



Анджела Бринтлингер

В поисках
«полезного
прошлого»

Биография как жанр
в 1917–1937 годах



«Современная западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»

Анджела Бринтлингер

**В поисках «полезного
прошлого». Биография
как жанр в 1917–1937 годах**

«Библиороссика»

2000

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Бринтлингер А.

В поисках «полезного прошлого». Биография как жанр в 1917–1937 годах / А. Бринтлингер — «Библиороссика», 2000 — («Современная западная русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6044208-5-0

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. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-6044208-5-0

© Бринтлингер А., 2000
© Библиороссика, 2000

Содержание

Глава 1	6
Биография или нечто иное? Русские писатели создают новое прошлое	11
Преследуемые призраком Пушкина	22
Глава 2	24
Конец ознакомительного фрагмента.	25

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

Перевод с английского А. Д. Степанова



© 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, разясняя при этом чаще детали, чем общую картину, и копать в груде 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, приспосабливаясь 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 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 «народ-

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.

ным поэтом» прекрасно сочеталось с риторикой Большого террора, призывавшей к уничтожению врагов народа: их следовало арестовывать и исключать из общественной 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, утвер-

ждали 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 [Debrecezy 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 биографа какого-то литературного деятеля, а затем – как биографа 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 напоминая 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», чудаков, 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 рассматривается 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 отношениях 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 эпо-

хой 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 плодотворных 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 romances*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 биофике 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 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 непо-

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.

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

средственно идет к хронике, рецензии, полемике – к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала» [Тынянов 1929: 542].

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 исто-

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.

рии 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 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 перedelки 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.

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 выходивших по всему миру биографий и некоторых связанных с этим жанром теорий.

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.

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 «художественнонаучную» 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 обстановка. Весь он, – такой, каким бывал, «когда не требовал поэта к священной жертве Аполлон»; не ретушированный, благонравный и вдохновенный Пушкин его биографов, – а «дитя ничтожное 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 1927а].

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 проявляются 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 расслышать 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, нарисовать 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 *писательская 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 исторического 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 моей 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; Досто-

евский 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, биографики 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 настоящего. 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 предопределил 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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.