Tynyanov «Wax Person» consists of six chapters. There is an epigraph before every chapter. Some epigraphs are quotations from the drama «Act about Kaleander and Neonilda». There are also quotations from the play in the text of the story. The author of the article believes that the play of the 18<sup>th</sup> century has a big significance for poetic of «Wax Person» novel. The article identifies features of epigraphs, which were taken by Yu. Tynyanov from the drama of the 18<sup>th</sup> century. The article explains why Yu. Tynyanov has repeatedly referred exactly to drama. The conclusion includes an assumption that features of Baroque poetic and theatrical elements have an influence on poetic of novel.

*Keywords:* prose of Yu. Tynyanov, drama of the 18<sup>th</sup> century, epigraph, parody, quotation, Baroque and Modernism.

*Matveeva Diana A.* – Postgraduate Student at Department of Russian and Foreign Literature, Literary Theory and Methods of Literature Teaching of State Pedagogical University of Novosibirsk (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, dianagolikova@yandex.ru)