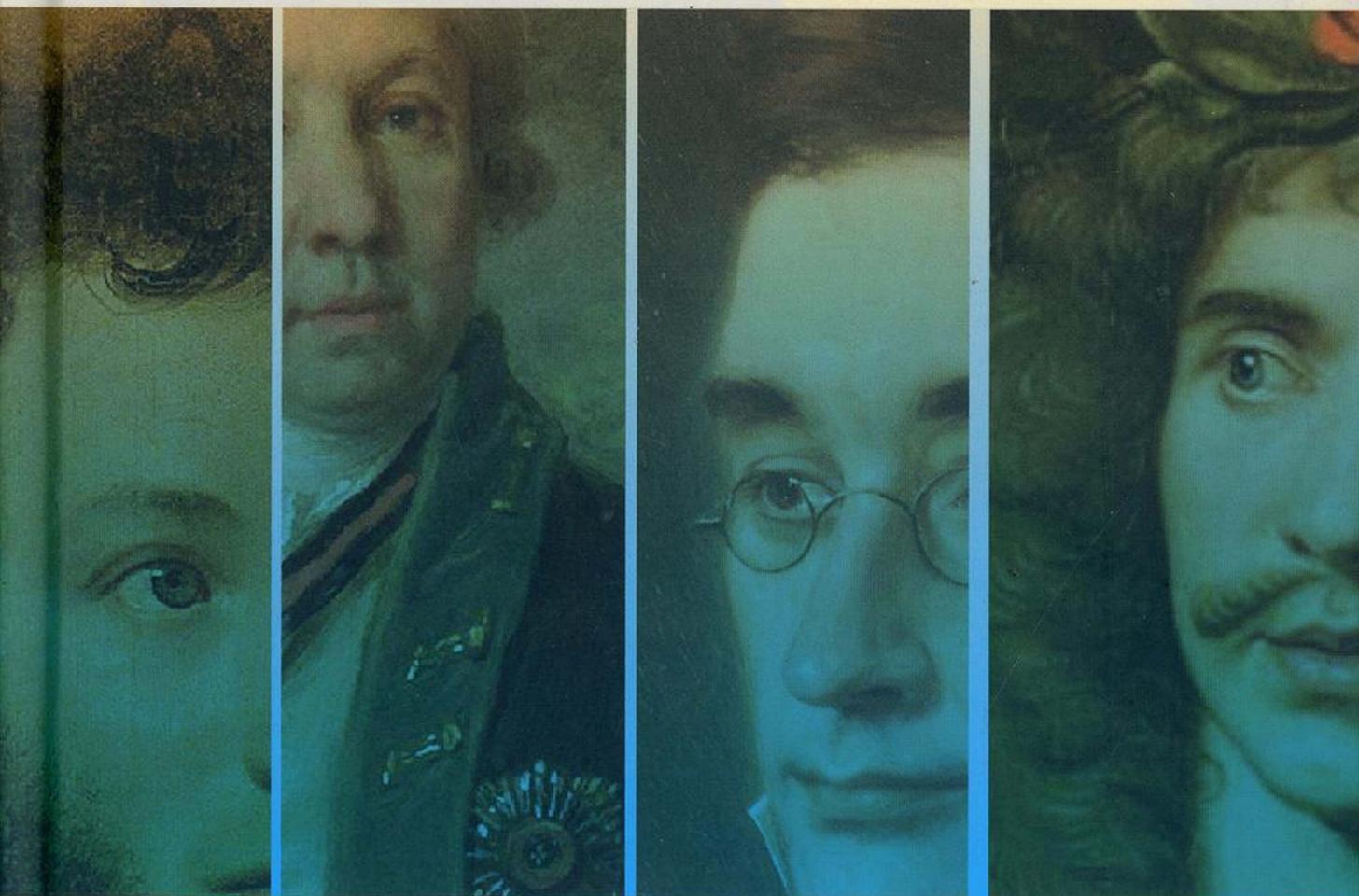




Анджела Бринтлингер

В поисках
«полезного
прошлого»

Биография как жанр
в 1917–1937 годах



Angela Brintlinger

•

Writing
a Usable Past:

Russian Literary Culture
1917–1937

Northwestern University Press

2000

Анджела Бринтлингер

•

В поисках
«ПОЛЕЗНОГО
ПРОШЛОГО»:

Биография как жанр
в 1917–1937 годах



Academic Studies Press

БиблиоРоссика

Бостон / Санкт-Петербург

2020

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Б87

Перевод с английского А. Д. Степанова

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Бринтлингер А.

Б87 В поисках «полезного прошлого»: биография как жанр в 1917–1937 годах / Анджела Бринтлингер; [пер. с англ. А. Степанова]. — СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. — 336 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446931-6-2 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6044208-5-0 (БиблиоРоссика)

В центре внимания автора оказывается творчество Владислава Ходасевича, Юрия Тынянова и Михаила Булгакова, которые не только занимались историей и теорией литературы, но и обращались к жанру биографии в самом широком смысле — создавая художественные произведения, литературные биографии и пьесы, тем самым осмысляя свое прошлое и настоящее, а также самих себя как писателей.

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-1-6446931-6-2
ISBN 978-5-6044208-5-0

© Angela Brintlinger, текст, 2000
© Northwestern University Press, 2000
© Academic Studies Press, 2020
© А. Д. Степанов, перевод с английского, 2020
© Оформление и макет
ООО «БиблиоРоссика», 2020

Глава 1

О создании «полезного прошлого»

Подлинную историю человека пишет не историк,
а художник.

М. Горький

Не читайте историю, не читайте ничего, кроме
биографии, потому что это жизнь без теории.

Б. Дизраэли

В 1918 году американский критик Ван Вик Брукс написал короткое эссе «О создании полезного прошлого». В нем рассматривались вопросы современной американской литературы, но высказанные общие положения кажутся применимыми и для более широкой постановки вопроса. «Духовное прошлое, — писал Брукс, — не является объективной реальностью; оно дает только то, что мы способны в нем найти» [Brooks 1918: 338]. В 1918 году этот поиск смысла в том прошлом, которое можно было использовать для истолкования и понимания настоящего, для русских только начинался. Но поиск «полезного прошлого» определил и то, как русские воспринимают свою историю, и то, как русские писатели изображали исторические события в художественной литературе.

История и литература. В последние годы границы между этими двумя дисциплинами стали менее четкими: литературоведы заимствуют идеи и термины из трудов Х. Уайта и М. Фуко, а историки тщательно изучают художественную литературу в поисках сюжетов, способных оживить повествование и стать иллюстрацией для научного анализа. То, что возможно в науке,

возможно и в отношении самого ее предмета: история сама по себе никогда не бывает абсолютно «фактически достоверной», но постепенно дополняется вымыслом анекдотов и преданий, а в художественном тексте часто историческая обстановка и исторические события порождают события сюжета. Взаимосвязь между историей и литературой вполне может быть понята как постоянно повторяющаяся тема интеллектуальной жизни XX века.

Эта неослабевающая связь между литературой и историей положена в основу моей книги по нескольким причинам. Прежде всего, временные границы, в которых проводится это исследование — с 1917 по 1937 годы — представляют исторические моменты острого кризиса русской культуры вообще и русской литературной культуры в частности. За двадцать лет, обозначенных этими датами, произошли огромные изменения в литературной ситуации, и, безусловно, это касается эмиграции и изгнания многих российских интеллектуалов в Европу и за ее пределы. Именно в этот период русская литература и русская история, как двойная спираль, оказались неразрывно переплетены между собой. Изучение истории и исторического контекста художественных произведений важно для понимания литературы; изучение литературы дает многое для понимания истории.

Но есть еще более веская причина, по которой история и литература оказались в центре этого исследования. Авторы, чьи тексты я анализирую, занимались написанием или истории литературы, или исторической литературы, или одновременно и тем и другим. Эти писатели играли роль историков, когда обращались к историческим данным (персонажам, событиям, месту действия) и выбирали, что из этих фактов можно объединить в связное повествование.

Эту мысль можно проиллюстрировать с помощью метафоры. Написание истории подобно шитью лоскутного одеяла, в котором разнообразные кусочки ткани, сохраненные и вырезанные из множества различных изделий, соединяются, образуя единое полотно. Подобно мастеру, который шьет такие одеяла, историк (равно как и автор основанной на историческом материале

книги) упорядочивает фрагменты разрозненных архивных и уже опубликованных источников, отбирая лучшие материалы для представления особенностей целого. Соединенные в продуманном порядке, в результате они складываются в историческое повествование. Авторы, произведения которых стали основой данного исследования, тщательно отбирали исторический материал, переделывали его и представляли ту версию прошлого, которая казалась им наиболее надежной, наиболее «верной» и наиболее полезной для современности. Уайт писал о возможности «вымышленного рассказа о реальных событиях, который не утратит “истинности” из-за своей вымышленности» [White 1987: 57]. Именно эту истинность, эту пригодную для использования правду из пригодного для использования прошлого рисовали в своем воображении и описывали изучаемые мной писатели.

Если написание истории похоже на сшивание лоскутков, то деятельность литературного критика или литературоведа представляет собой нечто прямо противоположное. В дальнейшем я буду «расшивать» лоскутные одеяла моих авторов, вспарывать швы и проследивать источники отдельных произведений, разъясняя при этом чаще детали, чем общую картину, и копаться в грудe несшитых обрывков в поисках подсказок и ответов на поставленные вопросы. Я надеюсь, что благодаря этому нам откроются методы и мотивы создававших «одеяла» мастеров, и затем можно будет завершить работу, заново соединив лоскуты и представив как целое литературную культуру.

Персонаж романа В. В. Набокова «Подвиг» (1932) Арчибальд Мун, сноб — преподаватель Кембриджа, очень четко формулирует свое понимание того, что случилось с Россией после большевистской революции:

Мун <...> усматривал в октябрьском перевороте некий отчетливый конец. Охотно допуская, что со временем образуется в Советском Союзе, пройдя через первобытные фазы, известная культура, он вместе с тем утверждал, что Россия завершена

и неповторима, — что ее можно взять, как прекрасную амфору, и поставить под стекло. Печной горшок, который там теперь обжигался, ничего общего с нею не имел. Гражданская война представлялась ему нелепой: одни бьются за призрак прошлого, другие за призрак будущего, — меж тем как Россию потихоньку украл Арчибальд Мун и запер у себя в кабинете. Ему нравилась ее завершенность. Она была расцвечена синевою вод и прозрачным пурпуром пушкинских стихов [Набоков 2006: 144].

Этот образ призрачной «старой России» (в то время как «новая Россия» оказывалась призраком будущего) служил практичному английскому ученому-русисту ясным и удобным средством не замечать Гражданскую войну и другие важные современные события. Но для самих русских эти два призрака — прошлого и будущего — совсем не были ясны; и ни та, ни другая эпоха не была «завершена», как выразился бы Мун.

В 1917 году русский мир, когда-то цельный, хотя и не единый, начал распадаться. Русским приходилось либо принимать большевистский режим, приспособляясь к тем переменам, которые он вносил в повседневную жизнь, в художественное творчество и оценку произведений искусства, в интеллектуальную свободу и идеологию, — либо покидать родину. Многие или бежали от новой власти и новых условий жизни, или их не всегда вежливо просили уехать в другие страны и части света, в результате чего русская диаспора широко распространилась по миру. Эта диаспора в конце концов стала считать себя новой «нацией без гражданства», «русским зарубежьем», со своей «столицей» в Париже, собственным набором учреждений (литературных, культурных, художественных и образовательных), своей журналистикой. Россия была не просто музейным экспонатом, который следовало держать за стеклом, как считал кембриджский преподаватель в романе Набокова: это был разделенный надвое живой организм.

Сам факт существования «двух России» стал огромным потрясением для русской литературы и культуры. При этом, в XIX веке в общественном движении участвовали по меньшей мере два лагеря русских литературных деятелей: сориентированные

«вовнутрь» славянофилы и устремленные «вовне» западники. Некоторые русские писатели, такие как Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев и А. И. Герцен, подолгу проживали за границей, однако в их время существовала только одна Россия, одна (внутренняя) читательская аудитория, одна «данность» русской литературной жизни. Новые исторические и политические обстоятельства, в которых оказались русские в XX веке, были внезапным и полным разрывом с прошлым. Все, что относилось к настоящему и статус-кво, теперь было отделено от прошлого революцией, однако после короткого периода анархии прошлое стало для россиян, независимо от их идеологических убеждений, возможностью по-новому рассказать о себе и своей культуре.

После 1917 года метрополии и диаспоре нужно было созидать свою русскую культуру, обосновывать свои претензии на культурную гегемонию и культурное наследие, создавать пригодное для настоящего и будущего «полезное прошлое»¹. Прагматичное использование социальной функции литературы предполагает, что она будет выполнять реальную «работу в мире»; господствовавшая в советской России установка сверяться с будущим, чтобы понимать, на что должен походить мир, привела в конечном итоге к социалистическому реализму — стилю, в соответствии с принципами которого литература и искусство являлись только проводниками идеи партии о том, каким должно быть будущее. Но многие писатели полагали, что литература должна выполнять не только социальную, но и эстетическую и историческую функции, и именно они будут меня интересовать. Авторы рассматриваемых здесь текстов, обращаясь к прошлому, создавали модели героя и образцы поведения, чтобы писать о своем времени и своем обществе. Изучение

¹ Предложенное Бруксом понятие «полезное прошлое» позволяет кодифицировать своих предшественников и создавать культурную идентичность при столкновении с разрушением культуры и хаосом. Как сформулировал историк Х. Блюменберг, «легитимность становится предметом обсуждения, только когда она подвергается сомнению» [Blumenberg 1983: 97]. Именно легитимность «своей» русской культуры стала объектом борьбы писателей и идеологов в Советском Союзе и за рубежом.

и ревизия прошлого позволяли писателям находить ответы на вопросы настоящего. Об этом писал Брукс: «Прошлое — это неиссякаемое хранилище удачных установок и адаптируемых идеалов <...> оно приносит то одно, то другое сокровище каждому, кто приходит к нему, вооруженный способностью к личному выбору» [Brooks 1918: 339]. Прошлое, как и будущее, содержит целую армию потенциальных героев, которые могут предложить модели поведения ищущему их автору.

1937 год — это дата, которая как нельзя точнее обозначает момент достижения «зрелости» в эволюции двух русских культурных миров. К этому времени советское общество и советские писатели уже находились во власти доктрин социалистического реализма либо расплачивались за неповиновение, в то время как эмигранты уверились, что только им суждено сохранять русскую культуру. 1937 год выбран в качестве верхней границы исследования по двум причинам. Этот год ассоциируется в первую очередь с апофеозом сталинского Большого террора. Конечно, российская интеллигенция считала чудовищными все чистки 1930-х годов, но в это время официальная советская литература готовилась к годовщине, которая могла заново открыть русское литературное прошлое молодому рабоче-крестьянскому государству: в 1937 году страна отмечала столетие со дня смерти великого русского поэта А. С. Пушкина.

Трудно преувеличить масштабы пушкинских торжеств 1937 года. В годы и месяцы, предшествовавшие юбилею 1937 года, с помощью идеологически выверенного образа Пушкина формировалась та версия прошлого, которая могла способствовать легитимированию советского государства и культурной гегемонии рабоче-крестьянской партии. Идеологизация Пушкина включала переписывание биографии и присвоение его творчества советским народом. Аристократическое происхождение Пушкина вуалировалось, чтобы поэт стал больше похож на рядовых советских граждан. Очевидно, что провозглашение Пушкина убитым врагами «народным поэтом» прекрасно сочеталось с риторикой Большого террора, призывавшей к уничтожению врагов народа: их следовало арестовывать и исключать из обще-

ственной жизни, чтобы они не смогли причинить вреда Советской стране или ее гражданам.

Столетие со дня смерти Пушкина праздновалось как знаменательное событие, позволявшее Советскому Союзу сделать своим «величайшего русского поэта». Одним из способов достижения этой задачи была масштабная «популяризация» Пушкина. В отличие от эмигрантов, которые ежегодно отмечали Пушкинский день как праздник русской культуры, Советский Союз объявил 1936–1937 годы Пушкинским годом. Всесоюзному Пушкинскому комитету под председательством М. Горького, официально признанного великим пролетарским писателем, было поручено разработать ряд мер, дающих возможность всем народам СССР почтить память Пушкина и способствующих широкой популяризации его произведений среди рабочих. Цифры тиражей издания пушкинского творчества показывают, насколько серьезными были эти усилия: в 1936–1937 годах в Советском Союзе было опубликовано 19 миллионов экземпляров изданий произведений Пушкина, в том числе три миллиона не на русском языке.

Памятник Пушкину в Москве был обновлен, и 10 февраля 1937 года состоялось «как бы второе открытие памятника поэту» [Никулин 1937: 4]: на нем появились изъятые некогда строки из стихотворения «Памятник». Газеты прославляли нового советского Пушкина. «Известия», например, приветствовали Пушкина в передовой статье: «Здравствуй, Пушкин!»:

Ни одна черта в многогранности Пушкина не уходит из поля зрения советского читателя. Он видит дальше и глубже многих исследователей, многих записных критиков. Он отдает все должное Пушкину, создателю русского литературного языка, родоначальнику новой русской литературы, гению, обогатившему человечество бессмертными произведениями, но за всеми этими определениями советский человек ищет Пушкина — своего современника, ищет в Пушкине черты, которые жаждет видеть в самом себе, в повседневной жизни советского общества. <...> Советский читатель видит в Пушкине своего согражданина, современника. Он не хочет воспринимать Пушкина как прошлое, как исторически прошедшее явление [цит. по: Левитт 1994: 184–185].

Советская риторика и реклама использовали — самым лживым образом — и тот образ Пушкина, который был известен с XIX века. Превратившиеся в штампы высказывания писателей и критиков вновь предлагались советскому читателю: это и фраза Ап. А. Григорьева «Пушкин — наше всё», и строки Ф. И. Тютчева о Пушкине — «первой любви» России («Тебя, как первую любовь, / России сердце не забудет»), и тезисы Ф. М. Достоевского о «всемирном гении Пушкина». Советский Пушкин был превращен в друга народа и икону для советской молодежи; благодаря тщательному отбору событий жизни и творчества он стал образцовым положительным героем, составной частью советской народной версии «полезного прошлого».

Эмигранты, рассеянные по всему миру, также признавали значимость юбилея 1937 года. Для русского зарубежья пушкинская годовщина и торжества, проходившие по этому случаю в СССР, предоставляли уникальную возможность для ведения культурной войны. Эмигрантское сообщество, используя свои журналы, газеты, культурные организации, выставки, собрания и книги, сделало все возможное, чтобы «отвоевать» Пушкина и доказать, что образ, созданный советской пропагандой, лишь маскирует царящее на родине отсутствие уважения к «подлинному Пушкину».

В номере парижского журнала «Иллюстрированная Россия», посвященном мемориальным дням 1937 года, отмечено, что все советские торжества были политически мотивированы: «Для советского режима культ Пушкина — это прежде всего политический акт» [П. А. 1937: 141]. Для русского зарубежья Пушкин значил нечто большее — так, по крайней мере, утверждали сами эмигранты: его образ был живым и помогал им сохранить веру в Россию и русскую культуру. П. Н. Милюков, например, писал в своей книге «Живой Пушкин», что в конце 1930-х годов Пушкин оказывается даже «более современным», чем при жизни. Пушкин для Милюкова — «понятный», «близкий», «живой» и «вечный» [Милюков 1937: 132, 7]; он стал представителем всего русского и может утешить оторванных от родины русских как друг и товарищ.

Хотя эмигранты и критиковали советскую риторику и политическую ангажированность воспевания Пушкина, для них самих поэт тоже стал политическим символом: он был воспринят как пророк, явившийся своему народу, и в XX веке оказался на знаменах, под которыми русская диаспора могла объединиться. Д. С. Мережковский даже назвал Пушкина символом единства России и символом свободы. Выступая в качестве объединяющей силы для русской диаспоры, Пушкин неизбежно приведет эмигрантов на родину, чтобы освободить своих братьев и объединиться с ними в новой России [Пушкинские дни в эмиграции 1937: 137].

Противоречивость выступлений эмигрантов не удивительна: они гордились тем, что в СССР выбрали русского классика на роль главного положительного героя, но их раздражало то, как именно Советы приспособливают Пушкина к своим нуждам. Советское использование культурного наследия при взгляде из-за рубежа казалось почти аморальным:

Насаждая в стране — под давлением внешней опасности — патриотизм и народную гордость, советская власть должна была невольно обратиться к русским классикам как к предмету гордости каждого русского человека и как к сильнейшим возбудителям любви к отечеству. В то же время изучение классиков используется советской властью как политическое орудие. На Пушкина набрасывается мантия революционера и чествуют его, в первую очередь, как поэта политического [П. А. 1937: 140].

Для тех, кто выступал против большевистского режима, Пушкин был неразрывно связан с Россией прошлого. Все чаще, по мере приближения столетней годовщины со дня смерти поэта, указывая на свою тесную связь с ним, эмигранты, как и советские деятели, пытались найти применение этой важнейшей фигуре культурного прошлого и присвоить Пушкина себе².

² О Пушкине как новой советской иконе см. монографию П. Дебрецени «Социальные функции литературы: Александр Пушкин и русская культура», особенно главу 7 [Debreczeny 1997].

БИОГРАФИЯ ИЛИ НЕЧТО ИНОЕ? РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ СОЗДАЮТ НОВОЕ ПРОШЛОЕ

Жалуясь на американскую литературу в 1918 году, Брукс размышлял о том, что «прошлое нашего народа не лишено элементов, которые можно было бы сейчас заставить поспособствовать некоторому общему взаимопониманию, если бы толкователи этого прошлого не приукрашивали его так, что оно оказывается бесплодным для живого ума» [Brooks 1918: 337]. В русской литературе 1917–1937 годов поиски «полезного прошлого» часто велись в связи с отдельными историческими личностями и, следовательно, в связи с их биографиями. Однако для этого биография должна была лишиться того, что В. В. Маяковский называл «хрестоматийным глянцем» «классики», той патиной или лаком, которыми история покрывает своих наиболее почитаемых героев. В поисках «полезного прошлого» биографы встречали такие образы-иконы, но проще было использовать судьбы менее известных или менее антологизированных персонажей, из тех еще «живых», кого историки не успели сделать «бесплодными».

Как уже было сказано, именно Пушкин сделался в эти годы самой обсуждаемой и спорной фигурой в истории русской литературы — как в эмигрантской среде, так и в Советском Союзе. Но в этом ряду были и другие писатели, способные принести пользу настоящему, пусть и по-разному. В данной работе центральное место занимают три автора, каждый из которых пытался создать оригинальный образ «полезного прошлого» и для своих читателей-современников в Советской России и за рубежом, и для самих себя. Все они обращались к биографии Пушкина, но получили известность отнюдь не благодаря этим жизнеописаниям. Ю. Н. Тынянов, В. Ф. Ходасевич и М. А. Булгаков — каждый из них, до того как прийти к Пушкину, занимался другими историческими темами, в той или иной степени связанными с биографическим жанром. Поэтому их биографическое творчество в данном исследовании рассматривается дважды: сначала как биограф какого-то литературного деятеля, а затем — как биограф Пушкина.

Главы вторая («Научный вымысел: Тынянов и “Смерть Вазир-Мухтара”») и третья («Факт вымысла: образы Пушкина в произведениях Ю. Тынянова») посвящены попыткам написания биографий в Советской России. Обратившись к жизни поэта и дипломата А. С. Грибоедова («другого Александра Сергеевича»), Тынянов сумел создать портрет поэта, который жил в эпоху резких перемен, отчасти напоминающий самого автора. Но когда речь зашла о Пушкине, Тынянов оказался в трудной ситуации: он должен был вписать в художественную реальность объект своих научных изысканий. Я рассматриваю воплощение у Тынянова фигуры Пушкина, чтобы понять, в каких аспектах пересекаются эти образы. Предположу, что автор нарочно оставлял своих персонажей незавершенными и «нечеткими». Тынянов действительно утверждал, что «отполированный» литературный герой, в которого превратился Пушкин, мало пригоден для биографического сюжета. Менее «бесплодное» основание для создания нового прошлого следовало искать в персонажах, которым уделялось недостаточное внимание. Как сказал Брукс,

Оглянитесь назад, и вы увидите, погружаясь в исторические сочинения и выныривая из них, как в воспоминаниях более напористых и более приятных людей появляются и исчезают разные причудливые гении, призрачные личности, которые подчас оставляют после себя всего лишь осколок чего-то значимого для нас сейчас, а чаще всего — просто свое эксцентричное имя. Творческое прошлое нашей страны — своего рода лимб, в котором обретаются души неизбранных, отцов и дедов нынешнего таланта [Brooks 1918: 340].

Эта оценка Бруксом «отцов и дедов» кажется на удивление близка предложенной Тыняновым и другими формалистами идее литературной эволюции, в которой непосредственный предок уступает свое место выпадающему из прямой линии преемственности предшественнику — «дяде». В культуре России, как и культуре Америки, было немало «причудливых гениев», чудачков, таких как В. К. Кюхельбекер, а также легенд, таких как

пушкинский рассказ о «Грибоеде». Именно среди них Тынянов и нашел подходящих героев своих произведений.

В 1922 году Ходасевич эмигрировал в Европу и уже оттуда наблюдал за тем, что он считал «закатом» русской литературы и культуры. Четвертая глава «В поисках героя: Ходасевич и его Державин» посвящена блестяще написанной поэтом-эмигрантом литературной биографии Г. Р. Державина; исследование творчества Ходасевича продолжается в пятой главе — «“Прощание с Пушкиным”: Ходасевич и его Пушкин». Державин виделся Ходасевичу представителем «активного» XVIII века и единственной надеждой русской культуры XX века, которая, по мнению Ходасевича, была слишком пассивна и желала только наблюдать за историческими процессами, боясь в них вмешиваться. Державин выступал также в роли предшественника Пушкина, о котором Ходасевич написал два сборника статей и намеревался добавить к ним еще и биографию. Решив все же отказаться от создания пушкинской биографии, Ходасевич был вынужден признать: «Теперь у меня нет ничего». В пятой главе мы увидим, что Ходасевич сосредоточился в своей творческой и критической работе на Пушкине; я пытаюсь понять, почему пушкинская биография в его исполнении была обречена на провал.

Последний автор, о котором пойдет речь в этой книге, Булгаков, посвятил Мольеру биографический роман «Жизнь господина де Мольера» и вывел его на сцену в пьесе «Кабала святош». В шестой главе моего исследования, «Драматург в волчьей шкуре: Булгаков и его Мольер», дан краткий анализ этих двух произведений; нас интересует, как проявилось в них отношение Булгакова к миру литературы и политики. В седьмой главе, «Пушкин на сцене и вне ее: занавес опускается перед булгаковским Пушкиным», речь идет о совместной работе Булгакова и В. В. Вересаева над пьесой о Пушкине, которую планировалось поставить в театральный сезон 1937 года; эта пьеса получила в конечном итоге название «Александр Пушкин (Последние дни)». Конфликт между соавторами возник с самого начала: Вересаев категорически возражал против идеи Булгакова о том, что Пушкин не должен появляться на сцене. В главе рассматри-

вается отношение каждого из авторов к пушкинскому мифу и результаты их сотрудничества. Для Булгакова тот «треугольник», который он обнаружил в истории Франции XVII века, многое объяснял и о его времени, и об эпохе Пушкина.

Название заключительной главы — «Назад в будущее: Пушкин в СССР и в зарубежье» — отсылает, среди прочего, к лозунгу А. В. Луначарского «Вперед к прошлому!». В этой главе рассматриваются события, которые непосредственно предшествовали празднованию пушкинской годовщины 1937 года и разворачивались в общественно-культурной жизни как Советского Союза, так и русской эмиграции. Изучение пушкинского юбилея дает важный материал для размышления о связях культурных элит, массового сознания, научного и литературного пространств в 1937 году. Как когда-то 1917 год оказался годом разрыва единой культуры и возникновения двух конкурирующих культурных дискурсов, так и 1937 год представлял собой границу в процессе переосмысления Пушкина. Столетие со дня гибели Пушкина в культурном и политическом отношении оказалось значимым для русских людей по обе стороны границы. Вполне возможно, что всех авторов, о которых говорится в этой книге, как и многих других, объединяет обаяние Пушкина; они старались пересоздать образ поэта для нужд современности, однако решение этой задачи — придумать «удобного» на 1937 год Пушкина — в конечном итоге выпало на долю стоявших в стороне от литературы деятелей культуры, таких как танцовщик и хореограф С. М. Лифарь.

В послереволюционные годы русские литераторы, независимо от того, где они жили, стали обращаться к биографиям как к способу понимания и прошлого, своих литературных предшественников, своего времени, и самих себя как писателей. 1920-е годы оказались эпохой биографики во всем мире, и в особенности в европейских странах — Англии, Германии, Франции и России.

Начнем с краткого обзора развития жанра биографии в творчестве наиболее талантливых и наиболее плодовитых европейских

авторов. В 1918 году в Англии Л. Стрейчи опубликовал небольшую книгу «Знаменитые викторианцы», ставшую новым словом в жанре биографии. Четыре простых легко читаемых жизнеописания представили целый ряд образов типичных британцев из разных сфер: религии, медицины, образования и военного дела. Очерки Стрейчи доказали, что биография может быть захватывающей, что личность автора может резонировать с его героями, а также — и возможно, это самое главное — что биографии могут хорошо продаваться. В. Вулф еще больше приблизила искусство написания биографии к полноценному художественному творчеству. В романе «Орландо» (1928) она отказалась от ограничений, накладываемых на жанр биографии хронологией и даже физической жизнью отдельного человека, создав вместо этого «фантазию в форме биографии» [Edel 1957: 90] и запечатлев образ Виты Сэквилл-Уэст. В 1920–30-е годы вышли такие теоретические работы, как «Развитие английской биографии» Г. Николсона и «Аспекты биографии» А. Моруа, и в Западной Европе начался настоящий бум биографий и *biographies romancées*³. В Германии С. Цвейг писал драматические биографии Марии Стюарт, Марии-Антуанетты и О. де Бальзака. Во Франции А. Моруа начинал свой долгий путь автора биографических романов с работ о П. Б. Шелли, Дж. Г. Байроне и Б. Дизраэли. В России жанр биографии идет по тому же пути: русские ученые занимались в тот период аналогичными проблемами. Г. О. Винокур, например, исследовал биографику в своей книге «Биография и культура» в 1927 году — в том же году, когда Николсон опубликовал «Развитие английской биографии», и за год до того, как Моруа прочитал ряд лекций о биографике в Кембриджском университете.

Биографический роман ведет свое происхождение от исторического романа XIX века, но в 1920–30-е годы в нем сместились акценты. Вместо того чтобы просто использовать «местный

³ Это понятие, родившееся во Франции, указывает на романизированные формы биографий, в которых автор пользуется наибольшей художественной свободой при изображении жизни своего героя для широкого читателя.

колорит» той или иной исторической эпохи, писатели сосредоточились на знаменитых исторических личностях. В отличие от исторического вальтерскоттовского романа (очень популярного жанра в России XIX века), где обычно реальные исторические деятели изображались в качестве второстепенных персонажей, а на первый план выдвигались вымышленные герои, в биографиях нового типа именно исторический герой выходит на первый план. В результате не только антураж эпохи, но в первую очередь исторические факты и документы сделались основой для воссоздания и переосмысления биографии реального исторического лица, а также для построения действительно «пригодного для использования» прошлого.

Как утверждали некоторые исследователи, одной из причин усиления интереса к биографическому роману в России стало «пресыщение» читателей художественной литературой. Б. М. Эйхенбаум отметил эту тенденцию очень рано, еще до Первой мировой войны, когда писал в 1913 году: «Если мы присмотримся внимательно к тому, что переживает современный европейский роман, то нам должно броситься в глаза одно обстоятельство: роман идет к биографии» [Эйхенбаум 1987а: 288]. Эта идея была развита ученым и в другой работе: «<...> это не случайное явление. Здесь есть что-то от эпохи. <...> Мы так устали от “литературы”, что читаем и особенно увлекаемся заведомо нелитературным, не предназначавшимся для печати; мы ищем <...> той правды, которая ускользает из-под пера сочинителя» [Эйхенбаум 1987б: 477]⁴. В 1924 году Тынянов подметил схожий интерес к невымышленной литературе: «Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель; тем не менее он едва ли не самый любопытный, — он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике — к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала» [Тынянов 1929: 542].

⁴ Впервые работа опубликована в журнале «Северные записки» (1913. № 12. С. 195–196).

В русскоязычной среде эта тенденция не была ограничена только Советским Союзом. Литературный критик парижской эмиграции В. В. Вейдле в 1931 году указывал на аналогичную ситуацию. По его мнению, интерес к биографии подпитывался истиной, которую можно было в ней найти.

Этот интерес, этот успех связан с явлением гораздо более широким: с ослаблением таких ранее влиятельных форм прозы, как новелла и роман, с потерей вкуса ко всякому обусловленному вымыслом способу повествования. На первый план выдвигаются все больше формы прозы, нагруженные фактическим или рассудочным материалом, формы, в которых повествование или другое внутреннее устройство именно этим материалом и обусловлено, как это имеет место в воспоминаниях, биографии, автобиографии, критическом опыте, философском диалоге [Вейдле 1931: 492–493].

Литературоведы и критики в 1920–30-е годы утверждали, что точно так же, как верующие ориентировались в своем поведении на жития святых, современный читатель ищет образцы для построения своей жизни в литературе, однако теперь, в отличие от прежних эпох, востребованными оказываются реальные люди и события. Чистый вымысел художника больше не удовлетворяет запросам читателей; им нужно почувствовать, что в процессе чтения открываются факты и «правда». Как писал Ю. М. Лотман, «биография соединяет для читателя эстетические переживания, родственные тем, которые возбуждает слияние игрового и документального кинематографа: герой — как в романе, а сознание подлинности — как в жизни» [Лотман 1985: 228]. По Лотману, именно желание правды и необходимость ощутить подлинную жизнь лежит в основе читательского интереса к биографиям.

Романизированные биографические повествования изменили представления о биографии как таковой: только в XX веке писатели начали в полной мере использовать те потенциальные сюжеты, которые оставались скрыты в жизни реальных исторических лиц. В статье «Конец романа» О. Э. Мандельштам писал, что в XX веке люди — жертвы безличных сил истории — стали

терять свои биографии. Мандельштам объяснил, что роман больше не может существовать, потому что, как он выразился, «композиционная мера романа — человеческая биография», а «ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз». Поскольку их жизни распались на отдельные части, стали исчезать связи, составляющие фабулу жизни, то и роман, по мнению Мандельштама, потерял свою фабулу [Мандельштам О. 1991: 269].

С этой точки зрения писатели обращались к жанру биографии, чтобы попытаться осмыслить жизнь других людей, вновь найти свои биографии и утвердить ценность личности в эпоху все большего обезличивания. Потрясения Первой мировой войны и революционные перемены в Европе нарушили не только стабильность мира, но и представления о месте человека в обществе, о его роли в истории. В России эта проблема была особенно острой: после революции людям приходилось переосмысливать себя, общество, историю, и поскольку важную роль в истории страны сыграли ее герои, ее «замечательные люди», нужно было пересмотреть и их⁵.

Не случайно, пока писатели вглядывались в прошлое, чтобы найти героев своих биографических романов, официальная доктрина советской литературы создавала собственные биографические и автобиографические варианты. Биографический роман социалистического реализма представлял собой образцовую биографию, которая творила святых советской истории и мифологии, таких как Чапаев в одноименном романе Д. А. Фурманова или Павел Корчагин из автобиографического романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь». В соцреализме были распространены два типа биографии: во-первых, описания жизни современников, обычно героев революции, и во-вторых, биографии исторических лиц. Взаимосвязь современной истории и исторической модели имела особое значение в биографиях

⁵ Серию «Жизнь замечательных людей» инициировал до революции издатель Ф. Ф. Павленков; с 1890 по 1907 год в ней было опубликовано 198 биографий. Горький основал советскую серию с таким же названием в 1933 году.

второго типа, особенно в 1930-е годы, когда произведения, проводившие параллели между историческими деятелями и современными лидерами, стали не только разрешаться, но и поощряться. С помощью романов, в центре которых находился образ вождя (таких как «Петр Первый» А. Н. Толстого), биографический жанр вносил свой вклад в прославление сталинского режима, утверждая значение роли самодержавного правителя, что для Советского Союза было важным идеологическим вопросом.

Другой моделью жанра в соцреализме была биография-образец, предлагавшая идеал для масс. Следуя марксистским догмам, эта модель исходила из того, что роль личности в историческом процессе незначительна и, следовательно, в образцовой биографии герой должен быть максимально обобщенным. Как отмечал Лотман, «серия, основанная Горьким, не случайно называется “Жизнь замечательных людей”, а не “Жизнь великих людей”. Вторая формула заключала бы в себе противопоставление человека великого простому» [Лотман 1985: 228]. Предлагая идеал для «обычного» человека, модель Горького подразумевала, что массы, как один человек, способны достичь этого идеала и войти в эпоху социализма.

В раннесоветские времена возник особый марксистский этический кодекс, который, как писала Л. Я. Гинзбург, сочетал «историческое изучение нравственных понятий с выработкой норм поведения, определяемых реальными интересами человека» [Гинзбург 1979: 133]. Такие нормы представляли собой идеализированное изображение человека в соответствии с этим этическим кодексом. Но человек без недостатков далеко не всем казался идеалом, и образцовая биография такого рода не воспринималась всерьез; реакция Булгакова на роман Толстого «Петр Первый» свидетельствует именно о таком несогласии. Е. С. Булгакова передавала слова мужа: «Такой роман я мог бы написать будучи запертым в пустую комнату, без единой книги» [цит. по: Чудакова 1988: 414]. Отсутствие уважения к истории и к историческим источникам, «переписывание» истории и биографии, с тем чтобы они соответствовали текущей политической

конъюнктуре, — вот с чем боролись в своих произведениях и Булгаков, и Ходасевич, и Тынянов. Столкновение характерного для этих авторов независимого личного подхода к литературному прошлому с официальной историей имело огромное значение. Помимо решения личных и художественных задач, эти писатели вели спор с советской идеологией, и следы этого спора постоянно обнаруживаются на уровне подтекста. Если А. А. Жданов указывал, что в соцреализме «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма» [цит. по: Clark 1981: 34], то писатели, которым посвящено это исследование, обращали свое внимание не на «обыкновенных героев», но на уникальных деятелей прошлого, личности которых многое могли сказать читателям настоящего. Подчеркивая уникальность своих героев, Тынянов, Ходасевич и Булгаков в конечном итоге переписывали «образцовую биографию», превращая ее в специфичный жанр.

Биографии могут принимать различные формы. Ученые классифицируют биографии в зависимости от степени достоверности, начиная от «фактических» до полностью вымышленных⁶. Конечно, биография по своей природе предполагает некоторую композицию и интерпретацию, но не все типы биографий допускают композиционное оформление материала автором. Так, например, жанр, известный в России как *хронологическая канва*, стремится к объективности, буквально представляет «жизненный путь» героя, ее составитель перечисляет события, не пытаясь связать их интерпретативными связями. Одним из источников романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» была такая «канва», составленная И. А. Шляпкиным.

⁶ Здесь я опираюсь на предложенную Дж. Клиффордом классификацию из пяти типов биографий [Clifford 1970: 84–87]; другие теории предлагают не менее восьми типов [Kendall 1965: 126–127]. В России была издана только одна работа, исследующая биографику в общем виде. Книга Д. А. Жукова «Биография биографии: размышление о жанре» [Жуков 1980] содержит обширный обзор вышедших по всему миру биографий и некоторых связанных с этим жанром теорий.

Другой вид биографического произведения, примером которого может служить выпущенная Вересаевым в 1926 году книга «Пушкин в жизни», представляла собой собрание заметок, историй и суждений современников поэта, а также цитат из пушкинских текстов, призванных представить поэта «таким, каким он был». Вересаев, утверждая, что его метод позволяет избежать субъективности и интерпретаций, создал в 1933 году по тому же образцу книгу о Гоголе, подзаголовок которой говорил о подлинности приводимых данных [Вересаев 1933а]. Как и работы Вересаева, «объективные» биографии, по словам Дж. Клиффорда, «представляют собой попытки собрать все, относящееся к некому человеку, и предложить эти сведения без комментариев составителя или какой-либо композиции» [Clifford 1970: 84]. Слово «попытки», которое использует Клиффорд, выдает его скепсис относительно возможности подобной объективной позиции.

В биографии второго типа — так называемой *научно-исторической* — гарантией подлинности выступает авторитет академического исследования. Такая биография требует «некоторого отбора доказательств, но без беспочвенных догадок, без художественных приемов и без попыток психологической интерпретации личности и действий субъекта» [Clifford 1970: 85]. Хорошим примером этого типа может послужить монументальная «Жизнь Державина», изданная Я. К. Гротом в 1880 году [Грот 1880]; эта работа, в свою очередь, стала одним из источников для книги Ходасевича о Державине. Ходасевич написал «художественно-научную» биографию, которая не исключает серьезного исследования, как это принято в научно-исторических биографиях, но прибегает и к приемам творческого воображения, чтобы сделать повествование более интересным. «Державин» Ходасевича содержит факты из двухтомника Грота в художественном освещении, становясь *литературной биографией*.

Четвертый вид биографий в градации «от фактов к вымыслу» — это «нарративная» биография, которая также основана на обширных исследованиях, но превращает доказательства в «подвижный нарратив, почти вымышленный по форме». В таких

работах можно обнаружить драматические сцены и разговоры — вымышленные, однако основанные на документальных материалах. Примером этого типа биографии является «Жизнь господина де Мольера» Булгакова.

Наконец, последняя категория — *художественная биография, биография-роман*. Таков незаконченный «Пушкин» Тынянова, в то время как его роман о Грибоедове, «Смерть Вазир-Мухтара», сдвинут несколько дальше от научной биографии в экспериментальную область и кажется скорее модернистским романом, чем биографией или биографическим романом. В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов использовал как первичные, так и вторичные источники, и довольно свободно пользовался грибоедовскими письмами. Однако при этом под внешне стилизованным повествованием скрывается большая научная работа.

Большинство авторов биографий уверены, что их подход раскрывает «истину» о том или ином человеке. Несомненно, и Тынянов, и Ходасевич, и Булгаков полагали, что созданные ими образы Грибоедова, Державина, Мольера и Пушкина правдивы. Но природу истины трудно уловить: как эти биографы определяли свое понимание «правды» и каково ее происхождение? Чтобы понять точку зрения каждого из них на «правду» о жизни героев, будет полезно проследить за методом работы с фактами и документами самого известного из российских биографов — Вересаева. Сам он полагал, что в своей книге «Пушкин в жизни» сумел полностью уйти от интерпретаций; он просто собрал и опубликовал документальные свидетельства, предоставляя судить о них читателю и считая, что создаваемый таким способом литературный портрет стоит ближе к реальности, чем идеализированный образ Пушкина, характерный для многих биографий:

<...> однажды, пересматривая накопившиеся выписки, я неожиданно увидел, что передо мной — оригинальнейшая и увлекательнейшая книга, в которой Пушкин встает совершенно как живой. Поистине живой Пушкин, во всех сменах его настроений, во всех противоречиях сложного его характера, — во всех мелочах его быта, его наружность, одежда, окружавшая его обста-

новка. Весь он, — такой, каким бывал, «когда не требовал поэта к священной жертве Аполлон»; не ретушированный, благонравный и вдохновенный Пушкин его биографов, — а «дитя ничтожного мира», грешный, увлекающийся, часто действительно ничтожный, иногда прямо пошлый, — и все-таки в общем итоге невыразимо привлекательный и чарующий человек. Живой человек, а не иконописный лик «поэта» [Вересаев 1936: 5].

В первом издании своей книги Вересаев даже не выделял специально казавшиеся сомнительными утверждения; только в следующем издании по просьбе читателей он решил отметить такие источники. Оба эти решения, разумеется, являются определенными интерпретативными стратегиями и редакторскими решениями. Отбор Вересаевым материалов и то, как он их помечал, определяло, какой образ Пушкина предстанет перед его читателями.

Такой способ изображения человека прошлого был по меньшей мере спорным. Ходасевич, откликнувшийся на эту работу в эмигрантской прессе, приходил в ярость от утверждений Вересаева, что такой Пушкин может показаться «живым»:

Оторванный от своего творчества, состоящий только из «характера, настроений, наружности, одежды», воспроизведенных по противоречивым, часто лживым, а еще чаще — близоруким записям современников, — Пушкин встает в этой книге вовсе не «совершенно как живой», а, напротив, — совершенно как мертвый. Пушкин без творчества — живой труп [Ходасевич 1927a].

Эта реакция отражает убежденность Ходасевича в неразрывной близости жизни поэта и искусства, но она также демонстрирует и совершенно разные подходы к воссозданию образа Пушкина, сосуществовавшие в 1920–30-е годы.

Особенности вересаевского подхода проясняются в его переписке с Булгаковым, относящейся к тому периоду, когда два писателя пытались совместно работать над пьесой о Пушкине. Вересаев оказался дотошным ученым, привязанным к текстам, настоящим историком-эмпириком, занятым поиском истины

исключительно путем сбора фактов. Он не хотел добавлять к образу Пушкина или его современников ничего такого, что не имело бы документального подтверждения, и сознательно отказывался прибегать к каким-либо психологическим догадкам и другим приемам художественного, которые помогли бы заполнить пробелы в документах. Вересаев твердо отстаивал свои представления о Пушкине и других исторических лицах; проработав письма и воспоминания пушкинских современников, он пребывал в уверенности, что «его прошлое» и есть подлинное прошлое.

Споры Вересаева с Булгаковым во время их совместной работы над пьесой о Пушкине свидетельствуют о важных различиях в творческом методе этих биографов, и мы рассмотрим их более подробно в пятой главе. В отличие от Вересаева, Булгаков настаивал на праве художника предполагать, как могли бы действовать герои. Талант драматурга подсказывал Булгакову портреты Дантеса и других персонажей «Последних дней» — те же методы он использовал для того, чтобы «увидеть» и «услышать» персонажей «Жизни господина де Мольера». Булгаков, человек театра, инстинктивно чувствовал, что может показаться фальшивым со сцены и на страницах книги, а что прозвучит правдиво. Он нашел «свою правду» о Мольере, мысленно представив живого героя и нарисовав в своем воображении события и персонажей книги. Подобный подход представлялся Вересаеву запретным, он придерживался гораздо более строгого, академического и эмпирического, взгляда на исторические события и людей.

Что же тогда должен был сказать Вересаев о методах Тынянова, ищущего «истину» о Грибоедове? В конце концов, трудно найти более кропотливого ученого, чем Тынянов, и пушкинскую эпоху он знал по крайней мере не хуже, чем Вересаев. Однако при этом в романе «Смерть Вазир-Мухтара» он обращался с событиями и людьми, причастными к жизни Грибоедова, даже более свободно, чем Булгаков со своим Мольером. Если Булгаков старался по мере возможности соблюдать хронологию, основанную на имевшихся в его распоряжении источниках, то Тынянов составлял диалоги, используя материалы из писем и мемуаров

Грибоедова и его современников, переставляя при этом строки, меняя персонажей и даже перенося события в другое время. Тынянов, как и Вересаев, полагал, что он создает «истинное» описание последних лет Грибоедова, но использовал свой научный талант так, как ни в коем случае не принял бы Вересаев. Как и Булгаков, Тынянов заботился об образе целого, изображении эпохи, но старался объединять элементы, заимствованные из исторических источников, чтобы они вписывались в эту картину. Другими словами, Тынянов пытался найти такую модель биографии, которая многое говорила бы о современности: это и представлялось сутью исторически верного портрета.

Ходасевич в книге о Державине выступил в роли автора столь же скрупулезного, как Вересаев, который не приписывает героям собственных слов. Он почти точно следовал за Гротом и другими источниками и гораздо осторожнее, чем Тынянов: передавал диалоги только в том виде, в каком они были записаны, и всегда строго придерживался хронологии. Художественное начало давало о себе знать, когда Ходасевич писал о Державине как о поэте. Автор-поэт позволял своему рассказчику приписать Державину то, что, по его мнению, было бы справедливо для всех настоящих поэтов. Именно эти пассажи и оказались самыми сильными в книге — не случайно, что они чаще других цитируются в научной литературе о Ходасевиче: в них читатель может слышать проникающий повествование об исторических фактах голос поэта. Однако фрагменты о Державине-поэте — не единственные художественные элементы в книге. Ходасевич очень хорошо чувствовал и понимал, что биограф не является романистом и не имеет права придумывать сцены и вымышленные диалоги. Тем не менее, не прибегая к чистому вымыслу, Ходасевич сумел, используя монтаж нефикциональных компонентов, на удивление «художественный» портрет Державина. Он следовал правде документа, но при этом тонко высвечивал ее лучами искусства.

Каждый из упомянутых биографов создавал произведение, следуя собственному таланту — будь то талант поэта, ученого или драматурга, и в результате возникала уникальная *писатель-*

ская биография, которую не смог бы создать никто другой. Именно это имел в виду Горький, когда говорил, что настоящая биография художника может быть написана только другим художником.

В этой работе мы рассмотрим три основные проблемы, относящиеся к жанру биографии. Во-первых, это постоянно возникающий в документальной литературе вопрос о «предшествующем» прочтению книги фоновом знании читателя о фактах или мифах, имеющих отношение к предмету повествования. «Документальная литература, — писала Гинзбург, — промежуточная ступень между эстетикой социальных, исторических, психологических представлений и спецификой художественной литературы». Далее исследователь указывает, что

вымысел, отправляясь от опыта, создает «вторую действительность», документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию, потому что существует никаким искусством невозместимое переживание подлинности жизненного события. В документальной литературе художественный символ как бы содержит независимое знание читателя о предмете изображения. В соизмерении, в неполном совмещении двух планов — плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования — особая динамика документальной литературы [Гинзбург 1979: 7].

Автор должен учитывать знания читателя и ту работу, которую тот совершает в процессе чтения, чтобы совместными усилиями создать полноценного, исторически и психологически убедительного персонажа.

Вторая проблема заключается в том, как трансформируется и до определенной степени деформируется «факт», становясь «художественным вымыслом». Рано или поздно любой биограф известного человека, особенно писателя и поэта, сталкивается с проблемой мифа: надо ли следовать сложившемуся в культуре образу своего героя или же с помощью научных и иных разысканий, а также с помощью интуиции попытаться этот миф изменить? Гинзбург писала о «двойной» структуре образа историче-

ского персонажа: она обязательно возникает при столкновении художественного образа и фоновых знаний читателя, которые обуславливают восприятие исторического лица и привносятся читателем в текст [Гинзбург 1979: 8]. Верность автора источникам или их пересмотр, а также последовательность, с которой он осуществляет сделанный выбор, влияют на общий образ, создаваемый в сознании читателя. Горький в отзыве на созданный Тыняновым образ Грибоедова указывал, что читатели примут этого героя независимо от того, как они представляли его раньше: «Грибоедов — замечателен, хотя я не ожидал встретить его таким. Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был» [Горький 2016: 283].

Третья проблема, связанная с данным жанром, заключается в том, как автор проецирует на героя собственный жизненный опыт, то есть в автобиографическом аспекте произведения. При анализе биографий писателей, созданных писателями, важную роль играет ответ на вопрос, почему данный автор выбрал тот или иной объект описания. Исследования биографического жанра показывают, что между автором и его героем обычно существует важная внутренняя связь, и это особенно верно по отношению к биографиям писателей, написанным писателями. По словам Дж. Элиот, «биография, написанная писателем, вызывает двойной интерес своими намеками на жизнь как автора, так и его героя» [цит. по: Nadel 1984: 131]. Даже если биографический роман не является строго автобиографическим, он получает дополнительное значение за счет доли автореферентности, того сходства между двумя писателями, которое может служить стимулом для создания произведения и придавать особый смысл отношениям этих двух лиц и самому методу изображения.

Один из способов «проверки» автобиографических связей при изучении писательских биографий состоит в рассмотрении того, как несколько биографов трактовали фигуру одного и того же героя, который не мог быть в равной мере схож с каждым из них. Поскольку и Ходасевич, и Тынянов, и Булгаков обращались к биографии Пушкина, то именно Пушкин может сыграть в мо-

ей работе «контрольную» роль, роль маркера того, как каждый из этих авторов создавал свой вариант прошлого русской литературы. При этом сам Пушкин был чрезвычайно важной и сложной фигурой для русской культуры, и то обстоятельство, что Ходасевич, Тынянов и Булгаков создали на пушкинском материале не самые художественно значимые свои произведения, указывает на присутствие неких внутренних сложностей при работе над биографией поэта. Как будет показано в последней главе, другие способы прославления Пушкина — выставки, статьи, книгоиздание — предлагали иные, нелитературные виды «полезного прошлого».

Столь же важным, как и вопрос о том, *каким образом* написаны биографии, оказывается вопрос о том, *почему* они были написаны. Отчего писатель выбирает определенного героя? Здесь возможны различные ответы. Может сработать конкретный катализатор, способствовавший появлению того или иного произведения: таким было предложение К. И. Чуковского Тынянову — написать для детской серии книгу о Кюхельбекере, или предложение Горького Булгакову написать биографию Мольера для «Жизни замечательных людей». В обоих случаях автор уже занимался данной темой: Тынянов изучал жизнь Кюхельбекера и читал лекции о его поэзии; Булгаков уже написал о Мольере пьесу «Кабала святош». Э. Вахтель, объясняя предложенное им понятие «межжанровый диалог», указывал на то, что Тынянов «явно хотел заинтересовать читателей вопросом, на каком материале он строит свой роман, но в то же время ему хотелось и сохранить свободу при этом построении» [Wachtel 1994: 196]. Тынянов опубликовал статью и материалы о Кюхельбекере *после* того, как написал роман, и таким образом ему удалось представить «одновременно и художественную, и документальную картину одних и тех же событий» [Wachtel 1994: 224]. Как мы постараемся доказать, в «Смерти Вазир-Мухтара» имеет место *диалог* между фактами и художественным вымыслом у Тынянова в рамках одного произведения, и такой диалог способствовал появлению тыняновской трактовки Пушкина, определяющей образ поэта в трех биографических романах.

Хотя биография не может не следовать событиям жизни своего героя, право решать, какие эпизоды включать, а какие исключать, до некоторой степени остается прерогативой автора. Именно в решении этого вопроса документальная биография соприкасается с художественным творчеством. В прочитанной в 1929 году лекции А. Дж. Симонс указывал, что «биография является рассказыванием истории — истории жизни». Симонс противопоставлял биографа романисту: последний ориентируется на вероятность, в то время как первый руководствуется фактами. Биограф, по мнению Симонса, также обладает «*некоторой* свободой выбора», позволяющей ему проявлять творческое начало и воображение. Вторя высказываниям Стрейчи, Симонс добавлял, что «книги, как кусты роз, много выигрывают от искусной обрезки; опускать так же важно, как упоминать» [цит. по: Nadel 1984: 149].

Романист-биограф руководствуется фактами, то есть теми документами, которыми он располагает, собственным представлением об изображаемом лице, а также доминирующим в мифах массовой культуры образом своего героя. В настоящей книге мы постараемся тщательно изучить, как соотносятся первичные и вторичные источники с их отражением в законченной биографии. Каждый из представленных здесь авторов пользовался фактами по-своему. Как мы увидим, Ходасевич — поэт, ставший литературоведом, — старался оставаться как можно более верным своим источникам, в то время как Тынянов — литературовед, превратившийся в романиста, — в наибольшей степени добавлял художественное в исторические события. Булгаков придерживался любопытной компромиссной позиции между фактом и вымыслом: хотя его рассказ кажется чрезвычайно субъективным, на самом деле в своей трактовке Мольера он одновременно и воплощал, и подвергал сомнению различные концепции жизни и творчества французского комедиографа. Именно такое смешение истории и художественного начала определяет специфику биографического романа. Действительно, булгаковский метод работы с персонажами сходен с формулировкой Тынянова: «Где кончается документ, там я начинаю»

[Тынянов 1983: 163]. Как заметила Э. Проффер, «позиция Булгакова — как видно и по его работам, и по заметкам и письмам, связанным с написанием пьесы о Пушкине, — состояла в том, что художник догадывается о некоей правде, в которой оказываются задействованы все известные о данном предмете факты, и в этом-то и заключается настоящий талант» [Proffer 1984: 636]. И для Булгакова, и для Тынянова догадаться о таящейся за деталями сути и означало достичь подлинного искусства.

Мысль XX века о превосходящей правду документа «поэтической правде» не была нова для русских писателей: и Достоевский, и Толстой писали о глубинном *поэтическом* понимании истории. При написании «Войны и мира» Толстой «боялся, что необходимость описывать значительных лиц 12-го года заставит [его] руководиться историческими документами, а не истиной», а Достоевский утверждал, что «верностью поэтической правде несравненно более можно передать об истории нашей, чем верностью *только* истории» [Толстой 1949: 53; Достоевский 1982: 312]. Но особое внимание к уникальной человеческой личности и рассказу об истории через биографию отдельного человека стало уделяться только в 1920-е годы.

Поджанр *русского биографического романа*, который исследуется в этой книге, находится на пересечении истории, биографии и художественной литературы. Исследование взаимосвязи этих дисциплин поможет нам понять место данного поджанра и его образцов в русской литературе. При этом как для советских писателей, так и для авторов-эмигрантов, политические вопросы были обязательны. Биографы создавали культурные иконы или пытались их переосмыслить? Почему они выбрали именно данных исторических лиц в качестве героев своих произведений? Что тот или иной герой значил лично для автора? Если писатель выбирал в качестве объекта описания другого писателя, то до какой степени его повествование становилось автобиографичным? Мы попытаемся показать, что Тынянов, Ходасевич и Булгаков искали в судьбе и личности писателей прошлого определенные циклически повторяющиеся закономерности, устанавливали преемственность прошлого и насто-

ящего. Их самопонимание в значительной степени зависело от того, как они понимали прошлое. Создавая свои собственные версии прошлого, эти авторы следовали формуле, предложенной Л. Эделем: «Биограф может придумывать сколько хочет — чем больше воображения, тем лучше — по части объединения своих материалов. Но он не должен придумывать сами материалы. Он должен погрузить себя в прошлое, но затем он должен погрузить это прошлое в наше настоящее» [Edel 1957: 1]. Все исследуемые в этой книге писатели искали «пригодное для использования прошлое» и находили наилучший способ показать это прошлое в форме биографии.

Критик-эмигрант Вейдле дал проницательное определение биографии художника в статье «Об искусстве биографа» (1931). Он писал:

Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальность существования, но и реальности воображения. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую жизнь покажет как творчество, и в творчестве увидит преображенную жизнь [Вейдле 1931: 494].

Написать биографию художника — действительно нелегкая работа. Как указывал Вейдле, писателю нужно найти способ выразить *вместе* и жизнь, и творчество своего героя [Вейдле 1931: 494]⁷. Тот факт, что и Тынянов, и Ходасевич, и Булгаков выбрали художников прошлого в качестве героев биографических книг, способных многое сказать настоящему, свидетельствует о том, что эта работа — выражение одновременно жизни и творчества поэта — казалась этим авторам и чрезвычайно важной, и выполнимой.

⁷ Эта проблема жизни и искусства оказывается центральной для биографий писателей. И. З. Сурат подчеркивала, что «жизнь и личность автора дают ключ к его творениям, и наоборот — творения открывают нам личность и путь их творца» [Сурат 1999: 178].

ПРЕСЛЕДУЕМЫЕ ПРИЗРАКОМ ПУШКИНА

В конце XX века, в связи с подготовкой к празднованию в 1999 году двухсотлетия со дня рождения Пушкина, российские критики и литературоведы вновь обратились к биографии поэта. И. З. Сурат в статье «Биография Пушкина как культурный вопрос» рассматривает две традиции пушкинской биографии в XIX и XX веках: традиция П. В. Анненкова — стремление найти внутренний сюжет жизни поэта, и традиция П. И. Бартенева — попытка отследить все факты жизни Пушкина и систематизировать их для читателей [Сурат 1999: 179]. Однако при этом Сурат утверждает, что до сих пор не существует удовлетворительной биографии Пушкина и что в пушкинском феномене есть нечто, что делает написание биографии поэта задачей более трудной, чем биография любого другого культурного деятеля. «Пушкин явил собою самый дух нации и predetermined ее дальнейшие пути», — отмечает исследовательница [Сурат 1999: 177].

Изучая, каким образом Ходасевич, Тынянов и Булгаков создавали биографии писателей-классиков, мы продемонстрируем, что центральная роль Пушкина в русской культуре действительно повлияла на подходы биографов к своим героям, хотя и не так, как это можно было бы предполагать.

Авторы биографии писателей, и в том числе Пушкина, в 1920-е и 1930-е годы сталкивались, помимо обычных трудностей, возникающих при создании жизнеописаний, еще и с целым рядом особых культурных и идеологических проблем. В эпоху смены читательской аудитории, когда сами условия литературной работы оказывались нестабильными и неопределенными, многие биографы, независимо от того, остались ли они в России или эмигрировали, обращались к Пушкину, видя в нем героя, способного привлечь самых разных читателей. Поскольку Пушкин был главной культурной иконой и центральной фигурой не только в Советской России, но и за рубежом, писатели по обе стороны будущего железного занавеса испытывали магнетическое притяжение пушкинской темы. В проекте написания «полезного

прошлого» создание и осмысление именно биографии Пушкина казалось центральной и неотложной задачей.

Как в советском, так и в эмигрантском обществе 1930-х годов в преддверии столетия со дня смерти Пушкина строки поэта звучали повсюду — в школах, на театральной сцене, в газетах и на праздничных концертах. «Пушкинский проект» и советского правительства, и эмигрантов, нашедших убежище в Европе и по всему миру, получил воплощение в советском «Годе Пушкина» (1937) и в эмигрантском «Дне Пушкина» (Дне русской культуры). В эпоху, когда дух поэта присутствовал повсюду, в каждой музейной экспозиции и на каждом киноэкране, его появление в литературе также казалось чем-то обязательным. Однако в этой ситуации «перенасыщения» Пушкиным использование его образа в биографическом романе или на сцене сделалось еще более проблематичным.

Более того, несмотря на центральное положение Пушкина в культуре и признание его творческого гения, поэт вряд мог считаться подходящим образцом для подражания для юных читателей или для находившихся под давлением идеологии советских граждан и писателей-эмигрантов. В молодости кутила и донжуан, известный своими многочисленными поединками с друзьями и врагами, Пушкин стоял особняком в культурной ситуации своего времени. Его поэтическое поведение, возможно, было почти безупречным, но в качестве образца гражданственности и морали его прошлое было по меньшей мере неоднозначным. Тем не менее писатели охотно использовали пушкинский образ для перестройки прошлого России. Советские и зарубежные авторы пытались легитимировать свое «владение» русской культурой за счет поиска «положительных героев», указывающих путь в постреволюционный XX век, и чаще всего они находили такого героя в Пушкине. Эта книга написана для того, чтобы ответить на вопрос, были ли результаты их поисков успешными и почему.

Если Пушкин, как уже было сказано, сделался центральной фигурой для русских во всем мире, когда они обращались к прошлому и будущему своей культуры, то биографические сюжеты

исследуемых авторов о других писателях, относящиеся к более раннему времени (книги Тынянова о Кюхельбекере и Грибоедове, Ходасевича о Державине и Булгакова о Мольере) можно рассматривать как пробу пера перед обращением к Пушкину. Однако можно взглянуть на это и иначе: став биографами, Ходасевич, Тынянов и Булгаков фактически утратили возможность выбора относительно того, будут или не будут они пытаться писать о Пушкине. Можно сказать, что к 1930-м годам как в Советской России, так и за рубежом представление своего Пушкина стало культурным императивом, который авторы чувствовали себя обязанными и хотели исполнить, но в то же время были не способны исполнить.

Глава 2

Научный вымысел: Тынянов и «Смерть Вазир-Мухтара»

Как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

И. А. Бродский. Рождественский романс

Научная фантастика отражает научную мысль;
она есть воображаемое представление будущих
вещей, основанное на реальных вещах.

Б. Анпель

М. Горький в письме к Тынянову от 24 марта 1929 года так оценил роман «Смерть Вазир-Мухтара»: «Грибоедов — замечательен, хотя я не ожидал встретить его таким. Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет» [Горький 2016: 283].

В своем поиске художественной правды Тынянов преодолел предыдущие представления Горького о поэте и дипломате XIX века и заменил их образом своего героя. Воссозданный Тыняновым Грибоедов казался Горькому более «правдивым» и «реальным», несмотря на то что он был «более мнимым» (если воспользоваться выражением Уайта), чем сложившийся ранее образ поэта в истории литературы. Творческие способности Тынянова позволили ему не просто «представить», но «создать» Грибоедова. Благодаря специфическому методу исторической реконструкции писатель сумел найти ту правду об авторе «Горя от ума», которая была наиболее полезна для его времени.

УЧЕНЫЙ СТАНОВИТСЯ РОМАНИСТОМ

Ю. Н. Тынянов стал одним из основателей русской формальной школы в литературоведении. Так же как Ходасевич, он был, с одной стороны, ученым и критиком, а с другой — художником и биографом. Однако путь Тынянова не повторял путь Ходасевича, а был, скорее, его зеркальным отражением. Ходасевич — в первую очередь поэт, ставший в конце жизни литературоведом и биографом, в то время как Тынянов изначально был литературоведом, который в середине 1920-х годов обратился к написанию художественной прозы и к моменту смерти в 1943 году считался уже больше романистом, чем ученым.

На самом деле изначально Тынянов не собирался писать художественную литературу. В ставших впоследствии знаменитыми воспоминаниях Чуковского о «Кюхле» говорится о том, что обращение ученого к прозе произошло почти случайно. Тынянов прочел лекцию о стиле поэта-архаиста начала XIX века В. К. Кюхельбекера, и эта лекция не произвела большого впечатления на слушателей. Однако по пути домой Тынянов принялся описывать К. И. Чуковскому жизнь поэта с такой эмоциональной силой и художественной выразительностью, что тот поневоле спросил: «Почему же вы не рассказали о Кюхле всего этого там, перед аудиторией, в клубе? Ведь это взволновало бы всех. А мне здесь, на улице, вот сейчас, по дороге, рассказали бы то, что говорили им там» [Чуковский К. 1966: 115]. Через несколько дней Чуковского попросили заняться подготовкой серии предназначенных для школьников биографий, которые планировало выпустить издательство «Кубуч», и он включил в план книгу о Кюхле. Тынянов согласился взяться за ее написание в основном по финансовым соображениям.

Начинающий романист работал очень быстро, по большей части без всяких черновиков, и даже не справлялся ни с какими источниками: он изучал Кюхельбекера со студенческой скамьи, и все архивы поэта находились у него в голове [Чуковский К. 1983: 142]. Вышедший из-под его пера роман оказался почти в четыре раза длиннее, чем просил издатель, и был создан, если

верить Н. К. Чуковскому, менее чем за три недели [Чуковский Н. 1966: 144]. О причинах, заставивших его взяться за это новое для него дело, сам Тынянов писал следующее:

В 1925 году написал роман о Кюхельбекере. Переход от науки к литературе был вовсе не так прост. Многие ученые считали романы и вообще беллетристику халтурой. Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая «вселенская смазь», которую учиняли историки литературы, понижала произведения и старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе и понять глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а бóльшим, более близким и кровным пониманием людей и событий, бóльшим волнением о них. Никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. «Выдумка» — случайность, которая не от существа дела, а от художника. И вот, когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман [Тынянов 1966: 19–20].

Тынянов полагал, что в художественной прозе он сможет приблизиться к «правде». Когда художник полон подобной решимости, возникает и необходимое чувство: «...ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было» [Гинзбург 1979: 8–9]. Тонкий литературный критик, ученица Тынянова, Гинзбург здесь размышляет об аристотелевском различии между историком и поэтом: первый из них говорит о том, что было, а второй — о том, что могло быть. Тынянов надеялся, что сумеет совместить две эти аристотелевские ипостаси — историка и поэта — в некоем синтетическом единстве того, что было, и того, что могло быть. Можно сказать, Тынянов предвосхитил современного теоретика истории Уайта, утверждающего, что дискурс воображаемого часто оказывается «правдивее», чем представление того же материала в истории. Литературный метод Тынянова отражал его профессию ученого; сам он очень немного «придумывал» в своей прозе. Героями каждого романа или рассказа оказывались реальные люди,

в основе сюжета лежали документы и реальные события. Обращаясь к прозе, Тынянов пытался также ответить на некоторые литературные вопросы, которыми он занимался. По словам Эйхенбаума, «кому же и быть писателем, как не человеку, самостоятельно продумавшему теоретические проблемы литературы?» [Эйхенбаум 1986: 187–188]. Интерес Тынянова к людям, ставшим героями его биографических романов, восходит к его самым ранним университетским годам, когда он занимался в знаменитом семинаре С. А. Венгерова в Петербургском университете и через творчество Грибоедова пришел к изучению Кюхельбекера, а затем и Пушкина. Он написал романы о каждом из них, а кроме того, опубликовал еще ряд повестей, в основе которых лежали другие исторические темы и анекдоты.

Проза Тынянова обычно изучается как корпус текстов. Советское литературоведение 1960–80-х годов сосредоточивалось на аллегорическом характере его сочинений: начиная с книги А. В. Белинкова — первого филолога, который указал на современные обертоны тыняновской исторической прозы, — все литературоведы стали находить в ней скрытые, метафорические смыслы. И. Г. Волович отмечает, что «трем тыняновским романам и трем повестям можно довериться как своеобразному дневнику, страницы которого зафиксировали проделанный сознанием писателя-интеллекта многотрудный путь размышлений о происходивших в обществе на протяжении двух десятилетий процессах» [Волович 1989: 517]. Романы Тынянова были особенно популярной исследовательской темой в начале 1960-х, а затем в конце 1980-х годов, в периоды «оттепелей», когда ученые считали обязательным раскрывать то, что они считали тайными политическими подтекстами тыняновских зашифрованных исторических сочинений¹.

¹ О Тынянове и историческом романе см. [Андреев 1962; Хмельницкая 1963; Тамарченко 1974], а также диссертации Г. Д. Милехиной (1958) и М. Н. Нестерова (1969) о романе «Пушкин». Лучшие работы о Тынянове были написаны группой теоретиков и текстологов, создавших комментарии к сборнику статей ученого и участвовавших в «Тыняновских чтениях» в Латвии. Сборники «Тыняновских чтений» раскрывали важные вопросы и предла-

Как и многие обращавшиеся к истории писатели (как Ходасевич и Булгаков), Тынянов действительно прибегал в своих сочинениях к авторефлексивности и автореференциальности. Подобно многим своим современникам, он находил сходство между эпохами Александра I и Николая II, с одной стороны, и ранними годами советской власти — с другой². Однако считать прозу Тынянова всего лишь псевдодокументалистикой было бы упрощением: наиболее интересная задача — прочесть эти произведения как исследования определенных жанров, художественных и научных, и выявить их взаимоотношения³. Сам писатель рассматривал свою работу — как литературную, так и исследовательскую — в качестве попытки научно раскрыть законы прошлого и представить это прошлое современным читателям. Взаимодействие двух видов письма высвечивает определенные стороны каждого из них и позволяет понять методологию Тынянова.

гали интересные интерпретации текстов Тынянова, как художественных, так и научных. Превосходны также комментарии А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой и Е. А. Тоддеса к основным изданиям теоретических и историко-литературных статей Тынянова: «Поэтика. История литературы. Кино» (1977) и «Пушкин и его современники» (1969), выполненные А. Л. Гришуниним и А. П. Чудаковым [Тынянов 1977], [Тынянов 1969].

- ² Волович приходит к выводу, что любой писатель, использующий исторические материалы и темы, отталкивается от современной жизни, ибо «именно настоящее дает импульс к такому предпрятию». Авторы исторических романов, как Тынянов, не могут не чувствовать потенциальные средства понимания законов жизни и всеобщие основания, которые присутствуют в «странных сближениях», питающих исторический жанр [Волович 1989: 526].
- ³ А. П. Чудаков, М. О. Чудакова и Е. А. Тоддес выделили четыре периода научной работы Тынянова: 1) студенческий период; 2) интерес по преимуществу к поэтике и истории русской поэзии (1919–1924); 3) интерес по преимуществу к литературной эволюции, а также к беллетристике, сценариям и теории кино (1924–1929); 4) последний период, когда Тынянов был «занят преимущественно художественной прозой и традиционными историко-литературными, биографическими и текстологическими разысканиями» [Тынянов 1977: 399]. В течение последнего двух периодов Тынянов напряженно занимался поиском «полезного прошлого» в жизни Грибоедова и Пушкина.

НАУЧНЫЙ РОМАН

Романы Тынянова, и в особенности «Смерть Вазир-Мухтара» (1929), представляют собой то, что Эйхенбаум назвал «научным романом *sui generis*». В этом понятии таится сразу несколько парадоксов, но, несмотря на это, Тынянов, скорее всего, положительно оценивал эйхенбаумовское определение своей прозы как «научной», видя в этом признание как своих литературоведческих исследований, так и своей осторожной и продуманной манеры представления исторического материала. В «научном романе» Тынянов пытался уравновесить привычку ученого снабжать свой текст указаниями на источники и желание романиста создать убедительный, плавный рассказ. Работая над пушкинской темой, Тынянов понимал, что будущие читатели уже обладают определенными знаниями об эпохе и ее героях. Но знания читателей не были одинаковыми, и автору приходилось учитывать получившие ранее распространение и несколько различные образы своих героев при построении вымышленных характеров. В этом смысле Тынянов-прозаик решал все те же проблемы, что и Тынянов-филолог. «Научный роман» функционировал как гибридный жанр, совмещавший историю литературы с биографией писателя.

Здесь надо сделать оговорку о переводе тыняновских текстов на английский язык: выражение «научный роман» следует переводить как *scientific novel*, а не *scholarly novel*, потому что в русском языке литературоведческое, гуманитарное знание является «научным». Разумеется, жанр «научного романа» согласуется с англоязычными понятиями *scholarship* и *humanities*, предполагающими научный поиск источников и ссылки на них. Однако в русском языке гуманитарные исследования более тесно соотносятся с наукой, чем в английском: по-русски можно говорить не только о «естественных» и «социальных», но и о «филологических» и «гуманитарных» науках. Существующая в языке связь между естественно-научным и гуманитарным исследованием не случайна — в особенности для Тынянова и ученых его времени. Тынянов жил в эпоху «исторической науки» и «науч-

ного марксизма» и рассматривал свою работу как точную и верифицируемую и ответственную. Один из критиков обвинил его в «экспериментировании с историей», и это было весьма точное определение того, чем занимался Тынянов: собирал и анализировал данные, проводил испытания на различных образцах, исследовал персонажей из прошлого и преобразовывал их в наглядные примеры для настоящего. В каком-то смысле тыняновский «научный роман» был самым настоящим советским проектом: так же, как законы научного марксизма должны были преобразовать советское общество, законы научно-художественной прозы трансформировали прошлое.

Выход второго романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» почти совпал со столетием трагической гибели А. С. Грибоедова⁴. Можно сказать, что задача превратить реального Грибоедова в героя романа была сравнительно легкой. Трудно назвать другое историческое лицо, чья жизнь в большей мере была бы похожа на приключенческий роман, чем жизнь этого поэта и дипломата. Слава комедии «Горе от ума», дипломатическая служба в экзотической Персии, трагическая гибель во время тегеранской резни — все это создавало захватывающую, драматичную историю. Тынянов пользовался подробно изученной биографией Грибоедова. Редактор выпущенного в 1889 году Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова И. А. Шляпкин тщательно восстановил по дням «хронологическую основу для изучения биографии А. С. Грибоедова» (в предыдущей главе уже говорилось о протобиографическом жанре хронологической канвы).

Однако, несмотря на публикацию множества документов о жизни Грибоедова, в этой исторической картине оставались непроясненными некоторые фактические данные и мотивировки. Тынянов мог полагать, что он ничего не «придумывает», но ему, несомненно, приходилось выстраивать нового Грибоедова.

⁴ Роман был впервые напечатан в журнале «Звезда» (1927. № 1–4, 6, 11, 12; 1928. № 1, 2, 4–6), а затем вышел отдельным изданием в издательстве «Прибой» (1929).

Если прибегнуть к псевдонаучной метафоре, то можно сказать, что в этом романе писателю надо было «сфокусировать» размытую фигуру своего героя, придав ей четкие очертания, как при настройке фотоаппарата или микроскопа. В «хронологической канве» целое временами оказывалось меньше, чем сумма частей. Несмотря на обилие подробностей, жизнь Грибоедова виделась нечетко. Подходя к Грибоедову как к объекту эксперимента, Тынянов хотел создать именно целое — того Грибоедова, который представлял бы свою эпоху и в то же время соотносился бы с современностью.

Чтобы выразить свое понимание Грибоедова, Тынянов решил поместить его жизнь и творчество в общий контекст русской литературы и истории и потому наполнил свой роман историко-литературными подтекстами — от «Слова о полку Игореве» до произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и, разумеется, главного произведения самого Грибоедова, комедии «Горе от ума». В результате получилось сложное целое, сочетающее в себе монтаж, описание и драму⁵. Из трех больших романов Тынянова («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и неоконченный «Пушкин») второй оказался наиболее новаторским в отношении формы: он представляет собой безусловный пример «научного романа».

Одной из самых любопытных черт тыняновской трилогии биографических романов является то, что действие каждого из них происходит в одну эпоху — первую треть XIX века — и включает одних и тех же персонажей: Кюхельбекера, Грибоедова, Пушкина. Романы «Кюхля» и «Пушкин» схожи друг с другом как своим простым и ясным повествовательным стилем, так и предметом изображения. Как известно, Кюхельбекер и Пушкин вместе учились в Царскосельском Лицее, и потому и в их биографиях есть множество пересечений на уровне мест и событий. Поскольку роман о Пушкине остался незавершенным (Тынянов успел рассказать только о юности поэта), оставим пока разговор

⁵ См. интересный анализ литературных подтекстов и аллюзий [Немзер 1991].

о тех параллелях, которые можно найти между «Кюхлей» и «Пушкиным», до следующей главы, чтобы рассмотреть их как части тыняновского пушкинского проекта.

В данной главе мы сосредоточимся на самом эстетически выразительном из биографических романов Тынянова — «Смерти Вазир-Мухтара». Интерпретаторы замечали в этом написанном в ритме стаккато тексте кинематографическую технику нарезки на кадры, монтаж и другие новаторские технические приемы письма, а также искусно вплетенные в ткань повествования подтексты и скрытые источники [Harden 1974; Breschinsky, Breschinsky 1985; Поляк 1984; Левинтон 1988; Brintlinger 1996]. Эйхенбаум назвал тыняновскую прозаическую технику «кусковой композицией» и утверждал, что «Вазир-Мухтар» представляет собой лучший пример подобной техники [Эйхенбаум 1986: 199–200]. Если вспомнить метафору, уже звучавшую в первой главе, роман о Грибоедове сшит, как лоскутное одеяло, из кусочков писем, фактов и архивных документов.

Этот роман чрезвычайно интересен еще и тем новаторским вкладом, который Тынянов внес в опыт создания и кодификации русского биографического романа: приемом хронологического сжатия, с помощью которой значительная часть жизни Грибоедова «втиснута» в изображение последнего года его жизни. Помимо этого, Тынянов, трансформируя средневековую традицию жизнеописания, и в частности, жанр жития, инвертирует ее, помещая в центр внимания не судьбу, а смерть русского посланника в Персии. Наконец, играя с другими текстами и обращаясь к другим жизнеописаниям, Тынянов расширяет потенциальное содержание биографического романа. Эти и многие другие особенности «Смерти Вазир-Мухтара» представляют собой действительно оригинальные направления в художественной биографии и жизнеописаниях.

Тыняновский подход к исторической художественной литературе приводит к эпистемологической дилемме: что есть настоящее знание — документы, история или то и другое вместе взятое? При написании «Смерти Вазир-Мухтара» попытка ответить на этот вопрос вызвала появление гибридного «научного романа».

Многие ученые, писавшие о Тынянове, подчеркивали, что писатель следовал за документами, используя подлинные письма, дневники и тексты литературных произведений.

Однако ответы самого Тынянова на анкету, положенную в основу сборника «Как мы пишем», указывают на более творческий подход. Одно из наиболее часто цитируемых заявлений Тынянова звучит так: «Где кончается документ, там я начинаю». Тынянов так объясняет: «Есть документы парадные, и они врут как люди. У меня нет никакого пиетета к “документу вообще” <...> Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением» [Тынянов 1983: 161–164].

По мнению Белинкова, тыняновские суждения о фактах и документах подтверждают следующее: «Чтобы понять исторического деятеля и историческое событие, Тынянову необходимы реальные вещи, оставленные деятелем или событием. <...> Для Тынянова событие начинает существовать, лишь когда оно из “явления” превращается в предмет» [Белинков 1965: 506]⁶. Однако современники писателя склонны были считать, что именно предварительная научная подготовка гарантирует подлинность исторических фактов в литературном произведении. Так, например, К. А. Федин полагал, что Тынянов во всем остается ученым и пользуется научными методами при написании романов. В них, согласно Федину, документы могут «растворяться» в тексте, но при этом оставляют печать подлинности на приводимых автором исторических фактах. «Ученый как бы говорит в романе Тынянова: за точность факта не беспокойтесь» [Федин 1983: 309–310], и для Федина и подобных ему читателей это придает прозе Тынянова легитимность.

В глазах многих читателей Тынянов действительно достиг «чувства подлинной правды», к которому он и стремился. Но в ответе на анкету «Как мы пишем» сам писатель опроверг эту репутацию: он настаивал на том, что нельзя работать непосред-

⁶ Белинков основывал этот вывод на рассказе самого Тынянова о гостиничном счете, см. [Тынянов 1983: 160].

ственно по документам [Чудакова, Сажин 1986]⁷. Он указывал, что документ — это еще не факт и что документы нельзя рассматривать как волшебные средства, превращающие факты в литературу. По Тынянову, если и существует подобное волшебное средство, то это интуиция.

Тынянов приводил ряд примеров, чтобы показать, как его литературное чутье опровергало «документы». Так, при работе над «Смертью Вазир-Мухтара» он узнал, что, согласно изысканиям историка А. П. Берже, Самсон-хан — солдат-дезертир русской армии, сделавшийся начальником персидской гвардии, отказался сражаться против русских во время Русско-персидской войны и потому уехал из Тавриза. Тынянову эта история показалась образцом националистической пропаганды. Он не стал использовать ее в романе и написал вместо этого о том, что Самсон сражался против русских вместе с целым батальоном дезертиров. И действительно, впоследствии ему удалось найти записку русского генерала, которая подтвердила эти догадки. Самсон-хан действительно покинул Тавриз, но только для встречи со своим командующим Аббасом-мирзой, а не для того, чтобы избежать участия в сражении [Тынянов 1983: 162–163].

Другой пример работы тыняновской интуиции — история слуги Грибоедова, А. Д. Грибова. Этот человек, сын кормилицы, выступает как своего рода двойник или «дополнение» Грибоедова, как его называет Тынянов. Писатель признается, что не придавал значения сходству фамилий двух героев. Но позднее он догадался, что Грибов был сводным братом Грибоедова (что по-прежнему нельзя было подтвердить документально), и эта догадка как нельзя лучше подошла к его рассказу, как будто он

⁷ М. О. Чудакова и В. Н. Сажин предполагают, что ответы, который дал Тынянов на анкету 1930 года, представляли собой полемический выпад против позиции, заявленной левовцами в сборнике «Литература факта» (1929). В этом издании Н. Чужак сравнивал Тынянова с Фурмановым и называл обоих «фактографами», которые работают по документам (то есть представляют факты) и используют «выдумку» только как «службу связи» [Чужак 1929: 59].

бессознательно уже вписал эту мысль в роман с самого начала [Тынянов 1983: 164–165].

Таким образом, в нескольких случаях интуиция Тынянова оказывалась «пророческой». Однако этот пророк был прогрессивным: вместо романтического и мистического образа поэта-пророка XIX века в рациональном, научном XX веке возникает представление о пророке, сочетающем интуицию с научно обоснованным методом, порожденным историческими данными. В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов выступал как своего рода советский ученый-пророк, задачей которого было воссоздание человека с помощью «научного романа».

Некоторых читателей поражала эта сторона тыняновского дара. Так, один из них восклицал: «Порою он отвергал, вынужден был отвергнуть, казалось бы, бесспорный документ и — странное дело! — оказывался прав, отвергая бесспорное» [Антокольский 1983: 253]. Однако, несмотря на то что здоровый скептицизм по отношению к историческим документам помогал Тынянову в написании прозы, пророком его все же назвать трудно. Его прозрения представляли собой «обоснованные догадки» историка, основанные на критике источников и понимании человеческой природы, проверяемые в лаборатории «научные гипотезы» исследователя, за спиной которого было уже множество опытов и экспериментов. Тынянов определял свой главный метод — «писательскую интуицию» — таким образом: «Если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами» [Тынянов 1983: 163].

АВТОРЕФЕРЕНЦИАЛЬНОСТЬ В «СМЕРТИ ВАЗИР-МУХТАРА»

Тынянов выбирал темы для своих биографических романов, близкие его собственным исследовательским интересам. Он был специалистом в области литературы первой трети XIX века и всю жизнь много занимался поэтами пушкинской поры, в особенности Кюхельбекером, Грибоедовым и самим Пушкиным. Однако

важной чертой «Смерти Вазир-Мухтара» оказывается пересечение этих интересов с темами и проблемами современности. Наряду с эпохой, которой Тынянов интересовался профессионально, он запечатлевал и собственную. В конце 1920-х годов темы предательства революционных идеалов и сотрудничества с механистичным государством оказались как нельзя более актуальными. После исчезновения литературы предреволюционных лет и быстрых изменений в политическом устройстве страны не только Тынянов искал в прошлом ответы на сложные современные вопросы. Как писала Гинзбург,

историзм, разумеется, не личное свойство Тынянова. Тынянов — человек, творчески сложившийся после революции. Он вобрал в себя страстное желание эпохи разобраться в прошлом через настоящее, в настоящем через прошлое. Историзм был воздухом 20-х годов [Гинзбург 1966: 90].

Этот «историзм», возможно, наилучшим образом объясняет поиск Тыняновым тех формул, которые помогали осмыслять мир; Тынянов обращался к прошлому, к истории, к собственной прозе, но не забывал о настоящем, а затем привносил историческое прошлое в это настоящее.

Как это обычно бывает у романистов, Тынянов изучал собственное время в поисках материала, с помощью которого можно будет построить исторический роман. Есть свидетельства того, что Тынянов придавал некоторым персонажам отдельные черты и манеру поведения своих современников⁸ и что у него самого было много общего с главным героем⁹. «Смерть Вазир-

⁸ Н. Л. Степанов, один из учеников Тынянова, вспоминал: «Рисуя в “Смерти Вазир-Мухтара” Ф. В. Булгарина, он придал ему черты одного из своих знакомых; я помню, как он изображал этого знакомого, складывающего на груди коротенькие ручки, нагибающего голову, замирая от беззвучного смеха» [Степанов 1983: 235].

⁹ К. И. Чуковский писал о том, что Тынянов, сам того не осознавая, придал «Вазир-Мухтару» многие свои черты [Чуковский К. 1983: 146].

Мухтара» представляет собой если не автобиографический, то несомненно автореференциальный роман.

И Тынянов, и Грибоедов были вынуждены из-за политического давления обратиться к другим профессиональным занятиям: Грибоедов после подавления восстания декабристов не смог дальше писать стихи и принялся сочинять проект переустройства Кавказа, давая выход своей творческой фантазии, а Тынянова экономические и политические причины заставили прекратить формалистские литературоведческие штудии и заняться беллетристикой.

В профессиональной карьере автор и его герой шли противоположными путями: Грибоедов оставил поэзию для более практической и конкретной деятельности на государственной службе; Тынянов отошел от своей литературоведческой работы (характеризующейся научной точностью) к более зависимой от интуиции и воображения области художественной литературы. Но во многих других отношениях они были похожи. Оба не отличались хорошим здоровьем и рано умерли. Оба принадлежали к числу тех, кого Тынянов в предисловии к «Смерти Вазир-Мухтара» называл «превращаемыми»: несмотря на рано проявившиеся оппозиционные настроения по отношению к государственной политике, они оба пользовались привилегиями от государства. В то время как декабристы из близкого окружения Грибоедова были казнены или томились в тюрьме, он получил чин статского советника, орден Святой Анны второй степени и четыре тысячи червонцев за свои усилия по заключению Туркманчайского мирного договора, был назначен посланником в Персию. Тынянов в то время, когда его коллег-писателей арестовывали и ссылали, принимал множество даров от советского правительства: он получил членский билет номер один Союза советских писателей (1934) и новую квартиру (1936–1937); кроме того, в 1928 году он совершил поездки за границу, в Берлин и Прагу, и в 1936 году — в Париж на лечение. Наибольшее сходство между ним и Грибоедовым для самого Тынянова заключалось в том, что они оба были вынуждены оставить свои «революционные» идеалы, чтобы выжить в новом государстве.

Тынянов, вероятно, воспринимал свои привилегии как результат предательства и оттого заставил своего Грибоедова испытывать сходные чувства.

В прологе романа тыняновский рассказчик выступает от первого лица и прямо отождествляет себя с Грибоедовым. Он пишет, что в крови всегда бродит время, и у каждого периода есть свой вид брожения: Пушкин был винным брожением, а Грибоедов — уксусным. «В этот день я отодвинул рукой запах духов и отбросов. Старый азиатский уксус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй» [Тынянов 1985: 9]¹⁰. Рассказчик со струящейся по жилам грибоедовской, уксусной кровью подчеркивает сходство между собой и героем. Правда, это единственный случай употребления рассказчиком первого лица в романе, но то, что это сказано именно в прологе, подчеркивает сходство между Тыняновым и Грибоедовым.

Как и в романе Булгакова «Жизнь господина де Мольера», к которому мы обратимся в шестой главе, повествователь «находится» в XX веке и с этой позиции рассказывает нам историю героя. Хотя он только однажды указывает, что между ним и излагаемыми событиями лежит временная дистанция длиной в век, для читателя достаточно этого указания, чтобы ощутить сближение эпох. Пролог «Смерти Вазир-Мухтара» начинается так: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось». В этих словах есть отзвук реплики Гамлета: «Время вывихнуло сустав», но здесь не просто вывихнут сустав — время «переломилось» и его, похоже, никто не сможет залечить. Неудача декабристского восстания закончила «двадцатые годы» раньше календаря и четко разделила людей двадцатых и тридцатых годов.

Люди двадцатых годов интересовались женщинами и революцией, поэзией и тайными обществами; люди тридцатых годов

¹⁰ Грибоедов на протяжении всего романа изображается как «азиат», и наиболее часто ассоциирующийся с ним цвет — землисто-желтый.

оказались рабами на рудниках и заводах, лишённые свободы III отделением. «Благо было тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами, со звонкими рыжими собаками!» — восклицает рассказчик. Хуже было тем, кто выжил: «Как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!» [Тынянов 1985: 354, 7, 9]. Именно к этому разряду принадлежит герой романа: его не принимало и ему не доверяло государство, которому он пытался служить, и его же отвергли друзья юности. Исследование этой категории «превращаемых» оказывается главной задачей романа.

Тынянов ввел повествователя, чтобы приблизить Грибоедова к современности. Он писал в конце 1920-х годов и хорошо знал о «превращаемых» людях своей эпохи. Ассоциируя Пушкина с вином, а Грибоедова с уксусом, тыняновский рассказчик уже указывал на то, какое десятилетие (и кто из поэтов) принадлежало к разряду «счастливых», а какое — «горьких». Людям «горького» десятилетия приходилось делать все, что было возможно в их исторических обстоятельствах. Как будет показано далее, Пушкин сыграл важную роль в романе о Грибоедове, и его, как и самого Тынянова, также можно рассматривать как человека двадцатых и человека тридцатых годов. Но если автор хотел представить Пушкина как возможный образец героя XX века, то именно роман о Грибоедове показывал, что трагическая смерть поэта-дипломата стала тем посланием из прошлого, которое можно было использовать в 1930-е годы.

ПРОЧТЕНИЯ «СМЕРТИ ВАЗИР-МУХТАРА»

Жанровая природа тыняновских романов подробно обсуждалась в научной литературе. Возможно, лучше всех ее удалось описать Эйхенбауму, который замечал о первых двух романах:

Итак, надо было не столько описывать жизнь, сколько раскрывать «судьбу». Традиционный жанр биографии явно не годился для этой задачи — надо было создавать жанр заново <...> Зада-

чам Тынянова скорее соответствовал исторический роман, но замкнутый на одном герое и, главное, переведенный из плана эпического повествования в план лирического рассказа, поскольку дело было не в изложении событий и не в фабуле, а в создании интимного образа [Эйхенбаум 1966: 79–80].

Мне представляются особенно важными последние слова в этой цитате. Снова вспомним, что главные герои Тынянова, и в том числе Грибоедов, были до определенной степени известны, и их биографии становились предметом исторических штудий, и потому рассказ ушел на второй план по отношению к задаче воплощения персонажей. В образе Грибоедова Тынянов пытался показать живого поэта, который выглядел бы настоящим и убедительным для современных читателей. По иронии судьбы, именно этот живой персонаж, этот интимный образ и исчезает, обращаясь в ничто, на протяжении всего романа. Тынянов начинал роман с одним центральным героем, Грибоедовым, а затем, создав его образ, постепенно начинал вытеснять его из жизни, оставляя только обозначение его должности — Вазир-Мухтар.

Эйхенбаум подчеркивал, что в тыняновских романах есть нечто большее, чем обычно вкладывается в понятие «биография». Он писал о «раскрытии судьбы», чтобы подчеркнуть разницу и описать историческую движущую силу, стоящую за событиями жизни персонажа.

Я употребил слово «судьба» в том смысле, в каком оно подчеркивает наличие некоторой необходимости или закономерности и дополняет, таким образом, более безразличное слово — «биография». Чувство истории вносит в каждую биографию элемент *судьбы* — не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека. Исторический роман нашего времени должен был обратиться к «биографии» — с тем чтобы превращать ее в нечто исторически закономерное, характерное, многозначительное, совершающееся под знаком не случая, а «судьбы». Это уже есть в «Кюхле»; в «Смерти Вазир-Мухтара» это является своего рода доминантой — и сюжета и стиля [Эйхенбаум 1986: 208].

Анализ Эйхенбаумом исторического повествования базируется на таких понятиях, как фабула и сюжет, и различает написание истории или биографии и описание воплотившийся в сюжете жизни — все эти категории станут впоследствии, во второй половине XX века, важны для теории Уайта¹¹.

Согласно Эйхенбауму, биография предполагает простую хронологическую последовательность событий жизни человека, в то время как раскрытие «судьбы» требует объяснения этих событий и поиска их связей с эпохой. Еще один формалист, сделавшийся романистом, В. Б. Шкловский, приветствовал создание Тыняновым «нового жанра», сочетающего исследование с романом [Шкловский 1966: 67]. По словам друзей-формалистов, роман Тынянова не был просто биографией; он представлял собой «научный роман», целью которого являлся поиск «настоящей правды» о судьбе Грибоедова и о законах, которые управляют судьбой каждого человека. В понимании Эйхенбаума роман прокладывал другой путь к исторической правде, предлагал альтернативный научный метод, которому было не нужно следовать правилам социалистического реализма и марксистской диалектики, чтобы открыть законы судьбы.

Тезис об исторической правдивости романа Тынянова горячо оспаривался и в его время, и позднее. В этом отношении заслуживает внимания реакция Горького, которая, по сути, отвечала авторской задаче дать «ощущение подлинной правды». Оценка Горьким тыняновского Грибоедова касается самой сути художественной правды: «Грибоедов — замечателен, хотя я не ожидал встретить его таким. Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет». Есть много других толкований «Смерти Вазир-Мухтара», большинство из которых касается вопроса подлинности героя. Так, литературовед С. А. Фомичев пишет, что «главный герой

¹¹ Уайт различает хронику, или анналы, с одной стороны, и написание истории — с другой. Для него понятие «хроника» представляет собой простую фиксацию событий, и потому хроника бессюжетна, хотя в ней могут содержаться зерна истории. В отличие от этого, при написании истории ученый, пытаясь найти причинные связи для событий хроники, вплетает их в сюжет.

столько же художественно убедителен, сколько и исторически недостоверен» [Фомичев 1980: 14]. По сути, и Горький, и Фомичев говорят об одном и том же: созданный Тыняновым убедительный портрет Грибоедова оказался на редкость влиятельным и стал основным, отстранив на периферию образы, созданные другими писателями и историками. Сам Тынянов, как говорилось выше, любил приводить примеры, доказывающие непогрешимость его художественных открытий, что способствовало созданию вокруг него ауры писателя-пророка и укреплению его репутации исследователя.

Еще одно объяснение того, как Тынянов обращался с фактами в «Смерти Вазир-Мухтара», предложил Белинков. По его мнению, главный интерес Тынянова заключался в изображении духа эпохи, и если писателю приходилось жертвовать ради этого отдельными частными истинами, то пусть так и будет. При этом, полагал Белинков, тыняновское восприятие 1820-х годов через призму 1920-х вносит в роман множество политических аллюзий на события современности, что позволяет автору запечатлеть дух своей эпохи наряду с грибоедовской. Белинков писал:

Проблема «Грибоедов и декабристы» у Тынянова из частного случая, из научного спора превращается в волновавшую Тынянова и его современников в первое десятилетие после Октября проблему «*интеллигенция и революция*» <...> Как всякий писатель, Тынянов отвечает на вопрос своего времени, выбирая лишь форму ответа. Такой формой для Тынянова был *исторический роман* [Белинков 1965: 188–189].

Интерпретация Белинкова, безусловно, имеет право на существование. Пролог к «Смерти Вазир-Мухтара» звучит как тонко завуалированная аналогия между эпохами правления Николая I и Сталина¹². На протяжении всего романа тематика преда-

¹² Ю. И. Манин заметил другую историческую параллель, которая была памятна тыняновским читателям-современникам: «В 1918 и 1919 году российская миссия в Иране была разгромлена дважды; посол И. О. Коломийцев, спасшийся в 1918-м, погиб в 1919-м» [Манин 1983: 513].

тельства старых идеалов, сотрудничества с правительством и дружбы с агентами тайной полиции вторит современным обстоятельствам. Тынянов представил Грибоедова человеком, который пытался обмануть систему и договориться о победе, находясь на минном поле, где ведется битва против своего правительства, но в конечном итоге оказался в изоляции, лишенный друзей и защиты.

В последнее десятилетие возникло новое «ревизионистское» прочтение романа, согласно которому он был ни опытом интуитивного постижения истории, ни политическим трактатом, написанным с помощью эзопова языка, а, скорее, отражением теоретических взглядов Тынянова на литературу. Так, Г. А. Левинтон полагает, что трактовка романа Горьким была «ошибочной», и в своей интерпретации подчеркивает вместо этого шаткость и непрочность героя, прочитывая завершающую пролог фразу «еще ничего не решено» как оценку Тыняновым Грибоедова. Иначе говоря, образ героя никогда не был «предрешен» и роман не содержит концептуальной биографии Грибоедова¹³. Левинтон, чтобы поддержать свой тезис, указал на тыняновскую идею «колеблющегося» единства героя в литературном тексте:

Итак, статическое единство героя <...> оказывается чрезвычайно шатким; оно <...> может колебаться в течение произведения <...> достаточно того, что есть *знак* единства <...> достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» [Тынянов 1965: 25–27].

Тынянов иллюстрировал эту идею примером гоголевской повести «Нос», и Левинтон предполагает, что тот же самый принцип задействован в «Смерти Вазир-Мухтара».

¹³ К этому относится проницательное замечание Эйхенбаума о том, что «роман начинается не с детства или юности Грибоедова (как это было в “Кюхле”), а с того момента, когда он теряет власть над своей жизнью и биографией, когда история вступает в свои права. <...> Роман недаром назван так, как будто речь идет не о жизни и не о Грибоедове: “Смерть Вазир-Мухтара” [Эйхенбаум 1986: 212–213].

Движение маятника выполняет в романе роль доминирующей метафоры, и в другом исследовании я доказываю, что роман Тынянова воспроизводит это движение. Такая интерпретация применима ко многим уровням, от «колеблющейся» природы героя до «перемещений» автора, от источников к творческому представлению этих источников. В данной работе, однако, хотелось бы сосредоточиться на «научной» стороне романа Тынянова. Поскольку произведение занимает позицию среднего элемента биографической трилогии, оно играет центральную роль и в пушкинских штудиях Тынянова, которыми тот занимался всю жизнь. Поэтому в следующей главе мы рассмотрим пушкинские подтексты в «Смерти Вазир-Мухтара», связанные с этими занятиями.

КЛЮЧИ К РОМАНУ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

Как уже говорилось выше, Тынянов при написании своего «научного романа» пытался избежать какого-либо вымысла, которому предпочитал комбинирование литературного и исторического материала; в результате чего получился создающий новые эффекты монтаж¹⁴. В частности, интересным оказывалось его обращение с нелитературными источниками. Образ Грибоедова основывался на научных исследованиях; Тынянов широко использовал исторические документы, воспоминания современников и собственные письма Грибоедова¹⁵. Интересно

¹⁴ О работе Тынянова в кино и о его теории кино см. [Тынянов 1977: 320–348; Eagle 1985; Ямпольский 1986; Heil 1987; Greenleaf 1992; Sandler 1994:139].

¹⁵ Письма Грибоедова, по словам Н. Л. Степанова, в стилистическом отношении особенно подходили для вплетения в прозаическое повествование. Исследователь писал: «Письма Грибоедова стоят несколько в стороне от основных тенденций стиля писем нач. XIX в. Любопытно, что и его служебные рапорты часто являются почти такими же образцами повествовательной прозы, как и письма. В них: детальное описание, точность и ровность стиля, семантическая и лексическая скупость» [Степанов 1963: 81].

посмотреть, как Тынянов превращал эти документы в художественную литературу. Писатель черпал из источников многие факты и прямые цитаты, но переделывал их, меняя хронологический порядок или приписывая определенные детали другим персонажам. Зачастую подлинные реплики теряли или полностью меняли свое значение после перемещения в другой контекст или приписывания другим людям¹⁶. Некоторые из таких манипуляций с источниками предпринимались Тыняновым просто ради экономии и не имели концептуального значения. Так, например, он уменьшил число людей в окружении Грибоедова, чтобы сделать образы оставшихся более яркими. Такие изменения можно считать чисто техническими. В поисках тематического обоснования этого подхода Левинтон связал метод биографического рассказа с произведением самого Грибоедова:

«Сгущение» хронологии, «отбор» эпизодов, ограничение числа персонажей, наконец, само построение сюжета из отдельных разрозненных крупных эпизодов — все это очень напоминает тот тип трансформации, какой претерпевает повествовательная фабула при инсценировке. Не исключено, что это действительно конструктивный принцип «Смерти Вазир-Мухтара», мотивированный героем-драматургом [Левинтон 1988: 9].

Техника «хронологического сгущения» у Тынянова дополнительно мотивируется выбором временных рамок. Написав биографический роман о последнем годе жизни своего героя (и дав ему заголовок со словом «смерть»), писатель при помощи эпизодов и писем, относящихся не только к 1828–1829 годам, сумел вписать бóльшую часть жизни Грибоедова в рамки последнего года, таким образом сюжет вышел за пределы временных ограничений фабулы.

При этом некоторые лакуны в тыняновской версии жизнеописания Грибоедова оказались весьма заметными; Левинтон указал на полное отсутствие в романе Кюхельбекера, А. А. Жандра,

¹⁶ См., например, приложение к статье [Brintlinger 1996], см. также [Brintlinger 1998].

П. А. Вяземского и почти полное отсутствие П. А. Катенина¹⁷ — близких и важных для Грибоедова людей. С. Н. Бегичев в романе кажется случайной фигурой — это просто один из старых друзей, который не понимает нового Грибоедова, в то время как письма Грибоедова, адресованные Бегичеву, представляют их отношения в совершенно ином свете. Как писал Н. К. Пиксанов в предреволюционной биографии Грибоедова, «в письмах к нему столько любви и нежности, что можно бы подумать, что поэт пишет любимой женщине» [Пиксанов 1911: CVIII]. Устраняя ближайших друзей Грибоедова, Тынянов делает своего героя еще более одиноким и таким образом усиливает главную задачу романа — драматизацию жизни «превращаемых». В середине романа рассказчик перестает называть Грибоедова по фамилии и вместо этого начинает использовать персидское обозначение полномочного посланника: Вазир-Мухтар. К концу романа Грибоедов как бы исчезает из жизни и в конце концов де-факто пропадает из истории. Когда в знаменитом (хотя и апокрифическом) эпизоде Пушкин встречает на пути бранные останки Грибоедова, у покойного остается лишь часть имени; возчики называют его «Грибоед». Прославленный поэт, занимавший почетный пост посланника, исчезает после смерти. Чтобы это исчезновение стало более правдоподобным, Тынянов решил сделать своего персонажа одиноким уже в начале романа.

Некоторые хронологические перестановки в жизни Грибоедова также служат развитию фабулы романа. Весьма важным сдвигом было то, что герой Тынянова представляет свой проект (превращение Кавказа в своего рода российскую Ост-Индскую компанию, во главе которой оказался бы он сам) сначала графу Нессельроде в Петербурге, а затем графу Паскевичу в Тифлисе, тогда как в действительности он представлял его только последнему. Во время пребывания Грибоедова в Петербурге в 1828 го-

¹⁷ Левинтон замечает, что «в “Смерти Вазир-Мухтара” весь биографический материал “втиснут” в последние 11 месяцев жизни Грибоедова, т. е. практически в “синхронный срез” (с очень немногочисленными ретроспективными отступлениями); биография сгущается почти что в “портрет” (на что явно указывает эпиграф из Баратынского)» [Левинтон 1988: 6].

ду проект еще не был написан, хотя какие-то предварительные планы уже, безусловно, существовали. Однако Тынянову было важно, чтобы Грибоедова отвергли дважды: и правительство, и декабрист Бурцов, обвинивший его в предательстве друзей-революционеров и их идеалов преобразования России. Отвергнутый и правыми, и левыми, Грибоедов остается одинок и беззащитен. Тынянов продемонстрировал, что его герою не было места ни в официальной России, ни в доме друзей — сторонников реформ. Таким образом, мечта Грибоедова о побеге, которая в различных формах повсеместно присутствует в романе, была мотивирована постоянным ощущением враждебности со стороны окружающих, кем бы они ни были.

Левинтон полагал, что для понимания конструктивного принципа романа читателю необходимо заметить некоторые хронологические изменения и распознать некоторые из восходящих к документам цитат. Тынянов, по словам Левинтона, оставил на всем протяжении романа разгадки, или «ключи», особенно в форме писем, чтобы стимулировать своих читателей проверять факты¹⁸. В «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянов ввел многие данные, явившиеся результатом его литературно-научных экспериментов. Читатель может воспользоваться этими данными и отправиться в собственную литературно-историческую лабораторию, чтобы получить собственные результаты и сравнить их с тыняновскими.

Идея оставленных в тексте «ключей» дополняет очевидную причину обращения Тынянова к аутентичному материалу — воссоздание атмосферы конца 1820-х годов при описании событий последнего года жизни Грибоедова. В романе действительно спрятано много различных ключей, которые побуждают читателя ознакомиться с письмами Грибоедова и воспоминаниями

¹⁸ «<...> письма, подлинные или вымышленные (ср. обыгрывание вымышленного письма — воображаемое письмо Грибоедова к Родофиникину <...>, составленное из относящихся к Родофиникину мест в письме к Булгарину <...>), могут выступать как своеобразный ключ, как указание на необходимость обращения к документам или, во всяком случае, к письмам» [Левинтон 1988: 12].

его современников. Поводом для этого служат не только цитаты из писем, но и обращающее на себя внимание отсутствие у Грибоедова близких друзей, преувеличение дружбы его с Булгариным (которая бросает тень на идеализированный образ Грибоедова как великого поэта и декабриста), отказ от изображения нескольких встреч с Пушкиным, в частности чтения Пушкиным трагедии «Борис Годунов», а также другие несоответствия, которые может обнаружить внимательный читатель.

М. Л. Гаспаров заметил, что «Тынянов садистически — трудно сказать иначе — переиначивал историю в “Смерти Вазир-Мухтара” <...> Беллетристика стала для Тынянова средством эксперимента над историей» [Гаспаров 1990: 17]. Однако автора не стоит осуждать. Разумеется, каждое из изменений и противоречий в изображении исторических фактов или документов делалось осознанно. «Переписывая историю», Тынянов сознательно включил в текст подсказки, своего рода сноски для любознательного читателя, желающего сравнить изложенную автором версию событий с источниками. Благодаря этому Тынянов стал историческим писателем, создавшим собственный вариант исторического прошлого, пригодного для использования в его время.

Именно оставленные Тыняновым подсказки делают «Смерть Вазир-Мухтара» «научным романом» и показывают, как автор решил эпистемологическую дилемму. Он создал собственную версию личности Грибоедова, но указывая дорогу «хлебными крошками», позволил читателю наметить свой собственный путь и к научным источникам, и к другим версиям описанных событий. Выстраивая свой «интимный образ» поэта-дипломата, Тынянов как бы приглашал читателей создавать и других Грибоедовых. Внимательное изучение нескольких примеров из романа помогает понять тыняновский метод обработки исторических источников: изменение фактов при одновременном упоминании первоисточника, который позволяет развить другую точку зрения.

Так, во время пребывания в Петербурге романый Грибоедов говорит Булгарину о том, что пишет трагедию «Грузинская ночь». Булгарин откликается:

- ...Я устрою твое чтение. Где хочешь? Хочешь у меня?
- Нет, пожалуй, — сказал Грибоедов, и Фаддей обиделся.
- Как хочешь. Можно не у меня... Можно у Греча, у Свинына, — сказал он хмуро.
- Так, пожалуй, у Греча, — сказал, как бы уступая, Грибоедов, — и только не чтение, а так, обед [Тынянов 1985: 125].

В конце концов они решают устроить обед у Булгарина и тот обещает пригласить Крылова и Пушкина. И действительно, как засвидетельствовал в своих мемуарах К. А. Полевой, это совмещенное с обедом чтение имело место в Петербурге в 1828 году; на нем присутствовали Крылов, Пушкин и Греч. Однако происходило оно не у Булгарина [Полевой 1980: 160–161]. Тынянов выполняет две задачи в одной сцене: он подчеркивает, как уже делал на протяжении всего романа, дружбу между Грибоедовым и Булгариным, и в результате читатель, увидев, что полицейский агент выступает в роли ближайшего союзника главного героя, осознает, насколько одинок Грибоедов. Одновременно автор указывает читателю на человека, в доме которого действительно происходило событие, — Свинына, как бы говоря: «Я знаю, где на самом деле состоялся обед». Из трех обсуждаемых в романе мест проведения обеда отброшен только вариант у Свинына. Зачем же тогда было его упоминать? По-видимому, Тынянов сознательно приоткрывает здесь свой источник. Он даже дает скрытую ссылку на Полевого, замечая: «Он был событием для позднейших мемуаристов, этот обед» [Тынянов 1985: 127].

Другой способ трансформации истории в тыняновском тексте — это пропуски некоторых фактов и событий. Хотя Тынянов и заставляет своего героя несколько раз встречаться с Пушкиным, он опускает авторское чтение «Бориса Годунова», которое состоялось 16 мая 1828 года в Москве и на котором присутствовал Грибоедов. При этом и чтение, и присутствие на нем Грибоедова упоминались в первом романе Тынянова «Кюхля», с которым, по всей вероятности, были знакомы его читатели. Поскольку указанная дата попадала в фабульные рамки действия романа «Смерть Вазир-Мухтара», то можно заключить, что пропуск сделан намеренно. Белинков считал, что большинство

литературных текстов, включенных в роман, были просто неудачными¹⁹ и поэтому для «Бориса Годунова» не нашлось места. Своей драмой Пушкин вторгнулся на территорию Грибоедова; возможно, Тынянов не хотел, чтобы поэты конкурировали в единственной успешной для Грибоедова области — драматургии [Белинков 1965: 228–230]²⁰. Однако отсутствие пушкинской пьесы особенно заметно: на протяжении всего романа Тынянов ссылался на другие произведения русской литературы, посвященные теме власти, порочности и предательства. Когда в романе Булгарин нагло заявляет: «Ни одной ведь трагедии сейчас нет» [Тынянов 1985: 124], даже далекий от литературы человек должен задаться вопросом: «А о каком годе идет речь? И когда был написан “Борис Годунов”?» Разумеется, пушкинская трагедия уже была написана, и Грибоедов это прекрасно знал.

Еще одна авторская подсказка отсылает читателя к рассказу Пушкина о Грибоедове из «Путешествия в Арзрум». В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов использовал сцену из «Путешествия...», когда Пушкин неожиданно встретил телегу, перевозившую тело Грибоедова из Тегерана. Пушкин писал:

Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия: «Горе от Ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был послан-

¹⁹ Ср. замечание Д. Н. и З. А. Брещинских: «Духовная кастрация Грибоедова — а именно это происходит — является подлинной темой “Смерти Вазир-Мухтара” и причиной, по которой в романе сравнительно мало внимания уделяется литературным вопросам» [Breschinsky, Breschinsky 1985: 4]. В данном случае Тынянов воспроизводил «дух эпохи», поскольку 1830-е годы были временем господства посредственностей в литературе.

²⁰ Белинков писал: «Тынянов не забывает “Бориса Годунова”. Он прячет его, потому что “Борис Годунов” мешает концепции». Ученый замечал также, что нигде в личной переписке Грибоедов не упоминает этого чтения — момент, который, с точки зрения Белинкова, является еще одним оправданием этого пропуска [Белинков 1965: 231].

ником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил...
Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни
[Пушкин 1948: 461].

Однако читатель «Смерти Вазир-Мухтара» увидел последний год жизни Грибоедова глазами Тынянова, и, хотя этот год и можно назвать «бурным», вряд ли он был завидным. В ущемленной литературной амбиции Грибоедова сложно увидеть результат непрерывных успехов. Роман Грибоедова с его шестнадцатилетней Н. А. Чавчавадзе вряд ли увлек бы читателя. Одним словом, рассказ Тынянова о последнем годе жизни Грибоедова во всем противоречил тому, что писал Пушкин.

Однако важно, что Тынянов, прямо цитируя такое известное произведение, как «Путешествие в Арзрум», указывал любому более или менее образованному читателю на пушкинскую интерпретацию жизни Грибоедова, которую никто, в том числе и сам Тынянов, не воспринял бы легкомысленно. Можно сказать, что автор как бы писал и вычеркивал собственный текст, и мысль Левинтона о том, что Тынянов уничтожил в романе образ Грибоедова, представляется по крайней мере отчасти верной. Однако, вопреки мнению Левинтона, незавершенность образа Грибоедова не была обязательным условием подобного уничтожения. В романе действительно присутствуют некоторые аспекты тыняновской теории характера (развитой на материале гоголевского «Носа»), в том числе в эпитетах, обозначающих персонажей. Однако образ Грибоедова четко очерчен и незабываем. Не помогает и сведение всего романа к политической аллюзии, как это делал Белинков. Как и в повестях «Подпоручик Киж» и «Малолетний Витушишников», в романе Тынянов вел поиск архетипов русской истории, национальных мифов, надеясь отыскать закономерности, о которых Бродский писал в стихотворении «Рождественский романс»: если жизнь качнулась вправо, то какой закон заставит ее качнуться влево? Изображая Грибоедова, Тынянов, по сути, создавал собственный миф. И, как утверждал Горький, убедительно нарисованный Тыняновым портрет заменил предыдущие изображения поэта-дипломата.

Миф о Грибоедове уже существовал в русском сознании, но он был двойственен по своей природе. С одной стороны, Грибоедов воспринимался как великий поэт-мученик, автор бессмертной комедии «Горе от ума», но трагически опередивший свое время и погибший ужасной, хотя и в некотором смысле очистительной смертью в Тегеране. С другой стороны, Грибоедов оставался самой непонятной фигурой в русской литературе: спорна его дата рождения, неоднозначны его отношения с декабристами, вызывал сомнения даже его поэтический дар (почему он создал только одно великое произведение?) и дипломатический талант (как он мог совершить столь роковую ошибку в Персии?)²¹.

Когда Грибоедов стал героем романа, эти и многие другие факторы оказались актуализированы. В книге «О литературном герое» Гинзбург утверждала, что реальные люди, помещенные в вымышленные обстоятельства, отличаются от вымышленных персонажей. Она приводила в пример Наполеона из «Войны и мира»: безусловно, Наполеон, сотворенный Толстым, должен постоянно сравниваться с подлинным, историческим Наполеоном. По словам Гинзбург, образ такого персонажа неизбежно раздваивается²². В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов использо-

²¹ Тынянов обыграл в романе и проблему года рождения Грибоедова. После того как Булгарин узнает о смерти Грибоедова, он хочет написать некролог: «— Родился-то когда? Когда родился? — захопотал он. — Батюшки! — хлопнул он себя по лысине. — Писать-то как? Не помню! Убей меня, не помню. Лет-то сколько? Ай-ай! Тридцать девять, — решил он вдруг. — Помню. Нет, не помню. И не тридцать девять, а тридцать... тридцать четыре. Как так? — И он испугался» [Тынянов 1985: 394]. Булгарин, хлопающий себя по лысине, должен вызвать в памяти читателя другой эпизод, когда Грибоедов в театре, припомнив проделку времен своей юности, хлопает по лысине сидящего впереди него господина [Тынянов 1985: 48]. Эта картина только акцентирует предательство, которое происходит следом. Анекдот о Грибоедове, аплодирующем хлопками по чужой лысине, был впервые упомянут Шляпкиным со ссылкой на жену Жандра, которая рассказала ему об этом [Шляпкин 1889: xxxii]. Подробнее о споре относительно даты рождения Грибоедова см. [Строганов 1989]. См. также обзор работ о Грибоедове и декабристах в [Фесенко 1989].

²² Гинзбург писала: «Особое положение в этом ряду занимают подлинные лица, введенные в вымышленный контекст, — например, исторические персонажи романов. От своих соседей по контексту они также отличаются

вал этот дуализм, рассчитывая на фоновые знания читателя о Грибоедове и одновременно создавая собственную концепцию героя. Романист предпочел подтвердить «зафиксированную» часть мифа о Грибоедове и выразил его в главном эпиграфе к роману, взятом из стихотворения Е. А. Боратынского, которое долгое время считалось посвященным Грибоедову:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет;
Но как на нем былых страстей
Еще заметен след!

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид [Тынянов 1985: 7]²³.

Тынянов даже усилил этот образ, сведя к минимуму чувства и страсти своего героя и показав, что он, по сути, только внешне обозначает душевные переживания²⁴. Но одновременно он поставил этот тщательно сконструированный образ под сомнение, дав возможность противоречивым источникам проступить сквозь ткань повествования.

Эта двойственность подчеркивалась самой композицией романа, который начинается и заканчивается историческими

тем, что читатель знает о них независимо от писателя. Наполеон «Войны и мира» — это в предельной степени творение Толстого, концепция Толстого, но живет этот образ непрерывным соизмерением с настоящим Наполеоном. Структура образа заведомо двойная, основанная на том, что у читателя есть представление о Наполеоне» [Гинзбург 1979: 8]. По этому поводу можно вспомнить собственное замечание Толстого: «Я боялся, что необходимость описывать значительных лиц 12-го года заставит меня руководиться историческими документами, а не истиной» [Толстой 1949: 53].

²³ Пиксанов озаглавил это стихотворение: «К портрету Грибоедова» [Пиксанов 1911: CIV].

²⁴ В разных воспоминаниях Грибоедов рисуется как живой и даже страстный человек, что резко контрастирует с практически лишенным страстей тыняновским героем. Обсуждение «легенды» о Грибоедове см. [Фомичев 1980: 5–20].

и литературными мифами. Тынянов начал с общей историко-политической концепции о различиях между людьми 1820-х и 1830-х годов, об их метаморфозах, и воплотил эти различия в физических характеристиках этих людей. Сам Грибоедов вошел в роман как призрак, оживленный воображением Тынянова. В прологе говорится: «Человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение. Он лежит неподвижно... Он не думает, не говорит. Еще ничего не решено». Образ Грибоедова постепенно становится цельным, размышляющим, говорящим и действующим, но затем снова начинает исчезать: личность сменяется обозначением должности и звания — Вазир-Мухтар. К концу романа герой полностью развоплощается и становится просто именем. Тело, возвращенное в Россию, может принадлежать, а может и не принадлежать Грибоедову; оно собрано из различных частей тел, оставшихся после тегеранской бойни. Но не только его тело было изуродовано, оказалось искажено и его имя. Когда Пушкин спросил возчиков, встреченных им по дороге из Тегерана: «Что вы везете?», то услышал в ответ: «Грибоеда» [Тынянов 1985: 9, 414]²⁵.

Это возвращение к литературному мифу, как может показаться, делает бесполезной всякую попытку увидеть стоящего за именем человека. Однако в своем романе Тынянов показал именно этого человека. Как примирить эти две стороны мифа о Грибоедове и эти два аспекта романа Тынянова? Один из возможных ответов заключается в том, что примирения не существует, остается только искаженное имя и различные версии истины, которые могут придумать потомки. Но Тынянов был слишком заинтересован в определении исторической правды, чтобы допустить в своем романе такую двусмысленность. Вместо этого, внося свой вклад в миф о Грибоедове и одновременно демонстрируя границы этого мифа, Тынянов указывал, как понять суть мифа и суть русской культуры. Эта суть — бессмертие художника и значение его судьбы для будущих поколений.

²⁵ См. «Путешествие в Арзрум» Пушкина [Пушкин 1948: 460].

В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов увековечил исторический характер Грибоедова, так же как в «Горе от ума» сам Грибоедов увековечил художника. Кроме того, Тынянов экспериментировал с различными способами включения истории литературы и литературных текстов в свой художественный вымысел. Одним из его основных приемов было подчеркивание роли художника как пророка. Не только тыняновский Грибоедов предсказывает неизбежность своей смерти в Тегеране, но и тыняновский Пушкин вносит вклад в «правду», которая должна была облагородить последний год Грибоедова. Тынянов включил правду Пушкина в «Смерть Вазир-Мухтара», но также создал собственную — колеблющуюся, как маятник, — правду для XX века, добавив относительности в свое изображение прошлого; этот прием он еще и углубит в своем последнем романе. Известность Грибоедова и его трагическая судьба обеспечили ему место в истории. Тынянов показал этот исторический характер своим современникам в качестве предупреждения (вот то, что может случиться с теми, кто позволит себе стать «превращаемым») и в качестве послания (можно попытаться взаимодействовать с политической системой, чтобы совершить нечто, и хотя некоторые погибают, совершая эту попытку, их слава переживет их судьбу).

Глава 3

Факт вымысла: образы Пушкина в произведениях Ю. Тынянова

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?

А. А. Ахматова

Великим быть желаю,
Люблю России честь,
Я много обещаю —
Исполню ли? Бог весть!

А. С. Пушкин. 1817–1819

Ленинград. 1930 год. Характеризуя свой творческий метод, Тынянов признавал: «Я люблю грубые, неоконченные вещи. Меня восхищают грубые, незавершенные, несчастливые люди» [Тынянов 1983: 166].

Одним из таких «неоконченных» людей был Грибоедов; роману «Пушкин» суждено было остаться незавершенным.

Во всех художественных (и во многих научных) произведениях Тынянов в конечном счете апеллировал к Пушкину. Как убедительно показала М. Гринлиф, в сочинениях Тынянова 1910–20-х годов Пушкин выступает как некая данность, как мера, которой поверяется значимость других поэтов его эпохи: «В своих ранних трудах, посвященных пушкинскому времени, — писала исследовательница, — Тынянова то и дело привлекают те пушкинские современники, которые остались недооцененными или чей путь оказался необычным: Кюхельбекер, Грибоедов, Тютчев, Катенин — и их литературное развитие “на фоне Пуш-

кина»» [Greenleaf 1992: 280]. В художественных текстах Пушкин также становится своего рода зеркалом для других персонажей. Лицейская дружба Пушкина и Кюхельбекера играет большую роль в романе «Кюхля». Как говорилось в предыдущей главе, Пушкин не только становится персонажем в «Смерти Вазир-Мухтара», но и играет большую роль в подтекстах этого романа. В данной главе мы займемся вопросом о связи между научными трудами Тынянова и его попыткой написать пушкинскую биографию. Сравнение Пушкина, каким он предстает на страницах литературоведческих работ и на страницах неоконченного биографического романа, с такими «грубыми, незавершенными и несчастливыми» персонажами, как Грибоедов и Кюхельбекер, поможет понять, почему первые два романа оказались интереснее и востребованнее третьего и почему «Пушкин» не был окончен. Контраст между Пушкиным как персонажем и заглавным героем в романах Тынянова (причем образы Пушкина в этих произведениях не одинаковы) и биографическим Пушкиным-поэтом, о котором идет речь в научных работах Тынянова 1920–30-х годов, а также исследование образа Пушкина в каждом из трех романов позволят осмыслить соотношение между научными и художественными работами Тынянова.

Роман «Пушкин» — заключительная часть трилогии — начал публиковаться в период подготовки к отмечаемой в 1937 году столетней годовщине со дня смерти поэта. Сам автор так описывал свои планы на ранней стадии работы: «Вся жизнь великого поэта, от самого его рождения, будет показана в романе “Пушкин”. Даже смерть поэта не исчерпывает темы... я намериваюсь захватить и последующий период. Ведь и сам Пушкин как крупнейшее литературное явление прошлого века не кончается с его физической смертью» [Тынянов 1934б]. Тынянов трудился над романом почти десять лет, вплоть до своей смерти в 1943 году. Тут важно отметить, что писатель упустил историческую возможность ответить на призыв власти — создать биографию к столетней годовщине. Поэтому можно сказать, что биография поэта, написание которой затянулось на многие годы, стала уже не нужна советской власти. Задача оказалась непосильной,

собственный труд победил автора, хотя предшествующие биографические романы принесли ему большой успех. Тынянов не подарил миру нового Пушкина, и как писателю ему оставалось только почивать на лаврах: его главными созданиями остались милый Кюхельбекер из детской книжки и «исчезающий» Грибоедов из модернистского романа.

ПУШКИНСКИЙ ПОДТЕКСТ В «СМЕРТИ ВАЗИР-МУХТАРА»

Тынянов описал в «Смерти Вазир-Мухтара» встречу Грибоедова и Пушкина: она происходит на том самом полностью вымышленном обеде, который дает в романе гаер Булгарин. В этой сцене Грибоедов и Пушкин входят в комнату вместе, почти как гоголевские близнецы Бобчинский и Добчинский:

Когда Грибоедов и Пушкин появились, все встали. Слава богу, музыканты не ударили в тлумбасы, с Фаддея бы это случилось. <...> Греч встал.

— Александр Сергеевич, — сказал он Грибоедову, — и Александр Сергеевич, — сказал он Пушкину...

Потом он говорил о равных красотах обоих, о Байроне и Гёте, о том, что предстоит совершить, — и кончил:

— Две вещи могут быть хороши, хотя вовсе не подобны» [Тынянов 1985: 127–128]¹.

Два очень не похожих друг на друга поэта образуют смысловой центр «Смерти Вазир-Мухтара».

Та же литературная пара выступает в романе и в ином качестве: уже не как Бобчинский и Добчинский, а скорее как Моцарт

¹ Ср. рассказ Бестужева о разговоре с Грибоедовым об относительных достоинствах Шекспира и Гёте. Он вспоминал, что Грибоедов заметил: «Две вещи могут быть обе прекрасны, хотя вовсе не подобны» [Бестужев 1929: 136]. В издании 1980 года эта строчка приписывается самому Бестужеву [Фомичев 1980: 99]. Читатель, замечающий подтексты Тынянова, понимает: Грибоедов и Пушкин — это Шекспир и Гёте русской литературы.

и Сальери из «маленькой трагедии» Пушкина. Описывая личные отношения Грибоедова и Пушкина, Тынянов явно заставляет первого завидовать второму. Пушкин в романе ведет себя просто, уверенно и не заботится о своих произведениях, явно напоминая этим Моцарта. В отличие от него, Грибоедов — разочарованный, трудолюбивый, но тем не менее не достигающий литературного успеха, — вынужден наблюдать, как рушатся все его творческие планы, включая проект Закавказской торговой компании. Тыняновский «Сальери» не прибегает к экстремальной мере, на которую решается пушкинский герой (отравить своего соперника), однако зависть Грибоедова к другому поэту кипит под видимостью расположения; возможно, именно это превращает пушкинское «вино» в текущий в венах Грибоедова «уксус».

Хотя в «Смерти Вазир-Мухтара» роль Пушкина весьма важна на сюжетном уровне, особенно в конце романа, поэт присутствует здесь как всего лишь один из многих персонажей. Тынянов одновременно и *выступал против* пушкинских слов о Грибоедове («не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни»), и включал пушкинские оценки в свой текст. Если цитата из «Путешествия в Арзрум» — «смерть его была мгновенна и прекрасна» [Тынянов 1985: 416] — звучит как довольно слабая оптимистическая нота в финале длинного и кажущегося неизбежным пути, который начинался словами «еще ничего не было решено», то отношение Пушкина-персонажа к Грибоедову в тыняновской интерпретации заставляет читателя задуматься о репутации и исторически сложившемся восприятии жизни (и смерти) поэта.

Пушкин присутствует в «Смерти Вазир-Мухтара» также имплицитно, через отсылки к его произведениям и суждениям; есть здесь даже неявные отсылки к его спорам с друзьями. Так, например, в 1828 году Катенин, старый друг и Пушкина, и Грибоедова, обвинил Пушкина на страницах «Старой были» в лести самодержцу [Тынянов 1969: 192]. В романе Пушкин отвергает такие сплетни как пошлые и мелкие. В беседе с Грибоедовым о своей батальной поэме Пушкин произносит: «Полтавская битва. О Петре. Не будем говорить о ней. Поэма барабанная. <...>

Надобно же им кость кинуть» [Тынянов 1985: 126]. Возможность подобной трактовки «Полтавы» ее автором вызывает сомнения, но в романе Грибоедов принимает это всерьез и ревниво хмурится, замечая легкость, с которой Пушкин идет на такую уступку самодержавию. В целом же отношения Пушкина и Грибоедова в романе пронизаны мотивами обиды (со стороны Грибоедова) и соперничества.

Сцена, в которой Пушкин встречается тело Грибоедова по дороге в Тифлис, — не единственное заимствование из «Путешествия в Арзрум». Первая подглавка четвертой главы, когда Грибоедов отправляется в тифлиссские бани, также практически полностью взята из «Путешествия...», правда, с некоторым острашением, и это поначалу смущает читателя; этот эпизод в романе предвещает момент насильственной смерти Грибоедова. Оба банщика (в «Путешествии...» и в романе) — татары, и их банные ритуалы почти не отличаются. Более того, Тынянов использует многие пушкинские фразы почти дословно. Сравним фрагменты из романа и «Путешествия...»:

Ему ломали руки, ноги... <...> Татарин бил его... барабанил по спине кулаками... <...> Потом он вытягивал ему длинные ноги, и суставы трещали. <...> Странно, боли никакой не было. Татарин, согнувшись, вскочил вдруг ему на спину и засеменял по спине ногами... Тогда татарин напялил на кулак мокрый полотняный мешок... и бросил Грибоедова... в бассейн [Тынянов 1985: 157].

...начал он ломать мне члены, вытягивать составы, бить меня сильно кулаком; я не чувствовал ни малейшей боли... (Азиатские банщики приходят иногда в восторг, вспрыгивают вам на плечи... и пляшут по спине впрыскаду...). После сего долго тер он меня шерстяною рукавицей и <...> стал умыть намыленным полотняным пузырем. <...> После пузыря Гассан отпустил меня в ванну... (Курсив везде мой. — А. Б.) [Пушкин 1948: 457].

Тынянов иронично усиливает параллель, заставляя банщиков комментировать это мытье:

— Отчего ты такой красный, Али? — спрашивал другой татарин грибоедовского.

— Когда я мою русских, — отвечал Али, — я их очень сильно ворочаю и много бью. Своих я совсем не так сильно бью и больше мою. Русские моются не для чистоты, а чтобы рассказать потом о нашей бане, им интересно, хозяин приказал их очень много бить [Тынянов 1985: 157–158].

В данной сцене Тынянов дает чуть ли не прямые ссылки не только на пушкинское «экзотизированное» описание, но и на источник истории — факт посещения Пушкиным бани. Метакомментарий о привычках писателей, любящих «рассказывать о банях», связывает Пушкина, Грибоедова и Тынянова единой линией преемственности.

«Карантинный пир» [Тынянов 1985: 245–248] Грибоедова в романе напоминает еще одну пушкинскую «маленькую трагедию» — «Пир во время чумы». Тынянов выстраивает ситуацию, в которую попадает его Грибоедов, таким образом, чтобы она зеркально отражала эпизод из биографии Пушкина. Когда Пушкин в 1830 году писал «Пир во время чумы», он был заперт в Болдине и не мог вернуться в Москву к своей невесте из-за карантина. Грибоедов в романе попадает в сходную ситуацию: он не может воссоединиться с Ниной из-за чумы в лагере Паскевича. Как и реальный Пушкин, романный Грибоедов использует это затруднение с пользой для себя. Он забавляется попойкой, чтобы скоротать время². Тынянов вносит в свой текст и присущую героям Пушкина непочтительность к религии: пушкинский Вальсингам отвергает попытки священника спасти его от нечестивого пира, а Грибоедов высмеивает набожного немца, который убеждает его искать в Персии Сына Божия.

Есть и другая связь между «Смертью Вазир-Мухтара» и произведением Пушкина. Мотивы побега и конфликта между жела-

² Сам создатель образа Грибоедова, попав в сходное затруднительное положение, вел себя иначе. В 1918 году жена и дочь Тынянова уехали во Псков, и вскоре семья оказалась разделена линией боевых действий Гражданской войны. Тынянову удалось в 1919 году прорваться к своим близким и даже привезти им что-то из еды, потому что тогда ее трудно было достать [Каверин 1983: 41–42]. Тынянов решил не использовать собственный опыт преодоления похожих затруднений при написании этой сцены.

нием и судьбой (выражающегося в пушкинской онтологической рифме «воля» — «доля») [Bethea 1998a: 264, сноска 15], присутствующие в стихотворении 1834 года, проходят и через роман Тынянова. Пушкин писал:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... и глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег [Пушкин 1937a: 330].

Тема побега часто разрабатывалась в это время Пушкиным, который несколько раз пытался получить разрешение на выезд из России. Однако тыняновский Грибоедов идет дальше: он хочет создать собственную «заграницу» для побега³. Грибоедов мечтал о двух разных побегах от службы в Персии. Он надеялся создать новое, основанное на его закавказском проекте государство, которому пригодились бы его творческие способности, либо намечал для себя что-то вроде пушкинской «завидной доли» — спокойного отдыха в Цинандали, имении юной жены.

Рассказчик в романе, кажется, сочувствует стремлению своего героя бежать. Грибоедов выразил сходное желание побега в «Горе от ума», где Чацкий покидает Москву, восклицая:

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок! —
Карету мне, карету! [Грибоедов 1967: 171].

Печальная ирония состояла в том, что к моменту падения занавеса судьба явилась в образе не кареты, а простой телеги, влекомой двумя быками: эта телега везла из Персии в Россию изуродованное тело Грибоедова.

³ На важность темы убежища впервые указал Белинков [Белинков 1965: 302–307].

Из всех художественных произведений Тынянова последний роман кажется наиболее проблематичным как критикам, так и читателям, и это обусловлено отчасти тем, что он наименее экспериментален. Поскольку Тынянов был видным теоретиком, а также критиком и историком литературы, исследователи часто рассматривают его творчество как практическое воплощение теоретических идей⁴. Исторические повести Тынянова — «Подпоручик Кижэ», «Малолетний Витушишников» и «Восковая персона» — рассматривались как опыты стилизации; забавные и блистательные, они заслужили, пожалуй, большего внимания ученых, чем крупная проза. «Кюхлю», как правило, считают детской книгой. Этот быстро написанный роман быстро читается, погружая читателя в жизнь лицейского чудака, ставшего декабристом и потерявшегося в этом мире⁵. Этот биографический роман содержит множество написанных широкими мазками картин: масштабных событий русской истории и российских пространств, — возможно, именно поэтому критики уделяли «Кюхле» меньше внимания, чем другим художественным произведениям Тынянова⁶.

⁴ Даже написанные Тыняновым киносценарии оказываются объектами тщательного теоретического анализа. См., например [Ямпольский 1986]; см. также главу 2.

⁵ Характеристику Кюхельбекера как «чудака» можно найти в письме Боратынского, написанном в феврале 1825 года, которое Тынянов цитирует в статье «Пушкин и Кюхельбекер»: «Он человек занимательный по многим отношениям и рано или поздно в роде Руссо очень будет замечен между нашими писателями. Он с большим дарованием, и характер его очень сходен с характером Женевского чудака» [Тынянов 1969: 250]. Б. М. Эйхенбаум также замечал, что Кюхельбекера обычно рассматривали «в качестве смешного лицеиста, оказавшегося потом почему-то среди декабристов» [Эйхенбаум 1986: 200]. Ср. также «причудливых гениев, призрачные личности», о которых писал Брукс в упомянутой работе о «полезном прошлом» [Brooks 1918: 340].

⁶ Э. Вахтель анализировал одну из сцен романа в главе «История литературы, критика и вымысел: случай Тынянова», но сосредоточился при этом на хронологическом порядке появления художественных и историко-литературных работ о Кюхельбекере и на том, что эта последовательность может сказать о межжанровом диалоге. См. об этом главу 8 в книге Вахтеля; о романе см. [Wachtel 1994: 194–196].

В отличие от советских ученых, увлекавшихся поиском в тыняновской прозе аллегорических значений, С. Розенгрант полагает, что эти романы представляют собой далеко не только отклик на текущие события. Гораздо больший интерес у исследовательницы вызывают другие вопросы, в особенности о том, как отражаются в романах Тынянова его идея литературной эволюции и другие литературные теории. При этом Розенгрант не касается романа «Пушкин»: поскольку Тынянов «умер, успев завершить только три первые части <...> нельзя сказать, во что бы превратилось его произведение» [Rosengrant 1987: 119–120]. Разумеется, в планы Тынянова входило сделать роман более масштабным повествованием о пушкинской эпохе, и финальный вариант должен был отличаться от того, который мы читаем сейчас. Однако я считаю, что пристальный анализ законченных частей этого текста и посвященных поэту исследований автора раскроет нам «тыняновского Пушкина». Остается только вопрос, в каком именно качестве это прошлое могло быть «полезно» Тынянову. Если писатель, как и другие, искал в прошлом положительного героя, то понятно, что ни Грибоедов, ни Кюхельбекер для этого не годились. Не был хорошей кандидатурой и Пушкин — в особенности тот Пушкин, который изображен в неоконченном романе-биографии. Тынянов оставался в первую очередь ученым, и потому его больше всего интересовал процесс достижения «полезного прошлого». Он выработал определенные методы восстановления этого прошлого с помощью архивных изысканий и обоснованных гипотез, однако в конце концов Пушкин свел на нет все «научные» методы.

МНИМЫЙ ПУШКИН

Как и следовало ожидать от теоретика, увлеченного исследованием поэтического языка (и языка вообще), Тынянов принял участие в развернувшихся в 1922 году дебатах о Пушкине и пушкинистике, остро поставив вопрос о языке литературоведческих исследований. Он опасался, что небрежные формулировки

ученых могут негативно повлиять на атрибуцию ряда текстов. Поскольку в те годы все еще шел процесс установления текстов произведений Пушкина, эти опасения были весьма своевременными.

В полемических выпадах против пушкиниста Н. О. Лернера Тынянов предупреждал об опасности появления в современной науке «мнимого Пушкина». Яростные нападки на пушкинистов различных взглядов в действительности были частью более масштабного наступления на то направление, которое принимала наука о литературе в целом. В своей статье Тынянов отстаивал иные приоритеты: сосредоточенность на литературе как таковой. Ему казалось, что литературоведы слишком увлеклись дополнениями к каноническому списку текстов — атрибуцией, а не анализом. В эти годы Тынянов стал свидетелем возникновения и укрепления позиций школы научной текстологии, которая до сих пор занимает ведущие позиции в Санкт-Петербурге. Ирония заключается в том, что и сам Тынянов, выступая против этой литературоведческой школы, внес в ее создание существенный вклад⁷. В конце концов он осознал это противоречие. Как показывает скрупулезная аргументация в статье «Мнимый Пушкин», Тынянов выступал в защиту сдержанности и осмотрительности. Он настаивал на том, что при решении текстологических проблем надо проявлять крайнюю осторожность, чтобы не допустить опрометчивых или чрезмерно широких обобщений.

В статье 1922 года Тынянов не только спорил с Лернером о стиле Пушкина, но и высказывался о работах самого Лернера. Когда Лернер или другие пушкинисты писали нечто вроде: «Эти строки достойны Пушкина по мысли и форме», то они, как считал Тынянов, вмешивались в канон пушкинских текстов. Даже если суждения Лернера оставались добросовестными

⁷ Ср., например, его доклад «Новые страницы “Египетских ночей”», прочитанный в Петрограде в 1921 году. Если другие лекторы размышляли о «назначении поэта» (так назывался доклад Блока) или о месте Пушкина в послереволюционной русской культуре (как Ходасевич в «Колеблемо треножнике»), то Тынянов предлагал разговор о проблемах текстологии.

и сопровождались оговорками, то это не устраняло опасности недопонимания, которое могло возникнуть в дальнейшем. Рано или поздно в научной среде начинало действовать то, что называется «испорченный телефон»: достаточно нескольких ссылок и повторов какого-либо суждения, вырванного из первоначального контекста, и текст сомнительного авторства может войти в собрание поэта в качестве его признанного сочинения. Так, например, один из эпиграфов к пушкинскому роману «Арап Петра Великого» должен был быть следующим:

Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ.
Что любим днесь, то завтра ненавидим.

Об этом эпиграфе Лернер писал: «Что касается до другого эпиграфа, источник которого тоже не указан Пушкиным <...> то не принадлежат ли эти стихи самому Пушкину?» Как показал Тынянов, конечным результатом «нерешительного предположения» стало то, что эти стихи были внесены в Полное собрание сочинений Пушкина издания Брокгауза и Ефрона с примечанием: «Есть основания считать их принадлежащими Пушкину».

Для Тынянова точность формулировок и строгость научного исследования имели первостепенное значение. В своей полемической статье он обращался в первую очередь к тому, что он называл лернеровским «стилистическим приемом»: пушкинист утверждал, что эти стихи «величавы» и «достойны Пушкина». «Стихи, — отвечал Тынянов, — допустим, действительно величавы, но ведь не один Пушкин писал величавые стихи». И в качестве заключительного удара указывал настоящего автора эпиграфа: им был Кюхельбекер, опубликовавший эти строки в альманахе «Мнемозина» [Тынянов 1977: 83–84].

Таким образом, на уровне деталей Тынянов отвергал неточность языка и рекомендовал ученым принимать во внимание то, что может случиться с их, возможно, совершенно невинными конъектурами, когда к ним обратятся другие. Работая над этой статьей, он имел в виду и более широкую цель. Почему, спрашивал он, мы должны создавать «науку о Пушкине»? Может пока-

заться, что будущему автору «научного романа» о Грибоедове следовало приветствовать появление научных дисциплин, посвященных Пушкину и Грибоедову. Но именно здесь мы наиболее отчетливо видим разницу в отношении к литературным деятелям Тынянова-ученого и Тынянова-писателя. Сам по себе поэт был интересным объектом для «воображаемого дискурса» (если воспользоваться термином Уайта). Но в науке о литературе Тынянов осуждал тех, кого личность создателя интересовала больше, чем его создания, кто предпочитал авторов их произведениям.

Тынянов считал «пушкиноведение» и «пушкиноведство» уродливыми выражениями, а «пушкинизм» — «совершенно невозможным». И это было частью более общей позиции: литературоведы должны изучать произведения, а не личности, «литературу», а не «литераторов». И так же горячо, как он выступал против «пушкинистики», так он ратовал и против изучения отдельных авторов и — шире — против основанной на текстологии псевдонауки о литературе. «Накопление материалов имеет определенную цель — литературное изучение, вне же этой цели оно превращается либо в кучу Плюшкина, либо, что еще хуже, в мертвые души Чичикова» [Тынянов 1977: 79]. В данном случае в статье «Мнимый Пушкин» Тынянов критиковал метод, который вскоре возьмет на вооружение Вересаев в книге «Пушкин в жизни». Ученый возражал: не все материалы и мнения имеют одну и ту же ценность, и если литературоведы оказываются не способны понять различия, то вся исследовательская литература становится бессмысленной и даже опасной. История литературы и литературоведение в целом, считал Тынянов, должно избегать «фетишизма», а в условиях 1920-х годов, когда на первый план выходила «пушкинистика», именно фетишизм и начал расцветать⁸. По мнению Тынянова, именно благодаря небрежным исследованиям и чрезмерному фетишизму и появился

⁸ В этом контексте особенно актуальными кажутся вопросы, поднятые С. Сандлер в ее «Воспоминаниях в Михайловском»: после Гражданской войны, когда в таких очагах культуры, как Михайловское, было утрачено

«мнимый Пушкин» — или даже «мнимые Пушкины». Не имевшие никакого отношения к Пушкину тексты, слова и мнения начали приписывать этому призраку, нечаянному созданию литературоведов. Тынянов категорически возражал против заблуждений, приводивших к появлению «мнимого Пушкина», и задавал литературоведам более высокие стандарты, требуя осознания того, что они обладают определенной властью, транслируемой через их статьи, доклады и книги. Читатели могут интерпретировать тексты как им нравится, но литературовед обязан проявлять в своей работе осторожность и осмотрительность в соответствии со строгими правилами профессиональной этики.

Представление о «мнимом Пушкине» позволяет понять суть расхождения между Тыняновым-ученым и Тыняновым-романистом. Через несколько лет после этой статьи он обратится к написанию художественной прозы и начнет создавать вымышленных героев на основе реальных биографий. Радикальность теоретических взглядов, заставлявшая Тынянова протестовать против «мнимого Пушкина», делала для него еще более трудной задачу создания *вымышленного* Пушкина. Если в литературоведении можно принять дополнительные меры предосторожности во избежание ошибочной атрибуции текстов или слишком вольного прочтения исследуемого автора, то у романиста нет иного выбора, кроме как сделать еще один шаг и, как говорил Тынянов, выйти «за пределы документа». Следовательно, вымышленный характер — если мы относимся к нему со всей строгостью — должен обладать чертами если не полностью совпадающими, то сходными с характеристиками «мнимой» исторической фигуры в литературоведении. Похоже, что опыт прозаика не позволяет следовать строгим тыняновским правилам о том, как можно и как нельзя обращаться с писателями прошлого.

большинство подлинных вещей и даже природных объектов, начала распространяться традиция почитания «пушкинских мест» как своего рода форма ландшафтного фетишизма. См. [Sandler 1992a].

Здесь, однако, Тынянов (а также многие его исследователи) мог бы заметить, что писатель обладает тем, чего нет у ученого: правом и возможностью строить предположения⁹. Читатель обязан знать правила жанра, к которому принадлежит произведение; однако те ожидания, которые относятся к научной статье, нерелевантны для художественной литературы. Это может показаться мелочью, однако Тынянову такое различие представлялось крайне важным, оно позволяло ему воплотить в художественных образах свое инстинктивное отношение к литературным и историческим явлениям пушкинской эпохи. В XIX веке А. де Виньи различал *le vrai du Fait* (правду факта) и *la vérité de l'Art* (истину искусства), указывая, что в историческом романе высшая правда может быть достигнута приукрашиванием «правдивых» исторических свидетельств. Как бы мы ни трактовали художественную правду — в понятиях, предложенных Уайтом, или в романтических терминах де Виньи, — относительность правды в исторической науке и в художественной литературе предоставила Тынянову необходимую возможность «воплотить» биографии реальных лиц¹⁰. Научная и литературная правда составляли для него непрерывный континуум. Он был строг в отношении границ научной истины, но, когда не мог что-либо доказать в этих границах, переходил к прозе — в область «литературной истины».

Произведения Тынянова традиционно воспринимаются как диалогически обращенные друг к другу. Знаменитая история о рождении романа о Кюхельбекере, рассказанная Чуковским, указывает на возможность взаимной пользы между рассказыванием истории и ее критическим анализом. Как уже отмечалось в предыдущей главе, сам Тынянов утверждал: «Где кончается документ, там я начинаю», признавая тем самым тесную связь

⁹ Характерно, что в русском языке, помимо термина «конъектура» и понятия «предположение», есть еще и «домысел». Тынянов, придерживавшийся строгих правил по отношению к другим и самому себе в науке, допускал в художественных текстах творческие истолкования.

¹⁰ Д. Унгуриану предложил термин «двоеправдие» для обсуждения правды факта и правды исторического воображения в историческом романе эпохи романтизма [Ungurianu 1998: 386–389].

между историческим исследованием и сочинением художественной литературы. Тынянову ставили в упрек, что он написал «Пушкина», прежде всего стремясь доказать в прозе те предположения, которые он не мог доказать в научных работах: например, идею о том, что Е. А. Карамзина была «тайной любовью» Пушкина в лицейские годы. По мнению советского ученого Н. В. Измайлова, Тынянов не доказал, а просто выдвинул эту гипотезу в статье «Безыменная любовь», используя, таким образом, научную работу в качестве места для разработки теорий, которые планировал включить в роман [Измайлов 1960: 18]. Другими словами, Измайлов — а за ним и другие ученые — предполагал, что Тынянов смешивает жанры, путая, когда какие правила следует применять. В качестве доказательства теории жанра биографии и научного исследования как автобиографии Н. К. Чуковский вспоминал, что Тынянов рассказывал ему историю любви Пушкина к Карамзиной еще в 1920-е годы, за два десятилетия до написания и статьи, и романа. Чуковский замечал, что «Юрий Николаевич так часто рассказывал эту историю, так ею волновался, что невольно приходило на ум, что история эта связана для него с чем-то личным, своим собственным...» [Чуковский Н. 1966: 288].

Таким образом, согласно Измайлову, Тынянов начал смешивать жанры, используя свои научные работы как пробы для написания прозы; по мысли Н. К. Чуковского, Тынянов интерпретировал события из жизни Пушкина, проецируя их на собственный жизненный опыт и на почерпнутое из него понимание человеческой психологии. По мнению Эйхенбаума, тыняновские «научные романы» выражали фундаментальное единство разных ипостасей их автора — историка и теоретика литературы, критика и прозаика. Как писал Эйхенбаум, «эти области творчества не просто сосуществуют у него, а взаимно питают и поддерживают друг друга. В таком виде это явление новое и, очевидно, не случайное» [Эйхенбаум 1986: 187]¹¹. Все мнения имеют право на

¹¹ Вахтель идет дальше и интерпретирует «двух Тыняновых» в рассказе Чуковского как своего рода доктора Джекилла и мистера Хайда [Wachtel 1994: 180–181]. Гринлиф предположила, что тыняновская статья «Безыменная

существование и при этом не противоречат друг другу. Тынянов действительно использовал собственные представления о человеческой природе при создании вымышленных персонажей и в своих попытках понять историю литературы и личность писателя. Некоторые из этих представлений совершенно определенно восходят к его жизненному опыту и к его знаниям ученого. Здесь, как и в романе «Смерть Вазир-Мухтара», Тынянов обращался к науке для создания характеров и при этом использовал материал одного жанра — научной работы и исторического исследования — в качестве источника для написания произведения другого жанра — художественной прозы. Если до обращения к писательству Тынянов значительно строже относился к проблеме межжанровых границ, то в последние годы жизни его больше интересовал вопрос, как понять характеры своих героев и достичь «подлинной правды» в изображении Пушкина и его современников.

Х = КЮХЕЛЬБЕКЕР

Тынянов использовал в своих научных работах формулу «Пушкин + Х»: в 1926 году он опубликовал статьи «Архаисты и Пушкин» и «Пушкин и Тютчев», а в 1934 году — «Пушкин и Кюхельбекер»¹². Эта схема свидетельствует о том, что центром притяжения его интересов и как ученого, и как писателя оставался Пушкин, — это и выразилось наиболее ярко в написании большого биографического романа.

У Пушкина Тынянов находил полезные и интересные для себя идеи и приемы. Так, например, в статье «Пушкин» (1928)

любовь» и роман «Пушкин» можно «рассматривать как попытку “читать между документами”, заполняя пробелы, оставляемые историей» [Greenleaf 1992: 287].

¹² См. зарождение этой идеи в работе [Greenleaf 1992: 280–281]. Гринлиф предположила, что Тынянов сознательно изучал «недооцененных и эксцентричных» пушкинских современников, сопоставляя их с самим Пушкиным.

он опробовал идеи, которые были особенно значимы для него как для художника. Как писал сам Тынянов в частном письме, обращение к пушкинскому «Графу Нулину» заставило его задуматься о том, как писатель экспериментирует с историей¹³. Тынянов-писатель повторял путь Тынянова-ученого: в студенческие годы он занимался Кюхельбекером, затем перешел к Грибоедову и Пушкину и в дальнейшем всю свою жизнь продолжал движение по этому пути¹⁴. Пушкин был, несомненно, чрезвычайно важен для Тынянова-писателя, однако можно предположить: не исключено, что еще более важным объединяющим началом в трех романах послужил Кюхельбекер. Этот герой оказался тыняновским открытием. Именно Тынянов воскресил забытого поэта-декабриста и сумел в ходе своих научных и литературных занятий заинтересовать современников произведениями и судьбой этого человека. Я отмечала, что Тынянов отождествлял себя с Грибоедовым — с его разочарованиями и его трагической судьбой. Исследователи также высказывают предположение, что тыняновское изображение Пушкина в поздние годы жизни поэта напоминает автора [Greenleaf 1992: 287]¹⁵. Однако интерес Тынянова к Кюхельбекеру — герою романа, равно как и его восхищение Кюхельбекером-поэтом, зафиксировано и в истории, рассказанной К. И. Чуковским, и в тыняновском романе.

¹³ Цитируется в комментарии [Тынянов 1969: 393]. Такой способ «экспериментирования» в точности совпадает с тем, то Гаспаров считает тыняновским методом в «Смерти Вазир-Мухтара». См. об этом в предыдущей главе.

¹⁴ Ср. письмо Тынянова к В. Б. Шкловскому (1929), цитируемое в [Тынянов 1969: 408].

¹⁵ Гринлиф описывает тыняновский портрет Пушкина (и автопортрет Тынянова) как изображение «писателя, испытывающего антипатию к Литературе, который отступает к позициям автора, работающего с документами: отбирающего и систематизирующего, редактирующего и переставляющего фрагменты материала» [Greenleaf 1992: 287]. Заметим, однако, что этот «поздний Пушкин» не попадает в тыняновский роман; как будет указано ниже, повествование обрывается на 1820 годе, конце пушкинской юности. Примерно на той же дате заканчивается рассказ Ходасевича о Пушкине.

Отсутствие Кюхельбекера в «Смерти Вазир-Мухтара» было замечено исследователями¹⁶. Едва закончив роман о Кюхельбекере (где в числе персонажей есть и Пушкин, и Грибоедов), Тынянов, по всей видимости, не посчитал нужным повторять сцены и характеристики из «Кюхли» в следующем произведении. Роман о Грибоедове был отступлением от принципов, согласно которым написан роман о Кюхельбекере: два текста сильно различаются стилистически, предназначены для разных читательских аудиторий и созданы с разными целями. Однако, учитывая все различия, можно попробовать показать, что два романа вступают в некий диалог. В конце концов, Тынянов занимался не только *межжанровым* диалогом: в диалог вступали и его художественные произведения, в которых сцены и персонажи одновременно и дополняли, и были противопоставлены друг другу. Но если роман о Грибоедове по стилю и содержанию представлял собой отступление от поэтики «Кюхли», то «Пушкин» был возвращением к временам «Кюхли».

Человека, восхищающегося «Смертью Вазир-Мухтара», роман «Пушкин» может разочаровать. Высказывалось мнение, что реакция современников на «Смерть Вазир-Мухтара» заставила Тынянова отказаться от экспериментов в области языка и формы в следующем произведении: «Пушкин» показался более традиционным историко-биографическим романом именно потому, что предыдущий произвел фурор своим модернистским языком и стилем, а также опасными политическими аллегориями, которые

¹⁶ Это можно объяснить временными рамками романа: в 1828–1829 годах Грибоедов не мог встречаться и переписываться с Кюхельбекером, однако тыняновский метод — включать в текст фрагменты из ранних лет Грибоедова и его письма той поры — все-таки позволял ему обратиться к Кюхельбекеру. Напомним также, что Кюхля как бы присутствует в романе через отсутствие — как и пушкинский «Борис Годунов» — за счет близких тем, таких как поэзия, архаисты, ссылка. Поскольку Тынянов обращался к пушкинскому «Путешествию в Арзрум», используя его в качестве подтекста, и давал отсылки к изданию сочинений Пушкина для сравнения двух изображений встречи поэта с телом Грибоедова, читатель мог вспомнить и встречу Пушкина с Кюхельбекером на дороге из Михайловского в Петербург, описанную в отрывке 1827 года «Встреча с Кюхельбекером» [Пушкин 1949: 307].

проводили параллели между грибоедовской эпохой и началом сталинизма. И в этой точке зрения есть доля правды. Общий план и медленное развертывание последнего тыняновского романа вызывали у читателей вопрос: намерен ли автор вообще его завершать?

Очевидно, что по ходу работы над романом автор начал испытывать проблемы с материалом, который все более расширялся и тормозил процесс. На раннем этапе Тынянов планировал захватить даже годы, последовавшие за смертью Пушкина. Однако количество подробностей, которые были задействованы при описании 21 года из жизни Пушкина, определили структуру, не позволившую осуществить изначальный замысел: в противном случае получился бы роман непомерной длины. Даже если не принимать во внимание, что за следующие 17 лет жизни Пушкина произошло еще больше событий, что он написал еще больше стихов и что сохранившихся документов этих лет количественно значительно больше тех, которые относятся к первому двадцатилетию, — в любом случае при том же темпе повествования автору предстояло бы создать еще не менее 500 страниц. А при той степени детализации, какой он придерживался в описании трех лицейских лет, роман увеличился бы на 750 страниц.

В романе о Грибоедове Тынянов вписал всю жизнь своего героя в повествование о его последнем годе, используя хронологические сдвиги и сгущение событий. В романе о Пушкине он отказался от этих приемов, что потребовало значительного увеличения и объема текста, и времени работы над ним. Похоже, такова была общая судьба пушкинских биографий. Ходасевич жаловался, что невозможно вместить жизнь Пушкина в один том (притом что ему удалось при создании биографии Державина, который прожил долгую жизнь, ограничиться всего лишь 260 страницами). Булгаков в пьесе «Последние дни (Александр Пушкин)» выбрал метод, сходный с тыняновским рассказом об одном годе из жизни Грибоедова: он обратился только к последним дням поэта. Темп развития тыняновского сюжета в последнем романе мог привести к появлению эпоса размером с «Войну и мир». Как заметил сам автор в «Автобиографии», он планировал написать

многотомную биографию Пушкина: «эпос о рождении, развитии и гибели национального поэта» [Тынянов 1966: 43].

Как и другие писатели, чьи произведения стали предметом данного исследования, Тынянов начал свой пушкинский проект в связи со столетием со дня смерти поэта. Мысль о написании биографического романа о Пушкине восходит к 1933 году: именно тогда Тынянов решил взяться за такую работу. Самой трудной частью ему представлялось повествование о детстве поэта. В 1934 году Тынянов отмечал в газетном интервью: «о нем <детстве> сохранилось меньше документальных и исторических данных, а имеющиеся представляют собой много еще не решенных загадок. Например, его взаимоотношения с отцом, с матерью...» [Тынянов 1934б]¹⁷. Как сформулировал цель Тынянова один из журналистов, обобщая его встречу с читателями и обсуждение первой части романа, автор стремился «снять грим, наложенный на великого поэта усилиями комментаторов, развеять дым легенд, окружающих его имя. Живой Пушкин, а не “Пушкин в жизни” — вот что интересует Тынянова» [Дельман 1935]. Противопоставление Тынянова Вересаеву здесь не случайно: в 1930-е годы все биографические проекты, связанные с Пушкиным, неизбежно сопоставлялись с «Пушкиным в жизни». Разумеется, Тынянов отнес бы Вересаева к числу тех, кто создавал «мнимого Пушкина». Он видел свою задачу в том, чтобы попытаться противостоять этим «мнимым Пушкиным» несколькими способами. С одной стороны, он собирался продолжать писать полемические статьи и литературоведческие работы, представляющие настоящего Пушкина, а с другой — создавать многотомную пушкинскую биографию, в которой будет запечатлен «правильный» образ поэта.

Тынянову при его методе работы, чтобы приступить к новому художественному произведению, нужен был какой-то импульс, исходящий из архивных документов. Он не был автором, способным выкроить историю из «цельного куска ткани», а нуждался

¹⁷ Ср. статьи Тынянова в «Литературной газете» в 1937–1939 годах («Проза Пушкина», 20 февраля 1937; «Творческие планы», 5 февраля 1939).

в «лоскутках», из которых можно пошить одеяло. И каждый раз, когда Тынянов брался за создание нового художественного произведения, где события происходят в первой трети XIX века (в его любимой эпохе), ему требовался новый ворох таких лоскутков, свежих архивных находок, способных составить основу рассказываемой истории. Я считаю, в числе причин, побудивших Тынянова взяться за роман о Пушкине, было знакомство с новыми для него материалами из архива Кюхельбекера, к которым он получил доступ в 1928–1929 годах¹⁸. Этот архив, по словам Тынянова, «разрушает старое представление о лицее» и по-новому освещает деятельность Пушкина в лицейский период его жизни [Тынянов 1934а]. Открытые Тыняновым новые документы позволили ему вернуться в изображенный в романе о Кюхельбекере мир и на этот раз представить первый лицейский год гораздо подробнее. В «Кюхле», как будет показано далее, автор обошел молчанием бóльшую часть событий шести лицейских лет, потому что еще мало знал о них и не мог предложить собственную концепцию истории Лицея. Если использовать терминологию Тынянова, то лицейские годы в «Кюхле» могут служить примером того, как автор «не выходит за пределы документа и не достигает его». Интуиция, по-видимому, не подсказала ему ничего такого, что можно было бы воплотить в живых сценах. Однако в 1930-е годы, вооружившись новыми материалами, Тынянов решил, что обладает теми «документами», которые позволяют «придумать» лицейскую обстановку 1810-х годов. Другой причиной для написания романа о Пушкине, как уже говорилось, была связанная с Пушкиным «атмосфера» 1930-х годов. В это время ни один автор не мог не пройти мимо Пушкина, и автор романов о двух пушкинских друзьях и коллегах не стал исключением.

¹⁸ См. примечания к статье «Пушкин и Кюхельбекер» [Тынянов 1969: 408]. Тынянов написал историко-литературную статью под тем же названием, что и оставшаяся неопубликованной его статья 1918 года, рукопись которой сгорела в Ярославле. Тынянов считал своим долгом собирание неизданных документов из архива Кюхельбекера и, как вспоминал Каверин, в 1828–1829 годах приобрел у антиквара большое количество бумаг Кюхельбекера.

Обращаясь к последнему роману с чисто формальной точки зрения, замечаешь, насколько важны были для автора новые архивные источники. Тынянов успел закончить три части своей книги. «Детство» напечатано в журнале в 1935 году; «Лицей» — в 1936–1937 годах; вместе они вышли отдельным изданием в 1936 году и перепечатывались в 1937 и 1938 годах. Финальная часть «Юность»¹⁹, законченная автором незадолго до смерти, публиковалась в журнале «Знамя» в 1943 году. В полном издании романа количество страниц на каждую часть следующее: «Детство» — 174; «Лицей» — 263; «Юность» — 110. Это показывает, насколько важен был для Тынянова именно лицейский период. Подобный «арифметический» подход к анализу романа свидетельствует также, что в процессе работы Тынянов не знал точно, насколько объемным окажется его текст. Вторая часть книги стала самой большой и самой детализированной, существенно превысив по объему другие части. Кроме того, временной период, который она охватывает (от 1811 года, когда был открыт Лицей, и до 1814 года, когда прошел первый публичный экзамен), составляет три года, то есть всего лишь половину времени, проведенного там Пушкиным, — а этому посвящена почти половина романа²⁰.

Один из исследователей указывал, что при работе над «Пушкиным» Тынянов использовал очень широкий круг источников: воспоминания и письма Пушкина, как опубликованные, так

¹⁹ Поскольку «юность» и «молодость» в русском языке близки семантически, можно сказать, что Тынянов и Ходасевич описывали один и тот же период жизни Пушкина под разными заглавиями.

²⁰ Возможно, Тынянов решил завершить лицейскую часть романа 1814 годом из-за того, что она уже стала поглощать весь роман. Другими причинами, из-за которых он перешел к «Юности», где Пушкин все еще находится в Лицее, возможно, было то, что первая публикация Пушкина — послание «К другу-стихотворцу» (1814), — как считал Тынянов, была посвящена Кюхельбекеру; кроме того, в этой части говорится о «первой настоящей любви», в которой автор видел Карамзину. Поэт, чьи стихи уже публикуются, ухаживает за женой придворного историографа, и его никак нельзя считать всего лишь лицеистом, хотя ему всего лишь 15 лет. Об адресате послания «К другу-стихотворцу» см. в примечаниях В. Э. Вацура [Вацура 1994: 50].

и неопубликованные; сохранившиеся записи лекций лицейских профессоров и их научные работы; документы из лицейского архива, а также из архивов Кюхельбекера и Горчакова. В дополнение к этому можно сказать, что важную роль сыграли произведения Пушкина, в том числе набросанный им в 1830 году план автобиографии — к этой теме мы еще вернемся²¹. Нельзя сказать, что Кюхельбекер стал самой важной фигурой в этой части романа; в ней получили детальную разработку образы многих учеников, а также профессоров и лицейских служителей, был описан учебный процесс и даже царскосельские парки, по соседству с которыми находился Лицей. Однако, сравнивая эту часть романа со статьей 1934 года «Пушкин и Кюхельбекер», прислушиваясь к диалогу этих двух тыняновских сочинений, начинаешь понимать, насколько важными при написании художественного произведения оказались бумаги Кюхельбекера.

Создав роман о Кюхельбекере, Тынянов тем не менее решил вернуться в Царское Село, чтобы запечатлеть его великого соученика. В начале романа гораздо больше внимания уделяется атмосфере эпохи, семье и однокашникам Пушкина, чем самому поэту. Первые читатели даже сетовали на то, что Пушкин в двух начальных частях несколько отодвинут в сторону, однако Тынянов заверял их на встречах, что это сделано специально, согласно плану²². Образы родственников поэта: например, Сергея

²¹ См. об этом замечания Б. О. Костелянца [Костелянец 1959: 559].

²² Волович полагает, что в «Детстве» и «Лицее», «пока герой, только еще прислушиваясь к миру, активно в тексте не действует, Тынянов стремится погрузить его во все разрастающееся море больших и малых человеческих страстей и страстишек, житейской прозы, предметного быта, национально-исторических катастроф и явлений национальной и мировой культуры» [Волович 1989: 525]. Во время одной из встреч с читателями Тынянов объяснил разницу между «историческим рассказом» и «историческим романом». Первый, по его словам, может сосредоточиться на центральном герое, поскольку относительно короток, но в историческом романе, который будет развиваться медленно на протяжении многих частей, уместно оставить героя до поры до времени молчащим и не выдвигать его в центр действия в начале повествования. Это внимание Тынянова к различным жанровым прави-

Львовича, Надежды Осиповны и Василия Львовича — были нарисованы в «Детстве» с гораздо меньшим осуждением, чем это обычно делали другие писатели. Тынянов позволил своему читателю взглянуть на родных поэту людей глазами всезнающего повествователя, далекого от точки зрения юного Пушкина. В «Лицее» Тынянов возвращался в ту атмосферу, которую он описал в «Кюхле», но на этот раз с новыми знаниями и другой целью²³.

В статье «Пушкин и Кюхельбекер» использована переписка Кюхельбекера с его матерью, сестрой и другими родственниками, а также его дневник и «словарь» — ни то, ни другое ранее не публиковалось, не было известно и не использовалось для воссоздания лицейской атмосферы. Тынянов был счастлив от того, что ему удалось восстановить историю Лицея, искаженную в воспоминаниях тех, кто учился позднее: эти мемуаристы считали, что поскольку Пушкин и его друзья-декабристы посещали ту же альма-матер, то их жизнь и учение проходили так же, как и в последующие времена. Согласно Тынянову, в первые годы Лицей представлял собой совершенно иное учреждение. Он выделяет три периода в истории пушкинского Лицея, каждый из которых имел свои особенности и был по-своему важен для Пушкина, Кюхельбекера и их товарищей [Тынянов 1969: 239–243]²⁴.

лам подтверждает мою мысль о том, что он помнил о подобных требованиях, когда работал одновременно над художественной прозой и научными трудами.

²³ О «Кюхле» см. [Эйхенбаум 1986: 201–205]. Эйхенбаум замечал также, что лицейские главы «Пушкина» весьма отличаются от описаний того же времени в «Кюхле»; он указывал, однако, что последний роман отличается от первого почти во всем. Единственное сходство, которое усматривал ученый, состояло в том, что Тынянов по-прежнему писал «научный роман»; соединение художественной и научной мысли оставалось важной частью его пушкинского проекта [Эйхенбаум 1986: 222].

²⁴ Тынянов опирается на мемуары И. И. Пущина о трех лицейских периодах: «Лицейское наше шестилетие, в историко-хронологическом отношении, можно разграничить тремя эпохами, резко между собою отличающимися: директорством Малиновского, междуцарствием (то есть управление профессоров: их сменяли после каждого ненормального события) и директорством Энгельгардта» [Пущин 1907: 240].

Первый период длился от осени 1811 г. до марта 1814 г. — около двух с половиной лет; второй — «междуцарствия», или «безначалия», — от марта 1814 г. до февраля 1816 г. — два года и, наконец, самый короткий — «энгельгардтовский» — от февраля 1816 г. до июня 1817 г., т. е. менее полутора лет [Тынянов 1969: 240].

Существующие истории Лицея внушают читателю мысль, что последний («энгельгардтовский») период представляет эту школу в целом, однако Тынянов указывал, что Энгельгардт не оказал сильного влияния на Пушкина и Кюхельбекера²⁵. Он подчеркивал роль Малиновского и Сперанского и полагал, что более свободным для пушкинского лицейского класса был средний период, когда отсутствовал официальный руководитель:

Таким образом, единого лицея не было; ложное единство лицейской истории первого выпуска создано традицией. Период Малиновского больше всего повлиял на Вальховского и отчасти Кюхельбекера и Пушкина, период «междуцарствия», может быть, больше всего отразился на Пушкине, Пущине, Кюхельбекере — каждом по-своему, а период Энгельгардта образовал «cavaliers galants» и «chevaliers servants» — Горчакова и Корфа [Тынянов 1969: 243].

В своей статье Тынянов стремится исправить то впечатление, которое читатель мог вынести из «Кюхли». В этом романе 1925 года, хотя он и начинается с того, что на семейном совете решено отправить Вильгельма в новое учебное заведение, первое упоминание о новом директоре Энгельгардте не сопровождалось обсуждением смерти Малиновского и периода «междуцарствия» [Тынянов 1994а: 34]²⁶.

В первом романе Тынянов представил все три периода лицейской жизни как один, строго следуя традиционному прочте-

²⁵ См. также статью «Личность Пушкина»: «Главная роль в лицее пушкинской поры была приписана директору Энгельгардту, ставленнику Аракчеева, человеку, с которым Пушкин враждовал...» [Тынянов 1937: 3].

²⁶ В романе «Пушкин» «междуцарствие» и «анархический период» описаны как некая республика: «Лицей был нынче республикой, и в республике этой царил беспорядок» [Тынянов 1994б: 424].

нию истории Лицея. По временам он даже выказывал небрежность, заявляя, например, что переводные экзамены, проходившие после первых трех лет, «в Лицее были *всегда* большим событием» [Тынянов 1994а: 36]. Поскольку экзамен 1814 года был первым в лицейской истории, тут нельзя употребить обобщающее слово «всегда»²⁷. Заметно, что при написании лицейских глав «Кюхли» Тынянов опирался на те же истории Лицея, которые он впоследствии критиковал за нивелирование и унификацию прошлого этого учебного заведения²⁸. В 1934 году в статье «Пушкин и Кюхельбекер» Тынянов воспользовался новыми материалами, к которым еще не имел доступа в середине 1920-х годов и которые пролили свет на ранее не известные факты юности двух поэтов. Впоследствии в романе «Пушкин» Тынянов смог воплотить эти события лицейской жизни.

Одним из источников знаний о жизни и духе пушкинского Лицея обычно служили посвященные лицейским годовщинам стихи Пушкина. М. А. Цявловский указал Тынянову на вариант строфы из стихотворения «19 октября» (1825), который писатель использовал в лицейских главах:

И черный стол, и бунты вечеров,
И наш словарь, и плески мирной славы,
И критики лицейских мудрецов [Тынянов 1969: 250].

²⁷ Заметим, что Тынянов за несколько страниц до этого представляет Энгельгардта как нового директора, то есть допускает хронологическую ошибку в более чем два года. Далее он заставляет Энгельгардта председательствовать на экзамене. См. в романе: «По лестнице уже звучали шаги — директор бежал встречать Державина» [Тынянов 1994а: 37]. В позднейшей трактовке, предложенной в романе «Пушкин», Тынянов будет различать отцовски покровительствующего, исполненного собственного достоинства Малиновского и льстивого Энгельгардта, который действительно мог помчаться бегом встречать почетного гостя. В сцене экзамена Тынянов дал Державину задачу — вспомнить директора Малиновского и затем, под влиянием старческой рассеянности, припомнить, что Малиновский не мог обидеть его своей неявкой на экзамен, поскольку Малиновский давно умер [Тынянов 1994б: 441–442].

²⁸ См. продолжение этой критики заблуждений, касающихся истории Лицея, в работе «Личность Пушкина».

Несколько деталей из пушкинского описания лицейской жизни были для Тынянова новы. Например, вплоть до публикации статьи 1934 года оставался загадкой упомянутый в отрывке словарь, он не появляется в написанном в 1925 году биографическом романе о Кюхельбекере [Тынянов 1969: 247–248]²⁹. Однако после обнаружения и прочтения этот словарь сыграл важную роль в характеристике и Кюхельбекера, и Пушкина в последнем романе Тынянова.

Всюду с собою Кюхля таскал толстую тетрадь: это был его знаменитый словарь. От А до Я Кюхля терпеливо переписывал все мысли, казавшиеся ему замечательными. Сначала, как всегда, Александр вместе с другими посмеивался, потом перестал, а там сам стал для Кюхли отмечать то и се, и наконец Кюхлин словарь стал его любимым чтением [Тынянов 1994б: 413].

В руках Тынянова словарь стал инструментом внедрения в роман философских идей о гордости, страсти, свободе и так далее, «от А до Я»; он дал возможность прозвучать ранее неслышимым голосам мыслителей, которых читали на досуге лицеисты.

И Кюхельбекер, и Пушкин видели себя в будущем поэтами, однако Тынянов изображал их творческие пути противоположными: Кюхля — романтик, он предвидел, что его как поэта ожидают испытания и мученичество, а его поэтический путь будет усеян препятствиями, преодолеть которые он должен при помощи вдохновения. Пушкин, напротив, был прагматичен: «...когда он писал стихи, это, кажется, не было восторгом. Забвение, внезапный холод, рифмы, подтверждавшие верность всего, мгновенная радость знания, недовольство, все, что угодно, но не восторг» [Тынянов 1994б: 418]. Тынянов трактовал Кюхельбекера как

²⁹ О словаре, который должен был находиться в его распоряжении, Тынянов писал, что он «является сводом философских, моральных, политических и литературных вопросов, интересовавших Кюхельбекера (и <...> его товарищей) в лицее» [Тынянов 1969: 248]. По мнению Тынянова, не удивительно, что у Кюхельбекера столь рано появились идеи такого рода; при этом он указывал на заметку Пушкина в составленном в 1830 году плане автобиографии: «Философические мысли — Мартинизм».

противоположность Пушкину, причем описывал обоих друзей, опираясь на бумаги Кюхельбекера. Пушкин и Кюхля в сознании автора были тесно связаны и в лицейские годы, и впоследствии, поскольку их поэтическая манера и образ жизни вступали друг с другом в сложный диалог. Сопоставление поэтов — Пушкина и архаистов — открывало для Тынянова возможность увидеть картину истории литературы 1810-х, 1820-х и 1830-х годов в целом, и он последовательно выступал за то, чтобы рассматривать круг архаистов наряду с Пушкиным. В своей концепции истории литературы он указывал на важность включения в нее второстепенных фигур, а не только «генералов», для того чтобы получилась ясная и правдивая картина прошедшего.

АВТОБИОГРАФИЯ ПУШКИНА И БИОГРАФИЯ, СОЗДАННАЯ ТЫНЯНОВЫМ

В «Пушкине» тыняновский «научный роман» принял форму, отличавшуюся от той, что была опробована в «Смерти Вазир-Мухтара»: в дополнение к ссылкам на работы других Тынянов прибегал здесь к ссылкам на собственные труды. Статьи о Кюхельбекере и о Пушкине, как и роман «Пушкин», обращенные то к одному, то к другому из этих поэтов, превращают пушкинский проект в прекрасный, еще более выразительный, чем «Кюхля», пример «межжанрового диалога» (термин Э. Вахтеля). Один из наиболее интересных аспектов этого диалога — временной аспект; в определенном смысле Тынянов создал в 1920–30-е годы целую галерею образов Пушкина и Кюхельбекера, дорабатывая портреты поэтов так, чтобы они отражали новейшие документальные источники, заменившие прежние.

Правила игры в «научный роман» требуют от писателя следования источникам. В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов двигался по составленной Шляпкиным биографической канве, в «Пушкине» же чувствуется более личное отношение к теме. Писатель использовал набросанную самим Пушкиным в 1830 году «программу автобиографии» в качестве основы для собственной

биографической книги. В пушкинском фрагменте список событий, которые он собирался включить в автобиографию, доходит только до 1815 года и знаменитого экзамена в присутствии Державина [Пушкин 1949: 158]. И хотя для «научного романа» такая документальная основа, как эта программа автобиографии, представляет собой большое подспорье, я думаю, что в определенном смысле пушкинский набросок «вмешивался» в работу автора, задавая как темп, так и содержание тыняновского романа.

В конечном счете, возможно, сам Пушкин помешал Тынянову закончить роман. Не меньше половины пушкинской «программы» состоит из загадочных заметок поэта о своем детстве и семье; особенно отрывочными выглядят заметки 1811–1815 годов. Тынянов, как уже говорилось ранее, полагал, что часть романа, посвященная детству, окажется самой трудной из-за недостатка документальных свидетельств. «Где кончается документ, там я начинаю», — писал он. Бóльшую часть сюжета о ранних годах Пушкина Тынянову приходилось домысливать, это тормозило его работу и стесняло его творческие методы.

Один из самых прозрачных в плане документального обоснования фрагментов пушкинской биографии — это экзамен 1815 года, когда великий Державин «передал лиру» юному Пушкину. Тынянов не просто обратился к пушкинским воспоминаниям об этом событии, но и воспользовался мемуарами других современников. Тынянов мог выбрать детали из пушкинских заметок и «сшить» из них сцену — так же, как должен был поступить Ходасевич в своей литературной биографии Державина. В «Кюхле» Тынянов посвятил этому эпизоду почти пять страниц; в «Пушкине» ему хватило двух. И в каждом случае он добавлял к известной истории нечто новое. В «Кюхле» речь шла о стихотворении, которое Кюхельбекер написал в честь Державина и хотел прочесть во время экзамена. Кюхля и Державин в этом романе даже обменялись несколькими репликами: именно здесь Вильгельм выступил со страстной защитой поэтического восторга (который в «Пушкине» упоминался в связи со «словарем») и заслужил похвалу Державина: «Громко. Есть движение, — сказал Державин. — Огня бы больше. Державина,

видно, читали», — одобряет старый поэт юного. Но в первом описании вторжения Державина в лицейскую жизнь Тынянов заставил Кюхлю также передать Пушкину важное послание: «Тебе Державин лиру передает»³⁰. В романе «Пушкин» повествователь сосредотачивается на Державине³¹. Два поэта оказываются практически одни в комнате, в то время как Пушкин декламирует стихи; здесь нет места для Кюхли.

Можно указать на две причины, почему Тынянов не смог завершить биографию Пушкина. С одной стороны, работая в жанре «научного романа», Тынянов следовал пушкинской автобиографической схеме, но эта программа была всего лишь фрагментом, и потому тыняновский роман остался неоконченным: не имея больше документального материала, автор не мог продолжать. С другой стороны, Тынянов строил образ своего персонажа — Пушкина, — ориентируясь на обновленные сведения о Кюхельбекере, а Кюхля перестает играть активную роль в жизни Пушкина после ареста в 1825 году. Без «программы», без подлинного Кюхельбекера и его драгоценных бумаг, необходимых для следующих частей книги, тыняновский роман начал превращаться в нечто фрагментарное и стопорился из-за недовольства автора своей работой.

Однако была еще одна причина этой остановки, связанная с тыняновским подходом к прошлому. Тынянов искал в нем уроки и образцы для настоящего, но не находил ничего «полезного» в жизни и поэтическом пути Пушкина. Кюхельбекер был трагикомической фигурой; впоследствии он прожил долгую и плодотворную жизнь в сибирской ссылке, и тот энтузиазм, с которым он когда-то учился в Лицее и затем участвовал в декабристском движении, сохранился у него после всех испытаний. Грибоедов был примером того, как слава переживает судьбу, и Тынянов, представляя последний год жизни драматурга, нашел и героя, и метод создания «полезного прошлого». Однако Пуш-

³⁰ См. выше об ошибках в описании лицейской жизни, которые Тынянов исправлял по мере движения от «Кюхли» к «Пушкину».

³¹ «Когда Александр кончил, только некоторые смотрели на него: большая часть смотрела на Державина» [Тынянов 1994б: 443].

кин в замысле Тынянова не подходил под понятие «положительного героя» советской эпохи, и роман о нем не позволял Тынянову отточить свои отчасти научные инструменты для того, чтобы открыть прошлое.

ПОТАЕННАЯ ЛЮБОВЬ: «ПУШКИН», ЧАСТЬ III

Две первые части тыняновского романа «Пушкин» были в основном завершены, однако третья осталась неоконченной и необработанной. Условия, в которых автору довелось работать над третьей частью, совсем не способствовали тщательной отделке: Тынянов писал ее прикованный к постели, в Перми, куда был эвакуирован из Ленинграда. Ему приходилось терпеть ужасные боли, он знал свой диагноз — рассеянный склероз — и готовился к смерти. У Тынянова, как у Ходасевича в 1930-е годы, не было ни времени, ни сил, ни здоровья, которые требовались для того, чтобы дописать финал своей «книги жизни».

Однако несмотря на все трудности, в 1943 году третья часть романа была опубликована. Эта часть, озаглавленная «Юность», начинается с последних лицейских лет и заканчивается первой ссылкой поэта, охватывая, таким образом, период приблизительно с 1816 по 1820 год [Тынянов 1994б: 36–40]³². Вторая часть кончалась сценой знаменитого царскосельского экзамена, когда Державин признал и благословил своего юного соперника, а третья открывалась приездом Карамзина, Вяземского и В. Л. Пушкина в Царское Село, для того чтобы дать молодому поэту «арзамасское» прозвище — Сверчок, приняв его, таким образом, в круг поэтов. Именно поэтические средства: любовь, дружба, история, философия, а также наиболее важное из них для Пушкина — язык — доминируют в третьей части романа. Замечено, что

³² Ср. разделение романа на три части («Детство», «Лицей», «Юность») с краткими заметками в газетах, в которых формировалась биография Пушкина в понимании Ходасевича (см. об этом в главе 5). Оба автора остановились примерно на одной точке в жизни Пушкина, и главной причиной у обоих, похоже, было состояние здоровья.

только в третьей части романа тыняновский стиль начал собираться воедино: «Плоскостная монтажность двух первых частей в третьей части <...> заменяется лирофилософским, суггестивно-метафорическим сгущением текста» [Волович 1989: 525]. Исследователи полагают, что эта часть романа наилучшим образом объясняет, почему Тынянов вообще принялся за роман о Пушкине: именно таким образом он мог развить свою идею о влюбленности молодого поэта в жену Н. М. Карамзина и даже о взаимности этого чувства³³. В третьей части романа Пушкин должен был повзрослеть. В интерпретации Тынянова, готовясь отправиться в жизненное путешествие, поэт счел своевременным избрать себе «семью» — несколько человек, которые поддерживали бы его всю жизнь так, как не смогли бы родные люди. Пушкин равнял себя с Пушциным, Дельвигом и Кюхельбекером — своими «братьями» в поэзии и членами лицейского братства, — а также с П. Я. Чаадаевым, гусаром и смелым «старшим братом». Покойный Малиновский, первый директор Лицея, едва ли не заменил поэту отца и дядю Сергея и Василия Львовичей (тогда как покровительство нового директора Энгельгардта юный поэт отверг). Вспоминал он и няню Арину Родионовну — в качестве своей истинной матери. Таким образом, Тынянов свел юные годы Пушкина — и это заняло несколько сотен страниц — к двум основам: «Была Арина и был Лицей. Вот и все. Такова была жизнь» [Тынянов 1994б: 524].

Сцена с Ариной Родионовной, где Пушкин провозглашает ее своей подлинной матерью, выглядит следующим образом:

Он увидел в последний раз Арину. И простился как должно.
Обнял ее.

— Прощай, мать, — сказал он ей.

И Арина диву далась. Посмотрела, не шутит ли. Нет, не шутил.
Взглянула на все стороны. Никого не было, слава создателю.

— Что вы, Александр Сергеевич, — сказала она, оторопев, —
есть у вас мать.

— Есть, — сказал он серьезно. — Ты и есть мать [Тынянов 1994б:
546].

³³ См. примечания к статье «Безыменная любовь» (1939) [Тынянов 1969: 209–232, сноски 401–408].

Этот эпизод очень ясно показывает намерения Тынянова. Выраженная здесь идея была важна для него, он писал о ней и в юбилейной статье «Личность Пушкина». В этой работе, которую можно рассматривать как дополнение к романам «Кюхля» и «Пушкин», где снова и снова использовались суждения Кюхельбекера, чтобы прояснить разницу между легендами о Пушкине и самим Пушкиным, Тынянов цитировал отзыв Кюхельбекера о восьмой главе «Евгения Онегина»:

«Поэт в своей восьмой главе похож сам на Татьяну. Для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и его знает наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин преисполнен, хотя он, подобно своей Татьяне, и не хочет, чтоб об этом чувстве знал свет» [Тынянов 1937: 3].

В словах Татьяны о том, что она с радостью оставила бы свет и удалилась в деревню — туда, где находится «смирненное кладбище, / Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей», Кюхельбекер и Тынянов прочитывают указание на Арину Родионовну:

Конечно, здесь не только Татьяна, и не только ее судьба: заключенный друг не ошибся; здесь желание самого Пушкина бежать от аристократического света, сбросить ветошь этого маскарада, здесь Пушкин пишет не о татьяниной няне, а о своей, об Арине Родионовне, которую он называл своей *мамой* [Тынянов 1937: 3].

Более тонкое выражение той же идеи мы находим ранее в романе, когда в 1812 году семья Пушкиных бежит из Москвы в Михайловское во время наполеоновского вторжения. Тынянов заставляет пушкинскую няню отправиться в Петербург, чтобы узнать, как переживает эти опасные времена Александр Сергеевич. Его мать, Надежда Осиповна, не выказывала беспокойства о судьбе старшего сына. Для самой Арины Родионовны стало неожиданностью уважительное обращение к ней со стороны Сергея Львовича, который назвал свою старую служанку *Ириной* и обратился к ней на «вы» [Тынянов 1994б: 372–373].

И критики, и комментаторы замечали, что гипотеза Тынянова относительно Карамзиной как единственной любви Пушкина — той любви, которую он будет помнить и лелеять всю свою жизнь, — весьма интересна и даже убедительна, но отнюдь не безусловна³⁴. Возможно, не совсем случайно и то, что самая противоречивая идея тыняновского романа привлекла также и С. М. Эйзенштейна, который увидел в ней возможный источник для киносценария³⁵. А. Л. Гришунин в комментариях к статье «Безыменная любовь» подчеркивал интерес Эйзенштейна к сюжетным поворотам; режиссер считал увлечение Пушкина будущей женой, Н. Н. Гончаровой, совершенно непонятным, и ухватился в поисках психологической мотивировки за тыняновскую идею, свидетельствующую о том, что это увлечение «представляло собой поиски Ersatz'a для недоступной возлюбленной» [Тынянов 1969: 403]³⁶. Фильм так и не был снят, но третья часть романа с ее любовной интригой снова подчеркивает двойственность пушкинского проекта Тынянова и его «научного романа»; статья «Безыменная любовь» и главы третьей части романа («Юность») были написаны одновременно и должны были поддерживать друг друга и ссылаться друг на друга.

Работа над биографическим романом о Грибоедове проходила у Тынянова легче, чем написание эпического романа о Пушкине. И можно указать на несколько причин, из-за которых «тыняновский Пушкин» так и не родился. В новом труде Тынянов пытался применить тот же принцип создания «научного романа», который был опробован в «Смерти Вазир-Мухтара». Но если в описании жизни Грибоедова он воплотил такие приемы, как

³⁴ См. комментарии Гришунина к статье «Безыменная любовь» [Тынянов 1969: 402–403], а также работу [Эйхенбаум 1986]. Гринлиф писала, что поздние работы Тынянова, «Безыменная любовь» и роман «Пушкин», можно «рассматривать как попытку “читать между документами”, заполняя пробелы, оставляемые историей» [Greenleaf 1992: 287].

³⁵ См. [Greenleaf 1992: 287], [Тынянов 1969: 402–403].

³⁶ С точки зрения Гринлиф, режиссерский глаз Эйзенштейна привлекли возможности для монтажа и синестетического цветового кодирования [Greenleaf 1992: 264–265].

хронологический сдвиг и сжатие событий в один год, то в «Пушкине» он планировал создать масштабный эпос о главном русском поэте. Следуя намеченному самим Пушкиным плану автобиографии, Тынянов утонул в подробностях.

Эксперимент с Грибоедовым продемонстрировал успех тыняновского метода восстановления истории. Но подойдя к задаче написания романа о Пушкине без этой методологии и отталкиваясь только от документов из архива Кюхельбекера и автобиографических заметок Пушкина, Тынянов понял, что его инструменты не работают, материал расплывается и выходит из-под контроля. Роман «Смерть Вазир-Мухтара» представлял собой текст, в котором автор контролировал все, что только возможно; каждая интонация, каждое слово и деталь были тщательно выверены и пристроены к своему месту. Однако Грибоедов был «туманным» историческим персонажем, которого можно было прояснить с помощью тыняновских экспериментальных методов для «полезного» использования в настоящем. Пушкин же был слишком известен и велик для успешного применения тех же методов. Если в «Смерти Вазир-Мухтара» события, персонажи и скрытые отсылки к документам и собственным теоретическим статьям автора сливались в искусно сконструированное, в высшей степени новаторское повествование, то «Пушкина» Тынянову хотелось сделать более простым, линейным и традиционным³⁷. Вполне возможно, что установка на реалистический роман, возникшая после утверждения социалистического реализма в качестве главного метода советского искусства в 1934 году, привела к этому новому, прямолинейному реалистическому подходу. Однако к финалу романа (и к концу жизни его автора), в 1943 году, Тынянову уже было ясно, что изобретенный им «научный роман» не получит большого распространения в советской литературе. Тынянов умер, так и не создав биографического портрета Пушкина.

³⁷ «Если роман о Грибоедове фактически кончается смертью героя, то, как видим, новый роман Тынянов строил уже по-другому», — замечает Костелянец [Костелянец 1959: 557]. Однако этот новый способ не обязательно должен был оказаться продуктивным путем для развития Тынянова-писателя или его метода «научного романа».

Глава 4

В поисках героя: Ходасевич и его Державин

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

Париж. 13 января 1929 года. На страницах парижской газеты «Возрождение» Ходасевич жалуется, что «для критической и историко-литературной работы условия эмиграции исключительно неблагоприятны». Тем не менее творчество самого Ходасевича расцвело именно за рубежом. Здесь он написал свою замечательную биографию Г. Р. Державина, а также множество статей и эссе как о современной литературе, так и о Пушкине. Для Ходасевича эмиграция означала поэтическую «ночь», но критическая и историко-литературная работа захватила его, несмотря на всю неблагоприятность условий.

В 1920-е годы, за рубежом, поэт начал размышлять о культурно-политической ситуации, в которой оказались, с одной стороны, он сам и другие русские эмигранты, а с другой — те, кто остался на родине. Русская культура разделилась надвое и, как тогда казалось, ей уже никогда не суждено было воссоединиться. Ходасевич и другие эмигранты задавались вопросами, сможет ли русская культура выжить и расцвести, представляя собой, по сути, два отдельных организма, или же одна из частей, а может быть и обе обречены на деградацию и смерть?

Поэт нашел ответы на эти вопросы в жизни и творчестве Державина. Ходасевич полагал, что русская культура почти мертва, она достигла окончания жизненного цикла, начавшегося

с Державина. По мнению Ходасевича, Державин был «детством» русской литературы, а творивший на рубеже столетий Чехов — ее предсмертным вздохом. И если русской литературе было суждено возродиться, то она должна была начать новый цикл и снова пройти через стадию детства, через новый державинский этап. Ходасевич прибегал к органической метафоре, представляя русскую культуру как проживающую жизненный цикл целостность, но он не был уверен в том, что ей суждено возродиться в новом теле. Поэт чувствовал дыхание умирающего и был свидетелем посмертного разложения и декаданса символистской эпохи. Он думал о том, что если русской культуре и суждено возродиться, то именно его долг — попытаться указать ей путь к жизни. Ходасевич понимал, что не сможет повести ее вперед, но способен ее чему-то научить. Оставаясь сторонним наблюдателем, можно попытаться указать как на смертельно опасные явления, которых следует избегать, так и на здоровые примеры из прошлого, которым можно подражать сейчас. Отсюда поиск Ходасевичем целостного и энергичного «положительного героя» прошедших лет, способного послужить образцом; поиск, как ни странно, очень похожий на соответствующий процесс в советской литературе, нуждающейся в положительном герое в трактовке социалистического реализма. По обе стороны границы шел поиск модели, способной вывести русскую культуру в новую эпоху. Ходасевич выбрал в качестве такого образца не центральную фигуру всей русской словесности — Пушкина, а его предшественника — Державина.

Когда в конце 1920-х годов Ходасевич принялся за написание книги о Державине, он уже практически перестал писать стихи. Ему не было еще и 45 лет, но он, как старик, начинал оглядываться на свою жизнь и оценивать свою эпоху. Подобно старику Державину, Ходасевич чувствовал себя «поэтом прошедшего времени»¹. Кроме того, державинское стремление отыскать

¹ И подобно Державину, который продиктовал воспитаннице Е. Н. Львовой комментарии к своему собранию сочинений, как бы заново проживая свою жизнь через поэзию, Ходасевич писал заметки и объяснения на принадле-

преемника — *нового Державина* [Ходасевич 1997а: 372], которого старый поэт распознал в юном Пушкине, повторялось в бесплодном поиске, который вел в поздние годы Ходасевич: ему хотелось оставить законного наследника своей поэтической традиции. Молодых поэтов русского зарубежья не интересовала классическая поэзия, и Ходасевич чувствовал себя последним звеном в этой поэтической цепи.

Жизнь в изгнании, за пределами родной культуры и в маргинальном пространстве чужого мира, а также осознание тяжелых последствий революции для будущего русской культуры заставляли Ходасевича, как и других эмигрантов, размышлять о прошлом России, и в особенности о ее писателях. «Державин» был его первой — и единственной увенчавшейся успехом — попыткой написать биографию². Он намеревался также написать биографию Пушкина, но так и не сумел завершить этот проект³. Тот факт, что Ходасевич выбрал Державина в качестве героя своей первой биографии, весьма примечателен. В речи, произнесенной в 1921 году в Петрограде на памятном собрании по случаю годовщины смерти Пушкина, Ходасевич назвал имя Пушкина паролем для русской интеллигенции — словом, с помощью которого истинные ценители литературного и культурного наследия узнают друг друга среди того, что он определил как сгущающуюся тьму солнечного затмения [Ходасевич 1996б: 85]. Если имя Пушкина служило паролем, связывающим русских

жавшем Н. Н. Берберовой экземпляре своего собрания стихотворений. См. [Malmstad 1975: X; Bethea 1983: 333; Зорин 1988: 27].

² Строго говоря, в ранние годы поэт намеревался писать по крайней мере еще две биографии. В 1913 году Ходасевич набросал несколько идей, касающихся жизни императора Павла I, где сравнивал его с Гамлетом, а в 1918 году начал писать биографию Дельвига — товарища по Лицею и одного из ближайших друзей Пушкина.

³ По словам А. Л. Зорина, «писать книгу жизни не было времени». 19 июля 1932 года Ходасевич писал своей жене Н. Н. Берберовой: «Думаю, что вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как на стихах, я поставил крест. Теперь у меня нет ничего» [Бетеа 1988: 285].

на родине и за рубежом, то почему же Ходасевич выбрал не Пушкина, а Державина, чтобы создать «полезное прошлое» для будущего эмиграции?

Если на Пушкина Ходасевич ориентировался как на своего поэтического предшественника, то Державин занимал в его мыслях и чувствах совершенно особое место, выступая олицетворением здорового равновесия жизни и искусства, способного послужить образцом для будущих поколений. Ходасевич ценил Державина и как поэта, возводя к нему свою поэтическую генеалогию⁴ и полагая, что именно он оказал наибольшее влияние на его стихи⁵. Кроме того, Державин служил Ходасевичу образцом высокоморального поведения. Начиная с первой статьи 1916 года, Ходасевич снова и снова возвращался к державинской теме в эссе и исследованиях о Гоголе, Чехове и даже о себе самом. Интерес Ходасевича к значению Державина в русской поэзии сказался в принятом в 1923 году решении подготовить том избранных трудов великого поэта для публикации за рубежом⁶.

Выбор Ходасевичем Державина в качестве героя биографической книги был вполне сознательным, хотя это и может показаться в каком-то смысле нелогичным. Державин и Ходасевич были во многих отношениях антиподами. Зачем Ходасевичу, суховатому, насмешливому и «всезнающему» парижскому эмигранту конца 1920-х годов, обращаться к наивному, прямодуш-

⁴ В некрологе Ходасевичу Берберова писала: «Он сам вел свою генеалогию от прозаизмов Державина, от некоторых наиболее “жесточких” стихов Тютчева, через “очень страшные” стихи Случевского о старухе и балалайке и “стариковскую интонацию” Анненского» [Берберова 1939: 260]. Заметим, что Берберова ничего не говорит здесь о стилистическом влиянии Пушкина.

⁵ Зорин отмечает, что «Державин интересовал Ходасевича на протяжении всей жизни. В анкете 1915 года Ходасевич “из писателей, оказавших на него наибольшее влияние”, назвал, “прежде всего, Пушкина и Державина”» [Зорин 1988: 15].

⁶ По ряду причин это издание так и не увидело свет. По словам Зорина, Андрей Белый потерял несколько листов рукописи, а затем потенциальный издатель З. И. Гржебин был вынужден закрыть свою фирму из-за финансовых трудностей прежде, чем проект был осуществлен [Зорин 1988: 17].

ному поэту и государственному деятелю XVIII века? Не лучше ли было Ходасевичу воссоздать, например, жизнь меланхолического Боратынского, чей сборник «Сумерки» явно резонировал со сборником «Европейская ночь» самого Ходасевича, или же биографию пессимистически настроенного Батюшкова, или даже блистательного философа Чаадаева, имевшего с Ходасевичем гораздо больше сходных черт, чем Державин? Очевидно, что в случае с Ходасевичем и Державиным мы имеем дело с притягивающими друг друга полюсами. Если автобиография автора часто соотносится с написанной им биографией, то здесь можно говорить о перевернутой автобиографии. Ходасевич увидел в Державине то, что, по его мнению, было необходимо его собственной эпохе и чего не хватало ему самому.

Державин родился в 1743 году в обедневшей семье и рано осиротел. Молодой дворянин родом из русской провинции не имел ни покровителей, ни денег, ни образования — ничего, что позволило бы ему выдвинуться. Однако упорный, решительный и трудолюбивый молодой человек добился зачисления в гвардию, с течением времени стал офицером, а затем и крупным чиновником, занимавшим высокие посты при трех правителях. В течение всей своей сознательной жизни Державин был публичной фигурой и известным поэтом. У него было отменное здоровье (дожил до 73 лет), в юности считался игроком, кутилой и гурманом, даже, можно сказать, обжорой. Его сочинения пестрят одами, восхваляющими военачальников и правителей России. Почитаемый в последние годы в качестве старейшины отечественной литературы, Державин гостеприимно принимал молодых поэтов и многочисленных родственников в своем петербургском доме и в прекрасном имении Званка на берегах Волхова.

Если Державин был в каком-то смысле «своим человеком» в светском обществе — урожденным дворянином, участником и мишенью правительственных и придворных интриг и знакомцем всех главных деятелей России XVIII века, — то Ходасевич всю жизнь оставался несомненным аутсайдером. Он родился в 1886 году и был младшим сыном поляка и еврейки (воспитанной

в польской семье и принявшей католичество). Он рос в Москве замкнутым ребенком в почти исключительно женском окружении, предпочитая играть в одиночку, а не с другими детьми, и наблюдать мир из окна. Ходасевич говорил о себе, что «родился слишком поздно»; он стал поэтом в эпоху сумерек символизма. Всегда окруженный другими художниками в Москве и Петербурге и после эмиграции в Европе, он зарабатывал на жизнь исключительно литературной работой, но никогда не принадлежал к какой-либо группе или направлению.

Возможно, именно положение аутсайдера и одиночки придало Ходасевичу острую наблюдательность по отношению к литературе: он сделался не только поэтом, но и превосходным мемуаристом, критиком и историком литературы. В 1929 году, когда он приступил к державинской биографии, Ходасевич уже давно находился в эмиграции, жил в Париже и зарабатывал статьями и эссе для газет и журналов. В отличие от Державина, Ходасевич и в частной жизни, и в литературе предпочитал уединение, имел слабое здоровье, всю жизнь страдал от различных болезней и отличался таким плохим пищеварением, что был вынужден постоянно соблюдать диету, главным компонентом которой была овсяная каша.

Трудно найти двух других людей, чьи жизненные пути и склонности были бы настолько непохожи. Не сдерживая ликования, Ходасевич указывал на яркое различие между собой и Державиным в автобиографическом эссе «Младенчество». Согласно легенде, первое слово, сказанное Державиным в детстве, было «Бог»: он произнес это, глядя на вспыхнувшую в небе шестихвостую комету. Что касается Ходасевича, то он заговорил, увидев котенка: «Кыс, кыс!»⁷. С детских лет Державин смотрел ввысь в поисках вдохновения и замечал величественные вещи, в то время как Ходасевич глядел вниз, замечая малое и обыкновенное.

Но, возможно, самое важное различие между двумя поэтами состояло в том, что первый стоял у истоков русской литературы,

⁷ См. всю историю ниже.

а творчество второго пришлось на ее финальный период (как казалось самому Ходасевичу). Державин был олицетворением зарождения русской литературы и традиции, смерти которой так страшился поэт XX века. Когда в 1928 году свой «Памятник» Ходасевич начинает строкой «Во мне конец, во мне начало», речь идет о смерти русской литературы и культуры, но поэт выражает надежду, что цикл начнется заново, что новое начало возможно. В конце 1920-х годов Ходасевич оглядывался назад, на истоки, и пытался возродить русскую литературу через Державина.

Ходасевич работал над державинской биографией с января 1929 по январь 1931 года; одна ее часть печаталась в парижской газете «Возрождение», другая — в журнале «Современные записки»; затем вышло отдельное издание 1931 года. Импульсов к этой работе было много. Одна из причин, почему Ходасевич выбрал в качестве героя биографического исследования именно Державина, состояла в том, что он чувствовал ослабление литературы после революции. Стремясь не допустить обрыва традиции, поэт искал «положительного героя», тот образец, которому могла бы следовать русская литература и культура в целом. Этот образец обнаружился не в Пушкине и не в Чехове, а в Державине: он олицетворял одновременно и прошлое русской культуры и цивилизации, и надежду на ее будущее.

Кроме того, автор биографии хотел противопоставить ее распространенным стереотипным представлениям о Державине, которые доминировали в XIX веке и стали переосмысляться только в начале XX века. На протяжении всей книги он то и дело прибегает к полемическим выпадам в адрес критиков, не без презрения относящих Державина к категории «придворных поэтов». Таким образом, Ходасевич по-своему реабилитировал Державина, указывая на его достоинства и заслуги как в гражданской жизни, так и в поэзии.

Наконец, есть еще один, возможно, самый важный момент: в «Державине» Ходасевич исследовал вопрос об отношениях жизни и искусства: он считал, что их взаимодополняющая связь прервалась в романтическую эпоху и уже никогда больше не восстанавливалась. С точки зрения Ходасевича, Державин прекрасно

знал, в чем состояла его роль в искусстве и обществе, и старался сыграть эту роль наилучшим образом. Начиная с Пушкина — по иронии судьбы это произошло как раз в тот момент, когда поэзия в России сделалась профессией, — поэты перестали играть особую роль в обществе. Даже любимые авторы Ходасевича — Тютчев, Случевский, Анненский — всегда оставались аутсайдерами и остро ощущали разрыв между своим поэтическим миром и повседневностью. Обращаясь к Державину, Ходасевич искал возможность избавиться от этого разрыва.

НАЧАЛО И КОНЕЦ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Для понимания державинского проекта Ходасевича важно принять во внимание старание автора переосмыслить историю русской литературы в свете настоящего — в связи с послереволюционным разломом русской культуры⁸. Как и многие в 1920-е годы, Ходасевич не был уверен в том, что у русской культуры есть будущее. Ему очень хотелось верить в возможность развития русской литературы за рубежом, и в одной статье он даже писал, что «национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным» [Ходасевич 1996б: 257]. В то же время он считал, что эпоха символизма оказала отрицательное воздействие на ход русской литературы и на перспективы ее будущего, и сомневался в том, что культура может избавиться от бремени идей и философских положений, оставшихся в наследство от символизма⁹. Кроме того, Ходасевич, несмотря на старания рассматривать этот вопрос более оптимистично, не мог не призна-

⁸ См. статью «Литература в изгнании» (1933), которая начинается словами: «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям» [Ходасевич 1996б: 256].

⁹ О мире символистов см. его эссе «Конец Ренаты» (1928) [Ходасевич 1991: 269–277]. См. также эссе «О Чехове» [Ходасевич 1991: 249–254] и мой анализ этой работы ниже.

вать трудность сохранения читательского сообщества и активной культурной жизни в условиях диаспоры.

Позиция, которую занял Ходасевич в статье «Литература в изгнании» (1933), была необходимым и, возможно, неизбежным риторическим шагом для оторванных от русской почвы эмигрантов. Качество «русскости», утверждал он, выходит за пределы национальных границ и жизни, проживаемой в рамках этих границ. Развивая метафору зерна, одну из главных метафор его собственной поэзии¹⁰, Ходасевич выступал за сохранение и построение традиций русской литературы. Он указывал:

<...> надо, чтобы наше поэтическое прошлое стало нашим настоящим и — в новой форме — будущим <...> Вот Робинзон нашел в кармане зерно и посадил его на необитаемом острове — взошла добрая английская пшеница. А что, кабы он его не посадил, а только бы на него любовался, да охранял, чтобы, не дай Бог, не упало? Вот и с традицией надо, как с зерном. И вывезти его надо, и посадить, и работать над ним, творить дальше [Ходасевич 1954: 10].

Для понимания сложного и противоречивого отношения Ходасевича к будущему русской культуры следует учитывать не только его надежды на культивацию и развитие эмигрантской литературы, но и его скептически-меланхолическое отношение к XX веку.

По словам Берберовой, Ходасевич считал, что русскую литературу убивает не эмиграция как таковая, а нечто большее, «общие сумерки искусства», начавшиеся в чеховскую эпоху. Как она писала во введении к сборнику Ходасевича «Литературные статьи и воспоминания», для такого человека, как Ходасевич, эмиграция была трагедией, которая «возникла не от утери почвы <...> она возникла от общих сумерек искусства, которые он различал в 30-х годах». Берберова также говорила о присущей Ходасевичу «тревоге за настоящее и будущее русской поэзии», о его «страхе (которого он изжить не успел) перед концом нашей

¹⁰ См. книгу стихов «Путем зерна» [Ходасевич 1996а: 137–190].

тысячелетней культуры» [Ходасевич 1954: 8]. Хотя «сумерки искусства» в 1930-е годы могли показаться ему общеевропейским явлением, восприятие этого феномена Ходасевичем было по сути русскоцентричным: его волновала прежде всего русская культура, судьбы Чехова, Державина и Пушкина. Поэт был, несомненно, старомоден в своих воззрениях на искусство и культуру, Ходасевича можно даже назвать антимодернистом: его поиск будущего русской культуры в ее прошлом был несомненно антимодернистской стратегией. Если футуристы в России отбросили прошлое и обесценивали творчество всех прежних авторов, а Советы стремились обратить настоящее в будущее, то Ходасевич придерживался немодной идеи исторических циклов и надеялся, что колесо снова повернется, и на этот раз поворот будет к временам Державина.

Именно это чувство конца побудило поэта в книге о Державине поставить вопрос о том, где берет истоки русская литература и к чему она пришла¹¹. Как заметил Зорин, «пережив крушение своего мира, Ходасевич работал для истории русской литературы, работал, хотя не был уверен, что подобная история должна была быть частью его судьбы» [Зорин 1988: 28]. Ученый связывает «Державина» с присущим Ходасевичу чувством конца:

Сознание собственной прочности давалось ему ощущением опоры на русскую поэтическую традицию, хотя порой ему казалось, что в этой цепи он призван сыграть роль последнего звена. Но чем тяжелее давило на него ощущение конца, тем более настоятельной становилась в нем потребность взглянуть туда, где он видел начало, — в Державина. В Державине он постигал и себя и ту полуторавековую историю отечественной поэзии, которая и разделяла и связывала их [Зорин 1988: 36].

¹¹ Набоков в романе «Дар» (1937) исследовал тот же вопрос: что пошло не так в русской литературе? Мысль о том, что русское искусство и культура пришли к концу, носилась в воздухе; см., например, книгу Вейдле «Умирание искусства» [Вейдле 1937]. Вейдле мог значительно повлиять на Ходасевича в этом вопросе. Ходасевич написал рецензию на его книгу [Ходасевич 19386].

Ходасевич обращался к этому началу за ответами. Как он писал в статье о Чехове, в жизни Державина были вещи, характер и поэзия, способные удержать русскую литературу в живых. Постоянное возвращение Ходасевича к Державину в его статьях, эссе и, наконец, в биографии можно истолковать как отчаянное повторение рефрена, который никто не хочет услышать. Ходасевич видел в Державине потенциальный источник необходимой XX столетию энергии — но этот источник все игнорировали.

В середине работы над книгой, когда его мысли и, как он сам признавался, его сердце были полно этим поэтом, Ходасевич откликнулся на 25-ю годовщину со дня смерти Чехова. В эссе «О Чехове» (1929) речь идет о контрасте двух полюсов, двух различных подходов или тенденций в истории русской литературы — чеховской и державинской. Положения, высказанные в этом эссе, проясняют взгляд Ходасевича на русскую литературу. Поэт начинает с восклицания:

Чехов — и Державин! Кажется, труднее даже нарочно выискать двух русских писателей, двух людей, столь несхожих, столь чуждых друг другу, как эти два.

То, что один — поэт, а другой — прозаик, совсем не главное между ними различие, не самое разительное. Все другие гораздо разительнее [Ходасевич 1991: 249].

Далее Ходасевич указывает на прямо противоположные качества двух авторов. Державин — воин и солдат — был физически здоров, эпичен, упрям, резок и конфликтен, горд и амбициозен, в то время как Чехов — врач — был слаб, болезнен, привязан ко всему простейшему, земному и будничному, лиричен, «женствен» и скромн. Главное различие состоит в том, что Державин — созидатель, его эпоха — победная, в то время как Чехов — наблюдатель времен застоя и медленного разложения. «Державин строит, Чехов созерцает распад» [Ходасевич 1991: 250]. Державин был здоров, Чехов — болен. Державин стоял у истоков, Чехов был свидетелем конца.

Ходасевич сознательно проповедовал установку на возрождение бравурной державинской традиции. Он не обвинял кого-то прямо в разрушении России, но, похоже, считал эпоху, непосредственно предшествовавшую революции, по крайней мере отчасти ответственной за раскол русской культуры:

При Чехове мы умирали. Теперь мы умерли, перешли «за границу». Чеховская пора для нас то, что болезнь для умершего. Но если нам суждено воплотиться вновь (а ведь только об этом вся наша молитва, только к этому — вся наша воля), то наше будущее — не «чеховские настроения», а державинское действие. Если России дано воскреснуть, то пафос ее ближайшей эпохи, пафос нашего завтра будет созидательный, а не созерцательный, эпический, а не лирический, мужественный, а не женственный, — державинский, а не чеховский. Державин заранее должен нам стать ближе Чехова [Ходасевич 1991: 250].

Призывая к возрождению русской культуры, Ходасевич обращался к наследию Державина. Если настоящее представлялось поэту своего рода смертью в жизни, то эра Державина олицетворяла здоровье, действие и созидание. Единственный спасительный путь Ходасевич видел в новом, изначальном рождении русской литературы и культуры, в творческом прошлом XVIII века.

Державин был для Ходасевича «положительным героем», человеком, чей подход к жизни и литературе должен быть стать примером для его потомков в XX веке. Причастность к политике и наивный энтузиазм, который весьма часто позволял добиться значительных результатов, вдохновляющая вера в силу Бога и природы, просветительское убеждение, что людей можно образовать и изменить, ненавязчиво направляя в нужную сторону и подавая моральный пример, — все эти качества Державина, а в особенности его неутомимый оптимизм, уже были потеряны в мире Ходасевича, и с помощью биографической книги поэт намеревался напомнить своим современникам об этих замечательных качествах.

«НОВЫЙ» ДЕРЖАВИН ХОДАСЕВИЧА

Все указанные выше факторы к концу 1920-х годов привели Ходасевича к твердому убеждению, что нужно написать новую работу о Державине. О причине этого он прямо и просто писал во введении к своей книге:

Нашей целью было лишь по-новому рассказать о Державине и попытаться приблизить к сознанию современного читателя образ великого русского поэта, — образ отчасти забытый, отчасти затемненный широко распространенными, но неверными представлениями» [Ходасевич 1997а: 121].

Ходасевич выполнял задачу, поставленную в 1907 году Б. А. Садовским¹²: развеять образ Державина — «придворного поэта» с сомнительным даром, реабилитировать его и как политика, и как художника. Постепенному изменению репутации Державина после его смерти, возможно, способствовали некоторые известные замечания Пушкина. В 1825 году Пушкин набросился на Державина в частном дружеском письме, объявив, что державинский «гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом» и что поэт усовершенствовал и олицетворял искусство лести [Пушкин 1937: 182]. Во времена Ходасевича такая критика Державина была не только хорошо известна, но и принималась как нечто само собой разумеющееся. Принадлежавший к давно ушедшей эпохе поэт был законной мишенью для сарказма критиков различных школ и направлений на протяжении всего XIX, а затем и XX века.

Однако Ходасевич был готов вступить в битву с Пушкиным по вопросу о сочинениях и репутации Державина. В ответ на замечание Пушкина о том, что у Державина «должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь» [Пушкин 1937: 182], Ходасевич утверждает: «Из написанного Державиным должно составить сборник, объемом в 70–100 стихотворений, и эта книга спокойно, уверенно станет в одном ряду

¹² См. его статью «Державин» [Садовской 1988].

с Пушкиным, Лермонтовым, Боратынским, Тютчевым» [Ходасевич 1954: 18]. Кроме того, он напоминал своим читателям, что Пушкин должен был стремиться — так же как позднее Маяковский и футуристы — в каком-то смысле «сбросить Державина с парохода современности»¹³. Поэтому нет необходимости принимать пушкинские заявления буквально; вместо этого их следует рассматривать как игру — литературное соревнование. Пушкинские чувства к Державину, разумеется, не были столь однозначными, как можно подумать, прочитав приведенные выше суждения; достаточно вспомнить знаменитые строки из «Евгения Онегина»: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил» — чтобы увериться в уважении к старшему поэту¹⁴.

Однако образ Державина оставался запятнан. Усилия Грота, предпринятые в его объемной академической биографии Державина (1880), равно как и старания критиков начала XX века, оказались недостаточны для того, чтобы вновь ввести Державина в круг интересов современного читателя и преодолеть образ «придворного поэта». Система литературного патронажа XVIII века (которую олицетворяла табакерка с червонцами, дарованная Екатериной Великой своему поэту в качестве «вознаграждения» за его стихи, в результате чего сильно возросли надежды Державина как поэта и государственного деятеля) негативно оценивалась независимыми писателями позднейшего времени, и они не могли воспринимать Державина только в собственно литературном контексте.

¹³ Этот лозунг из манифеста футуристов 1913 года можно задним числом, игнорируя специфику времени, применить к большинству поэтов послепушкинской эры, равно как и других периодов. Футуристы, чье заявление прозвучало столь громко и радикально, просто повторяли принцип литературной политики, согласно которому новые писатели должны отбрасывать влияние и репутацию старых, чтобы расчистить пространство для самих себя.

¹⁴ Д. Бетеа глубоко исследовал отношения Пушкина и Державина во второй части своей книги о Пушкине [Bethea 1998a], см. также [Bethea 1998b].

Ходасевич нападал на этот стереотип в «Державине», напоминая своему читателю о нравах и традициях, господствовавших в XVIII веке:

Тогда все поэты служили — звание писателя не существовало. Общественное значение литературы уже признавалось, но на занятие литературой смотрели, как на частное дело, а не общественное. Что касается Державина, то в его понятиях поэзия и служба были связаны особым образом.

Он, конечно, не думал, что чин или орден могут прибавить достоинства его стихам: равным образом не смотрел он и на стихи как на способ для добывания орденов и чинов; это пошлое представление пора забыть. Дело обстояло иначе, гораздо серьезнее и достойнее. К началу восьмидесятых годов, когда Державин достиг довольно заметного положения в службе и стал выдвигаться в литературе, поэзия и служба сделались для него как бы двумя поприщами единого гражданского подвига [Ходасевич 1997а: 215].

Объяснение Ходасевичем мотивов Державина и его системы ценностей добавляло новые детали к образу старого поэта и противостояло сложившемуся стереотипу. До Ходасевича никто не подчеркивал практические причины, по которым Державин принимал покровительство, или моральные и гражданские аспекты его поэтической карьеры.

В то же время Ходасевич старался избегать идеализации при изображении Державина. Взавшись за первую в своем писательском опыте биографию, он хорошо осознавал внутренние проблемы и сложности жанра и ожидания читателей. В понимании Ходасевича задача биографа была сходна с задачей мемуариста:

Не должно ждать от меня изображения иконописного, хрестоматийного. Такие изображения вредны для истории. Я уверен, что они и безнравственны, потому что только правдивое и целостное изображение замечательного человека способно открыть то лучшее, что в нем было. Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышающему обману» хочется противопоставить нас возвышающую правду:

надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания [Ходасевич 1991: 295–296]¹⁵.

Ходасевич сформулировал суть своих взглядов уже в 1916 году в статье «Державин (К столетию со дня смерти)», где он пытался выступить против навешанных на Державина ярлыков. Творчество Державина было не «ложноклассицизмом», а чем-то более живым и энергичным:

...в поэзии Державина бьется и пенится родник творчества, глубоко волнующего, напряженного и живого, т. е. как раз не ложного. Поэзия Державина спаяна с жизнью прочнейшими узами [Ходасевич 1996б: 39].

В державинское время отношения правительства и поэта радикально отличались от современных. Для этих отношений был характерен не антагонизм, а взаимное уважение и даже зависимость.

XVIII век, особенно его Петровское начало и Екатерининское завершение, был в России веком созидательным и победным. Державин был одним из сподвижников Екатерины не только в насаждении просвещения, но и в области устройства государственного. Во дни Екатерины эти две области были связаны между собою теснее, чем когда бы то ни было. Всякая культурная деятельность, в том числе поэтическая, являлась прямым участием в созидании государства [Ходасевич 1996б: 39–40].

Для Ходасевича, чья собственная поэзия была личной, частной и рефлексивной, явление «конструктивной» поэзии было интригующим и заманчивым:

Державин-поэт был таким же непосредственным строителем России, как и Державин-администратор. Поэтому можно сказать, что его стихи суть вовсе не документ эпохи, не отражение ее,

¹⁵ В данном случае Ходасевич обращается к Пушкину (и улучшает его суждение), чтобы истолковать Державина. «Нас возвышающий обман» — цитата из стихотворения Пушкина «Герой» (1831).

а некая реальная часть ее содержания; не время Державина отразилось в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, создали это время. В те дни победные пушки согласно перекликались с победными стихами. Державин был мирным бойцом, Суворов — военным. Делали они одно, общее дело, иногда, впрочем, меняясь оружием. Вряд ли многим известно, что не только Державин Суворову, но и Суворов Державину посвящал стихи. Зато и Державин в свое время воевал с Пугачевым. И, пожалуй, разница между победами одного и творческими достижениями другого — меньше, чем кажется с первого взгляда [Ходасевич 1996б: 40].

Поэт-солдат, поэт-сановник, поэт-созидатель. Для Ходасевича эта деятельная жизнь предлагала совершенно новый подход к роли поэта в обществе, и этот подход казался ему еще более привлекательным, когда он обращался к недостаткам современного ему общества.

У Державина связь между жизнью и литературой была непосредственной; это единство привлекало Ходасевича и побуждало запечатлеть его в книге. П. М. Бицилли ухватил эту идею Ходасевича в отзыве на «Державина» в 1931 году:

У Ходасевича Державин-поэт не отделяется от Державина-«человека», солдата, офицера, губернатора, министра, супруга «Плениры» и «Милены». Это свидетельствует о такте автора и об его историческом понимании. Форма, избранная Ходасевичем, вполне *адекватна материалу*, т. е. тому конкретному человеку, о котором он написал свою книгу. Думается, что было бы насилием над материалом писать так о любом великом художнике позднейшего времени. Но было бы фальшью, непониманием *главного* в изображаемом предмете писать о Державине отдельно как о тамбовском губернаторе и отдельно как о «певце Фелицы» [Бицилли 1988: 372].

Отношение жизни и искусства у Державина привлекало Ходасевича. Державин достиг единства, которому во времена всеобщего отчуждения можно было только позавидовать. Именно единство делало героя биографии «положительным», и именно отношения между жизнью и искусством казались полезной моделью для настоящего и будущего.

СОЮЗ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

Отсюда проистекает еще один важный аспект написанной Ходасевичем биографии и его интереса к своему герою: органическое единство жизни и искусства у Державина, крайне важное для того образа поэта, который выстраивал Ходасевич и который был созвучен его собственным взглядам на поэзию. В статье «О чтении Пушкина (к 125-летию со дня рождения)» Ходасевич писал:

Поэзия есть преображение действительности, самой конкретной. Иными словами — в основе поэтического творчества лежит автобиография поэта. В последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его «человеческих» впечатлений творится поэзия. «Поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути [Ходасевич 1996б: 118]¹⁶.

Искусство создается из жизни, из автобиографии художника, но автобиографии преображенной. Можно вспомнить слова Набокова, который в этом отношении был очень близок Ходасевичу. Романист в «Даре» говорит об обращении с личным: «Ну, положим, — я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [Набоков 2004: 540]. Таким образом, жизнь не должна становиться просто воплощением художественного замысла, и искусство не должно ограничиваться простым заимствованием сырого жизненного материала.

Эти два полюса, похоже, чередуются в истории русской литературы, и в «Державине» Ходасевич вступает в спор с ними

¹⁶ И. А. Паперно интерпретировала эту статью как часть проекта Ходасевича, призванного приблизить «триумф православия». Хотя доводы исследовательницы очень интересны, я могу заметить, что Ходасевича едва ли можно назвать горячим сторонником православия. Церковная образность в этом фрагменте скорее русская, чем православная [Паперно 1994б: 225].

обоими. Первый полюс представлен понятием «жизнетворчество», означающим ситуацию, когда романтики играли в жизни определенные художественные роли, превращая реальность в сцену, где воплощаются мифы и фантазии, — и при этом часто исполняли главные роли также и в реальных жизненных трагедиях¹⁷. Другим результатом этого неестественного отсутствия равновесия была утрата чувства правды в искусстве, нечто такое, чему Ходасевич был вынужден противостоять, когда писал о своем современнике и близком друге Горьком. Горький, считал Ходасевич, сознательно прибегал к самообману: «Восстановление правды казалось ему серым и пошлым торжеством прозы над поэзией» [Ходасевич 1991: 370]. Сходства между Державиным и Горьким столь же примечательны, как и их различия: они оба выступали в качестве покровителей по отношению к другим писателям и в свое время играли роли «стариков» русской литературы, однако Державину для создания автобиографической легенды не хватало саморефлексии. У Горького в XX веке биографическая легенда проникала в самую его жизнь и даже по временам влияла на его способность следовать собственным принципам. Как вспоминал Ходасевич,

великое множество раз, совершая какой-нибудь поступок, который был ему не по душе или шел вразрез с его совестью, или наоборот — воздерживаясь от того, что ему хотелось сделать или что совесть ему подсказывала, — он говорил с тоской, с гримасой, с досадливым пожиманием плеч: «Нельзя, биографию испортишь». Или: «Что поделаешь, надо, а то биографию испортишь» [Ходасевич 1991: 371–372].

В книге «Биография и культура» Г. О. Винокур назвал это явление стилизацией биографии. Он писал:

¹⁷ Это «жизнетворчество» было одной из главных мишеней полемики со стороны младшего современника и литературного союзника Ходасевича — Набокова [Dolinin 1995]. См. также обсуждение интерпретации Ходасевичем истории Брюсова, Белого, Петровской и других символистов у Бетеа [Bethea 1983: 44–49].

Всякая, пусть малейшая, рефлексия на свое поведение — есть уже непременно стилизация. Она очевидно имеет место всякий раз, когда собственное поведение становится *событием* в личной жизни и как событие переживается [Винокур 1927: 51].

Эта стилизация сильно повлияла на Ходасевича, который сам много раз был свидетелем того, как писатели превращали всю свою жизнь в одну сплошную стилизацию — в особенности это касалось его друзей из числа символистов. Ходасевич вспоминал о встречах с ними в 1905–1914 годах:

В горячем, предгрозовом воздухе тех лет было трудно дышать, нам все представлялось двусмысленным и двузначущим, очертания предметов казались шаткими. Действительность, расплываясь в сознании, становилась сквозной. Мы жили в реальном мире — и в то же время в каком-то особом, туманном и сложном его отражении, где все было «то, да не то». Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест как бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. Он нелегко нам давался, но мы знали, что именно он и есть настоящий.

Таким образом, жили мы в двух мирах. Но, не умея раскрыть законы, по которым совершаются события во втором, представлявшемся нам более реальным, нежели просто реальный, мы только томилась в темных и смутных предчувствиях [Ходасевич 1991: 313–315]¹⁸.

Далее он говорит о символизме, ставшем для них «не только методом, но и <...> образом жизни» [Ходасевич 1991: 315]. По-

¹⁸ Этот фрагмент посвящен погибшему поэту С. В. Киссину (эссе «Муни»), с судьбой которого у Ходасевича ассоциируется символизм. Бетеа комментирует эту связь: «В эпоху символизма, когда события частной жизни разворачивались на фоне богемного быта, их повседневность становилась похожей на проекции волшебного фонаря, мира ноуменального на феноменальный; Ходасевич и Муни жили в сверхъестественной реальности» [Bethea 1983: 216]. Бетеа связывает осуждение Ходасевичем символистского «жизнетворчества» с самоубийством Киссина.

скольку «символизм <...> не мог и не хотел воплотиться в одни лишь словесные, литературные формы» [Ходасевич 1996б: 175], он распространялся на жизнь, часто захватывая ее полностью.

Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию — от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства <...> история символистов превратилась в историю разбитых жизнью [Ходасевич 1991: 269–270].

Яркие примеры таких разбитых жизнью представляли собой, во-первых, Н. И. Петровская, возлюбленная Белого и Брюсова, чью судьбу Ходасевич описал в 1928 году в эссе «Конец Ренаты», а во-вторых, близкий к акмеистам человек — покончивший с собой молодой поэт и офицер В. Г. Князев, который разрывался между своим любовником М. А. Кузминым и возлюбленной, балериной О. А. Глебовой-Судейкиной¹⁹.

Другой род отсутствия равновесия между жизнью и искусством проявлялся в том, что искусство подчинялось жизни. Примером этого может служить политический прагматизм некоторых советских писателей²⁰, хотя нечто подобное проис-

¹⁹ Эти два эпизода стали самыми известными, поскольку оба любовных треугольника послужили прототипами для литературных произведений: роман В. Я. Брюсова «Огненный ангел» основан на его и Белого отношениях с Петровской, а А. А. Ахматова, близкая подруга Глебовой-Судейкиной, использовала ее историю в «Поэме без героя».

²⁰ Похоже, что в их число Ходасевич включал и Маяковского. В статье, посвященной гибели Маяковского, он писал: «До наших времен в поэзии боролись различные правды — одна правда побеждала другую, добро сменялось иным добром. Врагам легко было уважать друг друга. Но в наше время правда и здесь столкнулась с самой ложью, за спиной наших врагов стоит не *иное добро*, но сама сила зла. Восемнадцать лет, с первого дня его появления,

ходило в те годы и в эмигрантской поэзии. В Париже Ходасевич вел ожесточенную полемику с Г. В. Адамовичем, который «простоту» и «гуманность» в поэзии ценил выше чисто эстетических качеств. То, что для Адамовича и его последователей, таких как Л. Д. Червинская и А. С. Штейгер²¹, было «упрощением» поэзии за счет внесения личных дневниковых нот ради того, чтобы тексты стали «менее литературными», для Ходасевича означало просто плохие стихи. Эпоха войн, революций и вынужденной эмиграции дала начало близким к мемуарам произведениям, которые стали называть «человеческими документами». Запечатленный в них опыт был поистине трагическим и потому их значение не следовало преуменьшать, однако, с точки зрения Ходасевича, откровения «человеческих документов» не могли заменить собой собственно художественную литературу²². Показательно, что в полемике Ходасевича и Адамовича о форме и содержании в поэзии Ходасевич в конце концов уступил — не потому, что Адамович выиграл, а потому, что Ходасевич чувствовал: истинные поэты найдут свой собственный путь, и если пафос, жалость к себе и «парижская нота» доминируют на литературной сцене, то только по одной при-

длилась моя литературная (отнюдь не личная) вражда с Маяковским. И вот — нет Маяковского» [Ходасевич 1954: 221]. Однако вероятно и то, что Маяковский в его сознании принадлежал к другой категории — тех, кто сливает воедино жизнь и поэзию. В конце концов, Маяковский начал свою автобиографию словами: «Я поэт. Этим и интересен» [Маяковский 1955: 9].

²¹ А. Гибсон в работе, представляющей собой первую серьезную попытку проанализировать поэзию Штейгера, указывает, что хотя Штейгера считали наиболее показательным автором неуловимой «парижской ноты» русской эмигрантской литературы, поиск характерных для этой «ноты» интонаций в его произведениях неотделим от анализа и понимания его поэзии. По мнению Гибсона, Штейгер был на самом деле гораздо лучшим поэтом, чем считало при его жизни большинство критиков [Gibson 1990: 141–164].

²² К полемике, которую вел Ходасевич, присоединился и Набоков, осмеивавший Адамовича в своих стихах и в романе «Дар», где последний выведен под именем влиятельного критика по фамилии Мортус, страдающего глазной болезнью и безнадежно слепого также и в вопросах эстетики [Dolinin 1995].

чине — нынешнее поколение русских поэтов в Париже неспособно на большее.

Еще один аспект проблемы соотношения жизни и искусства был выдвинут на первый план формалистами, пытавшимися изгнать реальную жизнь за пределы искусства. Интересно рассмотреть написанную Ходасевичем биографию и сам выбор Державина в качестве героя в свете статьи Б. В. Томашевского «Литература и биография», которую Ходасевич мог знать и которая могла послужить для него исходной точкой в поисках биографического и поэтического единства, способного повлиять на современную поэзию и литературу в целом. Ходасевич, в конце концов, твердо верил в существование органической связи между произведением поэта и его биографией. В своей статье Томашевский предложил различать писателей *с биографией* и *без биографии*, то есть тех, кто использует, и тех, кто не использует собственную биографию как составную часть своих сочинений. Томашевский поставил перед историками литературы вопрос о том, насколько реальная жизнь поэта важна для понимания его произведений.

В некоторых случаях, считал Томашевский, писательская биография действительно важна — особенно когда они создают себе «искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий» [Томашевский 1923: 6–7]. Мы можем рассматривать это положение в свете винокуровского понятия «стилизация», означающего, что писатель выбирает событие (реальное или нет) и делает его частью своей стилизованной жизни, в результате чего событие становится частью мифопоэтического мира автора. То, как мы читаем писателей, зависит от их отношения к собственным биографиям. В случае Пушкина Томашевский указывал, что поэт при написании стихов всегда помнил о своей биографии:

лиризм пушкинских поэм был ясной установкой на автобиографию. Читателю должно было ясно представляться, что так пишет не отвлеченный автор, а живое лицо, биографическими сведениями о котором он располагал. И вот мы видим литературное использование своей биографии [Томашевский 1923: 7].

Согласно Томашевскому, в эпоху романтизма «взаимоотношения жизни и литературы стали запутанны» и «биография стала элементом литературы» [Томашевский 1923: 7]. Повествователи и рассказчики, такие как пушкинский Белкин и гоголевский Рудый Панько, представляли собой дальнейшее выражение этой тенденции; вместо того чтобы пользоваться собственной биографией, писатели стали прятаться за этими выдуманными фигурами.

Таким образом, в эпоху романтизма на первый план выдвинулись «биографические легенды», служившие основой для художественных произведений поэта. Писатели и читатели как бы заключили неписанный договор: они соглашались учитывать эти легенды и во время создания произведения, и в процессе его чтения. По теории Томашевского, в следующую эпоху появятся писатели без биографий, чьи произведения «замкнуты в самих себе» [Томашевский 1923: 8] и потому не будут заимствовать никаких деталей из биографий. Биографии А. А. Фета, Н. А. Некрасова и Н. А. Островского интересны для истории культуры, указывает Томашевский, но не для истории литературы. Переходя к писателям XX века, современникам Ходасевича, Томашевский выделяет свойства, в какой-то мере сходные с теми, которые перечислял сам поэт в «Некрополе»: для Блока, поэта с лирической биографией, «его биография была живым и необходимым комментарием к его произведениям» [Томашевский 1923: 9], но Горький, соглашается Томашевский, действовал в отдельных случаях сознательно, все время помня о своей биографической легенде. В заключение Томашевский пишет: «эта нужная историку литературы биография — <...> та творимая автором легенда его жизни, которая единственно и является литературным фактом» [Томашевский 1923: 9].

Державин, родившийся в середине XVIII века, выпадает из схемы Томашевского. Хотя он написал собственную биографию в форме «Записок», это была по сути *нелитературная* биография. Этим Державин отличался от последующих авторов: его поэзия была органической частью его жизни, однако он не осознавал свой «образ», как романтики и постромантики, и, сле-

довательно, не создавал «биографических легенд» о себе в том смысле, какой придавал этому явлению Томашевский. С точки зрения Томашевского, державинская биография была просто фактом культуры и не представляла интереса для историка литературы. Однако Державин был еще более интересен Ходасевичу именно этим отсутствием чрезмерно развитой саморефлексии. Державинская модель представляла для его биографа XX века наиболее гармоничный способ соединения жизни и искусства, позволяющий избежать крайностей как романтического «созидания жизни», так и бесформенности и эмоциональной неяршливости поэзии «парижской ноты» и прозы «человеческого документа».

ЦИКЛЫ ИСТОРИИ

Образ поэта, который представил Ходасевич в биографии, был сходен с тем, который выдвигал на первый план сам Державин в «Записках»: строптивый, трудный и горячий человек — по его собственным словам, «горяч и в правде черт», но при этом чрезвычайно честный и исполненный сочувствия к тем, кого он считал жертвами. В Державине не было ни иронии, ни рефлексии; его личность и поэта, и человека всегда оставалась здоровой и целостной. Для Ходасевича, сталкивавшегося с современной болезнью иронии в век самопоглощенности, это было идеалом, героикой из прошлого, которая могла послужить образцом для настоящего.

Интересно, что Ходасевич нашел свой идеал в Державине, хотя воплощением русского языка, русской литературы и самой России для него служил Пушкин²³. Как выразил это Ходасевич в поэтической форме:

²³ Вейдле писал, что это чувство было — по крайней мере у него самого — чисто инстинктивным: «Что это такое — Россия? Если бы мне задали этот вопрос, разбудив среди ночи, я вероятно ответил бы: Пушкин. После чего пришлось бы мне задуматься и уже не спать, пожалуй, до утра» [Вейдле 1937: 5].

<...> России — пасынок, а Польше —
Не знаю сам, кто Польше я.
Но: восемь томиков, не больше, —
И в них вся родина моя.

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был — шепчут мне
Арапские святые губы
О небывалой стороне [Ходасевич 1996а: 345].

Восемь томиков пушкинского собрания сочинений символизировали для Ходасевича родину. Для него Пушкин был больше, чем паролем для опознавания людей со сходной историей и мышлением. Пушкин был для него и смыслом России, и даже средством унести Россию с собой в изгнание.

Однако Пушкин был еще и основателем той пророческой традиции в русской литературе, которую Ходасевич ярко описал в эссе «Кровавая пища»²⁴. Эта традиция, по его мнению, лежавшая в основании всей русской культуры, выходила на первый план в трудные, больные времена общего исторического цикла. Придав этой идее оптимистический поворот, Ходасевич утверждал: «В жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное. Изничтожение поэтов, по сокровенной природе своей, таинственно, ритуально. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества. Этого да не будет...» [Ходасевич 1991: 466]. Родник пророчества, возможно, не иссяк за эти годы, и тот «родник творчества, глубоко волнующего, напряженного и живого» [Ходасевич 1996б: 39], который Ходасевич находил в державинской поэзии, сулил скорее возрождение, чем разрушение поэзии. Пушкин, вне зависимости от того, как Ходасевич относился к его поэтическому наследию, был частью другой эпохи: когда русская культура начала уже распадаться. Этот распад должен был найти свое логическое завершение в разложении и упадке символистской эпохи.

²⁴ В названии этой статьи Ходасевич цитирует Пушкина; другими словами, он решил описать пророческую линию в русской литературе через ее основателя.

«Положительный герой», способный вывести русских эмигрантов из тьмы заблуждений и рассеянья к свету новой России, должен был явиться из допушкинской эры. Уже Пушкин, согласно Ходасевичу, начинал смешивать искусство с жизнью:

Он первый связал неразрывно трагедию своей личности человеческой с личностью художника, поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний. Это его привело к своеобразной биографии: к первой русской биографии, в которой жизнь органически и сознательно слита с творчеством. Не случайно было то, что он очутился первым русским писателем-профессионалом в полном смысле слова. Не случайно и то, что в истории его гибели обстоятельства житейские не только механически, но как бы и химически, внутренне слиты с поэтическими. Он первый прожил жизнь как поэт — и только как поэт, и за то погиб [Ходасевич 1996б: 294].

Ходасевич страшился того, к чему могло привести смешение жизни и искусства: по его подсчетам, одиннадцать его знакомых к 1932 году совершили самоубийство [Ходасевич 1991: 464]. Однако как бы ни ценил он Пушкина, именно в жизни Державина он находил победную, а не трагическую судьбу. В конце 1920-х годов ему хотелось прервать все еще длящийся трагический цикл и вернуться в новую триумфальную эпоху.

Идея цикличности русской истории не была изобретением Ходасевича, к ней обращались многие его современники. Тынянов проводил параллели между эпохой Николая I и сталинизмом в «Смерти Вазир-Мухтара», и это только один пример. В конце концов, «Петр Первый» А. Н. Толстого также был построен на сходной идее — сравнении советской эры с царствованием Петра Великого, хотя Толстой стремился подчеркнуть положительную сторону этого соответствия: трудное, но победоносное строительство нового общества. И. А. Бунин в книге «Окаянные дни», впервые опубликованной в 1925 году, также подчеркивал циклический характер русской истории, на которую указывал несколькими десятилетиями ранее В. О. Ключевский (впрочем, его никто не услышал). В записях, сделанных примерно в 1918 году,

Бунин отмечал: «Ключевский отмечает чрезвычайную “повторяемость” русской истории. К великому несчастью, на эту “повторяемость” никто и ухом не вел» [Бунин 1973: 118–119]. Далее Бунин сравнивает крестьянские восстания начиная со Смутного времени и Стеньки Разина, с одной стороны, и революцию — с другой, и добавляет: «Не верится, чтобы Ленины не знали и не учитывали всего этого» [Бунин 1973: 121–122]. Тынянов и Бунин, оказавшиеся в трагическом для себя времени, обращаются к отрицательным историческим параллелям, чтобы понять события сегодняшнего дня. Ходасевича также ужасала перспектива умирания русской культуры, но он искал ответа в «положительной» исторической эпохе.

Чрезвычайно интересно, что за несколько лет до того, как Ходасевич связал между собой XVIII век как начало цикла и XX век как его конец и возможное начало нового цикла, то же самое сделал и один из его современников. П. К. Губер в книге «Донжуанский список Пушкина» (1923), наверняка входившей в круг чтения Ходасевича-пушкиниста, противопоставлял XVIII век последующим периодам в весьма схожей с Ходасевичем манере:

В русской истории XVIII век есть век удачи и успеха, век энергических усилий, увенчанных счастливыми достижениями, век смелости, новизны и внешнего блеска, век, по преимуществу, аристократический и дворянский, жестокий век, не менее жестокий, чем эпоха Великой Европейской войны, так что XIX столетие представляется какой-то интермедией гуманности между двумя актами кровавой драмы. То была эпоха чувственная, легкомысленная, дерзкая, скептическая, очень умная и даже мудрая по-своему <...> Эта эпоха оглушала себя громом побед и громом литавр; упивалась наслаждениями в полном сознании их непрочности и мгновенности; тратила силы, не считая; не боялась смерти, хотя любила жизнь до безумия. Рядом со своим предшественником XIX век кажется каким-то неудачником <...> [Губер 1990: 12].

Губер предполагал также, что начало нового цикла русской истории может напоминать XVIII век:

мы уже сравнительно легко согласимся, что и XVIII век мог не стоять в русской истории совершенно изолированно. Ничто не мешает ему послужить прообразом эпох новых, еще не наступивших. Уже не двадцатому ли столетию сужден этот удел? [Губер 1990: 14–15].

Столкнувшись с апокалипсисом революции, Ходасевич решил вернуться в эдем XVIII века, в состояние невинности до пушкинского «грехопадения», когда все понятия были проще и не возникало искушения согрешить. Принявшись за поиски «положительного героя» из прошлого, который мог бы быть полезен в настоящем, Ходасевич был вынужден обойти Пушкина и XIX столетие, век заблуждений, чтобы обратиться вместо этого к Державину и веку удач и успехов. Ходасевич отчаянно искал средства преодолеть собственную эпоху и, хорошо зная о плодах древа познания, все еще надеялся стать опосредующим звеном нового цикла:

В России новой, но великой,
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок... [Ходасевич 1996а: 362].

В написанном в 1937 году эссе о Набокове он связал «Памятник» Горация с аналогичными текстами Державина и Пушкина [Ходасевич 1991: 458–459]. В собственном стихотворении он обратился к этой традиции и стал если не последним, то *прочным* звеном: «Но все ж я прочное звено: / Мне это счастье дано».

«ПОЭТИЧЕСКАЯ ФОРМА» ЖИЗНИ

Ходасевич заявлял, что его книга «Державин» ни в коем случае не является художественным вымыслом, но представляет собой точное описание жизни:

Биограф — не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но отнюдь не выдумывать. Изображая жизнь Державина и его творчество (поскольку оно связано с жизнью), мы во всем, что

касается событий и обстановки, остаемся в точности верны сведениям, почерпнутым и у Грота, и из многих иных источников [Ходасевич 1997а: 121].

Соблюдая строгую методологическую дисциплину, Ходасевич реконструировал жизнь Державина путем пересказов и анализа источников. Он осуществлял эту работу в трудных условиях эмигрантской жизни и потому не имел доступа к новым материалам; вместо этого ему приходилось использовать собственные автобиографические записи Державина, а также воспоминания современников и огромную биографию поэта, написанную Гротом.

Однако Ходасевич объяснял, что не делает сносок, так как «иначе пришлось бы их делать едва ли не к каждой строке» [Ходасевич 1997а: 121], он называл только одну из причин подобного решения. Значительная часть материала, использованного Ходасевичем, действительно была взята непосредственно из источников, и текст часто совпадал с ними дословно, отчего справочный аппарат в виде сносок, если бы давался в книге, оказался бы громоздким и неуклюжим. Однако более важным фактором для автора была публика, для которой он писал. Не все читатели могли свериться с Гротом или Державиным, и, разумеется, не каждый эмигрант захотел бы расшифровывать педантичный академический стиль Грота или эксцентричную прозу XVIII века — записки Державина. Державинская автобиография на самом деле могла показаться претенциозной даже в то время, когда была написана: поэт рассказывал о себе в третьем лице, прибегая к самовосхвалениям и защищаясь от возможных нападок. Ходасевич преобразовал этот рассказ, превратив его в сдержанный и обаятельный портрет великого литературного «старика». При этом, хотя Ходасевич строго придерживался основной линии, в хронологическом порядке рассказывая о жизни поэта от рождения до смерти, ему пришлось подвести под это новое основание, создать скелет, на котором нарастет плоть его собственного Державина. Если вернуться к метафоре шитья лоскутного одеяла, то «лоскутками» здесь оказались определен-

ные исторические факты или анекдоты, которые Ходасевич-биограф должен был соединить. У него оставалась также и возможность выбора: какой именно из «лоскутков» исторической правды подшить, а какой отбросить. Выбор нескольких «лоскутков» из нескольких возможных представляет собой своего рода «фабулизацию» жизни или события. Внедрение их в сюжет — сшивание воедино. Можно предположить, что Ходасевич поддавался искушению добавить к своему описанию державинской жизни воображаемые события, диалоги или персонажей, как часто поступают биографы-романисты. Сам поэт, однако, клялся, что все эти элементы его биографии были основаны на исторических источниках, документах и письмах:

Что касается дословных цитат, то мы приводим их только из воспоминаний самого Державина, из его переписки и из показаний его современников. Такие цитаты заключены в кавычки. Диалог, порою вводимый в повествование, всегда воспроизводит слова, произнесенные в действительности, и в том самом виде, как они были записаны Державиным или его современниками [Ходасевич 1997а: 121].

Ходасевич действовал так, как, по его представлениям, должен поступать историк, изображающий своего героя в соответствии с источниками и добавляющий только некоторые собственные суждения и связки [Ходасевич 1997а: 121]. Однако заявления Ходасевича относительно точности его исторического исследования должны заставить задуматься читателей. Почему автору было так важно, чтобы читатели поверили, что его книга — это «подлинная» биография Державина?

Все детали, внесенные в эту биографию, основаны на исторических источниках. Однако важно «сшить» жизненные подробности в связный нарратив, сметать вместе все куски, чтобы обнаружился общий узор лоскутного одеяла. Создавая свое повествование о жизни Державина, Ходасевич одновременно интерпретировал ее, проводя несколько взаимосвязанных идей. Как мне кажется, у Ходасевича было три важных идеи. Во-первых, он хотел написать биографию, которая представила бы

«поэта» как универсальный характер, оставаясь при этом верной облику исторического Державина и правдиво воспроизводя его жизнь. Во-вторых, Ходасевич, желая найти в биографии Державина обобщающее единство, приходил к двум главным темам: присутствие Бога в жизни поэта, определившее его понимание себя в мире, и роль судьбы, руководившей державинскими поступками. Ходасевич манипулировал державинским пониманием Бога и судьбы, используя эти категории — основные в эпистемологии XVIII века — для построения повествования. И в-третьих, хотя Ходасевич нигде в своей книге не связывает Державина с историей России XX века, именно в биографии Державина он нашел истоки связи между поэзией и политикой, которая оказалась важна для русской литературы и, возможно, определила в конечном итоге то положение вещей, в результате которого Ходасевич в эмиграции, чувствуя свое бессилие, вынужден был замолчать как поэт. В образе Державина Ходасевич как бы предлагал своему времени взглянуть на начальный победный момент цикла в надежде инспирировать новое начало и сорвать трагический финал.

Зорин определил главный принцип нарративной конструкции «Державина», по контрасту с трудом Грота и собственными «Записками» Державина, как принцип «психологических расшифровок». Ходасевич отталкивался от хронологии событий державинской жизни, но уделял большое внимание внутреннему состоянию своих героев, сосредотачиваясь на их мотивах, чувствах и реакциях. Как часто бывает в биографиях, Ходасевичу нужно было найти зазор для собственной интерпретации в промежутке между источниками, которыми он пользовался, — в данном случае отличавшихся «апсихологизмом» автобиографических набросков Державина и отмеченной «академической осторожностью» книгой Грота. Зорин считает, что писательская интуиция Ходасевича позволила ему заполнить эти зазоры [Зорин 1988: 21], и он абсолютно прав. Ходасевича, похоже, посетило некое озарение, позволившее ему понять характер Державина, его положительные качества и ошибки, победы и промахи. Зорин далее утверждает, что «психологические рас-

шифровки, о которых идет речь, составляют только внешний слой повествования, его, так сказать, фабульную основу. Сюжет же книги определяется более глубоким пластом авторской мысли — концепцией личности Державина, которую предложил Ходасевич» [Зорин 1988: 23]. Именно эта личность — «Державин Ходасевича» — стала основой книги и причиной ее появления. Опираясь на тезис Зорина, добавим, что психологические объяснения Ходасевичем изученных фактов часто принимают форму «творческого декодирования». Но кто лучше способен проникнуть в творческий процесс поэта, чем другой великий поэт?

Одна из главных задач Ходасевича состояла в том, чтобы создать своего рода архетипическую биографию творческого, плодовитого поэта, который мог бы сыграть для потомков роль героя и образца для подражания, сохранив всю свою поэтическую славу и всю свою гуманность. Ходасевич писал о преодолевшей пространство и время связи, о «сверхличной» истории поэтов и писателей:

Мы — писатели, живем не своей только жизнью. Рассеянные по странам и временам, мы имеем и некую сверхличную биографию. События чужих жизней мы иногда вспоминаем, как события нашей собственной. История литературы есть *история нашего рода*; в известном, условном смысле — история каждого из нас [Ходасевич 1926: 33]²⁵.

Этот принцип взаимосвязанности заставляет вспомнить оценку Ходасевичем самого себя как «звена» в цепи русских писателей в стихотворении «Памятник». В «Державине» есть фрагмент, где подчеркивается, что эта книга задумана как нечто большее, чем просто биография конкретного исторического лица, поэта:

²⁵ См. также [Gibson 1990: 69]. Сходным образом воспринимал других поэтов Бродский, который говорил, что иногда *чувствует* себя У. Х. Оденем [Montenegro 1987: 538].

В жизни каждого поэта (если только не суждено ему остаться вечным подражателем) бывает минута, когда полусознанием, полуощущением (но безошибочным) он вдруг постигает в себе строй образов, мыслей, чувств, звуков, связанных так, как до того они не связывались ни в ком. Его будущая поэзия вдруг посылает ему сигнал. Он угадывает ее — не умом, скорей сердцем. Эта минута неизъяснима и трепетна, как зачатие. Если ее не было — нельзя притворяться, будто она была: поэт или начинается ею, или не начинается вовсе [Ходасевич 1997а: 191].

В этой части книги Державин изображается в начале своего пути, как автор «Читалагайских од». Эти стихотворения указывают на «неизъяснимый и трепетный» момент рождения Державина как поэта. Начиная с произошедшей в его жизни критической творческой инициации, Державин становится в восприятии Ходасевича подлинным архетипическим поэтом.

Оглядываясь через века на жизнь Державина, Ходасевич различал некий образец, подсказывавший структуру его книги. Одной из главных составляющих этого образца жизни поэта было его отношение к Богу:

От рождения был он весьма слаб, мал и сух. Лечение применялось суровое: по тогдашнему обычаю тех мест, запекали ребенка в хлеб. Он не умер. Было ему около года, когда явилась на небе большая комета с хвостом о шести лучах. В народе о ней шли зловещие слухи, ждали великих бедствий. Когда младенцу на нее указали, он вымолвил первое свое слово:

— Бог! [Ходасевич 1997а: 216]²⁶.

²⁶ Подобно Державину, сам Ходасевич при рождении «был слаб и хил чрезвычайно», «не жилец», как он писал в автобиографическом эссе «Младенчество» [Ходасевич 1991: 255–256], и оставался слабым и болезненным всю жизнь. Как уже говорилось, Ходасевич противопоставлял Державина себе, прибегая к расхожему приему: «Все эти события допамятные, для меня как бы доисторические. Сюда же относится и рассказ о первом слове, мною произнесенном. Сестра Женя, которой было тогда двенадцать лет, катала меня, как куклу, в плетеной колясочке на деревянных колесах. В это время зашел котенок. Увидев его, я выпучил глаза, протянул руки и явственно произнес: “Кыс, кыс!”. По преданию, первое слово, сказанное Державиным, было — Бог. Это, конечно, не в пример величественней. Мне остается утешаться лишь

Первое явление Бога в жизни Державина дает Ходасевичу категорию для воплощения сюжета. Ходасевич указывает на связь между кометой и другой важнейшей фигурой его жизни — Екатериной II:

Недаром явилась на небе 1744 года та шестихвостая комета, которую указали младенцу-Державину. Сулила она не бедствия, как в народе думали, но все же события величайшей важности. В тот самый год, девятого февраля, прибыла в Москву принцесса София-Фредерика Ангальт-Цербстская. Императрица Елизавета Петровна вызвала ее в Россию и выдала замуж за своего племянника, великого князя Петра Федоровича. Принцесса стала великой княгиней Екатериной Алексеевной, женой наследника русского престола [Ходасевич 1997а: 130].

Всего за два месяца до приезда Державина в Петербург скончалась Елизавета Петровна. Петр III стал императором, а Екатерина, соответственно, императрицей. Начиная с этого момента Ходасевич подчеркивает связь между Екатериной и Державиным — царица и поэт, оказавшие важное влияние друг на друга и на ход политической истории России.

Отношение Державина к самодержавию также оказывается центральным моментом в биографии. Хотя поэта, как и большинство молодых дворян, с детства заставляли верить в божественную природу самодержавия, Ходасевич предполагает, что к моменту написания «Читалагайских од» Державин в это уже не верил. «Насколько повлияла тут пугачевщина, решить невозможно, у нас нет прямых данных» [Ходасевич 1997а: 216], — писал он, пряча свою интерпретацию под маской «объективного историка». Ходасевич выводит взгляды поэта на монархию из его поэзии и доказывает, что Державин видел основу

тем, что вообще есть же разность между Державиным и мной, — и еще тем, что в конце концов, выговаривая первое слово, я понимал, что говорю, а Державин — нет» [Ходасевич 1991: 256]. Любопытно, что, проводя контрастную параллель между собой и Державиным, Ходасевич цитировал «Евгения Онегина»: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной».

легитимности царского престола не в Боге, а в народе. Он показывает, как выразились эти взгляды в нескольких державинских стихотворениях, и заключает:

Это значит, во-первых, что властитель, не опирающийся на народную любовь, в сущности безвластен. Во-вторых, что он и не царь, а тиран, захватчик власти, которого можно согнать с престола, не совершая никакого святотатства. Следовательно, царя от тирана отличает не помазание, а любовь народа. Только эта любовь и есть истинное помазание. Таким образом, не только опорой, но и самым источником царской власти становится народ [Ходасевич 1997а: 217].

Интерпретация мировоззрения Державина принадлежит самому Ходасевичу: «Эта мысль не вяжется с укоренившимися представлениями о Державине. Однако ж, она не случайно, не в “поэтическом жару” высказана; Державин постоянно к ней возвращается, она отныне лежит в основе его воззрений, и без нее понять Державина невозможно» [Ходасевич 1997а: 217]. На этом фрагменте читатель, живший в Европе 1930-х годов, должен был остановиться, чтобы обдумать собственное отношение к монархии и к правившему в СССР «народному правительству». Идеи Державина в пересказе Ходасевича могли оказаться полезными для современных политических дискуссий.

Если поступками царя руководит не Бог, то, значит, волю властителя должен направлять кто-то другой, и Ходасевич указывает, что для Державина такой высшей волей был закон. Именно Екатерина вдохновила державинскую секулярную религиозность, сделавшуюся движущей силой его стихов и поступков на государственной службе. Идеи Просвещения нашли выражение в знаменитом «Наказе» императрицы, который стал для Державина мерилем земных дел и повлиял на его представления о природе царской власти. Ходасевич развивает мысли своего героя о законе следующим образом:

После того, как существующее законодательство было с высоты трона объявлено несовершенным и не ограждающим народа от произвола и кривотолка; после того, как отсутствие законности

было признано первым злом русской жизни; после того, как законопослушание было названо основной добродетелью не только подданного, но и монарха, — у Державина, можно сказать, открылись глаза. Простое слово *Закон* в русском тогдашнем воздухе прозвучало, как откровение. Для Державина оно сделалось источником самых высоких и чистых чувств, предметом сердечного умиления. *Закон* стал как бы новой его религией, в его поэзии слово *Закон*, как Бог, стало окружено любовью и страхом [Ходасевич 1997а: 218].

Державинское выдвигание на первый план закона способствует реабилитации героя в глазах Ходасевича; он не согласен с тем, что Державин был верным слугой самодержавия и льстил власть имущим; вместо этого Державин представлен целостной личностью, которой двигали одни и те же импульсы и в поэзии, и на государственной службе. Для XX века подобная ориентация на закон как основу правления и власти «звучала как откровение».

У Державина в жизни была этическая цель: распространять уважение к закону по всей стране — и на служебном поприще, и с помощью поэзии. И Державин чувствовал, что может оказывать влияние на людей как государственный деятель и как поэт. Закон становился его первейшей заботой: «Губернаторство <...> открывало доступ к тому, что Державин считал как бы своим призванием: к прямому насаждению законности там, где доньше о законности имели всего менее понятия» [Ходасевич 1997а: 230–231]. У Ходасевича вызывало восхищение державинское уравнивание поэзии и государственной службы, хотя оно, возможно, отличалось наивностью и, разумеется, не встречало понимания у современников Державина и самой государыни. Ходасевич писал о Екатерине и Державине: «Несравненная прозорливостью» немало бы удивилась, если бы вдруг ей сказали, что служба Державина вдохновлена тою же мыслию, что и поэзия» [Ходасевич 1997а: 254]²⁷.

²⁷ Державин зашел даже дальше: в письме к Е. Р. Дашковой, которое цитирует Грот [Грот 1880: 543–544], он писал, что был бы счастлив продолжать воспевать хвалы Фелице, «если б не был уверен, что ей приятнее действия

На протяжении всей своей жизни Державин, как его изображает Ходасевич, искал проявлений Бога, будь то чудеса природы, монарх или закон. Однако, пройдя через все стадии поиска, к концу жизни поэт вернулся к идее Бога в самой чистой форме. Книга и жизнь, которая началась со слова «Бог» и достигла своей первой поэтической вершины в оде «Бог», закончилась самым подходящим образом — возвращением к Богу.

Трактовка Ходасевича «Реки времен» — последнего стихотворения Державина — предполагает, что поэт написал величайшую из своих религиозных од на смертном одре: «Стихи были только начаты, но их продолжение угадать нетрудно. Отказываясь от исторического бессмертия, Державин должен был обратиться к мысли о личном бессмертии — в Боге» [Ходасевич 1997а: 393]. Бог, государь и закон были важнейшими категориями, определявшими русскую жизнь в XVIII веке, и потому Ходасевич выбрал их основой для построения державинской биографии. Кроме того, именно эти три понятия отсутствовали — к лучшему или к худшему — в собственной жизни Ходасевича.

Один из самых сильных фрагментов книги Ходасевича — это описание того, как Державин сочинял свой шедевр, оду «Бог». Это единственное место в биографии, где Ходасевич приоткрывает перед читателем дверь в мастерскую поэта. Интересно сравнить обработку Ходасевичем этого эпизода с первоисточником, державинскими «Объяснениями», и вторичным источником — книгой Грота. Вот фрагмент из работы Ходасевича:

Сердце хотело уединения, он решил бежать. Вдруг объявил жене, что едет осматривать белорусские свои земли, в которых никогда не был, хоть владел ими семь лет. Стояла самая распу-

наши, отвечающие божественной воле ея, нежели слова <...> ежели б я узнал, что подлинно будет угодно мое иногда в поэзии упражнение и не причтется сие в укоризну должности и званию моему, то не взирая на ненависть моих недоброжелателей, не терпящих сильно стихотворства, я бы посвятил навсегда слабые мои способности на прославление благодетельницы человеческого рода» [Державин 1869: 631–632]. То освещение, которое придает это письмо публичным заявлениям Державина, безусловно, повлияло на взгляды Ходасевича.

тица, о дальней дороге нечего было думать. Жена удивилась, но он ей не дал опомниться. Доскакал до Нарвы, повозку и слуг бросил на постоялом дворе, снял захудалый покой у старой немки и заперся в нем.

Он писал, пока сон не валил его на постель, а проснувшись, вновь брался за работу. Старуха носила ему пищу. Он работал в таком же диком уединении, в таком же неистовом напряжении телесных и душевных сил, в каких Челлини отливал некогда своего Персея. Так продолжалось несколько дней.

То была вновь высокая ода. Державин сам с замиранием сердца ощущал высоту своего парения. Образы и слова он вновь громоздил, точно скалы, и, сталкивая звуки, сам упивался звуком их столкновений.

Он написал не много — около ста строк всего. Из них не все сделаны из одинаково драгоценного материала, но все равновесны и одинаково наполнены. В этих стихах нетрудно узнать автора Читалагайских од. Но там все-таки был перед нами отчаянный подмастерье, работавший наугад, знавший замечательные удачи, но местами лишь портивший материал; теперь это полный мастер. Нетрудно узнать в нем и лаконического автора оды на смерть Мещерского. Но теперь его лаконизм перестал быть порывист и угловат. В «Бог» Державин привел в движение какие-то огромные массы; столь же огромна сила, на это затраченная, но ни единая частица ее не пропадает даром, и надсада, усилия мы нигде не видим. Таково на сей раз его господство над материалом, что с начала до конца все в оде движется стройно и плавно, несмотря на то, что в процессе работы он постепенно отходит от первоначального замысла. Вдохновение владеет им, но материалом владеет он [Ходасевич 1997а: 227–228].

Основные элементы этого фрагмента восходят к державинским «Объяснениям» и «Заметкам», иногда в той форме, какую придал им пересказ Грота. В качестве основы рассказа Ходасевич в конечном итоге цитирует собственные замечания Державина (части, использованные Ходасевичем, включая фрагмент, на котором основан приведенный выше пример, выделены курсивом):

Автор Первое *вдохновение*, или мысль, к написанию сей оды получил в 1780 году, быв во дворце у всенощной в Светлое воскресенье, и тогда же, *приехав домой, первые строки положил*

на бумагу; но, будучи занят должностию и разными светскими суетами, сколько ни принимался, не мог окончить оную, написав, однако, в разные времена несколько куплетов. Потом, в 1784 году получив отставку от службы, приступал было к окончанию, но также по городской жизни не мог; беспрестанно, однако, был побуждаем внутренним чувством, и для того, чтоб удовлетворить оное, сказав первой своей жене, что он едет в польские свои деревни для осмотра оных, поехал и, прибыв в Нарву, оставил свою повозку и людей на постоялом дворе, нанял маленький покой в городке у одной старушки-немки с тем, чтобы она и кушать ему готовила; где, запершись, сочинял оную несколько дней, но, не докончив последнего куплета сей оды, что было уже ночью, заснул перед светом; видит во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся, и в самом деле, воображение так было разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и ту ж минуту, при освещающей лампаде написал последнюю сию строфу, окончив тем, что в самом деле проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему вверены были (Курсив мой. — А. Б.) [Державин 1866: 594]²⁸.

Замечание, что Державин никогда не видел своих поместий, восходит к державинскому описанию тех же событий в его «Заметках» («вздумал он съездить в белорусские деревни, дабы, не видав их никогда, осмотреть» [Державин 1866: 558–559]). Там же Державин объясняет, почему он остановился в Нарве: дорога оказалась непроезжей («дорога начинала портиться»). Это иллюстрация к словам Ходасевича о том, что надо было бы давать ссылки едва ли не на каждую строчку в его тексте. Вторая часть этого описания и следующего за ней текста, особенно интерпретация оды, представляет собой пример того, что Зорин называет «психологическими расшифровками».

В эпизоде, описывающем поездку Державина в Казань, Ходасевич прибегает к понятию судьбы, чтобы понять жизнь своего героя: «Словно сама судьба так устраивала, что он вновь, уже

²⁸ Державин, как и Ходасевич, видел связь между историей о своем первом сказанном слове и этой одой. В своих «Объяснениях» он рассказывает историю о своем «первом слове» именно в связи с одой «Бог».

в который раз, оказался незаметным спутником Екатерины» [Ходасевич 1997а: 140]. В этом смысле державинская жизнь кажется «судьбой». Другие обращения к судьбе в биографии более прямолинейны, как, например, в объяснении державинской серии карточных выигрышей после восстания Пугачева: «Фортуна ему доплатила за то, что недодано было отечеством» [Ходасевич 1997а: 197]. Здесь Ходасевич снова оперирует понятиями и способами объяснения событий, свойственными XVIII веку. «Фортуна» — одно из самых распространенных понятий такого рода, и наверняка сам Державин и его современники прибегли бы к сходному суждению в разговоре о неожиданной удаче поэта в карточной игре. В то же время мы должны помнить, что именно Ходасевич выбирал детали для своего лоскутного одеяла, и его обращение к понятиям «судьба» и «Бог» не было случайным. Создавая биографию Державина, Ходасевич манипулировал «законами» Бога и судьбы, чтобы подчеркнуть героическую природу избранной темы и подчеркнуть драматический характер жизни своего героя.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ «ПЕРЕСОЗДАНИЕ»

В биографии Державина есть несколько ключевых сцен, в которые Ходасевич сумел внести высокое, символическое понимание событий. При внимательном чтении последних страниц книги нетрудно заметить эту повествовательную технику и неразрывную связь двух тем, которые проводит Ходасевич: темы Бога и судьбы. В последней мощной сцене автор рассказал об открытии знаменитого последнего стихотворения Державина и о похоронах поэта.

В три часа утра, когда солнце уже вставало, и пробуждались птицы, и легкий туман еще покрывал поля, и Волхов, казалось, остановился в своем течении, Дарья Алексеевна и Параша вошли в пустой кабинет Державина. Там, в дневном свете горела еще свеча, его рукою зажженная, лежало платье, скинутое им с вечера. Молитвенник был раскрыт на той странице, где оста-

новилося его чтение. Параша взяла аспидную доску — на ней было начало оды:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы! [Ходасевич 1997а: 392].

Этот фрагмент из книги Ходасевича отмечен приметамии поэзии: рифмующаяся пара *течение* — *чтение* ассоциативно связывается со *стремленьем* у Державина, а пара *свеча* — с *вечера* значительно усиливает звуковую сторону его прозы. Вслед за этим разделом Ходасевич подытожил то, что считал изменяющимся отношением Державина к жизни, смерти и бессмертию. В связи с «Рекой времен» он пишет:

Он задумался о том, что будет, когда оно вообще кончится,
и Ангел, поклявшийся, что *времени больше не будет*, вырвет
трубу из Клииных рук, и сам вострубит, и лирного голоса
Мельпомены не станет слышно [Ходасевич 1997а: 393].

Книга заканчивается ярким описанием похоронной процессии: украшенный свечами кортеж с телом Державина плывет по Волхову.

Река в данном случае — важный образ, наполненный чрезвычайно богатым символическим содержанием. Это неумолимая река времени, уносящая в забвение все, включая тело поэта. И в то же время кажется, что эта река перестала течь: «Волхов, казалось, остановился в своем течении». Таким образом, пессимистический вывод последнего стихотворения Державина переворачивается, превращаясь в *exegi (или даже exegit) monumentum*²⁹. Однако возможно, что остановившаяся река означает

²⁹ Этот памятник остановившемуся времени предвещает следующий важнейший памятник в истории русской литературы — пушкинское «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

нечто иное, поскольку она перекликается со словами об интересе Державина к Апокалипсису, где говорится, что, когда остановится река времен, времени больше не будет. И действительно, как уже было сказано, автор «Державина» сам был погружен в мысли о русском Апокалипсисе — конце России и ее литературы.

В чем состоял метод Ходасевича, позволивший достичь такой многомерной символичности, и в чем состояла цель автора? Ответ на этот вопрос можно почерпнуть из отдельных элементов финала книги. Последнее стихотворение Державина о реке времен хорошо известно и, разумеется, воспринимается мощным финалом творчества поэта. Слова Ходасевича о том, что Державина заботил конец времен, представляют собой еще один случай «психологической расшифровки», основанной на источниках (на этот раз — на данном стихотворении). Лодка, перевозящая тело Державина по Волхову, — эпизод, взятый непосредственно из свидетельств очевидцев [Грот 1880: 1004].

Однако слова, открывающие заключительную часть книги («В три часа утра, когда солнце уже вставало, и пробуждались птицы, и легкий туман еще покрывал поля, и Волхов, казалось, остановился в своем течении» (Курсив мой. — А. Б.)), все-таки являются интерпретацией Ходасевичем исходной сцены. Эти строки — ключевые для его книги, поскольку здесь вводится мотив реки. Причем даже у этих строк есть источник, который Ходасевич почти дословно цитирует, — мемуары воспитанницы Державина П. Н. Львовой (Параши). Она писала: «Было три часа утра; солнце вставало во всем своем величии; ни облачка на небе, везде глубокая тишина, легкий туман покрывал еще поля, Волхов как будто остановился в своем течении, со всех сторон пели и щебетали птички». В воспоминаниях эти слова означают не то же, что у Ходасевича. Она рисует величественное утро только для того, чтобы оттенить свою тоску: «Но я ничем не могла наслаждаться: мне бы хотелось, чтобы все отвечало моей скорби» [Грот 1880: 999]. Львова не цитирует последнюю оду Державина, и таким образом, в ее сочинении

река выступает просто как элемент пейзажа, лишенный высшего смысла³⁰.

Перерабатывая этот источник, Ходасевич высвобождает его описательный потенциал, но делает это очень осторожно. Он использует державинское стихотворение, расположение имени и похоронную процессию на Волхове для создания яркой художественной картины, однако составленной с помощью приема монтажа от начала и до конца из чужих слов и образов. Рисуя образ Державина, который для Ходасевича представлял гармоническое сочетание искусства и жизни, автор пытался вторить этому сочетанию, сшивая «лоскутки» мемуаров в новую ткань — на этот раз свою собственную. С помощью биографии Державина Ходасевич пытался вмешаться в циклический процесс истории, даже несмотря на сомнения в успехе такого предприятия. Внедряя человеческий фактор в процесс, который обычно приписывается Богу и судьбе, он спорил с пессимизмом последней оды Державина и снова подчеркивал, что если время кончилось для Державина как человека, то бессмертный поэт продолжает жить и, возможно, сумеет повлиять еще и на новую эпоху.

В 1931 году в рецензии на роман «Державин» П. М. Бицилли пишет: «Думается, что было бы насилием над материалом писать так о любом великом художнике позднейшего времени» [Бицилли 1988: 372]. Метод Ходасевича — соединить воедино жизнь поэта и жизнь человека — удачен, по мнению критика, только по отношению к тем, чье творчество относится к эпохе, предше-

³⁰ Особенность Волхова заключается в том, что он на самом деле может течь в обоих направлениях. Это происходит весной, когда давление тающего ладожского льда преодолевает течение источника реки. Упоминание об остановившемся течении восходит к воспоминаниям Львовой о случившихся каждую весну подобных событиях. Однако в июле, когда проходили похороны, течение должно было снова направляться в сторону Новгорода (иначе это похоронное шествие не стали бы планировать таким образом). Даже если Ходасевич знал об этом природном явлении, он, конечно, прибег к этому образу не для географической точности, а в символических целях. Я благодарю Дж. Калбуса за указание на это явление.

ствовавшей романтизму. Однако Бицилли, возможно, не осознавал, что предсказывает успех Ходасевича как биографа; когда Ходасевич завершил «Державина», началось горячее обсуждение возможности подобной книги о главном культурном идоле эмиграции — Пушкине. Однако метод биографического исследования, примененный Ходасевичем, для этого не годился: Пушкин не мог стать еще одним «героем», подобным Державину. Если державинский образ был целителен для послечеховского «перешедшего границу» русского общества, то Пушкин мог стать для него ядом.

Глава 5

«Прощание с Пушкиным»: Ходасевич и его Пушкин

Но: восемь томиков, не больше —
И в них вся родина моя.

В. Ф. Ходасевич, 1923

Я был резов, ленив и вспыльчив, но чувствителен
и честолюбив, и ласкою от меня можно было
добиться всего...

А. С. Пушкин. Из «Русского Пелама», 1834–1835

Париж. 17 января 1935 года. Помещенное в газете «Возрождение» объявление «“Пушкин” В. Ф. Ходасевича» напоминало читателям о приближении столетней годовщины со дня смерти и о еще не законченной, но весьма своевременной биографии великого поэта. В Советской России, утверждали авторы, пушкинисты не теряют времени даром и готовят новые издания, однако любая биография, которая там появится, неизбежно окажется ущербной. Преимущества советских ученых — доступ к библиотекам и архивам, однако они обязаны строго блюсти «марксистский метод»: «Биография Пушкина, построенная по канонам диалектического материализма, как бы тщательно ни была разработана ее фактическая сторона, никогда не сможет стать желанной книгой для русского читателя, давно и тщетно ожидающего, чтобы была, наконец, описана жизнь великого поэта» [Возрождение 1935]. Согласно этой логике получалось, что достойных книг о Пушкине пока нет, но любая биография, написанная советскими авторами, неизбежно окажется извращена марксизмом. Достойную книгу, как утверждалось в объяв-

лении, можно было написать только за границей, куда переместился центр подлинной русской культуры. И лучшим автором такой работы мог бы стать Ходасевич, много лет изучавший личность и творческое наследие Пушкина и, собственно, уже давно работавший именно над такой книгой. Как и многие другие поэты, критики и интеллектуалы того времени, Ходасевич давно и постоянно занимался Пушкиным. Ходасевич не только писал стихи, в которых часто прибегал к аллюзиям на лирические и иные произведения великого поэта, он всерьез исследовал пушкинское творчество и популяризировал его в публичных выступлениях. В 1918–1919 годах в Москве Ходасевич провел курс лекций и семинаров о Пушкине для пролеткультовцев¹, в 1921 году принял участие пушкинском празднике в Петрограде, где прочел речь, ставшую широко известной под названием «Колеблемый треножник»². Как указывал Д. Бетеа, Ходасевич погрузился в пушкиноведение еще в середине 1910-х годов — возможно, надеясь обрести в литературоведческом анализе порядок, которого ему недоставало в жизни — в охваченной войной и революцией России [Bethea 1983: 119]. Еще до своего отъезда в 1922 году за границу Ходасевич напечатал множество статей и книг о Пушкине; за рубежом его пушкиноведческие занятия продолжались и совершенствовались. Общение с пушкинистами — будь то дружба с М. О. Гершензоном, открытая критика в адрес Вересаева³ или ожесточенные споры по литературным и даже юридическим вопросам с М. Л. Гофманом⁴ — делали его непосредственным участником «пушкинианы» 1920–30-х годов.

¹ Об этих занятиях, где говорилось и о пушкинских поэтических приемах, и о биографии поэта, см. [Bethea 1983: 123–124].

² О празднике 1921 года см. [Hughes 1992]; о пушкинистике Ходасевича см. [Сурат 1994].

³ См. в 1-й главе о реакции Ходасевича на книгу Вересаева «Пушкин в жизни».

⁴ См. переписку Ходасевича с его адвокатом В. Ф. Зеелером в Бахметевском архиве (Колумбийский университет, Нью-Йорк). См. также [Ходасевич 1928; Ходасевич 1936].

В этой главе мы обратимся к многолетнему «пушкинскому проекту» Ходасевича. В середине 1930-х годов он продолжал работать над книгой «Пушкин»; фрагменты из нее появлялись в парижской газете «Возрождение» в 1932 и 1933 годах; там же в январе 1935 года было объявлено и о скором выходе окончательного текста книги. Хотя Ходасевичу не удалось завершить биографию к столетнему юбилею, он опубликовал еще два отрывка из нее в начале 1937 года в рижской газете «Сегодня». В юбилейный год вместо обещанной биографии он выпустил переработанную версию своей книги 1924 года «Поэтическое хозяйство Пушкина», добавив к ней восемь новых статей и назвав ее «О Пушкине» (1937). Пушкин, как и Державин, присутствовал в размышлениях и сочинениях Ходасевича о русских поэтах и поэзии на протяжении всей жизни, однако ему так и не удалось закончить то, что Зорин назвал «книгой всей жизни»: из нее были опубликованы только несколько «глав».

Анализируя «пушкинские» сочинения Ходасевича, перейдем к некоторым частям фрагментарной пушкинской биографии, а также попытаемся ответить на вопрос о том, кто стал причиной «прощания с Пушкиным» — биограф или объект изображения? Сам Ходасевич — который к концу жизни выбился из сил, или он не сумел отыскать к биографии Пушкина повествовательный ключ, подобный тому, что был им найден к биографии Державина? Или в самом Пушкине было нечто такое, что делало его биографию труднее любой другой, особенно в условиях «социального заказа» в юбилейных торжествах 1937 года?

Как уже говорилось в предыдущей главе, в биографии Державина Ходасевича восхищало достигнутое поэтом равновесие между жизнью и искусством. В свете этого Пушкин, хотя он и достиг высочайших поэтических вершин, не казался «лучшим поэтом». Рассеянность, лень, репутация «гуляки» и неблагонадежность Пушкина — все то, что подробно опишет Ходасевич в отдельных завершенных частях биографии, — помешали ему, подобно Державину, успешно соединить «личностное» и «поэтическое». В конечном итоге Ходасевич не нашел в Пушкине «по-

лезного прошлого». Поэзия Пушкина, похоже, не могла спасти русскую культуру XX века, однако это могли сделать поэты, подобные Державину.

ДЕРЖАВИН И ПУШКИН

При написании державинской биографии Ходасевич использовал в качестве косвенных свидетельств чужие тексты, и важнейшее место среди них занимала повесть Пушкина «Капитанская дочка»⁵. У героев этих книг — Гавриила Державина и Петруши Гринева — оказалось много общего. И тот, и другой происходили из провинциального дворянства и получили домашнее образование, как, например, Митрофанушка в фонвизинском «Недоросле». Можно сказать, что среди прототипов Гринева был и сам Державин — типичный для своей эпохи «недоросль»; пушкинский герой даже получил свое имя от одного из державинских товарищей, участвовавших в подавлении восстания Пугачева, — подполковника Петра Гринева⁶.

И реальный Державин, и вымышленный пушкинский герой были записаны своими отцами в армию, судьбы обоих оказались тесно связаны и с пугачевским восстанием, и с Екатериной II. В конечном итоге обоим улыбнулась удача, хотя случай Гринева,

⁵ Некоторые из излагаемых далее мыслей были впервые высказаны в работах [Bethea, Brintlinger 1994; Bethea 1998a].

⁶ Ю. Г. Оксман утверждает, что имя пушкинского героя связано не с подполковником Гриневым (как считал Грот), а с лейтенантом А. М. Гриневым, который был арестован по обвинению в измене, но впоследствии оправдан [Оксман 1985: 165]. Однако в данном случае это неважно, поскольку Ходасевичу, по-видимому, было известно только мнение Грота. Не до конца ясно, читал ли Пушкин державинские «Записки» во время работы над «Историей Пугачева». Он упомянул об их существовании в примечании [Пушкин 1950: 110], однако эти мемуары в то время еще не были опубликованы, и до 1842 года имелась только рукопись, хранившаяся у вдовы Державина. Примечание в «Истории Пугачева» можно понимать двояко. С. Шварцбанд предположил, что «Записки» Державина могли послужить «историко-литературной основой» пушкинского романа [Schwarzband 1994: 151].

безусловно, выглядит более «романическим», в духе Вальтера Скотта: пушкинскому герою помогла сама императрица. Ходасевич напоминал своим читателям о повести Пушкина и о сходстве его героя с Державиным, когда писал о склонности последнего к азартным играм:

В те времена, когда на станциях приходилось подолгу ждать лошадей, а иногда ночевать, станционные трактиры были рассадниками игры и мошенничества. Темные люди подстерегали в них проезжающих. В таком трактире, три года спустя, ротмистр Зурин обыграл <в биллиард> Петрушу Гринева [Ходасевич 1997а: 147]⁷.

Учитывая драматизм той эпохи и возможности, которые она предоставляла для защиты своей чести и проявлений героизма, а также для личности ее героев, Державину и Гриневу неизбежно предстояло оказаться духовными братьями, едва ли не близнецами. Как сказал Ходасевич о своем герое:

Он вырос в глуши, воспитался в казарме, да на постоялом дворе, да в огне пугачевщины. С младенчества было ему внушено несколько твердых и простых правил веры и нравственности. <...> Добро и зло разделял он ясно, отчетливо; о себе самом всегда знал: вот это я делаю хорошо, это — дурно. Словом, умом был прям, а душою прост. Прямота была главное в нем [Ходасевич 1997а: 183].

Это суждение Ходасевича о Державине повторяет знаменитый совет, который дает отъезжающему сыну отец Гринева:

⁷ Ходасевич оспаривает утверждение Пушкина в «Истории Пугачева», восходящее к мемуарам Дмитриева, о том, что Державин повесил человека во время пугачевского восстания «более из поэтического любопытства, нежели из настоящей необходимости» [Ходасевич 1997а: 214]. Любопытно, что события, связанные с подполковником Гриневым, появляются в пятой главе этого пушкинского труда, рядом с описанием храбрости Державина, когда он утихомирил толпу бунтовщиков и повесил зачинщиков. И хотя именно эту сцену Ходасевич решил убрать из биографии, он продолжал использовать «Историю Пугачева» как источник. Об автобиографическом характере «Капитанской дочери» см. [Reyffman 1994].

Прощай, Петр. Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду [Пушкин 1948: 282].

Этот типичный для XVIII столетия свод моральных правил соблюдал не только пушкинский герой, но и Державин. Характер Гринева представлял собой определенный исторический тип, за что пушкинскую повесть чрезвычайно высоко оценил знаменитый историк В. О. Ключевский, он указал, что именно в этом произведении «недоросли» оказались реабилитированы после возведенной на них Фонвизиним клеветы [Ключевский 1990: 398]. Столь же высоко оценивали и превозносили Ходасевича за созданный им характер Державина.

В результате работы с источниками — биографией, написанной Гротом, и воспоминаниями самого Державина — Ходасевич создал образ, который был столь же образцовым и типичным для своей эпохи, как и герой пушкинской повести. Но тот факт, что Ходасевич решил использовать при создании биографии Державина «Капитанскую дочку», создает интересный поворот в проблеме соотношения жизни и искусства в биографии. По словам Вейдле, в работе над биографией художника необходимо изображать вымышленную реальность наряду с тем, что действительно существовало, и в своем первом биографическом проекте Ходасевич включал пушкинский художественный текст в реальную жизнь Державина.

Объявление 1935 года о подготовке Ходасевичем биографии Пушкина содержало убедительные аргументы в пользу высочайших достоинств этого произведения: Ходасевич уже был известен как автор прекрасной биографии Державина; его собственная поэтическая родословная восходила к «пушкинской линии», а его предшествующие работы свидетельствовали о том, что он мог бы стать идеальным биографом Пушкина для эмигрантов 1930-х годов. Однако в дополнение к рекламе готовящейся книги и ее автора это объявление затрагивало и другую проблему, чрезвычайно важную для культурной диаспоры:

тяжелые условия зарубежной литературной жизни в настоящее время таковы, что начатая В. Ф. Ходасевичем работа может быть завершена только в том случае, если заранее будет обеспечена хотя бы некоторая часть ее издания. С этой целью уже теперь должна быть объявлена предварительная подписка на книгу, которая появится в свет в течение 1936 года [Возрождение 1935].

Отсутствие денежных средств и институциональной поддержки составляло существенные трудности жизни и занятий наукой для эмигрантов; с такими проблемами не сталкивались их советские коллеги. Этот аспект литературной жизни был важен не только для Ходасевича. Говоря просто, чтобы писать, нужны были деньги, а доставать их было непросто. В письме к юристу В. Ф. Зеелеру Ходасевич жаловался на финансовые неурядицы и просил в долг, предлагая писателям приобрести со скидкой меховую кофту жены:

Все это мог бы я изложить пространнее — простите за торопливость и опечатки. Но мне надо сию минуту садиться за очередную статью — о медленном самоубийстве Поплавского и, быть может, о том, что самоубийство есть последнее прибежище пишущих писателей, т. е. живущих работой, а не рекламой. <...> За 9 лет я написал более 700 статей — около 250.000 газетных строк — и книгу о Державине (Курсив мой. — А. Б.)⁸.

Таким образом, для написания пушкинской биографии было много причин, и Ходасевич идеально подходил на роль автора

⁸ В. Ф. Ходасевич, письмо к В. Ф. Зеелеру от 12 октября 1935 года [Зеелер 1935]. Набоков в книге мемуаров «Память, говори» писал об эмигрантских писателях: «Вследствие ограниченного обращения их произведений за границей, даже эмигрантским писателям старшего поколения, слава которых твердо установилась в дореволюционной России, невозможно было надеяться, что книги доставят им средства к существованию. Писания еженедельной колонки в эмигрантской газете никогда не хватало на то, чтобы сводить концы с концами» [Набоков 2002: 560]. По иронии судьбы, как это часто бывало с Пушкиным, именно к нему — первому профессиональному русскому поэту, первому, кто сделал литературу прибыльным делом и утверждал, что можно получать деньги за художественные произведения, — Ходасевич и другие апеллировали в своих попытках добиться финансовой самостоятельности.

такой книги. Он был поэтом, всю жизнь изучавшим Пушкина и испытывавшим сильное пушкинское влияние; он был последователем, учеником и в каком-то смысле наследником Пушкина; ему доводилось ранее работать в биографическом жанре: он подготовил и выпустил прекрасную строгую биографию непосредственного предшественника Пушкина — Державина; и наконец, что наиболее важно, похоже, что для тех, кто поддерживал усилия Ходасевича, ценность его подхода состояла в том, что он не был обременен идеологическим грузом, который так давил на советских пушкинистов. Если пушкинское творчество было культурной территорией, на которой сражались два русских сообщества — советское и европейско-эмигрантское, то Ходасевич воспринимался как превосходный боец эмигрантской армии, обладающий отличными литературными навыками и способный создать полную и точную биографию Пушкина.

ПУШКИНИСТИКА ХОДАСЕВИЧА

К творчеству Пушкина Ходасевич обратился поначалу как литературовед и критик, и потому можно сказать, что его (широко понимаемый) «пушкинский проект» начался задолго до попыток написать биографию поэта⁹. Одна из первых научных публикаций Ходасевича была посвящена его поэтическому предку: это была напечатанная в 1915 году работа «Петербургские повести Пушкина» — статья о «Медном всаднике», «Пиковой даме» и «Домике в Коломне». С этой работы началось сотрудничество Ходасевича с Гершензоном: автор послал публикацию знаменитому пушкинисту, надеясь на его отклик [Bethea

⁹ Сурат в комментариях к трем частям пушкинской биографии, озаглавленным «Из книги “Пушкин”» в новом собрании сочинений Ходасевича, указывает, что поэт предпринимал попытку написания биографического труда о Пушкине еще в 1920–1922 годах. Ходасевич, по-видимому, написал начерно три главы, начав с пушкинских предков и описав почти все события, произошедшие до южной ссылки. Кроме того, Ходасевич подписал договор, обязавшись написать такую книгу к 1 июля 1922 года, но исполнению этого плана помешала эмиграция. См. [Ходасевич 1997а: 527].

1983: 119–120, 128 и далее]. Похоже, Ходасевичу казалось, что три петербургские повести отделены от остального творчества поэта, как острова отстоят от центра в прорезанном реками и каналами городе, и что ни одна из попыток их анализа не привела к подлинному «наведению мостов» между этими островами-повестями [Ходасевич 1922: 59]. Ходасевич считал, что он обнаружил такую связь, и написал статью, где доказывал, что «Уединенный домик на Васильевском острове», история, рассказанная Титом Космократовым (псевдоним В. П. Титова), представляла собой тот самый недостающий мостик, который связывает темы, атмосферу и стилистику пушкинских текстов.

Заинтересовавший Ходасевича эпизод сводится к следующему: как-то на одном из званых вечеров Пушкин рассказал историю, которая произвела на услышавшего ее молодого писателя Титова такое впечатление, что он, «придя домой, записал ее. Затем отнес Пушкину, тот просмотрел запись — и в результате повесть была напечатана в редакции Титова, но с пушкинскими поправками в “Северных цветах”» [Ходасевич 1996б: 49]. Такое случалось уже не единожды: Пушкин часто предлагал идеи произведений другим авторам. Так, он намеренно отдал Гоголю сюжеты и «Ревизора», и «Мертвых душ».

В интерпретации Ходасевичем этого анекдота отсутствует обычное для рассуждений на эту тему указание на пушкинскую душевную щедрость. Наоборот, из его статьи следует, что Пушкин, возможно, остался недоволен тем, что отдал этот тщательно выстроенный сюжет. И приписывая этот рассказ Пушкину в публикации 1915 года, где автор обозначен как «Пушкин — Титов», Ходасевич указывал также, что Пушкин впоследствии воспользовался своим случайным «подарком», спародировав эту историю в «Домике в Коломне» [Ходасевич 1915: 32]. Статья, предварявшая публикацию 1915 года, заканчивалась указанием на творческие планы Ходасевича-пушкиниста: «Вместо непрочной связи лирических постижений и неизъяснимых “предчувствий”, мы предлагаем установить между рядом произведений Пушкина прямую и прочную, тематическую и текстуальную связь» [Ходасевич 1915: 33]. «Счастлирое открытие» Ходасевичем

этого рассказа впоследствии оказалось полезно для реализации его потенциала исследователя¹⁰.

Следующий сборник статей был озаглавлен «Поэтическое хозяйство Пушкина»; он выходил в двух вариантах. Ходасевич печатал его по частям в берлинском журнале «Беседа» в 1923–1925 годах; одновременно сборник вышел в Ленинграде в 1924 году. Автор критиковал советское издание из-за множества ошибок, тем не менее обе публикации были для него очень важны. Они не только составили основу его пушкиноведческих исследований, но и, возможно, помогут нам понять, почему попытка написать биографию Пушкина окончилась для поэта неудачей.

После отъезда за границу Ходасевич скитался по всей Европе, жил то в меблированных комнатах, то в съемных квартирах, пока в 1926 году не поселился наконец в Париже. Он зарабатывал на жизнь писательством: иногда публиковал стихи и постоянно печатал статьи и рецензии в таких русскоязычных газетах и журналах, как «Современные записки», «Дни», «Последние новости», «Возрождение», «Сегодня» и др. Последний сборник стихов «Европейская ночь», изданный как часть его «Избранных стихотворений» в 1927 году, заканчивался печальной картиной бессилия и тьмы, заставшей некогда шедшего «путем зерна» сеятеля. В конце 1920-х годов Ходасевич писал почти исключительно прозу; в 1931 году он опубликовал литературную биографию Державина. Однако биография Пушкина, о которой он давно мечтал, так и не была завершена. Уже в середине 1932 года в письме к Берберовой от 19 июля 1932 года Ходасевич признается, что

¹⁰ Ходасевич перепечатал эту работу в своем первом собрании критики и литературоведения — сборнике «Статьи о русской поэзии»; три из пяти помещенных там статей были посвящены Пушкину. Выпущенный в 1922 году сборник заканчивался речью «Колелемый треножник», которой ознаменовалась потеря поэтом надежды на возможность жить в Советской России; в ней он предрекал, что ему придется оставить родину и отправиться в европейское изгнание. О последнем годе жизни Ходасевича в России см. [Bethea 1983: 198–206]. Бетеа, следуя за Берберовой, предположил, что Ходасевич ни за что не уехал бы из России в Европу, если бы не любовь к жене. Разумеется, при этом надо помнить, что он не был «политическим эмигрантом», как называет его Б. Горовиц [Horowitz 1996: 101].

распростался с Пушкиным: «Думаю, что вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощением с Пушкиным. Теперь и на этом, как на стихах, я поставил крест. Теперь у меня нет ничего» [цит. по: Бетеа 1988: 285].

Сурат в книге о Ходасевиче-пушкинисте предположила, что причина этого «прощания» была очень проста: по мнению исследовательницы, написание пушкинской биографии оказалось для Ходасевича гораздо более сложной задачей, чем создание жизнеописания Державина:

Очевидно, что написать биографию Пушкина в любом случае неизмеримо сложнее, чем биографию Державина. Если же прибавить к этому атмосферу «европейской ночи», которой дышал Ходасевич, если вспомнить о глубоком творческом кризисе, который привел его к отказу от поэтического дара, то приходится только удивляться тому, с каким упорством он возвращался вновь и вновь к этому замыслу [Сурат 1994: 92].

Однако, несмотря на то что пушкинская биография, похоже, действительно давалась Ходасевичу труднее, чем державинская, предположение Сурат мне кажется упрощением. Исследовательница постулирует причинно-следственные отношения: если Пушкин сложнее Державина как поэт, то, следовательно, жизнь Пушкина труднее описать. В действительности же биография Державина оказалась предпочтительнее для Ходасевича по другим причинам: в основном потому, что Державин, сильный, надежный, уверенный в себе созидатель и творец, принадлежавший победному XVIII столетию, подходил для заполнения открытой в 1930-е годы вакансии «положительного героя» гораздо лучше, чем аполитичный Пушкин.

СТАТЬИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

«Статьи о русской поэзии», небольшая книжка из пяти статей, опубликованная в Петрограде в 1922 году, была первым выступлением Ходасевича-критика. Первая статья, «Графиня Е. П. Ро-

стопчина», представляла собой раннюю попытку заново открыть биографию поэтессы, «некогда славной, ныне забытой» [Ходасевич 1996б: 17], — задача, сходная с позднейшей серьезной реабилитацией Державина, которой Ходасевич занялся спустя несколько лет. В данном же случае Ходасевич действовал как кавалер, защищавший репутацию дамы от клеветников, причем одним из главных недоброжелателей оказывался Белинский. Даже в этой работе, написанной еще в 1908 году, Ходасевич приближался к Пушкину и Державину, жизни и творчеству которых окажется посвящена значительная часть его собственной творческой биографии. Вот как он восхваляет сочинения Ростопчиной: «Пускай же хоть иногда осеняют их <тех, кто считает, что лирика устарела. — А. Б.> легкими своими крыльями святая простота и родная сестра ее — святая банальность» [Ходасевич 1996б: 38]. То, что Ходасевич ценил в Державине (прямоту и по временам грубость его стихов), а также то, что он ценил в пушкинских стихах (лаконизм и простоту), должно присутствовать и в более пресных и банальных произведениях, и Ростопчина представляет собой как раз такой случай «святой банальности».

Второй элемент в этой связи — это статья 1916 года «Державин (к столетию со дня его смерти)», содержащая главные положения будущей полномасштабной биографии Державина, которой была посвящена наша предыдущая глава. Поэтическое вдохновение, весьма красноречиво описанное Ходасевичем в этой биографии, в ранней работе оказывается подчинено самообладанию труженика; похоже, что для юного Ходасевича продуктивность была столь же важна, как творческие способности. «То как администратор, то как поэт Державин работал не покладая рук» [Ходасевич 1996б: 40]. Однако Ходасевич уже оттачивал свое мастерство, воскрешая старого поэта с помощью следующего описания и характеристики:

Если бы ныне, в сотую годовщину смерти своей, он воскрес и явился среди нас, — как бы он рассердился, этот ворчливый и беспокойный старик... Как бы он разворчался, как гневно запахнул халат свой, как нахлобучил бы колпак на лысое темя,

видя, во что превратилась его слава, — слава, купленная годами трудов, хлопот, неурядиц, подчас унижений — и божественного, поэтического парения [Ходасевич 1996б: 39].

В изображении Ходасевича живой Державин, при всей его сварливости, предстает перед читателем тем, кем не мог предстать в его же представлении вересаевский Пушкин. Сборник 1922 года содержит еще три статьи: «Петербургские повести Пушкина», «О “Гавриилиаде”» и «Колеблемый треножник».

Ходасевич обратился к поэме «Гавриилиада» в 1917 году, — она была напечатана в России «только через восемьдесят один год после смерти Пушкина <...> без сокращений и пропусков» [Ходасевич 1996б: 71]. Именно эта короткая статья в большей степени, чем анализ «Петербургских повестей», послужила началом связанного с Пушкиным биографического проекта Ходасевича. Исследователь задавался вопросом: как читатели могли понимать Пушкина, если эта важнейшая поэма была исключена из корпуса его сочинений? Ходасевич полагал, что сейчас пришло время прочитать все написанное Пушкиным. И как могло получиться, недоумевал он, что пушкинисты потратили столько времени, откапывая в архивах и публикуя самые незначительные наброски и письма, в то время как целая поэма — «Гавриилиада» — до сих пор не появлялась в пушкинских изданиях?

Ходасевич описывал пушкинскую «Гавриилиаду» как важнейшее произведение Пушкина — поэму, «над которой он упорно трудился, которая отразила ряд замечательных черт его творчества, которая так ценна для изучения его биографии и которая, наконец, прекрасна в своей непосредственной, художественной очаровательности» [Ходасевич 1996б: 71]. И даже пояснение, которым сопровождалась публикация поэмы в 1917 году, что «книга предназначается “преимущественно для лиц, изучающих Пушкина, а не для широкого круга читателей”» [Ходасевич 1996б: 71], вызывает гнев Ходасевича и заставляет его взяться за статью, где оспариваются два эпитета, обычно относящиеся к «Гавриилиаде»: кощунственная и непристойная. Вместо этого Ходасевич предполагает, что Пушкина в этот период его творчества следует сопоставлять с итальянским живописцем П. Веронезе.

Дух итальянского Ренессанса включал и языческую радость жизни, и восхищение «дьявольским» очарованием мира, которые здесь используются для трактовки библейской темы [Ходасевич 1996б: 72]. Пушкин, полагает Ходасевич, чувствовал ту же радость, когда писал эту поэму:

Если всмотреться в «Гаврииаду» немного пристальнее, то сквозь оболочку кощунства увидим такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой, что в конце концов хочется спросить: разве не религиозна самая эта любовь? [Ходасевич 1996б: 75].

По мнению Ходасевича, обвинения и в богохульстве, и в непристойности следует отбросить. Те читатели Пушкина, которые были способны понять не только сюжетную линию, открывали для себя «пламя любви», очищающее непристойность поэмы, — пушкинское восхищение красотой. В статье о «Гаврииаде» Ходасевич уже начал рисовать свой образ Пушкина — да, возможно, Пушкин бросал вызов православию и царской цензуре, но он утверждал и серьезное отношение к красоте в поэзии.

Тот герой, которого Ходасевич рассчитывал когда-нибудь изобразить в биографии, уже начал обретать черты в критических статьях. Но дала о себе знать и та проблема, с которой Ходасевич столкнулся при написании биографии. Если красота может спасти мир, то Пушкину могло найтись место в представляемом Ходасевичем «полезном прошлом». Но в конечном итоге Ходасевич будет считать «непосредственную, художественную очаровательность» недостаточно сильным оружием против сил, которым должна была противостоять русская культура.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ХОЗЯЙСТВО ПУШКИНА

Вторая книга статей Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» была опубликована в Ленинграде в 1924 году — как писал автор, «без моего участия и в таком неслыханно искаженном

виде, что я тогда же печатно снял с себя ответственность за ее содержание» [Ходасевич 1997а: 397]. Эта маленькая, неудобная для чтения книжечка (например, в ней отсутствовало содержание) заслуживает тем не менее внимания и обсуждения как часть пушкинского проекта Ходасевича¹¹. Само название книги важно для понимания и поэтической техники Пушкина, и интереса к ней со стороны Ходасевича.

Статьи в книге весьма неровные, иногда они выражают целостную мысль, а иногда просто дают списки — поэтических строк, или в одном случае даже лишенных всяких комментариев цитат, относящихся к географическим местам [Ходасевич 1924: 48–49]. Можно решить, что текст попросту не был закончен и опубликован как рукопись, однако то обстоятельство, что Ходасевич опубликовал ее в очень похожем виде в Берлине, доказывает, что на самом деле он ее все-таки завершил. Если мы обсуждаем фрагментарность пушкинского проекта Ходасевича на всем протяжении его осуществления, то эту книгу можно рассматривать как микрокосм этой фрагментарности.

Название книги дает особенно важное понимание и пушкинского творческого процесса, и указывает, под каким углом рассматривал этот процесс Ходасевич. Слово *хозяйство* подразумевает множество смыслов, расширяющих и обогащающих придуманное поэтом выражение «поэтическое хозяйство».

Хозяйство оставляет также место для игры с его синонимом *экономика*, имеющим латинский корень. *Хозяйство* само по себе подразумевает домоводство и управление. Оно вызывает в памяти выражения «домашнее хозяйство», «сельское хозяйство». Таким образом, Ходасевич, озаглавив свою книгу «Поэтическое хозяйство Пушкина», подчеркивал «домоводческий» и связанный с хозяйственным управлением аспект поэтических произведений. Наряду с утверждением Ходасевича о том, что «Пушкин автобиографичен насквозь» [Ходасевич 1924: 14], здесь появляется образ двух поэтических «холостяков»: Пушкин, так сказать, содержал свой дом в порядке, во всей своей поэзии, и Хо-

¹¹ См. подробнее [Бринтлингер 1997].

дасевич в своей книге хотел исследовать в особенности «поэтическое хозяйство» [Ходасевич 1924: 16], одновременно сравнивая со своим поэтическим «домом»¹².

Как указывалось выше, эта книга претерпела трансформацию в 1937 году, когда Ходасевич добавил к ней восемь статей и напечатал весь сборник под названием «О Пушкине». Изменения подверглись и названия всех статей. Одним из таких названий, прояснявшим всю концепцию, было «Бережливость». В редакции 1924 года статья начиналась так: «Он был иногда до мелочей экономен в своем поэтическом хозяйстве. Иногда одну строку, интонацию, прием берег подолгу — и умел-таки использовать» [Ходасевич 1924: 16]. Эта пушкинская привычка и в самом деле напоминает хозяйственную экономию; как долго моток веревки или другой предмет, который может пригодиться в хозяйстве, пролежит в доме, ожидая момента, когда он может понадобиться? В версии 1937 года Ходасевич переработал этот фрагмент, чтобы более точно определить пушкинскую «экономия»:

Он был до мелочей бережлив и внимателен в своем поэтическом хозяйстве. Один стих, эпитет, рифму порою берег подолгу и умел, наконец, использовать. Примеров такой экономии можно бы привести очень много. В большинстве случаев они ни о чем, кроме именно бережливости, не говорят [Ходасевич 1937а: 39].

Ходасевич при осуществлении своего пушкинского проекта и сам оказался чрезвычайно бережлив, вновь используя и переписывая статьи, создававшиеся в период с 1915 по 1939 год, возвращаясь к теме или идее снова и снова. К сожалению, для критиков XX века домашнее хозяйство — продажа выпуска газеты — брало верх над художественной экономией, подсказывавшей, что предпочтительнее хранить идею до тех пор, пока та не будет готова для предоставления публике или, еще лучше, пока автор не сможет завершить свою биографию Пушкина. В конечном счете книга «Поэтическое хозяйство Пушкина» страдает от той же фрагментарности, на которую была обречена

¹² Ср. «Pro domo sua. Есть у меня такой стих...» [Ходасевич 1924: 22].

создававшаяся Ходасевичем пушкинская биография. В условиях изгнания — тех самых условиях, которые заставляли читателей верить в то, что при написании биографии Пушкина Ходасевич окажется объективнее, чем марксисты по ту сторону границы, — среди лучших произведений Ходасевича были его газетные рецензии, статьи и короткие эссе из «Некрополя». Все проекты, требовавшие большего времени, поглощались хаосом эмигрантской жизни.

ИЗ КНИГИ «ПУШКИН»

Биография Пушкина, добравшись до печати, поневоле стала появляться фрагментами. Ходасевич дважды публиковал выпуски статей с подзаголовком «Из книги “Пушкин”»: с 1932 по 1935 год и в 1937 году¹³. Первая серия статей включала три «раздела», озаглавленных «Начало жизни», «Литература» и «Молодость». Ходасевич, несомненно, готовил биографическую книгу: анонс о ней вышел в 1935 году, выход планировался в 1936 году. Хотя Ходасевич так и не закончил книгу, он перепечатал две ранние части в рижской газете «Сегодня» в начале 1937 года: статья «Черные предки» (27 января 1937 года) представляла собой почти дословное воспроизведение большей части «Начала жизни»; статья «Дядюшка-литератор» (2 февраля 1937 года) повторяла «Литературу», хотя и была немного расширена¹⁴.

¹³ Есть и другие статьи, которые можно посчитать частью этого проекта. Сурат насчитала около 150 имеющих отношение к пушкинской теме статей, рецензий и заметок, опубликованных между 1913 и 1929 годами [Ходасевич 1997а: 560]; см. также [Сурат 1994]. Ходасевич продолжал печатать материалы о Пушкине и после выхода книги «О Пушкине» (1937). См., например, работу «Пушкин и Николай I», опубликованную к 101-й годовщине гибели Пушкина [Ходасевич 1938а].

¹⁴ Я обращалась к газетным публикациям, однако три главы («Начало жизни», «Дядюшка-литератор» и «Молодость») теперь перепечатаны в собрании сочинений Ходасевича [Ходасевич 1997а: 54–94]. Отмечу, текст «Начала

Публикации из газеты «Сегодня» интересны по целому ряду причин: решая свои насущные задачи, Ходасевич активно прибегал к самоцитированию, но прежде всего перепечатка текстов под разными названиями указывает на то, что за более чем пять лет с момента их первой публикации он не изменил своего понимания истории пушкинской жизни, — и это интересно само по себе.

Новые редакции статей (одна сокращенная и одна расширенная) говорят среди прочего о том, что автор рассматривал форму газетной публикации как нечто текучее и, похоже, был готов опустить или сократить какое-то количество текста ради вставки; это подкрепляет гипотезу о том, что части в конечном итоге были соотнесены с целым и должны были соединиться в полноценную книгу-биографию. То обстоятельство, что статья «Дядюшка-литератор» оказалась длиннее, чем вариант, опубликованный в рижской газете в 1937 году, мог значить одно из двух: либо «Возрождение» вырезало конец при публикации в 1932 году, либо за те пять лет, которые прошли между двумя версиями, Ходасевич дописал текст. Последнее предполагает, что работа над «Пушкиным» действительно продолжалась. Наконец, новый подзаголовок к этим статьям 1937 года «Из книги “Пушкин”, готовящейся к публикации», даже яснее, чем раньше, указывал на планы напечатать книгу в будущем¹⁵.

жизни» печатается по изданию 1932 года, текст «Дядюшки» — по рижской публикации 1937 года, текст «Молодости» — по единственной версии 1933 года.

¹⁵ Разумеется, рассуждения являются только предположениями и нуждаются в публичном обсуждении. В условиях эмиграции, особенно в том, что Бетеа назвал «ночным дозором» Ходасевича (1927–1939), поэту приходилось вести отчаянную борьбу за существование, и этим объясняется то, что он мог взять лежавшие на столе старые листки и дать текстам новые названия. Он мог даже отсечь часть текста, чтобы избежать обвинений в обмане (или по тем же причинам добавить пару абзацев). Такое решение Ходасевича выглядит вполне возможным, особенно если учесть, что первый блок статей о Пушкине выходил в Париже, а второй — в Риге; не было ничего дурного в том, чтобы продать одно и то же произведение разным потребителям.

Остановимся подробнее на самой объемной из опубликованных частей «книги» — статье «Молодость». Это наиболее завершенная часть написанной Ходасевичем биографии, к тому же она говорит об одном из важнейших периодов в жизни Пушкина — его юности после окончания Лицея. Состоящая из четырех частей статья должна была послужить основой четвертой части или «главы» биографии (первые две — это «Начало жизни» и «Литература», а третья, отсутствующая в печатном варианте, должна была повествовать о годах, проведенных в Лицее). «Глава» пушкинской биографии, которую Ходасевич озаглавил «Молодость», была опубликована в четырех выпусках (они выходили по вторникам и воскресеньям) в «Возрождении» (9, 12, 16 и 19 марта 1933 года). Период жизни Пушкина, описанный в «Молодости», начинается весной и летом 1817 года (окончание Лицея) и заканчивается в мае 1820 года, когда Пушкин отправился в так называемую «южную ссылку». В дальнейшем мы попробуем реконструировать один из вариантов созданной Ходасевичем биографии Пушкина, используя для этого четыре раздела «Молодости», а также еще две опубликованные главы и два неопубликованных фрагмента из бумаг М. М. Карповича, хранящихся в Колумбийском университете.

Кроме того, надо принимать во внимание специфику написания и редактирования газетных материалов; новые заглавия и подзаголовки, изменение длины текста и его формы могли и вовсе не зависеть от желания Ходасевича, а относиться к капризам редакторов или верстальщиков. Если же подзаголовок был добавлен Ходасевичем, то это могло иметь определенный смысл: добавляя уточнение *«готовящейся к публикации»*, автор как бы говорил: «Да, я знаю, что вы ожидали эту книгу годами...» Если принять во внимание ревнивое отношение Ходасевича к собственному тексту (о чем свидетельствует его отзыв о выпущенной в Ленинграде в 1924 году книге «Поэтическое хозяйство Пушкина»), то этот аргумент выглядит еще более убедительным. Ходасевич пытался как можно детальнее контролировать весь процесс публикации своих произведений. Перепечатывание двух разделов неоконченной пушкинской биографии имело для него определенное значение, которое мы теперь должны разгадать.

«МОЛОДОСТЬ», ЧАСТЬ I (9 МАРТА 1933)

Когда Ходасевич решил дать главе название «Молодость», он вполне мог иметь в виду собственную первую книгу стихов с аналогичным заглавием. Было нечто близкое между восемнадцатилетним Пушкиным, входившим после окончания Лицея в большой мир, и Ходасевичем, выпустившим в 1908 году книгу своей «юношеской» стихотворной продукции 1905–1907 годов. В черновике предисловия к этому сборнику стихов говорилось:

Чувствую ясно, что какая-то полоса в моей жизни кончилась. Она длилась не долго. Какие-нибудь четыре-пять лет протекли с тех пор, как мое существование стало сознательно. Но эти годы навсегда останутся в моей памяти овеянными синим светом сумеречной печали, закатной боли [Ходасевич 1996а: 496].

Ходасевич выделил период для описания пушкинской юности, ранних лет его осознанной жизни, начавшийся где-то в восемнадцать лет. Ходасевич представил Пушкина исполненным энтузиазма, погруженным в любовь и дружбу, но все же к концу второй части «Молодости» его Пушкин грустен, им овладевает душевная боль, как и страдавшим от меланхолии автором его биографии.

Ходасевич начал свою статью с описания императора Александра I. Такое сопоставление поэта и царя удачно по целому ряду причин, не последней из которых был личный интерес Ходасевича к вопросу о взаимоотношениях поэта и власти. Александр I и его преемник Николай I сыграли важные роли в жизни Пушкина, и оба заслуживали места в его биографии. К тому же статья была посвящена 1817 году, когда Пушкин завершал курс в Лицее, а в этом учебном заведении по первоначальным планам должны были обучаться братья царя¹⁶.

В предшествующей «главе» биографии («Литература» или «Дядюшка-литератор») Ходасевич рассказывал о родственных связях Пушкина. Молодой поэт учился литературной борьбе,

¹⁶ Вспомним, как Пушкин подчеркивал свою связь с царями в стихотворении «Моя родословная»: «Водились Пушкины с царями» [Пушкин 1937а: 262].

наблюдая, как его «дорогой дядюшка» Василий Львович рвался в бой со своими литературными противниками — шишковистами. Но Пушкин усвоил не только литературные уроки; он нашел и место в собственной семье. Ходасевич подчеркивает, что юный Саша Пушкин чувствовал себя в изоляции:

Саша запомнил, наконец, твердо, что надо держаться подальше и от наставников, и от матери. Отцу было просто не до него. <...> Выходило, что лучшие мысли и чувства должно таить в себе, охраняя их от пошлого сочувствия и грубого любопытства. <...> с отвращением и ужасом они <родители> убедили себя в *извращенной природе* мальчика и, быть может, искали только удобного случая убрать его с глаз подальше (гл. «Литература») [Ходасевич 1997а: 67–68].

Такая возможность появилась с открытием Царскосельского Лицея. В расширенной версии «второй главы», опубликованной в 1937 году, Ходасевич показал, как В. Л. Пушкин соглашается взять своего племянника в Петербург, чтобы попытаться зачислить его в Лицей. Отношения дяди и племянника проясняются в строках, пропущенных в опубликованных вариантах статей: две пушкинские тетушки собрали сотню рублей племяннику «на орехи» — чтобы он мог потратить деньги вне школы. «До Петербурга он этих ста рублей не довез. Василий Львович взял их у него займы — да и позабыл отдать» (гл. «Дядюшка-литератор») [Ходасевич 1997а: 69]¹⁷. Дядюшка, который должен был помочь Пушкину поступить в Лицей, а потом и войти в литературный мир, на деле только мешал ему. Ходасевич использовал этот анекдот о потраченных деньгах, чтобы указать на взаимозави-

¹⁷ В недатированном рукописном фрагменте, озаглавленном «Из книги: Пушкин», который, возможно, совпадает с тем, что я называю главами первой и второй пушкинской биографии («Начало жизни» / «Черные предки» и «Дядюшка-литератор»), есть еще два абзаца, в которых В. Л. Пушкин снимает квартиру на Мойке и оставляет племянника на попечение некой Анны Николаевны, своей любовницы. Описывается также вступительный экзамен, а также первая встреча Пушкина с его будущим лучшим другом Пушциным. См. рукопись в Бахметевском архиве Колумбийского университета в Нью-Йорке [Ходасевич 1920–1939].

симость двух поэтов. В. Л. Пушкин — человек самопоглощенный, с большим самомнением, являвшийся, по словам Ходасевича, жертвой неразделенной любви к музам литературы («Литература»), едва ли годился на роль идеального дядюшки-ментора.

Описав в «Литературе» одиночество и чувство изоляции юного Пушкина, Ходасевич затем перескакивает через 1811–1817 годы и обращается непосредственно к «Молодости»: именно эта часть биографии оказалась написана и шла следом. К сожалению, хотя, возможно, это и не было важно, Ходасевич не опубликовал то, что *должно было стать* третьей главой — лицейскую часть¹⁸. Возможно, в этом разделе он предложил бы Пушкину в качестве поэтического наставника лучшего «дядюшку»: поэта, чью жизнь знал досконально, — Державина. Сцена экзамена 1815 года, когда Державин благословил Пушкина в качестве своего наследника в русской поэзии, всегда занимала важное место в любой пушкинской биографии. Ходасевич и сам драматизировал эту сцену в державинской биографии:

Лицейст небольшого роста, в синем мундире с красным воротником, стоя в двух шагах от Державина, начал свои стихи. Никто никогда не мог бы описать состояние души его. Когда дошел он до стиха, где упоминал имя Державина, голос его отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... <...>

И Державин вдруг встал. На глазах его были слезы, руки его поднялись над кудрявою головою мальчика, он хотел обнять его — не успел: тот уже убежал, его не было. Под каким-то неведомым влиянием все молчали. Державин требовал Пушкина. Его искали, но не нашли [Ходасевич 1997а: 377–378]¹⁹.

Без раздела биографии, посвященного Лицею, мы не можем судить, как Ходасевич изменил бы эту интерпретацию в другом произведении. Он уже использовал воспоминания самого

¹⁸ Во второй главе недатированной рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве, Ходасевич действительно описал лицейский период жизни Пушкина [Ходасевич 1920–1939].

¹⁹ Многое в этом отрывке восходит к воспоминаниям самого Пушкина о данном случае, см. [Пушкин 1949: 158].

Пушкина (и следовательно, его точку зрения) для постановки сцены в «Державине», и то же самое сделал в черновом варианте лицейской главы²⁰. Идентичные элементы, без сомнения, были включены и в следующий черновик; они присутствуют в короткой биографии, подготовленной для берлинского издания собрания сочинений Пушкина (1930-е годы)²¹. Однако в опубликованных главах пушкинской биографии Ходасевич подчеркивал роль, которую сыграл в жизни Пушкина не Державин, а царь («Молодость», часть I), и значимость 1817 года, момента окончания Лицея, а не 1815 года и поэтического ученичества. Связи между Державиным и Пушкиным были явно ослаблены в позднейшей биографии.

В лицейские годы Пушкин сильно переменился²². Он вырос, стал настоящим поэтом, научился любить своих друзей и женщин. В черновике лицейской главы Ходасевич подчеркивал именно эти моменты. Дружба:

²⁰ Сцена выглядит следующим образом: «В начале января 1815 г. состоялся в Лицее тот исторический публичный экзамен, на котором Пушкин, в присутствии Державина, всеми признанного патриарха русской поэзии, читал свои “Воспоминания в Царском Селе”. “Я не в силах описать состояние души моей”, вспоминал впоследствии Пушкин: “когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отрочески[й] зазвенел, осекся, а сердце забилось с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение; не помню, куда бежал. Державин был в восхищении: он меня требовал, хотел меня обнять... меня искали, но не нашли”» [Ходасевич 1920–1939: 14].

²¹ Ср.: «В... 1815 году, 8 января, в лицее происходили торжественные публичные испытания, на которые прибыли многие высокопоставленные лица из Петербурга, в том числе Державин. Пушкин должен был читать перед ним свои “Воспоминания в Царском Селе”. Об этом событии, когда поэт впервые публично был признан первым тогда в России поэтом, Пушкин вспоминал до конца жизни...» (вступительная статья «Александр Сергеевич Пушкин» к «Сочинениям А. С. Пушкина», Берлин, «Петрополис», возможно 1936 или 1937 год).

²² Лицей тоже переменился. В черновом варианте лицейской главы Ходасевич описывает это следующим образом: «К сожалению, многое из этих добрых начинаний было безвозвратно унесено течением лицейской действительности. И научное, и нравственное воспитание лицеистов вышли не блестящими. Кажется, именно промахи в первой области были главной причиной недостатков, которые обнаружили во второй» [Ходасевич 1920–1939: 9].

Лицейсты образовали целый мирок, живший своими, особыми волнениями, событиями, злобами дня, и не диво, что отношения, здесь возникшие, порою не порывались до конца жизни. Любовь, навсегда связавшая Пушкина с двумя товарищами, поэтом бар. А. А. Дельвигом и И. И. Пущиным, впоследствии декабристом, может служить высочайшим образцом человеческой дружбы, но она объясняется не только личными качествами этих людей: тут не малую роль сыграли те «лицейские преданья», которые так дороги были Пушкину, что светом своим озаряли и других людей, гораздо менее достойных его любви [Ходасевич 1920–1939: 11].

Любовь:

Любовь к женщине, чувство, сыгравшее такую огромную роль не только в жизни и творчестве Пушкина, но и в самой его гибели, также проявилась впервые на лицейской скамье [Ходасевич 1920–1939: 13].

Поэзия:

Но мы, кажется, не ошибемся, сказав, что всего чаще мысль его обращалась к тому, чему впоследствии он отдал всего себя так полно и беззаветно: поэзии [Ходасевич 1920–1939: 13].

Лицей стал той семьей, которой Пушкину не хватало в детстве. Но в 1817 году Пушкин был готов к чему-то новому: «С лицеем роднило его многое, и он грустно расставался с товарищами. Но жажда новизны была в нем сильнее грусти» [Ходасевич 1920–1939: 15]. Так заканчивался в рукописи черновик лицейской части.

За время между 1811 и 1817 годами изменилась и страна²³, и Ходасевич изображает это через поведение царя. В 1817 году Александр Павлович посетил лицейский экзамен *по-семейному*,

²³ Ходасевич писал: «Лицей открылся во дни, роковые для России. Гроза двенадцатого года бушевала за его стенами. Патриотический порыв, как молния, пронизал все слои общества и сплавил их в одну массу. <...> Война была тем жгучим общим интересом, который с самого начала сблизил лицейстов друг с другом» [Ходасевич 1920–1939: 11].

как член семьи — совершенно без той помпы и церемоний, которые были характерны для эпохи, названной Ходасевичем «предгрозовые дни 1811 года». На открытие Лицея император явился со всей семьей, как было принято на официальных приемах. Теперь, шесть лет спустя, Александр больше не нуждался во внешних атрибутах своего положения, чтобы почувствовать себя императором. Он укрепился в своем положении и мог появиться в более «обыденном» облики. В течение этих шести лет он не слишком интересовался делами Лицея; в рукописи Ходасевича особенно отмечалось необратимое воздействие, которое оказал на лицеистов период безначалия, последовавший за смертью первого директора и продлившийся до назначения нового.

Своеобразный быт лицеистов сложился уже окончательно. Его отличительной чертой было то, что воспитанники не могли покидать Царского Села, в пределах которого пользовались зато почти безграничной свободой. Они не исправно посещали лекции, заводили любовные приключения, дружили с жившими по близости гусарами, устраивали пирушки даже в самом Лицее и весьма мало считались со своим начальством [Ходасевич 1920–1939: 10–11].

Таким образом, мы видим, что лицеисты, оторванные от семей и запертые в Царском Селе, тем не менее пользовались «безграничной» личной свободой, которая плохо сочеталась с идеей подготовки к государственной службе. И сам царь, их высший начальник, появлялся в Лицее только по случаю официальных торжеств.

В главе «Молодость» Ходасевич изображает царя с помощью ряда эпитетов и описательных выражений, многие из которых противопоставляли его нынешний образ тому, каким он был в недавнем прошлом, когда Пушкин только начинал учиться в Царском Селе. Теперь, в 1817 году, Александр I представал «располневшим» и «облысевшим», «победителем Наполеона» и «освободителем Европы». Он выступал как уверенный в себе европейский правитель и, возможно, поэтому был «весел и ми-

лостив... даже нежен со всеми». Ходасевич сравнивал Александра Павловича и с его бабушкой — Екатериной Великой, от которой тот унаследовал не только ямочку на подбородке, но и «благодушнейшую, но двусмысленную улыбку». В целом на портрете, созданном Ходасевичем, государь показан сердечным и мягким человеком, своего рода почтенным «дядюшкой» лицейских выпускников — доброжелательным, но занятым и не слишком интересующимся тем, что происходит на экзаменах. Участие царя в выпускной церемонии кажется символичным в свете дальнейшего жизненного пути Пушкина как литератора и чиновника — тех двух ипостасей, которые завораживали Ходасевича при создании биографии Державина. Если Пушкину предстояло пойти по державинскому пути, то Державин как «патриарх русской поэзии» должен был оказаться его литературным «отцом», а Александр I — «отцом» в деле служения государству. Однако 1810-е годы сильно отличались от той эпохи, когда Державин впервые вступил на поприще литературы и государственной службы, и судьба Пушкина сильно отличалась от его пути. Ходасевич уже указал на то, что литература в понимании Пушкина — это мир столкновений, борьбы и даже битв. Снисходительному равнодушию Александра I к судьбе Пушкина и его лицейских товарищей будет соответствовать еще большее равнодушие к службе со стороны самого Пушкина²⁴.

Пушкин по сравнению с Державиным имеет преимущества как поэт, но проигрывает ему как гражданин. Для Ходасевича задача описать юношеские годы Пушкина была сложнее, чем рассказать о событиях жизни Державина, но не потому, что Пушкин оказался «сложнее», как предполагает Сурат. В отличие от Державина, который с равным энтузиазмом бросался в битву,

²⁴ П. В. Анненков, чья книга послужила Ходасевичу одним из источников для этого эпизода, идет дальше и описывает и характеризует слова императора как «отеческие»: «Государь император удостоил торжественный акт своим присутствием и повелел представить себе всех выпускаемых учеников. С отеческою нежностью увещевал он их о исполнении священных обязанностей к монарху и отечеству и преподал несколько советов, долженствовавших руководить их на пути жизни» [Анненков 1855: 41–42].

нес службу или писал стихи, Пушкин кажется менее серьезным и глубоким: он мучается от нерешительности, он бывает легкомысленным и ленивым. Ходасевич просто в меньшей мере восхищен юным Пушкиным, чем юным Державиным.

В следующем эпизоде главы «Молодость» Пушкин уезжает из Царского Села по окончании Лицея: это начальная точка его жизненного путешествия. Автор показывает своего героя в дверях школы; он запечатлен, как на портрете: «Лицейская дверь в последний раз хлопнула — Пушкин вышел под арку. Жизнь перед ним открывалась, он спешил броситься в ее сильный круговорот» [Ходасевич 1997а: 70]. Юный Пушкин, каким его показал Ходасевич, испытывает то же, что и любой человек в подобной ситуации: он полон предчувствий, он стремится в большой мир, он готов броситься в бесконечный круговорот жизни. Сама жизнь представляется ему волнующей, но неопределенной. В другом наброске Ходасевич имплицитно сравнивал лицейский «мирок» с большим миром за его пределами:

В июне 1817 г. Пушкин покинул Лицей, выйдя из него признанным поэтом, юношей, обладающим не слишком большими познаниями в науках, но с немалой опытностью горячего сердца, с повышенным самолюбием, с блистательными надеждами, с начатою поэмой «Руслан и Людмила» и с неукротимой жаждой изведать вольную, широкую жизнь [Ходасевич 1920–1939: 14].

Однако жизнь оказалась вовсе не такой радостной, как представлял вчерашний лицеист: летом петербургское общество разъезжалось по имениям.

Летом 1817 года Пушкин также отбыл из города. После месяца службы он направился в имение — однако, как подчеркивает Ходасевич, «то было уже не Захарово, милое по детским воспоминаниям. Захарово давно продали» [Ходасевич 1997а: 70]. Пушкин впервые приехал в Михайловское — усадьбу, где он проведет важные творческие периоды своей жизни, и в то же время это место будущей ссылки, где его предаст собственный отец. Именно на этом — напряженных отношениях поэта с ро-

дителями — и сосредоточен в данном случае Ходасевич. Пушкин провел вне родного дома шесть лет, и теперь он воссоединился с семьей: «вышла холодновата встреча с родителями...». Безличная конструкция в третьем лице множественного числа («Захарово давно продали») отражает холодность воссоединения родителей со старшим сыном. Сергей Львович и Надежда Осиповна не способны обеспечить финансовое благополучие семьи и в еще большей степени не способны найти общий язык с Александром.

Михайловское принадлежало матери поэта, и ее родственники вновь приобщают Пушкина к семейной жизни после жизни лицейской. Для него все было ново в деревенской жизни: баня, пение собирающих клубнику крестьянских девушек, сама клубника, все обычаи и образ жизни «ганнибальщины»²⁵ — его родных из рода Ганнибалов, проводящих время в визитах друг к другу. Все это интересовало Пушкина, и все это он радостно принимал. О Ганнибалах Ходасевич сообщает, что «Ганнибальщина вела жизнь бестолковую, буйную, хлебосольную» [Ходасевич 1997а: 71]. Он описывает дядюшек, Петра и Павла Исааковичей, придавая им африканские и русские черты: «пыл африканский соединялся в них с широтою русской натуры». Последняя из произошедших тем летом историй связана с еще одним родственником — Петром Абрамовичем, «последним из Ганнибалов, еще чернокожих», пожилым пьяницей, слабо представляющим, что делается в мире. По Ходасевичу, из всех связанных с Михайловским впечатлений эта встреча сильнее всего запомнилась Пушкину. Когда двоюродный дед предложил ему домашней наливки, Александр «выпил ее, не поморщившись, “и тем, казалось, чрезвычайно одолжил старого арапа”» [Ходасевич 1997а: 72]²⁶.

²⁵ Это собирательное существительное (фамилия превращается в обобщенный образ, определенную характеристику) сходно с наименованием другого явления — «пугачевщина».

²⁶ Анненков пишет, что этот фрагмент был обнаружен на обороте клочка потерянных записок: «<...> попросил водки. Подали водку. Налив рюмку себе, велел он ее и мне поднести; я не поморщился — и тем, казалось, чрезвычайно одолжил старого арапа. Через четверть часа он опять попросил водки и повторил это раз 5 или 6 до обеда» [Анненков 1855: 63].

Однако «деревенские удовольствия» не могли занять Пушкина на долгое время, и он направился обратно в столицу. Там, в петербургском обществе, поэт приобретал опыт светской жизни. Молодой Пушкин показан Ходасевичем в семейном кругу и в свете, причем если домашний мир не увлекал поэта, то светская жизнь — пирушки, дуэли, любовные переживания, мистика, политика и поэзия — всецело захватили его. Глава, написанная Ходасевичем, касается обеих тем: в деревне — семейная жизнь, в Петербурге — светская.

Дружба, любовь и поэзия: вот три категории, в соответствии с которыми Ходасевич описывает пушкинское времяпрепровождение. Как одна из первых влюбленностей поэта изображена княгиня Голицына, «la princesse Nocturne» или «la princesse Minuit». Однако в лицейской главе Ходасевич указывал, что Пушкина интересовали два типа женщин, два вида любви: «В истории ранних увлечений Пушкина уже намечаются два течения, соответственно двум основным оттенкам его любви: то пряно-чувственному, не лишенному удалства, цинизма и легкомыслия, то, напротив, благоговейному, восторженному и робкому» [Ходасевич 1920–1939: 13]. Образ Голицыной мифологизирован: она подобна сосуду, в который вливают содержимое — то особое содержимое, которое нужно обществу. «Молва приписывала ей ум выдающийся. Может быть, это было и не совсем так. Может быть, ум ее был по преимуществу пассивный, то есть, как многие женские умы, был восприимчив к мыслям, в него заносимым со стороны» [Ходасевич 1997а: 72–73]. Пушкин, по утверждению Ходасевича, был человеком увлекающимся, и княгиня Голицына стала его временным увлечением. На протяжении всей главы автор подчеркивает эту сторону пушкинского характера: его пылкость и страстность. И действительно, Пушкин посещал не только гостиную «полуночной княгини»: «Торопясь жить, спеша чувствовать, жадно желая увидеть, наконец, большой свет, он сделался усердным посетителем многих салонов и просто гостиных» [Ходасевич 1997а: 73].

«Состояние тогдашнего общества можно назвать лихорадочным», — писал Ходасевич [Ходасевич 1997а: 73]. Пушкин также

заразился этой всеобщей лихорадкой. Тем не менее Ходасевич вносил и ноту серьезности в исследование пушкинской семьи на примере того, как переменилась аристократия в поколении Александра. «Сергей и Василий Львовичи были легкомысленны и благодушны <...> не столько стремились к богатству, сколько старались скрыть свою бедность» [Ходасевич 1997а: 74]; Александр Сергеевич был совсем иным:

Сын Сергея Львовича был уже не легкомыслен и не благодушен. Он твердо помнил, что род Пушкиных повелся со времен Александра Невского и что при избрании Романовых «6 Пушкиных подписали избирательную Грамоту да двое руку приложили за неумением писать» [Ходасевич 1997а: 75].

Их образованный потомок полагал, что Романовы «неблагодарны».

Пушкин относился к своим политическим правам с большей серьезностью, чем предшествующее поколение. Поэзия и политика были для него неразрывно связаны. Круг противников правительства «ширился», писал Ходасевич, и захватывал уже не только офицеров и не только молодежь. Биограф цитирует эпиграмму, которую во множестве изданий приписывали Пушкину; в ней иронически предрекается:

Желали прав они —
права им и даны:
Из узких сделали
широкими штаны [Ходасевич 1997а: 75].

Царское правительство, торжествуя победы и чувствуя свою силу, не принимало всерьез настроение подданных — так же как Александр I не принимал всерьез своих лицеистов. Однако, замечает Ходасевич, пушкинское поколение не следовало за модой и не было столь легкомысленным, как поколение, к которому принадлежали отец и дядюшка поэта. Ядро «оппозиции» составляли, разумеется, молодые офицеры, которым Пушкин быстро придумал прозвище: «Не слишком вдаваясь в оттенки их политических мыслей, еще шатких и смутных, он звал их “обществом

умных” — за самое направление этих мыслей» [Ходасевич 1997а: 77]²⁷. Пушкина интересовали эти мысли, какими бы неясными ни казались они ему при первом знакомстве.

Стремления «умных» отвечали его скрытым аристократическим притязаниям, его европеизму и, наконец, его затаенному, но сильному честолюбию. Они были его учителями в «мятежной науке», и эта наука порою глубже входила в его сердце, чем в сердца самих учителей [Ходасевич 1997а: 77]²⁸.

В нескольких коротких фразах Ходасевич определил главные характерные черты своего героя: «Он был почти лишен инстинкта самосохранения. Раб и поклонник собственных страстей... <...> Душа его была... открыта с юношеской доверчивостью». В первой части текста Ходасевич представил читателю молодого человека, желавшего определиться, найти свое место и не находящего его ни в собственной семье, ни в собственном труде (о котором Ходасевич почти ничего не написал). В обществе, где ему хотелось стать своим, его воспринимали как слоняющегося поблизости младшего брата, терпели, но не воспринимали всерьез те самые люди, которым он старался подражать. «Они относились к нему не слишком внимательно. Ценили его талант, остроумие, не придавая большого значения ни тому, ни другому» [Ходасевич 1997а: 77].

Ходасевич, однако, был уже готов при завершении первой из печатавшихся частей добавить к описанию жизни юного Пушкина четвертую составляющую — политику: «Скажем прямо: в нем была как бы некоторая влюбленность в этих людей²⁹. Их

²⁷ Сурат указывает, что «общество умных» — выражение из пушкинских планов для романа «Русский Пелам» (1834–1835) [Ходасевич 1997а: 535], среди прототипов персонажей этого романа были декабристы.

²⁸ См. также в десятой главе «Евгения Онегина»: «И не входила глубоко / В сердца мятежная наука, / <Всё это было только> скука, / Безделье молодых умов» [Пушкин 1937б: 525].

²⁹ Несмотря на то что Ходасевич провозглашает: «Скажем прямо», стиль далек от прямоты и выдает желания автора. В предложении звучит и утверждение «влюбленности», и оценка переживаний героя, и в то же время появляется

одобрение и признание он готов был купить даже и дорогой ценой. Именно этим была решена его участь на долгие годы — может быть, на всю жизнь» [Ходасевич 1997а: 77]. У этого важного порога Пушкин Ходасевича ставит политику наряду с поэзией — возможно, по ложным причинам, но тем не менее он решил соединить политику с поэзией воедино и заставить свою музу послужить политическим целям. И хотя результат этого союза походил на полное слияние жизни и искусства, образцом которого для Ходасевича был Державин, мотивы Пушкина были совсем не столь героическими, как у его предшественника.

«МОЛОДОСТЬ», ЧАСТЬ II (12 МАРТА 1933 ГОДА)

В следующее воскресенье читатели дождались продолжения, и Ходасевич начал вторую часть своей статьи с того, что представил «общество шумных», играя на каламбурном созвучии этого выражения с «обществом умных», то есть серьезных, вдумчивых и либерально настроенных молодых людей, превратив их с помощью всего одной согласной в громогласных, взбалмошных, пьющих и флиртующих. Однако Пушкин на самом деле не принадлежал по своему характеру ни к «умным», ни к «шумным», хотя водил знакомство с теми и другими, разрываясь от желания принадлежать к тем и другим сразу.

Ходасевич представлял молодых петербургских денди, «шумную» толпу с помощью своего любимого приема — списка. Самым главным среди них был Каверин, числившийся также и среди «умных»:

слово «как бы», которые часто указывают на собственную точку зрения Ходасевича. Оговорки подрывают силу высказывания и говорят либо об осторожности, которая не очень подходит к этой статье, либо отражают мысли самого юного Пушкина. Однако он никогда не сказал бы самому себе: «Я влюблен в этих людей», но прибег бы к туманному иносказанию, как в этом случае.

Богач и красавец, он славился тем, что в жертвоприношениях Венере и Вакху не знал ни поражения, ни усталости. От французской болезни лечился холодным шампанским, поутру вместо чаю выпивал с хлебом бутылку рому, а после обеда — вместо кофею — бутылку коньяку [Ходасевич 1997а: 78].

Затем Ходасевич продолжает список, давая персонажам различные характеристики, в основном касающиеся вина и женщин (хотя один молодой человек, как говорили, любил восклицать: «Лучшая женщина есть мальчик и лучшее вино — водка»). Пушкин, по словам Ходасевича, «не сводил глаз с “умных”. Но пристал все-таки к “шумным”, потому что их общество было легче ему доступно, а еще более потому, что к ним влек соблазн. Жизнь его сделалась безалаберной» [Ходасевич 1997а: 78]. Еще одной стороной столичной жизни был театр: «Театр в то время был в моде. Считалось, что он процветает. Считалось, что первоклассные пьесы на нем разыгрываются такими же актерами» [Ходасевич 1997а: 78–79]. Пушкин постепенно втягивался в общество, которое не всегда отвечало его духовным запросам и соответствовать которому ему было не по средствам. Ходасевич прибегает к контрасту между двумя «петербургскими денди» — Александром Пушкиным и его «приятелем» Евгением Онегиным.

Меж ними была лишь та воистину *дьявольская* разница (его любимое выражение), что у Онегина то и дело умирали богатые родственники, которых он оказывался единственный наследник. <...> Пушкин жил при родителях, в доме Клокачева, в старой Коломне <...> Парадные комнаты освещались канделябрами, — детям приходилось покупать себе сальные свечи <...> но кто платил за прославленное вино «Кометы 1811 года», за трюфли и страсбургский пирог, за лимбургский сыр и ананас? Платили Каверин с Онегиным.

Ходасевич описывал петербургскую жизнь молодого Пушкина с иронией: «Так, некрасивый, дурно одетый, бедный, жил он как раз в среде самых богатых, нарядных, блестящих людей столицы» [Ходасевич 1997а: 79–80]. Пушкин воспринимал бедность как

нечто унижительное: чтобы как-то ее компенсировать, он пил больше других, чаще других дрался на дуэлях и вел себя вызывающе. И снова, если сопоставить эту характеристику с описанием обедневшего, но целеустремленного и трудолюбивого Державина в написанной Ходасевичем биографии, мы увидим, что Пушкин выглядит не столь серьезной и не столь героической личностью.

Ходасевич закончил вторую часть статьи, оставив своих читателей дожидаться следующего вторника. Итак, он описал жизнь Пушкина, во многом противоположную той, которая виделась юноше при выходе из Лицея. Жизнь его оказалась «беспорядочной», превратилась в неразбериху. И автор подводит итог:

Так, в погоне за сладостью жизни он пил ее горечь, с улыбкою на устах глубоко был несчастен, в кругу друзей оскорблен и унижен. Как знать? Может быть, сей повеса, дуэлянт и бретер по ночам навзрыд плакал в своей комнате от бессильной обиды, как, бывало, плакал в Лицее? Но милого утешителя Жанно Пущина за стеной уже не было [Ходасевич 1997а: 82]³⁰.

В этом фрагменте, как и в «Державине», Ходасевич использует свой метод исторической интерпретации: «психологическую расшифровку» и связывание событий. Это соотносит данную часть с отсутствующей лицейской главой, посвященной периоду, о котором читатели могут знать только из других источников. Возникает связь и с эссе Ходасевича, где рассказывается о посещении Пушкина Пущиным — «Двор — снег — колокольчик», включенной в книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» и «О Пушкине»; а также с другими статьями о Пушкине, которые в конечном итоге должны были войти в полную биографию. Таким образом, читатели могли соединить эти многочисленные работы Ходасевича в своего рода «метабиографию» Пушкина, хотя сам автор так и не сумел этого сделать.

³⁰ Пущина в Лицее звали Жанно; они с Пушкиным занимали соседние комнаты, которые разделяла лишь перегородка.

«МОЛОДОСТЬ», ЧАСТЬ III (16 МАРТА 1933 ГОДА)

Третью часть главы «Молодость» Ходасевич начал приемом *in medias res*: «В начале 1818 года он простудился...» [Ходасевич 1997а: 82]³¹. У Ходасевича предложения часто кажутся специально рассчитанными на определенное воздействие; обращает на себя внимание эффект, который возникает в следующем предложении. «Недели две он был между жизнью и смертью». Здесь говорится о том, что Пушкин едва не умер в возрасте 18 лет! Неожиданным образом эта фраза, столь обыкновенная, просто передающая факт, оказывается необыкновенно важна, но Ходасевич, верный своей манере не досказывать, немедленно направляет внимание читателя в другую сторону. Сначала медицинские подробности: Пушкина лечили ледяными ваннами. Затем заключение: прикованный к постели, вдали от суеты и пустых светских занятий, Пушкин берется за работу: «У него нашлось теперь время снова приняться за “Руслана и Людмилу”. Может быть, именно с этих пор появился у него обычай работать в постели» [Ходасевич 1997а: 83].

Здесь — впервые — Ходасевич упоминает о писательстве, о творческой работе Пушкина. Если не считать подробного описания процесса создания оды «Вольность» и стихотворения «Деревня», то это едва ли не единственное место в биографии, где читатель видит Пушкина за работой. Анненков уделил шесть страниц своей книги истории публикации «Руслана и Людмилы», а также реакции критиков и друзей Пушкина на эту поэму [Анненков 1855: 63–69]. Ходасевич ее едва упомянул. По написанным частям биографии кажется, что автора больше интересовал повседневный быт юного Пушкина и тот жизненный опыт, который позволил ему стать собой, чем собственно поэзия и процесс написания стихов. Пушкин как творческий гений

³¹ В тексте собрания сочинений 1997 года на этом месте нет пробела между строками, повествующими о Жанно Пущине и пушкинской простуде, и получается другой эффект. Сериализация «Молодости» выделяла некоторые части этой работы, особенно начала и концы каждого отдельно печатавшегося фрагмента.

почти отсутствует в биографии. Может быть, Ходасевич просто не мог понять Пушкина? Или это был осознанный выбор, подобный выбору Булгакова, который удалил Пушкина-человека из написанной в 1937 году пьесы, посвященной последним дням поэта?

Возможно, Ходасевич чувствовал, что литературоведению здесь не место. В биографической книге он хотел представить Пушкина в отношениях с другими людьми, а не в одиночестве, погруженного в творчество. Это был важный вопрос, с которым сталкивались все, кто писал в то время о Пушкине: как представить жизнь поэта и его творчество? И это особенно важно, учитывая то негодование, с каким Ходасевич отнесся к решению Вересаева показать «Пушкина в жизни» без всяких отсылок к его творчеству: было бы странно, если бы Ходасевич пошел по тому же пути в своей книге³². В литературоведении и критике Ходасевич затрагивал автобиографические аспекты пушкинских сочинений — те сюжеты и мотивы, которые соотносились с событиями в жизни поэта. Так, например, в статье «Ссора с отцом» Ходасевич писал: «Автобиографический элемент в “Скупом рыцаре” замечен давно. Я лишь хотел на конкретном примере показать, под каким углом порой отражал Пушкин действительные события своей жизни в своих творениях»³³. Однако в биографии Ходасевич по большей части избегал разговора о творчестве. Возможно, его отношение к литературоведению в какой-то мере не позволило Ходасевичу завершить биографию; его статьи, посвященные размышлениям о пушкинском творчестве, не давали ему сосредоточиться на биографическом аспекте сюжета.

По мнению Ходасевича, Пушкин страстно желал, чтобы его позвали в тайное общество «Союз благоденствия», но в то же время ему этого и не хотелось. В третьей части главы «Моло-

³² О полемике Ходасевича с Вересаевым см. [Паперно 1992: 26–32].

³³ Впервые опубликовано в «Современных записках» (1924. № 20. С. 302–308), перепечатывалось в «Поэтическом хозяйстве Пушкина» [Ходасевич 1924: 106–113] и в собрании сочинений [Ходасевич 1997а: 468].

дость», где говорится о том, что членом этого общества стал Пущин³⁴, Ходасевич объясняет, почему не был принят Пушкин:

«но не было полного к нему доверия»³⁵. Пушкину не доверяли. Конечно, никому не приходило в голову, что он может оказаться предателем. Но боялись его ветрености, его неустойчивого характера и — еще горше для него — не верили в стойкость и глубину самих его воззрений. «Умных» смущала и даже сердила его близость к «шумным». О, если бы они знали, что сами отчасти тому причиной! [Ходасевич 1997а: 84–85].

В этой части статьи, как и в предыдущей, Ходасевич изображал Пушкина молодым человеком, который искал близких ему по духу людей: «шумные» друзья оказались слишком неглубокими; «серьезные» же сомневались в его искренности и в том, можно ли ему доверять. Те, кто в первую очередь должны были стать его друзьями, коллеги-писатели, тоже не сделали для Пушкина «своими». Ходасевич цитировал Ф. Ф. Вигеля, вспоминая о том, как реагировали участники «Арзамаса» на взросление Пушкина:

На выпуск из Лицея молодого Пушкина смотрели члены Арзамаса, как на счастливое для них происшествие, как на торжество. Особенно же Жуковский казался счастлив, как будто бы сам Бог послал ему милое чадо... Старшие братья наперерыв баловали младшего брата [Ходасевич 1997а: 86]³⁶.

Даже в обществе литераторов, которое могло стать для него родным домом и семьей, Пушкин воспринимался не как равный среди равных, а как избалованный и любимый ребенок и гений,

³⁴ При публикации этой статьи в «Возрождении» была допущена опечатка, в результате которой получалось, что именно Пушкин, а не Пущин был приглашен вступить в общество; надо полагать, что тогдашние читатели заметили эту ошибку так же быстро, как замечают современные.

³⁵ Здесь Ходасевич цитирует Пущина («Записки о Пушкине», 1858); см. [Ходасевич 1997а: 537].

³⁶ «Записки» Ф. Ф. Вигеля (1864–1865) цитируются по [Ходасевич 1997а: 537].

вызывавший поклонение. Этот круг также не подходил ему, да и к тому времени «Арзамас» практически перестал действовать. Где же Пушкин мог найти теплоту отношений, интеллектуальные стимулы и радость, в которых так нуждается юность? «Старшие братья» из «Арзамаса» пытались его исправлять. Как пишет Ходасевич, «Жуковский и Александр Тургенев радовались каждой его поэтической удаче и ужасались образу его жизни» [Ходасевич 1997а: 86]. Пушкин приходил к ним и к Карамзину, чтобы угостить их своими рассказами, чтобы поведать, «где он всю ночь не спал»³⁷, но едва ли прислушивался к их увещеваниям.

Затем возник (как считают некоторые — из домашних собраний, напоминавших оргии) кружок под названием «Зеленая лампа», что символизировало «свет» и «надежду». Зеленая керосиновая лампа в центре стола освещала собрания; вокруг нее собирались молодые люди, декламировавшие пьяные стихи о вине и женщинах, а еще чаще — «против государя и против правительства» [Ходасевич 1997а: 88]. Собрания были «проникнуты духом либерализма», и разговоры вращались вокруг возможных форм будущего общественного устройства. Под прикрытием пирушек и разгула, предполагает Ходасевич, создавался филиал тайного общества, «свободное» собрание, не являвшееся составной частью «Союза» и предназначенное для людей, «подготавливаемых для него или долженствовавших только служить орудиями» [Ходасевич 1997а: 88]³⁸. Согласно уставу «Союза благоденствия», этим людям «отнюдь не полагалось знать, кто и откуда руководит их мыслями и чувствами» [Ходасевич 1997а: 88]. Здесь Ходасевич завершает рассказ на иронической ноте: Пушкин принадлежит к тайному обществу — и не принадлежит ему; он был втянут на орбиту декабризма, хотя не понимал, что происходит. Его не собирались принимать в члены общества, поскольку не доверяли. Но он мог быть превосходным

³⁷ Из письма А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 4 сентября 1818 года [Ходасевич 1997а: 537].

³⁸ Из записки о тайных обществах, поданной А. Х. Бенкендорфом Александру I в 1821 году [Ходасевич 1997а: 538].

«инструментом» — и даже уже стал им [Ходасевич 1997а: 88]. В поисках кружка, который подходил бы к его интересам и потребностям — интеллектуальным, духовным и физическим, — Пушкин оставался на периферии нескольких групп, но в «Зеленой лампе» он нашел то, что искал, и даже больше того, что он сам понимал.

«МОЛОДОСТЬ», ЧАСТЬ IV (19 МАРТА 1933 ГОДА)

В последней части главы «Молодость» Ходасевич связывал различные мотивы своего повествования, прежде чем отправить Пушкина на юг в его первую ссылку. Биограф обращался ко всем важным темам, затронутым в предшествующих частях биографии: Пушкин и его друзья, Пушкин и поэзия, Пушкин и светское общество, Пушкин и его литературные предшественники, Пушкин и его наставники в литературе.

В начале этой части снова говорится о «Зеленой лампе»: именно этого кружка не хватало Пушкину. «“Зеленая Лампа” пришлось ему по наклонностям и по вкусам <...> Он же был зараз и умен, и шумен. В уме его было буйство, а в буйстве ум» [Ходасевич 1997а: 88–89]. Стимулы для интеллектуальной работы, приятное времяпрепровождение, бесшабашность и поддержка — вот чего искал юный Пушкин. Для членов общества он, в свою очередь, играл ту роль, на которую был принят: «инструмента», направленного против существующего порядка.

Особенно сильно прозвучали два его стихотворения, направленные против режима. В оде «Вольность», по мысли Ходасевича, Пушкин сознательно следовал за Радищевым, вдохновляясь трактовкой темы у этого радикального мыслителя-реформатора XVIII века, но в стилистике больше ориентируясь на другого своего предшественника — поэта-реформатора Державина. Летом 1819 года Пушкин отдыхал в Михайловском, оправляясь от еще одной болезни, и написал там «Деревню» — стихотворение, которое Ходасевич назвал «самым сильным из всего, что было дотолé писано против крепостного права» [Ходасевич 1997а: 89].

В этом произведении ощущаются и зависимость от державинской поэзии, и сходство с ней. Ходасевич замечает, что император поблагодарил поэта за его произведение и в то же время запретил печатать эти стихи — то есть поступил с Пушкиным точно так же, как с Державиным в первые годы своего правления. Но стихотворение уже переписывали и передавали из рук в руки: Пушкин становился «подпольным» поэтом, и его слава росла. «Это и была та пропаганда, которой он должен был послужить орудием» [Ходасевич 1997а: 89]. Множились рассказы о Пушкине, и вместе с ними распространялись апокрифы; сам поэт не предпринимал ничего, чтобы предотвратить их распространение.

Ходасевич заключает, что Пушкину хотелось славы больше, чем чего бы то ни было на свете, и его не заботило, что это будет за слава:

Он хотел славы и этого не скрывал. Знал, что у нее есть неприятные стороны — и соглашался на это. Он предоставлял каждому на него удивляться, как кто умеет и может. Одни восхищались им как автором «Руслана и Людмилы», другие — как тонким развратником, третьи — как певцом «Вольности», четвертые — как просто пьяницей. Всем этим славам он сам содействовал [Ходасевич 1997а: 90].

Эту неординарную личность видели современники Пушкина, и ее Ходасевич представлял своим читателям: не гениальный поэт, а тщеславный и ранимый молодой человек. Он служил, сам того не ведая, инструментом для «Союза благоденствия» и в то же время испытывал давление общественного, частного и имперского вкусов. «Дома его упрекали. “Без шума никто не выходил из толпы”, — отвечал он» [Ходасевич 1997а: 90]³⁹. Пушкин принадлежал и к «умным», и к «шумным», и он был упрям; он *обязательно* должен был воздействовать на общество.

Если Пушкину хотелось выделиться на общем фоне, то он достиг этого. О Пушкине ходили разные слухи, и один из них сильно его задел: будто бы его вызвали в Тайную канцелярию и там

³⁹ Последние слова передает Анненков [Анненков 1874].

высекли за антиправительственные стихи. В это, замечает Ходасевич, верили все, друзья и враги. Когда слух дошел до Пушкина, поэт был в ярости от такого унижения. Что делать — застрелиться? Или убить царя? «Потом он решал в сочинениях и речах проявить столько дерзости, сколько требуется, чтобы понудить правительство обращаться с ним, как с преступником. Он жаждал Сибири как восстановления чести» [Ходасевич 1997а: 90]⁴⁰. Гордость Пушкина, гордость аристократа, не могла вынести слухов о телесном наказании, причем лишенных каких бы то ни было оснований. Характеризуя своего героя, Ходасевич не жалеет красок, изображая его уязвимость и обостренное чувство собственного достоинства. Сам император заметил поэта: встретив в царскосельских садах директора Лицея Энгельгардта, царь пожаловался: «Пушкин наводнил Россию возмутительными стихами» [Ходасевич 1997а: 538]⁴¹. Таким образом, Пушкин получил желаемое: пошли разговоры о готовящемся обыске, и в результате поэт сжег все, что могло быть опасно; последовали обыск и арест. «Пушкину грозила Сибирь или покаяние на Соловках», — пишет Ходасевич [Ходасевич 1997а: 92]. Однако его литературные наставники и «старшие братья» — Карамзин, Жуковский, Чаадаев и Гнедич — поспешили на помощь, так или иначе стараясь повлиять на царя. И действительно, вместо Сибири или Соловков Пушкину было дозволено ехать в Крым с семейством Раевских, причем официально он был просто переведен в другое отделение Министерства иностранных дел, по которому служил.

Ходасевича всегда интересовали взаимоотношения писателей, и история ссылки дала ему возможность показать Пушкина в общении с Карамзиным. Ходасевич описывает, как Карамзин, самый старший из всех «старших братьев», был несколько раз оскорблен Пушкиным, и лично, и эпиграммой, и заставил Пушкина заплатить за оказанную ему помощь. Ходасевич цитирует три высказывания Карамзина, которые свидетельствуют о его

⁴⁰ Пушкин написал об этом в письме к Александру I, сочиненном в июле — сентябре 1825 года; письмо не было отослано [Ходасевич 1997а: 538].

⁴¹ Со слов И. И. Пущина, см. [Пущин 1907].

холодном и неодобрительном отношении касательно молодого поэта. В письмах к Дмитриеву и Вяземскому Карамзин подчеркивал молодость и незрелость Пушкина: «авось, будет рассудительнее» [Ходасевич 1997а: 539]⁴², а также его испуг: «Пушкин, быв несколько дней совсем не в поэтическом страхе от своих стихов на свободу и некоторых эпиграмм, дал мне слово уняться и благополучно поехал в Крым» [Ходасевич 1997а: 539]⁴³. Кроме того, Карамзин показывал одному знакомому у себя в кабинете место, где Пушкин обливался слезами. Ходасевич подчеркивает недовольство Карамзина Пушкиным, подразумевая, что тот был на самом деле сумасбродным юнцом, безрассудным и даже грубым.

Глава «Молодость», начинавшаяся с описания «семейных» отношений товарищей Пушкина по Лицею, их учителей и «дядюшки»-царя, завершается изображением родной семьи поэта. Пушкин в конце концов порывает связи с родными; по крайней мере, на последней странице герой Ходасевича является в отцовский дом с пистолетом в руке: он пытается защититься от слухов, в которые верил отец, и от отцовского осуждения. Через три года после окончания Лицея Пушкин отправляется на юг, готовый вступить в новый период жизни.

Он уезжал в глубоком спокойствии, похожем на то приятное чувство выздоровления, которое испытывал после первой болезни. <...> Ему казалось, что молодость кончена и что даже стихов он больше писать не будет. Так сильна была в нем усталость, что ему чудилось, будто он сам, по доброй воле бежит прочь из Петербурга — в новые, невиданные края, которые манило его воображение [Ходасевич 1997а: 93]⁴⁴.

Если верить Ходасевичу, Пушкин покидал своих «шумных» друзей без сожаления, с легкостью простившись даже с Чаадаевым. Он не вспоминал о женщинах («Сердце его было пусто

⁴² Письмо Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву от 7 июня 1820 года.

⁴³ Письмо Н. М. Карамзина к П. А. Вяземскому от 17 мая 1820 года.

⁴⁴ См. также комментарии к этому фрагменту [Ходасевич 1997а: 539].

или почти пусто» [Ходасевич 1997а: 93]) и был рад уехать. Итак, 5 мая 1820 года Пушкину выдали паспорт, а 6 мая он уже сел в коляску. В конце статьи Пушкин меняет одежду на красную русскую рубашку и поярковую шляпу. «Время было ужасно жаркое», — добавляет биограф [Ходасевич 1997а: 94].

Главные темы пушкинской молодости проходят красной нитью через четырехчастное повествование Ходасевича: дружба, женщины и поэзия. Самым удивительным в биографии поэта, написанной поэтом, было то, что Ходасевич совсем не обращался к пушкинским сочинениям. Однако, как нам кажется, читатели могли предвидеть подобный подход, если помнили биографию Державина; в качестве биографа Ходасевич был более чем *сдержан*. В книге «Державин» он приберег сцену написания стихов до того момента, который он считал вершиной поэтического пути Державина — до создания оды «Бог». Что касается Пушкина, то вполне возможно, он также берег подобную сцену для описания высших проявлений его поэтического мастерства. Читателям оставалось только сожалеть, что создававшаяся Ходасевичем биография оборвалась на годах молодости Пушкина. Можно только догадываться, как строились бы следующие части и какой поэтический момент в жизни Пушкина Ходасевич посчитал бы вершиной.

БЕЗ ПРОЩАНИЯ

Вейдле писал: «Как Ходасевич связан с Пушкиным, так он не связан ни с каким другим русским поэтом, и как с Пушкиным не связан никакой другой русский поэт» [Вейдле 1928: 454]. В этих словах Вейдле имел в виду поэзию Ходасевича, но не только ее. Если мы внимательно изучим критические и литературоведческие работы Ходасевича, то убедимся, что Пушкин был столь же важен для этой деятельности, как и для стихов.

Ученые обращали внимание на «мифическую» связь между Ходасевичем и Пушкиным, в том числе благодаря родству их «муз» — служивших няньками русских крестьянок. Пушкинская

няня Арина Родионовна оказалась столь же важна для Ходасевича, как была важна для Пушкина. Одно из стихотворений — «Не матерью, но тульской крестьянкой...» — указывает на эту связь и создает Ходасевичу «поэтическую биографию». Бетеа даже прочитал это стихотворение как указание на поэтических «родителей» Ходасевича: ими были Александр Сергеевич Пушкин и няня Елена Александровна Кузина [Bethea 1983: 216–217]. Так сын поляка и польской еврейки, воспитанный в католической вере, которую приняла его мать, приученный любить национального поэта Польши А. Мицкевича, впитал от своей самоотверженной няни-крестьянки молоко родины — России, с которой не был связан по крови.

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой,
Крестила на ночь от дурного сна.

.....

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя,

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

И пред твоими слабыми сынами
Еще порой гордиться я могу,
Что сей язык, завещанный веками,
Любовней и ревнивней берегу... [Ходасевич 1996а: 195–196].

Это стихотворение, начатое в 1917 году и завершённое в марте 1922 года, оказалось одним из двух важнейших автобиографических признаний Ходасевича. В тексте, написанном еще в России, он как бы предсказывает свою будущую ссылку и поиски убежища, свою потребность ревностно хранить ту Россию, которую он знал и любил. Отождествление Ходасевичем «русскости» с русским языком заставляло его считать себя «пасынком

России» и подчеркивать одну из трагедий изгнания, постигнувших русских после 1917 года.

Стихотворение столь же автобиографично, как и мемуарное эссе Ходасевича «Младенчество». Как было сказано в предыдущей главе, именно в этом тексте Ходасевич иронически связал себя с русским поэтом, биографию которого сумел завершить, — с Державиным, другим своим «эталоном». В некрологе Ходасевичу Г. В. Адамович писал, что покойный «оценивал все литературные явления как бы “сквозь Пушкина”» [Адамович 1939]. Сурат, как и другие исследователи, замечает, что, «о ком бы ни писал Ходасевич — о Набокове, о Цветаевой, о Пастернаке, о Толстом или Тютчеве, Пушкин оказывался точкой отсчета, мерой правды, глубины, совершенства» [Сурат 1994: 67]. Однако есть разница между суждением о литературных явлениях и суждением о поэтах. Пушкин представлял высшее достижение поэзии, но не образец того, что значит быть поэтом. Эта честь принадлежала Державину.

И. А. Паперно указывала, что писатели Серебряного века, в том числе Ходасевич, пытались найти каждый свои «генеалогические» связи с Пушкиным⁴⁵. Ходасевича интересовала связь его века с державинским, а в написанных главах пушкинской биографии — также связь ранних лет Пушкина с Державиным. Если Державин был началом русской литературы, а Ходасевич — ее завершением, то Пушкина следовало считать центром, который всех объединяет.

Надо заметить, однако, что Пушкин не был для Ходасевича той «центральной» силой, которая соединяла и скрепляла русскую культуру, поскольку Пушкин и его эпоха в сознании поэта

⁴⁵ Паперно пишет о «своеобразн[ой] попытк[е] Ходасевича <...> “породниться” с Пушкиным. Описывая происхождение предка Пушкина Ганнибала, Ходасевич приписывает ему еврейскую кровь (Ибрагим Ганнибал происходил из Абиссинии, где, утверждал Ходасевич, “кровь негритянская густо смешана в населении с семитической”), а через крестную мать сближает его с Польшей (он замечает, что польская королева Христина была крестной матерью арапчонка при крещении его в православную веру в Вильне). В результате оказывается, что Пушкин — почти что “тех же кровей”, что и Ходасевич» [Паперно 1992: 34].

Серебряного века намечали уже ее конец. Энтузиазм и энергия, которые искал Ходасевич у Державина, превознося его, для обновления своей эпохи, у Пушкина выражались либо в творчестве (но Ходасевич не мог запечатлеть творческий процесс в своих биографических фрагментах), либо в легкомысленном отношении к жизни (но это не могло служить образцом для русских, попавших в «сумерки искусства»).

В книге «Ходасевич-пушкинист» Сурат поставила цель «уловить сокрытую связь между профессиональной пушкиноведческой работой Ходасевича и его поэтической судьбой» [Сурат 1994: 5]. Исследовательница начинает и заканчивает книгу обращением к пушкинскому стихотворению «Пророк». Вера в призвание поэта, утверждает она, позволяла Ходасевичу жить и работать; утрата им веры в Пушкина как пророка и в роль поэта как пророка в европейских сумерках искусства проявилась не только в отказе от сочинения стихов (это произошло несколькими годами ранее), но и в уходе из жизни. В одной из рецензий на книгу «О Пушкине» автор пишет о восьми последних главах, что «каждый из этих очерков — глава той ненаписанной творческой биографии Пушкина, об отсутствии которой мы так жалеем» [Мандельштам Ю. 1937]. Хотя критик и хвалит новые статьи, включенные в книгу, он по-прежнему считает нужным убедить Ходасевича завершить биографию: «Полностью осуществить свое пушкинское задание Ходасевич смог бы, вероятно, лишь в некоем синтетическом труде — творческой биографии Пушкина». Через два года М. А. Алданов в некрологе Ходасевичу выскажет то же сожаление:

Как жаль, что он так и не написал жизни Пушкина! <...> Он говорил, что внезапно остался без наиболее важных пособий, что в одном томе жизни Пушкина не изложишь, что писать такую книгу можно только в России, что для этого нужно два года. Это было верно. Но думаю, что все-таки он мог бы преодолеть случайные и внешние препятствия. Вернее, считал такую работу слишком ответственной, требующей слишком большого напряжения душевных сил. Откладывал ее до лучших времен — как, кажется, и Гершензон. Это потеря вознаграждаемая [Алданов 1939: 182–183].

Разумеется, Ходасевич чувствовал сильное давление со стороны современников; каждый ожидал от него завершения «пушкинского задания» — написания биографии. Первые черновые рукописи датируются еще 1921 годом [Ходасевич 1997а: 527]⁴⁶, публикации о Пушкине выходили на всем протяжении 1920-х годов; главы, напечатанные в 1932 и 1933 годах, переиздавались в 1937 году, и статья «Пушкин и Николай I», опубликованная в «Возрождении» к 101-й годовщине со дня смерти Пушкина, когда закончились юбилейные мероприятия, показывает, что Ходасевич пытался ответить на «социальный заказ».

Хотя подготовка сборника «О Пушкине», который должны были получить подписавшиеся на него в 1935 году, заставила Ходасевича осознать преграду, мешавшую ему завершить биографию, публикации 1937 и 1938 годов говорили о том, что он еще не сказал последнее «прости» ни Пушкину, ни пушкинскому проекту.

Ходасевич твердо верил, что форма и содержание, как жизнь и искусство, могут и обязаны быть нераздельны. Он отрицательно относился к формалистам, которые пытались превратить литературоведение в точную науку, для чего пользовались «точными» «научными» средствами анализа, создавая основы так называемого «формального метода». Однако удивительно то, что собственные занятия Ходасевича критикой и литературоведением имели много общего с формализмом. Во многих разборах, и в особенности в *пушкинистике*, Ходасевич, как заправский формалист, обращается к анализу звуков, повторяющимся мотивам и синтаксическим конструкциям. Статьи, составившие сначала «Поэтическое хозяйство Пушкина», а затем «О Пушкине», часто содержат отдельные формальные наблюдения над определенным мотивом или целым произведением. В теории Ходасевич верил, что формальный анализ представляет собой точку, «с которой должно начинаться любое суждение об авторе, каждое его описание», однако критический анализ не должен на этом оста-

⁴⁶ Сурат указывает на рукопись, хранившуюся в архиве А. Ивича (И. И. Бернштейна) в Москве, и датирует ее 1920 или 1921 годом.

навливаться⁴⁷. На практике же Ходасевич не всегда делал следующий шаг к «исследованию мировоззрения художника». Он подчеркивал важность автора и исторического контекста наряду с формой, но в то же время ставил под вопрос необходимость биографического комментария при восприятии поэзии. «Биографический комментарий не нужен и даже вреден, — писал он, — ибо он превращает поэтическое явление в житейское» [Ходасевич 19376].

Итак, Ходасевич полагал, что и формально-поэтический, и литературно-критический подход, которыми он пользовался в эссе и статьях, равно как и изучение жизни поэта и связанных с ней исторических обстоятельств — чему он посвящал свои биографические проекты, одинаково важны для литературоведения. Его неодобрение формалистов проистекало из узкого понимания их работ — понимания, которое они, по правде говоря, сами выдвигали. Как показал Малмстад, Ходасевич всегда выбирал для своих нападок самые крайние примеры из работ формалистов. И хотя Ходасевич мог отреагировать на биографические романы Тынянова столь же резко, как на книгу «Пушкин в жизни» Вересаева, нужно все же помнить, что Тынянов и Ходасевич были заняты одним делом: они представляли Пушкина и других русских поэтов своим современникам и одновременно занимались поисками полезного прошлого — которое могло бы оказать помощь им самим и другим русским в новую эпоху.

Фундамент, на котором строился пушкинский биографический проект Ходасевича, принадлежал, по сути, к «пушкинистике»: Ходасевич заблудился в пушкинском понимании истины. Эпиграф к стихотворению Пушкина «Герой» (1830) гласит: «Что есть истина?». В своих поисках истины Ходасевич-биограф пришел к выводу, диаметрально противоположному тому, к какому приходит пушкинский поэт, утверждающий: «Тьмы низких истин

⁴⁷ Здесь я опираюсь на превосходную статью Д. Малмстада «Ходасевич и формализм: несогласие поэта» [Malmstad 1985]. См. также статью Ходасевича «Памяти Гоголя» (1934) [Ходасевич 1997а: 290–296].

мне дороже / Нас возвышающий обман». Ходасевич не может с этим согласиться. В биографии Державина он провозгласил, что «истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому “возвышающему обману” хочется противопоставить *нас возвышающую правду*» [Ходасевич 1991: 295–296].

Магия Пушкина, его искусство, которое возвышает, обманывая читателя, не сочеталось с биографическим методом Ходасевича, предполагавшим слияние воедино жизни и искусства, — и поэт не мог понять, как можно изобразить Пушкина творящего. Сам Ходасевич был «домашним», любившим подробности поэтом, и ему нравился преобразующий эффект, который он видел в пушкинской поэзии; в своих пушкиноведческих работах он исследовал ее почти в формалистской манере. Но амбивалентность некоторых эпизодов жизни Пушкина и неоднозначность отношений между жизнью и искусством, характерная для его великого предшественника, помешали Ходасевичу продолжить писать биографию Пушкина после «Руслана и Людмилы», помешали перейти к зрелым годам творчества поэта. Несмотря на то что Ходасевича подталкивали со всех сторон к продолжению работы над этой биографией, он в конечном итоге обратился к написанию «Державина» — той книги, которая теперь и представляет его в ипостаси биографа.

Глава 6

Драматург в волчьей шкуре: Булгаков и его Мольер

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей...
И меня только равный убьет.

О. Э. Мандельштам, 1931

Я в Париже;
Я начал жить, а не дышать.

*Дмитриев. Журнал путешественника
(эпиграф к повести А. С. Пушкина
«Арап Петра Великого», 1827–1828)*

Москва. 16 февраля 1936 года. Пьеса Булгакова «Мольер (Кабала святош)» впервые показана в Московском Художественном театре (МХАТ). Через три недели спектакль был запрещен, снят с репертуара и больше при жизни автора не ставился.

БУЛГАКОВ, МОЛЬЕР И ПУШКИН

Из трех авторов, о которых в основном идет речь в этой книге, Булгаков был, пожалуй, наиболее автобиографичен в своих художественных произведениях. Он пытался найти не столько положительного героя, сколько собственное место в мире, соотнося свою жизнь с окружающими социальным и политическим контекстом. Булгаков постоянно исследовал эти отношения, рассматривая те или иные сочетания, чтобы добиться еще большего понимания мироустройства. Он относится к числу тех

писателей, которые обращаются к одним и тем же темам, схожим персонажам и ситуациям, используя при этом различный материал и обыгрывая различные сценарии. В большинстве его произведений главный герой — это «мастер», альтер эго автора.

Весь творческий путь Булгакова разворачивался в советское время, с 1920 года до смерти в 1940 году, и потому, несмотря на исключительный талант, далеко не все произведения писателя стали известны публике при его жизни. Литературная репутация Булгакова обрела новое качество только после того, как в Советском Союзе в середине 1960-х годов был опубликован в сокращенном варианте его последний роман «Мастер и Маргарита». После этого и остальные сочинения, пьесы и проза, постепенно вошли в канон русской и мировой литературы. Л. Милн, биограф писателя, указывала, что Булгаков делал ставку на бессмертие, то есть писал о судьбе художника в идеологически чуждом ему окружении, понимая при этом, что рассчитывать на прижизненную славу не приходится. В поисках бессмертия в культуре он наметил для себя два ориентира — это образы идеологически отчужденных от современного им общества великих художников, которыми были Мольер и Пушкин. Эти авторы играли огромную роль в осмыслении Булгаковым собственного пути в литературе¹. Чтобы отобразить этот мир в художественной прозе, Булгаков прибегал к метафоре треугольника — наиболее устойчивой из геометрических фигур. Персонажами булгаковского «треугольника» были «мастер» (художник, ученый, изобретатель или другая творческая личность), «государь» (или иная фигура, олицетворяющая власть) и группа идеологов (в качестве которых могли выступать церковники, литературные критики, светские сплетники или партийные функционеры). Булгаков дважды использовал один и тот же набор персонажей из этого треугольника в произведениях, посвященных Мольеру. Обе версии сюжета, основанного на событиях XVII века во Фран-

¹ Отношения Булгакова к Мольеру и Пушкину уже становились объектом научного рассмотрения, см., например, [Proffer 1984; Curtis 1987; Milne 1990; 1998].

ции, повлияли впоследствии на изображение событий и действующих лиц пьесы о Пушкине.

Булгаков яснее, чем Тынянов или Ходасевич, представлял себе, как можно показать Пушкина в художественной прозе. Из них троих только Булгаков завершил посвященное поэту произведение — пьесу о его последних днях, однако при жизни автора она не была ни поставлена, ни опубликована. В отличие от нее, и тыняновский роман «Пушкин», и биография, которую готовил Ходасевич, остались неоконченными, хотя их отдельные части и были напечатаны. Из этих трех попыток именно произведение Булгакова можно считать самой удачной, если иметь в виду высказывания самого автора о том, что его текст был написан и готов для представления публике.

В 1936 году, когда была начата пьеса о Пушкине, Булгаков чувствовал себя совершенно невостребованным. В течение 16 лет он писал для журналов и театров, и почти все это время сталкивался с тем, что его произведения запрещались к печати и / или для постановки. Это не могло не закалить писателя. Как будет показано далее, его собственный литературный опыт, в особенности полученный при создании биографий и пьес, определял его отношение к истории и месту писателя в обществе, что в свою очередь влияло на его понимание значения Пушкина.

Прежде, чем обратиться к пьесе о Пушкине в преддверии столетия со дня его смерти (1937), Булгаков оттачивал свое умение изображать историческую личность на примере великого драматурга XVII столетия Ж.-Б. Мольера. Мольер служил современному автору моделью для понимания и Пушкина, и самого себя; французский комедиограф представлял то прошлое, которое Булгаков надеялся сделать полезным для своего времени. У Тынянова поиск «полезного прошлого» увенчался созданием особого жанра «научного романа». Ходасевич искал в прошлом личность, способную сыграть роль положительного героя и помочь обновлению русской культуры в настоящем; таким образцом для него стал Державин. Однако для Булгакова ключом к пониманию прошлого и настоящего была не личность сама по себе: понимание прошлого коренилось в отношениях

между художником и его покровителем. Именно эта связь удерживала вместе вершины «треугольника» и делала XVII век в глазах Булгакова «полезным прошлым».

ПРЕЖДЕ БЕССМЕРТИЯ — ПОИСК ПОРЯДКА

Вопрос об отношении Булгакова к прижизненной славе остается одним из нерешенных в его писательской биографии, несмотря на множество ответов, звучавших в последние десятилетия². Очень может быть, что Булгаков в период написания некоторых из своих произведений, особенно в 1930-е годы, действительно рассчитывал на пресловутый «долгий ящик». Но в то же время он часто работал по заказам театров и всегда заявлял о своем намерении опубликовать все, что пишет, включая и роман «Мастер и Маргарита».

Булгаков, несомненно, надеялся, что его тексты дойдут до публики. И первые пять лет, когда он только вступил на литературную стезю, так и происходило. Уже в ранних сочинениях проявлялось булгаковское желание порядка: ему хотелось, чтобы был положен конец хаосу и мир стал логичнее. Так, например, в фельетоне «Столица в блокноте» (1922–1923) нашло отражение его желание рациональной, организованной жизни, которой так не хватало Москве в годы НЭПа. Фельетон включал в себя различные сценки и описания того, как выглядела столица в период НЭПа, но при этом автор утверждал, что «из хаоса каким-то образом рождается порядок» [Булгаков 1989б: 261]³. «Москва — котел: в нем варят новую жизнь. Это очень трудно. Самим приходится вариться. Среди Душек и неграмотных рождается новый, пронизывающий все углы бытия, организационный скелет»⁴. Фельетон заканчивался похожим на оду пасса-

² См. об этом в наиболее значимых биографиях Булгакова [Wright 1987; Proffer 1984; Curtis 1987; Чудакова 1988].

³ Об этом очерке см. также [Proffer 1984: 80–82].

⁴ В. В. Новиков в своей книге отождествляет «Душек» со спекулянтами, см. [Новиков В. 1996: 25].

жем, в котором восхвалялась власть и милицейский жезл, а затем следовал лозунг: «дайте нам опоры точку, и мы сдвинем шар земной» [Булгаков 1989б: 265]. И позднее, когда Булгаков изображал хаос революции, Гражданской войны и НЭПа в фельетонах, романе «Белая гвардия», пьесах «Зойкина квартира» и «Багровый остров», он всегда выступал на стороне порядка, за сильное государство против анархии. Так, в еще одном рассказе 1922 года повествователь, изображая кровавую сцену времен Гражданской войны, восклицал: «О, звездные родные украинские ночи. О, мир и благодный покой!» — рефрен, который будет повторяться во всем булгаковском творчестве [Булгаков 1989а: 514]. Для Булгакова желанный «мир и покой» в доме и у очага были возможны только в стране, где порядок победил хаос. Эти два вида порядка — домашний и политический — в его восприятии сливались воедино.

Булгаков не был сторонником новой власти, но он принимал существующий режим как данность и прилагал усилия, чтобы его изменить и сделать более приемлемым для художников. Оружием для этого писателю служила сатира. «Сатира не терпит оглядки», — часто говорил Булгаков, и действительно, в процессе творчества он никогда не оглядывался на критиков и цензоров [Явич 1988: 162]. В. Я. Лакшин полагал, что Булгаков не считал себя врагом нового государства и, более того, верил, что помогает ему. Ибо чем писатель может наилучшим образом помочь своей стране, как не настоящей правдой? Сатирик — тот же врач, и Булгаков знал, что хороший врач не только понимает, в чем состоит болезнь, не только определяет, где локализована боль, но и пытается прогнозировать будущее развитие болезни [Лакшин 1990: 42]⁵.

⁵ Суждение Лакшина представляется нам верным. Булгаков чувствовал, что, указывая на опасности господства идеологии (в особенности когда командуют «необразованные» идеологи, такие как Рокк и Швондер) и показывая, какой абсурдной антиутопией (как в пьесе «Адам и Ева») может обернуться в будущем сложившаяся в Советском Союзе ситуация, он может способствовать созданию более разумной политической обстановки, которая будет более благоприятной для художника.

Лакшин показал несколько наивного Булгакова, однако сочинения и письма писателя свидетельствуют о том, что он пытался повлиять на режим, на цензуру и раздвинуть границы, в рамках которых произведение и поведение писателя считались приемлемыми.

В письме правительству СССР, написанном в 1930 году, Булгаков характеризовал себя как сатирика, который вышел на сцену в то время, когда настоящая сатира («проникающая в запретные зоны») была абсолютно невыносима [Булгаков 1990б: 447]. Это письмо было своего рода манифестом: после почти десяти лет художественного творчества писатель объявил о своих намерениях верховной власти, самому Сталину, и ожидал ответа. Определяя собственное писательское кредо, Булгаков указывал:

Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, — мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы <...>

<черта моего творчества —> черные и мистические краски (я — мистический писатель), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции, а самое главное изображение страшных черт моего народа [Булгаков 1990б: 446].

В том же письме Булгаков упоминал о том, что друзья и коллеги постоянно советовали ему сочинить «коммунистическую пьесу», чтобы наладить хорошие отношения с правительством и театральным миром, однако он категорически от этого отказывался. Булгаков подчеркивал, что не способен на подобное: «Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя» [Булгаков 1990б: 455].

Написанные в дальнейшем письма Булгакова к Сталину и советскому правительству показывают, что он не боялся привлечь к себе внимание. В письмах он цитировал разгромные и, по

его мнению, несправедливые рецензии на свои произведения, искал у вождя защиты от идеологического преследования со стороны критиков. Пытаясь определить свое место на родине, писатель снова и снова поднимает вопрос «нужен ли я Советскому Союзу?».

Неудивительно, что Булгаков столь явно отождествлял себя со своим героем — Мольером, чье положение во Франции XVII века было похоже на его собственное в советской литературе; современники высоко оценивали этих драматургов и даже завидовали им, но тем не менее и Булгаков, и Мольер постоянно сталкивались с цензурой и запретами своих произведений. Кроме того, Булгаков находил сходство между своей ситуацией и личными отношениями Мольера с коронованными особами. Булгаков был не единственным писателем, кому Сталин звонил в 1930 году: звонок означал, что вождь озабочен судьбой писателя. Однако личный интерес Сталина к произведениям Булгакова, о чем свидетельствует его восхищение пьесой «Дни Турбиных» (возрождению этого спектакля в 1932 году Сталин способствовал напрямую), делает их связь более близкой и осязаемой. Реплики Сталина, о которых известно со слов знакомых Булгакова, указывают на подлинный интерес вождя к драматургу⁶.

Таким образом, Булгаков небезосновательно считал, что его единственным орудием против готовых разорвать его на клочки сторожевых псов режима оставался Сталин. Он ориентировался не только на отношения Мольера с Людовиком XIV; возникает и более близкий прецедент. Булгаков полагал, что существует аналогия между его судьбой и судьбой Пушкина. В 1930-е годы он размышлял о том, как выстроить с правительством такие отношения, чтобы иметь относительную свободу, подобную той, которой пользовался поэт в 1830-е годы. Автобиографическое прочтение Булгаковым судьбы Пушкина ощущается в вопросе,

⁶ Так, например, Е. С. Булгакова записала в дневнике 19 ноября 1936 года: «Между прочим, я вспомнила, что вскоре после снятия “Мольера” Яков Леонтьевич рассказывал со слов своего друга Могильного: будто Сталин сказал: “Что это опять у Булгакова пьесу сняли? Жаль — талантливый автор”» [Булгакова 1990: 125].

который советский писатель, по-видимому, хотел задать Сталину: используя историческую модель отношений между Николаем I и Пушкиным, Булгаков в неотосланном письме просит вождя быть его «первым читателем», личным цензором, что поможет его произведениям прийти к читателям [Чудакова 1976: 98]⁷. Булгаков видел в вожде посредника, который проведет его сквозь бюрократическую цензуру и сумеет преодолеть любые препятствия на пути к публикациям. Лакшин так формулирует эту мысль:

У самой верховной власти, будь то Людовик XIV для Мольера или, в более близкие времена, Сталин, еще можно было надеяться временами найти поддержку. Произвол может позволить себе и прихоть покровительства. Но у людей с «идеологическими глазами» смелый художник не найдет понимания никогда [Лакшин 1990: 54].

Создав свою «треугольную» модель мира, Булгаков мечтал о помощи главной «вершины» — Сталина. Похоже, вождь оставался его последней надеждой.

Тема отношений художника и власти вновь и вновь возникает в биографии Мольера, когда Булгаков пытается балансировать на границе дозволенного и недозволенного. Повествователь, будто заклинание, провозглашает лозунг: «Искусство цветет при сильной власти!!» [Булгаков 1991: 55]. Рассматривая булгаковскую модель отношений художника и власти, в которой писатель противопоставлен всему своему окружению, Лакшин указывал, что в романе о Мольере «Булгаков склонен был, яростно ненавидя “кабалу святош”, сделать некоторое исключение для Людовика XIV» [Лакшин 1988: 30]. Однако нам кажется, что Булгаков на самом деле был очень последователен во всем своем творчестве. И он, и его герои выступали против деспотов и тиранов только после предательства, но в целом предпочитали работать под покровительством сильного правительства. Развивая мысль, почерпнутую в одном из источников биографии Мольера, он указывал на отличительную черту писателей, драматургов и актеров:

⁷ Чудакова датирует этот фрагмент письма маем 1931 года.

Один из мыслителей XVII века говорил, что актеры больше всего на свете любят монархию. Мне кажется, он выразился так потому, что недостаточно продумал вопрос. Правильнее было бы, пожалуй, сказать, что актеры до страсти любят вообще всякую власть. Да им и нельзя ее не любить! Лишь при сильной, прочной и денежной власти возможно процветание театрального искусства [Булгаков 1991: 44].

Несмотря на иронический тон этого заявления, идея автора ясна. Мольеру приходилось жить и творить при сильной самодержавной власти, но сам по себе этот факт не был трагедией — ни для Мольера, ни для Булгакова. Трагедия заключалась в том, что самовластные правители, как и обычные люди, могут потерять интерес к своим протеже. Вот как Булгаков драматизировал этот момент в мольеровской биографии:

Тут в спину Мольера повеяло холодом, у него появилось такое ощущение, точно стояла какая-то громадная фигура за плечами и вдруг отошла. Обманывать себя не приходилось, король покидал его. Чем это можно объяснить? Тем, что все на свете кончается, в том числе даже долготелая привязанность сильных мира. Кто разберет, что происходит в душе властителей людей? [Булгаков 1991: 162].

Именно в этот момент жизни художника всерьез начинается последняя охота на волка. Хотя утверждение Милн о том, что Булгаков хотел добиться бессмертия своими произведениями, бесспорно; но бессмертие не могло послужить импульсом для повседневной работы. Булгакову было бы трудно оставить надежду обрести читателей, получить тот отклик на свои творческие усилия, которого жаждет любой художник. Отождествляя себя с волком и выбирая «волчий путь», Булгаков своим творчеством бросал вызов охотникам, хотя и понимал, что волку в конце концов суждено погибнуть⁸.

⁸ Т. М. Вахитова связывает отношения Булгакова со Сталиным также с положением его предшественников, Мольера и Пушкина, по отношению к Людовику XIV и Николаю I. Она утверждает, что пьеса о Сталине должна была составлять трилогию вместе с пьесами о Мольере и Пушкине. По утверждению исследовательницы, «Сталин стал героем булгаковского мира наряду с Мольером и Пушкиным» [Вахитова 1995: 23].

КАБАЛА СВЯТОШ

Булгаков гордился «Кабалой святош» и называл ее «блестящей пьесой» [Булгаков 1990б: 448]⁹. Это сочинение задумывалось не как биография, хотя ее именно так и воспринимают. При первом чтении «Кабалы святош» на совещании литературно-репертуарного комитета худполитсовета МХАТа в 1930 году Булгакову пришлось отбиваться от указаний, которые давали ему слушатели по части того, какие пьесы ему следовало писать:

Булгаков, отвечая на высказанные замечания, пояснил, что в его планы «не входила ни пьеса о классовой борьбе в XVIII веке, ни создание монументальной трагедии, ни создание антирелигиозного спектакля. Он хотел написать пьесу о светлом, ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля. Такая пьеса нужна советскому зрителю» [Смелянский 1986: 265].

Перед нами та триада «художник — государь — идеолог», которая присутствует во всем творчестве Булгакова и которая интересовала его больше всего в истории Мольера. Автор «Тартюфа» казался Булгакову историческим архетипом гонимого художника, само существование которого зависело от капризов всемогущего монарха, а произведения подвергались цензуре завистливыми коллегами-писателями и идеологическими церберами.

В интервью, которое Булгаков дал перед премьерой «Мольера» в 1936 году, он снова счел нужным объяснить, к какому жанру принадлежит его пьеса:

Я писал романтическую драму¹⁰, а не историческую хронику. В романтической драме невозможна и не нужна полная биографическая точность. Я допустил целый ряд сдвигов, служащих

⁹ См. интересный анализ структурных и тематических элементов этой пьесы [Heltai 1986].

¹⁰ Можно связать эту булгаковскую «романтическую драму» с «романтической трагедией» Пушкина «Борис Годунов». К. Эмерсон писала об особом хронотопе романтической трагедии: «Пушкин ограничивает время и про-

к драматургическому усилению и художественному украшению пьесы. Например, Мольер фактически умер не на сцене, а, почувствовав себя на сцене дурно, успел добраться домой; охлаждение короля к Мольеру, имевшее место в истории, доведено мною в драме до степени острого конфликта и т. д. [Смелянский 1986: 258].

Драматические и художественные решения Булгакова остались непонятны руководству театра. Мхатовцы, и в особенности Станиславский, хотели поставить величественную пьесу, прославляющую гений Мольера, в то время как Булгакова больше интересовали те силы, которые привели гения к падению. Как показала Э. Проффер, Булгаков «пытался сначала удовлетворить желание Станиславского показать Мольера “творящим” на сцене в рамках более традиционной “романизированной биографии”» [Proffer 1984: 393], однако в конечном итоге не смог подчиниться такой интерпретации своей пьесы и тем поправкам, которые от него требовали. В романе о Мольере Булгаков замечал, что «ни за одну из своих пьес Мольер не боролся так упорно, как за “Тартюфа”» [Булгаков 1991: 139]. В этом отношении «Кабала святош» была булгаковским «Тартюфом».

МХАТ готовил пьесу четыре года, было проведено более 290 репетиций, несколько раз менялись актеры, трижды — режиссеры, дважды — художники-постановщики. Получившийся спектакль, хотя и оказался, по словам жены писателя, не тем, «о котором мечталось» [Булгакова 1990: 111], тем не менее имел большой успех у зрителей. И все же в «Правде» от 9 марта

странство пьесы тем миром, который действительно доступен каждому из героев в данный исторический момент, и затем заполняет этот мир случайностями, слухами и произнесенными (а не разыгранными) словами. <...> Получается, что хронотоп (в пушкинском понимании) здесь одновременно и романтический, потому что он совершенно уникален по отношению к проживающему его персонажу, и трагический, потому что герой не может подняться над своей ситуацией, увидеть ее со стороны, выйти за ее пределы» [Emerson 1986: 105]. Такая «связанная с героем перспектива, своего рода ловушки и запугивания», как называет это Эмерсон, присутствует и в «Кабале святош».

появилась статья без подписи под названием «Внешний блеск и фальшивое содержание», которая предвещала смерть «Мольера». «В пьесе Булгакова, — говорилось в “Правде”, — исторического Мольера нет и в помине. Показан, к удовольствию обывателя, заурядный актерик, запутавшийся в своих семейных делах» [цит. по: Булгакова 1990: 367]. После этой рецензии спектакль был немедленно снят с репертуара.

В советских условиях, где героям поклонялись и где их образы запечатлевались в монументах, булгаковский «живой Мольер» был неуместен. Как сам писатель, так и советская цензура искали «полезное прошлое», пытаясь найти в нем персонажей, которые могли бы воздействовать на настоящее. Такие герои должны были оказаться «больше, чем жизнь» и производить сильное впечатление, вдохновляя советских людей на подвиги. Однако Булгакова не интересовали монументы. Его влекло историческое прошлое как модель для настоящего. Благодаря пьесе о Мольере он многое понял о роли художника в обществе; он искал ответ, который позволил бы «мастеру» разделить власть со своим защитником и покровителем.

БУЛГАКОВСКИЙ МОЛЬЕР

Советская установка на создание монументальных образов героев получила институциональное выражение в ряде биографий, составивших в итоге серию «ЖЗЛ» — «Жизнь замечательных людей»; редакция именно этой серии обратилась к Булгакову с просьбой подготовить книгу о Мольере. Уже в начале 1917 года Горький начал переговоры с писателями о биографиях, которые он задумал выпускать. Горький ориентировался на одноименную дореволюционную книжную серию. Идея новой книжной серии возникла после Первой мировой войны. Она была сформулирована писателем в письмах к Г. Уэллсу и Р. Роллану 1916–1917 годах. Горький указывал, что новое поколение нужно вдохновлять на подвиги примерами из прошлого:

Мы, взрослые люди, которым в скором времени предстоит покинуть этот мир, — мы оставим нашим детям жалкое наследство, мы им завещаем очень грустную жизнь. Эта нелепая война — блестящее доказательство нашей моральной слабости, упадка культуры. Напомним же детям, что люди не всегда были так слабы и дурны, как — увы! — мы теперь; напомним им, что у всех народов были — и есть сейчас — великие люди, благородные сердца. Это необходимо сделать именно в эти дни победоносной жестокости и зверства [Горький 1955: 374–375].

«Жизнь замечательных людей» предназначалась для школьников, и к работе над ней планировалось привлечь самых лучших писателей. Мечта Горького воплотилась только в 1933 году. В первый год было выпущено 17 биографий знаменитых художников, писателей, ученых и изобретателей, в том числе Данте, Ломоносова, Жорж Санд, Сурикова, Репина, Гуттенберга, Менделеева, Дизеля и братьев Райт.

В июне 1932 года Булгаков подписал с «ЖЗЛ» контракт на большую биографию Мольера, которую следовало сдать в феврале 1933 года. Кандидатура Булгакова как нельзя лучше подходила в качестве автора жизнеописания французского драматурга XVII века, и выбор редакции представлялся совершенно естественным. Горький восхищался булгаковской прозой и в особенности его пьесой о Мольере «Кабала святош», завершённой в конце 1929 года¹¹. В дополнение к прочитанным за время работы над пьесой материалам Булгаков снова принялся за просмотр доступных ему авторитетных источников и составил список приблизительно из 50 названий для будущего романа-биографии. Осенью 1932 года работа над пьесой под названием «Мольериана» по мотивам произведений Мольера заставила его внимательно вчитываться в тексты французского драматурга. В ноябре — марте Булгаков завершил рукопись биографии и 5 марта 1933 года отправил ее в издательство.

¹¹ Булгакова записала, что получила копию письма, в котором Горький хвалил «Кабалу святош» [Булгакова 1990: 69–70]. Особенно понравился Горькому портрет Мольера на склоне дней, «уставшего и от неурядиц его личной жизни, и от тяжести славы». Булгаковский Мольер задевал Горького за живое: в то время старый писатель хорошо знал, что такое бремя славы.

Однако за время, прошедшее между двумя датами (заказом и доставкой рукописи в издательство), в советской литературе произошли существенные изменения. До окончательного оформления доктрины социалистического реализма оставался всего год, и эпоха относительной толерантности и допустимости экспериментов, продолжавшаяся в течение 1920-х годов, уже подходила к концу. Редактор серии «ЖЗЛ» А. Н. Тихонов с ходу отверг рукопись Булгакова. В письме к П. С. Попову Булгаков описал свою реакцию на поступок Тихонова с помощью «волчьих» метафор: «Оскалился только по поводу формы рецензии, но не кусал» [Булгаков 1900б: 487–488]. Похоже, драматург чувствовал себя загнанным волком, бессильным против своих критиков. В письме 1931 года к Сталину Булгаков метафорически указывал на усталость от битв: «Зверь заявил, что он больше не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает» [Булгаков 1990б: 455]. К 1933 году настроение Булгакова снова сменилось: волк оставался в живых, но больше не сражался с врагами. Надежда на то, что Горький спасет труд Булгакова, как он уже делал в прошлом, исчезла после письма Горького к Тихонову от 28 апреля, где старый писатель согласился с редактором и высказался в том духе, что «игривый» булгаковский стиль делает роман о Мольере слишком легкомысленным.

Таким образом, публикация «Жизни господина де Мольера» была отложена — и, как оказалось впоследствии, до 1962 года. В 1936 году, однако, серия «ЖЗЛ» опубликовала биографию французского комедиографа, написанную историком французского классицизма С. С. Мокульским¹². В предисловии автор указывал, что его целью является «правильное истолкование мольеровского творчества как явления идеологического поряд-

¹² Название книги «Жизнь господина де Мольера» было, по всей видимости, дано Булгаковой по образцу первой мольеровской биографии, написанной Гримарестом в 1705 году («*Vie de Monsieur de Molière*») — возможно, для того, чтобы избежать смешения с книгой Мокульского, изданной в серии «ЖЗЛ». Рабочее название у самого Булгакова было просто «Мольер». Обсуждение заглавия и интересные сравнения различных архивных вариантов названия см. [Ерыкалова 1993].

ка, как яркого проявления классовой борьбы во Франции XVII века» [Мокульский 1936: 12]. Публикация биографии Мольера, написанной Мокульским, вместо булгаковской в 1936 году была выразительным примером смены эпох в советской литературе: «легкомысленность» Булгакова обрекала его произведения на пребывание в ящике письменного стола, и его прозе было суждено прийти к советскому читателю только спустя три десятилетия. С. А. Ермолинский заметил, что книга Мокульского нанесла Булгакову жестокий удар, поскольку она появилась в книжных магазинах как раз в тот момент, когда запретили «Кабалу святош» [Ермолинский 1990: 50–51].

На самом деле весьма странным было уже то, что Горький и Тихонов вообще решили заказать Булгакову биографию Мольера, хотя это и говорило о том, что они ценили его талант. История отношений Булгакова с цензурой едва ли могла внушить им оптимизм. Его первый роман «Белая гвардия» так и не был полностью опубликован в СССР при жизни автора; журнал, в котором публиковалось произведение, был закрыт раньше, чем в нем успела появиться третья часть текста романа. Более счастливая судьба ожидала раннюю повесть «Роковые яйца» и два сборника коротких рассказов; однако уже в 1926 году удача отвернулась от Булгакова: после этого он не мог напечатать ни одного своего произведения. Публика обожала его пьесы, однако все они — «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Багровый остров» — были в 1929 году одна за другой быстро сняты с репертуара Московского Художественного театра, Вахтанговского театра и Московского Камерного театра. Примерно в то же время «Бег» — пьеса о невзгодах русских эмигрантов — была запрещена, несмотря на поддержку Горького, который предсказывал «Бегу» большой успех [Булгаков 1990а: 643]. Интересен отзыв Сталина об этой пьесе, свидетельствующий одновременно о том, каким был театральный и политический климат той эпохи, и о том, что вождь интересовался творчеством Булгакова и высоко его ценил. Сталин писал в 1929 году: «“Бег” есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины, — стало быть, попытка

оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. «Бег», в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление» [Сталин 1949: 327]. Далее вождь объяснял причины своего отношения к «Дням Турбиных»:

Что касается собственно пьесы «Дни Турбиных», то она не так уж плоха, ибо она дает больше пользы, чем вреда. Не забудьте, что основное впечатление, остающееся у зрителя от этой пьесы, есть впечатление, благоприятное для большевиков: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным, — значит, большевики непобедимы, с ними, большевиками, ничего не поделаешь». «Дни Турбиных» есть демонстрация всеокрушающей силы большевизма [Сталин 1949: 328].

По всей видимости, Сталину действительно нравилось творчество Булгакова: говорили, что вождь посетил спектакль «Дни Турбиных» не менее 15 раз, а «Зойкину квартиру» — восемь раз [Лакшин 1988: 25]¹³.

Булгаков считал отношения со Сталиным очень важными для себя. Думая о вожде, он вспоминал прежде всего гуманные жесты Сталина по отношению к себе и еще более гуманные обещания. Как писала Чудакова, «наконец, Сталин был для него <...> очередным воплощением российской государственности — и он стремился найти ему место в истории этой государственности» [Чудакова 1988: 492]. Однако как бы ни относился в действительности Сталин к Булгакову, ни «Бег», ни «Зойкина квартира», ни даже «Дни Турбиных» (оказавшиеся неприемлемыми между 1929 и 1932 годами), ни другие пьесы Булгакова не стали для цензуры «проходными».

Самому драматургу разрешения и запреты его пьес казались подчиненными только воле случая. Он писал о мольеровском «Тартюфе»: «Кто осветит извилистые пути комедиантской жиз-

¹³ Похоже, Сталин все-таки испытывал личный интерес к драматургу, хотя Лакшин считает булгаковскую трактовку сталинского интереса к себе своего рода самогипнозом и ошибочным средством самозащиты [Лакшин 1988: 31].

ни? Кто объяснит мне, почему пьесу, которую нельзя было играть в 1664 и 1667 годах, стало возможным играть в 1669-м?» [Булгаков 1991: 146] — и эти слова можно отнести в равной мере и к «Бегу», и к «Дням Турбиных», и к «Кабале святош». В письме Горькому в 1929 году писатель жаловался:

все мои пьесы запрещены, нигде ни одной строки моей не печатают, [никакой готовой работы у меня нет, ни копейки авторского гонорара ниоткуда не поступает], ни одно учреждение, ни одно лицо на мои заявления не отвечает, словом — все, что написано мной за 10 лет работы в СССР, — уничтожено. Остается уничтожить последнее, что осталось, — меня самого [Булгаков 1990б: 437].

В декабре 1931 года руководители Красного театра в Ленинграде отказались от постановки «Адама и Евы» — пьесы, которую сами же и заказали. Горький, откликаясь на призывы Булгакова о помощи, несколько раз обращался в Репертуарный комитет. Однако Горький не мог постоянно играть роль спасителя; он часто уезжал из России, и в менявшейся атмосфере советского театра булгаковские пьесы были обречены на отказы в постановке. Уже в 1927 году на совещании Агитпропа был провозглашен «конец экспериментального периода» в театре и прозвучал призыв к «максимальной жесткости идеологического контроля. Фамилия Булгакова на совещании упоминалась выступавшими едва ли не чаще всех прочих “неблагонамеренных” литераторов» [цит. по: Булгаков 1990а: 642].

Однако, несмотря на все это, в 1932 и в начале 1933 года в судьбе Булгакова-драматурга наметились перемены. В январе 1932 года ему неожиданно сообщили, что «Дни Турбиных» будут восстановлены на сцене МХАТа, а в конце марта там же начались репетиции пьесы «Кабала святош», которую переименовали в «Мольер» по требованию Главреперткома. Заказ, поступивший летом того же года от «ЖЗЛ», давал возможность поработать над биографией человека, который интересовал Булгакова больше всех, и в то же время поправить свое тяжелое финансовое положение. Булгакову несомненно следовало благодарить за эту

возможность заботившегося о его благополучии Горького. В марте 1933 года, высылая рукопись биографии, Булгаков уже знал о начале репетиций «Бега» во МХАТе, и ему должно было казаться, что дела пошли на поправку.

Первоначальный иронический отказ Булгакова принять заказ на биографию Мольера: «Биография — 10 листов — да еще в жару — да еще в Москве!» [Булгаков 1990б: 484] — представляла его отношение к этому проекту в ложном свете. Возможность наконец-то увидеть одну из своих книг напечатанной и получить за это гонорар была для него чрезвычайно важна, однако еще важнее и притягательней была тема книги. Как говорилось выше, Мольер интересовал писателя в течение многих лет: гений великого драматурга и актера, его трагические столкновения с церковью и цензурой, его положение «придворного поэта» — все это как бы перекликалось через столетия с Булгаковым и вызывало странное, творчески продуктивное ощущение родства.

В атмосфере все большей несвободы, создаваемой Главреперткомом, что выразилось в 1929 году в отменах спектаклей и запрете булгаковских пьес, обращение драматурга к истории Франции XVII века можно было расценить как поиск легкого выхода, попытку избежать тех цензурных ограничений, которые ожидали пьесы, посвященные Гражданской войне и НЭПу. И действительно, обращение к истории напрашивалось само собой, и поиск выхода из тупика можно считать одной из причин. Однако в большинстве случаев подобное объяснение слишком легковесно, и Булгаков тут не исключение¹⁴. На самом деле он чувствовал глубокую личную связь с Мольером. Среди прочего Мольер служил доказательством булгаковской теории о том, что драматургом может стать только театральный человек [Булга-

¹⁴ Чудакова предположила, что изначальный импульс Булгакова при его обращении к Мольеру был связан с Маяковским и Мейерхольдом — оба они представляли глубоко чуждые Булгакову драматические школы. В связи с пьесой «Баня» Мейерхольд провозгласил Маяковского «новым Мольером» [Чудакова 1988: 326].

кова 1988: 405]. В годы занятий «мольерианой» Булгаков в свои рабочие часы жил в Париже XVII века, погружаясь в мольеровский мир¹⁵.

«ЖИЗНЬ ГОСПОДИНА ДЕ МОЛЬЕРА»

Начиная работать над биографией Мольера, Булгаков сообщил своему другу Попову о предложенном договоре. Попов выразил радость по поводу будущей книги и заметил, что самое главное — это существование точки соприкосновения между Мольером и его биографом [Булгаков 1990б: 704]. Действительно, Булгаков размышлял о личности и судьбе Мольера много лет как о судьбе художника в целом и о своем собственном жребии в особенности. Он, как и Мольер, был благодетельствован «королем» и страдал от собственной «кабалы святош» — все это вызывало у него личный интерес к мольеровской биографии. Трудно сказать, оказался ли категорический отказ редакции «ЖЗЛ» принять рукопись полным сюрпризом для автора, но, разумеется, нежелание вносить какие-либо из предложенных ему поправок ради публикации романа говорило о верности Булгакова своему замыслу и о его несогласии с той «идеальной» биографией, которую ждали от него издатели. Тут можно вспомнить, что он продолжал работу над пьесой о Мольере, внося исправления в рукопись, почти семь лет. И хотя между романом и пьесой есть существенное различие (пьеса всегда становится плодом совместных усилий автора и режиссера-постановщика), упрямое нежелание Булгакова исправлять роман заставляет задуматься.

Мы сможем понять основные творческие принципы Булгакова, проявившиеся в романе «Жизнь господина де Мольера», если последовательно рассмотрим все пункты негативного отзыва

¹⁵ Булгаков писал брату в 1933 году: «Уже не помню, который год я, считая с начала работы еще над пьесой, живу в прозрачном и сказочном Париже XVII века» [Булгаков 1990б: 487].

Тихонова об этой книге. Булгаков описывал этот отзыв в письме к Попову:

Ну-с, у меня начались мольеровские дни. Открылись они рецензией Т. В ней <...> содержится множество приятных вещей. Рассказчик мой, который ведет биографию, назван развязным молодым человеком, который верит в колдовство и чертовщину, обладает оккультными способностями, любит альковные истории, пользуется сомнительными источниками и, что хуже всего, склонен к роялизму [Булгаков 1990б: 487–488].

Тихонов почувствовал, что Булгаков проводит параллели между Францией XVII века и СССР, и указал, что рассказчиком должен стать «серьезный советский историк». При этом Тихонов не был специалистом по Мольеру и не понимал, насколько близко Булгаков следовал источникам, бережно связывая и подвергая тщательной проверке различные сохранившиеся описания жизни и творчества французского комедиографа. Однако в своих суждениях о рассказчике Тихонов был прав: тут действительно присутствовал и интерес к колдовству, и подспудно проведенные параллели с современностью — это отражало собственное отношение Булгакова к Мольеру¹⁶.

Рассказчик «Жизни господина де Мольера» прямо приводит одно из булгаковских суждений о состоянии литературы в СССР, поскольку Тихонов жалуется, что «довольно прозрачно проступают намеки на нашу советскую действительность». Эти намеки охватывают широкий спектр вопросов, от обсуждения советской издательской политики и до тех трудностей, с которыми сталкивался сам Булгаков в жизни и в постановке своих пьес. Один из примеров отсылок к современности — отступление в прологе, где рассказчик обращается к собственным проблемам автора, возникавшим при публикации его произведений: «Я мог бы назвать вам десятки писателей, переведенных на иностранные языки, в то время как они не заслуживают даже того, чтоб их

¹⁶ См. подробный анализ использования Булгаковым источников в моей диссертации [Brintlinger 1994: 174–191, гл. 3].

печатали на их родном языке» [Булгаков 1991: 7]. Булгаков, разумеется, знал о требованиях, которые предъявлял метод социалистического реализма, но не уступал им; более того, он желал прямо им противостоять:

Здесь я в смущении бросаю проклятое перо. Мой герой не выдержал идеологически. Мало того, что он сын явного буржуа, сын человека, которого наверное бы лишили прав в двадцатых годах XX столетия в далекой Московии, он еще к тому же воспитанник иезуитов, мало того, личность, сидевшая на школьной скамье с лицами королевской крови.

Но в оправдание свое я могу сказать кое-что.

Во-первых, моего героя я не выбирал. Во-вторых, я никак не могу сделать его ни сыном рабочего, ни внуком крестьянина, если я не хочу налгать. И, в-третьих, — относительно иезуитов. Вольтер учился у иезуитов, что не помешало ему стать Вольтером [цит. по: Лосев 1991: 211].

Этот фрагмент взят из черновика романа, но в нем ясно видно раздражение, которое вызывали у писателя принятые в советское время установки написания биографий, когда историю следовало в обязательном порядке перетолковывать так, чтобы она соответствовала политическому курсу. Разумеется, у автора была возможность написать идеологически верный портрет Мольера — что и было сделано в книге Мокульского. Уже сама демократичная, едва ли не коммунистическая форма существования мольеровской труппы во многом способствовала подобной интерпретации. Однако Булгаков преследовал другие цели¹⁷.

Слова писателя о том, что он не выбирал своего героя, важно для понимания его концепции «полезного прошлого». В прямом смысле это утверждение можно посчитать указанием на то, что книгу заказала редакция «ЖЗЛ». Однако подтекст подсказывает,

¹⁷ Эксперимент, предпринятый исследователем «компьютерной филологии», показал, насколько близки биографии Булгакова и Мольера, а также что из всех булгаковских героев Мольер оказывается ближе всех к своему создателю. См. [Паршин 1994]. Я благодарю Ф. Раскольникову за указание на эту статью.

что Булгакова интересовал не только исторический материал, но прежде всего сам герой. Он говорит, что ему пришлось приводить те факты биографии Мольера (его буржуазное происхождение, обучение в иезуитской школе, причем в кругу лиц королевской крови), которые в 1920-е годы привели бы драматурга в тюрьму. В данном случае Булгаков выступает против характерного для 1930-х годов поклонения писателям как «памятникам». Чтобы сделать Мольера действительно положительным героем, Булгакову пришлось бы лгать, преобразая «идеологически ущербного» автора в соответствии с советскими стандартами. Однако булгаковское понимание биографической правды требовало точного следования доступным историческим документам и датам. Он не был готов втискивать образ человека XVII века в советский корсет. Мольер привлекал Булгакова именно своим несоответствием современной политической атмосфере и тем, что подавал советскому писателю пример самостоятельности.

Сходство между Булгаковым и Мольером в хронологии жизненных событий, характере и даже отдельных деталях поразительно. Внутренняя связь этих писателей была чрезвычайно сильна. Рассказывая о жизни Мольера, Булгаков мог вспоминать испытанные им самим чувства, разочарования и даже отдельные эпизоды из своего прошлого. По ходу создания биографии автор все сильнее понимал собственное глубинное сходство с героем. Типичный пример того, как Булгаков и его рассказчик играли на таких сближениях, представляет собой эпизод первого столкновения Мольера с цензурой:

На следующий же день господин Мольер получил официальное извещение от парижских властей о том, что пьеса его «Смешные драгоценные» к дальнейшим представлениям воспрещается.

— Палачи! — пробормотал господин де Мольер, опускаясь в кресло. — Кто мог это сделать?..

Нужно заметить, что Мольер впервые испытал то, что в дальнейшем, это можно предсказать, ему придется часто испытывать. Описывать его состояние не стоит. Тот, у кого не снимали пьес после первого успешного представления, никогда все равно этого не поймет, а тот, у кого их снимали, в описаниях не нуждается [Булгаков 1991: 83].

Собственный гнев и разочарование Булгакова сквозят в речи сохраняющего внешнее спокойствие рассказчика, который дает рациональное объяснение происходящего или вовсе отказывается от каких бы то ни было объяснений. Упоминание о «том, у кого снимали пьесы», сразу же напоминает читателю скандалы, связанные с постановкой булгаковских пьес. Хорошо знакомый с той ситуацией, похожей на ту, в которой оказался Мольер, Булгаков мог при желании описать ее ярко и выразительно.

Мольер <...> решил прибегнуть еще к одному способу, для того чтобы вернуть пьесу к жизни.

Способ этот издавна известен драматургам и заключается в том, что автор, под давлением силы, прибегает к умышленному искалению своего произведения. Крайний способ! Так поступают ящерицы, которые, будучи схвачены за хвост, отламывают его и удирают. Потому что всякой ящерице понятно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни [Булгаков 1991: 84].

Работая над биографией драматурга-предшественника, Булгаков приносил в нее собственные чувства и события своей жизни; эти знаки предстояло расшифровать будущему читателю и исследователю. Так, например, говоря о «Тартюфе», запрещенном после того, как королю показали всего лишь начальные три акта, Булгаков писал: «Что же сделал автор злосчастной пьесы? Сжег ее? Спрятал? Нет. Оправившись после версальских потрясений, нераскаянный драматург сел писать четвертый и пятый акты “Тартюфа”» [Булгаков 1991: 126]. Булгакову, как ранее Гоголю и как Мастеру, приходилось сжигать рукописи — в том числе первый вариант романа о дьяволе в 1930 году [Proffer 1994: 316]. В приведенном выше фрагменте Булгаков зашифровал отсылку к собственному малодушию и прославил мужество Мольера. Храбрость французского драматурга заключалась в том, что он продолжал работать, невзирая на цензуру, — и это вызывало уважение и восхищение Булгакова.

Горький эпилог романа, озаглавленный «Прощание с бронзовым комедиантом», указывал на постигшее Булгакова еще одно разочарование в советском государстве. Описание памятника

Мольеру очень точно: писатель специально просил жившего в Париже брата прислать детальное описание статуи, рассказать о ее местоположении и о том, в каком состоянии она сейчас находится. Брат немедленно отозвался и даже прислал фотографию. Попытки самого Булгакова получить разрешение на выезд за границу, мотивированные необходимостью лечения, литературно-театральными делами, желанием повидаться с братьями, с которыми его разлучила Гражданская война, и, наконец, просто желанием повидать мир, — неизменно заканчивались отказом. Последние строки романа о Мольере выдают отчаяние Булгакова, вынужденного жить в стране, ставшей для него тюрьмой: «Вот он! Это он — королевский комедиант с бронзовыми бантами на башмаках! И я, которому никогда не суждено его увидеть, посылаю ему свой прощальный привет!» [Булгаков 1991: 174]. Предсказание писателя сбылось: ему так и не довелось пересечь границу Советского Союза. Но заключение романа можно рассматривать как метафору перехода к следующему булгаковскому замыслу, посвященному судьбе еще одного «внутреннего эмигранта» — Пушкина. Высшая государственная власть (представленная Пушкиным в материальном образе Петра — Медного всадника) теперь уравнивалась Булгаковым с образом поэта. Государственная власть и власть искусства были в сознании Булгакова не только взаимозависимы, но и даже, в конечном счете, равносильны.

ТРЕУГОЛЬНИК У БУЛГАКОВА

Как «Кабала святош», так и «Жизнь господина де Мольера» были произведениями, основанными на метафоре треугольника: мастер — король — идеологи. Проффер выделила два типа злодеев в булгаковских текстах: один — это «фанатики», действующие ради блага государства; другой — «деспоты», чью волю исполняют фанатики. Деспоты «полагаются на информаторов, чтобы оставаться у власти, и они предпочитают совершать преступления в один прием. Ключевое описание булгаковского

деспота дается в пьесе “Мольер”; Мольер в отчаянии сравнивает своего короля с золотым идолом с изумрудными глазами» [Proffer 1994: 578–579]. Однако Проффер склонна отрицать какую-либо зачарованность Булгакова образами власти и подчеркивает, что властители в его произведениях деспотичны. В ее интерпретации непосредственный враг, фанатик, менее опасен, чем остающийся на дальнем плане деспот. Однако в трактовке Булгакова анализируемые отношения выглядят более сложными; например, может показаться, что фанатик действует в интересах монарха, однако он часто преследует и собственные цели и манипулирует монархом в соответствии с ними¹⁸. Отношения между идеологом и королем у Булгакова окрашивались в цвета борьбы за власть. Когда король не мог более защищать художника или не желал ему далее покровительствовать, идеологи получали возможность разрушить жизнь и творчество этого художника. Образ идола отнюдь не указывает на человеческие качества короля, а говорит о его беспомощности; изумрудные глаза холодны, он стал просто статуей или марионеткой, а реальную власть узурпировали идеологи.

По Булгакову, идеальный государь представляет собой мощный щит, оберегающий творческого человека, дающий ему возможность творить и всегда готовый встать на его сторону против третьей силы — цензоров, критиков или завистников-писателей. В ранних произведениях Булгакова в качестве творцов выступали ученые Персикив и Преображенский, чьи опасные эксперименты брали на вооружение мелкие невежды-идеологи Рокк и Швондер. Финал «Собачьего сердца» наиболее благополучен по сравнению с другими булгаковскими произведениями

¹⁸ Хотя многие ученые стремятся уйти от размышлений над вопросом об интересе Булгакова к Сталину, не вызывает сомнения, что Булгаков, так же как Пастернак, Мандельштам и другие, в течение долгого времени не мог поверить, что именно Сталин стоит за цензурой и, в конечном итоге, за всеми репрессиями. Булгаков подчеркивает роль «кабалы», очень сходную с ролью критиков в «Мастере и Маргарите», и тем выдает свою веру в то, что в рамках треугольника вождем может манипулировать злая «третья сила».

только потому, что у профессора Преображенского есть покровитель, некий загадочный всесильный деятель в правительстве, который вовремя вмешивается, осаживая Швондера и ему подобных. Когда в квартиру профессора являются представители домового комитета, таинственный патрон предлагает Преображенскому некий документ, защищающий его жилье от захвата. На это профессор отвечает: «Но только одно условие: кем угодно, что угодно, когда угодно, но чтобы это была такая бумажка, при наличии которой ни Швондер, ни кто-либо иной не мог бы даже подойти к двери моей квартиры. Окончательная бумажка. Фактическая. Настоящая. Броня» [Булгаков 1989б: 138]. В «Кабале святош», в «Жизни господина де Мольера» и в пьесе «Александр Пушкин» государь уже не так заботится о творце и не обеспечивает его необходимой «броней». Николай I у Булгакова холодно относится к Пушкину; образ царя, возможно, вырос из бесчувственного и безразличного Людовика XIV, каким он представлен в финале «Кабалы святош». И в этих произведениях враг писателя не был ни невеждой, ни мелкой сошкой; идеологи хорошо представляли последствия своих действий и безжалостно доводили художника до смерти¹⁹.

В «Мастере и Маргарите», последнем романе Булгакова, как и в «Жизни господина де Мольера», бессмертие художника позволяет ему одержать победу.

¹⁹ Наиболее тонко тема «треугольника» трактуется в «Мастере и Маргарите», где в каждой части романа возникает свой треугольник. В московских сценах Мастер слаб, робок и оказывается не способен бороться за свое произведение, однако его критики наказаны Воландом. Последний представляет собой в каком-то смысле идеальную фигуру государя, освобождающего Мастера от земных мучений и приводящего его к тому состоянию души, о котором мечтал и сам автор — к покою. Но в иерусалимских главах и в финале романа возникает окончательное разрешение противоречий треугольника; наказанный «художник» («добрый человек» Иешуа) становится всемогущим и прощает Пилата, представителя власти, который не смог его защитить. Эта неудача — единственный грех Пилата; именно из-за трусости он поддался идеологам. Каифа, тот идеолог, который заставлял Пилата распять Иешуа, был забыт, и правитель с художником объединились с помощью новых идей.

Булгаков, несомненно, мечтал о власти, которой наделил Иешуа: власти прощать своего государя. Однако несмотря на уверенность исследователей, что Булгаков делал «ставку на бессмертие», я считаю, что по крайней мере в краткосрочной перспективе писателя вряд ли утешала надежда на бессмертие. Он писал с иронией своему другу Попову: «Некоторые мои доброжелатели избрали довольно странный способ утешать меня. Я не раз слышал уже подозрительные елейные голоса: “Ничего, после Вашей смерти все будет напечатано!” Я им очень благодарен, конечно!» [Булгаков 1990б: 556–557]. Булгакову был нужен не посмертный триумф и возмездие, а прижизненная слава и признание. В конечном счете, однако, ему приходилось соглашаться на первое.

В «Жизни господина де Мольера» треугольник «художник — король — идеолог» уходит на дальний план по сравнению с «Кабалой святош», где все они являются участниками центрального конфликта. Такая трансформация могла иметь несколько причин. Поскольку шли репетиции пьесы и ожидалась ее премьера, Булгаков мог надеяться, что роман будет восприниматься как развитие тех образов, которые закрепятся в сознании театральных зрителей. К тому же, подробно исследовав в пьесе «черную Кабалу», Булгаков решил в дальнейшем выделить именно фигуру государя²⁰.

Когда в романе архиепископ умоляет Людовика запретить пьесу Мольера, король еще больше заинтересовывается произведением «любимого поэта»; король и комедиант выступают как союзники, борющиеся с одной и той же подавляющей силой — церковью, один из них сражается за свое право управлять,

²⁰ Однажды булгаковский рассказчик даже заявляет, что эти два человека образуют стержень романа: «Год 1667-й был годом значительным и никак не походил на предыдущий глухой год. Те два человека, за жизнью которых я слежу, король Франции и директор труппы Пале-Рояля, в этом году разработали две мысли» [Булгаков 1991: 137]. Булгаков продолжал разрабатывать идею, намеченную в этих строках: его последний замысел касался Ричарда I и некоего «писателя», и в этой пьесе «крах Ричарда I приводил к краху и писателя» [Лакшин 1988: 31].

а другой — за свободу писать, как ему заблагорассудится. Булгаков подчеркивает, что покровительство Людовика жизненно важно для Мольера. Король не только спасает комедианта от аутодафе, оттесняя самого худшего из его критиков, но и предлагает Мольеру положение и субсидии, которые позволят ему писать. Однако, как замечает Булгаков, «все на свете кончается, в том числе даже долголетняя привязанность сильных мира. Кто разберет, что происходит в душе властителей людей?». В романе причины, почему Людовик в конце концов покидает Мольера, оказываются куда менее драматическими, чем в пьесе, где эти герои вступают в конфликт и Людовик произносит: «Лишаю вас покровительства короля» [Булгаков 1990а: 311]. Увлечение монарха балетом заставило его переключиться с поддержки мольеровской труппы на подопечных композитора Люлли. И хотя Булгаков высоко ценил роль, которую сыграл король в судьбе Мольера, он понимал и то, что короли — всего лишь люди, обладающие земной властью:

Тот, кто правил землей, шляпы ни перед кем никогда, кроме как перед дамами, не снимал и к умирающему Мольеру не пришел бы. И он действительно не пришел, как не пришел и никакой принц. Тот, кто правил землей, считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно — слеп. Не будь он слепым, он, может быть, и пришел бы к умирающему, потому что в будущем увидел бы интересные вещи и, возможно, пожелал бы приобщиться к действительно бессмертию [Булгаков 1991: 9].

Мольер умер, и Людовик умер — пьесы Мольера остались бессмертными.

В романе «Жизнь господина де Мольера» Булгаков в целом не претендует на научность: он заставляет своего рассказчика утверждать, что он не специалист, не историк. Однако Булгаков старался скрупулезно следовать доступным ему источникам и использовал их так, как это делают историки. Среди прочитанной им литературы есть много важных жизнеописаний Мольера, включая первую биографию, составленную Гримаре

в 1705 году («Vie de Monsieur de Molière»), труды Вольтера (1739), Э. Деспюа (1874), датчанина К. Манциуса (1904), Э. Ригаля (1908) и Ж. Патуйе, который написал историю восприятия Мольера в России (русский перевод 1924 года), а также работы русских специалистов, таких как Е. В. Аничков и А. Н. Веселовский.

Подход Булгакова к исследованиям о Мольере был несколько эклектичен и в то же время ставил под сомнение те или иные трактовки жизни и творчества великого драматурга. Работая в традициях французской романизированной биографии, Булгаков включал в свой текст и не вызывающие доверия анекдоты, и вымышленные детали, чтобы сделать портрет своего героя более выразительным, однако скудость информации о жизни Мольера, противоречия и мифы, окружающие его имя, делали задачу жизнеописания непростой. Наиболее «криминальным» свойством булгаковского романа был его автобиографизм, который заставлял сомневаться в том, что перед нами объективное историческое описание жизни Мольера. Когда Булгаков описывал своего героя, сравнивая его с волком («Но, очевидно, наш герой чувствовал себя как одинокий волк, ощущающий за собою дыхание резвых собак на волчьей садке» [Булгаков 1991: 116]), он обращался к собственным ощущениям, выраженным в письме к Сталину от 30 мая 1931 года: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. <...> Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки» [Булгаков 1990б: 455]. Ухудшение положения Булгакова как драматурга, которому часто приходилось работать по заказам, находит отражение в «Жизни господина де Мольера», рассказчик замечает: «Вообще, я того мнения, что хорошо было бы, если бы драматургам не приходилось ни от кого принимать заказы!» [Булгаков 1991: 153]. Сходство между жизнью Булгакова и жизнью Мольера все же существовало.

Очевидно, что именно это сходство привлекало Булгакова в Мольере в первую очередь. Булгаков искал архетипическую модель треугольника, частью которого он чувствовал сам себя, и хотя разработка этой темы указывала на вымысел, другие, не

беллетризованные, жизнеописания Мольера содержали схожую мысль. Мольер оказался отличным примером архетипа, необходимого писателю, равно как и «иностранной моделью», с помощью которой можно было попытаться понять русского национального поэта — Пушкина.

Булгаков, несомненно, во многом зависел от своих источников, однако образ Людовика XIV был разработан им самостоятельно: он ориентировался на воображаемые отношения с собственным государем, чтобы заполнить те лакуны, которые оставила история²¹. Пьеса о Мольере автобиографична, автор концентрируется на идеологах, разрушивших жизнь и творчество драматурга, в романе он усиливал этот мотив. В то время, когда Булгаков писал «Жизнь господина де Мольера», Сталин еще несколько раз вмешивался в судьбу драматурга. И хотя встреча, обещанная в ходе телефонного разговора 1930 года, так и не состоялась, Булгаков чувствовал, что «Дни Турбиных» были возрождены, а «Бег» принят к постановке не без участия его покровителя. Снимая в романе ответственность с короля за падение Мольера, Булгаков, возможно, представлял один из вариантов собственной судьбы. Интерес Сталина к себе нужно было сохранить, и, в конце концов, у произведений Булгакова, как и у пьес Мольера, было больше шансов на бессмертие, чем у их автора.

²¹ К. Г. Паустовский писал в воспоминаниях: «Лишенный возможности печататься, он сочинял для своих близких людей удивительные рассказы — и грустные, и шутливые». В одном из таких рассказов говорилось об отношениях со Сталиным. Булгаков каждый день пишет Сталину анонимные письма, и заинтригованный вождь приказывает отыскать таинственного корреспондента. В ходе разговора Сталин одевает писателя в одежду, буквально снятую со своих подручных. Далее Паустовский продолжает: «И вот Булгаков одет, обут, сыт, начинает ходить в Кремль, и у него завязывается со Сталиным неожиданная дружба». Эта «дружба» сказывается в вымышленной реакции Сталина на известие о том, что театр не принимает булгаковскую пьесу: «Театры допускают безобразия! Не волнуйся, Миша. Садись». Этот «мифологический» Сталин был тем вождем, на которого надеялся Булгаков: защитником и благодетелем замученного художника. См. подробнее [Паустовский 1988: 107–108].

ПОКОЙ ДЛЯ МОЛЬЕРА И ДЛЯ БУЛГАКОВА

Получив известие об отказе редакции принять «Жизнь господина де Мольера», Булгаков написал Попову 13 апреля 1933 года: «Итак, желаю похоронить Жана-Батиста Мольера. Всем спокойнее, всем лучше. Я в полной мере равнодушен к тому, чтобы украсить своей обложкой витрину магазина. По сути дела, я — актер, а не писатель. Кроме того, люблю покой и тишину» [Булгаков 1990б: 488]. В понимании Булгакова биографический процесс требовал «побеспокоить прах» покойного. Булгаков искал образец поведения в Мольере, так же как искал в Пушкине; но, перевоплощаясь в своих персонажей, Булгаков, похоже, только мучил самого себя. Он несколько раз возвращался к Мольеру и к биографическим темам, а это означает, что слова из письма о любви к «покою и тишине» были до некоторой степени кокетством. Он нуждался в образцах, которые помогли бы ему понять самого себя, собственную судьбу и место в обществе, и он искал их прежде всего в Мольере и Пушкине.

Отличие ситуации Булгакова от ситуации Мольера заключалось в том, что для Мольера треугольник «король — комедиант — кабала» не представлял ничего исключительного, это были естественные отношения в феодальном абсолютистском государстве. Для Пушкина отношения с царем также были некоей данностью, хотя его положение в обществе было иным. Когда Пушкин писал, что может быть «подданным, даже рабом, но холопом и шутком не буду и у царя небесного» [Пушкин 1949: 329], он выражал то чувство собственного достоинства, которым обладал как дворянин; он полагал, что его социальный статус оставляет ему пространство для независимости. Мольер при жизни был всего лишь шутком Людовика, принужденным кланяться, расшаркиваться и кривляться, чтобы развлечь короля; бессмертие он обрел только после смерти. В отличие от них, Булгаков в определенном смысле сам создавал ситуацию «треугольника». Он добровольно желал принять на себя роль государева комедианта, даже если это был не Король-солнце и не Николай I, а Иосиф Джугашвили. Булгаков искал оправдания

для этой роли в предыдущих эпохах, пытаюсь сделать так, чтобы вся ситуация выглядела приемлемо. Изображая Мольера и Пушкина в их «последние дни», Булгаков в пьесах имплицитно примерял подобную трагическую роль.

Пытаясь создать для себя «полезное прошлое», Булгаков погружался во Францию XVII века. Он прочитывал судьбу Мольера как прототип собственной судьбы и надеялся достичь того уровня славы в иерархическом устройстве деспотического государства, который позволил бы ему печатать прозу и ставить на сцене пьесы. Стабильность его «треугольной» модели мира, однако, зависела от того, как каждый элемент треугольника (художник, король и кабала) разыграет свою роль. Когда Сталин устранился из жизни Булгакова, драматург не мог больше надеяться на постановки своих пьес. Треугольник потерял устойчивость, и то же произошло с шансами Булгакова на победу в земной жизни. Ассоциируя себя по отношению к правительству и обществу в образе волка, Булгаков получал метафорический (если не самый настоящий) «волчий билет», как называли при царизме положение изгоев, преступников и ссыльных, не занимавших никакого места в общественном устройстве [Даль 1989: 233].

Булгаков, возможно, и не хотел делать «ставку на бессмертие», но в конечном итоге именно это ему пришлось сделать. Так же, как исторический Мольер был покинут Людовиком XIV, Мольер Булгакова был отвергнут советской властью, которой требовался более монументальный герой. Булгаковский Мольер стал «пригодным для использования» только спустя десятилетия после смерти как Булгакова, так и Сталина. А при жизни Булгаков предпринял еще одну попытку обрести «полезное прошлое», создав пьесу о Пушкине. Однако и она оказалась обречена на провал.

Глава 7

Пушкин на сцене и вне ее: занавес опускается перед булгаковским Пушкиным

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жадной мести,
Поникнув гордой головой!..

М. Ю. Лермонтов. Смерть поэта, 1837

Я славой был обязан ей —
А может быть и вдохновеньем.

А. С. Пушкин, 1823

Москва. 17 марта 1936 года. П. Н. Керженцев, секретарь Главреперткома, объявляет в «Советском искусстве», что пьеса «Александр Пушкин» не будет разрешена к постановке.

При написании произведений о Мольере Булгаков вдохновлялся событиями и обстоятельствами собственной жизни. Интересно посмотреть, как складывались отношения писателя с героем его следующего биографического текста — Пушкиным, о котором он написал пьесу, первоначально называвшуюся «Александр Пушкин», а потом переименованную в «Последние дни». Разумеется, пушкинская биография разительно отличалась от булгаковской, однако история, показанная в пьесе, представляет собой, в сущности, еще один вариант сюжета о загнанном охотниками волке, о трагическом треугольнике «художник — государь — идеологи». Эта тема, занимавшая Булгакова на протяжении почти всей жизни, оказывается общей для биографий Мольера, Пушкина и самого Булгакова.

Император Николай I в пьесе о Пушкине уже не является ни его «первым читателем», ни тем более покровителем. Булгаков рисует царя равнодушным к судьбе поэта и, возможно, даже желающим ускорить его смерть. Три произведения Булгакова, посвященные Пушкину и Мольеру — «Кабала святош», «Жизнь господина де Мольера» и «Последние дни», — отражают три стадии отношений самого автора с носителем верховной власти. Молчание Сталина по поводу «Дней Турбиных», продолжавшееся вплоть до 1932 года, несмотря на то что пьеса очень нравилась вождю, нашла отражение в развязке «Кабалы святош» (завершенной в 1929 году), где король приносит поэта в жертву церковным идеологам и отказывается возродить «Тартюфа». Однако в период, когда Булгаков писал биографию Мольера, Сталин вдруг вспомнил о существовании драматурга, и две булгаковские пьесы, как казалось тогда, должны были вернуться на сцену. В связи с этим в романе «Жизнь господина де Мольера», который создавался в 1932–1933 годах, прозвучали более оптимистические нотки в трактовке темы отношений художника и государя.

Пьеса и роман о Мольере относятся к тому периоду в творчестве Булгакова, когда он еще надеялся на успех своих попыток создать «полезное прошлое» для самого себя и для других художников. Однако в произведениях, посвященных Пушкину, ощущается, насколько Булгаков переосмыслил собственное положение — писателя, живущего в СССР. К 1935 году «государь» его совсем оставил, и Булгаков был обречен на то, чтобы создавать одно за другим произведения, которые не будут ни поставлены, ни напечатаны. В это время он снова стал осознавать опасные последствия безразличия и цензуры. Более того, «треугольная» модель мира, которую Булгаков придумал для себя и для героев написанных им биографий, распадалась на его глазах. Нельзя забывать о том, что происходило в те годы в Советском Союзе: писатели исчезали один за другим, и их исчезновение оправдывалось как Сталиным, так и молчаливым согласием общества — а это уже четвертый элемент, не предусмотренный булгаковской моделью. Надежды Булгакова на благожелательного и сильного

вождя на поверку оказались фантастическими мечтаниями. «Треугольник» в пьесе о Пушкине разрушился, поскольку к нему добавился новый элемент и в результате возникла шаткая конструкция. Надежды на порядок и процветание сменились в творчестве Булгакова надеждами на покой — единственное, на что ему оставалось уповать.

В 1936 году Булгаков писал Вересаеву: «Мир праху Пушкина и мир нам. Я не буду его тревожить, пусть и он меня не тревожит» [Булгаков 1990б: 553]. Булгаков много лет занимался прошлым, но в конце концов понял, что Пушкин не сможет стать для него поведенческой моделью. Поэтому и пора было перестать тревожить прах поэта. Писатель так и не смог найти своего места в том обществе, в котором ему довелось жить. В последние годы, незадолго до смерти, он понял, что Сталин и советское общество не нуждались в нем, и его произведениям еще очень долго суждено ждать своего часа. Занятия пушкинской темой в связи со столетием со дня смерти поэта открывали Булгакову возможность стать причастным к советской литературе, чего ему очень хотелось, однако свою пьесу о Пушкине он в 1937 году на сцене так и не увидел.

Русское слово «договор» (в отличие от заимствованного «контракт») может ассоциироваться с выражением «договорить до конца», полностью высказаться. Однако Булгаков был одиночкой, не способным к подобному виду общения. Заключенные им договоры, похоже, всегда отличались некой недоговоренностью. Подобное недопонимание возникло и при его попытке наладить сотрудничество со своим давним другом Вересаевым в процессе совместной работы над пьесой «Александр Пушкин». Как и договоренность Булгакова с Тихоновым и редакцией серии «ЖЗЛ», соглашение о соавторстве с Вересаевым оказалось либо недостаточно четко проговорено с самого начала, либо сознательно неверно истолковано каждой из сторон в процессе реализации проекта. Проблемы, возникшие в ходе этого сотрудничества, усугубили сложности, которые возникали при попытке запечатлеть Пушкина в преддверии юбилея.

Когда Булгаков взялся за написание пьесы о Пушкине, он уже был опытным драматургом: он понимал, что годится и что не

годится для театра, что соответствует условиям сцены, а что может показаться фальшивым. Он был уверен в том, что владеет умением достигать некой убедительной «правды» в биографической драматургии, если только подобная правда действительно существует. Поэтому он подходил к задаче создания пьесы о Пушкине со своими представлениями о мизансценах, персонажах и главном герое. Булгаков был хорошо знаком с широким кругом исторических источников, читал многие исследования о Пушкине — об этом свидетельствуют четыре большие записные книжки с заготовками для пьесы [Ерыкалова 1994]²².

Вересаев, как и ранее Тихонов, полагал, что обладает гораздо более обширными историческими и филологическими познаниями о пушкинской эпохе, чем Булгаков, и что это важнее и таких достоинств соавтора, как опыт драматурга и интуитивная способность представлять лица и события на сцене. Вересаев был готов играть в этом проекте роль консультанта-историка, однако ограничиваться ею не собирался²³. Булгаков же считал Вересаева именно своим консультантом по вопросам истории. Вересаев относился к собственным «советам» столь же серьезно, как к «истории», и потому полагал, что в его задачу входит критика предлагаемых Булгаковым характеристик героев, в том числе их речи, а также критика использования соавтором того исторического материала, которым он, Вересаев, его снабжал.

Совместная работа над пьесой о Пушкине неизбежно должна была создать напряженность в отношениях двух друзей, и эта дружба в конечном итоге не пережила подобного испытания. Продолжавшееся в течение 1934 и 1935 годов сотрудничество вело соавторов к усилению взаимного раздражения по мере

²² См. также [Булгаков 1994].

²³ Вересаев провел много лет, занимаясь изучением биографии Пушкина и его современников, и написал известные книги о биографии Пушкина: «Дуэль и смерть Пушкина» (1927), «Родственники Пушкина» (1933); уже после сотрудничества с Булгаковым вышли книги Вересаева «Жена Пушкина» (1935) и «Спутники Пушкина» (в 2 томах; 1937), не считая многочисленных переизданий «Пушкина в жизни».

того, как увеличивалось число разногласий относительно выбора материалов о Пушкине и способов их представления на сцене. В предыдущих главах мы видели, с какими трудностями сталкивались Ходасевич и Тынянов в своих попытках литературного воплощения образа Пушкина: оба увязли в огромном материале, касающемся ранних лет жизни поэта, и так и не перешли к эпохе его зрелости. Ходасевичу хотелось отобрать Пушкина и у советских исследователей (в числе которых был и Вересаев), и у советских писателей (в числе которых был и Тынянов), сделав его достоянием эмигрантской культуры, свободной от давления марксизма и потому способной показать его подлинное значение. Тынянову также хотелось выполнить свой долг перед Россией, дав соотечественникам портрет поэта спустя столетие после его смерти. Как мы видели, никому из них не удалось отыскать в биографии великого русского поэта Пушкина ни «полезного прошлого», ни положительного героя. Булгаков, хотя он и не мог быть доволен тем, как цензура обошлась с его Мольером, надеялся на успех своего Пушкина.

Однако в процессе написания пьесы о Пушкине автор неизбежно должен был столкнуться с проблемами, которых не было у автора повествовательной прозы. Наиболее очевидная из них оказалась камнем преткновения для сотрудничества Булгакова и Вересаева: как быть с представлением Пушкина во плоти, в исполнении живого человека? Актер, выступающий в этой роли перед зрителями, создает образ по самой своей природе более «наглядный» и «вызывающий», чем персонаж на страницах книги. Разногласия между Булгаковым и Вересаевым начались сразу после того, как первый из них нашел способ преодолеть эту трудность: Пушкин должен остаться внесценическим персонажем на протяжении всей пьесы, вплоть до смерти. Пьеса о Пушкине без Пушкина — таким Булгаков видел свое участие в развернувшейся борьбе за присвоение Пушкина и придание его образу того или иного значения в год столетия со дня смерти поэта.

РОЖДЕНИЕ ПЬЕСЫ «АЛЕКСАНДР ПУШКИН (ПОСЛЕДНИЕ ДНИ)»

В романе «Жизнь господина де Мольера» Булгаков предложил прочтение биографии драматурга прошлого. Его понимание характера Мольера и положения, в котором тот находился, было обусловлено не только хорошим знанием судьбы французского комедиографа и его эпохи, но в еще большей степени отождествлением себя с героем. А поскольку Булгаков писал роман, а не исторический труд, он мог для завершения образа свободно включать в него истории сомнительной правдоподобности. В то же время роман свидетельствовал о добросовестной исследовательской работе и многолетних размышлениях о противоречивых ипостасях Мольера. Литературоведы назвали конец 1920-х — начало 1930-х годов в творчестве Булгакова «мольерианой»; очевидно, что личность великого комедиографа давала Булгакову в это время все больше и больше материала.

Похоронив Жана-Батиста, Булгаков тем не менее продолжал писать о писателях. Интересно проследить, как он постепенно подходил к Пушкину. На первый взгляд кажется очевидным, что из всех русских писателей Булгаков выше всего ставил Гоголя. Нет сомнений в том, что для булгаковского творчества Гоголь был гораздо важнее Пушкина. Гоголевская «литературная специализация» очень напоминает булгаковскую: оба писали фельетоны, короткие новеллы, романы и пьесы, но при этом не писали стихов. В 1930 году Булгаков подготовил инсценировку «Мертвых душ». Он прямо заявлял о влиянии на собственное творчество именно этого литературного предшественника: «Из писателей, предпочитаю Гоголя. С моей точки зрения, никто не может с ним сравняться» [Вахтин 1988: 334]. Однако решение приняться за новый проект было продиктовано не только художественными соображениями. Напротив, это было исторически почти предопределено настроениями, царившими в первой половине 1930-х годов, в преддверии столетней пушкинской годовщины. В 1934 году Булгаков обратился к пьесе о Пушкине, надеясь, что она будет исполняться на театральной сцене в дни юбилейных торжеств.

Готовясь к работе над пьесой, Булгаков обратился к Вересаеву — видному пушкинисту и своему близкому другу — с предложением о совместной работе. Высказывались предположения, что тем самым Булгаков хотел отблагодарить старого писателя за проявленную в прошлом доброту: в трудные для Булгакова времена Вересаев делал все возможное, чтобы помогать ему финансово [Curtis 1987: 83; Лесс 1966: 252–256]. Булгакова утверждала, что ее муж приехал к Вересаеву и изложил ему весь замысел пьесы еще до начала их сотрудничества; если это так, то Булгаков не нуждался в вересаевских дополнениях к своему плану. Тем не менее их совместная работа не была просто дружеским одолжением в ответ на одолжение: напротив, она превратилась в длившуюся два года череду разногласий, попыток компромисса, разочарований и взаимных объяснений. Каждый пытался толерантно относиться к подходу соавтора к историческому материалу, они даже придумывали шуточные названия для подобных расхождений²⁴. Но не все в их работе можно было свести к шуткам.

Согласно предварительной договоренности, Вересаев должен был снабжать Булгакова материалами, а задачей Булгакова было написать драму, которую они собирались подписать двумя именами²⁵. Однако, несмотря на дружеские чувства, соавторы начали ссориться уже по поводу условий договора, и это оказалось только началом. Летом 1934 года Булгаков писал Вересаеву

²⁴ «По мере набрасывания сцен Михаил Афанасьевич читал их Вересаеву. Были споры, были уступки. Как-то Вересаев сказал:

— А иногда мне жаль, что нет Пушкина. Какая прекрасная сцена была бы! Пушкин в Михайловском, с няней, сидит в своем бедном домике, перед ним кружка с вином, он читает ей вслух: “Выпьем, добрая подружка...”

Булгаков ошеломленно сказал:

— Тогда уж я лучше уступлю вам выстрел Дантеса в картину... Такой сцены не может быть, Викентий Викентьевич!

С тех пор свои попытки при разногласиях прийти к соглашению они стали называть “обмен кружек на пистолеты”» [Булгакова 1965: 151].

²⁵ И действительно, по свидетельству Булгаковой, когда после смерти писателя пьеса была наконец поставлена, Вересаев всегда получал свою половину гонорара; вдове гонорар выплачивали вплоть до ее смерти.

о прочитанных им литературных мемуарах Н. Д. Телешова, в которых автор рассказывал о «кличках» различных писателей, которые те получали по названиям московских улиц. Такое прозвище имел и корреспондент Булгакова: «Вересаев, за нерушимость взглядов — Каменный мост» [Булгаков 1990б: 515]. Возможно, именно несговорчивость Вересаева — качество, которым в полной мере обладал и Булгаков, — и стала причиной неразрешимых конфликтов, возникших в ходе работы над пьесой. У Вересаева были весьма определенные взгляды относительно образов исторических лиц, и в конечном итоге он оказался не способен принять их театральные версии, предлагаемые Булгаковым.

Булгаков с самого начала хотел написать пьесу о Пушкине без Пушкина. Размышляя над пьесой-биографией, он приходил к выводу, что актер, изображающий поэта на сцене, неизбежно начнет впадать в пошлость. Весь внешний антураж роли Пушкина, начиная с «маски» поэта-романтика и заканчивая знаменитыми бакенбардами, — все это таило опасность дурновкусия, навязчивых грубых трактовок, которые будут вносить костюмеры, гримеры и сами актеры. Тынянов выявлял «мнимого Пушкина» в литературоведении 1920-х годов; в 1930-е годы появилась возможность появления аналогичного образа на сцене — «ожившего» Пушкина. Вересаев поначалу выступил против идеи исключить поэта из числа действующих лиц, но затем уступил. И действительно, такая концепция была оправдана. Как писал А. К. Райт, хотя изгнание центрального героя и можно считать «смелым экспериментом», это решение показывало, что Булгаков с полной серьезностью относился к важной проблеме: как быть с Пушкиным? [Wright 1987: 215]²⁶. Любопытно, что когда пьесу все-таки начали ставить, советские режиссеры, как правило, возвращали Пушкина в булгаковскую пьесу; при этом либо на сцене появлялся актер в образе Пушкина, в то время как голос за

²⁶ А. А. Гозенпуд высказал предположение, что Булгаков решил убрать Пушкина со сцены именно из-за пьес и спектаклей 1920–30-х годов, где Пушкин присутствовал на сцене [Гозенпуд 1988: 156].

сценой читал его стихи, либо Пушкин становился полноправным персонажем спектакля [Wright 1987: 215]²⁷. Сам Булгаков позволял актеру в образе Пушкина появляться на сцене только на дальнем плане, а «голос» этого персонажа исключал полностью.

Работа над пьесой продолжалась. Вересаев неоднократно возражал против булгаковских трактовок персонажей и сцен. Так, например, он писал: «Образ Дантеса считаю в корне неверным и, как пушкинист, никак не могу принять на себя ответственность за него» [Булгаков 1990б: 539]. Булгаков отвечал в категорическом тоне:

Отвечаю Вам: я, в свою очередь, Ваш образ Дантеса считаю сценически невозможным. Он настолько беден, тривиален, выхолощен, что в серьезную пьесу поставлен быть не может. Нельзя трагически погибшему Пушкину в качестве убийцы предоставить опереточного бального офицера. <...> Дантес не может восклицать «О, ла-ла!». Дело идет о жизни Пушкина в этой пьесе. Если ему дать несерьезных партнеров, это Пушкина унизит [Булгаков 1990б: 539].

В том же письме Булгаков указывал, что, по его мнению, пушкинисты «никакого образа Дантеса в своем распоряжении не имеют и ничего о нем не знают. <...> Самим надо выдумать Дантеса», — заключал он [Булгаков 1990б: 540]²⁸. В пьесе о Пушкине,

²⁷ Заметим, что Райт цитирует слова К. А. Федина из его рецензии на спектакль (опубликована в 1943 году). По мнению Федина, ничто не может оправдать отсутствия Пушкина в пьесе [Wright 1987: 214]. Райт заключает, что «атмосфера не может заместить трагедию, которая должна быть воплощена в живом человеке. Идея Пушкина присутствует во всей своей силе, но для того, чтобы зритель мог по-настоящему отождествить себя с ней, ее еще нужно персонифицировать на сцене» [Wright 1987: 222].

²⁸ Я. Л. Левкович пишет, что пушкинисты обычно рассматривают Дантеса как слепое орудие в руках врагов Пушкина из числа лиц, близких ко двору; эпитеты, применяемые к Дантесу, — это обычно «авантюрист», «хлыщ», «негодяй». В качестве главного источника сведений о пушкинском недруге, как правило, называют мемуары друзей поэта. Только в 1956 году, указывает Левкович, с публикацией писем Карамзиных, стало известно об их восхищении остроумием и другими позитивными качествами Дантеса [Левкович 1967: 158].

где заглавный герой не появляется, остальные персонажи приобретают особую важность. Булгаков полагал, что в сделанных Вересаевым дополнениях «среди живых и во всяком случае сложно задуманных персонажей появляются безжизненные маски с ярлыками “добрый” и “злодей”» [Булгаков 1990б: 547]. Сейчас, по всей вероятности, уже невозможно восстановить долю участия Вересаева в исторических штудиях, оставивших след в булгаковских записных книжках, но ясно, что и сам Булгаков был знатоком пушкинской эпохи; в нескольких случаях ему удалось указать на историческую обоснованность слов и выражений, которые раскритиковал Вересаев²⁹.

Собираясь писать пьесу, Булгаков подготовил скрупулезные биографические очерки каждого из персонажей. Теперь, когда записные книжки писателя опубликованы, мы можем проследить, как менялся у Булгакова состав действующих лиц и какую историческую основу имели их образы. Как и «Кабала святош», пьеса имеет биографический характер, и вымышленные герои действуют в ней наряду с историческими фигурами. Однако стремившийся добиться подлинной достоверности автор показывал всех своих персонажей в духе времени, обращая особое внимание на аутентичность языка и манер изображаемой эпохи.

ВЕРЕСАЕВ И ЕГО ПУШКИН

При обсуждении булгаковской пьесы возникает соблазн принизить роль Вересаева. Ведь, в конце концов, как свидетельствует Булгаков и подтверждают записные книжки писателя, Булгаков в основном уже продумал всю пьесу, прежде чем

²⁹ Например, Вересаеву не понравилось, что Дубельт в пьесе вставляет в свою речь библейские цитаты. В ответ Булгаков спрашивал: «Почему Дубельт не может цитировать Священное Писание?» и приводил подтверждение из Костомарова: «Дубельт ловко цитировал в подтверждение своих слов места из Священного Писания, в котором был, по-видимому, *очень сведущ*». Он оправдывал также употребление Салтыковым слова «инкогнито», ссылаясь на статью, опубликованную в «Русском архиве» в 1878 году [Булгаков 1990б: 538].

обратился к своему другу с предложением о совместной работе. Однако вклад Вересаева в создание образа Пушкина в 1920–30-е годы не сводился только к сотрудничеству с Булгаковым³⁰. Высказывались предположения, что, собираясь разделить заслугу создания пьесы о Пушкине с соавтором, Булгаков ориентировался на идеологическую благонадежность, которая ассоциировалась с Вересаевым, особенно по сравнению с самим Булгаковым, а также на авторитет Вересаева-пушкиниста, особенно в широкой читательской аудитории и среди театралов. Однако какими бы ни были мотивы Булгакова, Вересаев охотно принял его предложение и даже взялся сам писать некоторые сцены, пытаясь убедить Булгакова включить их в окончательный текст. Мы разберем подробнее одну из таких сцен в конце этой главы.

Главным и самым известным вкладом Вересаева в пушкинистику был, несомненно, «Пушкин в жизни» — книга, о которой подробно говорилось в первой главе. Тома этого обширного собрания касающихся поэта изречений, цитат, слухов и оценок интересны сами по себе и заслуживают обсуждения. Но идея, стоявшая за этим изданием, — «живого Пушкина» можно увидеть вне его сочинений (идея, так злившая Ходасевича), — очень характерна для «вересаевского Пушкина». В данном параграфе мы дадим краткий обзор работ Вересаева о Пушкине и постараемся показать, как эти книги и статьи дополняют друг друга, раскрывая неповторимый характер — не подошедший в конечном итоге для булгаковской пьесы.

«Пушкин в жизни» был совершенно новым жанром, своего рода гибридом, в котором странным образом сочетались

³⁰ Вересаеву посвящено по крайней мере одно полномасштабное биографическое исследование [Бровман 1959]. Вересаев родился в 1867 году и необыкновенно долго работал в литературе: он умер в 1945 году. Вересаев нашел свой псевдоним (настоящая фамилия писателя — Смидович) у действующего героя в рассказе П. П. Гнедича. Фамилия Вересаев показалась ему «красиво и не претенциозно», см. [Бровман 1959: 33]. Мне псевдоним Вересаев напоминает французское *verité* — «правда» и прибавляет еще одну черточку к дидактизму писателя.

результаты историко-литературных исследований и откровенное безразличие к вопросам подлинности и надежности источников. Это произведение было встречено с энтузиазмом простыми читателями и вызвало скепсис у специалистов. Реакция профессионального сообщества была отчасти предсказуемой: Вересаев не обладал достаточной репутацией как филолог. Интерес Вересаева к пушкиноведению и обращение к научно-популярной манере письма во многом были связаны с его занятиями беллетристикой. Как и другие писатели, о которых говорится в этой книге, Вересаев преследовал личную цель — создание полезного прошлого на основе биографий важнейших деятелей русской литературы, и он выбрал Пушкина как наиболее «значимое» для современности олицетворение литературного прошлого. Среди прочего, Вересаева особенно интересовало осмысление судьбы Пушкина-аристократа в послереволюционные годы. Поскольку в канун столетия со дня смерти Пушкин все больше воспринимался как символ различных социальных групп и тенденций, Вересаев считал необходимым изложить собственную позицию.

«Пушкин в жизни» переиздавался многократно, другие же работы Вересаева о Пушкине остаются малоизвестными и до определенного времени были труднодоступны. Эту ситуацию исправил изданный в 1996 году сборник Вересаева, куда было включено несколько меньших по объему работ о Пушкине, а также статьи и эссе, печатавшиеся в газетах [Вересаев 1996]. Вересаев написал много брошюр и статей о Пушкине, большая часть того, над чем он работал в 1920-е и 1930-е годы, была посвящена поэту. Ю. У. Фохт-Бабушкин предположил, что Вересаев обратился к пушкинистике в то время, когда зашла в тупик его карьера беллетриста.

На первый взгляд может показаться странным, что известный прозаик — а в первые десятилетия XX века Вересаев действительно принадлежал к числу самых популярных писателей — в газетах писали о том, что он «оказывал сильное влияние на русского читателя», — вдруг занялся изучением Пушкина и переводами древнегреческой поэзии, оставив художественную прозу, которая сделала его знаменитым [Фохт-Бабушкин 1996: 4].

Заглавия романов и рассказов Вересаева часто представляют собой квинтэссенцию его жизненных и философских интересов. В 1894 году он напечатал первую повесть «Без дороги», посвященную поколению, которое «без дороги, без путеводной звезды... гибнет невидно и бесповоротно». В 1901 году появилась повесть «К жизни»; в 1909–1914 годах он работал над исследованием о философии Достоевского, Толстого и Ницше «Живая жизнь», куда вошло многое из его собственной жизненной философии. В написанном после революции романе «В тупике» (1920–1923) Вересаев, хотя он и считал себя марксистом, выразил скептическое отношение к избранному большевиками пути. Автор романа видел одну из главных опасностей для России в уверенности большевиков в том, что для достижения высокой цели все средства хороши. Как писал Фохт-Бабушкин,

Вересаев считал, что главным недостатком большевистского взгляда на революцию, способным убить веру народа в социализм, является недооценка личности. <...> Нельзя построить справедливое общество, пренебрегая человеком. <...> Ложь, беззаконие, разрыв слова и дела, попрание личности неизбежно ведут к социальной апатии — раковой болезни любого общества [Фохт-Бабушкин 1996: 9].

После того как Вересаев занялся пушкинистикой, следовало ожидать, что его особый интерес вызовет личность поэта. В 1920–30-е годы, когда новая власть решала, кто из известных деятелей прошлого может стать положительным образцом для советских людей, Вересаева также занимал вопрос о том, насколько подходит личность Пушкина коллективистскому обществу.

После революции значение Пушкина для русской культуры было переосмыслено. В 1921 году, когда в Петрограде проходили первые Пушкинские дни и Ходасевич, Тынянов и Блок произносили речи о поэте, Вересаев выступил с лекцией под названием «Что нужно для того, чтобы быть писателем?». В ней он использовал пушкинские тексты в качестве главного образца для обучения молодых пролетарских писателей. В 1920-е годы Пушкин

трактовался Вересаевым как «положительный герой» для настоящего и будущего. Далее писатель занялся составлением книги «Пушкин в жизни», написал множество статей и объединил девять из них в сборник под названием «В двух планах»; наконец, он приступил к созданию пушкинской биографии³¹. Вересаев был одним из главных пушкинистов 1920–30-х годов.

Книга 1929 года «В двух планах» дает наглядный пример того, что представляет собой «вересаевский Пушкин». Этот образ поэта создает любопытный контраст с тем, который возник в сборнике Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина». Книга «В двух планах» даже в большей степени, чем «Пушкин в жизни», вызывает возражения со стороны пушкинистов вплоть до наших дней. Некоторые считают, что именно вересаевский подход в конечном итоге привел к появлению книги, которую в России часто называли кощунственной, а именно — к непочтительным «Прогулкам с Пушкиным» Абрама Терца (А. Д. Синявского) [Sandler 19926; Nepomnyashchy 1993]³². Во введении к своей работе Вересаев пояснял, что было целью его пушкиноведческих занятий: «В нем я думал найти самого высшего, лучезарно-просветленного носителя “живой жизни”, подлиннейшее увенчание редкой у человека способности претворять в своем сознании жизнь в красоту и радость». В ходе работы, однако, это «увенчание» обмануло ожидания автора. Возможно, неспособ-

³¹ Эта книга, первоначально называвшаяся «Жизнь Пушкина», была впервые опубликована в 1936 году в Москве. Отрывки из нее печатались в газетах и журналах на протяжении 1936–1937 годов. В те же годы книга выходила в разных вариантах и под разными названиями, иногда в сокращенном виде. Вересаев хотел написать пушкинскую биографию для детей и опубликовать ее в «Детгизе» в 1936 году, однако вместо этого напечатал «Жизнь Пушкина». Последняя версия этой книги действительно предназначалась для школьников и вышла в «Детгизе» уже в 1945 году под названием «Александр Сергеевич Пушкин»; этот вариант включен в книгу 1996 года «Загадочный Пушкин», а те разделы, которые были изъяты из издания 1945 года (возможно, с учетом подростковой аудитории), теперь напечатаны в комментариях [Вересаев 1996: 22–148; 375–384].

³² С. А. Фомичев обратил мое внимание на то, что у Вересаева и Синявского было очень похожее отношение к Пушкину-поэту и Пушкину-человеку.

ность Вересаева найти то, что он искал, была связана с характерным для XIX века восприятием Пушкина. Так, Достоевский прославлял Пушкина в своей речи 1880 года как универсального человека, а Гоголь объявил в 1832 году, что «Пушкин — это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Однако Вересаева ожидало разочарование. Он писал: «В процессе моей работы над Пушкиным я убедился, что мой подход к нему был совершенно неправилен, что я в нем не найду того, чего искал. Что я в нем нашел, об этом расскажет предлагаемая книга» [Вересаев 1929: 5]. Тот Пушкин, которого Вересаев нашел, не был его любимым поэтом, живым воплощением искомого вдохновения³³. Образ поэта оказался снижено-бытовым, а сам он — человеком, совершившим множество ошибок и грехов.

Вересаевская идея «двух планов» полезна при обсуждении вопроса о том, как в России XX века относились к литературному прошлому вообще и к Пушкину в частности. Для Вересаева самым легким способом примирения поэта и человека было разделение пушкинского мира на два плана. В «нижнем плане» жизни, который, по Вересаеву, включал «политические, социальные и религиозные вопросы», Пушкин был непоследователен, нестойк и в разные периоды противоречил сам себе. Все названные вопросы не затрагивали его слишком глубоко [Вересаев 1929: 110]. Однако в «верхнем плане» жизни и творчества Пушкин становился тем художником, которого искал Вересаев.

Эти два плана нарушали единство и целостность идеализированного образа поэта³⁴. И Вересаев прославлял высший план, восклицая:

³³ Левкович считает вересаевского «живого Пушкина» «отравленным эротизмом циником, обладателем крепостного гарема» [Левкович 1967: 141].

³⁴ Характеризуя высший, поэтический план в понимании Вересаева, Левкович писала: «Этот “густой мусор” и “темная обыденность” Пушкина-человека исчезают якобы “в верхнем плане” — в мире творчества, в процессе которого поэт поднимается «все выше и выше на эти вершины благородства, целомудрия и ясности духа» [Левкович 1967: 141]; см. [Вересаев 1929: 142, 159].

Но искусство — оно составляло саму душу Пушкина, им он жил, в нем для него был весь смысл его существования. И в основных вопросах искусства Пушкин не колебался, всегда был один и тот же. А самым основным вопросом для него был тут вопрос о державной самостоятельности искусства, о неслужебной его роли [Вересаев 1929: 110].

Согласно Вересаеву, Пушкин терпеть не мог суждений об искусстве как о чем-то прагматическом, имеющем цель вне себя. Важнее всего для Пушкина были искусство и его независимость, право художника делать и создавать что угодно, оценка эстетических качеств произведения, — во всем этом «высший план» Вересаева оказывался недалек от истины.

Понятие «двух планов» сходно с предложенным Томашевским понятием «биографической легенды»: с точки зрения ученого, единственная биография, имеющая значение для изучения творчества автора, это та, которую он сам сознательно творит для своего читателя. Что же касается «действительной» биографии, выверенных по дням фактов и настроений, то это все личное дело человека. Разрыв между жизнью и творчеством у Пушкина отчасти объяснял выбор Ходасевичем более целостного, органичного и «положительного» поэта — Державина — в качестве образца для XX века. Что касается Вересаева, то он следовал традиции, заложенной в биографике П. В. Анненковым, воссоздавшим портрет Пушкина вскоре после его гибели с помощью опросов друзей и знакомых покойного. Вересаев цитировал Анненкова: «...было два Пушкина: живой Пушкин, реальный, и идеальный, “создаваемый его гением”» [Вересаев 1929: 43; Анненков 1855: 211]. В последней части своей книги Вересаев указывал, что Пушкин не был тем весельчаком, каким его изображают. Привлекая свидетельства многих друзей и современников, говоривших о пушкинской беззаботности и радостном расположении духа, Вересаев подчеркивал, что прославленный пушкинский смех был в действительности демоническим смехом маниакально-депрессивного характера (если воспользоваться терминологией XX века). Как писал Ницше, «самое несчастное и самое меланхолическое животное, — по справедливости, и самое веселое» [цит. по: Вересаев 1929: 143].

Я сказал Пушкину, — рассказывает Полевой (имеется в виду К. А. Полевой. — А. Б.), — что в сочинениях его встречается иногда такая искренняя веселость, какой нет ни в одном из наших поэтов. Он отвечал, что в основании характер его — грустный, меланхолический, и если иногда он бывает в веселом расположении, то редко и ненадолго. Мне кажется и теперь, что он ошибался, так определяя свой характер [Вересаев 1929: 143–144].

Нас здесь интересует, разумеется, не то, был ли Пушкин веселым или грустным, беззаботным и исполненным радости жизни или меланхолическим и подавленным. Важно всегда понимать, о каком Пушкине мы говорим в данный момент. Полевой в приведенной выше цитате противопоставлял Пушкина, которого он знал по стихам, и Пушкина, с которым сталкивался лично и которого ему описал сам Пушкин. Однако Вересаев, по его словам, находил множество Пушкиных: в произведениях и письмах, в свидетельствах о нем его друзей, врагов и знакомых. Сцену заполняли различные Пушкины.

В статье «Низвержение кумиров», посвященной «Дару» Набокова и «Прогулкам с Пушкиным» Синявского, Фомичев утверждал, что Набоков и Синявский были в равной степени неправы, создавая портреты Чернышевского и Пушкина. Ученый предполагал — совершенно правильно, на наш взгляд, — что «официальный Чернышевский» и «официальный Пушкин» никогда не принимались писателями. Писатели никогда не примут «того Пушкина, строкой которого в юбилейном 1937 г. (юбилей гибели — не сталинский ли это изыск?) встречал на Соловки прибывающих узников кумачовый плакат: “Здравствуй, племя молодое, незнакомое!”» [Фомичев 1996: 223]. Однако литературовед, признавая, что «и Набоков, и Синявский избрали сильные средства, чтобы взорвать стереотипы», все же считает их тактику проявлением безвкусыя. Официальному образу Пушкина обычно противопоставляют биографию поэта, написанную с целью соскрести «хрестоматийный глянец» с кумира. Синявскому в 1960-е годы этот глянец казался толстым, непрозрачным слоем лака. Фомичев указывает, что Синявский

искренне любит Пушкина, но своего, другого, не того, который стал ширпотребом в результате нескончаемого пушкинского юбилея, длящегося без особых перерывов из года в год (годовщины рождения и смерти, основания Лицея, михайловской ссылки, болдинской осени, создания его произведений и т. д. и т. п.) [Фомичев 1996: 223].

Приведем еще один пример, который, возможно, разъяснит, что мы имеем в виду.

Вересаеву чрезвычайно хотелось разделить двух Пушкиных, чтобы лучше понять его как человека и как гения. Он нашел ключ к этому в пушкинских сочинениях. В письме к Е. М. Хитрово, написанном осенью 1828 года, Пушкин объяснил: «Хотите, чтоб я говорил с вами откровенно? Быть может, я изящен и вполне порядочен в моих писаниях, но мое сердце совсем вульгарно, и все склонности у меня вполне мещанские» [Пушкин 1941: 32]³⁵. В приведенной цитате Пушкин говорит о двойственности в *самом себе* по отношению к жизни и творчеству. Это и был тот ключ, который искал Вересаев, и он дал возможность говорить о Пушкине «в двух планах»³⁶.

В 1936 году, в преддверии столетнего юбилея, Вересаев в статье, напечатанной в газете «Известия», попросил читателей ответить на вопрос «Насколько вы любите Пушкина?»³⁷. В ответах содержались интересные для анализа материалы, однако результаты, как нам кажется, были во многом predetermined предложением Вересаевым формулировкой вопроса.

³⁵ Благодарю Д. Бетеа за то, что он обратил мое внимание на это письмо в данной связи.

³⁶ Вересаев прокомментировал и это письмо: «Тут есть, может быть, некоторое озорное преувеличение. Однако все, знавшие Пушкина, дружно свидетельствуют об исключительном цинизме, отличавшем его отношение к женщинам, — цинизме, поражавшем даже в то достаточно циничное время» [Вересаев 1929: 139]. С. Сандлер попыталась несколько реабилитировать пушкинский образ в отношении женщин [Sandler 1989: 308, сноска 47].

³⁷ См. статью Вересаева «За то, что живой: к спорам о Пушкине», перепечатанную в [Вересаев 1996: 325–330]; см. также комментарии к этому тексту Фохта-Бабушкина [Фохт-Бабушкин 1996: 390–396].

Недавно один рабочий на мой вопрос, за что он любит Пушкина, ответил с загоревшимися глазами:

— За то, что живой.

Это хорошо сказано. Несравненная красота подлинной, живой жизни так и хлещет из поэзии Пушкина [Вересаев 1996: 329].

Концепция «живой жизни», которую можно возвести к сочинениям Достоевского и Белого, играла первостепенную роль у Вересаева еще с начала 1900-х годов³⁸. Он связал эту идею с центральной ролью Пушкина в русской культуре и принялся искать «живую жизнь» в биографии поэта. Приглашая Вересаева к сотрудничеству, Булгаков признавал заслуги старого писателя, много потрудившегося в пушкинистике в 1920-е годы. Однако Вересаев не просто хорошо знал жизнь поэта и его современников. У него были и очень твердые убеждения относительно того, как следует изучать Пушкина в качестве исторического явления и современного персонажа, и потому для Булгакова Вересаев неизбежно должен был стать сложным партнером. При этом концепция Вересаева, что Пушкина нужно понимать двояко — в «сниженном» плане как человека и в «высоком» плане как поэта, — оставалась одной из самых влиятельных при создании образа поэта в советской культуре 1930-х годов. Вересаевский «Пушкин в жизни» предельно далеко отстоял от булгаковского понимания, однако концепция Вересаева была гораздо влиятельнее.

ПУШКИНИСТИКА ВЕРЕСАЕВА

Первый плод пушкиноведческих занятий Вересаева — «Пушкин в жизни» — определил почти все, что он впоследствии написал о поэте и его современниках. Летом 1937 года Вересаев

³⁸ Паперно описывает это явление следующим образом: «Для символиста только жизнь, созданная искусством, то есть жизнь как продукт воплощения духа, была “живой жизнью” (слова Белого, который использовал фразу Достоевского)» [Паперно 1994а: 23].

жаловался в письме Булгакову, что написанная им биография Пушкина запрещена [Curtis 1987: 90]. Фохт-Бабушкин указывает, что эта биография представляла собой расширенную версию книги «Пушкин в жизни». Другими словами, создавая биографию Пушкина, Вересаев следовал тем же самым или очень близким установкам, которых он придерживался в своем «систематическом своде подлинных свидетельств современников»³⁹. Псевдо-документальный метод Вересаева-пушкиниста приводил к несколько неуклюжему стилю его сочинений. Это хорошо видно в одной из его брошюр, опубликованной в 1933 году и называвшейся «Родственники Пушкина». Брошюра была построена по словарно-энциклопедическому принципу «кто есть кто»: Вересаев давал фамилии, имена и отчества всех пушкинских родственников, указывал даты рождения и смерти. Неровность вересаевского стиля особенно заметно проявилась в пояснительной части каждой «словарной статьи». Так, о С. Л. Пушкине говорится: «Отец поэта. Сын богатого помещика. Получил светское французское воспитание. При Павле I служил в лейб-гвардии егерском полку». Однако сразу за этим Вересаев вдруг переходит на тон сплетен своих информаторов из «Пушкина в жизни»: «Но к службе, при тогдашних требованиях, по крайней своей небрежности и рассеянности, оказался мало годен». Затем Вересаев приводит несколько анекдотов о службе С. Л. Пушкине; при этом используются диалоги и уточняющие наречия («постоянно», «однажды», «как-то», «даже»), а также описательные авторские ремарки («с робостью», «с улыбкой»). Все это нарушает энциклопедический стиль, которым начиналась характеристика отца Пушкина, и сбивает читателя с логики изложения [Вересаев 1933б: 3–4]. По этому странному и неуклюжему образцу построены все разделы брошюры «Родственники Пушкина». Начав

³⁹ В книге «Пушкин в жизни» акцент делался на жизни поэта. В статьях, очерках, зарисовках внимание уделялось прежде всего произведениям Пушкина. Но монография «Александр Сергеевич Пушкин» (или «Жизнь Пушкина») кажется своего рода авторским объяснением «Пушкина в жизни». Как пишет Фохт-Бабушкин, «названия глав обеих книг перекликаются, порой просто дословно совпадают» [Фохт-Бабушкин 1996: 19].

с сухого изложения фактов, Вересаев обращается затем к пересказу чужих слов, анекдотов и в дальнейшей характеристике и описании исторического лица прибегает к бытовому разговорному языку.

В предназначенном для детей варианте биографии Пушкина Вересаев решает показать Пушкина наглядно — в разговоре с его няней. Это вызвало оторопь у Булгакова, который больше всего страшился «мнимого Пушкина», как называл подобные явления Тынянов. Такая «мнимость», несомненно, получилась бы при выходе поэта на сцену. Единственным возможным вариантом пьесы о Пушкине Булгакову казался тот, где поэт остался бы внесценическим персонажем, что заранее отсекало бы всю пошлость, которая могла возникнуть при его появлении.

В книге о Пушкине Вересаев следовал интуиции, показывая, какой могла бы быть его версия пьесы:

В Михайловском няня Арина Родионовна заведывала всем домашним хозяйством. Была она с полным лицом, вся седая, медлительная в движениях. При случае не отказывалась выпить. Зимний вечер, за окнами воет вьюга, горит сальная свеча. Сидят они вдвоем: Пушкин на лежанке, няня за прялкой. На душе у Пушкина грустно.

Затем Вересаев приводит длинную цитату из «Зимнего вечера»:

Наша ветхая лачужка
И печальна, и темна;
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?
Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжаньем
Своего веретена?

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей!
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей! [Вересаев 1996: 71].

Превращая содержание стихотворения в жизненный эпизод, Вересаев описывал биографические сцены так, будто они служили непосредственным источником материала для поэзии Пушкина. В биографии он «ставил» происходившую в Михайловском сцену с участием Пушкина и няни, то есть делал именно то, чего хотел избежать Булгаков в их совместной пьесе.

Этот фрагмент странным образом сочетает сухой энциклопедический стиль, авторские драматические ремарки и типичную «романизованную биографию». В предлагаемой Вересаевым интерпретации нет ничего неправдоподобного: «Зимний вечер» был действительно написан в Михайловском, где Пушкину и Арине Родионовне доводилось проводить вечера вдвоем и, возможно, даже пить крепкие напитки, чтобы прогнать скуку и зимний холод. Разворачивая стихотворение в сцену, Вересаев не нарушал правил создания документальной биографии или художественно-биографической прозы. Однако Булгаков не хотел участвовать в подобной романизации пушкинской жизни; он находил для стихов поэта другое предназначение. Вересаев, напротив, использовал стихи именно для того, чтобы через них показать жизнь Пушкина: парадоксальный подход для автора, который разделял биографию Пушкина на «два плана» и искал в ней «живую жизнь».

Когда в 1929 году Вересаев предложил свой подход к биографии Пушкина «в двух планах», он возводил Пушкина-поэта на некую высоту, в буквальном смысле отделяя его от Пушкина-человека: «В жизни — суетный, раздражительный, легкомысленный, циничный, до безумия ослепляемый страстью. В поэзии — серьезный, несравненно мудрый и ослепительно светлый, — “весь выше мира и страстей”» [Вересаев 1929: 140]. Таким образом, в повседневной жизни Пушкин, согласно Вересаеву, был «ослеплен» и никак не соприкасался с живительными источниками «живой жизни»: «Нигде в жизни Пушкина мы не видим и не чувствуем веяния живой жизни, торжествующего биения силы жизни, умиряющей и гармонизирующей кипящий вокруг человека и в нем самом жизненный хаос» [Вересаев 1929: 146]. И действительно, тот Пушкин, которого изобразил Вересаев, стремил-

ся покинуть этот мир, покинуть «нижний план» — по сути, отделить себя от своей «человеческой» ипостаси и сохранить только свое высшее назначение: «Однако было одно счастье, несомненное и прочное, которое Пушкин знал хорошо <...> — счастье ухода от живой жизни в мир светлой мечты» [Вересаев 1929: 151]. Ту преобразующую силу, которую читатели и исследователи обнаруживали у Пушкина, Вересаев объяснял следующим образом:

Пушкин хватается за жизнь, в творческом порыве выносит ее в другой план и там все — радость и скорбь, прозу и грязь — преобразует в божественную красоту. <...> И вся темная, низменная жизнь с ее скукою, унынием и безнадежностью озаряется солнечным светом, и все становится одинаково прекрасным. «Мне грустно и легко; печаль моя светла». Самые безнадежные настроения начинают светиться этим светом, и вот люди начинают говорить о «солнечном жизнелюбии» Пушкина, о прятии им всех темных сторон жизни... [Вересаев 1929: 159].

Однако именно в этом заключена ошибка пушкинистики: сам Пушкин не обладает «стержнем», якорем, и поэтому каждый ученый может найти у Пушкина все, что ему угодно [Вересаев 1929: 169]⁴⁰. Пушкин в большей степени, чем какой бы то ни было другой деятель русской литературы, стал предметом различных противоречащих друг другу интерпретаций: возможно, причиной этого послужила его сложность, или же его стремительная эволюция в молодые годы, или его канонизация, начавшаяся еще во второй половине XIX века. Вклад Вересаева в создание этого изменчивого образа Пушкина был весьма значительным⁴¹.

В отзыве на книги «Пушкин в жизни» и «В двух планах», напечатанном в «Новом мире» в 1937 году, критик Гл. Глебов резко

⁴⁰ Ко времени юбилея 1937 года Пушкин становится знаменем самых разных групп, в особенности в Европе, см. об этом [Бринтлингер 1999; Денисенко 1997].

⁴¹ См. более подробно о месте Пушкина в советской культуре в [Debreceпу 1997].

осудил вересаевский метод. Разделение Пушкина-человека и Пушкина-поэта, с его точки зрения, искусственно, и трагедия книги «Пушкин в жизни» состояла в том, что Вересаев решил исключить абсолютно все творческие аспекты жизни Пушкина [Глебов 1937]⁴². Настоящего Пушкина в жизни следовало показать думающим и работающим. Вересаев же, указывая Глебову, изъяслял думающего и работающего Пушкина из своего описания, и у него получился не просто иной, а искаженный и ложный взгляд на Пушкина. Сама по себе цель Вересаева при подборе материалов о поэте — предложить альтернативу «иконной» традиции мемуаров и биографий — казалась критику имеющей право на существование [Глебов 1937: 233], но результат оказался столь же опасен, как и идеализации, из лучших побуждений предлагавшиеся пушкинскими друзьями. В отличие от книги «Пушкин в жизни», где не задействовано почти ничего из стихов и высказываний о стихотворениях и творчестве поэта, в статьях, собранных в книге «В двух планах», Вересаев обращался к поэзии, чтобы приблизиться к Пушкину. Он и здесь придерживался концепции «двух Пушкиных», но целью его оказывается именно поэтическая ипостась, «высший план» пушкинской биографии. Вересаевская завороченность «живой жизнью» как средством обретения здоровья и счастья оборачивается своего рода презрением к тем художникам, которым не хватало этого качества:

...ницшевское изображение своеобразного процесса художественного «приятя жизни», симулирующего здоровую жизнерадостность и бодрость духа, удивительно приложимо в отношении к Пушкину. У Пушкина мы наблюдаем не жадную влюбленность в грубую, реальную живую жизнь, как у Гомера и вообще дотрагического эллина, как у Гёте, Льва Толстого, Рабиндраната Тагора, Уолта Уитмена. Пушкин не умел жить среди живой жизни и любить ее, он от нее спасался в мир «светлых привидений» [Вересаев 1929: 172].

⁴² Глебов использует то же понятие, которым оперировал Тынянов в 1922 году, — «мнимый Пушкин»; возможно, это не совсем случайно.

«Живая жизнь» — понятие, служившее высшей оценкой в устах Вересаева начиная с его ранних произведений, — в этих статьях применяется к самым разным авторам, но не к Пушкину. Неудивительно, что вересаевский образ Пушкина и его пушкиноведческие работы оказались в центре споров и полемики: содержащие множество противоречащих друг другу оценочных суждений, книги и статьи Вересаева раздражали и разочаровывали прежде всего пушкинистов. Тем не менее причастность Вересаева к созданию языка и терминологии, с помощью которых литературоведы и критики писали о Пушкине в 1920-е и 1930-е годы, не подлежит сомнению.

ВЕРЕСАЕВ, БУЛГАКОВ И ПЬЕСА «АЛЕКСАНДР ПУШКИН»

Вересаев, с его приверженностью концепции «живой жизни» и с его представлениями о «живом Пушкине», был самым неподходящим соавтором для Булгакова в процессе работы над пьесой «Александр Пушкин»⁴³. Как замечали многие исследователи, Вересаев не имел большого опыта работы с театром. К тому же он посвятил изучению пушкинской биографии около трети собственной жизни и потому никак не мог согласиться на пьесу, где Пушкин не появится вовсе. Вересаеву хотелось, чтобы пьеса была более биографической, но на это не мог пойти Булгаков; Вересаев желал показать Пушкина или по крайней мере использовать возможность показать людей, окружающих отсутствующего Пушкина, как слабых и злых. Уже в «Кабале святош»

⁴³ Дж. Кёртис подробно описала перипетии переписки и совместной работы над пьесой и указала, что Булгаков был «человеком, зачарованным больше деталями, чем общими очертаниями истории» [Curtis 1987: 25]. По мнению исследовательницы, это делало Булгакова с Вересаевым идеальными партнерами, поскольку «Пушкин в жизни» содержал множество деталей. Однако эта точка зрения не кажется мне верной. Оба соавтора были зачарованы деталями, однако подходы к ним и представления о том, как эти детали использовать, были совершенно различными.

Булгаков отказался от задачи написать биографическую пьесу; еще меньше такая задача занимала его при работе над пьесой о Пушкине. То, что в качестве сюжетной основы были выбраны только несколько последних дней жизни поэта, в высшей степени характерно для Булгакова. Что же касается присутствия Пушкина на сцене, то Булгакову не хотелось создавать персонажа, произносящего придуманные или даже пушкинские строки, и потому он нашел самое простое, самое элегантно и, может быть, самое ироничное решение: вместо «живого Пушкина», которого хотел видеть на сцене Вересаев, Булгаков показал только умершего Пушкина.

Кроме того, Вересаеву хотелось, чтобы пьеса соответствовала своему названию и потому показывала бы всю жизнь Пушкина, а не только его гибель, — это тоже примечательно. Кёртис писала, что булгаковский Пушкин представлял «культуру, которая находилась под угрозой даже в свое время и которая в новом мире казалась брошенной, забытой и отвергнутой» [Curtis 1987: 77]. По мнению Вересаева, которого сначала сам Булгаков, а впоследствии и булгаковеды обвиняли в излишней прямолинейности, зрителям нужно было напомнить о том, что Пушкин был национальным достоянием. Как мы знаем, Вересаев в своем собрании воспоминаний и анекдотов о Пушкине не заботился об отделении фактов от вымысла; похоже, для него воспоминание само по себе было важнее деталей, содержащихся в этом воспоминании, или того, насколько детали соответствуют фактам биографии Пушкина. Как бы то ни было, Вересаев оказался категорически не согласен с булгаковской версией «последних дней» поэта, и их партнерство распалось.

В пьесе «Александр Пушкин» четыре действия, разделенные на десять сцен. В первом акте даются сцены в квартире Пушкина и доме С. В. Салтыкова, книголюба и хозяина «литературных завтраков», на которых обсуждалось значение Пушкина как поэта. Во втором акте показан бал в доме Воронцовых, где происходят важные встречи Н. Н. Пушкиной: сначала она встречается с глазу на глаз с императором, потом с Геккереном, а затем с Дантесом. Потом следует сцена в Третьем отделении, где раз-

личные шпионы и доносчики обсуждают последние произведения и поступки Пушкина. В третьем действии три сцены: в квартире Геккерена; сцена дуэли; сцена в квартире Пушкина перед возвращением с дуэли. Последние слова в третьем акте произносит пушкинский секундант Данзас: он объявляет, что поэт смертельно ранен. Четвертое действие начинается с событий, следующих сразу за смертью: судьба Пушкина уже определена, и начинается посмертное существование. В первой сцене его тело выносят из квартиры, а вторая разворачивается перед домом на Мойке, где собрались студенты и другие поклонники поэта (по донесениям жандармов, в этот день у дома, где жил поэт, побывало 47 тысяч человек). Заключительная сцена происходит на почтовой станции, где сопровождающие тело Пушкина в Святые Горы останавливаются на короткое время, чтобы согреться. По утверждению Ерыкаловой, Булгаков набросал весь этот план уже в первой записной книжке и не отклонялся от него в процессе работы [Булгаков 1990а: 681].

Первые звуки, раздающиеся на сцене в начале пьесы, — это вой разыгравшейся за окном вьюги. Невестка Пушкина А. Н. Гончарова тихо наигрывает на фортепиано и поет. Бьют часы, которые починяет вымышленный Битков, «часовой мастер» и агент Третьего отделения⁴⁴. Эти звуки и персонажи с самого начала определяют важные темы пьесы: использование пушкинских текстов, любовь и предательство друзей и врагов, окончание земных дней поэта. Гончарова поет строки из «Зимнего вечера», в которых упоминается буря, и ее пение

⁴⁴ Наиболее часто встречающаяся отсылка к стихам Пушкина у Булгакова и наиболее частотный мотив в его пьесе о Пушкине — это метель. Так, стихотворение «Зимний вечер» появляется в «Днях Турбиных», «Мастере и Маргарите» и оказывается важным лейтмотивом в «Александре Пушкине». Помимо этого, оно выступает в качестве эпитафии в булгаковском рассказе «Вьюга». Сцена метели из «Капитанской дочки» использована также как эпитафия в «Белой гвардии». О пушкинских мотивах у Булгакова см. [Curtis 1987: 75–80]. Есть некая ирония в том, что «Зимний вечер» использован также в «постановочной» сцене в вересаевской биографии Пушкина, но это совпадение показывает, насколько далеки друг от друга были творческие методы Булгакова и Вересаева.

смешивается с завыванием и свистом вьюги за окном. Александра Николаевна, как и Битков, любит и ценит пушкинские стихи, в то время как Наталья Николаевна их терпеть не может. Светские сплетники и другие поэты заявляют, что Пушкин исписался. Николай I вспоминает свободолюбивые стихи десятилетней давности и по-прежнему не может простить их Пушкину. Битков, обладающий замечательной памятью, немедленно оценивает и запоминает пушкинские строки: «Какая чудная песня! <...> Прекрасное сочинение» [Булгаков 1990а: 464]. Некоторые исследователи называли Биткова зловещей фигурой, но другие (и в том числе автор этих строк) находят его довольно симпатичным⁴⁵. Среди персонажей пьесы полностью вымышлены только шпионы — Богомазов и Битков. Булгаков изображает Богомазова добровольным доносчиком, однако Битков лишен зловещей ауры, несмотря на свою деятельность, и обнаруживает, возможно невольно, что задание читать и запоминать стихи Пушкина не лишено приятности⁴⁶. В последней сцене пьесы Битков, укоряя себя за то, что не смог уберечь Пушкина от дуэли, отправляется сопровождать тело поэта. В финале повторяются те же звуки, что и в начале пьесы, и это создает эффект кольцевой композиции. В то время как буря завывает на улице, Битков декламирует строки из «Зимнего вечера» жене станционного смотрителя: «Ой, буря... Самые лучшие стихи написал: “Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя. То, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...” Слышишь, верно: как дитя. Сколько тебе за штоф?» [Булгаков 1990а: 511]. Расплатившись со смотрительшей, Битков продолжает декламировать стихотво-

⁴⁵ В черновиках остались некоторые детали образа Биткова, которые говорят о нем как о достойном всяческого порицания, подлом полицейском шпионе. Например, в вересаевской версии сцены на Мойке Битков сует повсюду свой нос, подслушивает разговоры студентов и профессоров университета, которые пришли, чтобы выразить свое почтение Пушкину. Профессор замечает Биткова и нервно поглядывает на него; один из студентов обращается к Биткову напрямую, восклицая: «Пошел прочь! Еще раз увижу, — изувечу!» [Вересаев 1935: 13–15].

⁴⁶ См. об этих персонажах и их прототипах [Ерыкалова 1994].

рение. Пьеса заканчивается тем, что жандармский ротмистр Ракеев объявляет об отправлении похоронного эскорта: «Ехать».

Уже работая над первой сценой, Булгаков и Вересаев не смогли согласиться относительно одного персонажа: Булгакову хотелось, чтобы на сцену вышла ростовщица, а Вересаев настаивал на ростовщике. Булгаков писал Вересаеву:

<Я> всякий раз шел на то, чтобы делать поправки в черновиках при первом же возражении с Вашей стороны, не считаясь с тем, касается ли дело чисто исторической части или драматургической. <...> Исторически известно, что Пушкин всем сильно задолжал. Я ввожу в первой картине ростовщицу. Вы утверждаете, что ростовщица нехороша и нужен ростовщик. Я немедленно меняю. Что лучше с моей точки зрения? Лучше ростовщица. Но я уступаю [Булгаков 1990б: 537].

Вересаев предпочел дать исторически верный образ А. П. Шишкина, которому Пушкин действительно заложил в последний раз, 24 января 1837 года, некоторые вещи. Однако предложенный Булгаковым персонаж тоже был по большей части исторически верен: драматург планировал вывести на сцену жену Шишкина, поменяв только ее фамилию на Ключкина (эта комическая фамилия заставила одного исследователя причислить ее к той галерее характеров, к которой принадлежит Коробочка из «Мертвых душ»), но при этом упомянуть ее подлинную девичью фамилию — Сновидова. Речь введенного в последнем варианте Шишкина оказывается почти идентична сохранившимся в черновике репликам этой Ключкиной, урожденной Сновидовой [Ерыкалова 1994: 200–202].

Одна из основных претензий Булгакова к Вересаеву заключалась в том, что последний, как правило, растягивал свои сцены, добавляя слишком много деталей в речь персонажа⁴⁷. Другая

⁴⁷ Ерыкалова замечает, что на полях некоторых страниц вересаевских машинописей Булгаков помечал «растянуто» [Ерыкалова 1994: 235]. Такие записи прочитываются также и в цитированной выше рукописи, например [Вересаев 1935: 9], — «растянутый» пассаж, который я подробно анализирую далее.

претензия состояла в том, что Вересаев слишком подробно характеризовал роли, причем персонажи казались Булгакову слишком низкими или слишком мелкими. Примером обоих недостатков может служить вересаевская версия сцены из третьего действия в квартире Геккерена. Она начинается с того, что Геккерен, голландский посланник и влиятельный в свете человек, торгуется с покупателем из-за кружева и бархата, который он привез из-за границы. Дантес, входя, произносит раздраженно: «Опять торговля! Как это тебе не противно, отец! Ведь могут узнать, что ты, пользуясь привилегиями дипломата, провозишь без пошлины заграничные товары для спекуляции» [Вересаев 1935: 8]. Посланник ведет себя как торговец, и это смущает его приемного сына. Они продолжают ссориться, и Геккерен заявляет о том, что им не хватает денег из-за расточительства Дантеса, но тот снова обвиняет приемного отца, переживающего из-за подобных вопросов, в мелочности. В данном случае Вересаев мог иметь в виду очень похожие сцены, происходившие между Пушкиным и его отцом, однако Булгаков не согласился бы использовать детали из биографии Пушкина для характеристики Геккеренов.

Далее в той же сцене Геккерен получает письмо от Пушкина, провоцирующее его послать вызов на дуэль. Барон реагирует с типичным для него испугом и порывистостью. Сам он драться боится, но не хочет и того, чтобы в дуэли участвовал его приемный сын. Вересаеву явно хотелось показать презрение, которое испытывали Геккерен и Дантес к русской культуре. Однако из текста Вересаева следует, что ксенофобия царила и среди русских. Так, например, в сцене на Мойке толпа выражает недовольство тем, что французскому гражданину позволяют увидеть тело Пушкина, в то время как русская полиция не пускает русских. Когда в дом проходит доктор Арендт, одно из действующих лиц в толпе, приказчик, протестует: «Француз подстрелил, немец залечил» [Вересаев 1935: 14]. Чуть раньше, когда Геккерен, Дантес и граф Строганов обсуждают дерзкое письмо Пушкина, Геккерен продолжает сомневаться, ставя точки над *i* в прямолинейной вересаевской манере:

Но граф, как эта дуэль отзовется на моем официальном положении? Могут случиться большие неприятности. И здесь есть еще одно осложняющее обстоятельство: говорят, г. Пушкин — национальный ваш поэт. Если Жорж убьет его, — кто знает, какие обвинения посыпятся на него со стороны толпы? Не лучше ли потребовать у графа Нессельроде официального удовлетворения? [Вересаев 1935: 10].

Какова была реакция Булгакова на эту сцену? «Растянуто». Вересаев пытается показать, что у Дантеса тоже есть чувство чести, поскольку этот молодой человек заявляет: «Обо мне и так говорят, будто я женился потому, что испугался дуэли. Го-ля-ля! Я им покажу, боюсь ли я дуэли» [Вересаев 1935: 10]. Здесь снова следует одна из булгаковских претензий: заставляя Дантеса восклицать «Го-ля-ля!», мы по ассоциации принижаем и Пушкина, считал драматург.

Контраст в финальных сценах у Вересаева и у Булгакова показывает разницу в подходах, которых придерживались два автора. В вересаевском варианте «плохо одетый человек» за окнами пушкинской квартиры на Мойке кричит: «Ведь это что же такое! Пушкина убили, — можно сказать, солнце России! Чего смотрело начальство?» [Вересаев 1935: 15]. Булгаков вместо этого неуклюжего упоминания о пушкинской посмертной славе (о «солнце России» писал в некрологе В. Ф. Одоевский) включил в пьесу другого предвозвестителя пушкинской славы, и сделал это снова с помощью стихов. Молодой человек, взобравшись на фонарный столб у квартиры, декламирует «Смерть поэта» Лермонтова. Это не только дань памяти Пушкину, но и указание на то, что его смерть вдохновила новые произведения. Вересаеву хотелось изобразить «живого Пушкина», Булгакова больше интересовал Пушкин бессмертный.

В творчестве Булгакова изменился угол зрения на исторического персонажа. Если сравнивать пьесы «Мольер» и «Александр Пушкин», то можно заметить изменения, произошедшие между 1929 и 1934 годами в мироощущении Булгакова и в его взглядах на жизнь, а также в его отношении к «полезному прошлому». Ранее булгаковский Мольер был готов как угодно унижаться

и кланяться, чтобы убогатворить своего короля. Эта модель поведения казалась Булгакову полезной в то время, когда он еще надеялся, что такие писатели, как он, смогут продолжать работать в Советском Союзе. Но когда Булгаков начал работу над пьесой о Пушкине, он сам стал таким же непримиримым, как и его неспособный подчиниться герой. Прошлое уже казалось Булгакову не «складом правильных позиций и идеалов, которые можно к чему-то приспособить», как сказал бы Брукс, но наоборот — местом трагедий для художника. По словам Ерыкаловой,

«Александр Пушкин» — пьеса об уходе, о неизбежном трагизме конфликта «художник и власть», о невозможности поднадзорного творчества, о сохранении творческой свободы даже ценой смерти. Эту ситуацию «невозможности существования» отразила необычная структура булгаковской пьесы: в ней отсутствует герой, именем которого она названа [Ерыкалова 1994: 187].

В произведениях о Мольере Булгаков следовал за жизнью драматурга, однако в пьесе о Пушкине он сосредоточился на смерти поэта.

Разумеется, главной чертой «булгаковского Пушкина» было его отсутствие на сцене. Булгаков показал последние дни жизни Пушкина, когда он уже не был полноправным хозяином своей судьбы, но зависел от своей любимшей флиртовать жены, от возвращавшихся в петербургском свете иностранцев, от соперничавших с ним амбициозных литераторов, а более всего — от Николая I и его армии шпионов. Вересаев, напротив, последовательно пытался подчеркивать значительность роли, которую Пушкин играл при жизни, добавляя в пьесу реплики о «национальном поэте» и «значительной известности» его стихов. Для Булгакова, который включал в пьесу в качестве подтекстов стихи Пушкина — от «Зимнего вечера» до «Евгения Онегина», — Пушкин обрел бессмертие еще при жизни и не нуждался в дополнительной рекламе.

Выбрав название «Александр Пушкин» и тем не менее сосредоточившись только на самых последних днях жизни поэта, Булгаков, как кажется на первый взгляд, следовал примеру ты-

няновского романа о Грибоедове. Однако если Тынянов включил в роман «Смерть Вазир-Мухтара» бóльшую часть биографии Грибоедова, то Булгаков перевернул эту формулу, оставив в биографической пьесе только смерть Пушкина. Здесь Булгаков в некотором смысле «перевернул» и неудавшиеся решения проблемы пушкинской биографии, предложенные Тыняновым и Ходасевичем. Эти авторы строили сюжет с самого начала жизни поэта и затем обрывали его, так, в сущности, и не рассказав о жизни Пушкина. Булгаков же изобразил дни жизни Пушкина, когда она была почти завершена. Тут можно заметить двоякую иронию. Булгаков оставлял поэта за кулисами и убивал его, провозглашая в то же время, что показывает его жизнь. Но затем цензоры убили пьесу, в результате чего булгаковский «Александр Пушкин» остался за кулисами в буквальном смысле слова почти на десятилетие.

В пьесе о Пушкине распался излюбленный треугольник Булгакова — «художник — государь — идеологи» (роль последних в данном случае играет тайная полиция Николая I). Сцены у Салтыкова и на балу у Воронцовых показывают, что к треугольнику теперь добавился четвертый элемент — общество. В этой пьесе художник остается одиноким, преследуемым обществом, тайной полицией и самим царем. Вклад Булгакова в миф о Пушкине, как и бóльшая часть его произведений, говорил о нем самом не меньше, чем о Пушкине. Художник, которого предал государь, был вынужден сдаться охотникам и погибнуть, как одинокий волк. В смирении Булгакова перед судьбой художника в тоталитарном обществе чувствуется ирония: главный персонаж пьесы отсутствует на сцене, уже увековеченный собственными произведениями и в стихах Лермонтова. Булгаков не мог придать жизни поэта счастливый конец. Все, что он мог сделать, — это защитить Пушкина от вульгаризаций. Вересаев, наоборот, хотел представить на сцене смертного Пушкина. Но Булгаков, уверившийся в ходе работы над пьесой о Мольере, что только бессмертие имеет значение, а оно может начаться только после смерти, в пьесе о Пушкине не беспокоился об отношениях между художником и царем. В ней он обратился непосредственно

к теме бессмертия, считая это самым главным. Мольер и его отношения с Людовиком XIV были для Булгакова моделью из прошлого, которую можно было использовать сейчас, но Пушкин такой моделью не был. Завершение карьеры Булгакова как автора биографий может показаться бледным, но он обрел надежду на бессмертие как для Пушкина, так и для себя.

ПОСТСКРИПТУМ: ПУШКИН И «ПУШКИН» ВО МХАТЕ

По соглашению с Вересаевым Булгаков взял на себя задачу вести переговоры с театрами о постановке пьесы. Театр имени Вахтангова в Москве был очень заинтересован в ней, и именно там 2 июня 1935 года Булгаков впервые полностью прочитал пьесу; она имела большой успех у актеров. (На следующий день Вересаев написал Булгакову письмо, предлагая убрать свое имя с титульного листа. Своим успехом пьеса была обязана Булгакову.)

Булгаков беспокоился, что театр передумает, но в письме от 21 июня Б. Е. Захава заверил драматурга, что «Александр Пушкин» пойдет в театре имени Вахтангова и «выпускается в юбилейные дни» начала 1937 года [Булгаков 1990а: 687]. Еще одним подтверждением был анонс в газете «Вечерняя Москва» от 5 сентября 1935 года: «Драматург М. А. Булгаков закончил новую пьесу о Пушкине. Пьеса предназначается для постановки в Театре им. Вахтангова» [цит. по: Булгаков 1990а: 687]. К 1936 году Булгаков был уверен, что вахтанговские актеры работали над пьесой, хотя, как он писал своему другу Попову, «во МХАТ она явно не пойдет» [Булгаков 1990а: 688]. Булгаков вел переговоры с театрами в Ленинграде, Саратове, Горьком, Киеве, Харькове и других городах и даже обсуждал возможность создания оперной версии с Д. Д. Шостаковичем и С. С. Прокофьевым. Но после статьи о Мольере, появившейся 9 марта 1936 года в «Правде», «Александр Пушкин» тоже оказался обречен. Пьеса Булгакова так и не была поставлена до его смерти в 1940 году. Только в 1943 году во МХАТе состоялась премьера спектакля «Последние дни», и эти последние дни продлились шестнадцать лет.

В 1937 году во МХАТе состоялись пушкинские праздники, однако спектакль по пьесе Булгакова «Александр Пушкин» в программу празднований не был включен. В марте 1936 года в театр был специально приглашен с целью чтения лекций о Пушкине для актеров пушкинист Цявловский. По словам исследователей, эти лекции были первоначально предназначены для того, чтобы помочь актерам подготовиться к их ролям в булгаковской пьесе «Александр Пушкин», которая должна была войти в репертуар МХАТа в юбилейном сезоне 1937 года.

Всего через несколько дней после первой лекции Булгаков был вызван в кабинет председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР П. М. Керженцева. К этому времени «Мольера» сняли с постановки и исключили из репертуара театра. Последствия разговора Керженцева с Булгаковым были ясны с самого начала. Когда Булгаков пришел домой, его жена записала в дневнике: «Керженцев критиковал “Мольера” и “Пушкина”. Тут М. А. понял, что и “Пушкина” снимут с репетиций» [Булгакова 1990: 117].

Вместо пьесы о Пушкине в отсутствие Пушкина МХАТ организовал «вечер, посвященный памяти Пушкина в ознаменование 100-летия со дня его смерти»; два вечера состоялись 10 и 17 февраля 1937 года. Усилия пушкиниста Цявловского пригодились для празднования юбилея, но не для постановки пьесы Булгакова. В 1937 году и МХАТ, и Театр имени Вахтангова остались без Булгакова⁴⁸.

⁴⁸ См. подробнее [Рабинянц 1994: 101].

Глава 8

Назад в будущее: Пушкин в СССР и в зарубежье

Как славен и велик народ,
Среди которого явился
Великий, истинный поэт,
И с ним впервые засветился
В окошке русском русский свет!

Д. Д. Минаев. Поминки

Свердловск. Годы Великой Отечественной войны. В это время советский биограф Пушкина И. А. Новиков был эвакуирован на Урал. Он ездил по фабрикам и домам культуры с лекциями о Пушкине и читал фрагменты своего нового романа о поэте. Втайне от всех Новиков откладывал свои гонорары за эти выступления, и когда сумма достигла 100 тысяч рублей, пожертвовал их на строительство истребителя «Ла-5»: самолет был назван «Александр Пушкин». Новиков так и не закончил третий том своей биографической трилогии о поэте, но сумел использовать прошлое для решения современных проблем. Он следил за судьбой своего самолета и его пилота Ю. Горохова все оставшееся время [Лесс 1966; Козловский 1981].

На протяжении тех двадцати трех лет, о которых говорилось на страницах этой книги, писатели в СССР и за рубежом обращались к историческому прошлому в целом и к отдельным личностям в поисках сюжетов, которым они могли бы, поняв и оценив, найти применение в своей эпохе. В 1937 году, когда идеологи в руководстве Союза писателей были заняты поиском положительного героя в прошлом, Тынянов и Булгаков по-прежнему искали в нем такую модель, которая помогла бы им понять

их собственное положение в государственной системе. Эта система чем-то напоминала самодержавную Российскую империю начала XIX века (золотого века русской литературы), а чем-то — зависимую от церковников монархию во Франции XVII века, хотя в целом советская действительность представляла собой совершенно новое и необычное историческое явление. Ходасевич, как и другие писатели-эмигранты, находился в иной, параллельно разворачивающейся ситуации и искал полезное прошлое совсем в других целях: чтобы подтвердить притязания на культурное доминирование своего лишенного государственности государства — русского зарубежья.

Влияние каждого из трех писателей, о которых рассказывалось в этой книге, на литературную ситуацию, безусловно, было очень значительным, и тот факт, что каждый из них чувствовал необходимость заняться осмыслением пушкинской биографии, говорит о специфике их собственной творческой эволюции. Ходасевич, Тынянов и Булгаков вели широкие поиски, обращаясь к различным эпохам и героям, однако всегда оглядывались на Пушкина в своих размышлениях о том, что из прошлого России заслуживает возрождения в будущем. Каждый из них стремился создать собственный образ поэта, чтобы показать его миру и одновременно обозначить свои притязания на ту область культуры, которую представлял Пушкин. Каждый из этих авторов отвергал предлагавшуюся другими биографию Пушкина и был уверен, что сумеет создать образ, который выразит всю сложность личности поэта. В послереволюционные годы значение Пушкина для всей русской литературы было определяющим, и Тынянову, Булгакову и Ходасевичу приходилось вольно или невольно с этим считаться.

Однако в те годы к Пушкину обращались не только писатели. Сформировалась целая отрасль литературоведения, получившая название «пушкинистика». По всему миру ширились, стремясь охватить растущую «пушкиниану», домашние и публичные коллекции библиофилов, библиотекарей, собирателей искусства, предметов старины и китча. В 1937 году образ Пушкина был представлен повсеместно — в школах, библиотеках, на заводах,

на сцене, в книжных магазинах и выставочных залах, а также на первых полосах газет по всему миру. Ходасевич, Тынянов и Булгаков принадлежали к определенным политическим и культурным сообществам; коллеги и друзья постоянно убеждали каждого из этих писателей, что он единственный, кто обладает достаточными способностями и талантом для создания всеобъемлющей биографии Пушкина. Поклонники напоминали им (вспомним объявление в «Возрождении» о будущей книге Ходасевича), что пушкинская биография должна стать «желанной книгой для русского читателя, давно и тщетно ожидающего, чтобы была, наконец, описана жизнь великого поэта» [Возрождение 1935]. Каждому из этих писателей вновь и вновь напоминали, что он должен представить своему кругу читателей такого Пушкина, который послужит настоящему и будущему.

Задачу требовалось выполнить к определенному сроку. И русское эмигрантское сообщество, и советские читатели готовились отметить столетие трагической гибели национального поэта. Ходасевич, Тынянов и Булгаков, как и многие другие писатели, трудились, помня об этой дате и соревнуясь с коллегами и соперниками, как «своими», так и живущими по другую сторону границы, чтобы представить к 1937 году наилучший текст о Пушкине. Подобные условия трудно назвать идеальными для творческого осмысления сложной биографии. Как мы видели, только Булгаков к юбилейной дате завершил свой биографический пушкинский проект, однако в его пьесе сам Пушкин был внесценическим персонажем, а читатели не смогли познакомиться с произведением из-за цензурных препятствий. Ни Тынянов, ни Ходасевич не смогли окончить биографию Пушкина, несмотря на то, что имели опыт написания интересных творческих биографий других поэтов.

Историк Дж. Гиллис в сборнике, посвященном памятным моментам всемирной истории, напоминал нам, что

деятельность, направленная на увековечивание памяти, по определению является социально-политической, поскольку включает координацию индивидуальных и групповых аспектов

памяти; эти аспекты могут создавать впечатление консенсуса, в то время как в реальности они являются продуктами процессов интенсивного соперничества, борьбы и в некоторых случаях взаимного уничтожения [Gillis 1994: 5].

При отсутствии по-настоящему удачных биографий, созданных лучшими русскими литераторами, культурные сообщества по обе стороны границы начали уделять больше внимания публичным мероприятиям, посвященным столетию со дня гибели Пушкина. И так же, как писатели, пытавшиеся создать биографические труды, организаторы этих мероприятий рассматривали свою деятельность как некое соревнование. СССР провозглашал, что великий поэт принадлежит советской культуре, а эмигранты столь же громогласно объявляли Пушкина своим достоянием. Биографы в 1937 году оказались неспособны возродить Пушкина, но политики, культурные организации, обычные граждане и даже дети в Советской России и в диаспоре продолжали попытки создания своих образов поэта.

ПУШКИНЫ НА ДУЭЛИ

Советский педагог С. Н. Луначарская в изданном в 1936 году методическом пособии «Юбилей А. С. Пушкина в школе» давала инструкции учителям начальных и средних классов о том, как подготовить учеников к важной дате. Книга начиналась словами: «Строя коммунистическое общество, пролетариат нашей страны является единственным и прямым наследником лучших достижений человеческой мысли и культуры» [Луначарская 1936: 3]. По словам автора, советские школы лучше других знают, как надо отмечать юбилеи великих деятелей культуры, как уже показали, среди прочих, годовщины Бетховена, Толстого, Фирдоуси и Гёте. Советский Союз, писала Луначарская, может гордиться своими педагогическими достижениями в этой области культуры, особенно по сравнению с другими странами. В «фашистской Германии», например, столетие со дня смерти Гёте в 1932 году

было отмечено «грубым» искажением истинного облика великого поэта, в то время как в советском обществе «празднование этой годовщины раскрыло перед трудящимися великое значение творчества Гёте для культуры человечества» [Луначарская 1936: 3].

Это пособие было не единственным, написанным накануне пушкинской годовщины. Приготовления к столетию начались в СССР еще за несколько лет до самой даты, к наследию Пушкина нужно было приобщить прежде всего школьников. В связи с этим появилось множество книг, в которых объяснялось, как надо готовиться к юбилею в различных учреждениях — школах, клубах, библиотеках и т. д. Названия подобных пособий были, например, такие: «Материалы к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина (в помощь кружкам народного творчества)» [Корбон 1937]; «А. С. Пушкин (1837–1937). Материалы для клубов и библиотек» [Цявловский, Волков 1937]; «Пушкин в библиотеке (методические указания и статьи навстречу празднованию столетия А. С. Пушкина в библиотеках» [Николич, Банк, Малый 1936].

Русские эмигрантские организации накануне юбилея также готовились заявить «право собственности» на русскую культуру. Пушкин и «пушкиниана» были в центре обсуждений и споров о том, где в действительности находится теперь центр русской культуры. Говоря метафорически, Пушкин стал важной частью культурно-исторической территории, а советская и эмигрантская России образовали две политические силы, стремившиеся эту территорию завоевать. По словам Н. А. Струве,

К середине 30-х годов политическая жизнь в эмиграции почти всюду замерла <...> непроницаемость железного занавеса делала всякую прямую борьбу безнадежной. Потухали и политические споры, не вести же их до бесконечности. Ряд газет и журналов, за недостатком средств, закрылся («Руль», «Воля народа»). Все чаще раздавались голоса о призрачности и обреченности эмигрантского существования. *Но на смену политике пришла культура* (Курсив мой. — А. Б.). В 1933 году присуждение Нобелевской премии Бунину приподняло дух эмиграции, наконец замеченной и оцененной [Струве 1987: 234].

Поскольку эмигрантский День русской культуры был приурочен ко дню рождения Пушкина, то все торжества, связанные с русской культурой и поэтами — здравствующими, как Бунин, или покойными, — были еще и чествованиями Пушкина, и примерно к 1935 году русское зарубежье стало готовиться к знаменательной дате — столетию со дня гибели Пушкина.

В русских эмигрантских сообществах в Европе и Китае разгорелись дискуссии о том, как увеличить количество и качество публикаций о великом поэте и как добиться доступа к ним эмигрантов и в особенности их детей. В 1934 году, когда на праздновании «Дня русской культуры» чествовали и Бунина, и Пушкина, секретарь харбинского «Комитета помощи русским беженцам» В. И. Колокольников писал о значении этих торжеств для детей эмигрантов:

Пушкинский день, «День Русской Культуры» для русской эмиграции, в условиях ее вынужденного пребывания на чужбине, является не только днем объединяющей национальной гордой радости, не только днем великих утешений и таких же надежд, но и днем великой национальной скорби [Колокольников 1934].

Колокольников указывал, что рожденные в эмиграции дети, знакомясь с русской культурой, получают возможность обрести родину, которую они никогда не видели, и таким образом становятся действительно русскими.

Перед широко распространившимися по миру русскими общинами стояла грандиозная задача — сохранить русский язык, русские литературно-художественные и публицистические издания и русскую культуру за пределами родины. Конечно, сами условия эмиграции вызвали серьезные опасения, что эту задачу выполнить не удастся. Из России уезжали не по своей воле, не стремились попасть в некое желанное место, а просто бежали от большевиков, и многие из этих изгнанников мечтали со временем вернуться домой, а пока их родина не будет очищена от красной чумы, сберечь культурное наследие для себя и детей. Но через 20 лет после революции эта перспектива выглядела все более и более сомнительной, и потому День русской культуры стал для старшего поколения

днем траура. В 1937 году, когда все основные культурные события были запланированы на февраль, ближе ко дню смерти Пушкина, празднования оказались особенно грустными.

Готовясь к столетию, общины эмигрантов прекрасно осознавали: доступные им материалы, библиотечные и архивные коллекции и публикации весьма скудны. Выдающийся филолог, специалист по Достоевскому А. Л. Бем писал, что эмигранты нуждаются в «краткой биографии» Пушкина в качестве помощи лекторам на время юбилейных торжеств. В своей книге статей о Пушкине Бем решил более подробно цитировать пушкинские произведения: он учитывал условия эмиграции и понимал, что у многих его читателей попросту нет доступа к пушкинским текстам [Бем 1937: 5]. Попытки опубликовать новое собрание сочинений поэта в Париже к годовщине 1937 года потерпели неудачу из-за финансовых и организационных сложностей⁴⁹. Ходасевич написал краткое биографическое предисловие к вышедшему в 1937 году в Берлине однотомнику Пушкина. Десять лет назад, в статье 1927 года, Ходасевич еще надеялся «способствовать тому, чтобы в чествовании памяти Пушкина эмиграция не расходилась со всей Россией» посредством проведения Дней русской культуры, но к 1937 году подобные надежды растворились под воздействием царившей тогда атмосферы вражды и соревновательности [Ходасевич 1927б]⁵⁰.

⁴⁹ См. протоколы Комитета по организации Дня русской культуры с 1935 по 1936 год [Зеелер 1935–1936]. Н. А. Струве писал также о желательности появления «карманного Пушкина» — книги, которая стала бы настольной для всех русских. По словам Струве, парижский Пушкинский комитет опубликовал к юбилею собрание сочинений поэта в одном томе под редакцией М. Л. Гофмана, однако тираж этого издания был, по всей видимости, очень мал. Как отмечал Струве, эта книга стала «библиографической редкостью» [Струве 1987: 235] — мне не удалось найти ее следов. К. Уланд упоминает семитомное собрание сочинений, опубликованное в Китае к юбилею, которое также стало библиографической редкостью [Ueland 1999].

⁵⁰ В этой статье Ходасевич напоминал соотечественникам, что Пушкинский день следует праздновать шестого, а не восьмого июня. Смещение даты произошло из-за различий юлианского и григорианского календарей. Даты «по старому стилю» отличались на 13 дней в XX веке, на 12 дней в XIX веке и на 11 дней в XVIII веке. Пушкин родился в XVIII веке, 26 мая 1799 года.

В. А. Маклаков, один из членов парижского Пушкинского комитета в 1936–1937 годах, в 1926 году произнес речь «Русская культура и А. С. Пушкин», где указал на то, что для эмигрантского сообщества Пушкин и русская культура стали единым целым. Обсуждая культурную потребность в «общенациональных праздниках», Маклаков отметил, что в других странах, например в Соединенных Штатах⁵¹ и Франции, национальные праздники связаны с политическими событиями, такими как дата обретения независимости или начало народного восстания (Четвертое июля или День взятия Бастилии). В России, однако, никогда не было единого «национального праздника». Православные праздники, местные праздники того или иного рода и даже особые царские «табельные дни», менявшиеся с каждым новым царствованием, не могли компенсировать отсутствие единого дня, который стал бы общенациональным русским праздником.

Словом, в России не было национального праздника; самая мысль о нем сочувствия не встречала. И это понятно: там, где есть реальность, не нужно символов: в доме, где все еще живы, не нужно портретов членов семьи. <...> Что мысль о национальном празднике родилась среди эмиграции — есть тоже символ [Маклаков 1930: 3].

Теперь, в 1920-е годы, писал Маклаков, когда сама Россия уже потеряна, эмиграция почувствовала необходимость в национальном празднике; он оказался нужен «как символ, что Россия жива, хотя и запрещено ее имя; как символ того, что мы не только беженцы с паспортами доктора Нансена, но граждане родины, которую у нас не отняли и не могут отнять никакие декреты» [Маклаков 1930: 3]⁵². Маклаков полагал, что русская культура остается живой в зарубежье:

⁵¹ См., например, статью М. И. Печковского «Пушкин и Американская Русь» в «Русском вестнике» (1 июля 1936).

⁵² Статья впервые опубликована в 1926 году (Современные записки. 1926. № 29). Для Маклакова, как и для Ходасевича в конце 1920-х годов, все еще была актуальна необходимость объединения всех русских; этот праздник, писал он, «соединяет нас между собой и с теми, кто остался в России».

Русская культура оказалась могучей и живучей, чем наша русская государственность. И мы отдаем ей только заслуженную дань, когда выбираем ее для национального праздника. А для этой культуры есть ли более радостный, содержательный и показательный день, чем день Пушкина? <...> Можем ли мы для русского национального праздника придумать лучшее, более бесспорное знамя? [Маклаков 1930: 5]⁵³.

Пушкин был эмоциональным центром русского зарубежья, и День русской культуры, он же День Пушкина, оказывался ежегодным свидетельством этой пылкой верности.

Но, несмотря на то, что Пушкин стал символом единства русских эмигрантов и сохранения русской культуры за рубежом, к середине 1930-х годов эмигрантскую научную и писательскую среду раздирали дискуссии и ссоры⁵⁴. К концу десятилетия, в преддверии юбилейной даты, среди эмигрантов не было даже подобия единодушия. В господствующей риторике имя Пушкина выступало как краеугольный камень эмигрантского сообщества, как ключ к его объединению, однако на самом деле в спорах вокруг пушкинского юбилея, как в капле воды, отражался раскол

Исходя из этого, выбор дня рождения Пушкина в качестве Дня русской культуры был очевиден. Маклаков, похоже, не знал о версии Ходасевича, возводившего происхождение этого праздника к чествованиям в Петрограде в 1921 году. Струве также указывал, что Пушкинский день родился в эмиграции: в Эстонии первый День русского просвещения отпраздновали в связи со 125-й годовщиной со дня рождения Пушкина [Струве 1987: 232].

⁵³ Как отмечает С. В. Денисенко, Пушкина использовали именно в качестве символа, когда «рисовали» его портреты на знаменах всех цветов как в эмигрантских сообществах, так и в Советской России в 1937 году, — будь то красные коммунистические или коричневые фашистские флаги. В специальной работе ученый демонстрирует, как гипсовую «посмертную маску» Пушкина «раскрашивали» в различные цвета. См. подробнее [Денисенко 1997].

⁵⁴ См., например, яростную полемику Ходасевича и Гофмана, автора ряда книг о Пушкине, в том числе «Пушкин. Психология творчества» (Paris: J. V. Revolozky, 1928). Эта полемика даже переросла в юридические столкновения, см. переписку Ходасевича с Зеелером (Бахметевский архив). См. также [Ходасевич 1936].

между различными группами эмигрантов. В Париже, неофициальной столице русского зарубежья, Союз Дворян провел свое закрытое чествование Пушкина, на которое не была приглашена широкая эмигрантская общественность. Гости и организаторы различных мероприятий постоянно спорили о том, звать или не звать советских представителей. Журналы и газеты при освещении юбилейных торжеств пытались, насколько это было возможно, представить происходящее как прекрасное разнообразие, а не как конкурирующие мероприятия, организованные в непосредственной близости друг от друга.

Между тем в декабре 1935 года подготовка к юбилею началась и в СССР, когда ЦК ВКП(б) создал специальную комиссию, получившую название Всесоюзный Пушкинский комитет. Список членов комитета показывает, кто из деятелей культуры, ученых и политиков был призван для организации торжеств: писатели В. В. Вересаев, Ю. Н. Тынянов, К. И. Чуковский, А. Н. Толстой, А. А. Фадеев, Ф. В. Гладков и А. С. Серафимович должны были работать плечом к плечу с пушкинистами М. А. Цявловским, Ю. Г. Оксманом и Д. Д. Благим, режиссерами К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко и Вс. Э. Мейерхольдом, а также с представителями партийного руководства — К. Е. Ворошиловым и А. А. Ждановым. Возглавлял комитет сам Горький⁵⁵.

В СССР и за рубежом годовщину смерти Пушкина встретили выставками, концертами, «однодневными газетами» и специальными выпусками журналов. Автор обзора пушкинских выпусков московских журналов 1937 года был вынужден признать невыполнимость своей задачи:

Столетие со дня смерти А. С. Пушкина вызвало огромное количество литературы о великом русском поэте. Почти все журналы посвятили Пушкину специальные номера. Вышел солидный том «Вестника Академии наук», составленный из материалов Пушкинской сессии Академии и ряда исследовательских статей о Пушкине. Интересные пушкинские номера выпустили массовые «тонкие» журналы: «Огонек», «Молодой колхозник»,

⁵⁵ Горький умер в 1936 году, не дожив до юбилейных торжеств.

«Крокодил», «Советское студенчество». Юные читатели получили специальный номер «Мурзилки». Каналоармейцы Дмитровского лагеря НКВД выпустили прекрасно оформленный номер своего литературного журнала «На штурм трассы», составленный из произведений каналоармейцев (проза, стихи, живопись, музыка), посвященных Пушкину. В журнале «Антирелигиозник» помещена статья Е. Ярославского «Атеизм Пушкина». В пушкинском номере «Красного архива» опубликованы очень ценные записи лекций, слушанных Пушкиным в лицее, а также неизданная до сих пор статья В. Брюсова, посвященная революционной лирике Пушкина [Маслов 1937: 59].

Автор этого обзора З. Маслов обратился прежде всего к пушкинским номерам главных ежемесячных журналов, таких как «Новый мир», «Красная новь», «Звезда», «Литературный критик» и другие. Он осуждал одни публикации за несдержанную фамильярность по отношению к Пушкину, а другие — за чрезмерно сложный подход к поэту.

Анализируя трудности выведения Пушкина на сцену (которые, как мы видели, Булгаков разрешил тем, что сделал поэта внесценическим персонажем), Маслов ужасался трактовке С. Н. Сергеева-Ценского, который в октябрьском журнале опубликовал свою новую пьесу «У гроба Пушкина».

Дать на сцене живого Пушкина задача весьма трудная и для драматурга и для актера. С. Сергеев-Ценский нашел остроумный способ, чтобы избежать трудностей: он вывел в своей пьесе мертвого Пушкина. В самом деле, гроб с телом поэта стоит, согласно ремарке автора, посередине сцены. Антихудожественна, неуместна и другая выдумка С. Сергеева-Ценского, заставляющего кричать раненого и умирающего Пушкина. Из квартиры поэта «раздается, вырываясь через открытую форточку, животный крик... Крик делается сильнее, гуще, непрерывнее, нестерпимее для слуха, как вой огромного, на смерть раненого зверя...» [Маслов 1937: 61].

Маслов считал, что подобные натуралистические эффекты неуместны при представлении поэта театральному зрителю, и полагал, что здесь следовало вмешаться редактору. Однако в эти годы не только Сергеев-Ценский выводил Пушкина на сцену. Новиков — писатель, который впоследствии пожертвовал

свои гонорары на постройку истребителя «Пушкин», — также сделал это в 1937 году в пьесе «Пушкин на юге». В ней одинокий, скучающий по своим друзьям Пушкин во время прогулки заходит в расположение военной части. Офицер приказывает дать залп из пушки в его честь и приглашает Пушкина присоединиться к солдатской трапезе. «Вся Россия вас любит. И все мы твердим вашу оду о вольности!» — говорит дежурный офицер. — «Мы... да мы все — ваши друзья!» [Новиков И. 1937: 85]. Сцена заканчивается тем, что Пушкин весело угощается печеной картошкой у костра; несомненно, все это предназначалось для чтения вслух в школах и молодежных кружках.

В СССР прошло множество различных юбилейных мероприятий, начиная с собраний в школах и библиотеках и заканчивая посвященными Пушкину железнодорожными поездками: в двух специальных вагонах поезда № 43 из Новосибирска в Москву отправились 76 лучших строителей-железнодорожников; по дороге их угощали чтением стихов Пушкина и лекциями о его творчестве [Moscow Daily News 1937a]. В год столетия со дня гибели поэта, утверждалось в одной юбилейной статье, «солнце русской поэзии» вернулось в ставшую социалистической страну:

Вчера ясное февральское солнце развеяло зимний мрак и осветило все великолепным блеском. Толпы людей наблюдали за тем, как декораторы взбираются на колокольню бывшего Страстного монастыря на Пушкинской площади, где висит огромный портрет поэта. На декоративной панели внизу изображены его произведения, которые несет армия советских читателей, что символизирует растущую популярность Пушкина среди нового поколения читателей [Moscow Daily News 1937a].

Эта передовая статья англоязычной газеты «Moscow Daily News» подчеркивала разницу между 1837 и 1937 годами:

Теперь, спустя 100 лет, картина совсем иная! Миллионы людей во всем необъятном Советском Союзе сходятся, чтобы почтить память Пушкина. *Темные тучи царской тирании и реакции развеяны, и Советский Союз ярко освещает солнце нового дня, дня социализма* (Курсив мой. — А. Б.) [Moscow Daily News 1937a].

Пушкин — *солнце русской поэзии* — в официальной советской риторике сливался с солнцем социализма.

В ознаменование этого единства многие советские города, улицы и музеи получили имя Пушкина. Бывшее Царское Село, называвшееся после революции Детским Селом, теперь получило новое название в честь учившегося там поэта — город Пушкин. В 1937 году получил имя Пушкина Московский музей изобразительных искусств; улицы и набережные, села и театры переименовывались в честь поэта [Moscow Daily News 1937b]. В Ленинграде прошла череда мероприятий: вечерние собрания на заводах и фабриках, в домах культуры, вузах и школах; пушкинская выставка в бывшем Зимнем дворце; оперы, балеты и пьесы в Государственном академическом театре оперы и балета им. Кирова и Государственном академическом Малом оперном театре, в том числе оперы «Сказка о царе Салтане», «Мазепа», «Руслан и Людмила» и «Евгений Онегин», балет «Бахчисарайский фонтан», а также постановки маленьких трагедий «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». В городе прошли посвященные Пушкину концерты: в Государственном театре драмы, в Большом драматическом театре им. Горького, в Малом оперном театре балета, в Большом зале Филармонии. Пушкинские темы попали даже в кино: на «Ленфильме» вышли художественные ленты «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум», а также новые документальные фильмы. Снятые ранее картины «Дубровский» и «Станционный смотритель» были снова выпущены в прокат [Moscow Daily News 1937b].

В 1937 году Пушкин стал культурным символом для большевистской власти, которая все еще искала легитимности на мировой политической и культурной арене:

Те, кто полагал, что большевизм подразумевал отказ от сокровищ культурного наследия человечества, неоднократно оказывались неправы. Если понадобятся дополнительные доказательства, то более чем достаточно поглядеть на то, как отмечается столетие со дня смерти Пушкина, и на ту работу, которая проводится для сбора, изучения и публикации любого кусочка информации, касающейся поэта и его произведений [Moscow Daily News 1937a].

Как свидетельствует «Временник Пушкинской комиссии», Всесоюзную Пушкинскую выставку посмотрело рекордное количество посетителей. В течение 1937 года на ней побывало более полумиллиона человек, принадлежащих к различным социальным группам⁵⁶. В день юбилея — 10 февраля — во всех витринах в Москве и других городах были выставлены портреты поэта, его книги и связанные с ним сувениры. Плакаты и растяжки украшали улицы. Одна за другой выходили посвященные Пушкину публикации, как научные, так и художественные.

За рубежом публикаций о Пушкине было не меньше. Специализированные журналы обращались к связанным с наследием поэта темам, которые могли быть интересны читателям. Так, журнал «Часовой» писал о военной поэме «Полтава» и одновременно — о знакомых читателям с детства пушкинских сказках. «Морской журнал» опубликовал статью «Пушкин и море» [Трошин 1937]. Среди массовых мероприятий главным событием парижской эмиграции стала выставка, подготовленная С. М. Лифарем, — «Пушкин и его эпоха», которую современник назвал «если не чудом, то своего рода подвигом» [Кульман 1938: 460]. Тот же автор, Н. К. Кульман, оставил нам доказательство того, что пушкинский праздник сделался для всех русских эмигрантов поводом объединиться вокруг своего культурного наследия и продемонстрировать это наследие всему миру. Он писал о том, что экспонировавшиеся предметы давали «живое представление о пушкинской эпохе и изумляли иностранцев, посещавших в большом количестве выставку» [Кульман 1938: 460]. Здесь под «иностранцами» автор имел в виду, разумеется, французов. Русское эмигрантское сообщество во Франции было радо тому, что «иностранцы» признали их великого поэта в год юбилея⁵⁷.

⁵⁶ К 1 февраля 1938 года Всероссийскую Пушкинскую выставку посетили 641 026 человек, среди них были рабочие, колхозники, солдаты, студенты, служащие, специалисты в области науки и техники и деятели искусств [Богаевская 1938].

⁵⁷ Едва ли не каждому примеру эмигрантского издания соответствовало аналогичное, выпущенное по другую сторону границы. Так, аналогом каталога Пушкинской юбилейной выставки, проведенной русским зарубежьем,

В связи с парижской выставкой и пушкинской годовщиной известный русскоязычный журнал «Иллюстрированная Россия» (Париж, 1924–1939) выпустил специальный номер «Пушкин и его эпоха», где была помещена большая обзорная статья Гофмана в сопровождении фотографий выставки, сделанных Э. И. Марковичем⁵⁸. Объясняя шумиху вокруг этой важной пушкинской даты, один автор написал:

Столетняя годовщина трагической смерти Пушкина была с необычайным подъемом и единодушием отпразднована русской эмиграцией <...> Вполне понятно и допустимо, что этот грустный по существу юбилей превратился во всенародный русский праздник, и такой именно характер носили «пушкинские дни» во всех углах русского рассеяния [Пушкинские дни в эмиграции 1937: 132]⁵⁹.

Специальный номер «Иллюстрированной России» старался показать желанную сплоченность всех русских эмигрантов вокруг пушкинского юбилея, и в этом стремлении не уступал демонстрации единства в советских изданиях.

Соревнование между СССР и эмигрантами разворачивалось также в еще одной области — в создании монументов. В преддвее-

стал опубликованный в СССР «Краткий путеводитель по выставке, посвященной столетию смерти великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина, 1837–1937», который был подготовлен в Москве Всесоюзным Пушкинским комитетом в 1937 году.

⁵⁸ Статья Гофмана напечатана на страницах 114–131 в сопровождении множества фотографий залов и экспонатов выставки. Среди других интересных статей в этом номере можно упомянуть «Пушкинские дни в эмиграции», где перечислялись все страны русской диаспоры и описывались памятные мероприятия; «Пушкинские дни в Советской России», а также заметку Лифаря «Французская пресса о Пушкинской выставке».

⁵⁹ В том же году эмигрантское сообщество продолжило традицию связывать пушкинские мероприятия с темой сохранения русской культуры; парижский День русской культуры для молодежи, проходивший 9 мая, был «посвящен молодому Пушкину» и включал такие мероприятия, как «декламация, скетчи, пение, музыка, танцы, ритмическая гимнастика» — одним словом, этот день превратился в народный праздник, где Пушкин служил объединяющей силой и представлял русскую культуру в целом.

рии юбилея знаменитый московский памятник, воздвигнутый в 1880 году, был, разумеется, отреставрирован, при этом надписи на пьедестале дали в новой орфографии и строки стихотворения «Памятник», поправленные Жуковским по цензурным соображениям и высеченные на пьедестале при возведении монумента, заменили на подлинный пушкинский текст. В Ленинграде, Одессе и других городах советской империи либо воздвигались новые памятники, либо обновлялись старые.

Эмигрантам, лишенным советских административных ресурсов, было сложнее собрать деньги на памятники Пушкину, однако некоторые монументы можно увидеть и в наше время⁶⁰. Так, несмотря на то, что от французской концессии в Шанхае теперь остались одни воспоминания, одна из версий шанхайского памятника Пушкину, который был установлен на углу улиц Гизи и Пишон, и сейчас занимает свое место на тихом островке посреди оживленного перекрестка; это единственный памятник Пушкину в Китае⁶¹. Слова, сказанные при его открытии 11 февраля 1937 года, звучат иронически в контексте последующей истории Китая, Франции и России: «Памятник Пушкину, сооруженный здесь, будет возвышаться, как символ дружбы, соединяющей французов и русских» [Иллюстрированная Россия 1937: 133], особенно если вспомнить о поспешном бегстве французов и русских из Китая в середине 1937 года. В наше время на пьедестале памятника есть надписи на русском и китайском языках, однако

⁶⁰ Предпринимались усилия по возведению памятника Пушкину в Париже. По свидетельству В. Ф. Зеелера, в «Иллюстрированной России» в апреле 1935 года была организована специальная Пушкинская комиссия, в задачу которой входил сбор денег на памятник. Комиссия обратилась к скульптору А. М. Гюрджяну и архитектору И. И. Фидлеру, которые согласились работать без вознаграждения. Однако остается неясным, чем завершилась работа этой комиссии, см. документы от 20 апреля 1936 года (*sic!*; возможно, 1935 год. — А. Б.) в [Зеелер 1935–1936].

⁶¹ Благодарю С. Конна, который показал мне этот памятник летом 1997 года. Чуан Тефу, автор первой китайской биографии Пушкина, опубликованной в 1997 году, подтвердил, что эта статуя остается единственным памятником Пушкину в Китае. Более подробное описание монумента и его непростой истории см. [Ueland 1999].

русских, способных прочесть эту надпись, к нему приходит немного. Те дети из русской эмигрантской школы, которые при открытии памятника в феврале 1937 года проходили мимо него церемониальным маршем, бежали из страны давным-давно — кто во Францию, кто в другие страны.

ПУШКИН КАК ТЕРРИТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В ЗАРУБЕЖЬЕ: СЛУЧАЙ СЕРГЕЯ ЛИФАРЯ

Для русских, вынужденных после большевистского переворота и наступления советской власти жить за границей, классическая русская культура стала важнейшим фактором самоопределения. В чужой для них земле они чувствовали себя изгнанниками, которым было не суждено вернуться на родину, и потому создавали собственные островки русской культуры во Франции, Германии, Финляндии, Литве, США. Русскоязычные журналы, газеты, библиотеки, концерты, театры, школы и клубы были распространены по всей диаспоре, позволяя перемещенным лицам сохранять свою культурную и интеллектуальную идентичность в условиях другой страны.

Однако, несмотря на то что эмигранты старались поддерживать русскоязычную культуру, они чувствовали и потребность контактов с доминировавшими в местах своего проживания культурами. Ценность западноевропейской культуры у большинства эмигрантов не вызвала никаких сомнений. Русские, начиная с Петра Великого, искали на Западе новые идеи — и в культуре, и в других областях деятельности. Теперь же им хотелось, чтобы европейцы оценили значение русской культуры и признали, что она является частью западноевропейской и ничем ей не уступает. Таким образом, задача членов диаспоры была двойной: изменить культурную историю России, чтобы сохранить особое чувство ее самобытности, и представить миру культуру и прошлое России в правильном свете, противопоставляя переписыванию этого прошлого Советами.

Центральной фигурой в таком освещении прошлого стал Пушкин. Однако его литературное наследие не могло преодолеть пропасть между русскими и носителями другой культуры; литература была не лучшим средством для приобщения иностранцев к русской культуре и истории. Литература отделяла русских от культурной среды, в которой они жили, им было довольно трудно приобщить к ней тех, для кого русский язык не был родным. Однако существовал вид русского искусства, который был в высшей степени переводимым и успешным в Европе начала XX века, — балет. Благодаря «Русским сезонам» Дягилева русская музыка, декорации и костюмы, а также талантливые танцовщики получили известность во всем мире. Балетные трактовки русской истории и фольклора вышли на сцены Монте-Карло, Нью-Йорка и Парижа. Балет сделал для распространения русской культуры в Европе и мире больше, чем любой другой вид искусства.

Одним из тех, кто объединял «альтернативную» культуру русской эмиграции и европейскую культурную жизнь, частью которой являлись балеты Дягилева, оказался С. М. Лифарь, молодой танцовщик и хореограф родом из Киева. Предназначенные для эмигрантов русские культурные институции в Европе существовали со времен революции. Однако, помимо них, был и другой способ поддержки русской культуры в условиях изгнания — информирование о ней местных жителей, распространение знаний о выдающихся русских культурных деятелях. В Париже и в целом во Франции именно Лифарь взял на себя обязанности «рекламного агента» — распространителя знаний о русской культуре и о ключевой для середины 1930-х годов фигуре — Пушкине.

Лифарь сыграл чрезвычайно важную роль в культурных мероприятиях, приуроченных к празднованию столетия со дня смерти Пушкина в 1937 году. Он не только стал руководителем главной европейской юбилейной выставки, которая называлась «Пушкин и его эпоха» и проходила с 16 марта по 15 апреля 1937 года в Париже, но и решил поучаствовать в юбилейных торжествах с помощью собственных литературных эксперимен-

тов.⁶² Обратимся к его литературным опытам, чтобы пролить свет на различные модели понимания и представления Пушкина российской и французской аудитории в 1930-х годах.

Сам Лифарь указывал, что его «пушкинизм» проистекает из признания гениальности Пушкина, а также из осознания того, что

здесь, за рубежом, имя Пушкина окружено далеко не тем сияющим ореолом, каким оно окружено у нас на родине и какого оно достойно. Причиной этому является, главным образом, недостаточная осведомленность иностранного общества о подлинном величии Пушкина, вызванная в свою очередь непреодолимой трудностью передать всю силу и все очарование пушкинской поэзии на иностранном языке. <...> Вот почему я направил свою деятельность в области пушкинизма главным образом к тому, чтобы ознакомить западноевропейское общество с творчеством Пушкина [Лифарь 1966: 23].

Нет сомнений в том, что Лифарь был важной фигурой в мероприятиях, посвященных столетию со дня смерти Пушкина, которые проводились в Париже в 1937 году. Он был членом парижского Пушкинского комитета — организации, основанной в 1934 году для подготовки юбилея. Лифарь описал свою деятельность в книге «Моя зарубежная Пушкиниана», где глазами непосредственного участника рассказывается о событиях и закулисных интригах. Эта книга является бесценным, хотя и предвзятым, источником для изучения как парижских чествований Пушкина, так и истории русского пушкинизма в целом⁶³.

Центральный Пушкинский комитет в апреле 1937 года направил Лифарю благодарственный адрес, в котором отмечалась его особая роль в русской эмигрантской культуре и в пушкинских празднованиях:

⁶² Нота бене: Лифарю помогал с «научной стороны» выставки, и не только, его близкий друг М. Л. Гофман. О пушкинистике Гофмана см. [Гофман 2007].

⁶³ Несколько иной вариант моих размышлений о Лифаре см. в работе [Brintlinger 1999].

Так утвердили вы на некоторое время в самом сердце Парижа настоящий Пушкинский Дом, наш русский Пушкинский музей и смогли тем самым открыть и иностранному миру блистательные страницы русского творчества, русского искусства, русской культуры, осененные гением великого русского поэта [Лифарь 1966: 25]⁶⁴.

«Пушкинский Дом» был назван неслучайно: члены Пушкинского комитета сознательно упомянули учреждение, занимавшееся изучением Пушкина и проведением посвященных ему выставок в СССР — то есть Пушкинский Дом Академии наук в Ленинграде. Имитация советских институций была составной частью эмигрантских мероприятий, посвященных Пушкину и русской культуре. Посетителей «Пушкинского Дома» Лифаря объединяло нечто большее, чем простой интерес к экспонируемым на выставке раритетам. Они оказывались сопричастны к успешно проведенному эмигрантами историко-культурному мероприятию.

Лифарь обладал уникальными качествами, позволившими ему достойно представить Пушкина и Россию Западной Европе при организации парижской выставки 1937 года «Пушкин и его эпоха». Он являлся владельцем целой коллекции связанных с Пушкиным предметов, которые были включены в экспозицию. Среди них были портреты родителей жены Пушкина, миниатюрный портрет самого Пушкина работы Тропинина, печать Пушкина и его «паспорт» — подорожная, выданная для поездки в Бессарабию, а также некоторые личные вещи и несколько рукописей поэта. Именно собрание рукописей привело Лифаря к участию в пушкинских днях, а также к началу собственной литературной деятельности.

Как рассказал сам Лифарь, в его наставнике Дягилеве «сидел “микроб” коллекционерства»: он собирал все, начиная с грампластинок и заканчивая редкими книгами и рукописями. В конце 1920-х годов Дягилев познакомился с графиней

⁶⁴ В Пушкинский заграничный комитет входили В. А. Маклаков, И. А. Бунин, М. М. Федоров и др.

Софией де Торби, покровительницей балета и морганатической супругой великого князя Михаила Михайловича. Эта дама была дочерью младшей дочери Пушкина, графини Натальи Александровны Меренберг. Обиженная на царское правительство за то, что великому князю после заключения брака было запрещено жить в России, леди Торби поклялась, что не только она сама, но и принадлежащие ей письма Пушкина к невесте, Н. Н. Гончаровой, никогда не увидят России. Графиня де Торби собиралась завещать одно из писем Дягилеву. Через несколько месяцев она умерла, Дягилев «стал буквально бредить этим письмом и поставил себе целью иметь его». В конечном счете он добился своего и приобрел у вдовца не одно, а все письма Пушкина. Вскоре Дягилев скончался. Лифарю удалось выкупить дягилевскую библиотеку, в том числе и письма Пушкина к невесте — а вместе с ними он унаследовал также и «микроб коллекционерства» [Лифарь 1966: 26–31]⁶⁵.

Одной из причин, по которым Лифарь оказался идеальным организатором пушкинских мероприятий, был его статус европейской знаменитости. В течение долгого времени он был членом дягилевской балетной труппы «Ballets Russes» и был широко известен как солист. В мире танца Лифарь был знаменит настолько же, насколько в оперном мире Шаляпин. Сам Лифарь рассказывал о том, что П. Н. Милюков, М. М. Федоров и В. Ф. Зеелер, основатели Центрального Пушкинского комитета, предложили ему возглавить эту новую организацию «как носителю знаменитого русского имени наряду с Шаляпиным и Рахманиновым» [Лифарь 1966: 32]. К 1937 году Лифарь был известен и уважаем европейцами как знаменитый танцовщик, хореограф и руководитель балетной труппы Парижской оперы, он олицетворял собой связь русскоязычного и франкоязычного Парижа. По словам Лифаря, уже в 1934 году он был «признан в какой-то мере как сила, стоящая за тронем Международного комитета, и получил

⁶⁵ О попытках покупки пушкинской коллекции Лифаря для СССР см. [Зильберштейн 1989]. Аутентичность некоторых предметов на выставке ставилась под сомнение, см. [Краснобородько 1997].

задание создавать по всему миру отделения» Пушкинского комитета; число этих отделений в итоге выросло до ста шестидесяти шести [Lifar' 1979: 140].

В дополнение к работе в комитете и по организации выставки Лифарь в 1930-е годы занялся литературной и журналистской деятельностью особого рода: его можно было даже считать еще одним начинающим пушкинистом. Статьи Лифаря, посвященные Пушкину и рекламирующие выставку, охотно читались как русскими эмигрантами, так и европейской публикой. Например, статьи, написанные на французском языке для широкой аудитории, были напечатаны в «Figaro Littéraire» (23 января 1937 года) и «Paris-Soir» (7 февраля 1937 года). Заголовки подчеркивали значение столетней годовщины для европейской культуры и для установления международной репутации Пушкина. В статье, напечатанной на первой полосе «Figaro», Лифарь провозглашал, что «Пушкин становится всеобщим поэтом», а в «Paris-Soir» вышла целая полоса со статьей Лифаря, озаглавленная «Празднуется столетие романтического гения — Пушкина», статья имела подзаголовок: «Прожив жизнь, посвященную любви, он погиб на дуэли, защищая честь своей жены» [Лифарь 1966: 73, 87].

Когда Лифарь принялся за написание статей о Пушкине, он обнаружил — как это бывало ранее с писателями-эмигрантами и советскими авторами, — что это совсем не простая задача. Даже профессиональным литераторам и филологам, таким как Ходасевич и Тынянов, сложившийся вокруг Пушкина ореол, мифологизация его образа мешали написать его биографию. Лифарь начал интересоваться Пушкиным и пушкинианой в то самое время, когда Ходасевич, Тынянов и Булгаков работали над биографией поэта. По-видимому, что Лифарю, который, несмотря на свою видную роль в культуре, все же не был профессиональным литератором, эта задача казалась еще более устрашающей, чем другим.

Тем не менее Лифарь — в то время уже звезда балета — занялся литературной деятельностью. В 1934 году им было опубликовано пушкинское «Путешествие в Арзрум», а в 1937 году — приуроченные к юбилею издания «Евгения Онегина» и писем

Пушкина к невесте. Лифарь решил написать предисловие к изданию пушкинских писем, желая выразить в словах всю глубину своих чувств к поэту:

я хотел излить в этом предисловии все, что чувствовал по отношению к этому гению, я хотел передать свое восхищение перед величайшим русским гением и перед единственным в мире художником, заставляющим дрожать самые сокровенные струны души. Все то, что я чувствовал и переживал, читая Пушкина, я хотел выразить не в предисловии, а в акафисте Пушкину, я хотел, чтобы эти мои вступительные строки были гимном прекрасному, великим выразителем которого был Пушкин. Я должен был писать и о Пушкине и о том, чем был Пушкин для меня, а вместе с тем для миллионов других людей [Лифарь 1966: 43].

Лифарь оставил целую исповедь, изложив хронику своих литературных мучений. Находясь на гастролях в Рио-де-Жанейро, он планировал написать предисловие к публикации пушкинских писем, но обнаружил, что слова не идут:

...все слова, которые я записывал на бумагу рядом с именем Пушкина, казались мертвыми, фальшивыми, недостаточными... Бесплодно искал я начала... <...> Передо мной вставали бессмертные тени великих людей, говоривших в свое время огненные слова о Пушкине, — Лермонтова, Достоевского... <...> Так длился этот страшный для меня месяц, и вдруг, после спектакля, вернувшись к себе на заре и глядя из открытого окна на восходящее солнце, я почувствовал, что нашел решение. Быстро, не раздумывая, я стал набрасывать на бумагу теснившиеся у меня в мозгу слова... [Лифарь 1966: 43–44; см. также: Lifar' 1979: 140–141].

Образы, которые использует Лифарь для описания этих попыток, говорят сами за себя. Сначала Пушкин как лирический поэт назван «художником, заставляющим дрожать самые сокровенные струны души», и Лифарь пытается превратить это дрожание струн в слова, но обнаруживает, что не может ничего сказать, и остается нем. В автобиографии Лифарь называл свою неспособность написать что-либо о Пушкине «импотенцией», «параличом», которые нужно было преодолеть «радостью твор-

чества» [Lifar' 1979: 141]. Сравнивая себя с Достоевским и Лермонтовым, Лифарь, несомненно, верил, что ему недоставало способностей и таланта написать о Пушкине. Рядом с этими кумирами русской культуры — Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским — танцовщику оставалось молчать в тщетном и благоговейном страхе.

Разумеется, состояние, мучившее Лифаря, — это самый обыкновенный случай писательского ступора. Но, что интересно, прилив вдохновения, который затем демонстрирует читателям Лифарь, оказывается во многом схож с изображенным Ходасевичем процессом создания Державиным знаменитой оды «Бог». Откровение, приходящее перед рассветом, быстрое записывание слов, являющихся непроизвольно... Но если Державин у Ходасевича пережил удивительную встречу с самим Богом, то Лифарь, как мы видели, пытался воздать хвалу кумиру, полагаясь на собственные силы, а в конце концов слова выплеснулись на страницу как бы независимо от него. В биографии Державина Ходасевич показал, что поэт, когда писал оду «Бог», исполнился таким восторгом, испытал такое невыразимое счастье единения с божеством, что больше не мог работать:

Было то уже ночью, незадолго до рассвета. Силы его покинули, он уснул и увидел во сне, что блещет свет в глазах его. Он проснулся, и в самом деле воображение так было разгорячено, что казалось ему — вокруг стен бегают свет. И он заплакал — от благодарности и любви к Богу. Он зажег масляную лампу и написал последнюю строфу, окончив тем, что в самом деле проливал благодарные слезы за те понятия, которые были ему даны <...> Когда он кончил, был день [Ходасевич 1997а: 229].

Речь не идет, разумеется, о том, что Лифарь списывал у Ходасевича: он только принимал определенную модель вдохновения и вписывал самого себя и свои переживания в эту модель.

Лифарь несомненно чувствовал свою принадлежность к традиции боговдохновенных авторов и в этом свете описывал эпизод написания предисловия к пушкинским письмам. Давая отсылку к «бессмертным теням» Достоевского и Лермонтова,

а затем фиксируя на письме те «огненные слова», которые наконец посетили его, Лифарь демонстрировал свое отношение к Пушкину чрез призму сложившейся традиции, выдавал представление о том, как нисходит поэтическое вдохновение. Бог Державина в 1784 году или, по крайней мере, интерпретация Ходасевичем этого Бога в 1930 году не так сильно отличались от творческого акта у Пушкина в восприятии Лифаря в 1937 году: процесс вдохновенного сочинительства оказывался одинаковым⁶⁶.

Издание писем Пушкина к невесте было своего рода вершиной деятельности Лифаря-пушкиниста, самым важным событием в его литературной карьере. Н. А. Меренберг в 1878 году поручила И. С. Тургеневу напечатать в «Вестнике Европы» все письма Пушкина к Гончаровой, адресованные ей до и после свадьбы, — в общей сложности 75 писем. Однако Тургенев опубликовал только те, что были написаны по-русски. Десять писем, адресованных Гончаровой-невесте, были написаны по-французски, и именно они попали в руки Лифаря. Тургенев относился к просьбе дочери Пушкина заняться публикацией этих писем как «одному из почетнейших фактов <своей> литературной карьеры» [цит. по: Лифарь 1937б: 25]. Столь же серьезно относился к возможности подобной публикации сам Лифарь.

Хотя Лифарь поручил подготовить комментарии и послесловие к письмам своему другу и коллеге-пушкинисту Гофману, сам он написал длинное и запутанное предисловие, заканчивающееся объяснением принципов публикации. В книгу были включены фоторепродукции писем, чтобы передать читателю то почти религиозное чувство, которое, по всей вероятности, испытывал Лифарь при прикосновении к подлинникам.

Статья Лифаря касается широкого спектра тем: он обсуждает вопрос о том, был Пушкин оптимистом — «солнечным поэтом» —

⁶⁶ Зорин писал об этом эпизоде — единственном фрагменте в написанной Ходасевичем биографии Державина, где поэт «открывает дверь» в свою мастерскую, — как о несомненно биографическом. Зорин цитировал Алданова, указывавшего на эти же строки и считавшего, что они «должны были бы войти в классическую хрестоматию» русской литературы [Зорин 1988: 26].

или пессимистом; сравнивает Пушкина с Толстым; размышляет о любовной лирике поэта. Характеризуя Пушкина, Лифарь пользуется чужими крылатыми фразами: «Россия знает и любит своего Гения, свою “первую любовь”» (как другой великий поэт назвал Пушкина), «наше всё» (как называл его критик) [Лифарь 1937б: 10]. Одним из самых любопытных аспектов публикации было объяснение Лифарем значения Пушкина для русских и необходимости каким-то образом донести это значение до «Запада»: «Нужно, чтобы Запад понял, что вся русская культура и в далеком прошлом и в недавнем и вся русская современность так тесно спаяны с Пушкиным, что без знания его нельзя и нас знать» [Лифарь 1937б: 10]. Как многие авторы до и после него, Лифарь утверждал, что произведения Пушкина невозможно перевести на другой язык. По словам Лифаря, иностранец смог бы понять Пушкина только через музыку и живопись — два способа перевода, которые достигают большего успеха, чем слова, и действительно устраняют необходимость знать язык. Пушкин, пишет Лифарь, был всей Россией. По словам Лифаря, «во всех областях русского искусства и русской культуры: везде, во всем слышится голос Пушкина, надо всем — чудесное веяние его гения» [Лифарь 1937б: 11]. Лифарь не только считал Пушкина олицетворением русской культуры, но и отождествлял его с самим русским языком. Без русского языка душу Пушкина, его неотъемлемую русскую сущность, которая сделала его центральным символом русской культуры, нельзя передать внешнему миру.

В своем хвалебном слове Пушкину Лифарь повторяет множество накопившихся за долгие годы клише: тут не только «наше всё» и «солнце русской поэзии», но и идея «нашего собственного Пушкина»:

Есть какое-то подлинное чудо в том, что сколько бы его ни перечитывать, как бы его ни знать и ни любить, каждый раз в нем находишь, «открываешь» новое, озаряющее и обогащающее. И это верно не только в отношении отдельных читателей, но и целых поколений: за сто лет, протекших со смерти Пушкина, сколько раз менялся духовный облик его читателя, —

и сколько раз менялся духовный облик вечно-живого, некаменного, незастывающего Пушкина; каждое поколение открывало «своего Пушкина» — Пушкин оказался неисчерпаем, лучи его солнца — благостного солнца русской поэзии и русской культуры — остались животворящими, вечно согревающими [Лифарь 1937б: 9].

Но к кому же Лифарь обращался в этой написанной по-русски статье? В посвящении, предпосланном публикации пушкинских писем, было сказано: *«Прекрасной и свободной Франции — труд о Русском Гении»*. Тон всей вступительной статьи — это тон человека, выступающего в роли посредника между русской и французской культурой. При этом Лифарь, похоже, старался выпустить в свет красивую книгу: она напечатана на прекрасной бумаге, снабжена уникальными рисунками. Лифарь изо всех сил пытался убедить читателя, что Запад должен понять Пушкина. Однако французскому читателю в изданной им книге доступны были только сами любовные письма Пушкина.

СИЯЮЩИЙ СВЕТ ПОЭЗИИ

Обратимся теперь к автобиографическому эссе Лифаря как к еще одному (весьма противоречивому) примеру подхода этого автора к Пушкину и к сочинительству. Речь пойдет о статье *«Сияющий свет поэзии»* [Лифарь 1937в: 13]. В ней выражено отношение к Пушкину не человека высокой культуры, как у Достоевского или Ходасевича, а «простого человека».

Эссе было опубликовано на русском языке в февральском выпуске рижского журнала *«Для Вас»* за 1937 год. Таким образом, этот материал, как и другие публиковавшиеся в парижской прессе статьи, появился накануне столетия дуэли и смерти Пушкина. Несмотря на предельно обобщенный и подчеркнутый «поэтический» заголовок, эссе было посвящено не столько поэзии или Пушкину, сколько самому Лифарю. Он начал с воспоминания о школьных годах, когда был «казним» Пушкиным, «нашим великим национальным поэтом». Далее Лифарь подроб-

но вспоминает о том, как он читал и заучивал произведения Пушкина; как тридцать школьников по очереди декламировали пушкинские стихи, забывая целые строки, нарушая ритм стихотворений и поэм; вспоминает о «смертельной скуке», которую вызывали у него строки классика. По словам Лифаря, еще хуже, чем заучивание наизусть, были «литературные разборы» в старших классах, а хуже всего были сочинения.

«Пушкин — великий русский национальный поэт», «Пушкин и Байрон», «Пушкин, творец русской литературы XIX столетия», «Русское общество после романа Пушкина “Евгений Онегин”», «Разбор характеров Онегина и Татьяны», «Что думал Пушкин о поэзии и поэте», «Реализм Пушкина», «Пушкин в плеяде величайших поэтов мира», «Русская мощь в творениях Пушкина», «Является ли Пушкин мировым поэтом» и так далее, и так далее... [Лифарь 1937в: 13].

Этот список тем показывает, что сочинения по литературе часто имели весьма клишированный характер. Такие темы, разумеется, могут убить интерес ученика к литературе. Однако Лифарь и его школьные товарищи в 1910-е годы прекрасно усвоили механический подход к сочинению. Лифарь вспоминал: «Для нас стало уже шуткой начинать все наши сочинения одной и той же формулой: “Наш великий национальный поэт, А. С. Пушкин, в своем гениальном произведении”... после чего мы повторяли все то, чему нас научили наш учитель или литературный справочник» [Лифарь 1937в: 13]. Эти формулы выглядят столь же вымученными, сколь и пустыми: «до него не было ничего. Силой своего гения он создал русскую литературу, которая занимает теперь достойное ей место среди литератур других народов». Лифарь указывал в статье, что обязательность изучения Пушкина в школе «отнимала» его наследие у целого поколения русских читателей. Лифарь никогда не читал Пушкина дома, «для себя», хотя с удовольствием знакомился таким образом с Достоевским — автором, которого в школе не проходили.

«Для чего читать Пушкина? — задавался он вопросом. — С таким же успехом я мог развлекаться в свободные часы чтением

алгебраического учебника...» Но после окончания школы Лифарь неожиданно — в статье он пишет, что не помнит, когда именно это случилось, — полюбил Пушкина. Он открыл собрание стихотворений, прочитал одно из них, незнакомое, и был зачарован: «Я перечел произведения, знакомые мне раньше. Они приобрели новый звон, свежесть, очаровывающую красоту», — восклицал он [Лифарь 1937в: 13].

Здесь стоит остановиться, чтобы задуматься над тем, почему Лифарь изменил свое отношение к поэту. Можно предположить, что поэзия и проза Пушкина стали сильнее затрагивать струны его души в то время, когда он начал писать о Пушкине: ведь к этому моменту Лифарь уже жил за границей, в иной культурной и языковой среде. Однако мне кажется, что более важно отнестись к Лифарю как к представителю определенного поколения русских людей, искавших «полезное прошлое» после большевистской революции. Тогда его обращение к Пушкину — поэту, который побывал в ссылке и называл себя изгнанником, аристократу, трагически погибшему в молодые годы, — было созвучно общему настроению русских эмигрантов: они сами стали изгнанниками и пережили трагический конец своего мира. Созданный Лифарем образ Пушкина воздействовал на читателя одновременно на двух уровнях: тут подчеркивался аристократизм (что противоречило советскому образу) и одновременно указывалось на «простоту и обыкновенность» поэта.

Описанный Лифарем процесс открытия для себя Пушкина, поиска собственных прочтений его наследия вместо тех, что навязывала школа, на самом деле не является чем-то необычным⁶⁷. В статье особенно удивляют трудности, которые испы-

⁶⁷ В статье «Герои “Евгения Онегина”», помещенной в юбилейном издании романа в стихах [Лифарь 1937а], Лифарь также вспоминал о своих школьных днях: «Когда я думаю о пушкинском Онегине, об Евгении Онегине <...> я всегда радуюсь тому, что больше не учусь в гимназии, и что никто не заставляет меня писать “характеристику Евгения Онегина” (замечу в скобках, что с тех пор, как я окончил гимназию, мне приходилось говорить о друзьях, приятелях и знакомых, но я никогда не давал “характеристик”, и никогда мне не приходилось слышать двух одинаковых мнений об одном и том же

тывает Лифарь, пытаюсь написать о Пушкине небанально. Если в книге «Моя зарубежная пушкиниана» Лифарь избрал исповедальный стиль, то в эссе речь не идет о поисках собственного голоса в размышлении о Пушкине, и, похоже, Лифарь не осознавал, что в данном случае выражает свою недавно обнаружившуюся любовь к Пушкину с помощью клише, которыми остались бы очень довольны учителя в Киевской гимназии.

Рассказав о внезапной перемене отношения к Пушкину, Лифарь продолжает громоздить банальности и клише:

«Передо мной открылся сияющий свет поэзии»; «Я перечел его всего, жадно впитывая в себя музыку его стихов, заставлявшую меня неметь от восхищения. Чем дальше я читал, тем больше он становился для меня — “своим”»; «Великий и гениальный» Пушкин лицеиста стал моим самым дорогим и чудесным товарищем, и я увидел, насколько с ним богаче и радостнее жизнь. Понятно, что больше я не мог расстаться с ним. И ему я останусь верным всю свою жизнь — Пушкину, моему руководителю и наставнику [Лифарь 1937в: 13].

человеке)» [Лифарь 1937а: 294]. Его статья была по сути ответом на вопрос: «Кто главные герои романа “Евгений Онегин”?». Ответ, который давал Лифарь, был вполне предсказуем: «Эскизно, набросками, намеками, Пушкин написал в “Евгении Онегине” обширную и полную картину современной ему России, России двадцатых годов, но настоящих героев, в полном смысле этого слова, в романе только два: Онегин и Татьяна. — Но и Онегин, и Татьяна не отличаются полною законченностью, и в их портретах черты лица неуловимо изменяются в такой степени, что совершенно несомненно следующее положение: фабула романа, развитие сюжета с его действующими лицами-героями были только необходимой канвой для лирических отступлений, для “пестрых строф” романа» [Лифарь 1937а: 305]. В других отношениях, однако, его статья, при всем ее непрофессионализме и сумбурности, предвещала написанные позднее гораздо более серьезные исследования. Лифарь защищал Онегина от нападок критиков XIX века [Лифарь 1937а: 295] и указывал, что Онегин в «декабристской» главе вовсе не похож на Онегина из первой и даже из восьмой главы [Лифарь 1937а: 296]. Он даже писал, что «идеальная русская женщина» Татьяна едва ли соответствует этому определению [Лифарь 1937а: 297–298] и что главное, чем она привлекает читателя, это влюбленность в нее Пушкина, в подтверждение чего приводил множество строк, где Пушкин называет героиню «милая Татьяна» и т. д. [Лифарь 1937а: 300–301]. Ср. с этим [Эмерсон 1995].

Лифарь, жизнь которого, надо полагать, резко переменилась после того, как он осознал, что поэзия важнее и долговечнее алгебры и что литература может глубоко трогать душу и заполнять пустоты повседневного существования, тем не менее продолжал писать о Пушкине и поэзии в той приторной манере, которая характерна для музейных экскурсоводов и учителей начальных классов. В сравнении с этим пафосом более привлекательной кажется простота написанной в 1859 году и ставшей крылатой фразы Григорьева «Пушкин — наше всё». Григорьев избежал хвалебных прилагательных («великий», «могучий», «русский», «всемирный») и существительных («вождь», «наставник», «создатель», «источник» и даже слова «поэт») и заменил похвалы своего рода универсальным приложением «всё».

Случай Лифаря, как нам кажется, заслуживает внимания, поскольку в его сочинениях представлено несколько способов писать и размышлять о Пушкине. На публицистику Лифаря, безусловно, повлияло полученное им образование и воспитание, его любительский статус в литературном мире, вкусы публики, для которой он писал. Однако при всем том эссе «Сияющий свет поэзии» оказалось примером литературной пошлости. Это сочинение несомненно вызвало бы раздражение у Набокова⁶⁸. Замысел Лифаря ясен: он хотел сопоставить по контрасту пустые разглагольствования о Пушкине, которым его учили в школе, и более глубокие, действительно прочувствованные суждения, на которые он стал способен в 1937 году. Как ни странно, вели-

⁶⁸ Понятие «пошлость», которое Набоков переводил на английский как «vulgarity», «banality», «the pettiness of everyday life and existence», наиболее подробно объяснено самим Набоковым в эссе «Пошляки и пошлость» [Набоков 1999: 389, 393]. В общении с американской аудиторией писатель часто настаивал на том, что это слово должно писаться и произноситься как *poshlust* (от англ. *posh* — китч, «шик» и *lust* — похоть, распутство. — Примеч. пер.), чтобы придать ему дополнительные оттенки значения при ударении на второй слог. В книге «Строгие суждения» писатель замечал: «Расхожие журналы часто печатают *пошлость*, но она проскальзывает и в некоторых высоколобых эссе. *Пошлость* называет мистера Глупца великим поэтом, а мистера Хитреца великим романистом» (пер. Д. Федосова) [Nabokov 1990: 101].

кий танцовщик не замечал, что его более поздние суждения оказывались столь же пресными, как школьные сочинения.

Более честным и искренним выглядит почти не высказанное вслух, как бы заключенное в скобки уважение к Пушкину, выраженное в одном из интервью Набокова. В ответ на вопрос «Почему вы так страстно увлечены Пушкиным?» писатель ответил:

Дело тут не только в Пушкине — конечно, я нежно его люблю, он величайший русский поэт, об этом не может быть двух мнений, — и все же речь идет о сочетании волнения, испытываемого при нахождении верного пути, и определенного подхода к реальности, к реальности Пушкина, посредством моих собственных переводов [Nabokov 1990: 13]⁶⁹.

В этом замечании Набоков определяет свой особый способ подхода к образу Пушкина — через переводы.

Подход Набокова, знатока и ценителя творчества Пушкина, был, по сути, плодом интеллектуальных усилий, в то время как Лифарь дал пример сугубо эмоционального восприятия. Превратив Пушкина в объект поклонения и созерцания для «обычного» человека, Лифарь не создавал модель или образ положительного героя. Его представления о Пушкине были скорее агиографическими, чем биографическими, и в них заключалось довольно поверхностное «полезное прошлое», резко отличавшееся от более значимого прошлого, которое находили Тынянов, Ходасевич и Булгаков. Более того, Лифарь, всегда рисовавший собственный образ в рамке пушкинского портрета, в итоге предложил модель, в центре которой находился он сам. Если другие авторы пытались противостоять Пушкину, перемещая историческую личность в настоящее, то Лифарь относился к Пушкину исключительно эмоционально, оставаясь поверхностным эгоцентриком.

В эссе, предназначенном для глянцевого журнала «Для Вас», Лифарь пускался в воспоминания и самовосхваления в связи со своим участием в Пушкинском зарубежном комитете и пушкинских торжествах 1937 года. В публикациях Лифаря можно

⁶⁹ Пер. М. Дадяна.

увидеть два разных аспекта его личного отношения к Пушкину. В первом случае он пишет для широкой аудитории и размышляет о неприязни школьника к «великому национальному поэту»; здесь он выступает в роли обычного молодого человека, чья ненависть к школьной зубрежке, как это и бывает, сменяется в зрелые годы открытием поэта. В противоположность этому в книге «Моя зарубежная пушкиниана» Лифарь пытался взять себе в союзники самых авторитетных деятелей русской культуры — Шаляпина, Рахманинова, Ходасевича, — чтобы показать читателю «исполненную вдохновения» модель восприятия Пушкина. Нас не должно смущать, что Лифарь сыграл две противоречащие друг другу литературные роли. Он был хорошим рекламщиком и потому оказался центральной фигурой в процессе «продвижения» Пушкина эмигрантами в 1937 году в Париже и Европе. И в качестве рекламщика, уверенного, что его клиенту необходимо «стать» всемирно известным поэтом, Лифарь пытался одолжить собственный блеск и умение подать себя в качестве балетной знаменитости своему менее известному товарищу.

В течение юбилейного года в Советском Союзе и в городах Европы, Египта, Китая и Соединенных Штатов прошли выставки, были выпущены и отрецензированы издания Пушкина и о Пушкине; была сопоставлена статистика посетителей мероприятий, читателей и тиражей. Ученые, писатели и обычные люди посещали концерты, чтения и «торжественные заседания», посвященные памяти поэта. Еще одним явлением общественной памяти стал «наш Пушкин» в карикатурах. В харбинском издании «Рубеж» в традиционной рубрике карикатур Vita (псевдоним В. Л. Загибаловой-Гулиной) появляется комикс «Мы и Пушкин...»:

С младенческих лет витал перед нами образ Пушкина и его няни...

В раннем детстве ходили мы к синему морю: — мечтая о золотой рыбке...

Юнцами-гимназистами бредили о Руслане...

В старших классах мнили себя Онегинами...

В студенчестве совсем теряли голову и разводили рассказы о декабристах...

Что-ж? Разве не естественно, что, оказавшись в изгнании, мы вновь мечтаем о золотой рыбке? [цит. по: Хисамутдинов 2019: 142].

Эта золотая рыбка, эта наивная надежда на исполнение желания, после чего возродится прежняя Россия, по которой так тосковали эмигранты, постоянно возникала в их публикациях. Независимо от того, мечтали они об уничтожении советской власти или о чудесном возвращении в новую страну, где сольются воедино обе России, эмигрантские авторы связывали с пушкинским юбилеем будущее своей родины и русской культуры. Пушкин стал для них «золотой рыбкой», средством, с помощью которого можно исполнять желания. Более того, для эмигрантской общины Пушкин в 1937 году оставался символом — общим знаменателем для русских культурных праздников за рубежом, знаком единства русской диаспоры, а также своего рода территорией, которую нужно было отвоевать в культурной войне с советской властью. Наконец, важнейшая роль Пушкина состояла в том, что через его посредничество русские эмигранты сохраняли духовное родство с русскими, оставшимися по другую сторону границы.

В статье о советских пушкинских торжествах журналист-эмигрант, скрывшийся под акронимом «П. А.», цитировал письма советских граждан в ответ на вопрос: «За что они любят Пушкина?» — «За то, что это сама жизнь». — «За то, что живой» [П. А. 1937: 140–141]. Этот миф о «живом» Пушкине, распространявшийся во время 100-летней годовщины со дня его смерти, был исключительно важен для эмигрантской общины — и не только потому, что Пушкина требовалось отвоевать у Советской России: через двадцать лет после революции русским изгнанникам важно было верить, что все еще существует *нечто*, способное объединить их с теми, «кто остался в плену» [Пушкинские дни в эмиграции 1937: 137]. Как ни странно, эмигранты и советская власть были действительно похожи в своем соперничестве за «обладание» Пушкиным. К 1937 году поэт стал центральной фигурой, помогавшей русским за границей осознавать свою

культурную самобытность, и одновременно средством, с помощью которого СССР пытался придать себе историческую и культурную легитимность. Обе стороны закончили поиски «своего Пушкина», создав образ, который и объединял, и разделял русских по всему миру.

Независимо от того, кто победил в соревновании за культурную легитимность, пушкинские торжества не обогатили русскую литературу. Если проект Лифаря — его выставка, статьи и пушкинские публикации — оказался успешнее, чем попытки Булгакова, Ходасевича и Тынянова, то это произошло по той причине, что Лифарь обходил или вовсе игнорировал вопросы, которые решали эти писатели. Лифарь не был литератором, и в его занятиях Пушкиным не было поставлено на карту ничего серьезного. Он обходился клишированными эмоциями и фразами, потому что не имел реальной связи с литературным прошлым и, следовательно, не мог чем-то улучшить это прошлое или настоящее.

Три писателя, которым в основном посвящено это исследование, обращались к прошлому, чтобы понять собственное отношение к настоящему. Тынянов полагал, что литературных предшественников можно воскресить и приобщить к настоящему с помощью научного метода, однако он вынужден был отказаться от этого метода, когда попытался воскресить и поставить на службу современности Пушкина. Ходасевич искал в прошлом образцового литературного героя, но нашел не Пушкина, а Державина. Булгаков выбрал Мольера, чтобы исследовать сложные отношения между писателем и его покровителем, представляющие модель для понимания собственного положения в обществе; при этом писатель сохранял твердую уверенность: что бы ни случилось, Мольер и его произведения останутся бессмертны. К началу совместной работы с Вересаевым над пьесой о Пушкина Булгаков уже утратил веру в возможность продуктивных отношений с властью и потому не мог согласиться с соавтором и представить живого Пушкина на сцене.

Таким образом, ирония заключалась в том, что в 1937 году Пушкина чествовали не равные ему в литературном отношении авторы, но литераторы гораздо меньшего масштаба. Серьезным

писателям мешала проблема литературной собственности; Пушкин — в отличие от Грибоедова, Державина и Мольера — был «общим достоянием». В XIX веке считалось, что Пушкин является «всемирным» для всех. Однако для биографа XX века он уже не мог быть кем угодно. Разногласия, на которую биограф был обязан реагировать и с которой должен был взаимодействовать, сделалась слишком оглушительной. Наконец, в литературе, где Пушкин по-прежнему был величайшим из всех авторов, изменилось понятие литературного успеха: теперь оно простиралось от попыток *стать* новым Пушкиным до написания *текстов* о Пушкине. Сомнения и трудности не позволили таким авторам, как Тынянов, Ходасевич и Булгаков, превратить жизнь Пушкина в «полезное прошлое». Они оказались маргиналами на празднике 1937 года. В отличие от них, люди, подобные Лифарю, сумели выполнить «социальный заказ» — почтить память Пушкина. Разногласия кажутся оглушительной только в том случае, если к ней прислушиваться, однако именно этого и не делал Лифарь.

ПОСТСКРИПТУМ: ПОИСКИ «ПОЛЕЗНОГО ПРОШЛОГО» ПРОДОЛЖАЮТСЯ

По случайности и ироническому велению судьбы я заканчивала последние строки этой книги 6 июня 1999 года, в день двухсотлетия со дня рождения Пушкина. Даже в Соединенных Штатах радиопередачи, газетные и журнальные статьи всю неделю, предшествующую знаменательной годовщине, муслировали пушкинскую тему⁷⁰. В 1937 году памятные мероприятия изменили ситуацию в литературной и культурной жизни как в Советском Союзе, так и в русском зарубежье. В 1999 году также прошел целый ряд торжеств — более веселых и в то же время менее однозначных — в честь Пушкина и других русских писателей. По мере приближения конца века юбилейные мероприятия в виде

⁷⁰ См. [Bohlen 1999; Kishkovsky 1999; Fiennes 1999], а также утренние передачи Национального общественного радио 6 июня 1999 года.

концертов, конференций, сборников, газетных статей в России и за рубежом множились до бесконечности. Долгожданному двухсотлетию со дня рождения поэта предшествовали и сопутствовали конференции, посвященные другим двухсот- и столетним юбилеям: в честь Грибоедова, Бахтина, Зоценко, Набокова и других.

В Соединенных Штатах «New York Times» и Национальное общественное радио говорили о «пушкиномании», «пушкинской лихорадке» и «пушкинском помешательстве». Примером этого в конце нашего консьюмеристского столетия стало прежде всего распространение «пушкинского китча». Пушкин, которого издатели «Playboy» назвали «настоящим плейбоем», добавляет блеск почти всему, как заявил один владелец ночного клуба в Москве. Радиовикторины, выставки, концерты, оперы и даже новый британский фильм «Онегин» с Рэйфом Файнсом и Лив Тайлер привлекали всеобщее внимание к России в разгар пушкинских праздников. Но «официальная помпезность» и «коммерческий китч» не позволили Пушкину 1999 года, как и его «предшественнику» в 1937 году, представлять русскую литературу. В юбилейном году преобладающей реакцией на Пушкина снова оказались чувства, а не мысли.

Политические события конца XX века сделали далеким прошлым события той эпохи, которой посвящена эта книга: советская власть, возникшая в результате революции 1917 года, позорно обрушилась, не выдержав собственной тяжести, в начале 1990-х годов. Коммунистическая партия, которая так сильно влияла на литературные и исторические события и рассказы о них в годы своего правления, в настоящее время является всего лишь одной из многих партий в полудемократической России. Однако 1999 год в определенном отношении напоминает 1937-й: спустя десятилетие после краха советского режима преобладают те же культурные тревоги и растерянность, которые царили через 20 лет после его возникновения. Культурные и исторические смыслы в настоящее время непрерывно меняются. И единственные монументы, которые остались непоколебимыми в конце советской эпохи, — это памятники Пушкину.

Но если бы Пушкин не занял центрального места в придуманном в 1937 году «полезном прошлом», он, по всей вероятности, не оказался бы его частью и в новом столетии. Примечательно, что при построении нового будущего Россия эмигрантов и Россия тех, кто остался на родине, понемногу сближаются, и объединяющее их прошлое превращается из «расколотой целостности» XX века в новое единство XXI века. Что именно будет представлять собой «пригодное для использования прошлое» в России XXI века, пока неизвестно, но, несомненно, среди строительных блоков этого прошлого окажутся биографические труды Тынянова, Ходасевича и Булгакова.

Автор благодарит Андрея Степанова, прекрасного переводчика и специалиста, умело передавшего смысл англоязычного исследования. Ирина Знаешева, выпускающий редактор книги, не только умело работала с текстом, но и в тревожное наше время способствовала проверке архивных деталей. Повезло также с корректором, Анастасией Нотик, которая так тщательно просмотрела рукопись и гранки. Наконец, автор выражает глубокую признательность гуманитарному факультету Государственного университета штата Огайо за финансовую помощь в реализации этого проекта; Игорю Немировскому, верящему в ценность проекта; российским коллегам, поддерживающим автора уже третье десятилетие; и Стивену Конну, который терпел длинные ночи работы над текстом и вообще с энтузиазмом смотрит на любовь автора к России и всему русскому.

Библиография

Архивные материалы

Бахметевский архив (Колумбийский университет)

Зеелер 1935–1936 — Зеелер В. Ф. [Протоколы Комитета по организации Дня русской культуры] // Бахметевский архив. Фонд В. Ф. Зеелера. Коробка 11. Папка «Комитет по устройству дня русской культуры. Протоколы и финансовые записи».

Зеелер 1935 — Зеелер В. Ф. [Переписка с В. Ф. Ходасевичем] // Бахметевский архив. Фонд В. Ф. Зеелера. Коробка 1.

Ходасевич 1920–1939 — Ходасевич В. Ф. «Прадед. Из книги: “Пушкин”»; [Биография Александра Пушкина до 1820] // Бахметевский архив. Фонд М. М. Карповича. Коробка 1.

Российский государственный архив литературы и искусства

Вересаев 1935 — Вересаев В. В. Автограф пьесы «Пушкин» (1935) // РГАЛИ. Ф. 1041. Оп. 1. Ед. хр. 22.

Источники

Адамович 1939 — Адамович Г. В. Памяти Ходасевича // Последние новости. 1939. № 6653. 15 июня.

Алданов 1939 — Алданов М. А. В. Ф. Ходасевич // Русские записки. 1939. № 19. С. 182–183.

Анненков 1855 — Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина: В 2 т. СПб., 1855.

Анненков 1874 — Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874.

Антокольский 1983 — Антокольский П. Г. Знание и вымысел // Воспоминания о Тынянове: портреты и встречи / Ред. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 248–256.

Бем 1937 — Бем А. Л. О Пушкине. Статьи. Ужгород: Письмена, 1937.

Берберова 1939 — Берберова Н. Н. Памяти Ходасевича // Современные записки. 1939. № 69. С. 256–261.

Бестужев 1929 — Бестужев А. А. Знакомство мое с Грибоедовым // Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. Н. К. Пиксанов. М.: Федерация, 1929.

Бицилли 1988 — Бицилли П. М. Державин // Ходасевич В. Ф. Державин. М.: Книга, 1988. С. 371–374.

Богаевская 1938 — Богаевская К. Посетители Всесоюзной Пушкинской выставки // Временник Пушкинской комиссии. 1938. Вып. 4–5. С. 579–583.

Булгаков 1989а — Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах. М.: Художественная литература, 1989.

Булгаков 1989б — Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Рассказы. Фельетоны. М.: Художественная литература, 1989.

Булгаков 1990а — Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Художественная литература, 1990.

Булгаков 1990б — Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма. М.: Художественная литература, 1990.

Булгаков 1991 — Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М.: Молодая гвардия, 1991.

Булгаков 1994 — Булгаков М. А. Александр Пушкин. Подготовительные материалы к пьесе // Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: Наука, 1994. С. 239–282.

Булгакова 1965 — Булгакова Е. С. М. Булгаков — В. Вересаев. Переписка по поводу пьесы «Пушкин (Последние дни)» // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 151–152.

Булгакова 1988 — Булгакова Е. С. Из дневниковых и мемуарных записей 1933–1970 гг. // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Ред. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 391–411.

Булгакова 1990 — Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990.

Бунин 1973 — Бунин И. А. Окаянные дни. Лондон: Заря, 1973.

Вейдле 1928 — Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича // Современные записки. 1928. № 34. С. 454.

Вейдле 1931 — Вейдле В. В. Об искусстве биографа // Современные записки. 1931. № 45. С. 491–495.

Вейдле 1937 — Вейдле В. В. Умирание искусства. Париж: YMCA Press, 1937.

Вейдле 1968 — Вейдле В. В. Безымянная страна. Париж: YMCA Press, 1968.

Вересаев 1929 — Вересаев В. В. В двух планах: статуи о Пушкине. М.: Недра, 1929.

Вересаев 1933а — Вересаев В. В. Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников. М.: Academia, 1933.

Вересаев 1933б — Вересаев В. В. Родственники Пушкина. М.: Библиотека журнала «Огонек», 1933.

Вересаев 1936 — Вересаев В. В. Пушкин в жизни. 6-е изд. М.: Советский писатель, 1936.

Вересаев 1996 — Вересаев В. В. Загадочный Пушкин. М.: Республика, 1996.

Возрождение 1935 — «Пушкин» В. Ф. Ходасевича // Возрождение. 1935. № 3515. 17 янв.

Глебов 1937 — Глебов Гл. О мнимом и действительном Пушкине // Новый мир. 1937. № 6. С. 230–247.

Гозенпуд 1988 — Гозенпуд А. А. «Последние дни (Пушкин)»: из творческой истории пьесы // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Сост. А. А. Нинов. М.: Союз театральных деятелей, 1988. С. 154–167.

Горький 1955 — Горький М. А. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 29. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955.

Горький 2016 — Горький М. А. Ю. Н. Тынянову — 24 марта // Горький М. А. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 18. Письма: июнь 1928 — март 1929. М.: Академия, 2016. С. 283–284.

Грибоедов 1967 — Грибоедов А. С. Сочинения в стихах / Вст. ст., подг. текста и примеч. И. Н. Медведевой. Л.: Советский писатель, 1967.

Дельман 1935 — Дельман Л. Встречи с Тыняновым // Литературная газета. 1935. № 63 (554). 15 нояб.

Державин 1866 — Державин Г. Р. Сочинения: В 9 т. / Изд. Я. К. Грот. Т. 3. СПб., 1866.

Державин 1869 — Державин Г. Р. Сочинения: В 9 т. / Изд. Я. К. Грот. Т. 5. СПб., 1869.

Достоевский 1982 — Достоевский Ф. М. Записи к дневнику писателя 1876 г. Из рабочих тетрадей 1875–1877 гг. Записная тетрадь 1875–1876 гг. // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Гл. ред. В. Г. Базанов. Т. 24. Л.: Наука, 1982. С. 66–186.

Измайлов 1960 — Измайлов Н. В. Пушкин и семейство Карамзиных // Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 гг. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 11–49.

Каверин 1983 — Каверин В. Друг юности и всей жизни // Воспоминания о Тынянове: портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 38–58.

Ключевский 1990 — Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда, 1990.

Колокольников 1934 — Колокольников В. И. День русской культуры (однодневный выпуск, посвященный празднованию «Дня русской культуры» в Харбине 11 июля 1934 г.). Харбин. 11 июля 1934 г. С. 2–4.

Корбон 1937 — Материалы к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина: (В помощь кружкам народного творчества) / Сост. А. Корбон, О. Олидор. М.: Школа ФЗУ треста «Полиграфкнига», 1937.

Кульман 1938 — Кульман Н. Centenaire de Pouchkine. 1837–1937. Exposition Pouchkin et son époque. Paris // Современные записки. 1938. № 66. С. 460–461.

Лакшин 1988 — Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Ред. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 7–37.

Лифарь 1937а — Лифарь С. М. Герои «Евгения Онегина» // Пушкин А. С. Евгений Онегин / С коммент. М. Л. Гофмана, С. М. Лифаря и Г. Л. Лозинского; под ред. М. Л. Гофмана. Париж: <Издатель С. Лифарь> (В типографии «Étoile»), 1937. С. 293–305.

Лифарь 1937б — Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой / Ред. и вст. ст. С. М. Лифарь. Paris: S. Lifar, 1937.

Лифарь 1937в — Лифарь С. М. Сияющий свет поэзии // Для Вас. 1937. № 6 (164). 7 февр. С. 13.

Лифарь 1966 — Лифарь С. М. Моя зарубежная пушкиниана. Paris: Éditions Bérèsniak, 1966.

Луначарская 1936 — Луначарская С. Н. Юбилей А. С. Пушкина в школе. М.: Гос. учебное педагогическое изд-во, 1936.

Маклаков 1930 — Маклаков В. А. Русская культура и А. С. Пушкин // Мир и искусство. 1930. № 4. 1 июня. С. 2–5.

Мандельштам О. 1991 — Мандельштам О. Э. Конец романа (1928) // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Терра, 1991. С. 266–269.

Мандельштам Ю. 1937 — Мандельштам Ю. Ходасевич о Пушкине // Возрождение. 1937. № 4077. 8 мая. С. 9.

Маслов 1937 — Маслов З. Пушкинские номера журналов // Книга и пролетарская революция. 1937. №. 5. С. 59–66.

Маяковский 1955 — Маяковский В. В. Я сам // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во художественной литературы. 1955. С. 9–29.

Милюков 1937 — Милюков П. Н. Живой Пушкин. Париж: Родник, 1937.

Набоков 1999 — Набоков В. В. Пошляки и пошлость // Набоков В. В. Лекции по русской литературе / Пер. А. Курт. М.: Независимая газета, 1999. С. 389–393.

Набоков 2002 — Набоков В. В. Память, говори // Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 314–594.

Набоков 2004 — Набоков В. В. Дар // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 188–541.

Набоков 2006 — Набоков В. В. Подвиг // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 94–249.

Николич, Банк, Малый 1936 — Пушкин в библиотеке: методические указания и статьи для проведения 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина в библиотеках / Сост. Д. Н. Николич, Б. В. Банк, Н. И. Малый; под ред. и с предисл. проф. С. С. Терехова. Л.: Изд-во Облоно, 1936.

Никулин 1937 — Никулин Л. Триумф поэта // Правда. 1937. № 41. 11 февр.

Новиков И. 1937 — Новиков И. А. Пушкин на юге. Драматические сцены в 4-х действиях для чтения. М.: Художественная литература, 1937.

П. А. 1937 — П. А. Пушкинские дни в Советской России // Иллюстрированная Россия [Пушкин и его эпоха. Юбилейный специальный номер (Numéro spécial)]. Париж: Изд. «Иллюстрированной России», 1937. № 7 (613). С. 140–141.

Паустовский 1988 — Паустовский К. Г. Булгаков // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Ред. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 93–108.

Полевой 1980 — Полевой К. А. Из статьи о жизни и сочинениях А. С. Грибоедова // Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. С. А. Фомичев. М.: Художественная литература, 1980. С. 160–167.

Пушкин 1937а — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3. Кн. 1. Стихотворения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.

Пушкин 1937б — Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.

Пушкин 1937в — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.

Пушкин 1941 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 14. Переписка, 1828–1831. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.

Пушкин 1948 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.

Пушкин 1949 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. Критика. Автобиография. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.

Пушкин 1950 — Пушкин А. С. История Пугачева // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 9. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 1–367.

Пушкинские дни в эмиграции 1937 — Пушкинские дни в эмиграции // [Пушкин и его эпоха. Юбилейный специальный номер (Numéro spécial)]. Париж: Изд. «Иллюстрированной России», 1937. № 7 (613). С. 132–139.

Пуцин 1907 — Пуцин И. И. Записки И. И. Пуцина о Пушкине. СПб.: Сириус, 1907.

Садовской 1988 — Садовской Б. А. Г. Р. Державин // Ходасевич В. Ф. Державин. М.: Книга, 1988. С. 342–350.

Сталин 1949 — Сталин И. В. Ответ Билль-Белоцерковскому // Сталин И. В. Сочинения: В 13 т. Т. 11. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1949. С. 326–329.

Струве 1987 — Струве Н. А. Русская эмиграция и Пушкин // Вестник русского христианского движения. 1987. № 149 (1). С. 232–236.

Толстой 1949 — Толстой Л. Н. Вступления, предисловия и варианты начала «Войны и мира» // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. / Ред. В. Г. Чертков. Т. 13. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1949. С. 53–197.

Трошин 1937 — Трошин Г. Я. Пушкин и море // Морской журнал. 1937. № 109 (1). Янв. С. 3–13.

Тынянов 1929 — Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 541–580.

Тынянов 1934а — Тынянов Ю. Н. Работаю над романом о Пушкине // Литературный Ленинград. 1934. № 16. 23 апр.

Тынянов 1934б — Тынянов Ю. Н. Планы и замыслы // Литературный Ленинград. 1934. № 58. 20 нояб.

Тынянов 1937 — Тынянов Ю. Н. Личность Пушкина // Правда. 1937. № 40 (7006). 10 февр. С. 3.

Тынянов 1965 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: Советский писатель, 1965.

Тынянов 1966 — Тынянов Ю. Н. Автобиография // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 9–20.

Тынянов 1969 — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Ред. А. Л. Гришунин, А. П. Чудаков. М.: Наука, 1969.

Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Сост. и примеч. А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. М.: Наука, 1977.

Тынянов 1983 — Тынянов Ю. Н. <Без заглавия> // Белый А., Горький М. и др. Как мы пишем. Benson, Vt.: Chalidze, 1983. С. 158–168.

Тынянов 1985 — Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара // Сочинения: В 2 т. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1985.

Тынянов 1994а — Тынянов Ю. Н. Кюхля // Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Терра, 1994.

Тынянов 1994б — Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Терра, 1994.

Федин 1983 — Федин К. А. Виртуозный мастер // Воспоминания о Тынянове: портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 307–310.

Хисамутдинов 2019 — Хисамутдинов А. А. Vita: Карикатурная реальность из Харбина / Сост. и автор коммент. А. А. Хисамутдинов. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2019.

Ходасевич 1915 — Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Пушкин, Титов. Уединенный домик на Васильевском: Повесть. М.: АО Универсальная библиотека, 1915. С. 3–33.

Ходасевич 1922 — Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. СПб.: Эпоха, 1922.

Ходасевич 1924 — Ходасевич В. Ф. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л.: Мысль, 1924.

Ходасевич 1926 — Ходасевич В. Ф. Цитаты // Новый дом: литературный журнал. 1926. № 2. С. 33–39.

Ходасевич 1927а — Ходасевич В. Ф. «Пушкин в жизни» // Последние новости. 1927. № 2122. 13 янв.

Ходасевич 1927б — Ходасевич В. Ф. К истории «Дней русской культуры» // Возрождение. 1927. № 736, дополнение. 8 июня.

Ходасевич 1928 — Ходасевич В. Ф. В спорах о Пушкине // Современные записки. 1928. № 37. С. 275–294.

Ходасевич 1936 — Ходасевич В. Ф. О письме г. Гофмана // Возрождение. 1936. № 3998. 14 мая.

Ходасевич 1937a — Ходасевич В. Ф. О Пушкине. Берлин: Петрополис, 1937.

Ходасевич 1937б — Ходасевич В. Ф. [Отзыв о «Рассветах», сборнике стихов Лидии Червинской] // Возрождение. 1937. № 4082. 11 июня. С. 9.

Ходасевич 1938a — Ходасевич В. Ф. Пушкин и Николай I // Возрождение. 1938. № 4118. 11 февр.

Ходасевич 1938б — Ходасевич В. Ф. Умирание искусства // Возрождение. 1938. № 4158. 18 нояб.

Ходасевич 1954 — Ходасевич В. Ф. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954.

Ходасевич 1988 — Ходасевич В. Ф. Державин. М.: Книга, 1988.

Ходасевич 1991 — Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: избранное. М.: Советский писатель, 1991.

Ходасевич 1996a — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика, 1906–1922. М.: Согласие, 1996.

Ходасевич 1996б — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика, 1922–1939. М.: Согласие, 1996.

Ходасевич 1997a — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Проза. Державин. О Пушкине. М.: Согласие, 1997.

Ходасевич 1997б — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997.

Цявловский, Волков 1937 — Пушкин. Материалы для клубов и библиотек / Под ред. М. А. Цявловского и Г. А. Волкова. М.: Профиздат, 1937.

Чужак 1929 — Чужак Н. Ф. Литература жизнестроения // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Ред. Н. Ф. Чужак. М.: Федерация, 1929. С. 34–65.

Чуковский К. 1966 — Чуковский К. И. [Без заглавия] // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 111–120.

Чуковский К. 1983 — Чуковский К. И. Первый роман // Воспоминания о Тынянове: портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 138–146.

Чуковский Н. 1966 — Чуковский Н. К. Разговоры с Тыняновым // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 285–293.

Шкловский 1966 — Шкловский В. Б. [Без заглавия] // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 48–72.

Эйхенбаум 1966 — Эйхенбаум [Без заглавия] // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 73–85.

Moscow Daily News 1937a — Most Distant Points Join Central Cities in Marking Day // Moscow Daily News. 1937. 10 February. P. 1.

Moscow Daily News 1937b — Towns, Institutions, Streets Named after Pushkin // Moscow Daily News. 1937. 10 February. P. 1.

Moscow Daily News 1937в — Leningrad to Hold Many Pushkin Events // Moscow Daily News. 1937. 10 February. P. 4.

Bohlen 1999 — Bohlen C. Nobody Doesn't Like Aleksandr Sergeyevich // New York Times. 1999. 2 June.

Brooks 1918 — Brooks V. W. On Creating a Usable Past // Dial. 1918. № 64. P. 337–341.

Fiennes 1999 — Fiennes R. Shooting Pushkin // New Yorker. 1999. 7 June. P. 44–50.

Kishkovsky 1999 — Kishkovsky S. For Everyone, Non-Russians, Too, There's a Personal Pushkin // New York Times. 1999. 5 June.

Lifar' 1979 — Lifar' S. Ma Vie from Kiev to Kiev / Trans. James Holman Mason. Cleveland: World Publishing Company, 1979.

Nabokov 1990 — Nabokov V. Strong Opinions. New York: Vintage, 1990.

Словари и справочники

Даль 1989 — Даль В. И. Толковый словарь живого великого русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1989.

Библиография

Андреев 1962 — Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман. 20–30-е годы. М.; Л.: Современник, 1962.

Белинков 1965 — Белинков А. В. Юрий Тынянов. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1965.

Бетеа 1988 — Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой // Минувшее: исторический альманах. 1988. № 5. С. 228–327.

Бринтлингер 1999 — Бринтлингер А. А. С. Пушкин в парижской эмиграции 1937 года // «От западных морей до самых врат восточ-

ных...»: А. С. Пушкин за рубежом: К 200-летию со дня рождения. М.: Гос. ин-т русского языка им. Пушкина, 1999. С. 305–315.

Бринтлингер 1997 — Бринтлингер А. «Бережливость»: Пушкин у Ходасевича // Пушкин и другие / Ред. В. А. Кошелев. Новгород: Изд-во Новгородского гос. ун-та, 1997. С. 142–147.

Бровман 1959 — Бровман Г. В. В. Вересаев: Жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1959.

Вахитова 1995 — Вахитова Т. М. Письма М. Булгакова правительству как литературный факт // Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография / Ред. Н. А. Грознова, А. И. Павловский. Кн. 3. СПб.: Наука, 1995. С. 5–24.

Вахтин 1988 — Вахтин Б. Б. Булгаков и Гоголь: материалы к теме // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / Ред. А. А. Нинов. М.: Союз театральных деятелей, 1988. С. 334–342.

Вацуро 1994 — Вацуро В. Э. Кто был пушкинский «друг стихотворец»? // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994. С. 48–63.

Винокур 1927 — Винокур Г. О. Биография и культура. М.: Гос. Академия художественных наук, 1927.

Волович 1989 — Волович И. Г. Историческая проза Ю. Н. Тынянова // Известия Академии наук СССР (Серия литературы и языка). 1989. № 48 (6). Нояб.-дек. С. 517–527.

Гаспаров 1990 — Гаспаров М. Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1990. С. 12–20.

Гинзбург 1966 — Гинзбург Л. Я. [Без заглавия] // Юрий Тынянов: писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 86–110.

Гинзбург 1979 — Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979.

Гофман 2007 — Гофман Модест. Драма Пушкина: из наследия пушкиниста-эмигранта. М.: Терра, 2007.

Грот 1880 — Грот Я. К. Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам: В 2 т. СПб., 1880.

Губер 1990 — Губер П. К. Пушкин и русская культура // Губер П. К. Дон-Жуанский список Пушкина. М.: Эврика, 1990. С. 5–18.

Денисенко 1997 — Денисенко С. В. Посмертная маска Пушкина. (Заметки по материалам русской эмигрантской печати 1937 года) // Пушкин и другие / Ред. В. А. Кошелев. Новгород: Изд-во Новгородского гос. ун-та, 1997. С. 148–152.

Ермолинский 1990 — Ермолинский С. А. Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М.: Искусство, 1990.

Ерыкалова 1993 — Ерыкалова И. Е. Парик, камзол, гусиное перо... (Рассказчик в романе М. А. Булгакова «Мольер») // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» Библиотека Санкт-Петербургского Булгаковского литературно-театрального общества. № 1 / Ред. Ф. Р. Балонов и др. СПб.: Российский институт истории искусств, 1993. С. 147–166.

Ерыкалова 1994 — Ерыкалова И. Е. Из истории рукописи пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» (по неопубликованным материалам) // Творчество Михаила Булгакова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб.: Наука, 1994. С. 184–238.

Жуков 1980 — Жуков Д. А. Биография биографии: размышление о жанре. М.: Советская Россия, 1980.

Зильберштейн 1989 — И. С. «Пушкиниана» Сергея Лифаря // «Солнце нашей поэзии» (из современной пушкинианы) / Ред. М. И. Самойлова, Ю. И. Осипов. М.: Правда, 1989. С. 266–276.

Зорин 1988 — Зорин А. Начало // Ходасевич В. Ф. Державин. М.: Книга, 1988. С. 5–36.

Козловский 1981 — Козловский Ю. А. О творчестве И. А. Новикова // Новиков И. А. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1981. С. 3–14.

Костелянец 1994 — Костелянец Б. О. Примечания // Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 557–589.

Краснобородько 1997 — Краснобородько Т. И. Третий лицейский рисунок: Пушкин или псевдо-Пушкин // Пушкин и другие / Ред. В. А. Кошелев. Новгород: Изд-во Новгородского гос. ун-та, 1997. С. 120–126.

Лакшин 1990 — Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 5–68.

Левинтон 1988 — Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 6–14.

Левитт 1994 — Левитт М. Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 г. СПб.: Академический проект, 1994.

Левкович 1967 — Левкович Я. Л. Пушкин в советской художественной прозе и драматургии // Пушкин: Исследования и материалы. Вып. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 140–178.

Лесс 1966 — Лесс А. Л. К истории «Пушкина» // Лесс А. Л. Непрочитанные страницы. М.: Советский писатель, 1966. С. 104–106.

Лосев 1991 — Лосев В. И. Булгаков и Мольер // Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 175–215.

Лотман 1985 — Лотман Ю. М. Биография — живое лицо // Новый мир. 1985. № 2. С. 227–236.

Манин 1983 — Манин Ю. А. Тынянов и Грибоедов: заметки о «Смерти Вазир-Мухтара» // *Revue des Études slaves*. 1983. № 55 (3). С. 507–521.

Мокульский 1936 — Мокульский С. С. Мольер. М.: Журнально-газетное объединение, 1936.

Немзер 1991 — Немзер А. С. Литература против истории: заметки о «Смерти Вазир-Мухтара» // Дружба народов. 1991. № 6. С. 241–252.

Новиков В. 1996 — Новиков В. В. Михаил Булгаков: Художник. М.: Московский рабочий, 1996.

Оксман 1985 — Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л.: Наука, 1985. С. 145–199.

Паперно 1992 — Паперно И. Пушкин в сознании человека Серебряного века // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. Berkeley: University of California Press, 1992. С. 19–51.

Паршин 1994 — Паршин Л. Булгаков и его герои глазами компьютера // Литературная газета. 1994. 26 янв. С. 6.

Поляк 1984 — Поляк В. В. Письма А. С. Грибоедова как документальный источник романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1984. С. 9–17.

Пиксанов 1911 — Пиксанов Н. К. А. С. Грибоедов: Биографический очерк. СПб.: Государственная типография, 1911. С. I–CXLVII.

Рабинянц 1994 — Рабинянц А. М. А. Булгаков и пушкинисты // Булгаковский сборник II. Материалы по истории русской литературы XX века / Сост. И. З. Белобровцева, С. Кульбюс. Таллинн: Александра, Авенариус, 1994. С. 96–102.

Смелянский 1986 — Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986.

Степанов 1963 — Степанов Н. Л. Дружеская переписка 20-х годов (1926) // Русская проза / Ред. Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов. Гага: Mouton, 1963. С. 74–101.

Степанов 1983 — Степанов Н. Л. Замыслы и планы // Воспоминания о Тынянове: портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983. С. 231–247.

Строганов 1989 — Строганов М. В. Год рождения Грибоедова, или «Полпути жизни» // А. С. Грибоедов. Материалы к биографии / Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1989. С. 10–18.

Сурат 1994 — Сурат И. З. Пушкинист В. Ф. Ходасевич. М.: Лабиринт, 1994.

Сурат 1999 — Сурат И. З. Биография Пушкина как культурный вопрос // Новый мир. 1999. № 2. С. 177–195.

Тамарченко 1974 — Тамарченко А. В. У истоков советского исторического романа // Нева. 1974. № 10. С. 179–187.

Томашевский 1923 — Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 28. С. 6–9.

Фесенко 1989 — Фесенко Ю. А. Тема «Грибоедов и декабристы» в работах последних лет // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии / Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1989. С. 92–107.

Фомичев 1980 — Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. С. А. Фомичев. М.: Художественная литература, 1980.

Фомичев 1989 — А. С. Грибоедов: Материалы к биографии / Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1989.

Фомичев 1996 — Фомичев С. А. Низвержение кумиров // Пушкин и современная культура / Отв. ред. Е. П. Чельшев. М.: Наука, 1996. С. 220–225.

Фохт-Бабушкин 1996 — Фохт-Бабушкин Ю. У. «Пушкиниана» Вересаева // Вересаев В. В. Загадочный Пушкин. М.: Республика, 1996. С. 3–20.

Хмельницкая 1963 — Хмельницкая Т. Ю. Исследовательский роман. Историческая проза Тынянова // Хмельницкая Т. Ю. Голоса времени. Л.: Советский писатель, 1963. С. 40–85.

Чудакова 1976 — Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова // Записки отдела рукописей ВГБИЛ. Вып. 37. М.: Книга, 1976. С. 25–151.

Чудакова 1988 — Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

Чудакова, Сажин 1986 — Чудакова М. О., Сажин В. Н. Архивный документ в работе Тынянова и проблема сохранения и изучения архивов // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1986. С. 141–156.

Шляпкин 1889 — Шляпкин И. А. Хронологическая канва для изучения биографии А. С. Грибоедова // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд. И. П. Варгунина, 1889. С. I–XLVIII.

Эйхенбаум 1986 — Эйхенбаум Б. М. Творчество Ю. Тынянова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература, 1986. С. 186–223.

Эйхенбаум 1987а — Эйхенбаум Б. М. Роман или биография? // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 288–289.

Эйхенбаум 1987б — Эйхенбаум Б. М. [Без заглавия] // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 476–477.

Эмерсон 1995 — Эмерсон К. Татьяна // Вестник МГУ. 1995. № 6. Ноябрь–декабрь. С. 31–47.

Явич 1988 — Явич А. Е. О былом // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Ред. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 157–163.

Ямпольский 1986 — Ямпольский М. Б. «Поручик Киж» как теоретический фильм // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1986. С. 28–43.

Bethea 1983 — Bethea D. M. *Khodasevich: His Life and Art*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1983.

Bethea 1998а — Bethea D. M. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Bethea 1998б — Bethea D. M. *Slavic Gift-Giving, The Poet in History, and Pushkin's "The Captain's Daughter"* // *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age* / Ed. M. Greenleaf, S. Moeller-Sally. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1998. P. 259–273.

Bethea, Brintlinger 1994 — Bethea D. M., Brintlinger A. K. *Derjavine et Khodassevitch* // *Derjavine: un poète russe dans l'Europe des Lumières* / Ed. A. Davidenkoff. Paris: Institute d'Études Slaves, 1994. P. 167–178.

Breschinsky, Breschinsky 1985 — Breschinsky D. N., Breschinsky Z. A. *On Tynjanov the Writer and His Use of Cinematic Technique in The Death of the Wazir Mukhtar* // *Slavic and East European Journal*. 1985. № 29 (1). P. 1–17.

Brintlinger 1996 — Brintlinger A. K. *Fact and Fiction in Tynjanov's "Smert' Vazir-Muchtara": Paradoxes of a Scientific Novel* // *Russian Literature* [Amsterdam]. 1996. № 34. P. 273–302.

Brintlinger 1994 — Brintlinger A. K. *The Russian Biographical Novel of the 1920s and 1930s*. Ph.D. diss., University of Wisconsin-Madison, 1994.

Brintlinger 1998 — Brintlinger A. K. *"Smert' Vazir-Mukhtara"* // *Reference Guide to Russian Literature* / Ed. N. Cornwell. London and Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998. P. 856–857.

Brintlinger 1999 — Brintlinger A. K. *Pushkinist or P.R. Man: Sergei Lifar in 1930s Europe* // *Pushkin Review*. 1999. № 2. P. 45–65.

Blumenberg 1983 — Blumenberg H. *The Legitimacy of the Modern Age* / Trans. Robert Wallace. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Clark 1981 — Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Clifford 1970 — Clifford J. L. *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.

Curtis 1987 — Curtis J. A. E. *Bulgakov's Last Decade: The Writer as Hero*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

Debreczeny 1997 — Debreczeny P. *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1997.

Dolinin 1995 — Dolinin A. *Nabokov's Time Doubling: From "The Gift" to "Lolita"* // *Nabokov Studies*. 1995. № 2. P. 3–40.

Eagle 1985 — Eagle H. *Formalist Film Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985.

Edel 1957 — Edel L. *Literary Biography*. Toronto: University of Toronto Press, 1957.

Emerson 1986 — Emerson C. *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

Gibson 1990 — Gibson A. *Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940*. The Hague: Leuxenhoff, 1990.

Gillis 1994 — Gillis J. R. *Memory and Identity: The History of a Relationship* // *Introduction to Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1994. P. 3–24.

Greenleaf 1992 — Greenleaf M. *Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage* // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Papperno. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 264–292.

Harden 1974 — Harden E. J. *Truth and Design: Technique in Tynjanov's "Smert' Vazir-Muchtara"* // *Mnemozina: Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev* / Ed. J. T. Baer, N. W. Ingham. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1974. P. 171–184.

Heil 1987 — Heil J. *Jurij Tynjanov's Film Work* // *Russian Literature*. 1987. № 21. P. 347–358.

Heltai 1986 — Heltai G. *Interludes Leading to Tartuffe, of the Dangers of Laughing (Analysis of The Intrigue of Hypocrites by Bulgakov)* // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1986. № 28 (1–2). P. 119–127.

Horowitz 1996 — Horowitz B. *The Myth of A. S. Pushkin in Russia's Silver Age*: M. O. Gershenzon, *Pushkinist*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1996.

Hughes 1992 — Hughes R. P. Pushkin in Petrograd, February 1921 // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 204–213.

Kendall 1965 — Kendall P. M. *The Art of Biography*. New York: Norton, 1965.

Levitt 1989 — Levitt M. *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1989.

Malmstad 1975 — Malmstad J. *The Historical Sense and Khodasevič's Deržavin* // *Khodasevich V. F. Derzhavin*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1975. P. v–xviii.

Malmstad 1985 — Malmstad J. *Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent* // *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in honor of Victor Erlich* / Ed. R. L. Jackson, S. Rudy. New Haven, Conn.: Yale Center for International and Area Studies, 1985. P. 68–81.

Milne 1998 — Milne L. *Mikhail Bulgakov* // *Reference Guide to Russian Literature* / Ed. N. Cornwell. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998. P. 199–200.

Milne 1990 — Milne L. *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Montenegro 1987 — Montenegro D. *An Interview with Joseph Brodsky* // *Partisan Review*. 1987. № 54 (4). P. 527–540.

Nadel 1984 — Nadel I. B. *Biography: Fiction, Fact and Form*. New York: St. Martin's, 1984.

Nepomnyashchy 1993 — Nepomnyashchy C. T. *Introduction to Abram Tertz (Andrei Sinyavsky), Strolls with Pushkin*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1993. P. 1–45.

Paperno 1994a — Paperno I. *The Meaning of Art: Symbolist Theories* // *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* / Ed. I. Paperno, J. D. Grossman. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1994. P. 13–23.

Paperno 1994b — Paperno I. *Nietzscheanism and the Return of Pushkin in Twentieth-Century Russian Culture (1899–1937)* // *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary* / Ed. B. Glatzer Rosenthal. Cambridge: Cambridge UP, 1994. P. 211–232.

Proffer 1984 — Proffer E. *Bulgakov: Life and Work*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1984.

Reyfman 1994 — Reyfman I. *Poetic Justice and Injustice: Autobiographical Echoes in Pushkin's "The Captain's Daughter"* // *Slavic and East European Journal*. 1994. № 38 (3). P. 463–478.

Rosengrant 1987 — Rosengrant S. The Genesis of Tynjanov's Fiction // *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*. 1987. № 8. P. 115–120.

Sandler 1989 — Sandler S. The Law, the Body, and the Book: Three Poems on the Death of Pushkin // *Canadian-American Slavic Studies*. 1989. № 23 (3, Fall). P. 281–311.

Sandler 1992a — Sandler S. Remembrance in Mikhailovskoe // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 231–250.

Sandler 1992b — Sandler S. Sex, Death and Nation in the Strolls with Pushkin Controversy // *Slavic Review*. 1992. № 51 (2, Summer). P. 294–308.

Sandler 1994 — Sandler S. Pushkin as a Sign in Contemporary Russian Culture: The Example of Film // *Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman "Russian Culture: Structure and Tradition"* / Ed. R. Reid, J. Andrew, V. Polukhina. Helsinki: Slavica Helsingiensia, 1994. P. 138–152.

Schwarzband 1994 — Schwarzband S. Les Carnets de Derjavine et La Fille du capitaine de Pouchkine (Hypothèses) // *Derjavine: un poète russe dans l'Europe des Lumières*. Paris: Institute d'Études Slaves, 1994. P. 149–158.

Ueland 1999 — Ueland C. Pushkin and the Russian Émigré Community in China [paper presented at the "Pushkin Beyond Europe" conference at Pennsylvania State University], 23 October 1999. URL: <https://ruthenia.ru/ruth/program11.html>.

Ungurianu 1998 — Ungurianu D. Fact and Fiction in the Romantic Historical Novel // *Russian Review*. 1998. № 57 (3, July). P. 380–393.

Wachtel 1994 — Wachtel A. *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1994.

White 1987 — White H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Wright 1987 — Wright A. C. *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

Предметно-именной указатель

- Аббас-Мирза 48
автобиография 33, 84, 98, 109, 122, 126, 134, 185, 205, 288
автобиографическая легенда 123
автореференциальность 30, 42, 49, 51
Агитпроп 215
Адамович, Георгий Викторович 126, 194
Алданов, Марк Александрович 195, 290
акмеисты 125
Александр I 42, 169, 173–175, 179, 187, 190
Аничков, Евгений Васильевич 227
Анненков, Павел Васильевич 35, 175, 177, 184, 189, 246
Анненский, Иннокентий Федорович 108, 112
Арендт, Николай Федорович, доктор 260
«Арзамас» 186–187
Арина Родионовна 101–102, 193, 251–252
Ахматова, Анна Андреевна 70, 125
балет 226, 278, 283, 286–287
«Русские сезоны» 293, 286
Бартенев, Петр Иванович 35
Батюшков, Константин Николаевич 109
Бахметевский архив 151, 170–171, 274
Бахтин, Михаил Михайлович 302
Бегичев, Степан Никитич 60
Белинков, Аркадий Викторович 41, 47, 56, 63–65, 76
Белинский, Виссарион Григорьевич 161
Белый, Андрей 108, 123, 125, 249
Бем, Альфред (Bem, Alfred) 272
Бенкендорф, Александр Христофорович 187
Берберова, Нина Николаевна 107–108, 113, 156, 159
Берже, Адольф Петрович 48
бессмертие 11, 68, 142, 146, 148, 200, 202, 207, 224–226, 228–230, 261–264, 289, 300
Бетеа, Дэвид (Bethea, David) 118, 123–124, 151, 159, 167, 193, 248
биография 5, 10, 14–25, 28–37, 39, 43–46, 53–55, 57, 60, 71, 75, 82–83, 88–89, 98–99, 100, 105, 107–111, 115, 116, 118–119, 121–124, 127–129, 131, 134–137, 139, 142, 145, 148–157, 159–163, 165–172, 175, 183–185, 192, 194–196, 198, 201–202, 206–208, 210–213, 215–221, 226–227, 231–232, 234–236, 242, 244, 246–247, 249–252, 254–257, 260, 263–264, 267–269, 272, 281, 287, 289–290, 301
история жанра 17–23, 128
биографическая легенда 16, 67, 110, 123, 127–129, 246
биографический роман 16, 18, 21, 31–33, 41, 45–46, 49, 59, 71, 77–78, 85, 87, 89, 96, 103, 211
см. также биография художественная; роман-биография
см. также «научный роман»

- биография драматическая (пьеса-биография) 234, 238, 256
 биография литературная 16, 24, 98
 биография нарративная 24
 биография научно-историческая 24
 биография образцовая 21–23
 биография «объективная» 24
 биография писательская 29–30, 34–35, 127
 биография художественная 25
 роман-биография 25
 см. также хронологическая канва
- Битков, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 257–258
- Бицилли, Петр Михайлович 121, 148–149
- Блок Александр Александрович 79, 128, 243
- Бобчинский и Добчинский, персонажи пьесы Н. В. Гоголя «Ревизор» 72
- Богомазов, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 258
- Болдино 75, 248
- большевики 7, 214, 243, 271
 большевизм, большевистский режим 7–8, 13, 243, 278, 282, 294
- Боратынский (Баратынский), Евгений Абрамович 67, 77, 109, 118
- Бродский, Иосиф Александрович 38, 65, 137
- Брукс, Ван Вик (Brooks, Van Wyck) 5, 9–10, 14–15, 77, 262
- Брюсов, Валерий Яковлевич 123, 125, 276
- Булгаков, Михаил Александрович 14, 16–17, 22–23, 25–28, 30–35, 37, 42, 52, 88, 185, 199–241, 249–252, 255–268, 276, 287, 297, 300–301, 303
- биография 200, 202, 204–207, 212–216, 220, 222
 Булгаков и Париж 217, 222
 Булгаков и Ричард I 225,
 источники биографий 27, 206, 211–212, 218, 226–228, 234, 240
 мольеровские мотивы в творчестве и жизни 200, 205–213, 216–221, 226–229, 230, 236, 261, 300
 переписка с В. В. Вересаевым 16, 26–27, 233, 237–241, 249, 259, 261, 264, 300
 пушкинские мотивы в творчестве и жизни 16, 88, 201, 205, 222, 224, 231, 236–240, 255–262, 276, 300
Адам и Ева 203, 215
Александр Пушкин (Последние дни) 16, 26–27, 33, 88, 201, 224, 231–241, 251, 255–265, 276, 300
Бег 213–216
Дни Турбиных 205, 213–215, 228, 232, 257
Жизнь господина де Мольера 16, 25, 27, 52, 212, 217–219, 222, 224–227, 229, 232
Зойкина квартира 203, 213–214
Кабала святош («Пушкин») 16, 31, 199, 205, 208–211, 213, 215, 222, 224, 232, 236, 240, 255, 261, 263, 265
Мастер и Маргарита 200, 202, 223–225, 257
Роковые яйца 213, 223
Собачье сердце 223–224
Столица в блокноте 202
- Булгакова, Елена Сергеевна 22, 205, 209, 211, 265
- Булгарин, Фаддей Венедиктович 50, 61–64, 66, 72
- Бунин, Иван Алексеевич 131–132, 270–271, 285
- Нобелевская премия (1933) 270
Окаянные дни 131–132

- Бурцов (Бурцев), Иван Григорьевич 61
- Вазир-Мухтар 54, 60
- Вахтанговский театр (театр им. Е. Б. Вахтангова) 213, 264–265
- Вахтель, Эндрю (Wachtel, Andrew) 31, 77, 84, 97
- Вацуро, Вадим Эразмович 91
- вдохновение, поэзия 26, 33, 36, 66, 78, 96–97, 100, 108, 110, 112, 116, 127, 131, 140–141, 143–144, 152, 154, 160–162, 191–192, 195, 231, 245, 254, 289, 290, 298
- Вейдле, Владимир Васильевич 20, 34, 114, 129, 155, 192
- Венгеров, Семен Афанасьевич 41
- Вересаев (Смидович), Викентий Викентьевич 16, 24–28, 81, 89, 151, 185, 233–235, 237–257, 259–264, 275, 300
- гонорары 237
- «живой Пушкин» 25–26, 241, 245–246, 248–249, 255–256, 261
- полемика с В. Ф. Ходасевичем 26, 162, 185, 197, 244
- совместная работа с М. А. Булгаковым 16, 27, 233–235, 237–240, 255–257, 260–262
- В тупике* 243
- К жизни* 243
- Автограф пьесы «Пушкин» (1935)* 258–261
- Александр Сергеевич Пушкин (Жизнь Пушкина)* 244, 250
- Без дороги* 243
- В двух планах* 244–246, 249, 252–254
- Живая жизнь* 243
- Спутники Пушкина* 234
- Пушкин в жизни* 24–25, 81, 89, 151, 185, 197, 241–242, 244, 249–250, 253–255
- Гоголь в жизни* 24
- Что нужно для того, чтобы быть писателем?* 243
- Веронезе, Паоло 162
- Веселовский, Алексей Николаевич 227
- Вечерняя Москва*, газета 264
- Винокур, Григорий Осипович 18, 123–124
- Виньи, Альфред де 83
- Возрождение в Италии (Ренессанс) 163
- Возрождение*, газета 105, 111, 150, 152, 155, 159, 167–168, 186, 196, 268
- Волк как метафора 199, 204, 207, 212, 227, 230–231, 263
- Волович, Ирина Гариевна 41–42, 92, 101
- волчий билет 230
- Вольтер 219, 227
- воля и доля 76
- Воронцов, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 256, 263
- Ворошилов, Климент Ефремович 275
- Всесоюзная Пушкинская выставка (Москва, 1937) 279
- Всесоюзный Пушкинский комитет (учрежден 16 декабря 1935 года) 11, 275, 280
- Вторая мировая война 266
- Вулф, Вирджиния 18
- вымысел 6–7, 19–20, 24, 28–29, 31–32, 34, 38, 58, 69–70, 77, 133, 227, 256
- Вяземский, Петр Андреевич 60, 100, 187, 191
- Гамлет, персонаж пьесы У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» 52, 107
- Ганнибалы 177, 194
- Петр Абрамович 177
- Петр и Павел Исааковичи 177

- «Ганнибальщина» 177
 Гаспаров, Михаил Леонович 62, 86
 Геккерен (Геккерн), Луи-Якоб-Теодор ван, барон 256–257, 260
 Гершензон, Михаил Осипович 151, 157, 195
 Гёте, Иоганн Вольфганг 72, 254, 269–270
 Гибсон, Алексей (Gibson, Aleksey) 126
 Гинзбург, Лидия Яковлевна 22, 29–30, 40, 50, 66–67
 Главный репертуарный комитет (Главрепертком) 215–216, 231
 Гладков, Федор Васильевич 275
 Глебова-Судейкина, Ольга Афанасьевна 125
 Гнедич, Николай Иванович 190
 Гоголь, Николай Васильевич 9, 158, 236, 245
 Гозенпуд, Абрам Акимович 238
 Голицына, Евдокия Ивановна, княгиня 178
 Гончарова, Александра Николаевна 257
 Гораций 133
 Горовиц, Брайан (Horowitz, Brian) 159
 Горохов, Юрий Иванович 266
 Горчаков, Александр Михайлович 92, 94
 Горький, Алексей Максимович 5, 11, 21–22, 29–31, 38, 55–57, 65, 123, 128, 210–213, 215–216, 221, 275
 Гофман, Модест Людвигович 151, 272, 274, 280, 284, 290
 Гражданская война (1917–1922) 8, 75, 81, 151, 203, 216, 222
 граница 17, 76, 85, 113, 148–149, 204, 206, 268
 см. также рубеж
 Греч, Николай Иванович 63, 72
 Гржебин, Зиновий Исаевич 108
 Грибов, Александр Дмитриевич 48
 Грибоедов, Александр Сергеевич 15, 25, 27–28, 30, 37–38, 41–42, 44–46, 48–49, 51–76, 78, 81, 86–88, 99, 103–104, 263, 301–302
 «Грибоед» 16, 60, 68
 закавказский проект 60, 73, 76
 письма 58, 60–62, 87
Горе от ума 38, 44–45, 64, 66, 69, 76
Грузинская ночь 62
 Григорьев, Аполлон Александрович 12, 296
 Примаре, Жан Леонор ле Галлуа де (Grimarest, Jean Leonor le Gallois de) 226
Жизнь господина де Мольера (Vie de Monsieur de Molière) 227
 Гринев, Петр, персонаж романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» 153–155
 Гринлиф, Моника (Greenleaf, Monika) 70, 84–86, 103
 Гришунин, Андрей Леопольдович 42, 103
 Грот, Яков Карлович 24, 28, 118, 134, 136, 141–143, 147, 153, 155
Жизнь Державина 24, 118
 Губер, Петр Константинович 132–133
Донжуанский список Пушкина 132
 Данзас, Константин Карлович 257
 Дантес-Геккерен, Жорж Шарль 27, 237, 239, 256, 260–261
 Дашкова, Екатерина Романовна 141
 «двоеправдие» 83
 Декабристы 51–52, 56, 61–62, 66, 77, 86, 93, 173, 180, 187
 Дельвиг, Антон Антонович 101, 107, 173

- Денисенко, Сергей Викторович 253, 274
- День русской культуры 11, 271–272, 274, 280
- Державин, Гавриил Романович 16, 24, 28, 37, 95, 98–100, 105–112, 114–123, 126–129, 131, 133–149, 152–154, 157, 159, 160–162, 171–172, 175–176, 181, 183, 188–189, 192, 194–195, 198, 201, 246, 289, 301
- Читалагайские оды* 138–139, 143
- Бог* 192, 289
- На смерть князя Мещерского* 143
- Река времен...* 142, 146
- Объяснения* 142–143
- Записки* 128–129, 134, 136, 143–144, 153
- Деспуа, Эжен (Despois, Eugène) 227
- Дизраэли, Бенжамин 5, 18
- Для Вас*, журнал 292, 297
- Дмитриев, Иван Иванович 154, 191, 199
- Дни*, газета 159
- документ 19, 25, 27–28, 32–33, 41, 44, 46–49, 58–59, 61–62, 67, 82–83, 85–86, 88–90, 92, 97–98, 103–104, 120, 135, 220, 281
- документальная литература 29, 32, 252
- документалистика 20, 31, 42, 250, 278
- Долинин, Александр Алексеевич (Dolinin, Alexander) 123, 126
- Достоевский, Федор Михайлович 12, 33, 243, 245, 249, 288–289, 293
- Дубельт, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 240
- Дягилев, Сергей Павлович 283, 285–286
- Екатерина II, императрица 118, 120, 139–141, 145, 153, 175
- Наказ* 140
- Елизавета Петровна, императрица 139
- Ермолинский, Сергей Александрович 213
- Ерыкалова, Ирина Ефремовна 212, 234, 257–259, 262
- Жандр, Андрей Андреевич 59, 66
- Жданов, Андрей Александрович 23, 275
- «живая жизнь» 244, 249, 252–255
- жизнетворчество 123–124
- Жизнь знаменательных людей (ЖЗЛ), книжная серия 21–22, 31, 210–212, 215, 217, 219, 233
- жизнь и искусство 26, 29, 34, 40, 108, 111, 121–129, 131, 148, 152, 155, 181, 196–198, 246
- житие 20, 46
- агиография 297
- Жуков, Дмитрий Анатольевич 23
- Жуковский, Василий Андреевич 186–187, 190, 281
- закон как категория XVIII века 140–142
- Захава, Борис Евгеньевич 264
- Захарово 176–177
- Званка 109
- Зеелер, Владимир Феофилович 151, 156, 272, 274, 281, 286
- «Зеленая лампа» 88–89, 187–188
- Зорин, Андрей Леонидович 107–108, 114, 136–137, 144, 152, 290
- Зощенко, Михаил Михайлович 302
- Известия*, газета 11, 248
- Измайлов, Николай Васильевич 84
- Иллюстрированная Россия, журнал 12, 280–281
- интуиция 29, 48–49, 51, 90136, 234, 251
- искусство и самодержавие (тоталитаризм) 169, 202, 206–207, 222, 227, 229, 232, 262–263, 300

- искусство, его свобода 8, 18, 76, 204, 226, 246, 262
художник (писатель, поэт), его роль в обществе 69, 112, 121, 136, 188, 195, 201, 210, 229–230, 263, 300
«испорченный телефон» 80
историзм 33, 50, 55
исторический роман 18–19, 41, 46, 50, 54–56, 83, 92
история 5–7, 14, 17, 20–22, 32–33, 40, 42, 44–45, 50, 57, 62–63, 65, 77, 86, 104. 131–132, 136, 148, 216, 283
история литературы 14, 38, 40, 42–43, 45, 69, 77, 81, 97, 110. 112, 114–115, 122, 127–128. 137, 146
Каверин, Вениамин Александрович 75
Каверин, Петр Павлович 90, 181–182
Как мы пишем (1930), сборник 47
Калбусс, Джордж (Kalbouss, George) 148
Карамзин, Николай Михайлович 100, 187, 190–191, 239
Карамзина, Екатерина Андреевна 84, 91, 101, 103. 239
Карпович, Михаил Михайлович 168
Катенин, Павел Александрович 60, 70, 73
Керженцев, Платон Михайлович 231, 265
Куртис, Джули (Curtis, Julie) 255–256
Киссин, Самуил Викторович (Муни) 124
Клиффорд, Джеймс (Clifford, James) 23–24
Ключевский, Василий Осипович 131–132, 155
«ключи» к роману 58, 61
Клюшкина (Сновидова), персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 259
Князев, Всеволод Гаврилович 125
«колеблющееся» единство героя 58–58, 121
Колокольников, Виктор Иванович 271
Колумбийский университет 151, 168, 170
коммунистическая партия 302
«компьютерная филология» 219
конъюктура 23. 80, 83
Корф, Модест Андреевич 94
Корчагин, Павел, персонаж романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь» 21
Космократов, Тит, см. Титов, В. П.; Пушкин-Титов
Уединенный домик на Васильевском 158
Костелянец, Борис Осипович 92, 104
Красный театр (Ленинград) 215
Крылов, Иван Андреевич 63
Кузина, Елена Александровна 193
Кузмин, Михаил Алексеевич 125
культурная гегемония 9–10
«кусковая композиция» 46
Кюхельбекер, Вильгельм Карлович 15, 31, 37, 39–41, 45, 49, 70–72, 77–78, 80, 83, 85–87, 90–94, 96–99, 101–102
архив 39, 90, 92, 104
отсутствие в «Смерти Вазир-Мухтара» 59, 87
«Словарь» 93, 95–96
Мнемозина, альманах 80
Лакшин, Владимир Яковлевич 203–204, 206, 214, 225
Левинтон, Георгий Ахиллович 46, 57, 59–61, 65
Левкович, Янина Леоновна 239, 245
Ленин, Владимир Ильич 132
Лермонтов, Михаил Юрьевич 45, 118, 263, 288–289
Смерть поэта 261
Лернер, Николай Осипович 79–80

- литературная культура 6–7, 270
Лифарь, Сергей Михайлович 17, 280, 282–298, 300–301
общественный деятель 283–285, 287
пушкинист 284, 286–288
танцовщик 283, 286, 297
Герои «Евгения Онегина» 294–295
Моя зарубежная пушкиниана 284, 286, 288, 295, 298
«Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой» (вступление) 288–292
«Пушкин становится всеобщим поэтом» 287
Празднуется столетие романтического гения — Пушкина (Прожив жизнь, посвященную любви, он погиб на дуэли, защищая честь своей жены) 287
Сияющий свет поэзии 292–296
Ma Vie From Kiev to Kiev (автобиография) 287–289
Лотман, Юрий Михайлович 20, 22
Луначарская, София Николаевна 269
Луначарский, Анатолий Васильевич 17
Львова, Прасковья Николаевна (Параша) 145, 147
Людовик XIV 205–207, 224–226, 228–230, 264
Люлли, Жан-Батист 226
Маклаков, Василий Алексеевич 273
Малиновский, Василий Федорович 93–95, 101
Малмстад, Джон (Malmstad, John) 197
Мандельштам, Осип Эмильевич 20–21, 223
Манциус, Карл (Mantzius, Karl) 227
Маркович, Эмиль Исидорович 280
марксизм 22, 55, 150, 235
марксисты 166, 243
научный марксизм 43–44
маятник, метафора 58, 69
Моруа, Андре 18
Маяковский, Владимир Владимирович 14, 125–126, 216
Медный всадник (памятник Петру I) 222
«межжанровый диалог» 31, 77, 85, 87, 97
Мейерхольд, Всеволод Эмильевич 216, 275
Мережковский, Дмитрий Сергеевич 13
Меренберг (Пушкина), Наталья Александровна 286, 290
«метабиография» 183
Милн, Лесли (Milne Lesley) 200, 207
Милюков, Павел Николаевич 12, 286
Минаев, Дмитрий Дмитриевич 266
миф 17, 21, 29, 32, 65–68, 89, 123, 127, 178, 192, 226, 228, 263, 287, 299
Михайловское 81, 87, 102, 176–177, 188, 237, 248, 251–252
Мицкевич, Адам 193
Мокульский, Стефан Стефанович 212–213, 219
Мольер 16, 25, 27, 31–32, 37, 199–201, 205–213, 216–223, 225–232, 235–236, 261–264. 300–301
памятник в Париже 221–222
Смешные жеманницы (Смешные драгоценные) 220
Тартюф 208–209, 214, 221, 232
Монтаж 28, 45–46, 58, 101, 103, 148
Морской журнал, журнал 279
Московский камерный театр 213
Московский художественный академический театр им. М. Горького (МХАТ) 199, 209, 213, 215, 264–265
Набоков, Владимир Владимирович 7–8, 114, 122–123, 126, 133, 156, 194, 247, 296–297, 302
пошлость 296
Дар 114, 122, 126
Подвиг 7–8

- Наполеон, персонаж романа Л. Н. Толстого «Война и мир» 66–67
 «научный роман» 43–45, 49, 55, 58, 62, 81, 84, 93, 97–99, 103–104, 201
 определение 43
 см. также биография; биографический роман
- Национальное общественное радио 302
- Некрасов, Николай Александрович 128
- Немирович-Данченко, Владимир Иванович 275
- Нессельроде, Карл Васильевич 60, 261
- Николай I 131, 169, 206–207, 224, 229, 232, 258, 262–263
- Николай II 42
- Николсон, Гарольд (Nicolson, Harold) 18
- Ницше, Фридрих 243, 246, 254
 новая экономическая политика (НЭП) 202–203, 216
- Новиков, Иван Алексеевич 266, 276–277
Пушкин на Юге 277
- Новый мир*, журнал 253, 276
 «общество умных» 179–182
 «общество шумных» 181–182
- Оден, Уистен Хью 137
- Одоевский, Владимир Федорович 261
- Оксман, Юлиан Григорьевич 153, 275
 остранение 74
- Островский, Николай Александрович 21, 128
Как закалялась сталь 21
- Павел I 107, 250
- Паперно, Ирина Ароновна (Paperno, Irina) 122, 185, 194, 249
 «парижская нота» 126, 129
- Паскевич, Иван Федорович 60
- Пастернак, Борис Леонидович 194, 223
- патронаж литературный 118
- Патуйе, Жюль (Patouillet, Jules) 227
- Паустовский, Константин Георгиевич 228
- Первая мировая война 19, 21, 210
- Персиков, персонаж повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» 223
- Петр I 73, 131, 222, 282
- Петр III 139
- Петровская, Нина Ивановна (Рената) 123, 125
- Пиксанов, Николай Кирьякович 60, 67
 подтекст 23, 41, 45–46, 58, 71–72, 87, 219, 262
- Полевой, Ксенофонт Алексеевич 63, 247
 «полезное прошлое» 9, 12, 14, 31, 42, 77–78, 104, 108, 163, 197, 201–202, 210, 219, 230, 232, 235, 242, 261, 267, 294, 297, 301, 303
 понятие 5, 7
 полезная правда 7, 38
- положительный герой 12–13
- Поплавский, Борис Юлианович 156
- Попов, Павел Сергеевич 212, 217–218, 225, 229, 264
- порядок и хаос 202–203, 233
- Последние новости*, газета 159
- пошлость, см. Набоков, В. В.
- «поэтическая правда» 33, 38, 55, 83, 119, 198
- «поэтическая форма» жизни 133, 137
- правда 19–20, 23, 25, 27–28, 33, 38, 40, 47, 55, 68–69, 83, 85, 97, 123, 125, 129, 135–136, 194, 203, 220, 234, 236, 241
- Правда*, газета 209–210, 264
- православие 122, 163, 194, 273
- «превращаемые» 51, 53, 60, 69
- Преображенский, профессор, персонаж повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» 223–224

- «придворный поэт» 111, 117–118, 216
Проффер, Эллендеа (Proffer, Ellen-
dea) 33, 209, 222–223
Прокофьев, Сергей Сергеевич 264
Пролеткульт (Пролетарские куль-
турно-просветительные органи-
зации) 151
пророк и пророчество 13, 49, 56, 69,
130, 195
«психологическая расшифровка»
136–137, 144, 147, 183
Пугачева восстание 121, 145, 153
пугачевщина 139, 154, 177
Пушкин, Александр Сергеевич 10–
17, 25–27, 30–31, 33, 35–37, 41–42,
45, 49, 52–53, 60, 62–65, 68–76,
78–82, 84–108, 111–112, 114, 117–
118, 120, 127, 129–131, 133, 149–
201, 206–208, 222, 224, 228–239,
241–272, 274–279, 281–303
автобиография 92, 96–99, 104
«Александр Пушкин», самолет-
истребитель Ла-5 266, 277
«возвышающий обман» 119–120,
198
«всемирный гений» (Ф. М. Досто-
евский) 12, 296
инсценировки произведений 36,
278
как символ России 13, 130, 291
личность 25, 102–103, 131, 151–152,
172–173, 178, 180, 182–183, 185,
189–191, 243, 248, 252, 267
«мнимый Пушкин» 79, 82, 89, 251,
254
«наше всё» (Ап. А. Григорьев) 12,
296
письма 162
политические взгляды 180–181, 187
политический символ 13, 278
портрет В. А. Тропинина 285
поэтическая техника 151, 164, 184,
192
профессиональный писатель 112,
131, 156
«прощание с Пушкиным» 107,
152, 160
Пушкинский вечер (Петроград,
11 февраля 1921 года) 243, 274
Пушкинский день 11, 271–272, 274
Пушкинский дом (ИРЛИ РАН) 285
«пушкинские места» 81–82
родословная 169, 177, 179, 194, 250
России «первая любовь» (Ф. И. Тют-
чев) 12, 291
«свой Пушкин» 10, 235, 292, 300
«солнце русской поэзии» (В. Ф. Одо-
евский) 261, 277–278
сценическое воплощение 16, 224,
234–236, 238, 247, 251, 256, 262–
263, 276–277
творчество 11, 26, 130–131, 151,
157–158, 162, 173, 185, 198, 245–
246, 248, 274
южная ссылка 100, 157, 168, 188,
190–191
юность и молодость 86, 93, 95,
98–101, 107, 168–171, 174, 176–177,
180–184, 186–189
юбилей 1937 года 10–12, 17, 152,
236, 247–248, 253, 265, 268–272,
275–282, 284–285, 287, 298–301
выставки 279,
памятник в Москве (архитек-
тор М. А. Опекушин) 11, 281
памятник в Париже (проект
А. М. Гюрджяна и И. И. Фид-
лера) 281
памятник в Шанхае 281
переименование улиц, городов
и т. д. 278
«Пушкинский год» в СССР 11,
298
Пушкинский комитет (Париж,
1935–1937) 272–273, 284–287,
297

- Пушкин и его эпоха, выставка (Париж, 1937) 279, 283, 285
 пушкинский поезд 277
 юбилейные (специальные) выпуски журналов 275–276, 278
 юбилейное издание сочинений 11, 31, 150, 172, 272
Бахчисарайский фонтан (балет Б. В. Асафьева, 1934) 278
Дубровский (кинофильм, 1936) 278
Евгений Онегин (опера П. И. Чайковского, 1879) 278
Каменный гость (спектакль) 278
Пир во время чумы (спектакль) 278
Путешествие в Арзрум (кинофильм, 1936) 278
Мазепа (опера П. И. Чайковского, 1884) 278
Руслан и Людмила (опера М. И. Глинки, 1842) 278
Сказка о царе Салтане (опера Н. А. Римского-Корсакова, 1900) 278
Станционный смотритель (кинофильм, 1925) 278
Юность поэта (кинофильм, 1937) 278
 19 октября 95
Арап Петра Великого 80, 199
Борис Годунов 62–64, 87, 208
Вольность. Ода 184, 188–189, 277
Воспоминания в Царском Селе 172
Гавриилиада 162
Герой 120, 197–198
Граф Нулин 86
Деревня 184, 188
Державин 98, 171
Домик в Коломне 157–158
Евгений Онегин 102, 105, 118, 139, 180, 262, 287
Зимний вечер 251–252, 257–258, 262
История пугачевского бунта (История Пугачева) 153–154
К другу-стихотворцу 91
Капитанская дочка 153–155, 257
Медный всадник 157
Моцарт и Сальери 73
Моя родословная 169
Пиковая дама 157
Пир во время чумы 75
Полтава 73–74, 279
 «Пора, мой друг, пора!..» 76
Пророк 195
Путешествие в Арзрум 64–65, 68, 73–74, 87
Руслан и Людмила 184, 189, 198
Русский Пелам 150, 180
Скупой рыцарь 185
 «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» 11, 146, 281
 Пушкин, Василий Львович 100–101, 170–171, 179
 Пушкин, Сергей Львович 101, 170, 177, 179, 185, 191, 250, 260
 Пушкина, Надежда Осиповна 93, 102, 177
 Пушкина (Гончарова), Наталья Николаевна 103, 256, 262
 переписка с А. С. Пушкиным 286
 пушкиниана 151, 267, 270
 пушкиниана С. Н. Лифаря 284, 288–298
 пушкиниана В. Ф. Ходасевича 132, 151, 157–160, 162–192, 195–197
 пушкиниана В. В. Вересаева 237, 239–244, 249–255
 пушкинистика 79, 81, 196, 253, 267, 284
 Пушкин-Титов, см. Космократов, Тит; Титов, В. П.
 Пуштин, Иван Иванович 93–94, 101, 170, 173, 183–184, 186, 190

- Рабинянц, Алла Григорьевна 265
Радищев, Александр Николаевич 188
Раевские 190
Разин, Степан (Стенька) 132
Райт, Колин (Wright, A. Colin) 238–239
Ракеев, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 259
Рахманинов, Сергей Васильевич 286, 298
революция 1917–1918 годов 7, 9, 13, 21, 50, 107, 111, 126, 133, 151, 203, 243, 294, 302
Рейфман, Ирина Владимировна (Reyfman, Irina) 154
Ренессанс (Возрождение) 163
Ригаль, Эжен (Rigal, Eugène) 227
Розенгрант, Сандра (Rosengrant, Sandra) 78
Рокк, персонаж повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» 203, 223
Роллан, Ромен 210
Романовы 179
Ростопчина, Евдокия Петровна 161
Рубеж 13, 35–37, 106
 см. также граница
русское зарубежье 8, 12, 104, 107, 112, 266–267, 271, 273–275, 282, 301
 понятие 8
 русская диаспора 8, 9, 13, 113, 155, 280, 282, 299
 см. также эмиграция
Садовской, Борис Александрович 117,
Салтыков, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 240, 256, 263,
Самсон-хан 48
Сандлер, Стефани (Sandler, Stephanie) 81, 248
Сатира 203–204
Свиньин, Павел Петрович 63
«святая банальность» 161
Святые горы 257
Северные цветы, альманах 158
Сегодня, газета 152, 159, 166
Серафимович, Александр Серафимович 275
Сергеев-Ценский, Сергей Николаевич 276
 У гроба Пушкина 276
серебряный век 195–196
Сибирь 99, 190
Символизм 106, 110, 112, 123–125, 130, 249
Симонс, Альфонс Джеймс Альберт (Symons, A. J. A.) 32
Синявский, Андрей Донатович 244, 247
 см. также Терц, Абрам
Скотт, Вальтер 19, 154
славянофилы и западники 9
Случевский, Константин Николаевич 108, 112
Смута 132
Современные записки, журнал 111, 159, 273
Соловки (Соловецкий лагерь) 190, 247
социалистический реализм 10, 21–23, 55, 104, 106, 112
 сущность 23
социальный заказ 152, 196, 301
социальная функция литературы 9, 13
Союз благоденствия 185, 187–189
Союз Дворян 275
Союз советских писателей 51, 266
Сперанский, Михаил Михайлович 94
Сноски 62, 134
Сталин, Иосиф Виссарионович 56, 204–207, 212–214, 223, 227–230, 232–233, 247

- Станиславский, Константин Сергеевич 209, 275
 «стилизация биографии» 123–124, 127
 Стрейчи, Литтон 18, 32
 Строганов, граф, персонаж пьесы М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 260
 Струве, Никита Алексеевич 270, 272, 274
 судьба, рок 33, 46, 53–55, 64, 66, 68–69, 76, 86, 88, 99, 102, 112, 114, 124–125, 131, 136, 144–146, 148, 153, 156, 173, 175, 195, 200, 205, 213, 215, 217, 222, 226, 228–230, 232, 236, 242, 257, 262–263, 301
 сумерки искусства, сумерки культуры 110, 113–114, 195
 Сурат, Ирина Захаровна 34–35, 151, 157, 160, 166, 175, 180, 194–196
 Терц, Абрам 244
 Прогулки с Пушкиным 247
 см. также Синявский, Андрей Донатович
 Титов, Владимир Павлович 158
 см. также Космократов, Тит; Пушкин-Титов
 Тихонов, Александр Николаевич 212
 Толстой, Алексей Николаевич 22, 275
 Петр Первый 22, 131
 Толстой, Лев Николаевич 33, 45, 66–67, 194, 243, 254, 269, 291
 Война и мир 33, 66–67, 88
 Томашевский, Борис Викторович 127–129
 Торби, Анастасия Михайловна, графиня 286
 треугольник (художник — государь — идеолог) 17, 22, 202, 206, 208, 222–225, 227, 229–233, 263
 Тургенев, Александр Иванович 187
 Тургенев, Иван Сергеевич 290
 Тынянов, Юрий Николаевич 14–16, 19, 23, 25, 27–28, 30–35, 37–104, 131–132, 197, 201, 235, 238, 243, 251, 254, 263, 266–268, 275, 287, 297, 300–301, 303
 Мнимый Пушкин 79, 81
 Архаисты и Пушкин 85
 Безыменная любовь 84–85, 101, 103
 Восковая персона 77
 Кюхля 39, 45–46, 54, 57, 63, 71, 77, 87, 90, 93–99, 102
 Личность Пушкина 94–95
 Малолетный Витушишников 65, 77
 Подпоручик Кижэ 65, 77
 Пушкин (роман) 25, 41, 45–46, 70–71, 78, 84, 87, 90–91, 93–95, 97–104
 Пушкин (статья) 85–86
 Пушкин и Кюхельбекер 77, 85, 90, 92–93, 95
 Пушкин и Тютчев 85
 Смерть Вазир-Мухтара 23, 25, 27, 31, 38, 43–46, 48–69, 71–73, 75, 85–87, 97, 103–104, 131, 263
 Тютчев, Федор Иванович 12, 70, 108, 112, 118, 194, 291
 Уайт, Хейден (White, Hayden) 5, 7, 38, 40, 55, 81, 83,
 Уланд, Кэрол (Ueland, Carol) 272
 Унгурияну, Дэн (Ungurianu, Dan) 83
 Уэлс, Герберт 210
 «фабулизация» 135
 фабула и сюжет 55, 59, 137
 Фадеев, Александр Александрович 275
 факт 6, 8, 19–20, 23–25, 27–29, 31–35, 44, 46–48, 56, 59, 61–63, 66, 70, 75, 83, 95, 128–129, 135, 137, 184, 220, 246, 251, 256, 290
 Федин, Константин Александрович 47, 239
 Федоров, Михаил Михайлович 285–286
 Фет, Афанасий Афанасьевич 128

- Фомичев, Сергей Александрович
244, 247
- Фонвизин, Денис Иванович 155
Недоросль 153
- формализм 15, 51, 55, 127, 196–198
- Фохт-Бабушкин, Юрий Ульрихович
242–243, 248, 250
- Фуко, Мишель 5
- Фурманов, Дмитрий Андреевич 21, 48
Чапаев 21
- футуристы 114, 118
- Харбин (центр русского зарубежья)
271, 298
- Хитрово, Елизавета Михайловна 248
- Ходасевич, Владислав Фелицианович
14, 16, 23–26, 28, 31–35, 37, 39, 79,
86, 88, 91, 98, 100, 105–116, 119–198,
201, 235, 241, 243, 244, 246, 263,
267–268, 272–274, 287, 289–290,
292, 297–298, 300–301, 303
пушкинский проект 152, 156–157,
160, 162, 164–166, 196–197
незаконченность 152, 164, 192,
196, 198
*Биография Александра Пушкина
до 1820* 172–173
Графиня Е. П. Ростопчина 160–
161
Державин 98, 107, 111, 114, 119,
121–122, 133, 135–138, 148–149,
172, 183, 192, 198
*Державин (К столетию со дня
смерти)* 120, 161
Европейская ночь 109, 159
Памятник 111, 133, 137
«России — пасынок...» 130, 150
Из книги «Пушкин» 157, 166–167, 170
Дядюшка-литератор 166–167,
169–171
Литература 166
Молодость 166–169, 171–172,
174, 176, 181, 184, 188, 191
сериальность построения 184
Начало жизни 166, 168, 170
Черные предки 166
Избранные стихотворения (1927)
159
Колеблемый треножник 79, 151,
159, 162
Конец Ренаты 112, 125
Кровавая пища 130
Литература в изгнании 112–113
Младенчество 110, 138, 194
Муни 124
Некрополь 128, 166
О «Гавриилиаде» 162–163
О Пушкине 152, 165–166, 183,
195–196
Двор — снег — колокольчик 183
Ссора с отцом 185
О Чехове 112, 115
*О чтении Пушкина (К 125-лет-
ней годовщине рождения)* 122
Петербургские повести Пушкина
162, 257
Поэтическое хозяйство Пушкина
152, 159, 163–165, 168, 183, 185,
196, 244
Пушкин 150, 152, 167
Пушкин и Николай I 166, 196
Умирание искусства (рецензия) 114
Статьи о русской поэзии 159–160
«хрестоматийный глянec» 14, 247
хронологическая канва 23, 44–45, 97
см. также биография
«хронологические сдвиги» 61, 88, 95,
104
«хронологическое сгущение» 46, 59,
104
хронология 18, 27–28, 55, 59–60, 77,
134, 136, 220
Царское Село 92, 100, 172, 174, 176, 278
Царскосельский Лицей 45, 90–96, 99,
101, 107, 168–174, 176, 183, 186,
190–191, 248, 276
периоды истории 90, 93–95

- Цвейг, Стефан 18
 Цветаева, Марина Ивановна 194
 цензура 163, 204–206, 208, 210, 213–214, 216, 220–221, 223, 232, 235, 268, 281
 ЦК ВКП(б) 275
 Цявловский, Мстислав Александрович 95, 265, 270, 275
 Чаадаев, Петр Яковлевич 101, 109, 190–191
 Чавчавадзе, Нина Александровна 65, 76
Часовой, журнал 279
 Чацкий, персонаж комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» 76
 «человеческий документ» 126, 129
 Червинская, Лидия Давыдовна 126
 Чернышевский, Николай Гаврилович 247
 Чехов, Антон Павлович 106, 108, 111, 114–116
 чистки 1930-х годов 10
 Чуан Тэфу (Chuan Tefu) 281
 Чудакова, Мариэтта Омаровна 42, 48, 202, 206, 214, 216
 Чуковский, Корней Иванович 31, 39, 50, 83, 275
 Чуковский, Николай Корнеевич 40, 84
 Шаляпин, Федор Иванович 286, 298
 Шанхай (центр русского зарубежья) 281
 Шварцбанд, Самуил Моисеевич 153
 Швондер, персонаж повести
 М. А. Булгакова «Собачье сердце» 203, 223–224
 Шекспир, Уильям 72
 Шишкин, Алексей, персонаж пьесы
 М. А. Булгакова «Александр Пушкин» 259
 шишковисты 170
 Шкловский, Виктор Борисович 55, 86
 Шляпкин, Илья Александрович 23, 44, 66, 97
 Шостакович, Дмитрий Дмитриевич 264
 Штейгер, Анатолий Сергеевич 126
 эволюция литературная 15, 42, 78
 Эдель, Леон (Edel, Leon) 34
 Эйзенштейн, Сергей Михайлович 103
 Эйхенбаум, Борис Михайлович 19, 41, 43, 46, 53–55, 57, 77, 84, 93, 103
 экономика 164
 бережливость 165
 хозяйство 164–165
 экономия 165
 Элиот, Джордж 30
 Эмерсон, Кэрил (Emerson, Caryl) 208–209, 295
 эмиграция 6, 10–14, 16–17, 20, 26, 36, 105, 107–108, 110, 113, 126, 134, 136, 149, 156–157, 159, 166–167, 213, 235, 268–275, 279–285, 287, 294, 298–299, 303
 изгнание 107, 130, 159, 166, 194, 271, 282–283, 294, 299
 писатели 33–36, 126, 156, 274, 287
 см. также русское зарубежье
 Энгельгардт, Егор Антонович 93–95, 101, 190
 biographie romancée 18
 exegi monumentum 146
Figaro Littéraire, журнал 287
Moscow Daily News, газета 277–278
New York Times, газета 302
Paris-Soir, газета 287

Содержание

Глава 1. О создании «полезного прошлого»	5
Глава 2. Научный вымысел: Тынянов и «Смерть Вазир-Мухтара»	38
Глава 3. Факт вымысла: образы Пушкина в произведениях Ю. Тынянова	70
Глава 4. В поисках героя: Ходасевич и его Державин	105
Глава 5. «Прощание с Пушкиным»: Ходасевич и его Пушкин	150
Глава 6. Драматург в волчьей шкуре: Булгаков и его Мольер	199
Глава 7. Пушкин на сцене и вне ее: занавес опускается перед булгаковским Пушкиным	231
Глава 8. Назад в будущее: Пушкин в СССР и в зарубежье	266
Библиография	304
Предметно-именной указатель	321

Научное издание

Анджела Бринтлингер
В ПОИСКАХ «ПОЛЕЗНОГО ПРОШЛОГО»:
биография как жанр в 1917–1937 годах

Директор издательства *И. В. Немировский*

Ответственный редактор *И. Знаешева*

Дизайн *И. Граве*

Редактор *Ю. Булдакова*

Корректоры *А. Нотик, А. Ерешко*

Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 28.07.2020.

Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 21,0.

Тираж 500 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «БиблиоРоссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:

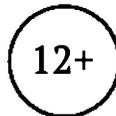
ООО «Караван»

ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»

<http://www.club366.ru>

Тел./факс: 8(495)9264544

email: club366@club366.ru



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*