

## ДИНАМИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ПОВЕСТИ Ю. Н. ТЫНЯНОВА «ВОСКОВАЯ ПЕРСОНА» (ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ)

Е. В. Тырышкина

**Ключевые слова:** «Восковая персона» Ю. Н. Тынянова, динамический герой, комбинаторика мотивов и метафор, неполнота владения смыслом

**Keywords:** «The wax person» by Yu. N. Tynyanov, combinatorics of motives and metaphors, incomplete mastery of the meaning

DOI: [https://doi.org/10.14258/filichel\(2025\)1-15](https://doi.org/10.14258/filichel(2025)1-15)

### Введение

Поэтика «Восковой персоны», основанная на теоретических взглядах Ю. Н. Тынянова, исследовалась в работе А. Блюмбаума, который акцентировал идею динамизации формы, вслед за ним Д. А. Матвеева разрабатывала концепцию динамического героя в малой исторической прозе писателя [Блюмбаум, 2002; Матвеева, 2015б, с. 88–118]. Ряд ценных наблюдений в связи с заявленной темой был сделан в работах [Калинина, 1998; Буренина, 2005; Плешкова, 2017].

Уже было отмечено, что Тынянов, как и многие представители европейской и русской модернистской литературы XX века, находился под влиянием философии А. Бергсона («Материя и память» и «Творческая эволюция»), философа, установившего, что человек не может охватить своим сознанием события и явления как целостность, картины прошлого в памяти складываются в «движущуюся киноленту», где главенствует монтажный принцип [Матвеева, 2014]. Этот принцип определяет структуру всех уровней художественного текста «Восковой персоны». Понятие динамического героя в теоретических трудах писателя сформулировано следующим образом: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* — объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов <...>»; «В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (вплоть до противоречий) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему» [Тынянов, 1977, с. 56]; «статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литератур-

ном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно — в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них, как на эквиваленты единства. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» [Тынянов, 1924, с. 9].

### Результаты исследования

«Движущаяся кинолента» памяти выстраивается в соответствии с принципами кадрирования — *дробления / разделения* на отдельные фрагменты, которые сливаются в некое *подвижное единство*, где *границы* и между кадрами, и между фрагментами, образующими образ / изображение, *размыты и весьма условны*. Эти теоретические положения воплощаются определенным образом в художественном тексте «Восковой персоны», определяя картину мира времен правления Петра I, куда вписана система персонажей — исторических и вымышленных по законам жанра исторического романа / повести.

В повести Ю. Н. Тынянова *дробление* — это «*membra disjecta*», разъятые члены, разрозненность элементов исторической картины как материально-телесно-вещной, где все персонажи «встроены» в интерьер и пейзаж как изображение в кадре. Разъятые члены — это и восковая персона Петра в процессе ее создания, включая подготовительный этап снятия маски, и кунсткамера с ее разнородными коллекциями минералов, таксидермированных животных, господином Буржуа (его заспиртованный желудок, скелет, кожа), головы младенцев, и головы Вильяма Менса и Анны Гамильтон в склянках; убранство похоронной залы Петра, где украшения и скульптуры представляют собой разборную композицию. Даже голос Петра какое-то время существует отдельно от него — им говорит попугай. Границы колеблются между вещью и живой / мертвой плотью, тем, что сотворено природой и создано человеком. Портретные характеристики персонажей, как будто составленные из деталей, подчиняются этому же принципу дробления и комбинирования. Настойчиво повторяются головы, руки, ноги, носы, жилки, значение этих частей тела колеблется в зависимости от контекста.

*Соединение* маркируется в тексте мотивикой спирта и воска. При том что эти вещества так различаются на первый взгляд, в повести они образуют двуединый код связывания, погружения всего живого и неживого в текучую, нестабильную субстанцию (спирт / вино). В спирт погружены экспонаты кунсткамеры, вино — пьют живые. Закономерно, что в тексте так много места уделено сюжетным ситуациям пьянства / опьянения, все — от Петра, Екатерины, придворных, царедворцев — до рабочих и двупалых монстров в кунсткамере неумеренно пьют алкоголь. Лежандр и Лебланк подробно обсуждают сорта вина в фортине и т.д. Спирт фиксирует мертвое, создавая иллюзию живого, и здесь *семантика спирта сопрягается с таковой воска — вещества, создающего иллюзию жизни*. Эта иллюзия может приводить к комическим эффектам (попытка съесть восковое яблоко Павлом Ягужинским, принявшим его за настоящее), так и к тем, которые принято описывать в терминах «жуткого» (восковая персона Петра в кунсткамере и эпизоды «встречи» с ним Якова и Ягужинского). Но у спирта есть и еще одна структурная функция — снятие / потеря границ, разгул дионисийской стихии подразумевает не просто опьянение, а исступление, *нетождественность* самому себе. Эта проблема личностной идентификации обыгрывается и на уровне фабулы, когда герои подчас испытывают трудности обретения границ своей личности, неподвластной им самим в определенные моменты жизни: Меншиков, у которого многократно меняются обличье, манеры, поведение, характер на протяжении его жизни; Ягужинский дома перед зеркалом разыгрывает различные роли «самого себя», а его жена оказывается здесь же в роли зрителя; Екатерина однажды просыпается Мартой, Петр, также просыпающийся несколько раз, и все разным. Изменение сознания и восприятия мира и себя на границе сна и яви в литературе — прежде всего, эстетическое открытие М. Пруста, но вряд ли можно определенно говорить о прямом влиянии Пруста на Тынянова, деятели ОПОЯЗ'а творчеством Пруста не заинтересовались [Михайлов, 2000; Таганов, 2023].

Воск в своих разнообразных функциях многозначен, он также пронизывает все сферы человеческой деятельности — из него изготавливают формы для пушек, косметические средства / лекарства, его даже едят, а в руках художника он становится материалом для создания произведения искусства. Это природное вещество пластично и создает иллюзорное впечатление жизнеподобия. При этом обе субстанции нестойки — спирт испаряется, воск не терпит высоких температур. И спирт, и воск сопрягают две сферы — живого и неживого с их подвижными границами, но только воск существует в нескольких пространствах — природы, быта и искусства.

Указанный принцип разделения-связывания-трансформации не только маркирован мотивами и метафорами этих веществ, но и функционирует на уровне языковой ткани: вещный мир и мир живых / мертвых существ представлен повторами словесных рядов, образующих своеобразную сетку, единое ризоматическое поле «колеблющихся» значений, движение и единство сюжета обеспечивается функционированием конструктивных элементов в различных контекстах.

Связь исторических лиц и вымышленных персонажей, обеспеченная случайностью, обозначена «столкновением» в пространстве и времени, общностью сюжетных ситуаций и, конечно, языковой игрой, повторами языковых конструкций в различных комбинациях. Эта связь может быть явной и «плотной», может быть менее заметной и неочевидной, но всегда значимой. Все персонажи повести «Восковая персона», согласно установившейся после В. Скотта традиции исторического романа / повести [Альтшуллер, 1996], представляют собой как «реальных» исторических лиц, так и выдуманных. Однако создаются они в процессе письма по принципу сложной, осциллирующей комбинаторики, особого пазла, где все связаны со всеми за счет сквозных мотивов / деталей и метафор, но эти повторы не являются тавтологией, а порождают «колебание» смысла. В научной литературе эти связи отчасти уже описаны (система двойников), но не с исчерпывающей полнотой.

Метафора «художество» делает двойниками Петра и Растрелли: *«На кого оставить ту великую науку, все то устройство, государство и, наконец, немалое искусство художества?»*<sup>1</sup>[Тынянов, 1959, с. 360]; *«И Растрелли не любил делать портреты прямые, он любил делать медный портрет, гнутый. Такого человека, если б кто переманил, то мало дать миллион: у него в одном пальце было больше радости и художества, чем у всех немцев»* (с. 363). И Петр — царь, и Растрелли — художник творят вокруг себя мир по собственной воле, что их сближает; сближает и мотив насилия над «материалом» (сцена деформации восковой маски), но «художество» Растрелли — создание бессмертных произведений искусства, а Петра — создание государства, где «строительным материалом» являются люди. При том что искусство не может быть чистым мимесисом и является актом воли творца, а насилие — проявление энергетического «озарения» (эпизод с лошадью, которую ударяет Растрелли и внезапно понимает, как будет выглядеть конная статуя Петра), но стихийные действия художника описаны с помощью «природных» метафор: *«И на листах он написал великое количество несклади-*

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

цы, сумбура, недописи — заметки — и ясных чисел, то малых, то больших, кудрявых, — обмер. Почерк его руки был как пляс карлов или же, как если бы вдруг на бумаге вырос кустарник: с полетами, со свиными хвостиками, с крючками; внезапный грубый нажим, тонкий свист и клякса. Такие это были заметки, и только он один их мог понимать. А рядом с цифрами он чертил палец, и вокруг пальца собирались цифры, как рыба на корм, и шел объем и волна — это был мускул, и била толстая фонтанная струя — и это была вытянутая нога, и озеро с водоворотом был живот. Он любил треск воды, и мускулы были для него как *трещание струи*» (403). При том что мотив насилия объединяет Петра и Растрелли, творчество художника — это и состязание с природой, и уподобление ей, и эта со-природность входит в противоречие с агрессивной политической деятельностью царя.

Растрелли боится умереть от «отягощения пузыря» и опасается, что его отравят конкуренты, он проецирует на себя болезнь Петра и ситуацию, когда царь находит записку Вильяма Монса к Екатерине с «составом питья», то есть яда для «хозяина». Это сближение за счет мотивов болезни и боязни отравления не мотивируется фабульной логикой, зеркальный повтор гипотетической смерти Растрелли прочитывается как знак превратности судьбы двойников в эпоху барокко (*memento mori*). Момент двойничества маркирован и сценой поцелуя Растрелли восковой маски Петра (с. 419) [Ямпольский, с. 209–210].

Описание пальцев Растрелли коррелирует с описанием рук врача Лацаритти: «Меньшиков с беспокойством следил за пальцами Растреллия. Маленькие пальцы, кривые от холода и водки, красные, морщинистые, мяли воздушную глину» (с. 366); «По лестнице граф Растреллий всходил бодро и щупал рукой перилы, как будто то был набалдашник его собственной трости. У него были руки круглые, красные, малого размера» (363); «В соседней комнате итальянский лекарь Лацаритти, черный и маленький, весь щуплый, грел красные ручки, а тот аглицкий, Горн, точил длинный и острый ножик, — резать его» (с. 360). Маленькие красные пальцы Растрелли (ср.: «И малые руки пошли в ход», когда начинается создание «персоны») — и «красные ручки» врача, готовящегося «резать» больного Петра, опять-таки представляют собой «повтор / отражение» ситуации «преображения материала», неизменно связанной с насилием. Но если врач свидетельствует о приближающейся смерти царя (о чем Растрелли узнает раньше всех), то художник создает иллюзию жизни в виде восковой персоны.

Растрелли ощупывает перила в доме Меншикова, умирающий Петр «... руками дополз до кресел. Кресла были дубовые, точеные, и вместо

*ручек — женские руки. Он в последний раз подержался за дубовые тонкие пальцы...*» (с. 374). Герои вписаны в картину мира, где границы живого, неживого, подобного живому маркируются повтором детали, не являющейся тавтологией, так как приращение смысла обеспечивается наложением контекстов: *тонкие пальцы* — *тонкая рука* (жены Ягужинского) — *пальцы* Растрелли и Лацаритти — *шесть пальцев* Якова — *дубовые пальцы* — *дубовый торс* восковой персоны — *гробы из дуба* (разговор Лебланка и Лежандра). Колебание смысла образуется на стыке лексических полей, где каждое слово обрастает дополнительными значениями за счет пересечения / наложения контекстов: изящество, женская красота, соблазн, творческая сила, насилие и боль, монструозность как одаренность (о Якове сказано, что он умный), имитация жизни, долговечность произведения искусства, прочность природного материала (дерево), смерть. «Парная конструкция» Петр — Растрелли или Меншиков — Ягужинский эксплицирована в повести за счет исторических фактов и явной языковой игры. Последняя пара — соперники, которые борются за власть, и, при всей их непохожести, все же сравниваются с птицей, что обыгрывается в художественной целостности текста отсылками к описанию кунсткамеры с ее чудесными экспонатами, и в том числе — с голубой птицей. Когда Меншиков сближается с Екатериной после смерти Петра, он радостно размышляет о «птице в руке», эта метафора проблематизирует все значения «птичьего кода», порождая осцилляцию семантики власти, неожиданности случая, игры судьбы.

Но можно наблюдать и парное «уподобление» героев, которые на первый взгляд представляют собой скорее пример «расподобления». Например, Растрелли и Екатерина, телесность которых намеренно подчеркнута, телесность чисто природная — толстые икры Растрелли, и сильные, сильнее, чем у всех, ноги Екатерины (семантика устойчивости, близость к земле). Но внутреннее напряжение задается очевидной антитезой рук и ног (только руки могут созидать): *маленькие красные* руки художника и *большие красные* ступни царицы. Красный цвет по определению — цвет крови, страсти, жизненной энергии. Очевидно, что Екатерина живет только телесной жизнью, где на первом плане — физиология, эротические порывы, так как этот «язык» дается ей лучше всего. Знание латгальского, шведского, немецкого, русского языков — это знание тела, естественного, как дыхание. Растрелли не знает русского, кроме одного слова «Работа!», он объясняется руками — и его понимают. Коммуникация как обмен телесными знаками объединяет обоих, но если для Екатерины — это секс, природа как таковая, для Растрел-

ли — творчество, в котором он состязается с природой. И это «уподобление природе» двух столь разных героев подкрепляется сравнением: «И тут Растреллий захохотал, как смеется *растущее дитя*: его глаза скрылись, нос сморщился...» (366); «А понимала она только один человеческий язык, и тот язык был как *дитя растущее*, или листья, или сено, или те девки на молодом дворе...» (с. 408).

### Заключение

Примеры можно множить, но очевидно, что принцип повтора деталей в различных вариациях воплощается в сложной языковой игре, где за счет лексической, синтаксической валентности, ассоциативных связей образуется сложно построенная «подвижная» конструкция текста.

Т.Д. Венедиктова в своей статье «Остранение в составе эстетического опыта: к прагматике литературного стиля» обращается к проблеме исторических версий остранения и ссылается на К. Гинзбурга, который различает «классическое» и «модернистское» использование этого приема [Гинзбург, 2006]. Если в первом случае «остранение» снимает завесу ложного и обнажает всеобщую истину, то во втором — результатом становится сомнение «в отношении всех... объясняющих конструкций, претендующих на объективность и истинность» [Венедиктова, 2022, с. 142].

Творчество Ю.Н. Тынянова, в частности, цикла малой исторической прозы («Подпоручик Киже», «Малолетний Витушишников» и «Восковая персона») является ярким примером подобного модернистского «остранения». Индивидуальный / субъективный опыт человека в его восприятии себя, других, истории как жизненного потока становится центральной проблемой, где нет и не может быть единого знания и смысла конструируются по принципу динамической модели — как автором, так и читателем. Тыняновское понимание истории, воплотившееся в литературных произведениях, это «... не только фантазия о том, что все могло быть иначе, но и способ продемонстрировать свое тотальное недоверие к официальному описанию исторического процесса, подчиняющемуся идеологии» [Матвеева, 2015а, с. 141].

В «Восковой персоне» при характеристике героев используется прием комбинаторного повтора мотивов и метафор при неопределенной «плавающей» референции. Одни и те же детали описания тела, внешности, поведения встречаются при характеристике героев, живых и мертвых, исторических деятелей, вымышленных персонажей, картины мира в целом, в связи с чем проблематизируется не только идентификация ге-

роя, лишённого привычной «определённости», возникает «эффект неполноты владения смыслом собственного повествования <...>, даже непостижимости описываемых явлений. Не только пишущий, но и читающий переживает произведение как *длящееся*, „*делание*”» [Венедиктова, 2022, с. 142]. История конструируется как фикция, её воссоздание априори субъективно и в акте творения, и в акте рецепции.

### Библиографический список

Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб.: Академический проект, 1996. 335 с.

Блюмбаум А. Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002. 200 с.

Буренина О. Абсурдное и аномальное. Репрезентация анатомических аномалий руки // Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетей, 2005. С. 263–285.

Венедиктова Т. Д. Остранение в составе эстетического опыта: к прагматике литературного стиля // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2022. № 2. С. 140–50.

Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое литературное обозрение. 2006/4, № 80. С. 9–29.

Калинина И. А. Конструктивная функция метафоры в повести Ю. Тынянова «Восковая персона» // Культура и текст. Литературоведение. Часть II. СПб.; Барнаул, 1998. С. 47–55.

Матвеева Д. А. Влияние философии А. Бергсона на теоретические и художественные установки Ю. Тынянова // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 30–37.

Матвеева Д. А. Концепция исторической прозы Ю. Н. Тынянова (на примере рассказов «Подпоручик Киже», «Малолетный Витушишников» и повести «Восковая персона») // Сибирский филологический журнал. 2015а. № 3. С. 140–152.

Матвеева Д. А. Поэтика малой прозы Ю. Н. Тынянова: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015б. С. 88–118.

Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе. М.: Рудомино, 2000. С. 5–45.

Таганов А. Н. Рецепция Пруста в России в 1920-е гг. // Литературный факт. 2023. № 2 (28). С. 241–264.

Плешкова О. И. Повесть Ю. Н. Тынянова «Восковая персона» в аспекте теории литературной эволюции: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 238 с.

Ямпольский М. Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.



### Источники

Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: ACADEMIA, 1924. 139 с.

Тынянов Ю. Н. Сочинения в 3 тт. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 359–464.

### References

Al'tshuller, M. G. The era of Walter Scott in Russia. Historical novel from the 1830s, St. Petersburg, 1996, 335 p. (In Russian)

Blyumbaum A. Construction of mnimost': to the poetics of "Wax Person" by Yuri Tynyanov, St. Petersburg, 2002, 200 p. (In Russian)

Burenina O. Absurd and anomalous. Representation of anatomical abnormalities of the hand. *Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny XX veka* = Symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the twentieth century, St. Petersburg, 2005, p. 263–285. (In Russian)

Ginzburg K. Defamiliarization: the background of a literary device. *Novoe literaturnoe obozrenie* = New Literary Review, 2006/4, no. 80, p. 9–29. (In Russian)

Kalinina I. A. The constructive function of metaphor in Y. Tynyanov's story "The Wax Person". *Kul'tura i tekst. Literaturovedenie. Chast' II* = Culture and text. Literary studies. Part II, St. Petersburg; Barnaul, 1998, pp. 47–55. (In Russian)

Matveeva D. A. The influence of A. Bergson's philosophy on the theoretical and artistic attitudes of Y. Tynyanov. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Tomsk State University, 2014, no. 378, p. 30–37. (In Russian)

Matveeva D. A. The concept of historical prose by Yu. N. Tynyanov (on the example of the stories "Second Lieutenant Kizhe", "Little Vitushishnikov" and the story "The Wax Person". *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* = Siberian Philological Journal, 2015a, no. 3, p. 140–152. (In Russian)

Matveeva D. A. Poetics of short prose by Yu. N. Tynyanov. Abstract of Philol. Cand. Diss. Novosibirsk, 2015b, p. 88–118. (In Russian)

Mikhaylov A. D. The Russian fate of Marcel Proust. *Marsel' Prust v russkoy literature* = Marcel Proust in Russian literature, Moscow, 2000, p. 5–45. (In Russian)

Taganov A. N. Reception of Proust in Russia in the 1920s. *Literaturnyy fakt* = Literary fact, 2023, no. 2 (28), p. 241–264. (In Russian)

Pleshkova O. I. Story by Yu. N. Tynyanov's "The Wax Person" in the aspect of the theory of literary evolution, Barnaul, 2017, 238 p. (In Russian)

Venediktova T. D. Defamiliarization as part of aesthetic experience: towards the pragmatics of literary style. *Vestnik Moskovskogo universiteta* = Bulletin of Moscow University, 2022, no. 2, pp. 140–50. (In Russian)

Yampol'skiy M. The Demon and the Labyrinth, Moscow, 1996, 336 p.  
(In Russian)

### **List of Sources**

Tynyanov Yu. N. Poetics; History of Literature; Movie, Moscow, 1977, 578 p.  
(In Russian)

Tynyanov Yu. N. The problem of poetic language, Leningrad, 1924, 139 p.  
(In Russian)

Tynyanov Yu. N. Works in 3 vols, vol. 1, Moscow; Leningrad, p. 359-464.  
(In Russian)