

Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

## **Восьмая**

# **международная летняя школа по русской литературе**

*Статьи и материалы*

Каукоемриälä (Цвелодубово)  
Свое издательство  
2012

Редакционная коллегия:

Балакин А. Ю., Долинин А. А.,  
Кобринский А.А. (председатель),  
Лекманов О. А., Люстров М.Ю.

*Печатается при финансовой поддержке Комитета по  
науке и высшей школе Санкт-Петербурга.*

Восьмая международная летняя школа по  
русской литературе / Сборник статей. —  
Санкт-Петербург: Свое издательство,  
2012. — 356 с.

ISBN 978-5-4386-0079-4

## **К десятилетию Международной летней школы по русской литературе на Карельском перешейке (2001 – 2011)**

Когда произносят слова «летняя школа», то люди, имеющие отношение к филологии, обычно вспоминают Юрия Лотмана и организованные им в Эстонии летние школы по вторичным моделирующим системам. Парадоксально, но первая из них состоялась в 1964 году, когда был снят Хрущев и вся страна после отшумевшей «оттепели» начала быстро двигаться в сторону «замерзания». С перерывами эти школы продолжались до 1974 года, всего их прошло пять (одна — «зимняя»), шестая состоялась после длительного перерыва в 1986 году.

Лотмановские летние школы стали важнейшим фактором в развитии не только славистики, но и вообще гуманитарной науки на территории СССР. На относительно «нейтральной» территории Эстонии собирались молодые и не очень молодые ученые, представлявшие разные ответвления бурно развивавшейся тогда семиотики. Возникла прекрасная возможность обменяться мыслями, сопоставить планы, поспорить, начинающим ученым послушать уже состоявшихся и поработать вместе с ними.

В 1990 году Ю.М. Лотман продиктовал маленькую мемуарную статью «Зимние заметки о летних школах», в которой было сформулировано главное отличие этого вида научного общения:

«Принцип Летней школы не равен принципу конференции или симпозиума. Он состоит в том, что ученые собираются в определенный период и живут вместе. Вся Летняя школа — цепь разговоров. Центры их — залы заседаний, где задаются темы, определяются точки зрения и лагеря. А затем обсуждения продолжаются в самых разных местах и формах. Это создавало непосредственную и исключительно неформальную обстановку. Участники школ не считали себя носителями законченных знаний, а понятие школы предполагало открытость и постоянное взаимное обогащение»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Зимние заметки о летних школах // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 295.

Каждый ученый знает, что на научной конференции главное — все не доклады и их обсуждения, а разговоры в «кулуарах». Именно здесь вопросы ставятся «по гамбургскому счету», споры ведутся без скидок на ученые степени и звания, а тщательно отпечатанный текст доклада, аккуратно прочитанный в конференц-зале, тут помочь уже не может. На мой взгляд, сама идея летней школы — это попытка создать конференцию без официальной части, со сплошными «кулуарами», когда работа и отдых настолько переплетены между собой, что разделить их уже не представляется возможным, да и желания такого ни у кого не возникает.

Лотмановские летние школы задали очень высокую научную планку. Практически все тогдашние молодые ученые стали впоследствии ярчайшими филологами и философами, а о «мэтрах», принимавших в них участие, и говорить нечего: среди них были Р.О. Якобсон, Вяч. Вс. Иванов, А.М. Пятигорский, И.И. Ревзин, Г.А. Лесскис, П.Г. Богатырев и другие. Излишне говорить, насколько утопической была бы сейчас попытка хоть как-то воспроизвести сейчас этот уровень, особенно учитывая тяжелейшие потери, которые понесла российская филология в последние годы. Поэтому ни о какой сознательной реинкарнации тартуских Летних школ в начале XXI века, под Петербургом, никто никогда всерьез не думал. Когда в 2001 году впервые зашла речь о проведении такой школы, то имелось в виду лишь начальное встраивание в традицию внесистемного научного общения, где молодые филологи могли бы свободно общаться с серьезными учеными.

Покойный академик Владимир Топоров в своем мемуаре попытался ответить, что же способствовало в тартуских летних школах созданию уникальной атмосферы свободного сотворчества, как он писал, — «атмосферы особой открытости, пронизательности, общительности, отзывчивости, взаимной симпатии, почувствованную почти всеми сразу и со временем закрепленную *памятью сердца*»<sup>2</sup>. Эту причину он определил как «нездешность» условий, в которых все оказались. Удивительная природа, скромный, но разумный и достойный быт, чувство раскрепощенности в этом пространстве свободы. И Г.А. Лесскис, вспоминая Кяэрику (именно там, в летнем студенческом лагере под Тарту проходили первые школы), рисует совершенно идиллическую картину нетронутой, первозданной природы:

«Всё имело девственный вид, несмотря на лагерь, — звери были непуганые, леса незахламленные. Через дорогу временами перебега-

---

<sup>2</sup> Топоров В. Вместо воспоминания // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 335.

ли поросята с кабанихой, а однажды мы с Владимиром Николаевичем Топоровым видели, как бежала в гору вдоль дороги красно-рыжая лиса...»<sup>3</sup>.

Что это как не описание того же самого механизма, который работает в идиллической топике, подчеркивая чистоту и первозданность душ героев? Так и ученые — вырываясь из официальной обстановки своих институтов, оказывались в мире, где сама природа делала смешными даже мысли о той совокупности условностей (неважно — продиктованных ли советскими реалиями или же определенных «научными традициями»), которая была ими оставлена в городах.

В 2001 году А.А. Кобринским, автором идеи летних школ под Санкт-Петербургом и впоследствии постоянным председателем их Оргкомитета, было выбрано место для их проведения — база СПбГУ на Карельском перешейке, примерно в 20 минутах езды от Зеленогорска (полтора часа от самого Петербурга), в месте, которое уже своим названием порождает романтические предчувствия — Семиозерье. На самом деле, там даже не семь, а восемь озер разной величины, расположенных в чудесном сосновом лесу. Имела значение и мифология места: Семиозерье расположено в нескольких километрах от поселка Поляны, носившего при финнах название Уусикиркко («Новая церковь» — фин.). Это название хорошо известно любому специалисту по русскому авангарду — именно здесь, в двух верстах от станции, была дача художника Михаила Матюшина и его жены поэтессы Елены Гуро, здесь Гуро и была похоронена в 1913 году. Именно на даче Матюшина в том же 1913 году прошел Первый (и он же, заметим, последний) всероссийский съезд футуристов, на котором присутствовали также Алексей Крученых и Казимир Малевич. Несмотря на то, что ни матюшинская дача, ни могила Гуро не сохранились, мифология местности играет большую роль в создании «филологической атмосферы». Кроме Уусикиркко, летние школы проводились и в других местах Карельского перешейка: Серово (Vammelsuu, 2006), Цвелодубово (Kaukolempiälä, 2011).

Первоначально участие «взрослых» в летней школе ограничивалось их выступлениями в дискуссиях по поводу докладов «молодых» и беседами в кулуарах. Высказанные по итогам проведения школы пожелания привели к изменению формата, который начал действовать с 2005 года и не изменился до сих пор: приглашаются молодые филологи, специалисты по русской литературе (студенты старших курсов, аспиранты, молодые кандидаты наук), каждый из них дела-

---

<sup>3</sup> Лесскис Г. О летней школе и семиотиках // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 314.

ет небольшой доклад по теме своих исследований; кроме этого им читают лекции приглашенные известные ученые, которые потом также участвуют в обсуждениях и дискуссиях. С самой первой школы было решено по результатам ее работы издавать сборник статей.

Увы, далеко не сразу стало понятно, что школы станут регулярными и ежегодными. В 2001 году финансирование было предоставлено по программе «Интеграция», после чего возник четырехлетний перерыв из-за банального отсутствия денег. «Интеграция» приказала долго жить, а Российский гуманитарный научный фонд раз за разом отклонял (и отклоняет до сих пор) наши заявки, очевидно, считая бессмысленной такую трату государственных денег. Между тем, какими бы малобюджетными ни были школы, на их проведение деньги требовались, как и на издание сборников. Помог юбилей: в 2005 году Александром Кобринским была организована научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Даниила Хармса, на которую были получены частные спонсорские средства. По договоренности со спонсором часть денег была направлена на проведение летней школы, посвященной русскому авангарду. Читать лекции на эту школу приехали многие участники конференции.

Так сложилось с самого начала, что основной контингент молодых ученых был из Москвы и Санкт-Петербурга. Больше всего талантливейшей молодежи по традиции приезжало из Российского государственного гуманитарного университета, чуть меньше из МГУ. Петербург обычно представляли СПбГУ и РГПУ им. А.И. Герцена. Однако Москвой и Петербургом география не исчерпывалась: на восьми прошедших с 2001 года летних школах побывали коллеги из Саратова, Иванова, Новосибирска, Воронежа, Вятки, Калуги, Калининграда и других городов, а также молодые филологи из Женевы, Варшавы, Белграда, Киева, Хельсинки, Токио и, конечно, Тарту. Стоит назвать и имена участвовавших в заседаниях видных представителей филологического цеха: А.В. Лавров (Санкт-Петербург), С.И. Николаев (Санкт-Петербург), Д.П. Бак (Москва), Н.А. Богомолов (Москва), А.А. Долинин (Санкт-Петербург – Мэдисон, США), В.В. Емельянов (Санкт-Петербург) Ж.-Ф. Жаккар (Женева, Швейцария), Г.А. Левинтон (Санкт-Петербург), М.Б. Мейлах (Страсбург, Франция) Ж. Нива (Франция-Швейцария), Р.Д. Тименчик (Иерусалим, Израиль), А. Жолковский (Лос-Анджелес, США), Л. Панова (Лос-Анджелес, США), А.Г. Бобров (Санкт-Петербург) и многие другие. Усилилась и организационная сторона: если первую летнюю школу профессор А.А. Кобринский готовил практически один, то позже сформировался небольшой международный орг-

комитет, куда кроме него вошли также московские профессора Олег Лекманов и Михаил Люстров, доктор Геннадий Обатнин, петербуржец, преподающий в Хельсинки, старший научный сотрудник Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН) Алексей Балакин и, конечно, уже упомянутый профессор Александр Долинин.

Начиная с 2005 года, летние школы стали проводиться ежегодно, хотя гарантированного финансирования до сих нет и каждый раз его приходится собирать по крохам, порой, получая подтверждение в самый последний момент. Но можно уже с определенностью сказать, что уровень участников значительно вырос и каждая последующая школа по своему «молодежному» составу оказывается не только не слабее, но во многом, сильнее предыдущей.

За десять лет существования школы возникло самое главное — научная традиция

Как и полагается, студенты идут в аспирантуру, аспиранты защищают диссертации, через некоторое время они уже приезжают на летнюю школу в несколько более высоком статусе. Стали сложившимися и признанными учеными приезжавшие на первые школы Алина Бодрова, Мария Котова, Михаил Велижев, Алексей Вдовин, расширяется география участников и читающих лекции профессоров. Летняя школа на Карельском перешейке превратилась в один из центров пересечения научных интересов молодых литературоведов-русистов — наряду с Тарту, Таллином, Москвой...

Помимо общности исследовательских установок и базовых принципов работы, создавалась еще и человеческая общность, без которой немислимо какое бы то ни было совместное творчество.

В заключение, несколько слов необходимо сказать о структуре этого и других сборников, составленных по материалам наших летних школ: первую часть образовали переработанные авторами лекции «взрослых» филологов; вторую — тексты докладов молодых участников школ.

Мы надеемся и даже уверены в том, что традиция летних школ не прервется еще очень долго, так что нам не раз будет суждено всем вместе встретиться в уютном и живописном Семиозерье.

Александр БОБРОВ  
(Санкт-Петербург)

## Заговоры из «Тихого Дона» и сборник магических текстов из Каргополья

В шестой главе третьей части первой книги «Тихого Дона» описано переписывание заговорных текстов казаками-второочередниками, отправляющимися на войну.

«— Я вас, сынки, вот об чем прошу. Дюже прошу, и вы слово мое попомните, — заговорил дед.

Петро отвернул полу шинели, прислушался.

— Помните одно: хочешь живым быть, из смертного боя целым выйтить — надо человечью правду блюсть.

— Какую? — спросил Степан Астахов, лежавший с краю. Он улыбнулся недоверчиво. Он стал улыбаться с той поры, когда услышал про войну. Она его манила, и общее смятение, чужая боль утишали его собственную.

— А вот какую: чужого на войне не бери — раз. Женщин упаси бог трогать, и ишо молитву такую надо знать.

(...)

— А молитва, какая она?

Дед сурово насталил глаза, ответил всем сразу:

— Женщин никак нельзя трогать. Вовсе никак! Не утерпишь — голу потеряешь али рану получишь, посля споашишься, да поздно. Молитву скажу. Всю турецкую войну пробыл, смерть за плечьями, как переметная сума, висела, и жив остался через эту молитву.

Он пошел в горницу, порылся под божницей и принес клеклый, побуревший от старости лист бумаги.

— Вот. Вставайте, поспишите.

(...)

— Молитва при набеге — это ишо не в наши времена сложенная. Деду моему покойнику от его деда досталась. А там, может, ишо раньше была она. В старину-то с рогатинами воевать шли да с сагайдаками.

Списывали молитвы на выбор, кому какая приглянется»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Шолохов М.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1956. Т. 2. Тихий Дон: Книга первая. С. 276–277.



Далее в романе «Тихий Дон» приведен полный текст переписываемых казаками трех заговоров, озаглавленных соответственно как «Молитва от ружья», «Молитва от боя» и «Молитва при набеге».

### **(1) «Молитва от ружья»**

Господи, благослови. Лежит камень бел на горе, что конь. В камень нейдет вода, так бы и в меня раба Божия и в товарищей моих, и в коня моего не шла стрела и пулька. Как молот отпрядывает от ковадла, так и от меня пулька отпрядывала бы. Как жернова вертятся, так не приходила бы ко мне стрела, вертелась бы. Солнце и месяц светлы бывают, так и я, раб Божий, ими укреплен. За горой замок, замкнут тот замок, ключи в море брошу под бел-горюч камень Алтор, не видный ни колдуну, ни колдуннице, ни чернецу, ни чернице. Из океан-моря вода не бежит, и желтый песок не пересчитать, Так и меня, раба Божья, ничем не взять. Во имя Отца и Сына и святого Духа. Аминь.

### **(2) Молитва от боя**

Есть море-океан, на том море-океане есть белый камень Алтор, на том камне Алторе есть муж каменный тридевять колен. Раба Божьего и товарищей моих каменной одеждой одень от востока до запада, от земли и до небес; от вострой сабли и меча, от копья булатна и рогатины, от дротика каленого и некаленого, от ножа, топора и пушечного боя; от свинцовых пулек и от метких оружий; от всех стрел, перенных пером орловым, и лебединым, и гусиным, и журавлиным, и дергуновым, и вороновым; от турецких боев, от крымских и австрийских, нагонского супостата, татарского и литовского, немецкого, и шилинского, и калмыцкого. Святые отцы и небесные силы, соблюдайте меня, раба Божьего. Аминь.

### **(3) Молитва при набеге**

Пречистая владычица святая Богородица и господь наш Иисус Христос, благослови, Господи, набегу идучи, раба Божьего и товарищей моих, кои со мною есть, облаком обволоки, небесным святым каменным твоим градом огради. Святой Дмитрий Солунский, ущити меня, раба Божьего, и товарищей моих на все четыре стороны: лихим людям ни стрелять, ни рогаткою колоть и ни бердышем сечи, ни колоти, ни обухом прибити, ни топором рубити, ни саблями сечи, ни колоти, ни ножом не колоти и не резати, ни старому и ни малому, и ни смуглому и ни черному; ни еретику, ни колдуну и ни всякому чародею. Все теперь предо мною, рабом Божьим, посироченным и судимым. На море на океане на острове Буяне стоит столб железный.

На том столбе муж железный, подпершия посохом железным, и заколевав он железу, булату и синему олову, свинцу и всякому стрельцу: «Пойди ты, железо, во свою мать-землю от раба Божья и товарищей моих и коня моего мимо. Стрела древоколкова в лес, а перо во свою мать-птицу, а клей в рыбу». Защити меня, раба Божья, золотым щитом от сечи и от пули, от пушечного боя, ядра, и рогатины, и ножа. Будет тело мое крепче панцыря. Аминь»<sup>2</sup>.

В романе текст заговоров завершается авторской ремаркой: «Увезли казаки под натальными рубахами списанные молитвы. Крепили их к гайтанам, к материнским благословениям, к узелкам со щепотью родимой земли, но смерть пятнила и тех, кто возил с собою молитвы. Трусами истлевали на полях Галиции и Восточной Пруссии, в Карпатах и Румынии — всюду, где польхали зарева войны и ложился копытный след казачьих коней»<sup>3</sup>.

Поиск источников вошедших в состав «Тихого Дона» магических текстов уже привлекал внимание исследователей. Б.Н. Проценко пришел к выводу, что заговоры из романа явились результатом творческой переработки М.А. Шолоховым старинных заговоров донских казаков<sup>4</sup>. Он привел ряд параллелей между заговорами «Тихого Дона» и текстами, опубликованными Л.Н. Майковым из рукописного сборника конца XVII в.<sup>5</sup>

Точка зрения Б.Н. Проценко недавно была подвергнута основательной и серьезной критике в монографии А.В. Коровашко<sup>6</sup>. Исследователь показал, что приведенные Б.Н. Проценко параллели являются «общими местами» и формулами заговорной традиции (например, «Господи, благослови, отче!», «меня, раба Божия»;

---

<sup>2</sup> Там же. С. 277–278.

<sup>3</sup> Там же. С. 278–279.

<sup>4</sup> *Проценко* Б.Н. 1) Фольклор в романе М.А. Шолохова: «Тихий Дон» и духовная культура донских казаков // Изв. вузов. Сев.-Кавк. региона. Обществ. науки. 2000. №2. С. 8–12; 2) Фольклор в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» и духовная культура донских казаков // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. материалов научной конференции. Вып. 5. М., 2003. С. 125–133.

<sup>5</sup> *Майков* Л.Н. Заговоры донских казаков (Из рукописного сборника конца XVII века, принадлежащего А.Ф. Бычкову) // Живая старина. 1891. Вып. 3. С. 135–136. То же: *Проценко* Б.Н. Духовная культура донских казаков: Заговоры, обереги, народная медицина, поверья, приметы. Ростов-на-Дону, 1998. С. 242–245 (№371–375).

<sup>6</sup> *Коровашко* А.В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков. М., 2009. С. 275–284.

«Есть море-окиан, на том море-окияне»; «с земли до небеси, и от востока до запада», «облекусь облаки», «ни стару, ни младу» и т. д.). А.В. Коровашко считает мнение о происхождении заговоров «Тихого Дона» «в результате почти колдовских манипуляций Шолохова» над «Заговорами донских казаков» из публикации Л.Н. Майкова «абсурдным». Исследователь пишет: «Следовать логике Б.Н. Проценко в данном случае — все равно, что декларировать зависимость одного любовного романа от другого: и там и там кипят нешуточные страсти, и там и там на пути к счастью приходится преодолевать какие-то препятствия»<sup>7</sup>.

А.В. Коровашко обнаружил действительно близкие параллели к заговорам «Тихого Дона» совершенно не там, где искал их Б.Н. Проценко. Проведенные им сопоставления текстов показали, что наиболее близкие параллели к этим заговорным текстам находятся в севернорусской рукописной магической традиции, а именно в так называемом Великоустюжском сборнике XVII в. (РГБ, ф. 122, №32)<sup>8</sup> и в других сборниках XVII–XIX вв., происходящих с Русского Севера и из Сибири. «Таким образом, — заключает А.В. Коровашко, — не возникает никаких сомнений, что все три «Молитвы», включенные Шолоховым в «Тихий Дон», имеют не литературную, а подлинно фольклорную «родословную»: писатель — и это можно утверждать наверняка — использовал в ходе работы над романом какую-то совершенно реальную заговорную рукопись, тексты которой практически не подверглись редактированию или переделке»<sup>9</sup>.

Наиболее близкие к текстам «Тихого Дона» заговоры были обнаружены А.В. Коровашко в опубликованной под редакцией В.П. Аникина книге «Русские заговоры и заклинания»<sup>10</sup>. С язвительной иронией автор монографии говорит о «текстологическом курьезе»: по его мнению, в это издание оказались включены тексты трех заговорных молитв из «Тихого Дона». Они были записаны в фольклорной экспедиции Московского университета в 1962 г. от Вишняковой А. С., 1888 г. р., жительницы Каргопольского района Архангельской

<sup>7</sup> *Коровашко А.В. Заговоры и заклинания. С. 281.*

<sup>8</sup> Великоустюжский сборник XVII в. / Предисловие и публикация А.А. Турилова, А.В. Чернецова // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. М., 2002. С. 177–224.

<sup>9</sup> *Коровашко А.В. Заговоры и заклинания. С. 283.*

<sup>10</sup> Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 гг. / Под ред. В.П. Аникина. М., 1998. «Молитва от ружья»: С. 378 (№2399); «Молитва от боя»: С. 377–378 (№2397); «Молитва при набеге»: С. 376–377 (№2394).

области. Диссертант отметил отсутствие указаний в комментариях на совпадение этих текстов с заговорами из «Тихого Дона» и назвал это обстоятельство «интеллектуальной слепотой»<sup>11</sup>. Считая, что текст «Тихого Дона» по отношению к записям московских фольклористов безусловно первичен, А.В. Коровашко пришел к выводу, что заговоры «от Вишняковой» «являются продуктом ... сознательной фальсификации», о мотивах которой нельзя сказать «ничего определенного»<sup>12</sup>. По мнению исследователя, собиратели переписали заговоры из «Тихого Дона» и выдумали несуществующего «таинственного севернорусского рапсода».

История «с превращением Шолохова в знахарку Вишнякову», однако, не столь проста, как она представляется А.В. Коровашко. Важно, что «вишняковские» заговоры находятся в составе весьма обширной подборки магических текстов. Обращение к полевым материалам из фольклорного архива МГУ показало, что собиратели В.Н. Иевлева и А.А. Чугунов в ходе в Северной экспедиции 1962 г. не просто записали совпадающие с «Тихим Доном» заговорные тексты, но переписали их из рукописного источника, принадлежавшего Анастасии Степановны Вишняковой, 74 лет [1888 г. р.], «малограмотной». Она проживала в дер. Олехово Печниковского сельсовета в Каргопольском районе Архангельской области<sup>13</sup>.

Село Печниково находится в 23 км к западу от Каргополя по Пудожской дороге. Собиратели отметили, что «Печниково представляет собой куст деревень, расположенных рядом и на расстоянии 2, 4 км друг от друга. В дер. Олехово стариков мало, да и те сказок почти не знают... Заговоры знает одна старушка, о которой в деревне не говорят как о знахарке, но которую считают «памятливой». Заговоры от нее записаны с ее слов и с листочков бумаги, хранившихся у нее под большим секретом» (Карг., л. 6132). Никаких других сведений о внешнем виде рукописного источника переписанных заговоров собиратели не привели, хотя про один заговор они отмечают, что его при копировании принято было списывать «на клочок бумаги» и зашивать в одежду на груди (Карг., л. 6133), а про другие заговоры сообщают, что их «А.С. Вишнякова читала по рукописной книжице, когда ее муж выпускал 1-й раз коров» (Карг., л. 6152). Видимо, рукопись А.С. Вишняковой, содержащая заговоры и ритуальные указания,

<sup>11</sup> Коровашко А.В. Заговоры и заклинания. С. 289.

<sup>12</sup> Коровашко А.В. Заговоры и заклинания. С. 287.

<sup>13</sup> Фольклорный архив Кафедры устного народного творчества Филологического факультета МГУ; 1962 г., ФЭ-04, Папка №3, Тетрадь №20 (на обложке: 2-7-1962-Архангельская обл. 20), л. 6132-6155 (далее – Карг.)

представляла собой сборник — тетрадь с выпадающими листами, или же своего рода «архив» севернорусского знахаря и колдуна. Для реконструкции этого источника были использованы тексты, помеченные самими собирателями как скопированные «с рукописи». Таких заговоров насчитывается 12. Кроме того, к ним следует добавить состоящий из семи заговорных текстов Отпуск скота, о котором известно, что он бытовал именно в письменном виде<sup>14</sup>, при этом собирателями было отмечено его существование в виде «рукописной книжицы».

В состав реконструируемого сборника заговоров или «архива знахаря» входили следующие тексты:

1. Заговор от пуль.
2. Заговор от пуль, почти идентичный.
3. Отсушка.
4. Заговор от оружия.
5. Заговор от оружия.
6. Заговор «при набеге».
7. Заговор от оружия.
8. Заговор на исцеление.
9. Заговор от оружия.
10. Отпуск скота (7 заговоров и обрядовые указания).
11. Заговор на сон.
12. Заговор от болезней.
13. Заговор от болезней.

Судя по полевым материалам собирателей, А.С. Вишнякова была не просто хранителем рукописных заговоров — она активно их использовала и давала студентам пояснения, когда и при каких обстоятельствах читаются те или иные тексты, какие ритуальные действия при этом совершаются. Один из заговоров она «пользовалась на новорожденных, которых омывала заговоренной водой» (Карг., л. 6168). Сведения о том, что А.С. Вишнякова сама читала Отпуск скота при первом выгоне стада на пастбище (обычно в Егорьев день 23 апреля) уникальны — всегда обряд выполнялся пастухом, и никогда его не совершали женщины. Владелица рукописи, действительно, была весьма «памятливой» — она наизусть произнесла огромный и весьма архаичный заговор «от трясовиц» (Карг., л. 6156–6162).

---

<sup>14</sup> См.: Бобров А. Г., Филченко А.Е. Рукописный Отпуск в пастушеской обрядности Русского Севера (конец XVIII — начало XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: «Наука», 1986. С. 135–164.

А.С. Вишнякова получила магические знания от своей матери, о которой рассказала следующее: она «знала много заговоров и лечила людей» (Карг., л. 6136), умела «закрывать» коров и людей, «однажды собрала детей и стала их учить этому искусству» (Карг., л. 6207), «зналась с хозяином, т. е. домовым, хотя муж ее за это часто ругал» (Карг., л. 6208). Одну из песен («Выйду с горя в чисто поле...») А.С. Вишнякова слышала от бабушки, которая «все время жила в Кучепалде» (Карг., л. 6171) — деревне в 12 км от Печниково. Дед А.С. Вишняковой «был староверским попом» (Карг., л. 6184). Весьма вероятно, что и рукописные заговоры ранее принадлежали предкам А.С. Вишняковой.

Очевидно, заговоры «от Вишняковой» принадлежат к севернорусской рукописной традиции — среди них находится письменный по форме бытования Отпуск скота, все известные списки которого происходят с Русского Севера, не южнее Ярославской губернии.

Текстуальные сопоставления показывают, что заговоры из «Тихого Дона» не могут рассматриваться как непосредственный источник «вишняковских», поскольку имеют некоторые отличия, позволяющие предполагать их вторичность.

1. В «Тихом Доне» читается «от метких оружий», а в Карг. — «от мелких оружей». Чтение «мелких» представляется более верным, и, скорее всего, первоначальным. В источниках встречается такое выражение применительно как к огнестрельному («отрвели пушки, заговорило мелкое оружие» — Словарь Даля), так и к холодному оружию («вас царь Пор на смотрение всех позовет, и вы возмите с собою всякий человек по мечю да по зарукавью мелкое оружие тайное»<sup>15</sup>).

2. Скорее всего, неправильным прочтением рукописного оригинала является в «Тихом Доне» слово «посироченным» (вместо «помраченным» в «вишняковской» версии). Скорее всего, буква «м» была ошибочно прочитана как две буквы: «с» + «и». Эта ошибка легко объясняется палеографически. Предположить обратное соотношение, то есть первичность чтения «посироченным», затруднительно, поскольку это слово более нигде не встречается, оно просто неизвестно словарям, в том числе словарям русских народных говоров.

Таким образом, значение обнаруженного А.В. Коровашко «текстологического курьеза» оказывается большим, чем кажется самому исследователю. Можно полагать, что «вишняковские» заго-

---

<sup>15</sup> Тутова Л.В. Неизданная редакция «Повести о рождении и похождениях царя Соломона» // // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: «Наука», 1977. Т. 33. С. 360.

воры отражают несохранившийся рукописный источник заговоров «Тихого Дона». Каким же образом текст рукописного сборника заговоров из Архангельской области мог отразиться в «Тихом Доне»?

Важно отметить, что в «черновой» рукописи «Тихого Дона» есть еще один, позднее вычеркнутый синим карандашом, заговор:

«Молитва.

На море на океане, на острове Буяне стоит стол — Христов престол. На том Христовом престоле препочивает матушка пресвятая Богородица со всеми ангелами и со всеми архангелами и херуимами, и со всею силою небесною. Матушка пресвятая Богородица, закрой и защити меня раба божьего от копыя булатна, от стали железной, // (л. 54) от дротика каленого и некаленого, и от пуль летающих, от сабель острых. Замок замыкаюсь, ключем запираюсь. Кидаю я раб божий ключ и замок в океан-море. Кто может достать со дна океан-моря ключ и замок, тот может победить меня раба божья. Аминь» (л. 53–54 черновика 3-й части).

В «вишняковских» заговорах его нет. Казалось бы, это можно рассматривать как косвенное подтверждение версии А.В. Коровашко о заимствовании текстов собирателями из «Тихого Дона». Получается, что фольклористы Московского университета знали только те тексты, которые вошли в печатную редакцию «Тихого Дона», а «четвертый» заговор из черновой рукописи остался им неизвестен. Проблема, однако, заключается в том, насколько «черновая» рукопись романа может рассматриваться как первоначальная по отношению к опубликованному тексту. Возможно, что «четвертый» заговор как раз и был добавлен, а позже вычеркнут для имитации первичности текста романа. Следует отметить тот факт, что проблема «четвертого» заговора является принципиально важной для установления творческой истории «Тихого Дона».

Откуда автор «Тихого Дона», безусловно, уроженец Дона, мог знать рукописную заговорную традицию, в то время практически неизученную и неопубликованную? Нет никаких сведений, что в архиве М.А. Шолохова хранились какие-то рукописные заговоры, а вот в архиве другого предполагаемого автора романа Федора Крюкова таковой есть, причем с тем же началом, что вычеркнутый из рукописи «Тихого Дона»:

«На море на океане, на острове Буяне стоит баня, в этой бане лежит доска, под этой доской тоска, на той доске сидят три дьявола. Прошу я вас, дьяволы и нечистые, подымите эту доску и вынте тоску, и вложите в токую-то, чтобы она тосковала горевала по рабу по

таком-то, спала не заспала, ела не заела, думала не забывала, горевала вспоминала»<sup>16</sup>.

«Крюковский» заговор находит близкие соответствия в рукописной традиции. В рукописи 1688–1689 гг. читается схожий текст заговора на любовь девицы: «На море акиане на острове Буяне стоит тут мыльня, в той мыльне лежит доска, на той доске лежит тоска... чтобы она тоскавала и горевала по мне, по рабу имерек...»<sup>17</sup> (этот текст фигурирует в деле ротмистра С.В. Айгустова<sup>18</sup>). Аналогичный текст читается также в рукописи Древлехранилища ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (Оп. 24, №10, 1810–1820-х гг.): «На море на океане, на острове Буяне стоит там изба без верху, без потолка, без окон, без дверей. В той избе лежит доска, на той доске сидит три тоски тосковья, горевья и плачевня. Зайдите вы, тоски, к рабу Божию имрак, волосом такую-то, и воспалися утроба, сердце и кровь горячая, чтобы она в еде не заедала, в питье не запивала и во сне не засыпала, про меня, раба Божия имрек, не забывала»<sup>19</sup>.

Упомянутая в «крюковском» заговоре баня, находящаяся на острове Буяне, — это редкий и, несомненно, севернорусский мотив, поскольку сакральное отношение к помещениям для мытья, да и само их географическое распространение, прямо указывают на Русский Север<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Макаров А.Г. Очерк Ф. Крюкова «Обыск». К вопросу о генезисе некоторых эпизодов в романе «Тихий Дон» // Загадки и тайны «Тихого Дона»: Двенадцать лет поисков и находок. М., 2010. С. 334.

<sup>17</sup> Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. / Сост., подготовка текстов, статьи и комм. А.Л. Топоркова. М., 2010. С. 333.

<sup>18</sup> Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. / Сост., подготовка текстов, статьи и комм. А.Л. Топоркова. М., 2010. С. 333 (Заговоры из столбцов, хранившихся у ротмистра С.В. Айгустова. 1688–1689 гг.). См. также: Описание документов и бумаг, хранящихся в Московском архиве Министерства юстиции. М., 1910. Кн. 16. С. 284–285.

<sup>19</sup> Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. / Сост., подготовка текстов, статьи и комм. А.Л. Топоркова. М., 2010. С. 695. Ср.: «На острове на Буяне стоит столбъ, на этомъ столбе сидятъ три девицы, все родныя сестрицы; шьютъ вышивають, кровавыя раны зашивають. Едетъ Царь, подъ нимъ конь карь; конь не прянетъ, руда не канетъ, аминь» (Доставил г. Иванов из г. Мезени) Заговор крови («На острове на Буяне стоит столб...») / Доставил [Н. А.] Иванов // Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии / Собр. П.С. Ефименко. М., 1878. С. 211.

<sup>20</sup> См.: Бобров А.Г. Древнерусская «мось» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2004. Т. 56. С. 94–120.



Каким же образом в «Тихий Дон» и в архив Ф.Д. Крюкова могли попасть севернорусские рукописные заговоры? Оказывается, во время обучения в Санкт-Петербурге, в Императорском Историко-филологическом институте (с 1888 по 1892 гг.), Федор Дмитриевич Крюков был дружен с однокурсниками В.Ф. Боцяновским и А.М. Ловягиным<sup>21</sup>.

Однокурсник и близкий друг Ф.Д. Крюкова Владимир Феофилович Боцяновский в молодые годы занимался как раз севернорусским фольклором, и в том числе заговорами. Вскоре после окончания института он опубликовал статью «Веснянки, Петровки и Купальные песни»<sup>22</sup>, а годом позже — три северных заговора: (№1) Заговор, когда скотина перестает есть корм (Архангельской губ., Шенкурского у., с. Кургомень); (№2) Заговор против разных неясных болезненных признаков, которые называются прикосами (тоже у скотины); (№3) Заговор от полуночицы<sup>23</sup>.

В.Ф. Боцяновский, конечно, рассказывал Ф.Д. Крюкову о своих научных занятиях. Весьма вероятно, что именно от Боцяновского Крюков мог получить сохранившийся в его архиве список севернорусского заговора о бане и другие заговорные тексты, впоследствии почти без изменений включенные в «Тихий Дон». Понятно, что для В.Ф. Боцяновского в таком случае авторство романа было очевидно, ведь он знал, что за заговоры использованы в нем. Это была своего рода «скрытая подпись» автора романа — использование в донском эпосе магического текста иного, севернорусского происхождения.

Действительно, известно, что В.Ф. Боцяновский считал Ф.Д. Крюкова автором первоначального текста «Тихого Дона». Существует свидетельство Бориса Викторовича Томашевского (со слов его дочери Зои Борисовны Томашевской), что в стационаре для умирающих от голода в блокадные дни он лежал рядом с В.Ф. Боцяновским, который рассказывал «о своем институтском друге Федоре Дмитриевиче Крюкове, о переписке с ним в последние годы (Крюков умер в 20-м году), о жалобах его на опостылевшую ему военную жизнь, которую охотно сменил бы на письменный

---

<sup>21</sup> Заяц А.А. Биография писателя Федора Крюкова, см.: [http://fedor-krjukov.narod.ru/o\\_KRJUKOVE/bIOGRAFIYA.htm](http://fedor-krjukov.narod.ru/o_KRJUKOVE/bIOGRAFIYA.htm). С ними вместе учился, кстати, и будущий член-корреспондент Академии наук А.И. Малеин (Ендольцев Ю. Императорский историко-филологический институт // Нева. 2003. №7).

<sup>22</sup> Живая старина. 1894. Кн. 13, вып. 1. С. 83–89.

<sup>23</sup> Живая старина. 1895. Кн. 18, вып. 2. С. 240–241.

стол, о том, что полон романом, делом всей его жизни». На основании бесед с В.Ф. Боцяновским Б.В. Томашевский пришел к убеждению, что существует возможность «отслоения подлинного текста [«Тихого Дона» — А.Б.], к этому времени уже буквально утопающего в несметных и противоречивых переделках»<sup>24</sup>. После смерти Б.В. Томашевского его вдова И.Н. Медведева-Томашевская начала работу над книгой «Стремя „Тихого Дона« (загадки романа)». Неоконченная работа была опубликована уже после смерти автора в 1974 г. в Париже под псевдонимом «Д». В литературе отмечалось, что в авторстве Шолохова сомневался еще с конца 1920-х годов и Д.С. Лихачев<sup>25</sup>.

Таким образом, загадочная на первый взгляд связь одного из великих романов XX в. с севернорусской рукописной заговорной традицией находит свое логичное объяснение: тексты архангельских заговоров могли попасть к Ф.Д. Крюкову от его друга и однокурсника В.Ф. Боцяновского. Можно с полной уверенностью утверждать, что М.А. Шолохов не мог знать эти редкие и неопубликованные тексты, следовательно, он не мог быть автором «прототекста» «Тихого Дона». Так что эта история может пролить свет на проблему авторства «Тихого Дона».

Летом 2011 г. в Каргопольский район Архангельской области отправилась фольклорно-археографическая экспедиция в составе автора данной заметки и аспирантки РГГУ Е.И. Викулиной. Идея заключалась в том, чтобы попытаться найти принадлежавшую А.С. Вишняковой тетрадку с заговорами. Все-таки был некоторый шанс, что она сохранилась спустя 49 лет после ее использования студентами-фольклористами Московского университета.

К сожалению, дом А.С. Вишняковой оказался в настоящее время уже нежилым, он стоит без окон, без дверей. После смерти Анастасии Степановны в 1976 г. здесь жила другая старушка. Таким образом, напрямик вопрос происхождения заговоров из «Тихого Дона» решить не удалось. Тем не менее, можно попытаться обосновать их происхождение, найдя схожие тексты. По результатам экспедиции 2011 г. видно, что наиболее живучими жанрами устного народно-поэтического творчества в Каргополье оказались те, которые связаны с магией и потусторонними силами, в первую очередь, заговоры и заклинания. Записи текстов такого рода, сделанные во

---

<sup>24</sup> Медведева И.Н. (Д\*). Стремя «Тихого Дона» (загадки романа). М.: Горизонт, 1993. С. 123.

<sup>25</sup> Огнев А. В.. Михаил Шолохов и наше время. Тверь, 1996. С. 22; Колодный Лев. Страсти в одном доме // Московский комсомолец. 03.05.2007.

время экспедиции 2011 г., могут быть в дальнейшем сопоставлены с материалами предыдущих фольклорных экспедиций. На этой основе можно будет попытаться выделить особенности местной заговорной традиции, сравнить каргопольские записи с заговорами из «Тихого Дона»... Но это уже задача будущих исследований.

Владимир ЕМЕЛЬЯНОВ  
(Санкт-Петербург)

## Бунин — переводчик «Гильгамеша»

В рецензии на гумилевский перевод аккадского эпоса о Гильгамеше Н.О. Лернер отмечал, что до гумилевского варианта «у нас были только наивные стихотворные переложения «А.К.» (А.А.Кондратьева)» (Лернер, 1919, 3). Кондратьевские «Фрагменты из ассиро-вавилонского эпоса» вышли в свет в 1905 году. Но Лернер не знал, что в это же самое время появился еще один перевод из «Гильгамеша» — на сей раз, не переложение, а контаминация двух одновременных версий мифа о потопе. Автором перевода был И.А.Бунин. Оригинал перевода не был распознан в русской текстологии до сих пор.

В 1906 году в собрании стихотворений 1903–1906 гг. появилось весьма странное стихотворение под названием «Потоп. Халдейские мифы». Мы воспроизводим его в оригинальной орфографии по собранию сочинений 1915 года.

### ПОТОПЪ

#### Халдейскіе миѡы

Когда ковчегъ былъ конченъ и наполненъ,  
И я, царь Касисадра, Ксисутрость,  
Зарылъ въ Сиппарѣ хартіи закона,  
Раздался съ неба голось: «На закатъ  
На землю хлынетъ ливень. Затвори  
Въ ковчегѣ дверь». И вотъ настало время  
Войти въ ковчегъ. Со страхомъ ждалъ я ночи  
И въ страхѣ затворилъ я дверь ковчега,  
И въ страхѣ поручилъ свою судьбу  
Бусуркургалу, кормчему. А утромъ  
Поднялся вихрь — и тучи охватили  
Изъ края въ край всю землю. Роману  
Гремѣль среди небесъ. Нэбд и Сарру  
Согласно надвигались по долинамъ  
И по горамъ. Нергаль далъ волю вѣтру.  
Нинигъ наполнилъ рѣки, и несли  
Смерть и погибель Геніи. До неба

Достигли воды. Свѣтъ потухъ во мракѣ,  
И братъ не видѣлъ брата. Сами боги  
Къ вершинамъ Анну въ страхѣ поднялись  
И на престолахъ плакали, и съ ними  
Истара горько плакала. Шестъ дней  
И семь ночей свирѣпствовали въ мѣрѣ  
Вихрь, ураганъ и вѣтеръ — наконецъ,  
Съ разсвѣтомъ дня, смирились. Воды пали  
И ливень стихъ. Я плакалъ о погибшихъ,  
Носясь по волѣ волнъ — и предо мною,  
Какъ бревна, трупы плавали. Я плакалъ,  
Открывъ окно и увидавши солнце.

<1906>

(Бунин, 1915, 3, 48–49).

О датировке этого фрагмента можно судить по воспоминаниям Веры Муромцевой-Буниной, которая пишет следующее:

«В конце июня Иван Алексеевич получил письмо из Огневки, что заболела мать. Он мгновенно собрался и уехал <...> Это полугодие дало хороший урожай: более тридцати стихов помечены 1905 годом. Среди них «Сапсан» и «Русская весна» (написаны до известия о смерти сына). Затем наступило молчание, и только весной он снова стал писать стихи. Среди них «Новая весна», «Ольха», «Олень», «Эльбурс» (иранский миф), «Послушник» (грузинская песнь), «Хая-Баш» (мертвая голова), «Тэмджид» (с эпиграфом из Корана), «Тайна» (с эпиграфом из Корана), «Потоп» (халдейский миф), «С остройгой», «Мистику», «Стамбул». Видно, что он пристально читал Библию и изучал Коран, вспоминал прошлогоднее путешествие по Кавказу и, конечно, пребывание в Константинополе «незабвенной весной 1903 года» (Муромцева-Бунина, 1989, 242–243).

Таким образом, со слов жены Бунина становится понятно, что сочинение «Потоп. Халдейские мифы» написано весной 1906 года в числе других стихотворений восточного ряда, связанных с посещением Турции (апрель 1903 г.) и Кавказа (июнь 1904 г.). Несмотря на такую исчерпывающую информацию, дата написания текста таит второй смысловой план, о котором речь в самом конце нашей заметки.

Издатели и комментаторы бунинского наследия не потрудились обратиться к ассириологам за разъяснениями по поводу источника этих стихов, вероятно, посчитав их вольным переложением сразу нескольких историй. Единственную попытку толкования данного сочи-

нения можно увидеть в диссертации И.А.Таировой «Восточные традиции в творческом восприятии И.А. Бунина», защищенной в прошлом году в Институте мировой литературы. В диссертации есть параграф под названием «Герои шумеро-аккадских мифов в стихотворениях И.А.Бунина «Потоп» (1905) и «Истара» (1906–1907)». Судя по тексту автореферата, автор диссертации использовала при работе с фрагментом «Потоп. Халдейские мифы» статью В.К.Афанасьевой «Зиусудра», опубликованную в энциклопедии «Мифы народов мира» (Афанасьева, 1992, 468). В этой статье содержится краткий пересказ мифа о потопе в греческом изложении вавилонянина Беросса (III в. до н.э.). Это позволило И.А.Таировой правильно определить источник первых строк сочинения. Но, к сожалению, дальше просмотра энциклопедической статьи автор не пошла. Она некритично использовала содержание статьи, решив, что в конце переложения Буниным сюжета праведник попадет на остров блаженных Тильмун. Не озаботилась она и поиском правильных современных чтений шумеро-вавилонских теонимов. В результате такого равнодушия к материалу все боги оказались определены неверно, а в отношении имени героя была допущена вопиюще нелепая смысловая ошибка: «царь Касисадра», т.е. в современном чтении Атрахасис, был понят как царь города под названием Касисадр. Напротив, город Сиппар автор диссертации назвала Сиппарой (Таирова, 2010, 16–17). Печально, что единственная попытка разобраться в сюжете текста так ничем и не окончилась.

Определить источник бунинского текста не составило особого труда. Существует текстологическая подсказка — имя кормчего, которое только в одной-единственной публикации читалось как Бузуркургал. Эта публикация — статья П.Хаупта «The Cuneiform Account of the Deluge», в которой опубликован и перевод греческого текста Беросса, и рассказ о потопе из XI таблицы ассирийского эпоса о Гильгамеше (Haupf, 1883, 77–85). Именно от этой публикации ведут свое родословие все многочисленные английские, немецкие и французские переводы и переложения месопотамского мифа о потопе. Во всех остальных переводах эпоса, сделанных до статьи Хаупта, стоят другие варианты чтения знаков в имени кормчего (например, *Vuzursadirabi* в первой публикации текста, см. Smith, 1873, 213–234). Итак, процитируем давно забытый текст, который в начале прошлого столетия через неизвестных пока посредников стал источником вдохновения для Бунина: Рассказ Беросса

«Kronos made known in a dream to the tenth king of Babylon, Xisuthros, or Sisithros, that, on the fifteenth of the month Daesios, there

would occur great rains, and all mankind would be destroyed by a great flood. He commanded him to bury in Sippara, the city of the sun, all the records of antiquity engraven on stone, to build a ship in which he should embark with his family and his nearest friends, to provide for himself food and drink, and to take with him in the ship the birds and the four-footed beasts. Xisuthros obeyed; built the ship, 9000 feet long and 2000 feet wide; gathered every thing together as he had been commanded; and embarked in the ship with his wife, and his child, and his nearest friends. When the flood had poured in, and then immediately ceased, Xisuthros sent out some birds to see if they could discover land anywhere, which had already emerged from the water. But, as they found neither food nor resting-place, they came back to the ship. After some days, Xisuthros sent them out a second time, and they returned with mud upon their feet. But, when he sent them out for the third time, they did not return again. Then Xisuthros knew that the earth had become dry again. He made an opening in the ship, and saw that it was stationary upon a mountain. Then he disembarked with his wife, his daughter, and his helmsman; erected an altar; offered a sacrifice; and disappeared, together with the others who had disembarked with him. When the others, who had remained in the ship, sought for him, and called him by name, they heard a voice from the skies, telling them that they should lead a godly life; that he, on account of his piety, had been taken away to the gods, and that his wife, his daughter, and his helmsman had been made sharers in this honor. The land where they were, they were told, was Armenia; and they were bidden to return from here to Babylon, and to dig up the writings buried at Sippara» (Haupt, 1883, 77).

*Эпос о Гильгамеше XI, 88–107, 132–137.*

«At evening will the heavens rain destruction. Embark in the ship, and shut thy door. The appointed time is come,' said the voice, ' at evening will the heavens rain destruction,' With anxiety, I awaited the going down of the sun on this day, the day on which I was to commence my voyage. I was afraid, but I embarked in the ship, and closed my door, to shut up the ship. To Buzurkurgal the helmsman, I entrusted the mighty structure and its load. Then arose Mi-seri-ina-namari from the base of the heavens, a dark mass of clouds, in the midst of which the storm god Rimmon made his thunder crash, while Nebo and Serru rush upon one another. The throne-bearers stride over mountain and valley; the mighty god of plagues sets free the whirlwinds; the god Adar causes the canals continually to overflow; the gods of the great (subterranean) water bring up mighty floods, and make the earth shake with their might; the storm god's sea of waves mounts up to heaven; all light was changed to darkness <...> But

I looked over the sea, loudly lamenting that the dwellings of men had been changed into mud. Like the trunks of trees, floated the corpses about. An air-hole had I opened; and, as the light of day fell upon my countenance, I recoiled, and sat down weeping; my tears ran over my face» (Haupt, 1883, 82–83).

Для того, чтобы благополучно провести отождествление ассирийского фрагмента уже на русском языке, достаточно воспользоваться переводом И.М.Дьяконова:

Время назначил мне Шамаш: «Утром хлынет ливень, а ночью Хлебный дождь ты узришь воочью,— Войди на корабль, засмоли его двери». Настало назначенное время: Утром хлынул ливень, а ночью Хлебный дождь я увидел воочью. Я взглянул на лицо погоды — Страшно глядеть на погоду было. Я вошел на корабль, засмолил его двери — За смоление судна корабельщику Пузур-Амурри Чертог я отдал и его богатства.

Едва занялось сияние утра, С основанья небес встала черная туча. Адду гремит в ее середине, Шуллат и Ханиш идут перед нею, Идут, гонцы, горой и равниной. Эрагаль вырывает жерди плотины, Идет Нинурта, гать прорывает, Зажгли маяки Ануннаки, Их сияньем они тревожат землю. Из-за Адду цепенеет небо, Что было светлым,— во тьму обратилось, Вся земля раскололась, как чаша. Первый день бушует Южный ветер, Быстро налетел, затопляя горы, Словно войною, настигая землю. Не видит один другого; И с небес не видать людей.

Боги потопа устрашились, Поднялись, удалились на небо Ану, Прижались, как псы, растянулись снаружи. Иштар кричит, как в муках родов, Госпожа богов, чей прекрасен голос: «Пусть бы тот день обратился в глину, Раз в совете богов я решила злое, Как в совете богов я решила злое, На гибель людей моих войну объявила? Для того ли рожая я сама человеков, Чтоб, как рыбий народ, наполняли море!» Ануннакийские боги с нею плачут, Боги смирились, пребывают в плаче, Теснятся друг к другу, пересохли их губы. Ходит ветер шесть дней, семь ночей, Потопом буря покрывает землю. При наступлении дня седьмого Буря с потопом войну прекратили, Те, что сражались подобно войску. Успокоилось море, утих ураган — потоп прекратился.

Я открыл отдушину — свет упал на лицо мне, Я взглянул на море — тишь настала, И все человечество стало глиной! Плоской, как крыша, сделалась равнина. Я пал на колени, сел и плачу, По лицу моему побежали слезы.

*(Дьяконов, 2000, 198–200).*



Дьяконов делает одну-единственную ошибку: неверно читает имя Пузур-Эллиль как Пузур-Амурри. Это тем более странно, что сочетание знаков Puzur-<sup>d</sup>KUR.GAL «Тайна Великой Горы» и нельзя понять никак иначе, поскольку Кургаль «великая гора» — постоянный эпитет бога Энлиля (Parpola, 1997, 146). Все остальные имена богов прочтены верно. Адад (Адду, старое чтение Рамман) — бог дождя и ветра. Нинурта (старое чтение Ниниб) — бог земледелия и войны. Шуллат и Ханиш (старое чтение Небо и Сару) — божества молнии и грома. Эррагаль — эпитет бога чумы и смерти Нергала. Ануннаков — богов-судей Подземного мира — Бунин сравнил с античными гениями. Вместо Анну правильно читать и произносить Ану — имя бога Неба.

Мы видим, что Бунин очень точно для своего времени перевел фрагмент ассирийского эпоса о Гильгамеше. При этом он не знал оригинала, а пользовался переводом с аккадского языка на один из европейских языков, восходящим к английскому переводу Хаупта. Но возникает вопрос: зачем ему понадобилась контаминация двух разных версий мифа? Ответ, как нам сегодня представляется, лежит в русле собственного бунинского мироощущения.

Обратим внимание на то, что перевод древнего текста не содержит элементов высокого штиля и церковнославянизмов. Его стиль можно определить как средний, литературный, не содержащий архаизмов и пафосных выражений (разве что «воды пали»). Анахронизм встречается в тексте лишь единожды — когда переводчик на римский манер называет Ануннаков гениями. Зато хорошо видны повторы, усиливающие основное переживание: в начале текста 3 раза повторяется существительное «страх», а в конце текста 3 раза повторяется глагол «плакать». Делается это для того, чтобы читатель ощутил не повествование, а растянутую эмоцию, в начале которой ужас ожидания катастрофы, а в конце — плач по ее жертвам. Переводчик не называет халдейские мифы, которые объединены в его тексте. В данном случае он не считает необходимым посвящать читателя в конкретную восточную историю. Разумеется, Бунин знал, что взятый им ассирийский (в его выражении — халдейский) отрывок относится к эпосу об Издубаре (так тогда читали имя Гильгамеш). Знал он и о халдее греческого времени Бероссе, который был творцом собственного варианта легенды о потопе. Вполне возможно, что отрывок и был назван им халдейским из-за национальности Беросса. Но при этом сюжет эпоса, личность Издубара и тому подобные историко-филологические детали не были для него важны. Не Издубара и не Касисадру выводил он героем своего перевода. Истинными героями текста были потоп и противостоящая ему хартия закона. Поэтому отсекается плач мате-

ри Иштар по погубленному ею народу — сюжет, явно не входящий в основную тему переводчика. Поэтому не включаются в текст и такие яркие образы, как возвращение всех утонувших людей в глину — то есть, в свое первоначальное состояние.

Халдей Беросс был необходим Бунину своей концепцией, а именно — мотивом сохранения священных слов от потопа и последующего послепотопного восстановления Слова в мире. Ксисутрос, он же Касисадра (правильно Зиусудра и Атрахасис), зарывает в городе Солнца всю мудрость прошедших веков, а после своего спасения мир начинает воссоздаваться именно благодаря этой мудрости (о шумерских корнях этого мотива см. Емельянов, 2005, 74–85). Слово для Бунина означает также Закон, что роднит такое толкование с гераклитовским Логосом. Слово-Закон записано на хартиях, следовательно, его можно сберечь. Чтобы понять, насколько дорог был для Бунина такой сюжет, достаточно вспомнить его стихотворение 1915 года «Слово»:

Молчат гробницы, мумии и кости, —  
Лишь слову жизнь дана:  
Из древней тьмы, на мировом погосте,  
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!  
Умейте же беречь  
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,  
Наш дар бессмертный — речь.

Вряд ли может возникнуть сомнение в бероссовском источнике этого поэтического высказывания (вторым источником была глава «Письмена» из «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло). Поэт думает о сохранении священного Слова-Логоса «в дни злобы и страданья», что для Бунина равнозначно потопу<sup>1</sup>. Таким образом объясняется первая часть бунинского сочинения. Что же касается второго — то есть, перевода ассирийского фрагмента — на сей счет есть исчерпывающее авторское объяснение, данное уже в самом конце жизни в «Воспоминаниях»:

«Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательскія воспоминанія. Не пришлось бы мне пережить

---

<sup>1</sup> Несомненно, что трагедийность поэтического мироощущения Бунина усиливалась в то время и личной катастрофой — смертью сына, последовавшей именно в 1905 году.

и то, что так нераздельно с ними: 1905 год, потом первую мировую войну, вслед за нею 17-ый год и его продолжение, Ленина, Сталина, Гитлера... Как не позавидовать нашему праотцу *Ноя*! Всего *один* потоп выпал на долю ему. И какой прочный, уютный, теплый ковчег был у него и какое богатое продовольствие: *целых* семь пар чистых и *две* пары нечистых, а всетаки очень съедобных тварей. И *вестник* мира, благоденствия, голубь с оливковой ветвью в клюве, не обманул его, — не то что *нынешние* голуби («товарища» Пикассо). И отлично сошла его высадка на Арарате, и прекрасно закусил он и выпил и заснул сном праведника, пригретый ясным солнцем, на первозданно чистом воздухе *новой* вселенской весны, в *мире*, лишенном всей допотопной скверны, — не то что наш мир, возвратившийся к допотопному! Вышла, правда, у Ноя нехорошая история с сыном Хамом. Да ведь на то и был он Хам. А главное: *ведь* на весь мир был тогда лишь один, лишь единственный Хам. А теперь?» (Бунин, 1950, по электронной версии).

Из этих мемуаров становится ясно, что Бунин и есть «царь Касисадра, Ксисутрос», только переживший не один, а множество катаклизмов своего века. Теперь понятен исторический контекст бунинского перевода. И.А.Бунин воспринимал события 1905 года как потоп. И если молодой Бунин надеялся справиться с потопом революции при помощи слова, которое до времени зарыто в городе Солнца, то пожилой Бунин уже на слово не надеялся, поскольку был убежден в возвращении людей к допотопному состоянию, а 1905 год воспринимал как всего лишь первый потоп из числа отпущенных ему жизнью. Если все это понять, то станет ясно, что «Потоп. Халдейские мифы» — текст, отстоящий весьма далеко и от бунинского ориентализма, и от мемуарных стихов, созданных в связи с поездками по Востоку<sup>2</sup>. Своей аппликацией на тему потопа поэт отзывается на события первой русской революции, находясь по другую сторону от Брюсова, который годом ранее, в 1905-м, пишет «Довольным», при-

---

<sup>2</sup> К.ф.н. Т.М. Двинятина, прочитавшая текст и одобрявшая его, тем не менее, пишет: «Бунин ощущал себя до некоторой степени Ноем, и «Потоп» — одна из первых точек этого авторского мифа. В дневниках «Устами Буниных» можно найти несколько фрагментов, которые по содержанию и интонации превосходят «Окаянные дни». Но и включенность «Потопа» в другие переложения мифов — довольно явная. «Эльбурс», «Атлант» — это все тоже 1905 год, а связь их с современностью, если и есть, то вторична. Как бы понять, почему Бунин в принципе нападает на эти мифы и что является для него толчком?» (письмо от 08.09.2011).

зывая на Россию бунт в виде грозного царя Ассаргадона (Емельянов, 2011, 53–54). Но интересно, что и кондратьевские переложения эпоса тоже датированы 1905-м годом. Поэты самых разных школ и направлений осмыслили события своей истории в месопотамском культурном коде. Эту примечательную особенность, в равной мере эстетическую и идеологическую, нам остается только констатировать. Подвергать ее сомнению нет никаких резонов.

### Библиография

- Афанасьева, 1992 — Афанасьева В.К. Зиусудра // Мифы народов мира. Т. 2. М; 1992.
- Бунин, 1915 — Бунин И.А. Собрание сочинений. Т. 3. СПб; 1915.
- Бунин, 1950 — Бунин И.А. Воспоминания. Париж, 1950.
- Дьяконов, 2000 — Дьяконов И.М. «О все выдавшем» со слов Синлеке-уннинни, заклинателя. История Гильгамеша // Когда Ану сотворил Небо. Литература древней Месопотамии. М; 2000.
- Емельянов, 2005 — Емельянов В.В. Путешествие Гильгамеша к Утнапиштиму (история мифологического мотива) // Эдубба вечна и постоянна. Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Игоря Михайловича Дьяконова. СПб; 2005.
- Емельянов, 2011 — Емельянов В.В. Материалы и маргиналии к стихотворению В.Я.Брюсова «Ассаргадон» // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. СПб; 2011. С. 40–61.
- Лернер, 1919 — Лернер Н.О. Рецензия на: Гумилев Н. Гильгамеш // Жизнь искусства 139–140 (1919).
- Муромцева-Бунина, 1989 — Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М; 1989.
- Таирова, 2010 — Таирова И.А. Восточные традиции в творческом восприятии И.А.Бунина. Автореферат... к.и.н. М; ИМЛИ РАН, 2010.
- Haupt, 1883 — Haupt, P. The Cuneiform Account of the Deluge // The Old Testament Student, vol. 3, no. 3. Chicago, 1883. P. 77–85.
- Parpola, 1997 — Parpola, S. The Standard Babylonian Epic of Gilgamesh. Helsinki, 1997.
- Smith, 1873 — Smith, G. The Chaldean Account of the Deluge // Transactions of the Society of Biblical Archaeology 2 (1873). P. 213–234.

## Стилистические корни «Палисандрии»<sup>1</sup>

Роман Саши Соколова «Палисандрия» (1985)<sup>2</sup> — важная веха в истории русской литературы. Два наиболее примечательные его достижения состоят в создании странного, но симпатичного главного героя и эксцентричного, но в некотором смысле своевременного языкового стиля, адекватного этому герою и связанным с ним нарративным задачам. Определять место, которое эта книга займет на шкале русских литературных шедевров, еще рано, но очевидно родство Палисандра с кругом таких персонажей, как Евгений Онегин, Козьма Прутков, Хулио Хуренито, Остап Бендер и Гумберт Гумберт.

Несмотря на свою первоначальную эмигрантскую изолированность от широкого русского читателя, «Палисандрия» сразу же получила признание со стороны западных славистов, наметивших тематический и стилевой профиль романа. В этой статье я сосредоточусь на некоторых специфических чертах его стиля, принимая знакомство читателя с романом и его первыми критическими оценками за данное<sup>3</sup>. Я начну с соображений о ряде интертекстуальных аспектов «Палисандрии», чтобы затем перейти к ее главной интертекстуальной составляющей, — «военно-патриотической» традиции и ее преломлениям в тексте, в частности к тому, как она сочетается в романе со своей «декадентской» противоположностью.

---

<sup>1</sup> Слегка сокращенный перевод статьи: Alexander Zholkovsky. The Stylistic Roots of *Palisandria* в журнале *Canadian-American Slavic Studies* 21 (3–4; Fall-Winter 1987), pp. 369–400, — в специальном выпуске, посвященном творчеству Саши Соколова (составитель — Д. Бартон Джонсон). За замечания и подсказки я признателен Д. Бартону Джонсону, Ольге Матич и Томасу Венцлова.

<sup>2</sup> Ann Arbor: Ardis, 1985; все ссылки даются на это издание.

<sup>3</sup> См. Olga Matich. Sasha Sokolov's Palisandriia: History and Myth // *Russian Review*, 45 (3) (1986), pp. 415–426; D. Barton Johnson. Sasha Sokolov's Palisandriia // *Slavic and East European Journal*, 30 (3) (1986), pp. 389–403; Борис Гройс. Жизнь как утопия и утопия как жизнь: искусство соц-арта // *Синтаксис* 18 (1987), сс. 177–178; И. С. [Игорь Смирнов]. Непознаваемый субъект: бессубъектность, полисубъектность, иносубъектность // *Беседа*, 6 (1987), сс. 137–143.

## I. Интертексты и стиль

1. Граница между **стилем** и **интертекстуальностью** вообще проблематична, поскольку определяется тем маршрутом, который писатель прокладывает через территории, занятые авторами, влияние которых он стремится преодолеть<sup>4</sup>. Это особенно характерно для таких открыто металитературных текстов, как «Палисандрия»<sup>5</sup>, страницы которой изобилуют цитатами, аллюзиями, коллажами и стилизациями. Об интертекстуальном аккомпанементе «Палисандрии» можно было бы написать целую книгу, но здесь я ограничусь лишь некоторыми представительными примерами.

Прежде всего, многочисленны **эксплицитные отсылки** — литературные имена, литературоведческие категории и цитаты, которыми повествователь-графоман демонстративно уснащает свой текст: благословляющий Пушкина Державин, Гаршин и его самоубийство, Боборыкин, Чехов, Пастернак, Солоухин, *он же* Солженицын (!); Лопе де Вега, Скворода, Казанова, Бальзак; Шекспир и *Веселые Виндзорские кумушки*, Джойс и *Уллис*, Бекетт и *Годо*; дуб Андрея Болконского, гоголевский майор Ковалев; «маленький человек» русской литературы, акмеистские скамейки, символистская эстетика; «Все тонет в фарисействе!» — вспомнил я слова Пастернака» (с. 153); и т. п.

Столь же недвусмысленны всем известные заголовки и цитаты, попутно вводимые в текст в самых неожиданных местах: *Оскорблю и унижу* (Достоевский), *дворянского пожилого гнезда* (Тургенев), слово *вакханалия* спустя несколько строчек после упоминания о Пастернаке, *мусорный ветер* (Платонов), в *невидимых миру слезах* и *до смешного сквозь слезу* (Гоголь), *среди шумного бала* (А. К. Толстой), *Зацелую допьяна* (Есенин) и т. п.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Это прямая отсылка к: Harold Bloom. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York: Macmillan, 1973). Блумовский подход в сущности представляет собой фрейдистскую транскрипцию формалистского концепта эволюции как борьбы литературных детей с их отцами.

<sup>5</sup> Ср. у Палисандра: *писавшие об этих писавших, а также писавшие о писавших насчет писавших* (с. 20).

<sup>6</sup> См. также: *молодой Карузо* (голливудский фильм), *сон моего филигранного разума* (Гойя), *лучший, талантливейший* (Сталин о Маяковском), *когда же придет настоящий день...?* (Н. А. Добролюбов), *А был ли мальчик?* (Горький), «Жизнь Клина Самгина»); *без вины виноватость* (А. Н. Островский), *память сердца* (Батюшков и советский фильм); *Не стесняйтесь — делайте свою интимную жизнь с Палисандра* (Маяковский); *театральный развезд* (Гоголь); *Прост, как мычанье!* (Маяковский); вызов персов российскому консульству

Но налицо и менее четкие **аллюзии**, смазанные искажениями или настолько обобщенные, что отсылают скорее к мотивам, нежели к конкретным текстам и таким образом граничат с чисто типологической интертекстуальностью. Тем не менее, в большинстве случаев их источники все же поддаются распознаванию. Слова Берии перед самоубийством: *Ах, Иосиф, Иосиф, зачем ты оставил нас, генацвале?! (с. 10)* звучат как подражание предсмертной жалобе Христа. Повторяющийся мотив фальшивой искренности старого солдата, выглядящей особенно иронически, когда *честная* критика больше напоминает лесть, может отсылать к Первому Министру из «Голого короля» Евгения Шварца. Встречи, на которые к Палисандру является *горбатая и придурочная побируха с... кладбища (с. 99)*, по-видимому, восходят к связи Федора Павловича Карамазова с Лизаветой Смердящей, а *лопушок*, будто бы произрастающий на ее могиле, — к базаровскому представлению о жизни после смерти («Отцы и дети»).

Такой бриколаж из разнородных источников характерен для «Палисандрии». *Гирька ходиков*, падающая на детский нос Палисандра из-за того, что *распалась цепь времен (с. 103)*, сплавляет фрагмент из начальной сцены «Тристрама Шенди» с классической фразой Гамлета. Сложный каламбур на глаголе *играть*, по поводу казни Берии, разыгрываемой майором Гекубой (с. 199–201)<sup>7</sup>, восходит к пастернаковскому стихотворению об актрисе, играющей Марию Стюарт (*Сколько надо отваги...* из цикла «Вакханалия»), к мотиву карточных проигрышей (частому в русской литературе), к хлестаковской фразе (*в дороге... поиздержался*) и, возможно, к оркестровому аккомпанементу экзекуции в «Приглашении на казнь» Набокова. Словесная игра у Соколова порой столь насыщена, что за одним словом может стоять целый набор источников. Название станции *Эмск-Кабачкий (с. 69)*, отсылает к первой букве слова *Москва*, к бюрократической железнодорожной топониимике (типа *Москва-Товарная*), к стилизованно-секретным названиям городов в советской прозе (ср. «город Энск», в м «Двух капита-

---

(аллюзия на убийство Грибоедова) ж пение *в церковном хоре (Блок); проснулся... Каждой веткой. И птицей (Фет), одиночество сверхмарафонца (ср. роман Алана Силлитоу), Время, вперед (Катаев).*

<sup>7</sup> Этот тематически и композиционно важный эпизод чрезвычайно богат интертекстуально. В частности, имя майора представляет собой русский вариант имени Несуба (да и вопрос сформулирован а la Гамлет: *что именно вам Гекуба?*), но звучит и как возможное грузинское имя (с намеком на национальность Берии и реальное сходство со Сталиным актера Геловани, игравшего его в фильме «Падение Берлина»); не исключено влияние имени легендарного пограничника Карацупы.

нах» Каверина) и, конечно, к есенинской «Москве кабацкой». В других случаях имеют место не столько многослойные отсылки, сколько колебания между источниками. Так, обмен письмами в пределах одного дома между Палисандром и Модерати (с. 244 сл.) напоминает как о «Переписке из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, так и об аналогичной ситуации в «Бесах». А за словами Палисандра *Молчит... народ мой* (с. 24) слышатся соответствующие места из финала «Бориса Годунова» (*Народ безмолвствует*) и из «Мертвых душ» (*Русь-тройка... не дает ответа*).

Один из повторяющихся эффектов состоит в оригинальной прозаизации поэтического материала, при которой в качестве строительных блоков текста используются известные стихотворные фрагменты: пушкинские оргиастические *последние содрогания*, знаменитая *перчатка с левой руки* Ахматовой, пробуждение, которое по пастернаковски *застигало... врасплох*, оборот *растелена и постель* из скандального стихотворения Евтушенко и т. д. Целые эпизоды оказываются развернутыми прозаическими вариациями на сюжеты знаменитых стихотворений. Так, история о соблазнении героини *проезжим корнетом* (с. 50) подверстывает к сюжету некрасовского стихотворения «Что ты жадно глядишь на дорогу...?» (и популярной песни на эти слова) сюжет песни «Молода еще ты девица была...» (на слова Е. П. Гребенки). Лирические зачины *гуляю ли я..., предаюсь ли я* и т. п. (с. 21) пародируют пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц темных...». И даже невинный, казалось бы, деепричастный оборот *шагая... с каких-нибудь образцово-показательных похорон...* (с. 21) объединяет ахматовское *опять пришел с каких-то похорон* (из стихотворения «Борис Пастернак») с советским клише (спародированным в стиле ильфонпетровских *дежурно-показательных щей*). Порой прозаизации подвергаются не столько конкретные стихотворные тексты, сколько характерные для поэтов мотивы, как в случае с квазипастернаковскими упоминаниями *ветра, галерей, жалюзи, и малярйно знобящих* волнений (с. 17–18), а также свиданий в разрушенном бурей саду (с. 183)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Другие примеры приблизительных аллюзий, в порядке их появления: *привычный запах казенного времени* (Платонов?); *зима его тревожный* (Джон Стейнбек и «Ричард III» Шекспира); *сущность государства российской* (Карамзин); манера, которой Дядя Хо (Хо Ши Мин) *бросает ему [Иосифу] в лицо что-то едкое* (у Есенина — *резкое*); Сталин, обращающийся к Палисандру как к *Сандро* после его поэтического дебюта (ср. артистический триумф дяди Сандро в присутствии Сталина в «Пирах Валтасара» Искандера); *при всем своем любопытстве прислуга наша ленива, нелобоз-*



Наконец, встречаются в «Палисандрии» и автоаллюзии: *Часовой взвился соколом* (с. 9), *Я гол как сокол* (с. 174) — в том же духе и даже в том же «птичьем» коде, что и знаменитый *гордый гоголь* в конце «Тараса Бульбы».

2. Иногда несколько интертекстов образуют **кластеры**, принимающие форму либо **повторных отсылок** к одному и тому же источнику, либо многочисленных отсылок, **сверхдетерминирующих** какую-то одну деталь.

Примером **повторности** могут служить уже упоминавшиеся отсылки к Пастернаку<sup>9</sup> Затекстовое присутствие в «Палисандрии» Эдуарда Лимонова, обнаруживается, среди прочего, в эпизоде, где Палисандр обедает с Беккетом, напоминающем воображаемую встречу Лимонова с Сальвадором Дали в его «Мы — национальный герой»<sup>10</sup> и представляющем собой очередную заявку на признание стороны деятелей западной культуры. Соколов пишет как бы задним числом, после не только доэмиграционного «Мы — национального героя», но и написанного уже в эмиграции «Это я — Эдичка»<sup>11</sup>, и пото-

---

*нательна* (пушкинское *мы ленивы и нелюбопытны* при встрече с гробом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум»); *Что мне проку в этих сусальных погонах...?* (Татьяна в гл. 8 «Онегина»); *И сам ответил...* (Ленин о Толстом из воспоминаний Горького о Ленине);

· *провизия...* с *душком* (осетрина в «Даме с собачкой»); *так бьют навскидку* (*Так начинают...* Пастернака); *бочкотара* (Аксенов); *Бороться, дерзать, не сдаваться* (заглавия двух частей романа Каверина «Два капитана»: «Бороться и искать» и «Найти и не сдаваться»); швыряние денег в камин («Идиот»), оперное либретто с Брежневым в качестве Казановы (пьеса Цветаевой); принятие ванны вместе с Андроповым («Парк Горького» Смита); выход Годо с яблоком (первое появление Бендера в «Двенадцати стульях»);

· топос любви между узником и свободной женщиной («Пармская обитель» Стендаля, «Лейтенант Шмидт» Пастернака); *Но — мимо, мимо* (любимая формула рассказчика в «Мастере и Маргарите»; ср. также слова *кости не тлеют*, скопированное с формулы Воланда о несгораемых рукописях); *челн*, который был *утл* («Медный всадник»); соцреалистические *механические мастерские*; воскрешение мертвых душ и тел (Гоголь плюс Федоров); Европа, которая *уже за холмами* («Слово о полку Игореве»).

<sup>9</sup> Есенин тоже прослеживается в подтексте и поставляет имя главной героини — *Шагане*.

<sup>10</sup> См. «Аполлон-77», издание Михаила Шемякина (Paris: Les Arts Graphiques, 1977), сс. 57–64.

<sup>11</sup> New York: Index Publishers, 1979.

му уверенно совмещает игривую претенциозность лимоновской магии величия из первого с ее болезненной фрустрацией в последнем.

Разрыв между блестящими ожиданиями и жалкой реальностью эффектно разыгран в унижительных для Палисандра сценах в Бельведере. Более того, Соколов придумывает и невероятный счастливый поворот этого сюжета, изображая Палисандра обучающим благодарного Сэмюэла Беккета искусству письма. Таким образом он как бы ремифологизирует фантазии лимоновского «Национального героя». Характерно, что в повествовании обед с Беккетом предшествует бельведерскому унижению, хронологически же, в фабуле, происходит позже него.

Другая серия повторов свидетельствует о знаменательной, хотя впрямую и не заявляемой связи с «Тристамом Шенди» Стерна<sup>12</sup>. Общие элементы включают: озабоченность часами, появляющимися в обоих романах на первой же странице; квази-серьезный интерес к военной истории и теории, фортификационным укреплениям и т. п.; деформацию носа (по вине у Палисандра — часовой гири, а у Тристама — докторских щипцов; ср. также знаменитые носологические пассажи Стерна); бесконечно откладываемое рождение героя (у Стерна) и/или его повзросление (у Соколова) и неопределенность половой идентичности персонажа (ср. предположительно кастрирующее ранение дяди Тоби и гермафродитизм Палисандра). Даже ультрасовременная борьба Палисандра за права гермафродитов и его дискуссия со Стрюцким о правах незачатых детей имеют аналогию в иронической адвокатуре прав неродившихся у Стерна. Вообще «Палисандрия» явно принадлежит к стернианской традиции пародийного повествования, с ее постоянными временными сдвигами и странными персонажами, озабоченными природой времени, своими физическими изъянами, половыми особенностями и проблематичными военными доблестями.

**Сверхдетерминированность** представлена в частности многочисленными случаями словесного бриколажа (ср. выше об *Эске-Кабацком*), а в более широком плане — такими лейтмотивами, как «конный» аспект любовных побед и поражений Палисандра. Уже троянский *день-конь* (с. 154) задает эмблематический образ существа, нагруженного смыслами, которым предстоит овеществиться во множестве вариаций. Троянский мотив также символизирует древ-

---

<sup>12</sup> Роман Стерна известен образованным российским читателям не только сам по себе, но и благодаря посредничеству Виктора Шкловского, в частности, его статье «Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна», в его «О теории прозы» (Москва: Федерация, 1929), сс. 177–204.

ний мир, архаику, Время вообще. Древнегреческие коннотации вернутся, когда лошадиная сущность Палисандра испытает ревность к жеребцам Эллады, а также в эпизодах извращенной любви втроем<sup>13</sup> между Палисандром-жеребцом (то есть своего рода золотым ослом Апулея<sup>14</sup>), князем Потемкиным и Екатериной. Этот треугольник совмещает темы «любви/смерти» (Екатерина умирает во время сношения; жеребца-Палисандра отправляют на бойню; его череп будет лежать в ожидании своего князя Олега из пушкинской «Песни») и «времени» (молодежь играет в бабки, которые остались от мертвого жеребца<sup>15</sup>).

Обе темы разработаны с помощью скрытых отсылок к Холстомеру<sup>16</sup>. Мотив посмертного использования останков жеребца-Палисандра, так же как параллельные описания жизни и смерти лошади и ее хозяина, обыгрывают не только финал толстовской повести, но и холстомеровский топос советской литературы 20-х годов, представленный в таких вещах, как «Мать сыра-земля» Пильняка, «Собачье сердце» Булгакова, «Зависть» Олеси и «Египетская марка» Мандельштама<sup>17</sup>. Ход времени и смерть преодолеваются также путем перевоплощения (в настоящем времени повествования) жеребца в человека, чьи любовные приключения, так же как и амурные похождения его любовницы Мажорет, иногда проходят в конном ключе, сопровождаясь ржанием и подобными побочными эффектами. Все это, в свою очередь, поднимает тему секса, тоже с отсылками к Холстомеру, чья зарождающаяся любовь к молодой кобылке приво-

---

<sup>13</sup> В примечании к этой эротической сцене приводится пословица *Старый конь борозды не портит* (с. 179–180).

<sup>14</sup> Помимо «Золотого осла» релевантен и «Кентавр» Джона Апдайка, опубликованный в России в 1966 г. и одно время весьма популярный.

<sup>15</sup> Игра в бабки и свайку ассоциируется с темой исторических перемен, например, в «Нашедшем подкову» Мандельштама: *Дети играют в бабки позвонками умерших животных, / Летоисчисление нашей эры подходит к концу*» (см. Omry Ronen. *An Approach to Mandel'stam* (Jerusalem: Magnes Press, 1983), pp. 154–55).

<sup>16</sup> Отмечу, в частности, мотив продажи лошади по ради покрытия долгов хозяина, например, план продать Палисандра в сераль после проигрыша Мажорет на тотализаторе в Эпсоме.

<sup>17</sup> См. мою статью: Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе // *Синтаксис* 20 (1987, сс. 97, 103. Одна из вероятных отсылок к «Зависти» — конское мясо, содержащееся в насмешливо олицетворенной колбасе (*мемуарами тех колбас мы, к несчастью, не располагаем*, с. 181), ср. отцовскую и жениховскую любовь Андрея Бабичева к этому продукту.

дит к его холощению, — вероятный прообраз того медицинского обследования, обнаруживающего гермафродитизм Палисандра и побудившего его переключиться на повествование от первого лица среднего рода (*я запоминать*вало, с. 268)<sup>18</sup>.

Сексуальная амбивалентность Палисандра — лишь одно из проявлений его сверхчеловеческой универсальности. Он не только ребенок, мужчина, женщина, конь, лягушка и жаба (ср. фольклорную Царевну-Лягушку), он также дерево (палисандровое дерево, жакаранда), в каком-то качестве сопоставим с хрестоматийным дубом Андрея Болконского и ассоциируется с яблоней, яблоками и дионисийским виноградом. А в конном плане *день, полный созревающих яблок* метафорически сливается с образом Троянского коня и с фразеологическим описанием пятнистой, *в яблоках*, лошадиной масти (этот цвет появится затем и в посмертном описании его *чалой в яблоках шкуры*, с. 181). В настоящем времени повествования сплав мотивов «лошадь/дерево/яблоко» фигурирует в сравнении «конных» амуров Палисандра с (якобы) практикуемым в Андорре способом сбора яблок путем обивания яблонь деревянным молотком. Этой сценой вуайеристски наслаждается, взгромоздившись на дуб Болконского напротив окна спальни и предаваясь мастурбации, эскадрон морской кавалерии, фуражки которой украшены кокардой в виде морского конька<sup>19</sup>.

Конная образность находит себе место также в богатом круге военных мотивов «Палисандрии». Отметим лошадиные безобразия в эпизодах компании с фельдмаршалом Потемкиным, конную дефляцию Мажорет и ее одержимость конными скачками, ее отца, *старого кавалериста с кривыми ногами* (с. 256) и т. п. В результате, проходная, казалось бы, интертекстуальная виньетка оказывается воплощением центральных тем романа: мотивов времени, смерти, рыцарства и сексуального полиморфизма.

**3.** Наряду с более или менее конкретными аллюзиями, «Палисандрия» богата **типологическими параллелями**, хотя иногда

---

<sup>18</sup> Это центральный повествовательный сдвиг романа. Этим Erzählung «Палисандрия» продолжает новаторскую игру с точками зрения, начатую использованием Ich-, Du- и Wir-Erzählung'a в «Школе для дураков». Примечательно, что и «мы-повествование» (точнее, «вы-насповествование») находит себе место в «Палисандрии» — в пассажах, рассказываемых старыми тетками (с. 96).

<sup>19</sup> Кстати, яблоко появляется несколько раз наряду с лошадьми и костями в стихах Манделъштама на тему времени («Нашедший подкову», «1 января 1924», «Грифельная ода»).

остается и вероятность непосредственного заимствования. Пример **виртуального источника** — в открывающей роман сцене с Берией, вешающимся на кремлевских часах. Это вполне самостоятельное воплощение темы Хроноса, но не исключено, что оно навеяно образом Кавалерова<sup>20</sup>, вешающегося, во сне Андрея Бабичева, на телескопе, — тем более, что страницей раньше другой персонаж, Володя Макаров, рассуждает о Времени, циферблате эпохи и своем сне, в котором фигурирует телескоп.

«Зависть» Олеси явно занимает важное место в литературном опыте Соколова, — как и «Отчаяние» Набокова<sup>21</sup>, откуда, по видимому, позаимствован рассказчик-графоман, помешанный на своем личном и авторском величии, а также мотивы воображаемого двойничества, боязни зеркал, неспособности узнать собственное отражение, зеркальной инверсии слов (например, *зеркало* --> *олакрез*<sup>22</sup>), ср. сцену, где Палисандр вынужден посмотреть в зеркало и осознать свою старость (с. 227). Но эта сцена напоминает также эпизод из другого романа Набокова — «Подлинной жизни Себастьяна Найта»<sup>23</sup>. Там портрет нарциссичного героя дан как его отражение в воде, с листьями, ветвями и рябью, слегка скрывающими его облик. Сходство с набоковским романом, конечно, можно было бы списать на общность нарциссической тематики и стилистических установок, если бы не столь детальное дублирование мотива листьев и ветвей (естественных, впрочем, ввиду древоподобной личности Палисандра)<sup>24</sup>.

Олеса и Набоков относятся к числу очевидных предшественников Соколова, если не прямых его источников. Но есть у «Палисандрии» и **интертекстуальные параллели**, вряд ли объяснимые в качестве непосредственных заимствований. Таков роман Вирджинии Вульф «Орландо: Биография»<sup>25</sup>, обнаруживающий целый спектр типологических параллелей к «Палисандрии»; бегло укажу на них.

<sup>20</sup> См. «Избранные сочинения» Ю. Олеси (Москва, 1956), сс. 97–98

<sup>21</sup> Ann Arbor: Ardis, 1978 (reprint).

<sup>22</sup> «Отчаяние», с. 23; см. мою статью: Влюбленно-бледные нарциссы (*Беседа*, 6 (1987), сс. 146–149; «страх зеркал» может также восходить к «Двойнику» Достоевского и даже к «Приключению в ночь под Новый год» Э. Т. А. Гофмана, которое отражается в мотиве «драпировки зеркал», примечательном в «Палисандрии».

<sup>23</sup> New York: New Directions, 1959, p. 119; см. также «Отчаяние», сс. 59–60.

<sup>24</sup> При обсуждении таких случаев (в личных беседах со мной — А. Ж.) Соколов неоднократно ссылался на свое незнание предполагаемыми источниками.

<sup>25</sup> 25 San Diego, New York and London: Harvest/HBJ, 1956 [1928].

«Орландо» повествует о жизни писателя (все время подчеркивается роль Биографа), чья жизнь охватывает более чем три века, от шекспировских времен до современности. Заглавный герой имеет аристократическое происхождение, общается с монархами, политиками и лучшими писателями всех этих периодов, что позволяет автору заняться беллетризацией истории английской литературы. Изобилуют металитературные аллюзии и каламбуры. На протяжении столетий Орландо пишет стихотворение о дубе и отождествляет себя с деревом в реальной жизни, сидит под ним, строит дом из дубовых бревен, ассоциируется с ним в метафорическом смысле и захоранивает под ним свои стихи<sup>26</sup>. Хотя Вульф не превращает своего героя в дерево, налицо нетривиальные метаморфозы: Орландо рождается мальчиком, затем превращается в женщину, и наделяется пристрастием к самым разным типам сексуальных партнеров. Сексуальную двойственность проявляют и другие персонажи. В фокусе повествования оказываются преходящесть жизни, смерть, быстротечность и относительность<sup>27</sup>. Орландо влечет к *иным пейзажам и языкам*. Униженный/ая при дворе, он/она отправляется в почетное изгнание (в качестве посла в Константинополе), а в конце возвращается в Англию и проводит остаток дней в духовной внутренней эмиграции в своем прекрасном замке. В зеркале Орландо видит себя *в виде огня, горящего куста, и пламя свеч над ее головой — это серебряные листья; или, иначе, стекло — это зеленая вода, а она — русалка, увитая жемчугом* (р. 185).

Сходство в некоторых деталях поразительно. Биограф Орландо констатирует избыточное развитие литературной критики, *текстов о текстах*. Спустя столетия, провалившаяся сначала книга Орландо приносит автору признание и литературные премии. Лейтмотив дуба дополняется связями с другими деревьями и растениями, в том числе рождественской елкой и генеалогическим древом, розой и *розовым деревом* (rosewood = палисандр). Тема времени порождает множество разного рода часовых механизмов, фигурирующих в романе

---

<sup>26</sup> Не исключено, что «Орландо» — одна из мишеней набоковской иронии в том месте «Приглашения на казнь» (Ann Arbor: Ardis, 1979, с. 125), где речь идет об образцовом современном романе под названием «Quercus», т. е. по-латыни «Дуб»: многие исторические события происходят там возле этого дерева. О попытках выявить прототип «Дуба» см. John Kopper. The Prison in Nabokov's *Priglasenie: A Place to Have the Time of One's Life* // *Russian Language Journal*, 41, No. 140 (1987), pp. 176–77); Коппер акцентирует связь с Толстым.

<sup>27</sup> Десятилетия могут укладываться в полдня; дом главного героя насчитывает 365 комнат и 53 лестницы.

(который заканчивается боем часов), и вниманием к ходу/хранению/восприятию времени (*time-keeping*)<sup>28</sup>. Герой имеет несколько разных ипостасей и претерпевает несколько метаморфоз, порой переживая своего рода временную смерть; в его/ее склепах стоят гробы десяти поколений предшественников. Первой любовью Орlando становится мужеподобная русская принцесса, которая ассоциируется с лисцей, волком, оливковым деревом, с горой и в ней *есть нечто гниlostное* (р. 72)<sup>29</sup>. Главный герой начинает свой путь неуклюжим мальчишкой, любящим одиночество. У него есть потешные кораблики, Орден Бани, ванны и ваннные соли. Часто приводятся выдержки из бухгалтерской книги<sup>30</sup>. В начальной сцене мальчик играет с головами мавров, убитых его предками и свисающих со стропил родового замка.

Несмотря на примечательные сходства «Палисандрии» с «Орlando», последний представляет для нас лишь побочный интерес. Наш анализ будет нацелен на связь стилистики соколовского романа с важнейшими тематическими установками, определяющими его структуру.

## II. «Военная» тема

1. Специфика литературного текста определяется его **доминантой**, имеющей тройную природу: идейную, стилистическую и интертекстуальную. Так, стиль Ильфа и Петрова воплощает их сатирический напор через комические столкновения советских клише с до-революционными и западными<sup>31</sup>. У Платонова трагифарсовый под-рыв пролетарских утопических мечтаний принимает вид нарочито

---

<sup>28</sup> Слегка преувеличивая, можно было бы сказать, что, даже если бы имел место непосредственный плагиат, это не сделало бы «Орlando» значимым подтекстом «Палисандрии», поскольку «Орlando» ни в каком отношении не является литературной мишенью соколовского дискурса.

<sup>29</sup> Поскольку она является alter ego Орlando (и Вирджинии Вульф — Woolf), ее связь с «волком» (wolf) приобретает добавочные эмблематические обертоны. Направивается и догадка о совпадении ее имени, «Саша», с именем автора «Палисандрии» и «волчьего» мотива с «Между собакой и волком». Кстати, Вульф — автор «собачьего» текста — биографического романа об Элизабет Браунинг — «Flush» (1933).

<sup>30</sup> Ср. меню обеда Палисандра с Беккетом.

<sup>31</sup> См. работы Ю. К. Щеглова: Семиотический анализ одного типа юмора // *Семиотика и информатика*, 6 (1976), сс. 185-98; Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов) // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*. Тенaflы NJ: Эрмитаж, 1986, сс. 85–117.

нелепого палимпсеста символистского, технологического и коммунистического дискурсов<sup>32</sup>. Оттепельный оптимизм абхаза Фазиля Искандера облекается в квази-примитивные стилевые формы, совмещающие толстовское остранение с «восточным» письмом, двусмысленно обыгрывая сталинский стереотип искусства национального по форме, но социалистического по содержанию. У раннего Аксенова художественный эквивалент идеи освобождения личности от догматического истэблшмента формируется из элементов пародируемого соцреализма, хемингуэвского индивидуализма, тинэйджерского протеста в духе Сэлинджера, вновь отрытого наследия русского модернизма, свежее реабилитированного стапбендеровского дискурса и модных жаргонизмов современной молодежной субкультуры<sup>33</sup>.

Доминанту «Палисандрии» можно определить как смену советской идеологической непримиримости всеприемлющим постмодерным эстетизмом<sup>34</sup>. Отсюда у Соколова его играющая ремифологизация одновременно: культга Кремля, декадентства Серебряного века и диссидентского и эмигрантского мироощущения, в частности, интереса к сверхчеловекам и графоманам. Поскольку полиморфизм Палисандра является эмблематическим воплощением всей этой эклектической позы, постольку ключ к стилистическим секретам романа следует искать в том, как построен дискурсивный эквивалент его многослойной личности. Выведение жизнеспособного, то есть, художественно убедительного, четырехслойного гибрида — смеси кремлевского правителя (типа Сталина) с декадентским поэтом (типа Блока), с политическим изгнанником (типа Солженицын) и бисексуалом (типа Эдички) — требовало создания не только изобретательного сюжета и соответствующего набора персонажей, но и, в первую очередь, адекватной всем этим задачам повествовательной манеры, своего рода стилистического турдефорса. Ниже я сосредоточусь на этой дискурсивной подоплеке соколовского стиля.

2. Среди разнообразных вариаций на «государственническо-кремлевскую» тему «Палисандрии» особый интерес представляет мотив, который можно условно назвать **«военным, или милита-**

---

<sup>32</sup> См. Thomas Seifrid, *Writing Against Matter. On the Language of Andrei Platonov's Kotlovan // Slavic and East European Journal*, 31, No. 3 (1987), pp. 370–87.

<sup>33</sup> В другой работе я назвал доминантой творчества Аксенова «оптимистическую модернию» (А. К. Жолковский. *Искусство приспособления // Грани*, 138 (1985), см. с. 93).

<sup>34</sup> О постмодернизме «Палисандрии» см. «Жизнь как утопия» Гройса и «Непознаваемый субъект» Смирнова.



**ристским»**. Как показал Синявский-Терц, соцреализм был своего рода возвратом к классицизму XVIII в.<sup>35</sup> Синявский также писал о «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Тарасе Бульбе» как манифестациях того же классицистического «героического» духа, устаревшего уже и во времена Гоголя<sup>36</sup>. Естественно поэтому, что постмодернистская переоценка сталинизма, например, в искусстве соцарта, обратилась к использованию одической и эпической архаики. Картина Комара и Меламида «Товарищ Сталин и музы» изображает Сталина вполне по-соцреалистски, в форме генералиссимуса, но при этом его венчают классицистические музы, задрапированные в полупрозрачные туники<sup>37</sup>. «Палисандрия» написана в том же стилистическом ключе, но идет еще на один шаг дальше, сплавливая Сталина и муз в образ единого героя — Палисандра.

Наряду с «Тарасом Бульбой»<sup>38</sup>, для «Палисандрии», с ее гомеровским заглавием (типа «Одиссеи») существенна вся военно-героическая традиция русской и европейской литературы. Ее русская родословная идет от пушкинской «Полтавы» через Станюковича, Куприна («Поединок»), Маяковского<sup>39</sup>, А.Н. Толстого («Петр Первый»), Новикова-Прибоя («Цусима»), Аркадия Гайдара («Судьба барабанщика»), Каверина («Два капитана») и бесчисленных книг о Великой Отечественной войне. Этим официальным каноном опре-

---

<sup>35</sup> Абрам Терц [Андрей Синявский]. Что такое социалистический реализм? // Он же. *The Trial Begins and On Socialist Realism* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press), сс. 127-219.

<sup>36</sup> Абрам Терц. *В тени Гоголя* (London: Overseas Publications Interchange, 1976), сс. 93-94. О тоталитарном, а также постмодернистском прочтении «Выбранных мест» см.: мою статью: Rereading Gogol's Miswritten Book: Notes on *Selected Passages from Correspondence with Friends // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word* / Ed. Priscilla Meyer and Susanne Fusso. Evanston, Ill.: Northwestern UP. Pp. 172-184.

<sup>37</sup> Подробнее см. *Artforum* 20, 8 (1982), p. 38.

<sup>38</sup> Отметим возможность влияния на замысел «Палисандрии» работ Синявского о соцреализме и о Гоголе (см. *В тени Гоголя*, сс. 282-283, 408-418). В частности, «солдатский» стиль Палисандра соответствует тому, что Синявский писал о стремлении Гоголя «совместить образ поэта с честным лицом чиновника» и быть «поэтом одического склада», который «посолдатски прямолинеен» (с. 246) и которому нравится «религиозный аскетизм и военная дисциплина» (с. 252).

<sup>39</sup> О «милитаризме» Маяковского см. мою статью: О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. *Мир автора и структура текста*, сс. 268-274.

делялся стандартный читательский рацион целых поколений советских школьников. Популярны были и произведения западной литературы, такие, как романы о Д'Артаньяне Александра Дюма-старшего и «Спартак» Рафаэло Джованьоли. Для Соколова приверженность военной тематике была тем органичнее, что он вырос в семье старшего офицера и учился в Военном институте иностранных языков<sup>40</sup>. Таким образом, «военно-патриотическая» литература, как классическая, так и второсортная, оказывается естественным источником и мишенью субверсивного дискурса «Палисандрии», тем более что юношеский характер этой литературы идеально вторит нежеланию Палисандра взрослеть и инфантилизму его воинских речей.

Подобная субверсия имеет свои прецеденты. Принцип стилистической высокопарности по поводу мелочей<sup>41</sup> восходит к Гоголю и Стерну, по-видимому двум главным образцам Соколова. Что касается ориентации на подрыв «имперского» дискурса, то тут одним из близких предшественников является Тынянов с его стилизованными ироикомическими рассказами из времен правления трех наиболее милитаристских русских императоров<sup>42</sup>. Другим важным предшественником были, конечно, романы о Бендере, широко читавшиеся в Советском Союзе на протяжении десятилетий. Так же как «Палисандрия», романы Ильфа и Петрова написаны в игриво-ребяческом ключе и строятся вокруг приключений подросткового по своей сути героя. Остап Бендер бросает вызов советскому строю, обладает почти ренессансным многообразием талантов, включая литературный, и проводит свою жизнь в странствиях<sup>43</sup>, представляющих собой своего рода квест, устремленный на Запад, но отбрасывающий его назад в Россию. Производимый Бендером (и его создателями) пародийный палимпсест штампов из самых разных дискурсов, в том числе военного, естественно порождает

---

<sup>40</sup> Соколов отмечал (устное сообщение), что ряд писателей его поколения — Иосиф Бродский, Эдуард Лимонов, Юрий Милославский, Алексей Цветков — вышли из офицерских семей и потому имеют между собой много общего. Он также подтвердил, что был воспитан на большинстве вышеназванных авторов, а «Тараса Бульбу» читал «с трепетом».

<sup>41</sup> Об этом говорит сам Палиандр, рецензируя одну из своих книг: Но и тут вам остается лишь восхититься умением автора описать все так, чтобы не описать ничего (с. 264).

<sup>42</sup> «Восковая персона» строится вокруг Петра I, «Подпоручик Киж» — вокруг Павла I, а «Малолетный Витушишников» вокруг Николая I.

<sup>43</sup> В частности, на специальном, *литерном* поезде, упоминаемом Палиандром (с.208).

эпизоды, в которых Бендер является в виде *Командора*, принимающего *парад*, и ряд других прообразов «Палисандрии»<sup>44</sup>. Особенно примечательно родство «Палисандрии» с сагой о Бендере в стилистическом плане. Соколовская игра с советизмами, хотя и не столь повсеместная, как у Ильфа и Петрова, играет неожиданно важную

---

<sup>44</sup> Набросаем вкратце «палисандрийские» мотивы «Золотом теленка»:

· Бендер является *потомком янычар*, псевдо-сыном легендарного лейтенанта Шмидта и выдает себя за киевского полицейского; Балаганов назван *первенцем* и *любимым сыном лейтенанта*, *гвардейцем* и *адмиралом*; Паниковский выступает в костюме пожарного и впоследствии *разжалуется из брендмейстеров в простые топорники*: команда «Антилопы» сравнивается с *тремя богатырями* русского фольклора.

· Бендер старается придать деятельности своей команды военно-стратегическую окраску. Он дает собственное имя их машине, рассматривая ее как *военный корабль*; *применяется к особенностям противника* (в киностудии) и, *поскольку взять крепость [= Корейко] неожиданной атакой не удалось*, решает *начать правильную осаду*.

· В роли *Командора* он соревнуется с Лоуренсом Аравийским и Наполеоном (вытатуированным у него на груди). Другие персонажи претендуют на то, чтобы быть вице-королем Индии и Юлием Цезарем; Паниковский носит *костюм короля в изгнании*; глава «Геркулеса» Полыхаев возмущен недостаточным почтением к его рангу (*Они пишут мне предлагается!.. с ума... походили*; ср. у Палисандра: *Совсем... обезумели — лейтенантов шлют!*).

· Принцип Бендера — *Командовать парадом буду я!*. Этот лейтмотив повторяется несколько раз (*Нам предстоят великие бои... Выслать линейных в мое распоряжение... Частям прибыть... Форма одежды караульная... Трубите марш!*), включая победы и поражения (*Парад не удался*).

· Два главных поражения Бендера принимают форму военных неудач. Первое происходит на фоне военных маневров и газовой атаки: Бендер, потерявший след своего врага и положенный на носилки под окнами «Геркулеса», поет военную песню и описывает себя как солдата, который *пал смертью храбрых на поле брани*. Второе и последнее унижение происходит, когда на Бендера грабят румынские пограничники (*События развертывались с военной быстротой*), и он отчаянно цепляется за *чудом сохранившийся в битве орден Золотого Руна* (который есть и у Палисандра). Этот второй провал, кладущий конец «американской мечты» героя, мог послужить прообразом бельведерского фиаско Палисандра.

· Предвосхищая палисандровский сплав «любовного» и «военного» начал, бендеровское ухаживание за Зосей начинается в газубежище под аккомпанемент лекции о свойствах ядовитых газов. В дальнейшем он приказывает своим подчиненным — *господам вольноопределяющимся* — умыться перед приходом девушки. А «лошадиные» мотивы проглядывают в образе Бендера, когда он бежит *ноздря в ноздю* со своим собеседником на киностудии и *по-лошадиному мотает головой* при драке на границе.

роль в том слиянии «военного» и «декадентского» пластов, о котором речь впереди.

Литературная субверсия редко предпринимается ради субверсии как таковой; ее средства и мишени обычно выдают специфические вкусы автора<sup>45</sup>. Попробуем поэтому принять всерьез эстетический манифест Палисандра, что по *правилам классицизма прекрасное... обязано быть величаво* (с. 270)<sup>46</sup>. Слова *величавый* и *прекрасное* указывают не только на «классицистический» элемент, пародируемый в книге, но также и на те утонченные, изысканные, формы, в которые эта пародия облекается. Инсценируя взаимный подрыв классицистской «величавости» и «декадентства» Серебряного века Палисандр охотно прибегает к скабрёзным мотивам а la Лимонов, но старательно избегает его «низкой», вызывающе «вульгарной» стилистики<sup>47</sup>.

Кстати, такое избегание вообще характерно для дискурсивных стратегий Соколова. Оно соответствует его принципиальной металитературной ориентации «в сторону от реальности», в частности его пристрастию к перифрастическим конструкциям, общим для классицистской поэтики и поэтики Серебряного века. Иными словами, субверсия налицо, но ее результатом оказывается эстетическая реабилитация двух «возвышенных» литературных дискурсов, постоянно занимающих внимание рассказчика.

**3. Военные мотивы** могут быть разделены на четыре подтипа: предметные, предметно-стилистические<sup>48</sup>, собственно стилистические и языковые.

---

<sup>45</sup> Так, у Зоценко забавные «культурные простакки» отражают серьезное стремление автора к разумной простоте и разрыву с гипер-утонченной культурой; см. мою статью: Лев Толстой и Михаил Зоценко как зеркало и зазеркалье русской революции // *Синтаксис*, 16 (1987), с. 121.

<sup>46</sup> Эта слегка перевернутая цитата из пушкинского «19 октября 1825» подбивается современной отсылкой к путешествию на дирижабле.

<sup>47</sup> Этот принцип прямо формулируется Палисандром (см. ниже, III.2b). В другом красноречивом высказывании Палисандр признает себя находящимся в долгу перед *неистовыми модернистами древности* (с. 234), т. е., писателями Серебряного века, которые, как будет показано в дальнейшем, представляют идеальное сочетание современного и классического. Сходное совмещение являет мумией Тутанхамона, источающей запах *древних поверий* блоковской *незнакомки*.

<sup>48</sup> Эта промежуточная категория отражает проблему, которую создает «реальность», данная писателю исключительно в формах, уже обработанных культурой.

## Предметные мотивы

**а) «Мужественность, мужескость, вирильность».** Этот мотив, связывающий военную сферу с более широкой сексуальной и экзистенциальной проблематикой романа, подробно рассматривается ниже (см. раздел III.2в).

**б) Собственно «военность».** Ее основные подкатегории это: воинские звания и рода войск; парады, военные приветствия и другие ритуалы; типы и детали военной формы; виды оружия, фортификационных сооружений и другие реалии; стратегия и тактика; военные маневры, бои, сражения; военные доктрины и формулы, часто метафорические, на грани на чисто показного милитаризма<sup>49</sup>. Представление о причудливом богатстве военного лексикона Палисандра может дать список фигурирующих в романе воинских *nomina agentium*, практически исчерпывающих эту лексическую категорию<sup>50</sup>.

**в) «Охота».** Этот готовый квази-военный (и тем самым отчасти «декадентский»<sup>51</sup>) мотив, фигурирующий преимущественно в эпизо-

<sup>49</sup> *Солдаты истории, поле брани, поезд сугубого назначения, отменный службист, внедрение войск и неохваченные районы земного шара, и т. п.*

<sup>50</sup> В порядке появления: *ветеран, казначей-попечитель, генерал-генерал, часовая, военачальники, гвардеец, службист, офицершика, повар канцелярии на марше, Командор, пехота, орудийная прислуга, стрельцы, Генералиссимус, полководец, стрельцы-привратники, денщик, кавалеристы, интернациональных бригад, конники, отставное жандармское воинство, товарищ по оружию, штафирка, хорунжий, корнет, военный в чинах, ординарец, полковник, охрана, солдаты, интендант, герой войны, казачий маршал, половой в мундире от медицинских войск, агенты всевозможных служб, фельдмаршал, маршалы, офицер запаса, капитан от складирования, вышестоящий по званию командир, складаец (!), отставник, новобранец, рядовой, гренадер, майор, кашевар-на-марше, интендант высокого ранга, лейтенант, караул, гвардия, мичман дальнего плавания, кавалерийский подхорунжий, старослужащий, морской кавалергард, пропавшие без вести, востовой, доброволец, военнотружущие, карае почетного караула, братва с... батареи... дивизиона... бригады, береговики, приморские артиллеристы, барабанщик, офицер, кортеж, эскорт, шалеры полицмейстеров, кентавр от жандармерии, ратоборцы, городовые, начальник моей охраны, кадровый офицер, подпоручик, следователь в чинах, капитан-каптенармус, прапорицк от бухгалтерии, нарочный, матросские массы, ратный простолюдин, следователь первого ранга, каптенармус, сверхсрочная матросская чернь, телохраниль, генерал, кавалергардиш подпоручик, матросики, майор театральнх войск, чины таможенной инспектуры, старый кавалерист, неизвестные солдаты, генералитет.*

<sup>51</sup> Об охоте «Войне и мире» как приемлемой для Толстого форме воинственного поведения см. работу: С. Г. Бочаров. «Война и мир» Л.Н. Толстого // С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов, Д.П. Николаев. *Три шедевра русской классики* (Москва: Художественная литература, 1971), с. 17.

дах гедонистических досугов Брежнева, тоже играет с военной фразеологией и воинскими реалиями (моделями одежды, амуниции, ритуальными жестами и т. п.).

### Стилизованная предметность

**а) «Подражание великим полководцам»** — способ ввести в текст исторические образцы военной стилистики. Сталин именуется *Генералиссимусом* и *полководцем*, постоянные формулы применяются при упоминании Наполеона<sup>52</sup>, Ганнибала (*победоносный*), Кутузова (*фельдмаршал* и его *избушка... в Филях*), Юлия Цезаря (*по-цезариански не отрывая пера от бумаги*, с. 150), Карла XII и Суллы<sup>53</sup> и даже Гитлера (*выдающийся... военачальник*).

Примечательно, что в тексте романа ни разу не появляется Суворов, хотя дух энергичной лаконичности, простоты в общении с рядовыми солдатами и аура легендарного суворовского шутовства очевидным образом пропитывает стиль Палисандраж; ср. мотив проверки часовым документов<sup>54</sup>, последние слова Берии (*Палисандр, Палисандр, держай же*, с. 13) и подчеркнутое немногословие Палисандра<sup>55</sup>.

Вся эта военно-стилистическая атрибутика имеет очевидное литературное происхождение (см. ниже).

**б) «Рыцарство».** Этот элемент, заявленный в романе довольно рано (*я напоминаю себе... рыцаря*, с. 17), всячески акцентирует обрядово-игровую сторону военного дела. Несколько раз проходит мотив «дуэли»<sup>56</sup>, выигранный благодаря его клишированности

---

<sup>52</sup> Например: *прошел по-наполеоновски славный путь от простого...; сравнил себя с Бонапартом...* «Нет, в узурпаторы я пока не гожусь»; хрущевская наполеоновская шинель; *четыре наполеоновские часа на сон*.

<sup>53</sup> Два последних обязаны своим появлением мании величия Палисандра: *Карл Двенадцатый... тот и вовсе был паралитик, а на руках носили. А Сулла, Корнелий Люциус, которого буквально забрасывали цветами, когда он скакал по Аппиевой дороге, — разве он не страдал паршой* (с.24). Сулла позаимствован скорее из «Спартака» Джованьоли, чем из исторических книг, а Карл XII, с его носилками и проч., — из пушкинской «Полтавы».

<sup>54</sup> *Предъявителя беспримерно зная в лицо, но и отчетливо зная устав, часовой... полистал документ* (с. 10).

<sup>55</sup> *Веками, веками* — заключительные слова его версии ломоносовского «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния» (после обеда с Беккетом, с. 140).

<sup>56</sup> *Требовал сатисфакции; и уж непременно стреляться; взять... к барьеру... способом пули или клинка. Дружба дружбой, дуэль — дуэлью; нелепый скандал, едва не поставивший нас к барьеру*.

и театральности. Применяются такие формулы, как *слово кадрового офицера* (с. 150) и *...без упрека*<sup>57</sup>, персонажи то и дело формально представляются друг другу и т. п. А когда Палисандр оказывается в Европе, рыцарская метафора получает новые возможности овеществления благодаря многочисленным средневековым реалиям<sup>58</sup>.

### Стилистические мотивы

**а) Военные жанры.** Палисандр охотно ссылается на эпопеи, послания и схожие жанровые категории<sup>59</sup> и, обнажая прием, использует металитературные термины в своей образной речи (*Влага военно-патриотического умиления остекленила им очи*, с. 141). Он не только применяет военно-патриотическую фразеологию в своем повествовании (например, в комплиментарных характеристиках собственного стиля: *неукоснительный дневник; я был отрывист и лапидарен, словно на линии фронта, огня*, сс. 117-118), но и, так сказать, проводит ее в жизнь, например, строя философский диалог как ситуацию отдачи и исполнения приказа (*Ведь смерти нету? — Есть смерти нету!*, с. 144) и вообще разговаривая на стилизованном «военном» языке (*Ба*<sup>60</sup>, *да вы, погляжу я, устроились просто отменно!* с. 118).

**б) Прутковизмы.** Одним из источников пародийно-военного стиля является Козьма Прутков (с примесью Николая Болконского). Некоторые пассажи напоминают Пруткова лишь самым общим образом, будучи выполнены в типовой для XVIII века духе сочетания просветительских и военных реалий<sup>61</sup>. В других случаях — как, например, когда Палисандр испытывает внезапное интеллектуальное озарение, *инспектируя состояние человечества* (с. 203)<sup>62</sup>, — смесь военного и философского оказывается специфически прутковской.

<sup>57</sup> Сталин описывается как *Дон-Кихот без упрека и страха* (с. 78).

<sup>58</sup> Геральдика, замки с фигурами рыцарей в коридорах, с их *кольчугами, латами, копьями, мечами* и т. п.

<sup>59</sup> *О... славе оружия пристало творить эпопеи; как портретист, П. не жаловал мелкие планы — хотелось монументально; Брежнев рассказывал уморительные военные анекдоты, что позже легли в основание его эпохальных книг.*

<sup>60</sup> Это «солдатское» восклицание встречается только в литературе.

<sup>61</sup> *бравые полуночники ... [мы] разопьем бутылку конфискованного у гвардейцев белого... пробеседуем с дешиком до зари... [и] отдадим досуг философским прозулкам, гербаршо, акварелям, и монументальной живописи* (сс. 116–117).

<sup>62</sup> Другие глубокомысленные изречения приходят ему в голову *за пяльца-ми*, определено женским времяпрепровождением (ср. его андрогинность); очевиден намек на любовь губернатора из «Мертвых душ» к вышиванию, а возможно, — и на любовь самого Гоголя к вязанию.



Прямые стилизации под Пруткова (чье имя, также как и имена Стерна, Суворова, Пушкина, Ильфа и Петрова и Лимонова блистают своим вряд ли случайным отсутствием в тексте) встречаются в «Палисандрии» неоднократно. Палисандр почти точно копирует один из известнейших трюизмов Пруткова (*Будь, если можешь, счастливой. Будь!*) и изготавливает по прутковским рецептам свой собственный — металитературную тавтологию, вынесенную в эпитафию к «Книге отмщения»: *Человек, взятый под стражу, подобен тексту, взятому в скобки: он отчуждается* (с. 150). Есть и еще несколько откровенных прутковизмов<sup>63</sup> и один анекдот в духе Пруткова-деда, одновременно архаичный и рискованный, и таким образом являющийся идеальный гибрид «военного» и «декадентского»<sup>64</sup>.

**Языковые мотивы: архаизмы.** Спектр этих мотивов простирается от специфических военных штампов до просто характерных для восемнадцатого века и от обычного, хотя и слегка назойливого словоупотребления до совершенно абсурдных преувеличений.

**а) Лексические архаизмы** это либо (квази-)древнерусские (*зане; споспешествуя; плескалице*, т. е., ванна Палисандра; *абракадабрый* — абсурдный неоархаизм;<sup>65</sup> либо имитации архаичных заимствований из европейских языков (*пофриштикав; пижамничать; телефонировать*, заимствование, относящееся уже началу XX века)<sup>66</sup>, либо устаревшие неологизмы (*мокроступы*, печально известный в начале XIX века предмет спора между архаистами и новаторами).

---

<sup>63</sup> Ср. определение вторника как второго дня недели, наставление *всякий день берeditь себе душу вопросами* и сравнение *любопытствующего человечества* с тараканами.

<sup>64</sup> *Однажды на вечере у принцессы Монако принц Лихтенштейн, имевший с ней ранее более нежели тесные отношения, но освобожденный от них как несправившийся с обязанностями, при всех предлагает ей куртуазный вопрос: "Как вы думаете, если бы мы условились называть свои ноги усобицами, то что в нашем случае мы разумели бы под междуусобицами?" — "В вашем, Ваше Величество, случае, — оскорбилась принцесса, — совсем немногое" (с. 111–112).*

<sup>65</sup> Ср. также: *поспешаю, надлежат, обретається, лицезрю, наличествую, воспоследовавший, дерзну, юношествовал; седалище, плескалице, узилице, супостат, мздоимцы, мздодавцы, казнокрады, ратоборцы, мразь, рукмесло, борзописцы, трапезная; пречудно, благосозвучное, спицеблещущая; сие, чрез, равно и.*

<sup>66</sup> Ср. еще *отфриштикав, пикируюсь, экзерциргауз, баталья, куртина, равелин, бивуак, бастион, виц-мундир, моветон, эпистола, музыка, вирши.*



**б) Морфологические архаизмы** это, в основном, краткие прилагательные, иногда пародийно преувеличенные (*гневлив, но отходчив, образцовое клише такого стиля; щупл, зябл и проежж; вечерен*)<sup>67</sup>, но есть и другие типы (*вошед, подошед, воскури, взлетел, варивал, с легкостью*).

**в) Среди синтаксических архаизмов** выделяются грамматически неправильные деепричастные обороты типа классического \**Подъезжая к городу, с меня слетела шляпа*, например: *прочтя..., стало не до забав* (с. 53)<sup>68</sup>. Второе по частоте нарушение — неправильное употребление излюбленных Палисандром предикативных кратких прилагательных (*представлялся трояк; чтобы вам сделалось покаянно; страшно творчески!*)<sup>69</sup>. Применяются и другие типы грамматической неправильности (*был... водитель; распространилось бикфордово; считать покойного вышед*).

**г) Часто несколько подобных эффектов** совмещаются в целые **кластеры архаизмов** (*благоволите на эспланаду; тон был бон, т. е., исключительно светск*)<sup>70</sup>.

### III. «Военно-декадентские» гибриды

1. «Военность» рассмотренных выше мотивов, разумеется, чисто игровая, продукт систематического подрыва. Типовые субверсивные эффекты достигаются своеобразной шутейностью повествовательного тона; оглуляющими тавтологиями (*Воздымаясь по лестнице, круто воздымаюсь по ней*, с. 118) и другими типами неинформативности; и разнообразными снижающими приемами (например, монотажом возвышенных претензий с низменными бытовыми деталями: *по-цезариански не отрывая пера от бумаги, а себя — от еды, произнес я*, с. 150). Более специфичен и тематически ограничен подрыв «воен-

---

<sup>67</sup> Ср. еще: *чахоточен и хаотичен; летуч, ветрен; вездесущ; смугловат, хмуроват и подтянут; взвихрен; блед и необратим.*

<sup>68</sup> *Навещающая... мне показали; всмотревшись, ... мне сделалось больно; огибая... острова, беспрестанно качало.* В тексте многочисленны также вполне правильные деепричастные и иные тяжелые конструкции, передающие атмосферу восемнадцатого века самим своим избытком.

<sup>69</sup> А также: *представал молодецват, предстал кромешен, случился удачен, случился радушен, сказавшись занят, пребывает бодр, сделался опечален, как дерзновен!; бываем застигнуты, оно щемяще, могли быть впечатляющи, это краеугольно; звук был... не перепончат; случается одиноко.*

<sup>70</sup> А также: *паки и паки влачишься; бегите сих алчущих плотского; врачевать их, бичуя; невежа, неуч, не дружен с иностранными языками и, манкируя образованием, жуирует жизнь.*

ного» полюса его совмещением с противоположным, который можно условно назвать «декадентским». Часто такое совмещение характеризует самый способ введения военных мотивов в сюжет. Так, пресловутая «мужескость» рассказчика оказывается довольно прозрачной маской его сексуальной двойственности, а «рыцарство» имеет отчетливые утонченно-женственные коннотации. Обращение к репертуару прутковских мотивов носит, ввиду вымышленности Пруткова и его графоманству, вдвойне литературный, то есть «ненастоящий», характер, а архаизмы Палисандра — уже совершенно вторичны, будучи неряшливо слеплены обрезков школьной премудрости.

В этих и других типах медиации между двумя полюсами «военное» начало может быть представлено собственно «военными», архаическими, эпико-героическими мотивами и т. п., а «декадентское» — всем спектром человеческих «слабостей», от самых обыденных до предельно упадочнических, включая распутство, порнографию, а также причуды гениев, которым «все позволено». Есть несколько **способов** такого совмещения. Один состоит в применении «военных» оборотов речи к «декадентским» реалиям, другой — в создании реальных гибридов, третий — в описании реальных гибридов с помощью словесной эквилибристики. Ненавязчивым воплощением «декадентского» начала может служить скрытая оркестровка «военной» прозы поэтическими эффектами — метрической правильностью текста и каламбурными аллитерациями (например, *вРЕМя сТРЕМиТ искРоМЕТно*; это, к тому же, трехстопный дактиль, с. 87)<sup>71</sup>. Иногда сочетание элементов, представляющих один и тот же полюс, но разнящихся по интенсивности, звучит, как совмещение противоположных полю-

---

<sup>71</sup> А также: *кудлатоголов, блудовзoren, расхристан и лоблю, повторяю, морские сраженья* (амфибрахический тетраметр); *ШаШки выШли из ноЖен с Шелестом Шоколадной фольги; ... ПодГОРНый и ГеоРГадзе, Гончие и борЗые; Не заРЕЮт На РЕЯх и изРаненно Рея СРЕДИ ДЕРЕвьев*; и т. п.

«Палисандрия» изобилует параномасиями, аллитерациями, ритмически рядами, поэтическими тропами, целыми абзацами в манере прозы Белого и поэзии Пастернака и другими приемами, поэтического языка. В качестве стилистических реализаций «декадентского» акцента их следовало бы перечислить отдельно от их совмещений с «военными» мотивами. Это могло бы стать предметом отдельного исследования, здесь же я ограничусь двумя примерами. Металитературный обмен между Беккетом и Палисандром полон анапестических фрагментов и параномасий, ср.: *мой ГоДо НуКуДа Не ГоДится и снисХоДиТельно вХОДиТ ГоДО* (с. 139, 140). Среди попыток русских мастеров слова посоперничать со знаменитым верленовским *Il pleure dans mon coeur/ Comme it pleut sur la ville*, соколовская по праву займет почетное место, ср.: *У многих обложено нёбо, но небо — у всех* (с. 93).

сов. Так, в образе непрерывно курящей Фаины Каплан, которая *всякий раз, как ее постигал оргазм, заходила еще и в табачном кашле* (с. 146), кашель — это утрированный симптом «декадентства»<sup>72</sup>, тогда как оргазм в этом контексте предстает скорее как некое проявление здоровья и таким образом сближается с «военным» началом<sup>73</sup>.

Остановимся вкратце на основных типах **совмещений двух полюсов**.

**а) Военная фразеология / мирные реалии:** *генерал-генерал философских войск* (по образцу таких чинов, как *генерал-лейтенант*); *гвардии пожилой* (вместо *рядовой*); *вся толща воспоминаний* (т. е. сам роман) *читается безотлагательно*; *цыганский хор особого назначения* (возможный отголосок искандеровского «Сандро из Чегема»); *орденноносная конка* (исторически реальная тайная подземная туннель Сталина, описываемый одновременно в современных военных тонах и ностальгически мирных дореволюционных)<sup>74</sup>.

**б) Военная фразеология / сексуальные реалии:** *...мертвые сраму не имут* (с. 18; военный лозунг князя Святослава, примененный к описанию некрофилии); *предпринял вмешательство во внутренние ее дела* (с. 87); Палисандр как *новобранец*, несет свою службу *рядового ключника на каторге эротических буйств* (сс. 90-91); *аудиенция завершена и свидание окончено* (сс. 186, 187; *свидание* одновременно в любовном и тюремном смысле)<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Склонность к табаку также имеет свою революционную, т. е., «военную», сторону.

<sup>73</sup> Архаический стиль может воплощать и «декадентский» полюс, например, когда он используется только как носитель установки на эстетизм.

<sup>74</sup> Ср. также: *по-отечески беззаветно любил* (чувства Берии к Палисандру); *возлюбил всецело, словно сынов* (любовь Палисандра к падающим листьям, вполне естественная для его древесной идентичности); *в порядке отчаяния повесился* (с. 9; ср. *в порядке миража* у Ильфа и Петрова); *походная ванна; разговор в походе о первой любви; становясь родителем-одиночкой в походных условиях; легионы мемуаристов; пруды в ледяных мундирах* (метафора, уместная в лирической поэзии); *генерал* (Андропов), который также *филателист* (ср. с клишированным образом нацистского начальника лагеря, играющего на скрипке); *крепнет наша душа, одеваясь броней коросты*.

<sup>75</sup> Ср. также: *легион Похоти; в период военных пертурбаций, когда вопреки уставу случалось все что угодно* (мысли Брежнева в присутствии служительницы бани); *отчеты соительницы; воздать по всей строгости* (о наказании сексуальной неверности); *на кладбище комендантский час* (т. е. время вакханалий); *очередная разрядка моей напряженности* (оргазм); сексуальные встречи с Фаиной Каплан на стрельбище; *бескомпромиссная погоня по живому следу* за объектом изнасилования, в которой *определен-*

Кратко рассмотрим два примера.

Заявляя, что его сексуальное поведение *обходительно, но безапелляционно* (с. 38; употребляются и другие «категорические» эпитеты: *безотлагательно, беззаветно, всецело*, с. 81), Палисандр описывает свою сексуальную мощь в военно-бюрократических терминах. В свое время аналогичные приемы всерьез разрабатывались Пастернаком, стремившимся совместить традиционную поэтичность с бытовой речью; ср. *Любимая, безотлагательно... ответ* («Два письма»).

А в словах Палисандра (обращенных к Брежневой, в ситуации интимной близости): *Есть экзистенс... и хотим мы этого или не жееаем, он предъявляет нам с вами достаточно жесткие требования. Выполнить их — наша задача* (с. 177) явной стилистической основой служит дискурс сталинских пятилеток, но не исключена и полускрытая ирония по адресу его попутнического освоения — типа опять-таки пастернаковской *пожизненности задачи* или фразы Бендера: *Таковы суровые законы жизни*<sup>76</sup>.

**в) Реальные совмещения полюсов.** Пример одного из подтипов — казарменное донжуанство Палисандра: *позволил я себе нечто в духе наших гвардейцев, нередко озорничавших со своими подружками в крепостных подворотнях* (с. 38; речь идет о раннем половом опыте Палисандра со служанкой)<sup>77</sup>. Образцом для подражания Палисандру служит Наполеон, *который укрощал дворцовых строптивщиц... среди*

---

*но есть что-то от символистской эстетики* (с. 215). В этом последнем примере «бескомпромиссная» установка сродни другим «абсолютизирующим» эпитетам, в то время как отсылки к мифам об Актеоне и Атланте напоминают о Серебряном веке; ср. «Заплети этот ливень...» Пастернака (цикл «Разрыв», 5).

<sup>76</sup> Об эстетическом «компромиссе» Пастернака с советским дискурсом см. мои статьи: *The 'Sinister' in the Poetic World of Pasternak // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 29 (1984), pp.24-31, и *Механизмы второго рождения: о стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность...» // Синтаксис* 14 (1985), сс. 77–97.

<sup>77</sup> Ср. также: нежелание Брежневой *затевать... преступную связь с каким-нибудь телохранителем*, — нечто, что она как раз осуществит после связи с Палисандром (ср. комментарий к этому эпизоду: *Рассказывая эту развязную кавалергардскую быль, взор Ореста горел хорошим казарменным юмором*); развернутое воспроизведение романа девушки с *проезжим корнетом*; неизбежное обсуждение размеров мужского члена Петра Великого; *казенную учтивость* Ореста по отношению к Брежневой и его дикие фантазии о ней (которые впоследствии осуществляются); и идею простецких, без фокусов, половых связей *накоротке, по-тюремному*.

шумного бала<sup>78</sup>, в пылу сражения, на параде (с. 39). Образ Наполеона возвращается еще раз, когда пожилой уже Палисандр сам становится жертвой чрезмерных половых притязаний: *Мажорет оставила мне лишь четыре наполеоновские часа на сон... на исключительно жесткой койке* (с. 275).

г) **Реальные военно-сексуальные гибриды, усиленные военной тропикой.** Описание половых свиданий с Каплан в тире ведется в категориях, общих для военного и эротического кодов: свидания происходят во время *стрельбы из положения лежа*; Палисандр *атаковал ее шомполом неги с казенной части*, в то время как она, *уперев волевой подбородок в мешок с песком, продолжала целиться в яблочко* (сс. 144–146)<sup>79</sup>. Интересный случай представляет собой *философские войска (генерал-генералом* которых состоит Берия). Кажущийся на первый взгляд чисто словесной риторикой, этот военно-интеллектуальный гибрид обретает конкретность в эпизоде с *майором театральных войск Текубой*, исполняющим роль Берии.

д) **Другие совмещения** включают описание скабрёзных сексуальных ситуаций подчеркнуто архаичным языком; таков, например, неорархизм *юношествовать* (сс. 96, 108), излюбленный Палисандром переходный глагол соития, так сказать *verbum copulandi* (с. 146)<sup>80</sup>. Иногда архаический стиль воспаряет в поэтические высоты и в результате представляет сразу оба полюса: высокопарно-архаический «военный», и изысканно-лирический «декадентский»<sup>81</sup>. Наконец, «военным» стилем может описываться «декадентство» в самых своих жалких проявлениях — в виде инфантильности, дряхлости, бесполости, ср.: *спицеблещущая колесница* (с. 88; квази-гомеровское описание каталки Шаганэ), а также имя *Трюхильда* (с. 217), сочетающее *труху* с суффиксом героических имен типа Брунгильды.

---

<sup>78</sup> Примечательно, что Остап Бендер ссылается на те же поэтические строки, когда ухаживает за Зосей Синицкой в «военном» контексте газовой атаки.

<sup>79</sup> Ср. еще палисандровские *тактические победы над вертикалями*, где занятие любовью на пустых пьедесталах в склепе (уже совмещающем кладбищенский топос с сексуальными коннотациями разговоров в мужской раздевалке или бане) описывается в терминах военных тактик.

<sup>80</sup> Ср. еще: *похабственные* ассоциации игры на бильярде, *ложесна ее зудели*; и полупрутковское-полусталинское определение полового акта: *поелику коитус есть не только единство, но и борение противоположностей*.

<sup>81</sup> Но дважды *блажен дерзновенный узник, который посылно отмстил позавшему предмет его восхищения функционеру, познав... супругу последнего*, где любовный треугольник предстает в виде одновременно рыцарской мести и извращенной страсти, описываемых в высоких эпико-романтических тонах.

2. Рассмотрим более детально **четыре характерных случая «военно-декадентских» совмещений**: небольшой пассаж, отдельное слово и два мотива.

**а) Ваяние.** *Спросил пластилину и гипсу и где-то вблизи казармы предавался лепке, пленяя болезненное воображение матросских масс не столько многофигурностью композиции, сколько здоровой эротикой фабул и форм. По окончании — все роздал. Нет высшей награды художнику, нежели зреть, как трепетно вождедеют к его искусству заскорузлые руки ратного простолюдина* (с. 161). Этот эпизод (происходящий в элитной тюрьме-поместье вскоре после покушения Палисандра на Брежнева) развертывается в целый букет дискурсов — своего рода стихотворение в прозе, вдохновленное главными темами романа.

В фабульном плане Палисандр, пользуясь в неволе исключительной свободой, быстро изготавливает порнографические скульптуры для тюремных охранников. Высокая степень его свободы отсылает к хорошо известным прецедентам типа привилегированного содержания в тюрьме Наполеона и других королевских особ, а творческая деятельность в условиях заключения — к другому известному клише (ср., в частности, занятие Жилина резьбой по дереву «Кавказском пленнике» Толстого).

Охрана и казармы представляют «военное» начало, что дает повод ввести военно-революционную лексику (*матросские массы*) и ее архаический эквивалент — перифрастический образ *ратного простолюдина*. К архаическому пласту относятся и слова *зреть* и *нежели*, а также усеченные окончания отглагольных существительных (*воображенье; по окончании*). Архаизмы позволяют соединить имперскую стилистику классицизма с романтическим культом художника: *предавался, пленя воображение, высшая награда, трепетно*.

Эпическая величественность и восторженный лиризм перемежаются с «объективностью» повествования о творческом процессе в третьем лице на языке советского искусствоведения (*не столько..., сколько...; многофигурность композиции; фабул и форм; здоровой эротикой*). Использование этого наукообразного дискурса парадоксальным образом способствует демонстрации палисандровского нарциссизма, поскольку похвальба героя предстает как бы научной констатацией фактов<sup>82</sup>. Одним из приемов, помогающих преодолеть разрыв

---

<sup>82</sup> О сходных приемах у Лимонова см. в моей статье: The Beauty Mark and the «I»s of the Beholder: Limonov's Narcissistic Poem «Ia v mysliakh poderzhu drugogo cheloveka...» // *Russian Literature and Psychoanalysis* / Ed. Daniel Rancour-Laferriere (Amsterdam: John Benjamins, 1989), pp. 329–352.

между субъективной и объективной точками зрения<sup>83</sup>, является межуарный модус повествования (то есть, одновременно личный и фактографический), задаваемый первыми же словами пассажа, которые приводят на ум стереотипный образ путешественника добрых старых времен, остановившегося в придорожном трактире, чтобы потребовать *чернил, бумаги, хлеба, козьего сыра*... Характерны сентименталистские обертоны этих действий под влиянием момента, гениального наития, чему соответствуют и мгновенность творческого порыва, и немедленная раздача его плодов, и тщательно отмеренная небрежность деталей (*где-то вблизи*).

Все это стилистическое нагромождение заведомо абсурдно, с его одновременным использованием пластилина и гипса, оксюморонным сочетанием *болезненного воображения* и *здорового эротизма*<sup>84</sup>. Но несоответствия тщательно замаскированы, и соль отрывка, конечно, именно в искусной подгонке друг к другу несовместимых элементов. Одно из таких совмещений построено путем взаимного наложения двух клише со словом *воображение*: романтического *пленяя воображение* и психо-диагностического *болезненное воображение*; их шокирующее столкновение подчеркнуто архаически усеченной формой связывающего их существительного (*воображенье*). Другое подобное совмещение — игра на архаичном глаголе *вождедельть*, позволяющем сочетать духовную тягу к искусству с плотским влечением к порнографическим изделиям. Несколько иной угол зрения на парадоксальное сочетание «военного» с «декадентским» стоит за крупным планом *заскорузлых рук*, стандартной синекдохой соцреалистического образа простого рабочего, хорошо согласующейся с «плебейским» элементом архаического *простолюдина*, и красноречиво оттеняющей непосредственность эротического жеста.

В сюжетном плане композиционное единство эпизода обеспечено общей схемой совмещения творческого полета великого человека с низкопробной порнографией для масс, причем оба эти компонента несут в себе как «военное» начало, так и «декадентское». А жанровому единству пассажа способствует опора на прутковообразное философствование, с его обычной смесью претенциозного графоманства

---

<sup>83</sup> Расщепление налицо уже между эпическим прославлением героя в третьем лице и лирической установкой на первое лицо.

<sup>84</sup> Это еще один случай, когда два варианта одного и того же — «декадентского» — мотива трактуются как взаимно контрастные, причем *здоровая эротика* берет на себя роль вот именно здорового начала.



и канцеляризм<sup>85</sup>. Наконец, все разнообразные мотивы сплетаются воедино благодаря обилию аллитераций и метрически правильных фрагментов<sup>86</sup>.

б) *Зизи*. Палисандр вводит это эвфемистическое обозначение гениталий довольно рано (с. 51), с опорой на целый ряд мотивов. Потребность в нем объясняется самой неназываемостью объекта, обреченного вести *неявный, сумеречный образ жизни* («декадентский» элемент), несмотря на *выслугу лет, верноподданность, стойкость и другие бойцовские качества* (стандартные «милитаризмы»). В духе языковой благопристойности Серебряного века<sup>87</sup>, Палисандр превозносит *куртуазность* избранного наименования, лишенного даже тени вульгарности, и его *благозвучность ветровым колокольчиком*. К его достоинствам относятся также его инфантильный оттенок и применимость к *гениталиям и джентльменам, и дам*, что позволяет предвосхитить позднейшее обнаружение гермафродитизма Палисандра<sup>88</sup>, в то время как свойственным ему облик *интернационального реченья* оказывается предвестием заграничных странствий героя. Наконец, с грамматической точки зрения, *зизи* естественно трактуется как существительное среднего рода, что эксплицитно прописывается в тексте (*то, оно*), готовя кульминационное переключение повествования в первое лицо среднего рода.

Интертекстуально это словечко восходит к Пушкину: *Цимлянское несут уже, За ним строй рюмок узких, длинных, Подобно талии твоей, Зизи, кристалл души моей, Предмет стихов моих невинных, Любви приманчивый фиал, Ты, от кого я пьян бывал* («Евгений Онегин», 5: XXXII). Этот подтекст, удостоверяющий металитературный статус пассажа, тематически вторит большинству его составляющих. Отметим намек на военный *строй* и сравнение рюмки с женской талией, дающие в результате *фиал любви*, одновременно возбуждающий и куртуазно возвышенный, особенно благодаря последующей мета-

---

<sup>85</sup> В другом случае на рассказчика прутковского типа игриво возлагается роль заключенного подпольщика, использующего, на манер Чернышевского, Морозова и Ленина, свой тюремный досуг для работы.

<sup>86</sup> Отметим амфибрахические строки: *Спросил пластилину и гипсу и здоровой эротикой фабул и форм* и дактилическую: *По окончаньи все роздал, богатые также аллитерациями.*

<sup>87</sup> Он отмечает *деликатность — по крайней мере вербальную*, характерную для Мажорет *при всей ее половой распущенности.*

<sup>88</sup> Особенно поскольку его половые органы описываются как инструмент, *ублажающий женщину, реже — мужчину, а в клинических случаях — четвероногого друга.*



морфозе в метапоэтический *предмет стихов*. Сексуальная двусмысленность образа усиливается несколькими способами: офранцузенное (ср. оборот *интернациональное реченье*) имя — бесспорно, женское, но в то же время весьма анонимное, стихи — невинные, а *кристалл* — неодушевленный и мужского рода<sup>89</sup>. В устах Палисандра *кристалл души* (у Пушкина исходное значение *кристалла* — «хрустальный бокал») приобретает добавочный фаллический оттенок, но сохраняет и свою духовную, металитературную природу<sup>90</sup>. Так палисандровское *зизи* одновременно предстает его полисексуальным «боевым»/«декадентским» органом и орудием металитературной болтовни а la Пушкин.

**в) «Мужественность, точнее, вирильность»** (т. е. «мужескость» в узком смысле принадлежности к мужскому полу) — формулировка, призванная отразить настойчивое, но и субверсивно-двусмысленное обыгрывание в романе слов с корнем *муж-*. Двусмысленность минимальна, когда она наводится лишь общим квази-героическим тоном повествования, как, например, в случаях нарочитого преувеличения этого начала, ср. *скупая, как мужская слеза, меблировка* (о комнате Сталина, с. 82). Стилистический подрыв подкрепляется метафоричностью оборота и отсылкой к стереотипному образу одинокого старого солдата, но какое-либо эксплицитно выраженное «декадентство» здесь отсутствует<sup>91</sup>.

Чаще «вирильность» появляется в контексте сексуальных фантазий и, таким образом, «извращается», ср.: *вся низость мужской натуры* (с. 50) воображаемого офицера-насилъника (позаимствованного из «Что ты жадно глядишь на дорогу...?»); ср. также капризную искушенность Мажорет относительно *нас, мужчин*, проявляющуюся в

---

<sup>89</sup> Дополнительный эффект поставляется биографическим контекстом фрагмента. Прототип пушкинской *Зизи*, Евпраксия (Зизи) Вульф, «была полновата», и у Пушкина с ней были «талии одного размера», как сам он гордо упоминает в письме к ее брату, Алексею Вульфу. Таким образом, «сравнение... со стройной рюмкой... было шуткой» (см. Владимир Набоков. *Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. СПб: Искусство-СПб; Набоковский фонд; 1998, с. 425), а талия — как одновременно и ее и его собственная, оказывается в половом отношении нейтральной.

<sup>90</sup> Вспомним, что в «Онегине» есть еще одно упоминание о кристалле — том *магическом кристалле*, сквозь который поэт видит *даль* своего *свободно-го романа*.

<sup>91</sup> Ср. также: *мужайтесь* (о книгах, остающихся непрочитанными), *более мужественное население* (т. е. мужчины), *лицо полковника* (Андропова)... *возмужало* (при ответе на трудный вопрос).

предпочтении ею сексуальных отношений сразу с несколькими партнерами (с. 255)<sup>92</sup>.

Последний пример близок к тем случаям, где подрыв «вирильности» принимает откровенную форму «бесполости, бессилия, демаскулинизации». Так, *мужающий подбородок* Палисандра дважды (с. 34, 165) теряет свои вирильные коннотации ввиду соседства с его младенческим местом пребывания — ванной, где он предается мастурбации и предстает носящим *монисто*; а экстравагантный архаизм *мужества* оказывается любимым автоописанием стареющих любовниц Палисандра<sup>93</sup>. Осознание Палисандром своей сексуальной двойственности происходит в эпизоде с его медицинским осмотром, после которого он модулирует в средний род: *вы-с, батенько, вы, сладенькое мое; простите, я совершенно запятовало* (с. 267–8)<sup>94</sup>. Эта эпифаническая инверсия предвосхищается сценой перед зеркалом, где Палисандр в буквальном смысле встречается лицом к лицу со своей старостью и теряет свою «мужескость». Пытаясь перетолковать непроверяемые факты, он говорит: *Бывает, припудрит тебя... путевою пылью, припорошит, и все думаешь... эх тебя... сироту, возмужа-*

---

<sup>92</sup> Ср. также: *возмужание* Палисандра в кельях Новодевичьего монастыря, которое достойно сожаления, в отличие от парижской искушенности Брикабракова в сексуальных вопросах; все еще сильный *мужской первичный признак* (в остальном сенильного Брежнева); и другой *первичный признак*, на этот раз самого Палисандра, выражающий свое *мужественное сострадание* жене Брежнева, причем «развратное» начало передается также метастилистической, до манерности изысканной перифрастической риторикой этого пассажа (в котором каламбурно обыгрываются всякого рода знаковые и лингвистические категории: *восклицательный знак моего отличия, первичный признак мужественного сострадания... беспощадно пронизжет... междометие ее женственности...* (с.179); *мужиковат-с*, — признание Стрюцкого в казарменности его обращения с женщинами.

<sup>93</sup> Здесь также имеют место военно-революционные оттенки: *с энтузиазмом мужества с непогодой, борясь и шествуя в едином строю* (с.109). Мотив «выдерживания испытаний» отсылает к песне, популярной в революционных кругах, положенной на слова стихотворения Н.М. Языкова «Пловец» («Нелюдимо наше море...»): *Будет буря, — мы поспорим/ И помужествуем с ней./ .../ Там, за далью непогоды...*

<sup>94</sup> Палисандр не только обнажает свою дальнейшую речь от первого лица среднего рода, но и металингвистически указывает на раннее предвещие такого дискурса: свое любимое автоописание в пока что несемантизированном среднем роде: *дерзающее лицо*. Возможным источником этого глубоко неопределенного *лица* могло послужить *значительное лицо* из гоголевской «Шинели».

ло да посуровело: не успел оглянуться, а уж и в деды себе записался (с. 231). Это предложение сочетает оксюморонное уравнение «дедовский возраст = возмужалость» с неологической, точнее неграмматической безличной — и, значит, среднего рода — формой *возмужало*, которая трактует субъект этой возмужалости как объект действий некоего «оно».

г) «Военные игры». Этот мотив имеет две разновидности: потешные, пародийные, но реально существующие, войска Палисандра и игрушечные корабли, которыми он забавляется в ванне<sup>95</sup>. И те, и другие служат предлогом для описаний военных сражений в возвышенно милитаристском ключе.

«Военные игры» работают на подрыв «военного» начала путем снижения его до детского, подчеркнуто не-мужского уровня. Важен также их фантазийный, театральный характер. Театральная метафора разрабатывается и каламбурно — Палисандр говорит: *Люблю и морские сраженья. Ценю их торжественность, плавность, распаханность их театров* (с. 19). Та же метафора оживает в эпизоде казни лже-Берия, сыгранного майором театральных войск Гекубой (с. 199-201), этой пародии на сталинские показательные процессы (и на потемкинские деревни)<sup>96</sup>.

Мотив военных игр развертывается еще раз на другом витке сюжета — в связи с покушением Палисандра на жизнь Брежнева. Так как Палисандр *парадно печатал марш к пропускному Кутафьему пункту* (с. 141; эпизод насыщен военной атрибутикой и терминологией), *старослужащий часовой... решил, что я попросту предаюсь обычной своей забаве — играю в солдатики*, и потому пропустил его. Покушение становится возможным благодаря атмосфере игр и розыгрышей и проваливается оно по аналогичным «эстетическим» причинам: Брежнев и его телохранители оказываются восковыми фигурами, изготовленными официальным советским скульптором Вучетичем; поняв, что его покушение не удалось, Палисандр мысленно прокликает Вучетича как художника, опустившегося до торговли своим благородным искусством (с. 156). Отметим, что это покушение, как и большая часть событий «Палисандрии», включая казнь

---

<sup>95</sup> Некоторыми важными интертекстуальными источниками являются тут дядя Тоби из «Тристрама Шенди», потешные войска из «Петра Первого» А.Н. Толстого, «Бумажный солдатик» Окуджавы и, возможно, фильм Ильи Авербаха «Монолог» (Ленфильм, 1972), с его темой оловянных солдатиков.

<sup>96</sup> Пример макабрического юмора — замечание Палисандра о том, что *актеры творили... талантливо, с огоньком* (с. 200): советским журналистским клише описываются действия поджигателей.

Берии, было организовано *генерал-генералом философских войск* Андроповым, что бросает дополнительный свет на место «военных игр» в общей художественной системе романа.

\* \* \*

Задачей статьи было наметить стилистическую доминанту «Палисандрии» в ее связях с главной темой и интертекстуальной ориентацией романа. Я попытался предложить классификацию несущих эту доминанту мотивов, типы их совмещений и показать, сколь густо они пронизывают текст вплоть до мельчайших деталей его фактуры. Тем самым я надеялся обосновать свое представление о художественной значимости «Палисандрии». Многие из моих утверждений могут показаться спорными, что вполне естественно в нашей области исследований, особенно когда речь идет об интертекстах. Но некоторые из них претендуют быть «более равны» — в качестве, если не доказательств, то хотя бы свидетельств современника и носителя русской культуры. «Палисандрия» — в высшей степени «этнический» текст, предъявляющий максималистские требования к знакомству читателя с русским языком, русской литературной традицией и повседневной культурой. Я могу ошибаться по поводу степени очевидности, с которой *зизи* отсылает Пушкину, *шагаю с каких-нибудь... похорон* — к некогда смелому ахматовскому стихотворению о Пастернаке, а характер и манеры Палисандра — к Остапу Бендеру. Но не подлежит сомнению, что Саша Соколов играет с по большей части хорошо известными — хрестоматийными — литературными клише, и, может быть, имело бы смысл поставить задачу систематического документирования реакций на его роман «коренных носителей» этой культуры, особенно его сверстников.

## Снова о интертекстуальной и языковой игре в «Мелком бесе» или на каком этапе останавливать анализ?

### 1

Проблема «Сологуб и Гоголь» является чуть ли не одной из самых исследованных. Это и не случайно: на Сологуба, значительно повлияла гоголевская поэтика, кроме того он сознательно выстраивал цепочку интертекстуальных связей на уровне сюжета, и эти связи лежат зачастую на поверхности<sup>1</sup>. На эти связи указывали еще критики в прижизненных статьях, а затем, уже в наше время, о них писались работы и защищались многочисленные диссертации<sup>2</sup>. С момента появления «Мелкого беса», — пишет М. Павлова, — роман постоянно сравнивали с «Мертвыми душами»<sup>3</sup>.

При этом среди гоголевских подтекстов романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», пожалуй, одним из самых бесспорных является сюжет, связанный с поездкой Передонова по чиновникам с целью заручиться поддержкой в случае возможных доносов. Не требует особых доказательств тот факт, что Сологуб здесь ориентируется на сцены посещения Чичиковым помещиков в «Мертвых душах».

Авторы различных исследований обычно не останавливаются подробно на анализе этого интертекста, отмечая сам факт явного сюжетного цитирования и давая ему краткую оценку. Варианты интерпретации, предлагаемые учеными различны и, как правило, не предполагают на-

---

<sup>1</sup> Ср. характерное замечание А. Белого о прозе «Мелкого беса»: «Она — не без Гоголя...» // Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 292.

<sup>2</sup> См., например: Симачева И. Роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны»: на путях переосмысления художественной концепции Н.В. Гоголя. Автореф. диссер. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук. М., 1989; Горских Н. Гоголь и Сологуб: поэтика вещного мира. Н.В. Гоголь и Ф. Сологуб: Поэтика вещного мира. Автореф. дисс.... канд. филолог. наук. Томск, 2002 и др.

<sup>3</sup> Павлова М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 2004. С. 714 (серия «Литературные памятники»). Далее роман цитируется по умолчанию по этому изданию с указанием страницы.

личия существенной доказательной базы. Считалось, что для Сологуба была интересна пародия сама по себе, что воспроизведение известной узнаваемой сюжетной модели становится частью общей системы аллюзий на классическую русскую литературу, присутствующую в романе, и, конечно, обращалось внимание на социальный аспект, который действительно не мог не перейти хотя бы частично из гоголевской поэмы в текст Сологуба. Так, характерно, к примеру, что И. Галинская в работе о Сологубе и Набокове прежде всего акцентирует внимание именно на социально заостроенном гротеске и карикатуре в «Мелком бесе»<sup>4</sup> — как раз в связи с интертекстуальными переключками.

Большинство исследователей останавливаются именно на этом. Некоторые идут дальше. И. Барковская пишет: «Не раз изображалась связь сологубовского посещения Передоновым городских властей с «Мертвыми душами» Гоголя. Но как кажется, Сологубу вовсе не важно было показать сходство того или иного начальника с Маниловым или Ноздревым (хотя и это сходство есть); только до определенной степени звучит социально-обличительный пафос, продолжающий герценовскую трактовку помещиков как мертвых душ, то есть людей, не нужных России. Гораздо существеннее само название поэмы Гоголя, воспринятое не метафорически, а в буквальном, кошунственном смысле: мертвые души...»<sup>5</sup> З.Г. Минц подчеркивала наряду с социальными мотивами, характерный символический компонент романа: «Эти передвижения <Передонова — А.К.>, как и у Гоголя, с одной стороны, помогают развернуть перед читателями сатирическую галерею «мертвых душ» русской провинции конца XIX в.: открытых или маскирующихся реакционеров, болтунов-либералов, толстовцев и т. д. С другой стороны, визиты, с постоянно возобновляющимися разговорами о вымышленном инспекторстве Передонова, создают все нарастающий эффект «фантастической действительности»<sup>6</sup>.

С этим также трудно спорить, хотя в тексте романа имеются гораздо более явные параллели. Например, в прокуроре Авиновицком явно просматривается Собакевич: на это наталкивают культ физического здоровья и мощи, нарочито грубоватое («медвежье») обращение и т.п. Однако, все отмеченные параллели в образах чиновников у Сологуба и помещиков у Гоголя — это, на самом деле, лишь отправная точка для комментаторской стратегии.

<sup>4</sup> Галинская И. «Мелкий бес» Федора Сологуба и «Камера обскура» Набокова // *Культурология*, 2006, №3. С.77–84.

<sup>5</sup> Барковская И. *Поэтика символистского романа*. Екатеринбург, 1996. С. 157.

<sup>6</sup> Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. *Поэтика русского символизма*. СПб., 2004. С.89.

Вспомним знаменитый монолог Собакевича о городских чиновниках:

Я их знаю всех: это всё мошенники; весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья<sup>7</sup>.

Этот отзыв Собакевича превращается в скрытый метонимический перенос, реализуемый во время сцены обеда у прокурора Авиновицкого в «Мелком бесе»:

— Выпейте ерофеичу, — предложил Авиновицкий. — Какое же у вас до меня дело?

— У меня враги есть, — пробормотал Передонов, уныло рассматривая рюмку с желтой водкою, прежде чем выпить ее.

— Без врагов *свинья* <здесь и далее выделено мной — А.К.> жила, — отвечал Авиновицкий, — да и ту зарезали. Кушайте, хорошая была *свинья*.

Передонов взял кусок *ветчины* и сказал:

— Про меня распускают всякую ерунду.

— Да, уж могу сказать, по части сплетен хуже нет города! — свирепо закричал хозяин. — Уж и город! Какую гадость ни сделай, сейчас все *свиньи* о ней *захрюкают* (с. 78).

Таким образом, происходит «авторизация» Авиновицкого прокурора в качестве комментирующей параллели к гоголевскому фрагменту. «Свинство» прокурора из «Мертвых душ» оборачивается реализованной метонимией. Бранное выражение превращается в реальную свинину, которую поедает Передонов; последующая характеристика жителей города как «хрюкающих свиней» (т.е. — сплетничающих) превращает передоновскую трапезу в мифологический акт поедания тотемного животного<sup>8</sup>. Другая знаковая параллель — аллюзия на сюжет «Одиссеи», где волшебница Кирка превратила в свиней всех спутников царя Итаки.

---

<sup>7</sup> Гоголь Н. Полное собрание сочинений. Т.

<sup>8</sup> Об обряде интичума, связанным с тотемным пиром, сопряженным с поеданием тотемного животного см. в работе: Анисимов А. Об исторических истоках и социальной основы тотемических верований // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. 8. М., 1960.

Мотив «свинства» становится глобальным, сквозным, затрагивая так или иначе целый ряд персонажей «Мелкого беса» (за исключением, разумеется, Людмилы и Саши Пыльникова). «Тотемные признаки» проявляются и в самом Передонове:

— Плевать я на тебя хочу, — спокойно сказал Передонов.

— Не проплюнешь! — кричала Варвара.

— А вот и проплюну, — сказал Передонов.

Встал и с тупым и равнодушным видом плюнул ей в лицо.

— Свинья! — сказала Варвара довольно спокойно, словно плевок освежил ее.

И принялась обтираться салфеткою. Передонов молчал. В последнее время он стал с Варварою грубее обыкновенного. Да и раньше он обходился с нею дурно. Ободренная его молчанием, она заговорила погромче:

— Право, свинья. Прямо в морду попал (с. 22).

Проявление этих признаков в Передонове идет по нарастающей, причем это связано как с номинативной функцией (в диалоге с Рутиловым, при намеке Передонова на возможную инцестуальную связь):

— Не все же ссорятся, — сказал Рутилов, — вот я с сестрами не ссорюсь.

— Что ж ты с ними, целуешься, что ли? — спросил Передонов.

— Ты, Ардальон Борисыч, свинья и подлец, и я тебе оплеуху дам, — очень спокойно сказал Рутилов (с. 176).

— так и с приемом реализованной метонимии, построенном на уравнивании слова и действия в мифопоэтическом универсуме «Мелкого беса»:

Рутилов почти всю дорогу говорил один, — продолжал выхвалять сестер. Передонов только однажды вступил в разговор. Он сердито спросил:

— У быка есть рога?

— Ну, есть, так что же из того? — сказал удивленный Рутилов.

— Ну, а я не хочу быть быком, — объяснил Передонов.

Раздосадованный Рутилов сказал:

— Ты, Ардальон Борисыч, и не будешь никогда быком, потому что ты — форменная *свинья*.



- Врешь! — угрюмо сказал Передонов.
- Нет, не вру, и могу доказать, — злорадно сказал Рутилов.
- Докажи, — потребовал Передонов.
- Погоди, докажу, — с тем же злорадством в голосе ответил

Рутилов.

Оба замолчали. Передонов пугливо ждал, и томила его злость на Рутилова. Вдруг Рутилов спросил:

- Ардальон Борисыч, а у тебя есть *пяточок*?
- Есть, да тебе не дам, — злобно ответил Передонов.

Рутилов захохотал.

— Коли у тебя есть *пяточок*, так как же ты не свинья! — крикнул он радостно.

Передонов в ужасе хватился за нос.

— *Врешь, какой у меня пяточок, у меня человечья харя*, — бормотал он (с.44).

Здесь Сологуб вовсе не иллюстрирует парадоксы извращенной логики Передонова и его священный ужас перед гимназической формальной логикой (ср. также «доказательство» Рутилова, основанное на том, что «дважды два — четыре»). Экспликация передоновского зооморфизма является результатом того же особого, свойственного мифологическому сознанию, представления о перформативности высказывания, которое и делает возможным реализацию метонимического переноса значения.

Но на этом «свинская» тема в «Мелком бесе» отнюдь не заканчивается. Мотив свиньи-тотема неожиданно возникает в связи с характерным для первобытного мышления мотива обратимости смерти: съеденный тотем впоследствии легко может ожить.

Варвара жаловалась Грушиной на свою Наталью. Грушина указала ей новую прислугу, Клавдию, и расхвалила ее. Решили ехать за нею сейчас же, на Самородину-речку, где она жила пока у акцизного чиновника, на днях получившего перевод в другой город. Варвару остановило только имя. Она с недоумением спросила:

- Клавдия? А ейкать-то ее как же я стану? Клашка, что ли?

Грушина посоветовала:

- А вы ее зовите Клавдюшкой.

Варваре это понравилось. Она повторяла:

- Клавдюшка, дюшка.

И смеялась скрипучим смехом. Надо заметить, что дюшками в нашем городе называют свиней. Володин захрюкал. Все захохотали.

— Дюшка, дюшенька, — лепетал меж приступами смеха Володин, корча глупое лицо и выпячивая губы.

И он хрюкал и дурачился до тех пор, пока ему не сказали, что он надоел.

Тогда он отошел с обиженным лицом, сел рядом с Передоновым и, по-бараньи склонив свой крутой лоб, уставился на испачканную пятнами скатерть (с. 33)

Самородина-речка — это, конечно, огненная река Смородина, о которой много писал В.Я. Пропп<sup>9</sup>, — она пролегает между царством живых и мертвых. Об инферальной сущности персонажей «Мелкого беса» (включая, конечно, и самого Передонова) много и подробно пишет Т. Венцлова<sup>10</sup>, однако на этот факт он не обращает внимания.

Прислуга Клавдия, живущая подобно Соловью-разбойнику у пограничной реки Смородины, также оказывается свиньей, что уже заложено в ее имени. Таким образом, она включается в общую систему рода, объединенного одним тотемом. Последнее подчеркивается еще и тем, что хрюкать начинает даже Володин, изображенный в романе в качестве барана — кощунственно-инферальной трансформации агнца.

Мотив замыкается на названии романа, о чем интуитивно писал еще Г. Чулков, имея в виду пошлость и свинство Передонова: «Передонов — как одно из тех животных, о которых повествует Евангелие: «Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней, и бросилось стадо с крутизны и потонуло». Передонов уже не человек, и погибает он не как человек: падает как бесноватое животное, в темное озеро небытия. Свиная личина Передонова явлена нам как вещей знак»<sup>11</sup>. Как мы видим, дело обстоит гораздо глубже, чем полагал Чулков, и перед нами не простая деградация человека, но воплощение бесовского инварианта в виде возвращения к свинье-тотему.

## 2

К числу цитат, непосредственно отсылающих к сологубовской концепции прочтения Пушкина, принадлежит цитата из «Евгения Онегина», которую Передонов комментирует в классе: «Встает заря во мгле холодной, / На нивах шум работ умолк, / С своей волчиохою голодной / Выходит на дорогу волк». Передонов указывает ученикам

<sup>9</sup> См.: Пропп В. Русский героический эпос. М., 1958. С. 254, а также Пропп В. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. Глава 7.

<sup>10</sup> Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius, 1997.

<sup>11</sup> Чулков Г. Федор Сологуб. «Мелкий бес» // Перевал. 1907. №7. С. 54.

на скрытую якобы в пушкинском тексте аллерию: «Волки попарно ходят: волк с волчихой голодной. Волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу» (Там же).

А.Л. Соболев в статье «Из комментариев к «Мелкому бесу»: «пушкинский» урок Передонова» указал на то, что Сологуб высмеивает здесь позитивистский подход к интерпретации художественного текста<sup>12</sup>. При всей справедливости этого вывода остается, однако, неясным, почему «анализу» в тексте романа подвергается именно эта цитата.

Леа Пильд в статье «Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба пишет: «Поскольку «мрачные» компоненты пушкинского пейзажа сконцентрированы как раз в первых четырех строках строфы, то именно они наиболее адекватно выражают вечно угрюмое душевное состояние Передонова. Очевидно, что Передонов усматривает здесь не пейзаж, а фабульное повествование, прилагая его к обстоятельствам собственной жизни: одержимый манией преследования, он постоянно боится неожиданных поступков со стороны своей жены. Примечателен и выбор образа, с которым Передонов отождествляет себя: волк»<sup>13</sup>.

Между тем, на этом останавливаться не стоило. Достаточно взглянуть на общественные интересы Сологуба в конце 1890-х годов, чтобы понять, что передоновская интерпретация Пушкина связана прежде всего с полемикой по женскому вопросу, занимавший одно из центральных мест в прессе — и отсылает к одному из самых существенных аргументов противников равноправия женщин — невозможность для женщины прокормить себя и детей без мужчины (отца или мужа). «С XIX столетия зависимость связывается с теми, кто *исключен из наемного труда*. Такими оказались: 1) «паупер», который живет не на зарплату, а на общественное вспомоществование; 2) «житель колонии», «раб», «дикарь»; 3) «домохозяйка»<sup>14</sup>. Именно тогда тезис о «натуральном» разделении труда между мужчиной и женщиной получает *рациональное* обоснование: «по природе своей» жена

---

<sup>12</sup> Соболев А. Из комментариев к «Мелкому бесу»: «пушкинский» урок Передонова // Русская литература. 1992. № 1. С. 157–160.

<sup>13</sup> Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000. С. 320–321.

<sup>14</sup> См. об этом, например: Балабанова Е.С. Социально-экономическая зависимость женщин // Экономическая социология. Май 2003. Т. 4. №3. С. 106, а также: Fraser, N., and L. Gordon. A Genealogy of 'Dependency: Tracing a Keyword of the U.S. Welfare State, in: Fraser, N. (ed.) Justice Interrupts: Critical Reflections on the 'Postsocialist' Condition. N.Y., L.: Routledge, 1997.

должна находиться в подчинении у мужа, потому что она *экономически зависима* от него<sup>15</sup>.

Разумеется, «интерпретация» Пушкина Передоновым — действительно пародия. Но объектом пародии, видимо, были традиционные представления о роли женщины в обществе, с которыми боролась его жена, Анастасия Чеботаревская, писательница, переводчик, деятельница женского движения. Ее борьба проходила, как бы сейчас сказали, в чисто феминистском духе, «обогащенном» социалистической фразеологией. Чеботаревская боролась как за экономическую независимость женщины, так и за освобождение ее от «оков буржуазного брака», доказывая, что основной этого брака являются исключительно чисто экономические причины — невозможность для женщины прожить в одиночку.

В 1908 году, выступая на 1-м женском съезде, Чеботаревская говорила: «Судьба женщины — материальная и нравственная — нераздельно связана с историей общества, в среде которого она живет. Мы твердо верим в конечное разрешение женского вопроса только в грядущем социалистическом обществе»<sup>16</sup>.

Стоит указать и на то, что Сологуб по тем же самым причинам изображает в романе Передонова в качестве завидного жениха, которого многие стараются заполучить в мужья — для себя или для своих воспитанниц или сестер, объектом сатиры при этом является тот же самый институт «буржуазного брака».

### 3

Томас Венцлова обратил внимание на семантику фамилии «Пыльников»: от «пыльник»<sup>17</sup>. Пыльник — часть цветочных растений, содержащая пыльцу. Отсюда Венцлова делает справедливый вывод о фаллической семантике фамилии и, таким образом, вскрывает ее эротический подтекст — наряду с демонизмом (ср.: «демоны пыли» Брюсова — к демоническому распылению мира — энтропии общее место раннего символизма).

Не приходится сомневаться, что на определенном семантическом уровне Саша действительно предстает как «отрок-бог» Дионис, всту-

<sup>15</sup> Pateman C. *The Disorder of Women*. Stanford: Stanford University Press, 1989. P. 123.

<sup>16</sup> Чеботаревская А.Н. Женщина настоящего и женщина будущего. Доклад на Первом всероссийском женском съезде // Преображение (Русский феминистский журнал). 1995. №3. С. 81–86.

<sup>17</sup> Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседник на пиру. М., 1997. С. 75, 81.

пающий в город и вносящий в его жизнь оргиастическое начало (соответственно Людмила и ее сестры предстают как менады).

Отсюда — легко проследить отсылки к концепции дионисийства Вяч. Иванова и на этом, в принципе, можно было бы остановиться.

Но следует задать вопрос: а почему именно пыльник? Когда он появился в ботанике. Мог ли знать этот ботанический термин Сологуб или речь идет только об ассоциации с «пылью»?

На эти вопросы ответить легко. Небольшой экскурс в историю ботаники дает информацию о том, что термин «пыльник» введен Карлом Линнеем в XVIII веке. Следовательно, он вполне мог быть известен Сологубу и подтекст имеет право на существование.

Однако справочники сообщают, что Линней одновременно ввел название и для *парного* органа, который он назвал «рыльце».

Если пыльник — «мужской», опыляющий орган, то рыльце — орган «женский», предназначенный для восприятия пыльцы при опылении. Между тем, превращение Передонова на языковом уровне в свинью, актуализирует и наличие у него рыла (ср.: игру со значениями слова «пяточок» в речи Рутилова). С помощью скрытой языковой игры (пыльник — рыльце / рыло — пяточок) Саша Пыльников оказывается завуалированным сексуальным партнером Передонова, причем — как ни странно — активной стороной, что вроде бы противоречит его «женской» роли в романе. Однако эта потенциальная активная сексуальная сторона Пыльникова реализуется в ранней редакции романа, во сне, который приснился Передонову (конец главы XVI): «Гадкий и страшный приснился Передонову сон: пришел Пыльников, стал на пороге, манил, и улыбался [нахально]. Словно кто-то повлек Передонова к нему, и Пыльников повел его по темным и грязным улицам, а кот бежал рядом, и светил зелеными зрачками... [Потом они пришли в темную коморку и Пыльников засмеялся, обнял Передонова, и стал его целовать]»<sup>18</sup>.

Другим воплощением женского начала становится Володин, при этом обыгрывается его неудачное сватовство с исполнением чуждой ему функции жениха:

— Эх, ты, жених! — дразнил его <Володина. — А.К.> Передонов. — Еще галстук надел. Где уж тебе с суконным рылом в калашный ряд. Жених! (с. 127)

---

<sup>18</sup> Федор Сологуб. Мелкий бес. Составление, статья, комментарий М.М. Павловой. М., 2004. (Серия «Литературные памятники»). С. 519. См. об этом также: Павлова М. Процесс Оскара Уайльда и суд над Сашей Пыльниковым: «художники как жертвы» и жертвы художников // Toronto Slavic Quarterly. # 38. <http://www.utoronto.ca/tsq/03/pavlova.shtml>.

Как неоднократно замечалось, Володин представляет собой инверсированную искупительную жертву (барашек — агнец), и его принадлежность к животному миру подчеркивается также его дребезжащим голосом, который автор на протяжении всего текста постоянно обозначает как «блеяние». Конечно, Передонов не случайно употребляет слово «рыло».

Наконец, о княгине, которая является объектом некро- и геронтофилии Передонова, сообщается, что она «поросячью молодость себе в жилы пускает» (о связи этого мотива с экспериментами французского физиолога Ш.Э. Броун-Секарапо поиску «эликсира омоложения» см. в комментариях М. Павловой к изданию романа в серии «Литературные памятники»<sup>19</sup>). С помощью этого «поросячьего» мотива Передонов вводит княгиню в «клан», тотемом которого является свинья и к которому принадлежит как сам Передонов, так и большинство жителей города.

---

<sup>19</sup> С. 799.

## Загадка стихотворения Иосифа Бродского «Одному тирану» (январь, 1972)<sup>1</sup>

Загадка, собственно, такая: о каком конкретно государственном деятеле идет речь в стихотворении? Заместителем чьего имени служит местоимение «он», настойчиво, пять раз, повторенное в тексте?

Поскольку читатель пытается разрешить загадку поэта, последовательно накапливая «подсказки», то есть, знакомясь со стихотворением — строка за строкой — нам представляется плодотворным попытаться повторить этот путь, не слишком торопясь с выводами, не стремясь поскорее огласить предполагаемую отгадку.

### 1

Первая неожиданность поджидает нас уже при соотнесении названия стихотворения Бродского со всем его текстом. Прямое обращение к тирану в заглавии ясно подсказывает читателю, что дальше ему предстоит встреча с почтенным жанром гражданского послания, может быть, в духе эталонного державинского стихотворения «Властителям и судиям»:

И вы подобно так падете,  
Как с древ увядший лист падет!  
И вы подобно так умрете,  
Как ваш последний раб умрет!

и проч<sup>2</sup>.

Однако жанровые ожидания читателя не оправдываются. Ни одного прямого обращения к тирану в тексте он не находит.

---

<sup>1</sup> Благодарю Д.Н. Ахапкина, Э. Вайсбанда, Т.Т. Гузаирова, Д.А. Иванова, Л.Н. Киселёву, А.А. Кобринского, Е.Э. Лямину, Г.В. Обатнина, А.Л. Осповата, Л.Л. Пильд, Д.М. Хитрову, Ю.Г. Цивьяна за участие в обсуждении доклада, положенного в основу этой заметки.

<sup>2</sup> Реминисценцию из стихотворения Державина «Река времен, в своем стремленьи...» можно при желании усмотреть в каламбурном зачине второй строфы стихотворения «Одному тирану»: «И время проглотило эту месь».

Почему? К этому вопросу мы еще вернемся, а пока начнем разговор о первой строфе стихотворения:

Он здесь бывал: еще не в галифе —  
в пальто из драпа; сдержанный, сутулый.  
Арестом завсегдагаев кафе  
покончив позже с мировой культурой,  
он этим как бы отомстил (не им,  
но Времени) за бедность, униженья,  
за скверный кофе, скуку и сраженья  
в двадцать одно, проигранные им.

Кажется совершенно очевидным, что любой русскоязычный читатель образца января 1972 года (а для такого читателя стихотворение Бродского и предназначалось), с неизбежностью воспринимал близкое соседство существительных «тирану» (в заглавии) и «галифе» (в первой строке) как прямое указание на Сталина. Возникшую ассоциацию подкреплял эпитет «сдержанный» во второй строке и, особенно, словосочетание «мировой культурой» в четвертой. Это словосочетание, вообще говоря, довольно распространённое и никакой цитатой не являющееся, в нашем случае почти наверняка восходит к определению акмеизма, сформулированному Осипом Мандельштамом: «Акмеизм — это была тоска по *мировой культуре*»<sup>3</sup>. Мандельштамовское устное определение получило широкую известность совсем незадолго до того, как Бродский написал стихотворение «Одному тирану»: его привела в своих «Воспоминаниях», вышедших в Нью-Йорке, в 1971 году, Надежда Яковлевна Мандельштам<sup>4</sup>. Позднее Бродский процитирует это определение в статье о старшем поэте «Сын цивилизации» 1977 года: «Не то чтобы Мандельштам был «культурным» поэтом, он был скорее поэтом цивилизации и для цивилизации. Однажды, когда его попросили определить акмеизм — литературное движение, к которому он принадлежал, — он ответил: «*Тоска по мировой культуре*»<sup>5</sup>. Завсегдагай артистических кафе, страстный любитель рогаликов и кофе, Мандельштам был арестован и убит если не по личному указанию, то по произволу Сталина.

---

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив в цитатах везде мой. — О. Л.

<sup>4</sup> «На вопрос, что такое акмеизм, О.М. ответил: «Тоска по мировой культуре»» (Мандельштам Надежда. Воспоминания. New York, 1971. С. 264).

<sup>5</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т.V. СПб., МСМХСІХ.С. 96.



Впрочем, само описание посещений артистического кафе будущим тираном, развернутое в 7-ой — 8-ой строках стихотворения Бродского, способно привести читателя в нешуточное замешательство. Такое времяпрепровождение (как и страсть к картам), не входит в автобиографический миф ни Сталина, ни какого-либо другого деспотического властителя. Лишь Ленин, судя по мемуарам Ильи Эренбурга, пребывая в эмиграции, посещал парижские кафе, но эти посещения носили сугубо эпизодический характер, да и предпочитал будущий вождь мирового пролетариата не кофе, а пиво: «Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир?»<sup>6</sup>

Правда, тот же Эренбург в первой редакции своего самого известного романа «Хулио Хуренито» так изобразил визит главного героя в сопровождении alter ego автора в Кремль, к некоему «важному коммунисту»: «Я не боялся ни пушек, ни пулеметов <...> и вдруг испугался добродушного дяди, который пять лет тому назад был в Париже моим соседом и *пил «боки» в излюбленном мною кафе*»<sup>7</sup>. При этом имени «важного коммуниста» Эренбург, как и Бродский, не называет, подчеркивая только, что это был не Ленин и не Троцкий (действие разворачивается в 1918 году).

Отметив для себя явную нестыковку фигуры Сталина с декорациями богемного кафе, читатель с возрастающим интересом приступает ко второй строфе, надеясь найти там преодоление и/или объяснение возникшей неувязки.

## 2

Но вторая строфа читательских недоумений отнюдь не рассеивает:

И время проглотило эту месть.  
Теперь здесь людно, многие смеются,  
Гремят пластинки. Но пред тем, как сесть  
За столик, как-то тянет оглянуться.  
Везде пластмасса, никель — все не то;  
В пирожных привкус бромистого натра.  
Порой, перед закрытьем, из театра  
Он здесь бывает, но инкогнито.

---

<sup>6</sup> *Эренбург Илья*. Люди, годы, жизнь // Эренбург Илья. Собрание сочинений: в 9-ти тт. Т. 8. М., 1966. С. 64.

<sup>7</sup> *Эренбург Илья*. Хулио Хуренито // Эренбург Илья. Полное собрание сочинений. Т. 1. М. — Л., 1928. С. 257.

Выясняется, что кафе, о котором шла речь в первой строфе до сих пор существует и посещается тираном, причем описывается оно как странный конгломерат советских и западных заведений подобного рода. «Гремят пластинки» (3-я строка второй строфы) для 1972 года — это явно о западном кафе; «в пирожных привкус бромистого натра» (6-я строка) — это, скорее, отечественная примета. Уж не подразумевается ли у Бродского кафе, хотя и в советской, но все же — Прибалтике, например, в Литве? Первым секретарем ЦК компартии этой республики тогда продолжал оставаться «карликовый Сталин», Антанас Снечкус, в 1940 — 1941 годах отметившийся массовыми арестами и ссылками так называемых «буржуазных специалистов», «националистов» и других неугодных советской власти граждан<sup>8</sup>.

Разумеется, Снечкус ни в какое вильнюсское кафе в 1972 году в галфе не заявлялся. К тому же в предпоследней строке второй строфы стихотворения вновь возникает мотив, провоцирующий внимательного читателя вспомнить о Сталине и его взаимоотношениях со знакомыми отечественными представителями «мировой культуры»: как все знают, «кремлевский горец» был регулярным посетителем спектакля «Дни Турбиных», поставленного Художественным театром по пьесе Михаила Булгакова. Напомним, что в проезде Художественного театра (Камергерском переулке) по соседству со зданием МХАТа долгие годы располагалось известное на всю Москву артистическое кафе.

### 3

Зачин третьей, заключительной строфы стихотворения «Одному тирану» «сталинские» ассоциации еще усиливает:

Когда он входит, все они встают.  
Одни — по службе, прочие — от счастья.  
Движением ладони от запястья  
он возвращает вечеру уют.  
Он пьет свой кофе — лучший, чем тогда,  
и ест рогалик, примостившись в кресле,  
столь вкусный, что и мертвые «о да!»  
воскликнули бы, если бы воскресли.

В 3-ей — 4-ой строках этой строфы очень точно описан характерный и многократно зафиксированный в газетных отчетах жест вождя, успокаивающий истово и стоя аплодирующих людей: «Хватит

---

<sup>8</sup> Но его приемным сыном был известный литовский диссидент, знакомый Бродского, Александр Штромас.

уже, садитесь!»<sup>9</sup> Но, возможно, в четырех начальных строках третьей строфы содержится и намек на ревнивую реплику Сталина, якобы прозвучавшую после того, как в 1946 году, на вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Блока, весь зрительный зал поднялся, приветствуя Анну Андреевну Ахматову: «Кто организовал вставание?» У Бродского лишь часть присутствующих поднимается «от счастья», остальные привычно встают «по службе»<sup>10</sup>.

Но в последних четырех строках стихотворения «Одному тирану» никакие биографические противоречия и нестыковки, по-прежнему, не снимаются. Диктатор, наслаждающийся роголиком с кофе, абсолютно лишен индивидуальных черт лица, следовательно, его жертвы, упомянутые в предпоследней строке, могут быть «мертвыми» из ГУЛАГа, так же как из Освенцима или, скажем, из франкистского Мадрида...

Подведем краткие итоги. Фантастическая, никогда не имевшая места в реальности ситуация, в которой оказывается в стихотворении Бродского «Одному тирану» вполне узнаваемый советский властитель<sup>11</sup>, превращает его в фигуру обобщенную и символическую<sup>12</sup>. Как

---

<sup>9</sup> Мы никак не можем согласиться с Л.В. Лосевым, усмотревшим в этих строках описание фашистского приветствия: какое может быть возвращение юуга после такого жеста?

<sup>10</sup> Виктор Куллэ обнаружил в разбираемых строках Бродского реминисценцию из песни Булата Окуджавы «Когда известный русский царь в своей поддевичке короткой...»: «...входил в присутствие, то все присутствующие вставали» (*Куллэ Виктор*. Окуджава как фактор влияния. К вопросу о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века*. М., 2001 = <http://www.liter.net/=/Kulle/br-okudzhava.htm>).

<sup>11</sup> Не намекает ли волшебное перемещение генералиссимуса из гроба в кафе 1970-х годов на его реабилитацию тихой сапой начатую в СССР именно на рубеже 1960-х — 1970-х годов и к 1971 году (год смерти сокрушителя Сталина — Никиты Сергеевича Хрущева) уже отчетливо ощутимую в общественной атмосфере страны? Напомним, что в 1970 году у того места в Кремлевской стене, где захоронили прах Сталина, был установлен его бюст, о чем Бродский упоминает в своем эссе «Размышления об исчадии ада» 1973 года.

<sup>12</sup> Не вполне точным кажется нам суждение такого проницательного читателя Бродского, как Я.А. Гордин, который полагает, что «стихи «Одному тирану» вовсе не есть портрет Сталина или Гитлера, или того и другого вместе. Это предельно конкретизированная, но очень обширная метафора» (*Полухина Валентина*. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 69). Да, тиран у Бродского — фигура обобщенная, и все же черты Сталина в нем опознаются безошибочно.

писал сам поэт, рассматривая феномен сталинизма в эссе 1973 года «Размышления об исчадии ада»: «Когда речь идет о человеческих существах, вообще лучше уклоняться, елико возможно, от всяких обобщений, и если я это себе позволяю, то потому, что судьбы в то время были предельно обобщены»<sup>13</sup>.

По-видимому, именно поэтому Бродский отказывается от обращения к тирану в своем псевдопослании: какой смысл к нему звать, если следующему властителю «и духовно, и в других отношениях» «предстоит стать точной копией покойника» (из эссе поэта «О тирании») <sup>14</sup>?

---

<sup>13</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. VII. С. 78. Характерно, что целым списком правители-деспоты представлены в эссе поэта «О тирании» 1980 года: «Вспомним Ленина, Гитлера, Сталина, Мао, Кастро, Каддафи, Хомейни, Амина и проч.» (Сочинения Иосифа Бродского. Т.V. СПб., МСМХСІХ.С. 86). Среди этих «и проч.» можно назвать, например, Муссолини, или никарагуанского диктатора Анастасио Сомоса Дебалье, или тогдашнего престарелого властителя Испании — генерала Франсиско Франко, которому в 1972 году исполнялось восемьдесят лет. Из этого списка в советских газетах января 1972 года, кроме, разумеется, Ленина, наиболее часто упоминался Мао Цзэдун. См., например: Позорная позиция клана Мао // Правда. 1972. 13 января. С. 5; Двучичие маоистов // Правда. 1972. 15 января. С. 5; Кризис маоизма углубляется // Правда. 1972. 19 января. С. 5; Истинное лицо маоизма // Правда. 1972. 20 января. С. 5. О стихотворениях Бродского на тему тирании см.: *Вейцман А.* Брежнев глазами Бродского: восприятие старческой тирании // Слово/Word. 2008. №57.

<sup>14</sup> *Бродский Иосиф.* О тирании // Сочинения Иосифа Бродского. Т.V. С. 89. Затем (можно было бы на это ответить), что стихотворение «Одному тирану» написано русским поэтом на русском языке и для русского читателя, уже в то время прекрасно ощущавшего весьма чувствительную разницу между Лениным, Сталиным, Берией и, скажем, Франко. Такой читатель, несомненно, мог счесть произволом и пошлостью попытку приставить к носу Иосифа Виссарионовича бороду Фиделя, как уже в перестроечные годы многих чутких зрителей покорило бериевское пенсне, заблестевшее из-под рыцарского шлема в этапном для истории новейшей России фильме «Покаяние», поставленном Тенгизом Абуладзе. «Да, конечно, все диктатуры на свете похожи одна на другую, но кроме этой, бесспорной, истины есть еще и другая, противоположная и тоже бесспорная: ни одна диктатура не похожа ни на какую другую, всякая несет в себе свои особые, национальные и исторические черты, — писал тогда в рецензии на «Покаяние» Юрий Карабчиевский. — И нам, пережившим *нашу* диктатуру и еще переживающим ее последствия, важны именно эти черты, наши родные, со всем, что в них входит: символика, жесты, одежда, быт, привычки, словарь...» (*Карабчиевский Юрий.* В поисках уничтоженного времени // Искусство кино. 1989. №4. С. 38).

## Датские короли-герои и короли-тираны в скандинавских и русских сочинениях XVIII века

В XVI — первой половине XVII в. на европейском Севере правили чрезвычайно колоритные монархи, вызывавшие интерес у северных же авторов XVIII в. В пропагандистской литературе скандинавских стран распространенными были панегирические сопоставления современного монарха с единоземным королем-героем прошлого и упоминания тиранического правления монарха традиционно вражеского государства. Так, в шведской литературе эпохи Северной войны активно проводится мысль, что Шведское королевство окружено старинными врагами, Данией и Россией, во главе которых в XVI в. стояли самые свирепые европейские тираны: Христиан II Датский (для шведов — Христерн Тиран) и русский царь Иван IV. Король Дании, Швеции и Норвегии Христиан II (1481–1559) в 1520 г. устроил так называемую «стокгольмскую кровавую баню», отправив на казнь более 80-ти шведских вельмож, русский царь Иван Грозный разорил Прибалтику (в напечатанном в 1629 г. «Кратком и правдивом описании превосходных и заслуживающих внимание вещей», случившихся в правление Юхана III, Стефана Батория и Ивана IV, доктора Л.Миллера неоднократно рассказывается о русской военной жестокости и тирании, и подобные описания сопровождаются характерными стихотворными вставками: «Когда русский со своей огромной силой был с отвагой изгнан, земля снова расцвела, и каждый пребывал в мире» и т.п.<sup>1</sup>). Однако в первую очередь Иван Грозный запомнился шведам как мучитель своего собственного народа<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Doct. Laurentii Mulleri Churländske Secretarij Korte och Sanfärdige Beskrifwelse om någre Förmämlighe och tänckwärdighe saker / Som uti the tre Stormächtrige Konnungars och Potentaters / K. Johan then III, til Swerighe / K. Stephani Battori til Polen / Theslikes Storförstens Iwan Wasiliuwiss til Muskow / Regegemens tidh uthi Swerighe / Polen / Ryskland / Lyfland och Littowen förlupne äre... Stockholm, 1629. S.139.

<sup>2</sup> Helander H. Neo-Latin literature in Sweden in the Period 1620–1720. Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas. Uppsala, 2004. P. 356.

В проповеди шведского панегириста Симона Исогеуса «С Божьей помощью» (1701) о русском царе сказано: «Иван Васильевич (или Юхан Базилийсон), Великий князь России, один из величайших тиранов в Христианстве, своими поступками больше похожий на ужасного зверя, чем на человека»<sup>3</sup>. Чаше же оба эти монарха входят в шведские перечни наиболее известных тиранов, и самым чудовищным из них признается все-таки Христиан II. Так, в одном из шведских стихотворений 1719 г., посвященных шведской королеве Ульрике Элеоноре, перечисляются «жестокий Атилла, кровавый Тамерлан, // Русский Васильевич, польские Попелы, Король Христерн Второй Датский, который был совершеннейшим из тиранов»<sup>4</sup>. Примечательно, что в шведских сочинениях XVII–XVIII вв. Христиан II уподобляется не только Атилле и Тамерлану (как следует из шведских панегириков Северной войны, «азиатским» прообразами восточного царя Петра I), но, в первую очередь, европейским тиранам. Так, в напечатанной в 1644 году, во время очередной датско-шведской войны, стихотворной истории Христиана II датский король сравнивается с Цезарем Борджиа<sup>5</sup>.

Датскому тирану и угнетателю шведов шведские авторы противопоставляют основателя новой королевской династии и освободителя Швеции от датского владычества Густава I Вазу. В упоминавшейся проповеди С.Исогеуса «С Божьей помощью» по этому поводу гово-

<sup>3</sup> Med Gudz Hielp. En segrande Hielte Kung Carl then Tolffte Swänskars Göthars och Wänders etc. Stormechtigste Konung öfwer sin Högmodige Fiende zar Peter Storfurste i Ryssland och hans infalne Armee i Lif=och Ingermanland staden Narven hårdt belägrande then 20 Novemb. Åhr 1700. På then Allmänne Tacksäjelse Dagen som skedde öfwer thenna Härlige Seger i hela Sweriges Rijke och i Sanct. Clara Församling then 5. Feb. 1701. Skådad och förestäld i een Tacksäjelse=Predikan af dess Kyrckioherde Simon Isogaeus. 1701. S.87.

<sup>4</sup> Drätte=Skald Den Stormächtigte Furstinna och FRU / Fru ULRICA ELEONORA, Sweriges / Giöthes och Wändes Dråttning ccc. Alles Wår Allernådigste Landsens Moder Til allerdiupeste Undersätelig Heder och Tro=Hiertelig Lyck=Önskning Wid Hennes Kongl. Mah:tts nyliga Regements Untråde/ Som den 17 Martii År 1719 medelst Allmännelig Kröningz Högtidelighet i Upsala skedde / Den 17 der på följande Aprilis i Götheborg / Uti en Anseenlig och Folckrijk.

Ortens Inwånarers och Inwånerinnors Wider=Waro och Ärörande / På Kongl. *Gymnasium* dersammastädes Framfröstad och Qwadder af CARL SERLACHIUS. S.52.

<sup>5</sup> Konung Christierns then Ander och Omildes Historia. Stockholm, 1644. S.138.

рится: «Посмотри на Густавианский род, из которого происходит Его Королевское Величество (Карл XII — *М.Л.*). Король Густав I принял правление, когда почти вся земля была захвачена датчанами и стонала от их тяжелого ига, рабства и тирании»<sup>6</sup>.

В свою очередь русские панегиристы эпохи Северной войны настаивают на законности притязаний датского Христиана и объявляют Густава Вазу узурпатором. В детальном описании триумфальных врат «Политиколепная апофеосис» (М., 1709) Иосиф Туробойский отмечает: «Два символа на той томбе приличествуют ... 9. Един сиреч сноп, герб фамилии королев швейских (слово «*vasa*» переводится как сноп — *М.Л.*), из нея же бе первый Густавус Адолфус Васа, иже истинного короля швейскаго и дацкаго Христиана II из престола швейскаго согнал, бысть король в Швеции, от его же линии и нынешний король Кароль XII происходит, руками из облак млатим ...»<sup>7</sup>. Рассматривая «родословие» шведских монархов, Иосиф Туробойский подчеркивает их традиционную, на его взгляд, воинственность по отношению к соседям, и таким образом проецирует события XVI века на современность: союзная России Дания вновь стала жертвой шведской агрессии.

Со временем узко политические приоритеты русских авторов Петровской эпохи сменились общеевропейским неприятием короля-тирана. Так, в 40-х годах XVIII в. переводчиком Академии наук Кириаком Кондратовичем был подготовлен перевод книги последнего католического шведского архиепископа Иоанна Магнуса «История всех королей готов и сееев» (1554; в русском переводе «История о готфах и шведах из достоверных древних писателей собранная...»). В этом откровенно антидатском (и отчасти — антирусском) сочинении отрицательной характеристики удостоиваются не только Христиан II, но и Семирамида Севера королева Маргретте. Христиан же, по мнению шведского автора, своей судьбой преподал урок всем монархам мира. Повествуя о «кровавой бане», Иоанн Магнус отмечает: «Я не хочу болше мешкать в объявлении сей трагедии, которая не меньше убытка Датчанам и их королю, нежели шведской республике причинила, ибо сам король в толиком множестве вельмож великую часть из тех приказал убить, которые бы его в преобширном государстве (...) долго соблюдали, из коего вскоре и в том же месяце, в котором приехал,

<sup>6</sup> Med Gudz Hielp ... S.26.

<sup>7</sup> Иосиф Туробойский. Политиколепная апофеосис достохвальная храбрости всероссийскаго Геркулеса ... Петра Алексеевича ... по преславной виктории над химероподобными дивами, гордынею, рекше неправдою, и хищником швейским, на генеральной баталии в нынешнем 1709 году... М., 1709. С.39.

выгнат будучи, возвратился в свою Данию, сделавшись отменитым доказательством всем и князям, которые лютые повелевают, нежели милостивее начальствовать стараются»<sup>8</sup>. Правда, русский перевод книги Иоанна Магнуса издан не был и широкой русской аудитории остался неизвестен.

О злодеяниях датского тирана русский читатель мог узнать из напечатанных в России в 60-х гг. XVIII века переводов романа Ш. де Роз Комон де ла Форс «Геройский дух и любовные прохлады Густава Васы, короля Швеции» (1764) и «Истории о переменах, происходивших в Швеции в рассуждении веры и правления» (1765) аббата Верто. Оба эти французских сочинения посвящены шведской истории, и в обеих книгах Христиан II изображен как непримиримый и беспощадный враг Швеции. В романе Комон де ла Форс он представлен как «варварский король», осуществляющий «непотребные проекты», ненавистник «великого государя Густава Вазы», который «восстановил Шведское Королевство, стенящее толь долгое время под игом датчан». В истории аббата Верто читателю постоянно напоминает, что Христерн Датский — паталогически жесток: рассказывается, как безжалостно он расправился со шведом, пожалевшим казенных вельмож, отмечается, что «сей молодой Государь был неклоннаго и свирепаго нрава, недоверчивой и подозревающей, храбр, по гневливой своей природе мало чувствительной к славе, и он воевал только для того, чтоб ему с удовольствием смотреть на пролитие человеческой крови»<sup>9</sup>, и, наконец, говорится, что в 1520 г. «...поехал он в Данию провожаемой проклятием Шведов, которые называли его Северным Нероном»<sup>10</sup> (таким образом расширяется список исторических прототипов датского короля-тирана). Примечательно, что во всех перечисленных случаях речь идет о шведской истории или, как в романе Комон де ла Форс, о ее центральном персонаже первой половины XVI в. — короле Густаве Вазе. Работы, специально посвященные Христиану II, в России XVIII века не переводились. А между тем в Европе такие сочинения существовали. Например, в начале 70-х гг. XVIII в. в Швеции вышла книга «Жизнеописаний», собранная книгоиздателем и собирателем старинных документов К.Х.Гьервелом. Книга включает истории Ганнибала, Катона, Тита, Жанны д'Арк, Генриха IV, Фридриха

---

<sup>8</sup> РГБ, ф.256 №263. Л.498.

<sup>9</sup> История о переменах, происходивших в Швеции в рассуждении веры и правления. Соч. аббатом Верто. СПб, 1764. Т.1. С.73.

<sup>10</sup> Там же. С.221.



Вильгельма Прусского, фельдмаршала Миниха, Мартина Лютера и «Христерна II Тирана»<sup>11</sup>. Вероятно, сам по себе датский тиран русскому читателю был малоинтересен.

Наконец в 1784 г. появляется оригинальное русское сочинение, одним из персонажей которого является Христиан II, — трагедия Я.Б.Княжнина «Росслав». В отличие от шведской оперы «Густав Ваза» (1786), посвященной тем же героям и принадлежащей шведскому королю Густаву III, русская пьеса не носит антидатского характера. В начале 80-х гг. XVIII столетия были предприняты шаги, направленные к сближению России с обоими скандинавскими государствами: в 1782 г. между Россией и Данией был подписан «Трактат о дружбе и торговле», в котором, между прочим, отмечалось, что по отношению к Дании Россия — «империя издавна ... дружественная и союзная», а в 1783 году состоялась известная встреча шведского короля Густава III с Екатериной II в Финляндии. Вероятно, по этой причине в трагедии Княжнина Христерн назван «тираном, владеющим Даниею и Швециею», и угнетающим оба скандинавских народа (томящийся в плену российский полководец Рослав говорит российскому же послу: «Ты знаешь, Любомир, могущество тирана, // Под игом коего страна сия попрана // Стонает с Данией, отечеством его»). Однако, в отличие от во многом похожей трагедии А.П.Сумарокова «Димитрий Самозванец» (1771), в «Росславе» тиран не является безусловно главным героем, и не его именем названа трагедия.

Как следует из пьесы Княжнина, Россия принимает участие в описанном конфликте, и «тиранов храбрый враг» Густав Ваза «скрывается в странах, в России заключенных». Из «Истории» Верто, на которую опирался Княжнин, будущий шведский король Густав Ваза пребывает в шведской провинции Даларна, и к русским обращается не он, а датский Христиан. В свою очередь в романе Комон де ла Форс говорится, что «место их убежища было в Далекарли, провинции грубой, коей народы простые и неприхотливые были самые невежды»<sup>12</sup>. А далее — что «... мужественная Государыня (Христина — М.Л.), предавшись первым движениям своей печали, невзирая на твердость души своей, помышляла о том, как бы спасти драгие остатки Королевской фамилии и, покушаясь тщетно на побег свой в Польшу, обратила стопы свои к

---

<sup>11</sup> Gjørwell K. Lefwernes Beskrifning. Stockholm.1771.

<sup>12</sup> Геройский дух и любовныя прохлады Густафа Вазы, короля Шведскаго. СПб., 1764. С. 41.

Московскому Государству, где нашла мирное убежище для остатка дней своих»<sup>13</sup>. Возможно, Княжнин переиначивает мотив русского гостеприимства, и в его трагедии в России спасается не королева, а Густав. Существуют и другие, хотя и более отдаленные и не безусловно известные Княжнину аналогии: скандинавские конунги искали спасение на Руси и, вернувшись на родину, начинали бороться за власть. Так, в разное время в Гордарике побывали Олоф Трюгвасон, Олоф Святой, Магнус Добрый и знаменитый Гаральд Суровый Правитель<sup>14</sup>. Скрывавшийся во владениях восточного соседа и явившийся за своей короной Густав Ваза дополняет в этот перечень: традиция, начавшаяся в X в., получила литературное воплощение и, таким образом, распространилась на XVI в.

Итак, мрачный тиран Христиан II (в Дании отношение к нему было более сложным: известна баллада XVI в., в которой Христиан назван старым орлом, противостоящим хищному ястребу, по словам комментаторов, ястребом здесь является не заточивший изгнанного короля Фредерик I, а угнетавшая датских крестьян и горожан, «маленьких птичек», знать<sup>15</sup>) был хорошо известен российской читающей публике. Значительно меньше в России XVIII в. знали о датском короле-герое Христиане IV (1577–1648), названном шведским историком П.Энглундом «бесстрашным, величественным и проникнутым горячей верой»<sup>16</sup>.

Как отмечает современный шведский исследователь Ханс Хеландер, во время Тридцатилетней войны европейские протестанты хотели видеть в Христиане IV истинного «Льва Севера», способного сокрушить могущественную Священную Римскую империю Габсбургов<sup>17</sup> (правда, поход возглавляемой им датской армии против императора и Лиги оказался в высшей степени неудачным и в 1629 г. закончился бесславным миром; по мнению того же Энглунда, Христиан IV был «легкомысленным организатором и дилетантом в военном деле»<sup>18</sup>). Во время морского сражения шведского и датско-

---

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Джаксон Т.Н. Четыре норвежских конунга на Руси: из истории русско-норвежских политических отношений последней трети X — первой половины XI в. М., 2000.

<sup>15</sup> Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen efter A.S.Vedels og P.Syvs 2 d. København, 1812. S.326–329, 382.

<sup>16</sup> Englund P. Ofredsår.Stockholm, 1993. S.66.

<sup>17</sup> Helander H.Neo-Latin Literature... S. 396.

<sup>18</sup> Englund P. Ofredsår... S.66.

го флотов в мае 1644 г. престарелый король Христиан IV стоял на палубе корабля «Троица» с обнаженным мечом, получил тяжелое ранение в глаз, но отказался покинуть поле боя и после перевязки вернулся на свое место (об этом его подвиге повествуется в королевском датском гимне).

В XVIII в. в Дании Христиан IV пользовался неизменным почтением и упоминался среди наиболее выдающихся исторических персонажей преимущественно скандинавской истории. В предисловии к копенгагенскому изданию книги шведского писателя-густавианца Карла Ингмана, посвященной подвигам шведского главнокомандующего эпохи Тридцатилетней войны Юхана Банера, перечисляются Цезарь, Брут, Христиан IV, Густав II Адольф, Банер, Гюльденлеве, А.Уксеншерна, Гриффенфельд, Фредерик IV и Карл XII<sup>19</sup>.

Кроме того, в Дании выходили сочинения, специально посвященные этому в высшей степени неординарному правителю. В предисловии к изданному в 1749 г. в Копенгагене огромному жизнеописанию Христиана IV Нильса Сланге отмечается, «что этот государь являет собой пример, невиданный в истории: такого долгого правления Европа не знала со времен императора Августа»<sup>20</sup> (в самом деле, Христиан IV правил Данией 60 лет, из которых 53 года страна пребывала в мире). Среди эпистол Л.Хольберга есть две, посвященные сравнению Христиана IV со шведским королем-воином Густавом II Адольфом и с российским императором Петром I. В эпистоле, содержащей сопоставление скандинавских королей-современников, Хольберг называет датского монарха одним из величайших европейских правителей и, как и Сланге, отмечает, что подобный пример невозможно обнаружить в человеческой истории. Единственным монархом, способным сравниться с Христианом, является, по мнению Хольберга, Петр I<sup>21</sup>. Естественно, следующая, 223-я, эпистола датско-норвежского классика посвящена сравнению Христиана IV с Петром I, и, несмотря на национальные пристрастия автора, предпочтение в ней отдается российскому монарху. Так, Хольберг отмечает, что величие датского короля объясняется его натурой и воспитанием, ве-

---

<sup>19</sup> Eloge de Jean Baner, feldmaréchal général pendant la guerre de trente ans. Copenhagen, 1787.

<sup>20</sup> Den Stormaegtigste Konges Christian den Fierdes Konges til Danmark og Norge de Vendes og Gothers, Hertugs til Slesvig, Holsten, Storman og Ditmersken, Grevnen til Oldenborg og Delmenhorst Historie sammenskreven af Niels Slange. København, 1749.

<sup>21</sup> Ludvig Holbergs samlede skrifter. København, 1939. B.16. S. 88.

личие русского царя — исключительно натурой и ни в коем случае не московитским воспитанием. Оба монарха представлены великими реформаторами, но реформы Петра кажутся Хольбергу значительно более масштабными и трудноосуществимыми<sup>22</sup>.

Сопоставляя Христиана IV с современными ему монархами Севера, оба датских автора, Сланге и Хольберг, проводят сходную мысль: среди русских царей XVI-первой половины XVII вв. выдающихся правителей не было. В книге Сланге отмечается, что в правление Христиана IV осуществлялись политические контакты с традиционным союзником Дании Россией, и поэтому в жизнеописании Христиана содержится значительное количество русских фрагментов. Повествуя о событиях, предшествовавших Смутному времени, и о самой Смуте, Сланге подробно описывает Ивана Грозного, Бориса Годунова (Borris Fedrowiss Gudenow), Ксению Годунову (Axinia Borisovia), Лжедмитрия (falske Demetrius или Griska Utrepeja) и Василия Шуйского (Wasili Ivanoviss Zuski). Как и в цитированных шведских сочинениях, Iwan Basilowiss назван здесь «жестоким тираном», про Василия Шуйского же говорится, что «он был достойным мужем и на совете и в войске, но не настолько отважным, чтобы вскоре не склониться перед Лжедмитрием Вторым и не сменить корону на клобук»<sup>23</sup>. Отметим попутно, что подчас датский автор как бы не замечает традиционного датского союзника и исключает Россию из приводимых им по разному поводу перечней европейских стран. Так, в датском тексте указывается количество имперских, английских, французских и шведских, но не российских монархов, сменившихся за время правления Христиана. Повествуя о гибели в битве при Лютцине в 1632 г. шведского короля-воина Густава II Адольфа, датский автор сообщает, что он воевал с Данией, потом с Польшей и, наконец, с Империей; о русском походе шведского короля здесь не говорится ни слова. Ни российские правители, ни сама Московия (за исключением подробно описанных событий Смуты) не кажутся Сланге чем-то важным и значительным.

В конце жизнеописания Христиана IV указывается, что удивительным образом в Северной Европе одновременно правили три короля, являвшихся величайшими воинами и героями в истории человечества: Христиан IV Датский, Густав II Адольф Шведский и Владислав IV Польский<sup>24</sup>. По Хольбергу же, состав тройки замеча-

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Den Stormaegtigste Konges Christian den Fierdes ... Historie. S.234.

<sup>24</sup> Ibid. S.1465.

тельных правителей Севера выглядит несколько иначе: Христиан IV, Густав II Адольф и значительно более поздний Петр Алексеевич. По мнению датчан, первым российским монархом, достойным славы великих северных королей XVII в., был «опоздавший» на столетие Петр I.

В свою очередь русские авторы о Христиане IV не писали, а эпистола Хольберга, посвященная в высшей степени доброжелательному сравнению датского короля и русского царя, на русский язык переведена не была. Примечательно, что жизнеописание другого правителя, сопоставленного Хольбергом с Петром I, «великого могола» Акбара, было переведено и издано в составе «Сравнения жития и дел разных, а особливо восточных и индийских героев и знаменитых мужей» (СПб., 1766).

Можно предположить, что, в отличие от Христиана II, приобретшего общеевропейскую известность и заслужившего славу одного из величайших тиранов в истории человечества, Христиан IV оставался монархом, интересным лишь датчанам. Существует еще одно объяснение приоритетов русских авторов и переводчиков: оба датских Христиана не были удачливыми монархами. Христиан II был изгнан из всех подвластных ему стран и умер в заточении, Христиан IV не добился успеха ни в войне с Империей, ни в войне со Швецией. Если история павшего тирана выглядела поучительной и востребованной, то неудачные походы коронованного полководца едва ли могли заинтересовать российскую читающую публику. Как бы то ни было, в XVIII в. в традиционно дружественной Дании России читали о преступлениях датского короля-тирана, но мало знали о славных деяниях короля-героя.

## Мавр[(уш(к)]а (Из комментария к «Домику в Коломне». 4)<sup>1</sup>

Из четырех действующих лиц «Домика в Коломне» (далее — *ДвК*) лишь вдова, «бедная старушка» [ПиП 1835: 2, 168]<sup>2</sup>, оставлена безымянной. Прочие названы: Параша, дочь вдовы, «стряпуха Фекла» (171)<sup>3</sup>, поступившая на ее место Мавра. Ниже предлагаются некоторые наблюдения над именем лже-кухарки.

В русском его варианте (*Мавра* — от греч. (Α)μαυρα, темная, черная) этимология диктует смысловой перенос: *черная* = *чернавка*, т.е. одновременно простолюдинка и прислуга<sup>4</sup>. Неудивительно, что в период активного становления бытовой комедии это имя регулярно получали сценические служанки.

Так, Мавра появляется в восьми из тех вошедших в многотомник «Российский Феатр...»<sup>5</sup> пятидесяти трех комедий, где в числе *dramatis personae*, наделенных (псевдо)русскими именами (либо онимоидами типа Честон, Грублон, Миловид) и/или фамилиями, есть «горнишная» / «девка» / «верховая девушка»<sup>6</sup> / «ближняя [т.е. доверенная] служанка»<sup>7</sup>. Самая ранняя пьеса в этом спи-

<sup>1</sup> Предшествующие заметки из этой серии см.: [The Real Life: 67–84]; [ПушЧт 4: 110–116]; [От слов к телу: 175–181].

<sup>2</sup> Далее ссылки на *ДвК* в указанном издании приводятся в тексте заметки в круглых скобках.

<sup>3</sup> Истолкование (зачастую малоубедительное) смыслового потенциала двух этих имен предложено в: [Фаустов 2002]; [Фаустов 2003: 84–95].

<sup>4</sup> О функционировании этого нарицательного/собственного имени в фольклоре и словесности см.: [Чернышев: 129–132].

<sup>5</sup> В общей сложности издание (1786–1794) насчитывает 69 комедий.

<sup>6</sup> Так называет Мавру влюбленный в нее слуга в комедии «Домашние несогласия» (1773), анонимной переделке пьесы Гольдони «I puntigli domestici». «Горнишная, верховая девка, служанка» — толкование франц. *soubrette* в словаре С.С. Волчкова [Франц. лексикон: 3, 429]. Ср. пояснение к *femme de chambre*: «Комнатная девица, горнишная, или ближняя служительница у госпожи» [Там же: 2, 137].

<sup>7</sup> Аттестация в списке действующих лиц, предворяющем комедию Прокудина М.И. «Добродетель, увенчанная верностью» (1774) [Рос. Феатр: XXV, 88].

ске — «Мот, любовью исправленный» Лукина (1765)<sup>8</sup>. В двух переделках из Гольдони, уже упомянутых «Домашних несогласиях» и «Лжеце» (1774, из «Il bugiardo»), Мавры заменяют соответственно Кораллину и Коломбину. Это довольно показательно в плане активности внутренней формы: если имена главных «действующих лиц русифицированы по <...> принципу фонетической близости к оригиналу» (Balanzoni — Баланцов; Pantalone — Пантелей [Горохова: 331]), то прислуге дается имя «говорящее» и в то же время обладающее необходимой «простонародностью»<sup>9</sup>. Ср. шуто-трагедию Крылова «Трумф» (1800) с ее утрированно русским колоритом, где эквивалентом Мавры оказывается Чернавка, «наперсница [царевны] Подщипы». Особенное пристрастие к Маврам-служанкам питала Екатерина II, населившая ими целый ряд пьес 1770--1780-х гг.: «О время!», «Невеста невидимка», «Расстроенная семья осторожками и подозрениями», «Шаман сибирский», «Недоразумения». Следует заметить, впрочем, что комедиографы последней четверти XVIII в. весьма часто выбирали для прислуги имена схожего звучания: *Марья*, реже Маша (только по указанной выборке комедий — семь раз и один раз в «оригинальной драме»<sup>10</sup>); *Марина* (шесть раз и однажды в комической опере); *Марфа* (три и один соответственно), и фонетический комплекс \**Ма(в)р*- на некоторое время вошел в смысловое поле этого амплуа.

На сцене Мавра проявляет себя в довольно широком диапазоне, при этом радикально не отличаясь от других служанок-субреток, по традиции открывающих действие многих комедий. Ловкая и сметливая, до мелочей знающая не только хозяев и их домашний уклад, но и вообще людей (так что ее многочисленные реплики подчас отзываются интонациями резонера), она, как правило, оправдывает доверие госпожи. Та всецело полагается на служанку в ведении любовной интриги и едва ли не заискивает ее расположения: «Ты меня любишь, Маврушка, так скажи мне, что мне делать» («О время!» [Рос. Феатр:

---

<sup>8</sup> На сцену она, впрочем, не выходит, мелькая лишь в репликах другой служанки, Степаниды, причем в одном случае ее ошибочно называют Марфой: «Я постараюсь Марфу на несколько удалить из дому и сыщу вам случай с любовницею увидеться» [Рос. Феатр XIX: 68]. О взаимозаменяемости Мавры и Марфы см. ниже.

<sup>9</sup> Примерно до середины XVIII в. в родовитых семействах это имя еще встречается, хотя и редко, но во второй половине столетия оно практически исчезает из дворянского ономастикона.

<sup>10</sup> «Благовременное вспоможение» Т.В. Константинова (1794). Речь идет о драмах и комических операх из числа включенных в «Российский Феатр...».

XI, 45]), «О Маврушка! — естли ты мне в етом случае поможешь, то я вечно услуги твоей не забуду!» («Невеста невидимка» [Рос. Феатр: XII, 10])<sup>11</sup>. Но порой она увлекается и начинает почти в открытую манипулировать хозяевами; разоблаченная, Мавра вынуждена бежать из дома, где ее стараниями воцарился хаос: «Потап и Мавра ушли; на извощика сели, и поскакали» («Домашние несогласия» [Там же: 388]). Будучи обычно молода, весела<sup>12</sup> и хороша собой, имея собственных поклонников из числа слуг, она может выглядеть двойником своей барышни и вместе с ней принимать участие в рискованных проделках: «У обеих на голове флеровые большие и частые капоры; обе в тафтяных салопах и весьма закутаны; идет из дома» («Лжец» [Там же: 98]).

В аналогичном статусе носительницы этого имени встречаются и в прозе эпохи. Здесь сценический типаж усложняется, обрстая заостренно социальными чертами. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» среди умений Маврушки, которую весьма «жаловала» ее госпожа, отмечено нечто большее, чем предсказуемая бойкость: «Племянник моей барыни, молодец осмнадцати лет, сержант гвардии <...> влюбился в горнишную девку своей тетушки и, скоро овладев опытною ее горячностью, сделал ее матерью» [Радищев 1992: 122].

Насколько позволяет судить выборка объемом в четыре десятка пьес<sup>13</sup>, в комедиях первых десятилетий XIX в. служанок зовут уже совсем иначе (в ходу уменьшительные формы: Маша, Саша, Дашенька, Наташа, Лиза и т.д.), что связано с общим дрейфом жанра от бытовой колоритности к «легкости» и «светскости». Однако, отодвинувшись в новую эпоху на периферию, имя «Мавра» в комбинации с родом занятий не утратило своего семантического ореола.

Во всяком случае, речь в *ДвК* еще только заходит о найме новой прислуги (как ее зовут, можно лишь предчувствовать исходя из того, что удел стряпухи — огонь, сажа, грязная посуда), а драматургический ресурс уже активно заявляет о себе. Именно в этой точке поэмы впервые возникает диалог (он будет контрапунктом сопровождать «тему кухарки» вплоть до заключительного размена реплик между автором и раздосадованным читателем: «Да нет ли хоть у вас нравоученья?» — «Нет... или есть: минуточку терпенья.... / Вот вам мораль: по мнению

<sup>11</sup> Ударения проставлены мной: пренебрежительное обращение «Маврушка» едва ли возможно в очерченном модусе.

<sup>12</sup> Скажем, в комедиях Екатерины II Мавры часто смеются: «Ха, ха, ха!» («Недоразумения» [Рос. Феатр: XXXI, 156], «Шаман сибирской» [Там же: XIII, 193]).

<sup>13</sup> Составлена по: [Стих. комедия], [Стих. комедия и опера], [Сопиков: I, 140–167 (раздел «Комедии»)], репертуарным сводкам в [ИРДТ: 2, 3].



моему, / Кухарку даром нанимать опасно <...> (180)) — оживленный, с ремарками, не прерванный даже границей между октавами:

### XXVIII

<...>

Старушка кличет дочь: «Параша!» — «Я!»  
— «Где взять кухарку? сведай у соседки,  
Не знает ли. Дешевые так редки». —

### XXIX

— «Узнаю, маменька». И вышла вон,  
Закутавшись. (176)

(Время действия *ДвК* — святки, и желание Параша закутаться легко объяснимо, однако «весьма закутаны», напомним, выходящие из дому по сердечным делам и опасующиеся быть узванными барышня и служанка в одной из упомянутых выше комедий.) Как раз с похода Параша за кухаркой и начинается действие всех адаптаций *ДвК* для сцены, от «водевила в прозе со стихотворными куплетами и свадебным концом» «Два с половиной и больше ничего!» (1855; о нем и других перелицовках XIX в. см.: [Денисенко]) до комической оперы «Мавра» Стравинского — Кохно (1922): предшествующую (большую) часть текста они опускают, в их логике она не имеет значения. Комедийно-театральная составляющая поэмы, до того мерцавшая за другими, сложно соотношенными и спародированными референтными пластами (среди них — стихотворная повесть; «петербургская повесть»; бурлеск и ироикомика; метапоэтическая тема), выступает на первый план.

Возвращение дочери с новой кухаркой провоцирует еще один диалог. Он обставлен зарисовками, которые напоминают серию ремарок и характеристик из списка действующих лиц:

<...>

Высокая, собою недурная,  
Шла девушка, и, низко поклонясь,  
Прижалась в угол, фартук разбирая.  
— «А что возьмешь?» спросила, обратясь,  
Старуха. — «Все, что будет вам угодно»,  
Сказала та смиренно и свободно.

Вдове понравился ее ответ.

— «А как зовут?» — «А Маврой» — «Ну Мавруша,  
Живи у нас <...>» (176–177)

Любопытно, что большая часть положенных сценической служанке качеств (прежде всего расторопность и наблюдательность) выше, в XVI и XVII октавах, была отдана Параше: «Умела мыть и гладить, шить и плести»; «<...> весь обегала дом, / То у окна, то во дворе мелькала, / <...> Всех успевала видеть». Мавра же, даром что вдова сначала возлагает на нее обязанности горничной («Ходи за мной, за дочерью моей») и уже потом касается второй стороны: «Присчитывать не смей» (177), не отличается ни в одном, ни в другом, а равно не выказывает ни малейшей словоохотливости:

В кухарке толку  
Довольно мало: то переварит,  
То пережарит, то с посудой полку  
Уронит; вечно все пересолит,  
Шить сядет — не умеет взять иголку;  
Ее бранят — она себе молчит <...>

В следующем эпизоде мы имеем дело с наложением референций — ведущим приемом *ДвК*. Слушая обедню, вдова мысленно аттестует бестолковую Маврушу (та, впрочем, осталась дома не только из-за зубной боли, но и с намерением «корицы <...> натолочь» и «пирожное испечь») «ловкой», каковой и должна быть комедийная служанка. В следующий миг старушка начинает тревожиться: «Пирожница, ей-ей, глядит плутовкой! / Не вздумала ль она нас обокрасть, / Да улизнуть?» (178). Насмешливое именование «пирожница», окруженное рифмой *ловкой — плутовкой*, вводит еще один существенный для поэмы слой. Это традиция плутовского романа, один из важнейших ходов которого — проникновение хитрого чужака в замкнутое пространство частного жилища. Данный фрагмент уместно сопоставить с романом М.Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770; известна только первая часть, обрывающаяся *in medias res*). О службе героини в качестве кухарки упоминается лишь однажды, в основном же *Мартона* (от Марта=*Марфа* в специфическом, с налетом вульгарности, изводе, отсылающем к именам реальных и литературных красавиц-авантюристок, прежде всего к Нинон де Ланкло и Манон Леско) перебирается из дома в дом, от воздыхателя к воздыхателю, причем в одном случае ей приходится быстро и с позором ретироваться при возвращении хозяйки.

По мере движения сюжета с участием Мавры (октавы XXIX–XXXVIII) домик коломенских обывательниц и его окрестности при-

обредают все больше сходства с театральными подмостками. В последних строфах поспешный приход вдовы описан при помощи коротких сегментов, подобных указаниям для актеров, организующим движение по сцене: «чуть-чуть <...> не слетела» с паперти; «пришла в лачужку, в кухню посмотрела»; «к себе в покой вошла»; «и шлепнулась» (178–179). Финальный прыжок убегающей кухарки:

Ее увидя,  
Та, второпях, с намыленной щекой  
Через старуху (вдовью честь обидя),  
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,  
Да ну бежать, закрыв себе лицо (179) -

и вовсе переключает повествование в фарсовый регистр, впрочем, потенциально присутствующий в любой комедии.

\* \* \*

Хорошо известно, что летом 1831 г. *ДвК* произвел сильное впечатление на Гоголя: «У Пушкина повесть, октавами писанная: Кухарка<sup>14</sup>, — в которой Коломна и вся петербургская природа живая», — сообщал он А.С. Данилевскому 2 ноября [Гоголь 1940: X, 214]. Литература о биографических и творческих контактах двух литераторов обширна (см. прежде всего: [Цявловский], [Вацуро]), но одна параллель до сих пор, кажется, специально не рассматривалась. Сцепление топики обмана с получившим в *ДвК* новую жизнь традиционным именем служанки-кухарки и выплеском буффонады в конце поэмы, видимо, повлияло на ход отделки одного из пассажей в т.н. «сцене вранья» (третье действие комедии «Ревизор»).

В первой черновой редакции Хлестаков рассказывает:

И как начнем играть [в вист], то иногда два дни играют, и так уморишься, так уморишься, что как взбежишь наконец к себе по лестнице на второй этаж, то просто сбросишь шинель свою кухарке и скажешь только: «На, Матушка», а пот так в три ручья и льется [Гоголь 2003: 176].

Во второй редакции правке подвергся весь пассаж; выделенный фрагмент стал читаться следующим образом:

---

<sup>14</sup> Под таким заглавием поэма была подана, в составе альманаха «Новоселье», в цензуру (см.: [Гиллельсон, Мануйлов, Степанов: 102]; цензурное разрешение — 1 февраля 1833 г.)

...как взбежишь к себе на лестницу в четвертой этаж, то просто сбросишь с себя шинель кухарке и скажешь только: «На, Маврушка» [Там же: 290] —

и так был зафиксирован первым изданием комедии.

Финальная редакция придала ему вид, ныне общеизвестный:

Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» [Там же: 44]

В связи с Хлестаковым Гоголь, вероятно, ощущал в имени кухарки еще один вариант внутренней формы: *Маврушка*<sup>15</sup> (ср. у Даля: «врух(ш)а, вракуш(к)а, врахотка, вралья, враха <...> лгун, обманщик, кто лжет, врет, обманывает, говорит неправду»). Что касается ударения, то его подвижность коррелирует с «нулевым» и аморфным Хлестаковым: он может, в знак пренебрежения к простолюдинке, говорить «Мавру́шка», вслед старшей из героинь *ДвК*<sup>16</sup>, но может — и *Мáврушка* (ср. «Матушка» первой редакции), уличивая вряд ли молодую кухарку, которой он наверняка доставляет столько же неудобств и хлопот, как и камердинеру Осипу. Напомню, что Гоголь прибегал к этому имени и до «Ревизора» (Мавра — прислуга Поприщина, с уточнением: «глупая чухонка»), и после: так же зовут крепостную Плюшкина.

Импульс *ДвК*, с одной стороны, и гоголевского творчества — с другой, обусловил частотность служанок с именем Мавр(уш)ка в последующей литературе, в том числе комедиографии. Упомянув в этом ряду раннюю поэму Лермонтова «Сашка», непосредственно ориентированную на *ДвК* («Но кто ж она? — Не модная вертушка, / А просто дочь буфетчика, Маврушка...») и «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина, отметим в заключение, что возникавшее еще в комедиях XVIII в. смешение имен «Мавра» и «Марфа» не исчезло и впоследствии. И потому наряду с Маврушкой, прислугой Софьи Петровны Лихутиной («Петербург» Андрея Белого), рыжей Марфуткой, занимавшейся хозяйством у Антиповых («Доктор Живаго», ч. 1, кн. 4), и «черноокой» хлопотливой Марфушей из популярнейшего фок-

<sup>15</sup> Ср. гипотезу, согласно которой Мавруша в *ДвК* — это хвастливый И.Ф. Паскевич [Черашняя: 154 и след.].

<sup>16</sup> Но такая форма лишь единожды вырывается из уст вдовы, перепугавшейся до обморока, едва пришедшей в себя и вдобавок рассерженной: «Ах, Пашинька моя! Маврушка...» — «Что, что с ней?» / — «Кухарка наша <...> Ах она разбойник! Она здесь брилась!...» (179).

строга Марка Марьяновского (нач. 1930-х гг.) появляются забавные гибриды. Так, М.В. Добужинский, разбирая авторскую иллюстрацию к *ДвК*, пишет: «[С]гаруха входит в комнату и на пороге видит бреющую Марфушу [sic!]>» ([Добужинский: 155]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вацуро — *Вацуро В.Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1974. Л., 1977.
2. Гиллельсон, Мануйлов, Степанов — *Гиллельсон М.И., Мануйлов В.А., Степанов А.Н.* Гоголь в Петербурге. Л., 1961.
3. Гоголь 1940 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т.Х. [М.; Л.], 1940.
4. Гоголь 2003 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. Ревизор. М., 2003.
5. Горохова — *Горохова Р.М.* Драматургия Гольдони в России XVIII века // *Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы.* Л., 1967.
6. Денисенко — *Денисенко С.В.* Водевиль, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX веке // *Театральное наследие: Публикации. Обзоры. Библиография.* I. СПб., 2005.
7. Добужинский — *Добужинский М.В.* О рисунках Пушкина // *Новый журнал.* 1976. Кн. 125.
8. ИРДТ — *История русского драматического театра: В 7 тт. Т. 2.* М., 1977; Т. 3. М., 1978.
9. От слов к телу — *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: О некоторых визуальных аспектах фабулы // *От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Юрия Цивьяна.* М., 2010.
10. ПиП 1835 — *Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч.1- 2.* СПб., 1835.
11. ПушЧт 4 — *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: о персонажной структуре // *Пушкинские чтения в Тарту. 4.* Тарту, 2007.
12. Радищев 1992 — *Радищев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву; Вольность. СПб., 1992.
13. Рос. Феатр — *Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений.* Ч. XI, Ч. XII. СПб., 1786; Ч. XIII. СПб., 1787; Ч. XIX, XXV. СПб., 1788; Ч. XXXI. СПб., 1789.
14. Сопиков — *Сопиков В.С.* Опыт российской библиографии / Ред. [...] В.Н. Рогожина. Ч. I–II. СПб., 1904.
15. Стих. комедия — *Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.; Л., 1964.*

16. Стих. комедия и опера — Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII — начала XIX века. Т. 1–2. Л., 1990.
17. Фаустов 2002 — *Фаустов А.А.* Из ономастикона пушкинского «Домика в Коломне» (Параша и Фекла) // Кормановские чтения. Вып. 4. Ижевск, 2002.
18. Фаустов 2003 — *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве Пушкина (две главы). Воронеж, 2003.
19. Франц. лексикон — Французской лексикон, содержащий в себе все слова французского языка... [3-е изд.] Ч. 2. СПб., 1786; Ч. 3. СПб., 1787.
20. Цявловский — *Цявловский М.А.* Отголоски рассказов Пушкина в творчестве Гоголя // Звенья. Вып. VIII. М., 1950.
21. Черашняя — *Черашняя Д.И.* «Так вот куда октавы нас вели!» (А.С. Пушкин. «Домик в Коломне») // Тема, сюжет и мотив в лирике и эпосе / Материалы к словарю сюжетов и мотивов рус. литературы. Вып. 7. Новосибирск, 2006.
22. Чернышев — *Чернышев В.* Имена действующих лиц в сказках Пушкина о царе Салтане, о золотом петушке, о мертвой царевне (Салтан, Гвидон, Дадон, Чернавка) // Пушкин и его современники. Вып. VI. СПб., 1908.
23. The Real Life — *Лямина Е.* Из комментария к «Домику в Коломне»: Место действия // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Part 1. Stanford, 2007 (=Stanford Slavic Studies. Vol. 33).

«Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама<sup>1</sup>

0. Текст

Перед зеркалом

*Nel mezzo del cammin di nostra vita.*

- I 1 Я, я, я! Что за дикое слово!  
2 Неужели вон тот — это я?  
3 Разве мама любила такого,  
4 Желто-серого, полуседого  
5 И всезнающего, как змея?
- II 1 Разве мальчик, в Останкине летом  
2 Танцевавший на дачных балах, —  
3 Это я, тот, кто каждым ответом  
4 Желторотым внушает поэтам  
5 Отвращение, злобу и страх?
- III 1 Разве тот, кто в полночные споры  
2 Всю мальчишечью вкладывал прить, —  
3 Это я, тот же самый, который  
4 На трагические разговоры  
5 Научился молчать и шутить?
- IV 1 Впрочем — так и всегда на середине  
2 Рокового земного пути:  
3 От ничтожной причины — к причине,  
4 А глядишь — заплутался в пустыне,  
5 И своих же следов не найти.

---

<sup>1</sup> Мой приятный долг — поблагодарить А.К. Жолковского и слушателей нашего совместного доклада о русских и итальянских интертекстах «Перед зеркалом» в Институте славяноведения (20.06.2011), состоявшем из [Жолковский 2011] и первой редакции настоящей статьи, за высказанные идеи; Г.Д. Муравьеву — за редактирование подстрочников с итальянского; и Роберта Хьюза и Н.Ю. Чалисову, ознакомившихся с последней редакцией статьи, за ценные соображения.

- V 1 Да, меня не пантера прыжками  
2 На парижский чердак загнала.  
3 И Виргилия нет за плечами, —  
4 Только есть одиночество — в раме  
5 Говорящего правду стекла.

18–23 июля 1924  
Париж [179–180]<sup>2</sup>

### 1. Стихотворение о «сверх-личной биографии»

Отчетливо автобиографическое стихотворение «Перед зеркалом» (далее — ПЗ) было написано Ходасевичем 18–23 июля 1924 года, спустя два года после отъезда из большевистской России с новой подругой, Ниной Берберовой, в Париже, где они провели 4 месяца<sup>3</sup>. Калейдоскоп городов, в которых они успели пожить или просто побывать до Парижа, в ПЗ сведен к минимуму: мотиву загнанности на *парижский чердак*. В самом чердаке позволительно видеть их первое парижское жильё — комнату для прислуги под самой крышей на 7-ом этаже дома издателя З.И. Гржебина, на Шан де Марс<sup>4</sup>. Из опыта двух первых лет вне России для ПЗ многое дали венецианские переживания, записанные Берберовой задним числом, что любопытно — в возрастных и зеркальных терминах ПЗ:

«Ходасевич захвачен **воспоминаниями молодости** [о поездке 1911 года и романе с Евгенией Муратовой. — *Л.П.*]; «В Венеции Ходасевич был и окрылен, и подавлен: здесь когда-то он был молод и один, мир стоял в своей целостности за ним, еще не страшный. Теперь **город отбрасывал ему отражение того, что есть: он не молод, он не один, и никто и ничто не стоит за ним, защиты нет**» [Берберова 1983: 242, 243–244].

Далее, Венеция в ПЗ если как-то и отразилась, то косвенно, введением образа зеркала<sup>5</sup>. Из других жизненных обстоятельств в ПЗ попал — и даже стал доминантой — тогдашний возраст Ходасевича, 38-летний. Самой этой даты в ПЗ, правда, нет. Ее поглотило более об-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее поэзия Ходасевича цитируется по [Ходасевич 2009] с указанием страниц в квадратных скобках.

<sup>3</sup> [Берберова 1983: 249].

<sup>4</sup> См. о ней [Берберова 1983: 248–249].

<sup>5</sup> См. «Полдень» (1918) Ходасевича, где герой мысленно возвращается в Венецию через водное зеркало — двойную приметку этого города.



щее понятие *средины* жизни, которым в строфе IV закреплены рассеянные по строфам I–III биологические и экзистенциальные перемены, коснувшиеся лирического «я».

Кстати, о переменах. Одна, отъезд из России и созревающее решение поселиться на Западе, нашла отражение в ПЗ, другая же, расставание со второй женой, Анной Ивановной, и гражданский брак с Берберовой, вроде бы нет. Более того, явно благополучный новый союз в стихотворении обратился в свою противоположность: одиночество. Тут прокламируемая ПЗ правда жизни оказалась замещенной мифологией гибнущего в одиночестве Поэта. Собственно, такой конец Ходасевич предначертал себе в полушутливом, полусерьезном письме к Анне Ивановне от 3 февраля 1922 года:

«Офелия гибла и пела» — кто не гибнет, тот не поет. Прямо скажу: я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой — *погибать*. Бедную девочку Берберову я не погублю... Я только обещал ей показать дорожку, на которой гибнут. Но, доведя до дорожки, дам ей бутерброд на обратный путь, а по дорожке дальше пойду *один*. Она-то просится на дорожку, этого им всем хочется, человечкам. А потом не выдерживают...» [Ходасевич 1997: 441].

Те же медитации о судьбе Поэта — и тоже с опорой на фетовский мотив пения-гибели Офелии — проникли позднее в стихотворение «Сквозь дикий грохот катастроф...» (1926–1927): *Но петь и гибнуть нам дано,/ И песня с гибелью — одно* [315]. Вообще, мысли о собственной смерти часто посещали Ходасевича. В парижский период, судя по воспоминаниям Берберовой, он переживал суицидальные настроения:

«Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать он может только в России, что он не может быть без России, что не может ни жить, ни писать в России — и умоляет меня умереть вместе с ним» и т.д. [Берберова 1983: 252].

В ПЗ ничего суицидального вроде бы нет, но мотив то ли смерти, то ли переживания собственной смертности проступает через слова, о *роковом земном пути*, и конструкции (о которых см. § 5).

Если мотив смерти в ПЗ ходасевичедами традиционно не замечается<sup>6</sup>, то о пессимизме написано достаточно. Как уже отмечалось, в этом стихотворении нарушен характерный для зрелого Ходасевича

<sup>6</sup> См. [Miller 1981: 171–173, Левин 1998 а: 219–220, 1998 б: 569, Kirilcuk 2002: 384–386, Postoutenko 2002].

баланс физического постарения внешней оболочки и внутреннего богатства. Последнее реализуется в виде духовной прозорливости и мощных творческих потенций, обеспечивая лирическому «я» проникновение в тайны жизни, творчества, другие миры, а также Орфееву лиру или венок — награду за поэтический дар [Miller 1981, Kirilcuk 2002: 384–386]. Любопытно, что типовое решение автоописательных стихотворений Ходасевича, претворяющих этот баланс, предполагает отказное движение: взлет после падения. Падение — это неприглядная внешность лирического «я» в начале стихотворения, а финальный взлет — открытие в себе божественной внутренней сути. Такую парадигму, причем с опорой на образ зеркала, еще до ПЗ реализовал сонет «Нет, ты не прав, я не собой пленен...» (1919), из диптиха «Про себя»<sup>7</sup>. Его лирический герой, *наемник усталый*, разглядывая во сне свое отражение в *водяном зеркале*, нарциссически прозревает свой божественный атрибут, *венки из звезд*:

Нет, ты не прав, я не собой пленен.  
Что доброго в наемнике усталом?  
Своим чудесным, божеским началом,  
Смотря в себя, я сладко потрясен.

Когда в стихах, в отображеньи малом,  
Мне подлинный мой образ обнажен, —  
Всё кажется, что я стою, склонен,  
В вечерний час над водяным зеркалом.

И, чтоб мою к себе приблизить высь,  
Гляжу я вглубь, где звезды занялись.  
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,  
Но пламенно оттуда проступает  
Венок из звезд над головой моей. [91–92]

В ПЗ былой самообраз если и появляется, то лишь в строфе I, где полусудые волосы и желто-серая кожа, отраженные в зеркале, компенсируются всезнанием змеи, аналогом внутренней озаренности. Кроме того, в строфе II налицо нарциссическое описание себя через любовь мамы, а также внушение страха молодым поэтам. Дальше, однако, ни мотив всезнания, ни нарциссизм не поддержаны. «Всезнанием» о себе

<sup>7</sup> Как было показано в [Левин 1998 б: 546–569] и других работах о ПЗ.

лирический герой ПЗ не располагает, а самолюбования не практикует. Кроме того, его финальное отражение в зеркале представляет собой не ожидаемый взлет, но еще большее падение. Как справедливо отметил Ю.И. Левин, «иллюзии о «божеском начале» не оправдались: теперь душа уже не отражается в зеркале, а, может быть, ее и вовсе нет» [Левин 1998 б: 569]. Согласимся и с другими исследователями в том, что в ПЗ Ходасевич деромантизировал свой самообраз, то есть — в соответствии с мотивом зеркала как говорящего горькую, неприкрашенную правду — остановился перед той чертой, за которой начинается двоереальное, удвоение себя и прочие символистские маневры, уводящие от реальности.

Драматическая в своей безысходности экзистенциальная ситуация лирического героя, достигшего середины жизни не с приобретениями, но, напротив, с потерей собственного «я» и возможности спастись, выражена сдержанно, мужественно. В ПЗ мы не встретим ни жалости к себе, ни романтической или (пред)символистской или декадентской демонизации собственного экзистенциального падения. Более того, Ходасевич отказывает своей ситуации в уникальности, подверстывая ее к опыту классика, сходную ситуацию пережившего. Речь идет, конечно, об авторе «Божественной комедии», первая строка которой вынесена в эпиграф, а затем переложена в строфе IV. Этим двойным цитированием Ходасевич, безусловно, включает себя как написавшего ПЗ в пантеон великих поэтов, а также демонстрирует свою неоклассическую эстетику: ничего уникального в искусстве нет, а миссия поэта состоит в прививке *классической розы* к русскому советскому или русскому эмигрантскому *дичку*.

Уловить еще одну смысловую нагрузку, возложенную на дантовское *Nel mezzo del cammìn di nostra vita*, позволяет эссе Ходасевича «Цитаты» (1926), где проводится следующая мысль: в литературе цитирование претворяет автобиографический опыт пишущего в своего рода сверхличный текст, ср.

«Мы — писатели, живем не только своей жизнью. Рассеянные по странам и временам, мы имеем и некую сверх-личную 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 1990: 422].

В этом свете становятся понятны и другие художественные решения ПЗ: одни детали своей жизни Ходасевич упоминает как они есть, и тем самым они становятся свидетельствами его жизненного опыта (таковы мамина любовь, лирическое «я» в роли критика, Останкино — ме-

сто детских балов, а через них — увлечение юного Ходасевича танцем, желто-серая кожа — результат кожных заболеваний и камней в желчном пузыре, парижский чердак), другие же — и прежде всего свой 38-летний возраст — перекодирует в литературные клише, преобразуя личное в сверх-личное.

К «Божественной комедии» естественно возвести и мужественный, сдержанный тон ПЗ.

В ПЗ дантовская формула, процитированная по-итальянски и вынесенная в эпиграф, открыто заявлена как цитата. Но что если в стихотворении есть и скрытые, неафишированные цитаты, также работающие на сверх-личную биографию? Эти ожидания подтверждаются выявлением русского интертекстуального слоя в ПЗ. Так, согласно Ю.И. Левину, это стихотворение — реакция на Блока, в поэзии констатировавшего произошедшие с ним биологические перемены [Левин 1998 а: 219–220]. А согласно А.К. Жолковскому, оно варьирует экзистенциальную тематику «Смерти Ивана Ильича» Толстого, автоописательную поэзию Анненского, а также — но тут уже безотносительно к сверх-личной биографии — пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» [Жолковский 2011]. Задача настоящей статьи — по возможности полная атрибуция итальянского слоя, начатая в собраниях стихотворений Ходасевича и научных работах, особенно [Kirilcuk 2002: 385]. Как будет показано, у ПЗ и «Божественной комедии» намного больше точек соприкосновения, чем до сих пор отмечалось. Ориентировался Ходасевич и на еще одного классика итальянской поэзии, Франческо Петрарку, но не как поэта любви, а как первого поэта-гуманиста<sup>8</sup>.

Данте и особенно Петрарка — итальянская амальгама стихотворения Ходасевича, в чем есть своя логика. Эти поэты предложили оригинальные для своего времени, а в дальнейшем ставшие классическими, трактовки для кризисных моментов жизни, которые Ходасевич переосмыслил по-своему. Если влияние Данте на Ходасевича по линии топик в доказательствах не нуждается, то влияние Петрарки требует разъяснений. С этой целью вернемся к процитированному выше второму стихотворению из диптиха «Про себя». Его петраркизм проявляется и в сонетной форме, и в автопортретности, и в акценте на особенностях человеческой природы и психики, то есть том, что составляет «гуманизм» в узком смысле слова, и, главное, в интертекстуальной се-

---

<sup>8</sup> Сигнатурная образность Данте, с одной стороны, и Петрарки, с другой, открыто соседствует в других произведениях Ходасевича — «Жизни Василия Травникова» (1935–1936), о чем см. [Панова /в печати/], и трехстишии 1918 года *Давно пора сказать тебе открыто:/ Не продана Лаура в дом свидания/ И Дантом Беатриче не убита* [287].

мантике двух образов. *Венок из звезд* — аналог хрестоматийного лаврового венка Петрарки, который, правда, без апелляции к Петрарке, появляется в таких стихах Ходасевича, как «К Музе» (1910), ср. *Венок твой лавровый, залог любви и славы* [66]<sup>9</sup>. О зеркале, отражающем постарение, как петрарковском, речь пойдет ниже (см. § 3).

Разумеется, в мировой литературе о кризисных моментах жизни писали не только Данте и Петрарка, а потому вопрос о том, почему Ходасевич выбрал именно их, нуждается в дальнейшем расследовании. Подсказку дает эссе «Цитаты», в котором упоминается «изгнание Данте» [428]. И действительно, в ПЗ Ходасевич отождествляет себя, загнанного на парижский чердак, с Данте-изгнанником, а возможно и Петраркой, любившим изображать себя тосканцем в разлуке с Тосканой. Как известно, и Данте, и отец Петрарки лишились флорентийского гражданства на основании одного закона; обоим предлагалось вернуться, Данте — на унижительных условиях, Петрарке — на почетных; оба отказались. Жизнь Данте вне стен Флоренции была трудной, жизнь Петрарки, во Франции и Италии, — скорее приятной. Так вот, постепенно осознавая, что временный отъезд из России перерастает в эмиграцию, Ходасевич избрал Данте-изгнанника своей ролевой моделью. Под Данте он в своей программной статье «Литература в изгнании» (1933) переопределил свою писательскую миссию. Покинув Россию в зените успеха, Ходасевич мечтал, чтобы его эмигрантские творения вернулись туда, заложив новое направление российской литературы, т.е. повторили бы судьбу «Божественной комедии»:

«История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения,... послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. Таково... величайшее из созданий мировой поэзии, создание воистину боговдохновенное —... “Божественн[ая] Комеди[я]”» [Ходасевич 1991: 467].

В процитированном отрывке вместо «Божественной комедии» можно смело подставить «Канцоньере», ибо любовная поэзия Петрарки также стала родоначальницей итальянской литературы.

В связи с обсуждением итальянского слоя ПЗ неизбежно встает вопрос о том, владел ли Ходасевич итальянским. Сведениями об этом ходасевичеведение не располагает<sup>10</sup>. Я буду исходить из того, что даже

<sup>9</sup> Ср. *Нам всем дается первая разлука, / Как первый лавр, как первая любовь* [69] и *Я сказал: «Прости, Алина, / Мне к лицу венок из лавров»* [118], где лавр в симбиозе с любовным чувством недвусмысленно указывает на Петрарку.

<sup>10</sup> Я благодарю И.П. Андрееву, Н.А. Богомолова, Дж. Малмстада, Роберта Хьюза, В.И. Шубинского за консультации.

если итальянского Ходасевич специально не учил, полученное им в классической гимназии знание латыни и французского, двуязычные издания и подстрочные переводы Данте и Петрарки, статьи о них А.Н. Веселовского [Веселовский 1939 а, б], истории итальянской литературы, наконец, дружба с итальянофилом Павлом Муратовым — автором «Образов Италии», и Михаилом Гершензоном — переводчиком петрарковской латиноязычной прозы («Исповеди», «Письма к потомкам» и трех диалогов, составивших «О презрении к миру») должны были позволить ему ориентироваться в главных сочинениях Данте и Петрарки довольно свободно. Соответственно, «Божественная комедия» и «Канцоньере» в этой статье будут цитироваться в оригинале<sup>11</sup> и в моем подстрочном переводе.

И последнее замечание, после которого можно перейти к интертекстуальному анализу. В ПЗ отсылки к Данте, Петрарке (а также Пушкину, Толстому...), даны сознательно бегло, в расчете, что они будут легко опознаны читателем. В диалоге, который Ходасевич ведет с первоисточниками, на них возложена особая миссия: договорить то, что не договорено его *диким словом*. Тем самым обеспечивается экономия в средствах выражения, а всему повествованию придаются глубина и драматизм. Кроме того, подтексты существенно увеличивают спектр самоидентификационных ипостасей лирического «я». Ходасевич предстает в ПЗ не только ребенком — юношей — стареющим мужчиной — критиком — эмигрантом, но и поэтом определенного склада.

## 2. Середина жизни в дантовской перспективе

Обычно для ПЗ в качестве его тематической доминанты постулировалось расщепленное и потерянное «я». Развиваемая здесь интерпретация отводит расщепленности и потерянности подчиненную роль при несколько иной доминантной теме — идущем от Данте «кризисе среднего возраста».

В эпоху Ходасевича, которая была и эпохой Фрейда и Юнга, кризис среднего возраста еще не стал объектом внимания психологов и психоаналитиков. Лицом к нему наука повернулась во второй половине 1960-х, с публикацией статьи Эллиотта Жака «Смерть и кризис среднего возраста» [Jaques 1965]. Жак проанализировал траекторию жизни и творчества 310 выдающихся писателей, композиторов и художников и обнаружил в ней переломную середину, приходящуюся на вторую половину тридцатилетия. Еще он разобрал психоаналитические сеансы «средневозрастных» пациентов, которые, не будучи творчески-

<sup>11</sup> «Божественная комедия» — по [Alighieri 1996], а «Канцоньере» по изд. [Petrarca 1958], вывешенному на веб-сайте [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it).

ми людьми, тоже переживали сходный кризис. Предложенная Жаком модель кризиса среднего возраста у мужчин<sup>12</sup> выглядела так.

На вторую половину тридцатилетия приходится депрессивное переживание собственной смертности, или того, что жизненный путь, до сих пор шедший в гору, достиг вершины, с которой виден его неизбежный конец. Разыгрывающаяся таким образом трагедия ожидаемой смерти делит взрослость на раннюю и зрелую. Для этих стадий характерно разное мировосприятие, и, как следствие, разная творческая активность: интенсивная, спонтанная, как у Моцарта, Китса, Шелли, Рембо, vs. «вылепленная, изваянная» (sculptured) — как у Бетховена, Гете, Вергилия. Подлинная глубина зрелой продукции — результат испытания реальности, приходящего вместе с ним переживания трагедии собственной смерти непосредственно во время кризиса и послекризисного обретения целостности собственного «я» и истинных ценностей. Таково благоприятное развитие событий, но бывает и другое. Некоторые творческие люди, будучи не в состоянии преодолеть рубеж середины жизни, гибнут, чаще всего — в 37 лет, другие же более не возвращаются к творчеству, как, например, Россини.

Главный пример Жака — случай 35-летнего (у Жака — 37-летнего) Данте в «Божественной комедии». Жак толкует 1-ю песню «Ада» в психоаналитическом ключе, как аллгорию кризиса среднего возраста, а всю поэму — как результат благополучного выхода из него и ярчайший образец «скульптурного» творчества, сменившего спонтанное, каковым была «Новая жизнь». В пост-жаковский период еще одним прецедентным образцом кризиса среднего возраста стал Толстой, с его страхом смерти и неустанными поисками смысла жизни, как, впрочем, и герой Толстого, Иван Ильич Головин, который, заболев неизлечимой болезнью, пересмотрел свою жизнь и в свои 45 умер обновленным человеком. Однако начавшее было складываться представление об общеобязательности кризиса среднего возраста, как для мужчин, так и женщин, не получило статистического подтверждения. По имеющимся на сегодня данным он наблюдается только в западном мире и только у некоторых индивидов, чаще — мужчин, на пороге сорокалетия и вплоть до достижения 55 или даже 60 лет.

Безотносительно к тому, принимать ли кризис среднего возраста как некую универсалию, стоит отметить, что Ходасевич своим ПЗ

---

<sup>12</sup> Женский кризис как связанный с менопаузой Жаком не рассматривался.

предвосхитил модель Жака и его последователей. И не только апелляцией к Данте и Ивану Ильичу, но и суммой диагностических примет кризиса. Это

биологическое старение<sup>13</sup>; проблемы с самоидентификацией, включая неузнавание себя в зеркале; острое переживание закончившейся молодости; осознание своей смертности (ср. *роковой земной путь*); переходные состояния вроде переселения в другое место, могущие и спровоцировать кризис, и стать его следствием; наконец, разлад с окружающим миром, у Ходасевича — в виде неприятия языковых конвенций (слова *я*)<sup>14</sup> и жизненного опыта классиков вроде Данте (о чем речь впереди)<sup>15</sup>.

Заметим, что всем этим симптомам формулировка *так и всегда на середине...* придает статус всеобщего закона; аналогичным образом с ними впоследствии обращался и Жак.

По сравнению с дантовским «Адом» в ПЗ концепт середины жизненного пути как тупика оформлен эксплицитно и проработан детальнее, что не удивительно. Данте с его средневековыми представлениями о человеке и средневековой поэтикой аллегории отделен от Ходасевича многими эпохами, начиная с гуманистической петрарковской и кончая психоаналитической, перенесшими акцент с исправления человеческой природы — темы Данте, — на ее понимание.

В ПЗ помимо эпиграфа как дантовские можно атрибутировать строфу IV и строки 1–3 строфы V. Именно в строфе IV и именно под знаком «Божественной комедии» повествование из автобиографического, с маминой любовью, детскими балами, страстными мальчишескими спорами и — шире — поисками идентичности своего *я, я, я*, — перетекает в план сверх-личной биографии. В строках IV, 1–2 Ходасевич упирает на то, что его средний возраст входит в художественный ре-

---

<sup>13</sup> Оно вообще занимало Ходасевича, ср. *Уж волосы седые на висках/ Я прядью черной прикрываю./ И замирает сердце, как в тисках, / От лишнего стакана чаю* [111]; *И весело, и тяжело/ Нести дряхлеющее тело./ Что буйствовало и цело./ Теперь набухло и дозрело./ И кровь по жилам не спешит./ И руки повисают сами./ Так яблонь осенью стоит./ Отягощенная плодами./ И не постигнуть юным, вам./ Всей нежности неодолимой./ С какою хочется ветвям/ Коснуться вновь земли родимой* [113]; <...> *нездешняя прохлада/ Уже бежит по волосам?* [131].

<sup>14</sup> При обычном согласии на них, ср. *Люблю из рода в род мне данный/ Мой человеческий язык./ Его суровую свободу./ Его извилистый закон...* [158].

<sup>15</sup> См. энциклопедическую статью «Midlife crisis» в [Maddox 1987: 448–449].



пертуар (для чего привлекается дантовская цитата) и в общечеловеческий ресурс переживаний (для чего введен квантор всеобщности *всегда*, кстати, задающий тот же смысл, что и отсутствующее в переложении Ходасевича местоименное прилагательное *nostra* [наша], к *жизни*). Далее появляются предикаты *глядишь*, благодаря 2 л. ед. ч. приобретающий обобщенно-личное значение, *запутался*, который в конструкции с *глядишь* теряет грамматическое указание на 1 л. ед. ч., приобретая значение все того же обобщенно-личного 2 л., и инфинитивное, т.е. по определению бессубъектное, *не найти*. Исчезнувшее из строфы IV *я* возвращается в строфе V, но только не в ударном Именительном падеже, а в Винительном (*меня*), чтобы в дальнейшем снова исчезнуть.

Для строф IV–V Ходасевич перенимает из песни 1-й «Ада» далеко не все, а лишь то, что аukaется с его опытом и его переживаниями.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita* <sup>(1)</sup> — «посередине пути нашей жизни», что традиционным комментарием приурочивается к 35-летию<sup>16</sup> автора «Божественной комедии» и, соответственно, 1300 году, — Данте снится такой сон: *mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita* <sup>(2-3)</sup> — «я оказался в темном лесу, потому что прямая дорога была потеряна». *Lес* традиционно комментируется в согласии с одним местом из дантова «Пира», «*la selva erronea... di questa vita*» — «лес заблуждений этой жизни». Дальше лес описывается так: *Tant' è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'ì vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'ì v'ho scorte* <sup>(7-9)</sup> — «Такой горький, что смерть лишь чуть горше; / но чтобы поведать о благе, которое я там нашел, скажу о других вещах, которые я там заметил». Что же касается прямой дороги, то она в контексте моральной проблематики 1-й песни символизирует добродетель и праведность. Недаром Данте говорит о себе: *la verace via abbandonai* <sup>(11)</sup> — «праведный путь [я] оставил».

Пока тьма, заставшая Данте в темном лесу, уступает место встающему солнцу (которое к тому же *mena dritto altrui per ogne calle* <sup>(18)</sup> — «прямо ведет людей по любому пути»), Данте, к своему облегчению, выходит к освещенному солнцем «пустынному склону» — *la spiaggia diserta* <sup>(29)</sup>, и начинается восхождение. Покоряемая им гора комментируется как аллегория праведности и — иногда — Рая. Неожиданно путь ему преграждают, один за другим, три свирепых хищника. Первый — *lonza* <sup>(32)</sup>, существо из кошачьего бестиария Средневековья, то ли пантера, то ли леопард, то ли ге-

<sup>16</sup> Согласно дантовскому «Пиру», человеческий век — 70 лет.

пард, гонит его вниз: *Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta, / una lonza leggera e presta molto, / <...> // e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar piu volte volto* <sup>(31–32, 33–36)</sup> — «И вот, почти в начале крутого подъема, пантера, легкая и весьма стремительная; и она не отошла от меня, [оставаясь] у моего лица, но напротив преградила мне путь так, что мне пришлось повернуть несколько раз лицо». Два других хищника — лев и волчица. Все вместе они, согласно комментариям, аллегорически указывают на три греха Данте<sup>17</sup>. Политизированное чтение толкует их как аллгорию трех враждебных Данте городов/ государств: Флоренции, лишившей его гражданства; Франции; и папского Рима. Данте приходит в полное отчаяние, когда вдруг видит, как «по большой пустыне» — *nel gran deserto* <sup>(64)</sup> — к нему на помощь идет Вергилий. Вергилий, которого Данте до тех пор почитал своим учителем в литературе, становится его проводником в Рай. Пойдут они туда, правда, не «верхним» путем — по горе, но «нижним», через Ад и Чистилище.

Обратимся теперь к тому, как оптимистический дантовский сценарий «жизненный и пространственный тупик — выход из него» превращается в пессимистический сценарий ПЗ: «жизненный и пространственный тупик — безысходность».

В ПЗ в строфе IV, вслед за Данте, кризис среднего возраста передан дантовским репертуаром: общей метафорой жизни как пути; мотивом оставленной прямой дороги — аллегорией жизненного тупика; образом пустыни. Эти элементы собираются в принципиально иной топос: бесплодного блуждания по пустыне, и из дантовского регистра Ходасевич переключается в библейский<sup>18</sup>. *Запутался в пустыне* —

<sup>17</sup> Но почему из трех дантовских хищников Ходасевич выбрал пантеру? Подсказка может скрываться в том, что ее связывали с дантовским сладострастием, ср. «пантера — сладострастие, лев — гордыня, волчица — любостязание» [Веселовский 1939а: 148], грехом, которого не был чужд и Ходасевич. Возможно, так Ходасевич «протащил» в ПЗ ту грань своей самоидентификации — мужа и возлюбленного — для которой не нашлось места в сюжете ПЗ. Тогда оборот *не пантера... загнала* можно прочитывается в том смысле, что «не сладострастие (= не Берберова) было причиной переезда в Париж».

<sup>18</sup> Кстати, согласно ныне принятой интерпретации 1-й песни, за восхождением на гору просматривается аллегорический библейский план: исход из Египта, в частности, опасный переход через Чермное море. Отсюда двусмыс-

это, конечно, сорокалетнее блуждание евреев по пустыне после исхода из Египта (Исход, 14), обогащающее самоидентификацию Ходасевича еще одной гранью, еврейской<sup>19</sup>, и, возможно, намекающее на его близящееся 40-летие. В структурном плане плутание иконически передано путаной риторикой трех последних строк строфы IV, о чем ниже (другое возможное объяснение — что это недоговоренность как примета автомонолога).

Вразрез с Данте, который в страшном лесу все-таки нашел (*trovai*) благо, Ходасевич говорит о не-обретении (*не нашел*), правда, не блага, но собственных следов, т.е. потерянного «я». С этого места начинает разворачиваться, пока что под сурдинку, риторическая фигура отказа от самоидентификации с Данте. Очевидным образом она проявится в строфе V, где, как и в начале дантовского «Ада», речь пойдет о подъеме вверх, о пантере и о Вергилии, однако эта заемная топика будет так или иначе отрицаться, как раз и создавая ситуацию безвыходности.

Прежде всего, в ПЗ у верха исчезают коннотации рая и праведности, ибо представляющий его парижский чердак символизирует выброшенность на свалку жизни и веселое, но беспутное существование артистической богемы<sup>20</sup>. Далее, в ПЗ причина попадания на чердак не конкретизируется, однако для расподобления с дантовским опытом восхождения она дана как результат действий *не пантеры*. Наконец, на этом самом чердаке, смотрясь в зеркало, лирический герой Ходасевича не обнаруживает за своей спиной спасительной фигуры Вергилия.

Не отразившийся в зеркале Вергилий представлен не подантовски, а по-ходасевичевски. Если в «Божественной комедии» это учитель, ведущий ученика за собой, ср. слова Данте из песни 10 «Ада» *lo mio maestro, e io dopo le spalle* (3) [мой учитель, и я

---

ленность ряда слов, таких, как *piaggia* — не только «склон», но и «морской берег», изображающих испытание, выпавшее Данте, как миссию Моисея.

<sup>19</sup> В связи с Моисеем она представлена, например, в ходасевичевском «Моисее» (1915), написанном в готовом топосе «роль поэта — та же, что у Моисея, во время путешествия по пустыне ударяющего по скале железом и исторгающего из нее воду», или в письме к Самуилу Киссину (Муни) от 28 июля 1909 года: «Я, конечно, не происхожу от Моисея, а от какой-нибудь иерихонской сволочи. Но нельзя ли назвать Моисея моим предком?» и т.д. [Киссин 1999: 206].

<sup>20</sup> Как в «Богеме» Пуччини, где живущие в мансарде и бедствующие поэт, художник, музыкант, швея творят, дружат, заводят романы и проч., пока не разыгрывается трагедия смерти швеи от чахотки. (Чахотка, кстати, могла восприниматься Ходасевичем как аналог перенесенного им туберкулеза позвоночника.)

за [его] плечами], откуда, возможно, в ПЗ позаимствована формула *за плечами*, то у Ходасевича Вергилий дан ангелом-хранителем, стоящим — или, точнее, не стоящим — за спиной человека. В целом Данте, на середине жизненного пути спасаемый Вергилием, тем самым получает вторую половину жизни, тогда как у одинокого — ибо никем не спасаемого — лирического героя Ходасевича она остается под вопросом<sup>21</sup>.

Прототип риторической фигуры первоначальной самоидентификации лирического «я» с Данте и последующего отказа от нее обнаруживается во 2-й песне дантовского «Ада», где ее фазы те же, но даны в обратной последовательности. Вергилий уговаривает Данте спуститься в Ад, тот отказывается, полагая, что не достоин, ибо он не Эней — легендарный основатель Рима, и не богоизбранный Павел, посетившие мир иной живыми:

*Ma io, perché venir? o chi'l concede?/ Io non Enea, io non Paulo sono;/ me degno a ciò né io né altri 'l crede* <sup>(31–33)</sup> [Но я, зачем идти туда? или кто это допускает?/ Я не Эней, я не Павел;/ в то, что я достоин этого, ни я, никто другой не верит].

---

<sup>21</sup> Сказанное не отменяет того, что на V-ю строфу могли повлиять и еще несколько поворотных ситуаций «Божественной комедии».

Это, прежде всего, начало 23-й песни «Ада». Там Вергилий и Данте, спасающиеся от чертей, уныло бредут один за другим. Данте страшится погони, о чем быстро догадывается Вергилий, в «Божественной комедии» представляющий Разум. В словах Вергилия <...>«*S'i' fossi di piombato vetro, / l'immagine di fuor tua non trarrei/ più tosto a me, che quella dentro 'mpetro*» <sup>(25–27)</sup> — «Если бы я был сделан из стекла на свинцовой подкладке (т.е. был бы зеркалом), я бы поймал твой внешний образ не быстрее, чем я получаю твой внутренний (т.е. мысли и чувства)», а также в их контексте, содержится протоходасевичевский комплекс мотивов: погоня/ преследование; «стекло» в значении «зеркало»; зеркальное отражение внешнего облика героя; внутреннее состояние героя; и, конечно, Вергилий в роли руководителя и помощника.

Еще один релевантный для ПЗ эпизод «Божественной комедии» разворачивается в строках 40–57 30-й песни «Чистилища». На пороге Рая Вергилий уступает свое водительство над Данте Беатриче и незаметно для всех исчезает. Когда Данте поворачивается влево, чтобы по-детски излить «сладостному отцу» волнения от встречи с Беатриче, он не видит Вергилия; Беатриче уговаривает его не плакать по этому поводу. Если Ходасевич написал V-ю строфу имея в виду этот эпизод, то тогда позволительно говорить о произведенных им отклонениях от первоисточника. В ПЗ лирический герой бросает взгляд не влево, но, благодаря зеркалу, назад, и, не видя рядом с собой Вергилия, испытывает почти что дантовское ощущение оставленности (одиночество).

Увещевания Вергилия, его рассказ о том, что это Беатриче попросила его прийти на помощь Данте, а также обещание, что Данте встретится с Беатриче, делают свое дело: Данте решается пойти по стопам Энея-Павла.

По сюжету ПЗ в фигуре отказа признать себя подобным Данте проявляется, как уже отмечалось, бунт против культурных устоев и стереотипов, вызванный кризисом среднего возраста. В то же время, она знаменует несогласие поэта с практикой русских символистов, то и дело отождествлявших себя с легендарным автором «Божественной комедии», а свои ситуации — с его ситуациями. В таком ключе Брюсовым были написаны «Данте» (1898; *На всей земле прообраз наш единый*), «Данте в Венеции» (1900), «Поэту» (1907) и «Вскрою двери» (1921); а Вяч. Ивановым — «La selva oscura» (1886) и «Mi fur le serpi amiche» (1905), кстати, из книги стихов «Speculum speculorum/ Зеркало зеркал». На ивановских стихотворениях имеет смысл остановиться, потому что это явные претексты ПЗ.

В первом стихотворении с дантовским заглавием (в переводе — «темный лес»),

### **La selva oscura**

*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*

Dante

<...> О, крест земли! О, крест небес!

И каждый миг — «прости»!

И вздохи гор, и долго — лес,

И долго — крест нести! [Иванов 1995: 71]

имеется тот же дантовский эпитаф, что и в ПЗ, а речь в нем тоже идет про тяготы жизни. Второе стихотворение, названное по 4-й строке 25-й песни «Ада» (в переводе — «Мне были змеи друзьями»),

### **Mi fur le serpi amiche**

*Dante, Inf., XXV, 4*

*Валерию Брюсову*

**Уж я топчу верховный снег**

**Алмазной девственной пустыни <...>**

И я был раб в узлах **змеи**,

И в корчах звал клеймо укуса;

Но огонь последнего искуса

Заклял, и солнцем Эммауса

Озолотились дни мои.

Дуга страдальной Красоты  
Тебя ведет чрез преступленье.  
Еще, еще преодоление,  
Еще смертельное томленье —  
И вот — из бездн **восходишь ты!**

[Иванов 1995: 268–269]

отразилось в ПЗ как своей структурой, так и образностью и грамматикой. В структурном плане Ходасевич понижает статус дантовской цитаты тем, что переводит ее из позиции заглавия в эпитаф. Общая образность — скитание в пустыне и восхождение — поданы диаметрально противоположно: оптимистически у Иванова, следующего дантовским курсом *trattar del ben ch'i' vi trovai*, и пессимистически у Ходасевича, следующего курсом последней правды. И там, и там имеется *змея* — дантовская в «Mi fur le **serpi** amiche» и восходящая к клише о змеиной мудрости в ПЗ. Наконец, оба стихотворения постепенно переходят в обобщенный модус, ср. *восходишь ты и глядишь*.

Моду подражаний Данте следовал и Блок, чьи опыты Ходасевич наверняка знал. Один, «Песнь Ада» (1909), кстати, выдержанная в терцинах, предвосхищает ПЗ мотивом зеркала, правда, с далекой от ПЗ семантикой двойничества (*Навстречу мне, из паутины мрака/ Выходит юноша <...>* [Блок 1997: 11]). Во втором, эссе «Немые свидетели» (1909), современному человеку в провозатые (по Италии) дается Вергилий, ср.

«Хорошо, если носишь в душе своего **Вергилия**, который говорит: “Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя”» [Блок 1962: 390].

В целом же, заявляя «я Данте, но все-таки не Данте», Ходасевич вводит еще одну самоидентификационную ипостась своего лирического «я» — антисимволистскую, ибо уподобление себя Данте, практиковавшееся Ивановым, Брюсовым, Блоком и другими, не выдерживают проверки критерием последней правды.

### 3. Монолог перед зеркалом и его петраркистские обертоны

О том, как зеркала функционируют в поэзии Ходасевича включая ПЗ, Ю.И. Левин сделал ряд семиотических наблюдений:

«В прямом контрасте с “Про себя” зеркало тут (в ПЗ. — Л.П.) не мелиорирующее, не отражающее сущность, душу и т.д., а “говорящее правду”. Правда же горька и состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реально лишь “желто-серое, полуседое” отражение и одиночество (под-

черкнутое возможностью диалога лишь со своим отражением)» [Левин 1998: 569].

Теоретическая пресуппозиция к ним состоит в том, что зеркало — «готовый предмет» реальности с определенным набором свойств, который у писателей, актуализирующих эти свойства, становится знаком с различным содержательным наполнением. В модели Ю.И. Левина недостает важнейшего звена — литературного, точнее, интертекстуального. Дело в том, что 38-летний Ходасевич, повышающий в ПЗ личное до сверхличного, ориентировался на другого писателя, которому — в его 38 лет — зеркало продемонстрировало его старение и дало пищу для рассуждений о себе в духе нелицеприятной правды. Этот писатель — Петрарка, возможно, полученный Ходасевичем из рук Гершензона, учителя, друга, любимого собеседника, в словах и поступках которого наиболее ценной была «чистота правды»<sup>22</sup>.

Начать с того, что свой перевод «О презрении к миру» Гершензон предварил сообщением, что этот текст был написан Петраркой «[в] годы полного расцвета сил, **тридцати восьми лет**». В трех составивших «О презрении к миру» диалогах

«звучат два спорящих голоса: борьба совершается перед нашими глазами. В мировой литературе не много документов такой глубины и тонкости, как эти диалоги раздвоившейся души» [Гершензон 1915: 71].

Один голос принадлежит уже ренессансному, поглощенному собой и своими переживаниями Франциску, другой — еще средневековому в своем аскетизме Августину.

Точка схождения ПЗ и «О презрении к миру» — зеркало. Августин все время настраивает Франциска на то, чтобы тот в полной мере осознал свою смертность, думал исключительно о смерти, умерщвлял плоть и, наконец, поборол свои грехи — *acidia* (пессимизм, уныние), тщеславие и сладострастие. Приводя все новые и новые доводы несовершенства Франциска перед Богом, он, наконец, производит словесный маневр с зеркалом:

«<Августин>...[Г]ляделся ли ты недавно в **зеркало**?...  
[Н]е видишь ли ты, что твое лицо меняется с каждым днем, и не заметил ли, что на твоих висках местами **серебрятся седые волосы**?

<Франциск>... [Р]асти, стареть и умирать есть общая участь всего, что рождается. Я заметил на себе то же, что вижу почти на всех своих сверстниках...

---

<sup>22</sup> О чем см. эссе «Гершензон» (1925) в [Ходасевич 1991: 338].

<А в г у с т и н > ... [В]ид твоего изменившегося тела вызвал ли какое-нибудь изменение в твоей душе?... Что же ты почувствовал тогда и что **сказал**?

<Ф р а н ц и с к > Что иное... я мог **сказать**, как не **слова** императора Домициана: “Спокойно несу стареющие в юности волосы”... Нашелся пример и среди поэтов, так как наш Вергилий, в своих “Буколиках”, написанных им, как известно, на тридцать втором году жизни, сказал о самом себе в лице пастуха: *В годы, когда под железом брада упала, белея.*

<А в г у с т и н > ... [Ч]то другое внушают эти примеры, как не пренебрегать скоротечностью времени...? Между тем единственная цель нашей беседы – чтобы ты всегда помнил о ней» [Петрарка 1915: 196–197];

«<А в г у с т и н >... Дни бегут, тело дряхлеет, а душа не меняется; все портится и гниет, а она не достигает своей зрелости. Правду гласит поговорка: одна душа изнашивает несколько тел. **Ребяческий возраст проходит**, но ребячество, как говорит Сенека, остается; и верь мне, **ты уже не настолько ребенок**, как тебе... кажется: ведь большая часть людей не достигает того возраста, в каком ты находишься. ... Оставь **ребяческий** вздор, погаси **юношеское** пламя,... сознай наконец, что ты есть, не думай, что **зеркало** без надобности поставлено пред тобою, вспомни, что написано в “*Quaestiones naturales*” [Сенеки. — *Л.Л.*]: «**Ибо для того изобретены зеркала, чтобы человек знал самого себя.** Многие извлекли отсюда... и прямые советы: ... **юноша** — да познает, что в этом возрасте должно учиться и начинать деятельность мужа, **старик** — да откажется от плотских мерзостей и начнет наконец помышлять о **смерти**» [Петрарка 1915: 200–201].

Сходную зеркальную гипограмму Ходасевич мог перенять и из двух сонетов «Канцоньере»: 168-м, о постарении как примете среднего возраста — теме ПЗ; и 361-м, об окончательно наступившей старости, для ПЗ релевантной портретированием постарения:

Зеркало регистрирует печальную правду постарения, провозируя лирического героя на автомонолог о расщеплении своего «я». Расщепление — результат осознания того противоречия, что средний возраст и тем более старость плохо совместимы с любовью, а хорошо — с подготовкой к переходу в мир иной. Тем не менее, любовное чувство пересиливает мысли о смерти.



## 168

Amor mi manda quel dolce pensiero  
 che segretario antico è fra noi due,  
 e mi conforta, e dice che non fue  
 mai come or presto a quel ch'io bramo e spero.  
 Io che talor menzogna e talor vero  
 ho ritrovato le parole sue,  
 non so s'i' 'l creda, e vivomi intra due,  
 né sì né no nel cor mi sona intero.

In questa passa il tempo, e **ne lo specchio**  
**mi veggio** andar vèr' la stagion contraria  
 a sua impromessa, et a la mia speranza.

Or sia che pò: già sol io non **invecchio**;  
 già per etate il mio desir non varia:  
 ben temo il viver breve che n'avanza.

Любовь (Амор) посылает мне сладостную мысль, / которая является старинным наперсником между нами двумя (т.е. мной и Амором), / и меня утешает, / и говорит, что я не был / никогда прежде, как сейчас, готов к тому, что я жажду и на что надеюсь. // Я, который обнаружил, что его слова / порой ложь, порой правда, / не знаю, верить ли ему, и живу между двумя: ни «да», ни «нет» не звучат в моем сердце полностью. // Между тем проходит время, и в зеркале / [я] вижу себя идущим в направлении поры, противоположной / его обещанию и моей надежде (= т.е. входящим в старость, для которой любовь не актуальна). // Теперь пусть будет, что будет: ведь старею не только я (т.е. стареет и Лаура), / ведь с возрастом мое желание не меняется: / я боюсь короткой жизни, что нам осталась.

## 361

**Dicemi spesso** il mio fidato **specchio**,  
 l'animo stanco, e la **cangiata scorza**,  
 e la scemata mia destrezza e forza:  
 — Non ti nasconder piú; tu se' pur vèglio.

Obedir a Natura in tutto è il meglio,  
 ch'a contender con lei il tempo ne sforza. —

Súbito allor, com'acqua 'l foco amorza,  
d'un lungo e grave sonno mi risveglio:

e veggio ben che 'l nostro viver vola  
e ch'esser non si pò piú d'una volta;  
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola  
di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,  
ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,  
ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta.

Говорит мне часто мое доверенное (надежное) зеркало,/ усталый дух и изменившаяся кожа,/ и моя уменьшившаяся сноровка и сила:/ «Больше не таи от себя: ты уже старец!// Слушаться природы во всем — лучшее,/ время отбирает силы, нужные для спора с ней.»/ Тотчас, как вода гасит огонь,/ от долгого и тяжелого сна я просыпаюсь,// и вижу, что наша жизнь летит,/ и что существовать невозможно более одного раза,/ и в сердце у меня звучит одно слово// о ней, которая сейчас освобождена от своего прекрасного узла [оболочки],/ но в свои дни на свете была единственной настолько,/ что у всех [женщин], если я не ошибаюсь, отобрала славу.<sup>23</sup>

Приспосабливая зеркальную гипограмму Петрарки к своим — возможно, итальянским (венецианским) — переживаниям, автор ПЗ игнорирует ее любовную составляющую, а смерть/ смертность, как будет показано дальше, прячет в подтексты. В строфах I–III и строках 4–5 строфы V на первый план выходит даже не столько отражение лирического героя в зеркале, сколько заимствованный из сонета 361 автомодель перед зеркалом, где зеркало объективирует самооценку говорящего, превращая ее в самую последнюю, самую горькую правду о себе.

Из «*Dicemi spesso il mio fidato specchio...*» в ПЗ перешла и метафора *говорящего* зеркала. Оформлена она, однако, через лексику пушкинской «Сказки о мертвой царевне...», где мачеха еще более прекрасной, чем она, царевны владеет магическим *зеркальцем*, оно же — *стекло*, и зеркальце то признает ее самой красивой, то отводит ей второе место, первое же — падчерице. Возможно, как и в случае с дантовской цитатой, подчеркнутой книжным оборотом *на середине* (во второй публикации, в составе сборника «Европейская ночь» сменившим нейтральное *в середине*, из первой публикации 1925 года в «Современных записках»), здесь тоже имеет место стилистическое подчеркива-

<sup>23</sup> Сонеты 168 и 361 к 1924 году еще не были переведены на русский язык.

ние — словом *стекло*, напоминающем о языке столь любимого Ходасевичем русского XVIII века (ср. приводимое в [Жолковский 2011] ломоносовское употребление этого слова), через призму которого Ходасевич любил изображать Петрарку, о чем см. [Панова /в печати/]. Показательно, что в другом петраркистском стихотворении Ходасевича о зеркале, «Нет, ты не прав, я не собой пленен...», его нейтральное обозначение заменено старинным *зерцалом*<sup>24</sup>.

В ПЗ к петрарковскому сонету 361 восходит и портретирование себя в зеркале как старика (вариант Петрарки) или стареющего мужчины (вариант Ходасевича) с меняющейся кожей и другими признаками возрастных изменений, причем как внешних, и значит, воспринимаемых зрительно, так и внутренних. В обоих стихотворениях таким автопортретом повествование открывается, а у Ходасевича еще и завершается. В финале ПЗ, чтобы акцентировать свое отображение в зеркале (даже если это нуль-отображение) как портрет, зеркало разложено на свои составляющие: *раму*, роднящую его с устройством картины, и *стекло*. В целом же размещение автопортрета в начале и конце дает кольцевую композицию, демонстрирующую, что уйти от себя невозможно.

Как и у Петрарки в сонете 361, в ПЗ слово *зеркало* используется исключительно экономно. В сонете со *specchio* метонимически соседствуют отраженные в нем усталый дух и меняющаяся кожа, но мы слышим все-таки голос одного только зеркала, а у Ходасевича *зеркало* вынесено в заголовок, в самом же повествовании оно блистает своим отсутствием. В начале его замещает отражение лирического героя, в финале же оно поименовано через две синекдохи (*рама, стекло*).

Ходасевичевское обращение с зеркалом следует петрарковскому обращению еще и своей пессимистической аурой<sup>25</sup>, но кое в чем с

---

<sup>24</sup> Стилистические пометы — из «Толкового словаря русского языка» Д.Н. Ушакова, отразившего нормы эпохи ПЗ.

<sup>25</sup> В принципе, Ходасевич мог знать и елизаветинский канон «постарение, регистрируемое зеркалом», восходящий к «Канцоньере» Петрарки, потому что в литературоведении эпохи Ходасевича эта тема поднималась. Канон, о котором идет речь, представлен, например, 1-й строкой 22-го сонета Шекспира «My glass shall not persuade me I am old...» [Моему зеркалу не убедить меня в том, что я старый]. По ней уже заметно отклонение от намеченного Петраркой (и подхваченного Ходасевичем) сценария правды. И действительно, в 22-м сонете зеркало встроено в существенно иную парадигму — гомосексуальных отношений. Лирический герой и его юный возлюбленный обмениваются сердцами. Следуя этой логике, в зеркале лирический герой должен бы отразиться не старым собой, но юностью своего партнера. Условием такой реализации зеркальной метафоры (не прописанной прямо, но подразумеваемой), служит принадлежность двух героев к одному и тому же полу.

ним расходится. Расхождения естественно приписать тому, что в ПЗ Ходасевич говорит, хотя и с привлечением петрарковского дискурса, о проблемах своей собственной самоидентификации, чему сопутствуют интереснейшие семиотические эффекты.

Прежде всего, в ПЗ слово *зеркало* поставлено в один ряд с местоимением *я* и существительным *след* по линии удвоения человека (в случае *следа* — синекдохического), так что лирический герой, открещивающийся и от дикого слова *я*, и от своего отражения в зеркале (ср. негативное *вон тот*) и не находящий своих следов в пустыне, действует по единой программе, заданной автором.

Кроме того, зеркало, способное в принципе отразить что угодно, эквивалентно шифтеру *я* — местоимению-пустышке, не имеющему постоянного референта, но способного обозначить любого и, соответственно вместить в себя любое содержание. К тому, как Ходасевич распорядился «всеотзывчивостью» своего зеркала, мы еще вернемся.

#### 4. Конфликт литературных авторитетов: к пониманию строфы V

Когда в одном стихотворении цитируются несколько литературных авторитетов, занимающих разные позиции, неизбежно встает вопрос о том, насколько хорошо эти позиции пригнаны друг к другу и к структуре целого. С такой точки зрения в ПЗ позиция Данте, афишированная и тем самым доминирующая над всеми остальными, вступает в конфликт с позициями никак не заявленных Петрарки, Пушкина и Толстого, создавая противоречия. Ходасевич их осознает и даже, насколько об этом позволяет судить довольно-таки герметичная строфа V, разрешает.

**4.1. Вергилий за плечами vs. одиночество.** Противоречие возникает в момент отказа от дантовского сценария кризиса середины жизненного пути, выдержанного в пространственно-иерархическом коде, со спасением, которое поступает по Божественной вертикали. Переход к противоположной позиции, одиночеству, оно же — неспаденность, задан сложносочиненным предложением с отчетливо негативным сегментом (*...Вергилия нет...*) и неотчетливо позитивным, ибо парадоксальным (*Только есть одиночество...*). Парадокс состоит в том, что одиночество — во всяком случае, на волне отталкивания от «Божественной комедии», — не положительная величина, которой можно приписать модус существования, но отрицательная — неимение чего-либо, богооставленность и проч.

Пессимизм — только одна из граней ходасевичевского *одиночества*; есть и другие. На уровне сюжета одиночество получает статус

жизненной ценности, к которой лирический герой приходит через кризис среднего возраста и — уже — расщепленность «я». Можно даже сказать, что корневая морфема соответствующего слова, *ОДИН*, маркирует обретенную целостность «я», но не явную, а лишь подразумеваемую, поскольку она не находит выхода ни в лексике, ни в структурах, ни в известных интертекстах, так что вопрос о том, как в итоге обстоит дело с целостностью «я», остается открытым.

Перейдем теперь к содержательному наполнению того одиночества, которое наделено положительными коннотациями. Прежде всего, оно возвращает лирического героя, погрузившегося было в дантовские аллегории, обратно в современность, точнее, в экзистенциализм, для которого это — условие максимально трезвой, правдивой рефлексии относительно себя и своего существования. Такое мировосприятие Ходасевичем, написавшим не только ПЗ, но и «Пускай минувшего не жаль...» (1920, 1921), явно разделялось. Недаром финальным — и, значит, ударным — ходом этого стихотворения сделано возвышающее *мирного* человека одиночество, ср. *И одиночество* *взыграет,/ И душу гордость окрылит/<...> Так нынче травка прорастает/ Сквозь трещины гранитных плит* [128].

Избранный курс экзистенциалистского одиночества в принципе требует признания единственного авторитета — собственно «я» и отрицания всех других. Однако Ходасевичу и тут удается соединить личное со сверх-личным, а также современное с классическим. Сверх-личный классический прецедент — одиночество Петрарки. Совершаемый в ПЗ интертекстуальный шаг — опора на Петрарку как апостола одиночества — мог быть результатом знакомства Ходасевича со статьей Гершензона «Франческо Петрарка. 1304–1374», где утверждается, что личность Петрарки — «кровно-родственна нам» [Гершензон 1915: 4] — потому, что

«он любил свое «я» во всех своих проявлениях»; «за мучительную борьбу, за раскаяние и томление он **любил** себя еще с удвоенной нежностью, как **мать** — больное дитя», с тем «болезненн[ым] сладострастие[м]», которым «человек бередит свои раны» [Гершензон 1915: 33–34]; вообще, Петрарка «был первым... человеком нового времени, постигнутым тою болезнью внутреннего **раздвоения**, которою с тех пор... болеет культурное человечество» [Гершензон 1915: 51].

Таким образом, конфликт в ПЗ между Вергилием и одиночеством, разрешаемый в пользу одиночества, — это, в сущности, конфликт между

позицией Данте, ставившей жизнь индивидуума в зависимость от высшей силы, и позицией Петрарки — человека наедине с собой.

Позиция Петрарки требует дальнейшей экспликации. Начать с того, что это не просто изоляция себя от мира ради самопознания, но условие нового творчества, свободно обращающегося с традицией, и, в еще большей степени, нового понятия авторства, не зависящего от группы или направления. Изложению своей позиции Петрарка посвятил трактат «De vita solitaria» и ряд стихотворений «Канцоньере», в частности, сонеты 35-й и 259-й, откуда Ходасевич мог перенять для ПЗ поэтическую гипограмму одиночества, правда, без ее любовной составляющей. Гипограмма эта такая:

Одиночество означает сосредоточенность на своем «я» и на правильных ценностях жизни, главная из которых — любовное чувство; оно, в свою очередь, дает стимул к творчеству, творчество же цементирует расщепленные ипостаси «я», возвращая ему искомую целостность.

259-й сонет открывается признанием *Cercato ò sempre solitaria vita* <sup>(1)</sup> — «Я всегда искал одинокой (= уединенной) жизни», чтобы избежать общества тех, кто «потеряли дорогу на Небо». (Эта мысль, кстати, выраженная по-дантовски, *la strada del cielo ànno smarrita* <sup>(4)</sup>, наряду с соответствующим пассажем «Божественной комедии», разбиравшимся выше, в § 2, предвосхищает мотив строфы IV в ПЗ: *зabлудилcя... следов не найтu.*) В том же сонете упоминается положение изгнанника: *fuor del dolce aere de' paesi toschì* <sup>(6)</sup> — «за пределами сладкого воздуха тосканских земель», заявленное, но иначе, через *парижский чердак*, и в ПЗ. А в 35-м сонете в связи с жизнью в одиночестве привлекается топка пустынности, ходьбы, следов, родственная строфе IV ПЗ, ср.

*Solo e pensoso i più deserti campi/vo mesurando a passi tardi e lenti,/ e gli occhi porto per fuggire intenti/ove vestigio human l'arena stam-pi* [Одинокий и задумчивый, самые пустынные поля/ я измеряю шагами медлительными и ленивыми,/ и глазами (=взглядом) ищу,/ мест где след человеческий отпечатался на песке].

В отличие от 259-го сонета, к 1924 году еще не существовавшего по-русски, 35-й сонет многократно переводился, в том числе любимым поэтом Ходасевича — Державиным. Державин назвал свой перевод «Задумчивость» (1808):

*Задумчиво, один, широкими шагами/ Хожу, и меряю пустых пространство мест;/ Очами мрачными смотрю перед ногами,/ Не зрится ль на песке где человекий след.// Увы! я по-*

*мощи себе между людьми/ Не вижу, не ищю, как лишь оста-  
вить свет; // <...>/ Но нет **пустынь** таких, ни дебрей мрач-  
ных, дальних./ Куда любовь моя в мечтах моих печальных/  
Не приходила бы беседовать со мной [Державин 2002: 498].*

Гершензон объяснял программное одиночество Петрарки в жизни, в творчестве/авторстве и в писательском цехе, так, что в его описании Ходасевич должен был неминуемо узнать себя. Ср.

«С первых дней своей зрелости и до конца Петрарка жил один, как в **пустыне**, наслаждаясь беседами с самим собою. Многие годы он действительно жил в полном уединении, но и при дворах князей он оставался одиноким. Ему никогда не бывало скучно в **одиночестве**. Он точно первый из людей открыл глаза на всю природу, — на себя, на людей, на мир, — больше всего на самого себя» [Гершензон 1915: 4];

«[О]н умеет жить **один**.... [О]н выступил из сословной организации средневекового общества; формально он — клирик, в действительности он — вполне независимый человек, литератор.... Его индивидуальная свобода для него дороже богатств и почестей» [Гершензон 1915: 46];

«О Петрарке верно сказали, что он был **зеркалом** самого себя. Его взор как бы поминутно обращается внутрь... Петрарка с любознательностью психолога изучил самые отдаленные закоулки своей души» [Гершензон 1915: 6];

«В противоположность средневековому писателю, которому понятие писательской индивидуальности так же чуждо, как и понятие литературной собственности,... Петрарка требует от писателей, чтобы они, заимствуя чужое, перерабатывали его самостоятельно, как пчела перерабатывает сок цветов; но еще выше он ставит самостоятельное творчество шелковичных червей. “Хочешь знать, какого мнения я держусь? — пишет он Боккаччио. — Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, но не хочу рабски ступать в **следы** их ног. Я хочу не такого вождя, который на цепи рабски тащил бы меня **за собою**, а такого, который шел бы впереди меня, только указывая мне путь; я никогда не соглашусь ради него отказаться от моих глаз, свободы и суждения”» [Гершензон 1915: 45].

Как и Петрарка, Ходасевич, особенно ранний, жил несколько в стороне от литературной жизни. Он не принадлежал к литературным направлениям (типа символизма) и не вступал в литературные объединения (типа акмеизма или Цеха поэтов), за что не без гордости называл себя

и еще одного отщепенца, Марину Цветаеву, «дикими». Кроме того, в своей зрелой поэзии он обращался с традициями максимально свободно, «по-петрарковски», примером чего и служит ПЗ. Обратим также внимание на то, что в приведенных пассажах из Гершензона одиночество Петрарки получает петрарковские же символические проекции, ср. *пустыня, одиночество, зеркало, след*, которыми наполнено и ПЗ.

Заключить петрарковскую гипограмму одиночества в единственное нормативное слово русского языка едва ли под силу было даже и такому мастеру, как Ходасевич. Ее реализация потребовала того, чтобы *одиночеству* составили пару другие словесные метки петраркизма. Помимо *зеркала* к ним относятся *пустыня, следы*, и, как ни удивительно, *Вергилий*.

От *пустыни* без человеческих *следов* до *одиночества* не так далеко, как это может показаться. В контексте общего петраркизма ПЗ она наделяется дополнительным семантическим оттенком: «изоляция от мира», т.е. одиночеством. Эта переключка становится ощутимой благодаря опоре не только на 35-й и 259-й сонеты, но и на распространенную метафору «Париж — пустыня»<sup>26</sup>, опробованную Ходасевичем в другом стихотворении, «Великая вокруг меня пустыня...» (1924–1925), по-видимому, как и ПЗ — парижском<sup>27</sup>.

Теперь о другой переключке, между *одиночеством* и *Вергилием*. В ПЗ они контрастируют, означая как два взаимоисключаю-

---

<sup>26</sup> Ср. арию Виолетты Валери из 5-й сцены I-го акта «Травиаты» Верди, в которой она оплакивает себя: *Povera donna, sola, / Abbandonata in questo popoloso deserto / Che appellano Parigi* [Бедная женщина, одинокая, покинутая в этой многолюдной пустыне, которую называют Парижем] [Verdi 1888: 15] (либретто Ф.М. Пьяве). Эта итальянская опера о Париже могла быть близка Ходасевичу и другими своими чертами. Ее название, «*La traviata*», «падшая», «заблудшая», от *traviare* — «сбить (ся) с пути», переключается с блужданием по пустыне в строфе IV ПЗ, а доведший героиню до смерти туберкулез — с перенесенным Ходасевичем туберкулезом позвоночника. Более далекая параллель — предсмертная ария Манон Леско из одноименной оперы Пуччини «*Sola... perduta... abbandonata!.. Sola!..*», переживающей свою ситуацию (однако уже не в Париже, в Новом Орлеане) как *E nel profondo / deserto io cado, io la deserta donna* [Puccini 1893: 62].

<sup>27</sup> Ср. *Великая вокруг меня пустыня, / И я — великий в той пустыне постник, / Взойдет ли день — я шторы опускаю, / Чтоб солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не učinяли* [312, 553–554], где *пустыня* модулирует в религиозный быт. Ср. также ощущение жизни как пустыни в совсем раннем «О, горько жить, не ведая волнений...» (1906–1907): *Пустыня злая! Сон без сновидений! / Безвыходность печати и тоски!* [263], где, предвещая ПЗ, парой к *пустыне* сделана *безвыходность*.



щих модуса жизни, дантовско-символистский и петрарковско-экзистенциалистский, так и два вида творческой/ авторской активности: полностью подчиненной власти авторитетов и свободно обращающейся с ними. Для дальнейшей экспликации этого второго противопоставления напомним, что Вергилия любил и почитал в качестве учителя не один только Данте, но и Петрарка<sup>28</sup>; в то же время Петрарка отказывался «ступать рабски в следы ног» предшественников, т.е. надо думать и Вергилия. Чтобы соотнести образ *Вергилия за плечами* с проблематикой творчества, Ходасевич поставил его в позу не только ангела-хранителя, но и Музы, которую в Новое время — аллегорически или сатирически — изображали за спиной писателя, водящей его рукой или держащей над его головой лавровый венок. Таким образом, Вергилий-водитель символизирует творчество, слепо следующее традиции или авторитету, до какой-то степени подражательное, несамостоятельное, в общем такое, каким в глазах Ходасевича должны были быть опыты русских символистов, писавших под Данте. Ему и противостоит одиночество, увиденное как самостоятельная писательская деятельность. Иными словами, говоря *Вергилия нет за плечами*, Ходасевич делает жест солидарности с творческим и цеховым «одиночеством» Петрарки.

Суммируя все сказанное, *одиночество* в ПЗ — это удивительная антитеза, сталкивающая позицию Данте с позицией Петрарки, предпочтительной, ибо отвечающей *правде*. Оно совмещает плохое и хорошее, пессимистическое и креативное: богооставленность, изоляцию (от мира, людей), возможно, независимое писательское положение, и, наконец, творческую самостоятельность.

**4.2. Срединна земного пути vs. смерть в зеркале.** Это — еще одно противоречие ПЗ. Через апелляцию к «Божественной комедии» вводится традиционная метафора жизни, где активным началом оказывается человек. Он сам движется вперед по жизненной траектории, пройдя первую половину жизни, испытывает трудности (= попадает в пустыню), а дальше ему предстоит пройти и ее вторую половину. Эту в целом оптимистическую картину, отвечающую дантовской гипограмме, омрачает присутствие рока, или судьбы, каковыми жизненный путь может быть трагически пресечен. Постдантовскими претекстами привносится, но уже не явно, а скрыто, метафорика смерти, в которой человек — пассивное нача-

---

<sup>28</sup> Об этом пишет Гершензон и это, конечно, бросается в глаза при чтении «О презрении к миру», со множеством отсылок к поэзии Вергилия как образцовой.

ло, смерть же — активное. В самом деле, и «Смерть Ивана Ильича», и петрарковский сонет 168 о зеркале, и даже «О презрении к миру», с такими пассажами, как

< А в г у с т и н > Ты горд добрыми качествами этого тела...

Но что тебе нравится в твоём теле? Мощностъ его, или цветущее здоровье? Но усталость, возникающая от **ничтожных причин**, и приступы разнообразных болезней... доказывают, что ничего нет более хрупкого» [Петрарка 1915: 116] и т.д., трактуют о смерти на середине жизненного пути. К ним можно прибавить пушкинское «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», монолог о переживании смерти, готовый неожиданно прервать течение жизни, ср.

*Летят за днями дни, и каждый час уносит/ Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем/ Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем,*<sup>29</sup>

откуда, по-видимому, позаимствован оборот *а глядишь*, перифразированный как *и глядь*. Отмечу еще, что заключительная сцена ПЗ, в которой лирическое «я» более не видит себя в зеркале, возможно, восходит к «Зеркалу» (1916, опубликовано тогда же) Ивана Бунина, где глядящийся в зеркало «я» воспринимает наступление ночной темноты, стирающей его отражение, как наступление смерти:

<...> и все, что отражалось./ Что было в **зеркале**, померкло, потерялось.../ Вот так и смерть, да, может быть, вот так...// В могильной темноте одна моя сигара/ Краснеет огоньком, как дивный самоцвет./ Погаснет и она, развеется и **след**/ Ее душистого и тонкого угара... [Бунин 1993: 313].

Сходная ситуация — возможно, по мотивам Бунина — имеется и в неотделанном стихотворении Ходасевича «За шторами — седого дня мерцанье...» (1918), кончающемся словами: [Вот зеркало. В нем пусто. Нет меня] [284]. В целом, из-за обильного цитирования авторитетов по вопросам о смерти на середине жизни, о переходе из старости в смерть и о зеркале как пути в инобытие, лексика ПЗ пропитывается духом смерти и смертности и, в сочетании с оборотом **ро-**

---

<sup>29</sup> Ходасевич, открывший свое стихотворение «“Проходят дни, и каждый сердце ранит...”» (1923–1924) четверостишием Муни (о чем см. комментарий Дж. Малмстада и Р. Хьюза в [550]), едва ли мог не заметить в нем отзвука пушкинского «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», ср. «*Проходят дни, и каждый сердце ранит,/ И на душе — печали злая тень./ Верь, близок день, когда меня не станет:/ Томительный, осенний, тусклый день*» [310].

*ковой земной путь*, открывает возможность для двух интерпретаций стихотворения в целом.

Первая состоит в том, что в силу кризиса среднего возраста герой переживает трагедию будущей смерти вопреки тому, что его жизнь будет долгой, хотя бы в пределах 56 лет, прожитых Данте, или даже петрарковских — кстати, классических — 70-ти<sup>30</sup>. Вторая интерпретация, не исключая первая, представляет собой более сильное — и, возможно, более спорное — утверждение. А именно, что жизнь лирического «я» прервется на той самой середине (так сказать, на отметке пушкинского 37-летия), которой посвящено ПЗ, а потому финальный автопортрет в зеркале скорее напоминает квадрат Малевича, будь то черный или белый, но лишенный изображения. Обратим внимание на то, что по ходу сюжета зеркало теряет свойственную ему в начале всеотзывчивость, переставая отражать как физическое тело говорящего, так и идеальный мир, каковым в финале оказывается Вергилий, водительство которого — условие перехода из первой половины жизни во вторую.

Итак, строфа V не следует бытовому реализму, предполагающему, что глядящийся в зеркало видит себя. Не следует она и символистским играм с зазеркальем, представленным, например, в блоковской «Песне Ада». Даже и ходасевическая парадигма с обретением себя, в зеркале или без него, к строфе V не применима. В противном случае в ней был бы сделан тот же ход, что и в финале «Полдня» (1918), где лирический герой погружается в воспоминания о Венеции, затем — видимо, по ассоциации с венецианскими зеркалами — «ныряет» внутрь себя как в водное зеркало, испытывает полную нарциссическую упоенность собой, и, найдя потерянное «я», возвращается в реальность:

*И я смотрю как бы обратным взором/ В себя./ И так пленительна души живая влага,/ Что, как Нарцисс, я с берега земного/ Срываюсь и лечу туда, где я один,/ В моем родном, первоначальном мире./ Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то — / И обретенным вновь... [106]*<sup>31</sup>.

Но тогда как же ее понимать?

В строфе V реализованы волшебные свойства ходасевического зеркала. Будучи предметом для гадания, в соответствии со свя-

<sup>30</sup> Точнее, Петрарка не дожил одного дня до семидесятилетия.

<sup>31</sup> Ср. еще более радикальный выход из себя в «Эпизоде» (1918), где за видением себя как другого (*И человек, сидящий на диване,/ Казался мне простым, давнишним другом*) следует болезненное возвращение в свое тело (*Мне было трудно, тесно, как змее,/ Которую заставили бы снова/ Вместиться в сброшенную кожу... [100]*).

точными обрядами, быличками и святочной литературой, оно отражает не то, что есть сейчас, но судьбу гадающего (соображение А.К. Жолковского, устно). Так, в «Ручье» (1916) Ходасевича путник, случайно посмотревший в то, что можно интерпретировать как водное зеркало, *воду черпает рукой/ И пьет — в струе, уже ночной,/ Своей судьбы не узнавая* [86]. В более раннем «Гадании» (1907) у лирического героя, спрашивающего зеркало о роке, есть возможность увидеть *Шута ль веселого?/ Собаку, гроб или змею?* [35]. В поэзии Ходасевича гадание по зеркалу — разновидность святочных обрядов, магия которых может негативно сказаться на потере человеком своего «я». Так, в «Ряженных» (1907) герой в толпе ряженных боится, что его «я» переселится в другое тело: *Я — не я? Вдруг да станется?* [35]. На фоне приведенных контекстов строфа V ПЗ прочитывается в том смысле, что лирический герой Ходасевича, испытывающий проблему самоидентификации, гадает по зеркалу о своем будущем (или, в дантовских терминах — о второй половине жизненного пути), и получает правдивый ответ. Этот ответ — не отраженная зеркалом его физическая сущность, возможно, равноценная его смерти или потерянности его «я», вместо которых проступает одиночество.

Так, через магический поворот сюжета, примиряются дантовские представления о жизненной траектории и петрарковское зеркало.

## 5. Проблематичная самоидентификация: еще раз о строфе V

Кажется, что к финалу ПЗ тема *я, я, я*, которая так занимала поэта в самом начале, исчезает. На самом деле, это не так, ибо она разрабатывается не только лексическими средствами, как в строфах I–III, но и структурными.

Прежде всего, преодоление расщепленности «я» поддерживается композицией, движущейся от грамматической и риторической симметрии, соблюдаемой в строфах I–III, к распаду, в т. ч. недоговоренности, в предложении *От ничтожной причины — к причине*. Оно начато и как бы брошено, точнее, оставлено без предикации, чем иконически выражен мотив разложения организма, личности и речи лирического героя, если угодно, его переживание своей смерти/смертности.

Далее, в первых строфах, с их образцовой симметрией, Ходасевич занят приравниванием разных ипостасей своего «я». При этом точкой отсчета оказывается физический образ лирического героя в зеркале, введенный отчуждающей конструкцией *von тот*. Лирический герой задается вопросом о том, идентичны ли этому образу его нынешние ипостаси: критик, устрашающий молодых поэтов, и себе-

седник, научившийся в разговорах на трагические темы *молчать и шутить*, равно как и его детские ипостаси: тот, что был любим мамой, тот, что танцевал на дачных балах, и тот, что увлеченно спорил. В строфе IV мотив дисгармонии, незнания себя продолжен, но только на место зеркала временно заступает пустыня, в которой лирический герой не находит своих следов. Зеркало строфы V, не отражающее физического тела «я», довершает картину.

Наконец, через все стихотворение последовательно проведен мотив созревания организма, личности и речи лирического «я». Он маркирован прежде всего лексически — названием возрастов. Кроме того, этому мотиву подчинены цветочные прилагательные. Характеристике начинающих поэтов, *желторотый*, противостоят характеристики среднего возраста с тенденцией к старению: *полуседой* (*полу-* — с идеей середины) и *желто-серый* — о коже.

Чтобы передать созревание, в строфах I–II Ходасевич переходит от предельно простой лексики, так сказать лексических примитивов вроде *я*, которыми человек владеет в любом возрасте, к лексике ученой — в частности, составным словам типа *желто-серый*, как если бы изображался процесс полного овладения языком — главным орудием поэта. При этом в строфе I *я* открывает нарратив (ср. первую, спондизированную за счет трех *я* анапестическую строку), затем заключает им вторую строку, а *я* дальше отражено звучит в конце слова *змея*. В строфе III юношескому возрасту соответствует усложненная лексика, а среднему возрасту — скорее нейтральная.

Созреванию поставлен в пару мотив движения: мальчиком лирический герой *танцевал* на балах, а в свои юношеские споры вкладывал *мальчишечью прыть*. В IV-й строфе движение лирического героя, в виде плутания по пустыне, уже никуда не ведет. А в V-й то, что было его *прытью* спорщика, паронимически передалось *пантере* с ее *прыжками* (отметим еще и аллитерацию на *П*, соединяющую эти два пассажа<sup>32</sup>). Вообще, по ходу стихотворения активность «я» сменяется пассивностью. Достигается это, например, тем, что форма им. пад. *я* уступает место вин. пад. *меня*, обозначающему уже не субъект действия, но объект. Пассивностью отмечен и самый мотив загнанности героя на парижский чердак, для чего понадобился Винительный падеж. В связи с пассивностью обращает на себя внимание и то, что в завершающем предложении грамматика описания застывшего перед зеркалом героя подчеркнута лишается представленной ранее субъектно-объектной перспективы, так что читатель должен восстанавливать по контексту и того, кто смотрится в зеркало, и того, кто в нем (не)отражается.

<sup>32</sup> Ср. еще паронимию в *ПантеРа ПРыЖКами... ПаРиЖсКий*.

## 6. Автопортрет в зеркале: метапоэтическое измерение

По мере того, как в строфе V человеческое в лирическом герое приглушается (убивается?), (мета)поэтическое, напротив, усиливается. Не случайно единственное писательское имя, фигурирующее в ПЗ, появляется именно там, а не раньше, например, в эпиграфе.

Вообще, тем, что в ПЗ назван Вергилий, процитированы великие итальянские поэты-изгнанники, Данте и Петрарка, а стиль Ходасевича с *диким словом я* «облагорожен» разнообразными отсылками к русским писателям от Пушкина до Бунина, автор «Европейской ночи» создает самообраз русского европейца, хранящего идущую из античности классическую традицию.

Более того, подобно Данте, в 4-й песне «Ада» рисуящему себя «среди столького ума»<sup>(102)</sup> — беседующим на равных с Гомером, Овидием, Горацием, — Ходасевич вводит себя в пантеон великих авторов. Пропуском в этот пантеон и становится то художественное задание, автопортрет в зеркале, которое он вслед за отличившимся в нем Петраркой выполняет, следуя собственной оригинальной манере. Автопортрет, одновременно личный и «сверх-личный», поданный сначала с апелляцией к визуальности, а затем подчеркнута невизуально, вербально, хотя и совершенно правдивый, но не без зеркальной магии, удается ему настолько, что о ПЗ ныне принято говорить как о «если не бессмертных, то вне-смертных стихах»<sup>33</sup>.

### Литература

1. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Т. 1. New York: Russica Publishers, 1983.
2. Блок А. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 5. М.-Л.: Художественная литература, 1962.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. Т. 3. М.: Наука, 1997.
4. Бунин И. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 1. М.: Московский рабочий, 1993.
5. Веселовский А. Данте // Веселовский А. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939а [1893]. С. 140–152.
6. Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» // Веселовский А. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939б [1905]. С. 153–242.
7. Гершензон М. Франческо Петрарка. 1304–1374 // Петрарка 1915: 3–52.
8. Державин Г. Сочинения. СПб.: Гуманитарный проект, 2002.

<sup>33</sup> Формула из [Иваск 1985: 129], подхваченная ходасевичеведением.

9. Жолковский А. Зеркало или трельяж? // Вопросы литературы, 2011, №6. С. 363–387.
10. Иваск Ю. Похвала российской поэзии// Новый журнал. 1985, №159. С. 91–129.
11. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2-х тт. Т. 1. СПб.: Академический проект, 1995.
12. Киссин С. (Муни). Легкое бремя. Стихи и проза. Переписка с В.Ф. Ходасевичем. М.: Август, 1999.
13. Левин Ю. О поэзии Вл. Ходасевича // Он же. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998 а [1986]. С. 209–267.
14. Левин Ю. Зеркало как потенциальный семиотический объект// Он же. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998б [1988]. С. 559–577.
15. Панова Л. Попытка петраркизма в русском модернизме: рецепция «Канцоньере» /в печати/.
16. Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915.
17. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. Т. 2. Ann Arbor: Ardis, 1990.
18. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991.
19. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 4. М.: Согласие, 1997.
20. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русский путь, 2009.
21. Alighieri Dante. *Commedia. Inferno*. Garzanti, 1996.
22. Jaques E. Death and the Midlife Crisis // International Journal of Psycho-analysis, 46 (4), 1965. P. 502–514.
23. Kirilcuk A. The Estranging Mirror: The Poetics of Reflection in the Late Poetry of Vladislav Khodasevich // The Russian Review, 61, 2002. P. 377–390.
24. Maddox G.L. (ed. in chief). *The Encyclopedia of Aging*. New York: Springer Publishing, 1987.
25. Miller J.A. Creativity and the Lyric «I» in the Poetry of V.F. Khodasevich. Ph.D. The University of Michigan, 1981.
26. Petrarca F. *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*. Einaudi, 1958.
27. Postoutenko K. «Я, я, я. Что за дикое слово...»: Vladislav Khodasevich's Deconstruction of the First-Person Personal Pronoun// New Zealand Slavonic Journal 36, 2002. P. 225–235.
28. Puccini Giacomo. *Manon Lescaut*/ [Text by L. Illica and G. Giacosa]. English Version by N. Marras. New York: G. Ricordi & Company, 1893.
29. Verdi Giuseppe. *La Traviata*; opera in three acts. Italian text, with an English translation by T.T. Barker and the music of the principal arias. Boston: O. Ditson, 1888.

## Абсурд как ключевая характеристика мира в цикле рассказов Л. Горалик «Говорит»

Многие исследователи современности говорят о значительном культурном сдвиге, происходящем в наше время и получившем в американской традиции название «конец истории». Речь идет об устремлении человека от мысли о фундаментальных основаниях человеческого бытия к решению конкретных проблем каждодневного существования. В эссе «Вид из окна» А. Генис пишет о стиле современного быта как скольжении по поверхности жизни, для него реальность — лишь абсурд, с которым приходится мириться [2].

В этом случае абсурд трактуется не как логическая ошибка, результат неверного (буквального) понимания метафоры (так категория абсурда осмысливается, например, в монографии О.Л. Черноризской «Поэтика абсурда» [6]), но как несоответствие реальности логическим выкладкам и человеческим представлениям о ней.

Понятая таким образом, категория абсурда может быть продуктивна при работе с рядом текстов современной литературы (в данной статье мы будем основываться на анализе цикла Линор Горалик «Говорит» [3]).

Каждый рассказ цикла — небольшой фрагмент, обрывок монолога безымянного героя, байки или анекдота, рассказанного неизвестному слушателю. Это рассказ, выхваченный из многоголосицы улицы (каждый фрагмент начинается с имитации оборванной, услышанной не до конца фразы), но при этом в сюжетном плане представляющий законченную историю. Интересны возможности трактовки этой истории, а также проблема единства фрагментов в рамках цикла. На наш взгляд, категория абсурда может дать ключ для понимания и интерпретации этого произведения.

Принципиальным для нас при работе с циклом становится понимание абсурда не как мыслительной конструкции, приема, позволяющего выявить границы мышления (прием доведения до абсурда, принятый во многих точных науках), но как ключевой характеристики мира, явленной героям на конкретном бытовом материале:

*«В широкой исторической действительности абсурдными могут быть связи не только слов, но и самих предметов (новые, непривычные,*



неосознанные). И можно говорить о реально абсурдной ситуации; она возникает в переходные эпохи, когда «мир вывернулся из своей коленной чашки» (Шекспир). Она возникает при столкновении двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах. В этих ситуациях абсурдное сочетание терминов может указывать на запутанность в самой жизни (а не в рассуждениях) и доводить до сознания не его собственную ошибку, а существенные качества реальности.

Иначе говоря, абсурдное сообщение, связывая вместе явно несоединимое, намекает (хотя не описывает строго и точно), что жизнь выходит за рамки наших представлений о жизни» [4].

Итак, в качестве абсурдных Г.С. Померанц выделяет «сообщение, связывающее несоединимое»; «новые непривычные связи между предметами», «столкновение двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах» [4].

Попробуем показать это на примере одного из фрагментов цикла «Говорит», истории человека, работающего в бригаде. Бригада ликвидирует последствия взрыва в кафе. То есть собирает части человеческих тел в пакеты:

*«А мы вообще разбиваемся на группы из трех человек, два собирают, один застегивает пакеты, вот я молнией — вжжжжик, и типа это не люди были, а просто такие разные предметы мы в мешки собираем. Четыре группы нас было, за три часа закончили. <...>Обходим, по уголочкам смотрим, обломки, где можно, так чуть-чуть ворошим. Вроде все подобрали. И тут я как бы краем глаза замечаю какое-то движение. Я такой — «это что?» Смотрю, а там у стенки, которая не рухнула, такой шкаф стоит, целехонький, и в нем пирожные крутятся. И вот тут меня вырвало» [3].*

Как мы можем интерпретировать эту историю? На наш взгляд, очевидно, что отторжение героя вызывает совмещение катастрофического и бытового: взрыв, унесший жизни множества людей, не повредил движению пирожных в шкафу. Рассказ практически выстраивает яркий зрительный образ: разъятые неподвижные человеческие тела — целые кружащиеся пирожные. И вот эта картина становится невыносимой для героя — он теряет возможность абстрагироваться от происходящего (хотя способность отрешения уже была им выработана — ситуация взрыва является для него повседневностью).

Бытовая деталь (ущевшие пирожные) становится знаком абсурда происходящего в понимании героя, это инородный элемент, разрушающий целостность представлений героя о мире и одновременно — лишаящий его возможности вырабатывать стереотипы поведения в подобных ситуациях. Герой уже не в силах следовать привыч-

ному алгоритму, благодаря которому у него получалось не думать над тем, что он делает. Абсурдное соотношение детали с несвойственным ей контекстом (кружащиеся пирожные в царстве смерти) в этом случае высвобождает героя от автоматизма восприятия и погружает в реальность, от которой он хотел избавиться.

В этом фрагменте конструктивным принципом ситуации абсурда мы можем считать несоответствие мира ожиданиям человека и его реакциям. В качестве еще одной модели построения абсурда можно рассматривать «конфликт двух скриптов» (термин Д. Вайса [1]) — несоответствие кодов постижения реальности у различных людей.

Таким образом, несоответствие, алогизм создают поле абсурда рефлексия над которым может дать возможность открыть новые смыслы в простом, казалось бы, высказывании. Абсурд в этом случае служит средством преодоления границ привычной логики, выходом к новым смыслам и трактовкам:

*«... И весь день, понимаешь, ношушь, как больной, и прямо меня выворачивает... Нет, ну шесть лет, я живу с женщиной этой шесть лет, и она из-за ебаного порошка стирального такие устраивает мне закидоны? Я тебе говорю, больная на всю голову, ничего, кроме своей уборки, не видит ... И я в пятницу после этого порошка, — что тебе сказать? — ну все, решил, что все. Ты говоришь вали — все, свалил!... И тут мы, значит, уже идем обедать, а я мобильник забыл, говорю: ребята, я догоню сейчас, забегаю к себе — телефон. И я беру трубку, думаю — кто б ты ни был, иди ты на хер, — и вдруг слышу — ну, рев. Натурально, ревет, как белуга, рыдает и носом хлопает. У меня сердце в пятки, я сразу подумал — что-то с Наташкой. Я говорю: «Лена, что с ней, что с ней? Лена, скажи мне, что с ней?» А она: «Ууууу... С кееееем?» У меня сразу отлегло. Я вообще не могу, когда она плачет, мне сердце вынимает, я все забываю, ни зла, ничего, только это самое... Я говорю: «Белочка, белочка, ну скажи мне, что такое?» А она ревет. И говорит: «Я в газетеете...» «Что», — говорю, — «детка, что в газете?» Думаю — может, родственники, может, что. А она «Ууууу... В газете... Что все мужичины... Бгыгы... Что через двадцать тысяч лет... Ну, не двадцать... Что вы все выгыгымрете... Хромосома... Ууууу...» Леночка, говорю, что ты такое говоришь? А она: «Хромосома разрушается... ааааа... Сто тысяч лет — и вас не буудет... Будем только мыгыгыты...» Я говорю: Ленка, ну и что с того? А она говорит: Леша, Лешечка, не вымирай, пожалуйста! Приезжай домой, прямо сейчас, ну пожалуйста! Так я опять порошок не купил. Ну ненормальная, а?» [3]*

На первый взгляд перед нами анекдот, обычный случай бессмысленности и алогизма: женщина плачет потому, что через много ты-

счелетий вымрут все мужчины — а значит, и ее муж тоже. Самым верхним слоем этого фрагмента, таким образом, является демонстрация бессмыслицы, коренящейся в пресловутой «женской логике». Но этот текст может свидетельствовать и об абсурде, порожденном «несовпадением скриптов», разными точками зрения на одни и те же события.

В этом случае муж не понимает жену, так как ее поведение алогично — она сначала устраивает из-за мелочи скандал (из-за того, что он забыл купить стиральный порошок), а потом начинает рыдать, прочитав в газете сообщение о разрушении хромосомы, и просит немедленно вернуться домой. Но и поведение мужа, с точки зрения жены, также алогично — ее реакция должна была дать ему понять, что жене не хватает внимания мужа и что ее обижает его забывчивость (он пропустил ее слова мимо ушей и потому не купил порошок). То есть порошок становится для нее последней каплей, тогда как в основании ее истерики лежит желание его внимания. При таком понимании абсурдной и в каком-то степени комичной становится восприятие мужа, который наивно полагает, что виной всему — стиральный порошок (он утверждает, что она «помешана на уборке»).

Можно сказать, что сюжет большинства фрагментов цикла строится по одной и той же схеме: герой попадает в ситуацию, которая обнажает условность, неистинность привычных для них норм и обыденных представлений о мире. Он рассказывает об этой ситуации, потому что его знание об абсурдности мира неотделимо от конкретного факта, произошедшего с ним.

Текущее знание о мире, невозможность описать действительность в виде устоявшихся понятий, невозможность свести все к схеме и выработать определенные стереотипы поведения для существования в этом мире — все эти тезисы не являются новостью сами по себе в пространстве культуры, но воспринимаются героями цикла как открытие, данное не в теоретическом осмыслении, а как прозрение и живое ощущение. Поэтому для героя оказывается крайне важной конкретная ситуация явления абсурда, но не поиски выхода из сложившейся ситуации, не рефлексия по поводу увиденного или понятого.

При этом в ряде фрагментов высказывания героев строятся как абсурдные высказывания, наполненные «внутрифразовой противоречивостью» [1] (мысль, как будто бы вытекающая из ранее сказанного, в действительности кажется противоречащей этому):

*«...а они про тебя за глаза такие гадости говорили! Что ты беременная, замужем и у тебя ребенок трех лет! Представляешь себе? Вот уроды!»* [3]

В приведенном фрагменте перечень «гадостей», которые говорили за спиной у собеседницы, ставит в тупик: в нем нет ничего обидного с точки зрения здравого смысла. Явный абсурд высказывания заставляет искать возможные пути преодоления этой бессмыслицы: данное высказывание может свидетельствовать об изменившихся стереотипах восприятия женщины. Если раньше замужество и материнство представлялись составляющими успешной судьбы женщины, то теперь ситуация изменилась: ценной для женщины (прежде всего в сфере бизнеса) представляется самореализация в карьере, но не в семейной жизни.

Другие фрагменты описывают ситуации, которые являются абсурдными с точки зрения говорящего, хотя стороннему наблюдателю могут и не показаться таковыми. Так, в одном из фрагментов рассказчик делится воспоминанием о паре, беседующей в кафе накануне нового года:

*»... такая дама нестарая, такая, знаешь, вообще-то красивая, такой палантин на ней с хвостиками, хорошо покрашенная, и с ней девушка, ну, лет двадцати. И мне так приятно, знаешь, на них смотреть, что они вот тридцать первого декабря днем сидят в кофейне и кофе пьют. Я сижу и слушаю их вполуха, пока меню читаю, и так думаю: вроде, например, тетя с племянницей, такие близкие вполне, вот встретились поздравить друг друга с Новым годом, что-то есть в этом все-таки очень красивое <...> и тут эта девочка говорит: «А Аня — ее тоже мама бросила, но не так, как ты меня, а...» — и дальше продолжение фразы. Это я не разобрала уже, у меня на этом месте слух отключился» [3].*

Услышанное является для говорящего абсурдным, поскольку не соответствует той буколической картинке, которую он уже создал в своем воображении. Однако вне этого контекста (вне надуманной истории о благополучной семье, встречающейся в кафе накануне Нового года) описанная ситуация ничем не примечательна. В этом случае речь идет прежде всего о субъективных ощущениях человека: не реальность абсурдна, но наши представления о ней и попытки с помощью простых логических схем описать все многообразие действительности.

В том же случае, когда история выстраивается не как свидетельство о нонсенсе или анекдотическом произошедшем случае, но как рассказ о прозрении и изменившемся взгляде на действительность, довольно интересной представляется композиция высказывания:

*»... день. Все утро пытался написать сценарий, и все получалась у меня какая-то дешевая мелодрама. Потому что не бывает в жизни,*

*ну, такого накала трагедии. То все умерли, то это. Невыразимые душевные муки. В общем, поехал я за костюмом и все думаю в метро: ну нормально вообще? Потому что искусство — это как раз умение видеть большое в малом. Дрaму, то есть, в простых вещах. И чем больше я думаю про это, тем, значит, мне хуже. И вдруг я на Лубянке решаю: а хрен с ним с этим костюмом. Я сейчас выйду, дойду до «Капитанов» и там просто выпью. Ну вот. Я выхожу, и наверху мне сразу пачкой приходят три смс-ки. От трех людей, понятно. Такие: «Я в психушке, меня пока тут держат»; «Аня умерла вчера. Я не прилетаю»; «Папа плачет и просит, чтобы я забрал его домой». Я читаю раз, читаю два, читаю три, и вдруг понимаю, что уже пятнадцать минут смотрю на свой телефон и хожу кругами вокруг столба» [3].*

Приведенный фрагмент, на первый взгляд, строится как устное высказывание: об этом свидетельствуют «слова-паразиты» и особое членение фразы. То есть мы имеем дело с имитацией устной речи. При этом композиционно фабула представляется довольно последовательной, что не характерно для устного высказывания. В данном случае мы можем говорить даже о чертах новеллической структуры: финал рассказа «переворачивает» смысл всей истории.

Рассказ о несоответствии реальности представлениям о ней (с героем случается то, что он считал мелодрамой и дешевым литературным ходом, невозможным в реальной жизни), кроме того, наполняется множеством «лишних» деталей, напрямую не относящихся к фабуле. Так, не имеет значения для развертывания истории сообщение, что герой вышел на станции метро Лубянка или что он ехал за костюмом, а пошел в «Капитаны». Но эти детали могут иметь еще один смысл, кроме конструирования «иллюзии реальности» (по Р. Барту). Они могут говорить о намерении героя в мельчайших подробностях воссоздать происшедшее. Такого рода детали, с одной стороны, могут расцениваться рассказчиком как дополнительное свидетельство реальности истории (несмотря на фантастичность ситуации, она действительно произошла).

С другой стороны, воспроизводя последовательно и подробно все случившееся, стремясь к объективности собственного рассказа (текст не приводит нам размышления героя по поводу случившегося), рассказчик пытается поставить слушателя (читателя) на свое место, заставить его пережить все случившееся не как историю, напрямую к слушателю не относящуюся, но как личный живой опыт.

Отсюда — важность и значимость понимания между говорящим и адресатом его высказывания. Герой-рассказчик стремится к тому, чтобы сделать свой рассказ максимально понятным слушающему.

Возможно, поэтому абсурд в цикле не становится характеристикой языка (и в этом смысле тексты противостоят практикам работы со словом литературы абсурда): *«Отличие литературы абсурда от философии абсурда заключается, согласно Жаккару, в том, что первая выражает экзистенциальную тоску средствами самого языка: распад мира, основанного на принципе детерминизма, обнаруживает себя в нарушении коммуникации и разложении языка»* [5].

Так, в текстах зарубежных абсурдистов (как пример рассмотрим «Никчемный текст» Беккета) в условиях разрушенных связей между предметами язык ускользает от говорящего, оборачивается не привычной знаковой системой, а омутом смыслов, в котором тонет тот, кто начал свою речь. По сути монолог героя сводится к невнятному бормотанию, колебаниям — «говорить или не говорить?», «зачем говорить?», «что говорю?». Таким образом, герой, прибегающий к языку, чтобы быть услышанным, понятым, и тем самым избавиться от абсурда, с каждым словом погружается в абсурд все больше и больше.

Для говорящих в цикле Л. Горалик, в противоположность описанной ситуации текстов зарубежной литературы XX века, язык становится безликой данностью, одной из форм повседневности, которая не нуждается в рефлексии. Язык, в конечном счете, сводится к шуму, из которого должно быть вычленено главное — информация. Как и другие категории повседневности, язык оказывается за рамками пристального внимания.

Абсурд в цикле становится не категорией создаваемого героем текста (монолога героя), но категорией реальности, о которой герой пытается сказать. Одновременно абсурд оказывается категорией невысказанной, не подверженной рефлексии — рассказана история, но за кадром остается рефлексия персонажа, его восприятие происходящего. Таким образом, заключение об абсурде произошедшего может быть сделано в плане читательского восприятия — но оно практически никогда не декларируется героем. Прозрение, к которому ведет постижение абсурда в реальности, остается в молчании героя. Все, что он может — провести слушающего тем же путем, которым прошел он сам.

Таким образом, можно сказать, что в рамках цикла «Говорит» конструктивный принцип организации сюжетов фрагментов — выявление абсурда в повседневности — получает разное воплощение, будучи построен то как противоречие между жизнью и представлениями о ней, то как несовпадение способов дешифрации одних и тех же знаков разными людьми. Также абсурд в текстах может существовать как комический случай, нонсенс, а может — служить знаком от-

крытия и прозрения. При этом очевидно, что избавление от абсурда путем отказа от тех или иных стереотипов и выработки других невозможно. Абсурдна любая попытка выработать хоть какие-то четкие основания и знания о действительности — они неизбежно будут разбиты реальностью.

### **Литература**

1. Вайс Д. Абсурд как преддверие смеха// Абсурд и вокруг: сб. статей/отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004.
2. Генис А. Вид из окна// Вавилонская башня. М.: Независимая газета, 1997.
3. Горалик Л. Говорит. URL:<http://www.linorg.ru>.
4. Померанц Г.С. Язык абсурда //Выход из транс. М.: Юрист, 1995.
5. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Семюэла Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
6. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Вологда, 2001. 88 с.

## О предполагаемом протографе начальной части перечня князей «Кто колико княжилъ»

Недавно в своей статье А.С. Щавелев<sup>1</sup> обратил внимание на интересный текст — перечень князей «Кто колико княжилъ» (ККК). Он содержится в: статьях, предшествующих Новгородской первой летописи младшего извода (НПЛмл) в Комиссионном списке (Ком); Летописи Авраамки (Авр) в статьях после основного текста летописи во второй части сборника; Тверском сборнике (Тв) в статьях, предшествующих летописи. В Ком и Авр перечень озаглавлен, в Тв — заглавия не имеет. Тв контаминирует два перечня: один — из статьи ПВЛ 852 г., другой — из протографа, который и носил название «Кто колико княжилъ». Последний перечень в тексте продолжает первый. Все списки, по всей видимости, восходят к общему протографу, порозному в них отразившемуся.

Ком <sup>2</sup>	Авр <sup>3</sup>	Тв <sup>4</sup>
Рюрикъ княжилъ 17 лѣт. Олегъ княжилъ 30 лѣт. Игорь княжилъ 33 лѣта. Святославъ 18 лѣт. Ярополкъ 8 лѣт. <b>А въ крещении кня- жи 17 лѣт. А креще-</b>	Рюрикъ княжилъ 17 лѣт, Олегъ княжилъ лѣт 30, Игорь княжилъ лѣт 33, Святославъ 18 лѣт, Ярополкъ 8 лѣтъ, <b>а во крещеніи кня- жилъ 17 лѣт; а некре-</b>	Купно же отъ прьво- го князя Ольга, иже сѣде прьвое въ Кіевѣ, до крещенія Руской земли 4 князи; а княженія ихъ 102 лѣтъ. Рюрикъ княжи въ Новѣгородѣ 17 лѣтъ до Олгова княженія. <b>А всего княженія до крещенія 127 лѣтъ.</b>

<sup>1</sup> Щавелев А.С. К датировке протографа перечня князей «Кто колико княжилъ» // Восточная Европа в древности и средневековье. Ранние государства Европы и Азии: проблемы политогенеза. XXIII Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР Владимира Терентьевича Пашуто. Москва, 19–21 апреля 2011 г. Материалы конференции. — М., 2011. — С. 332–337.

<sup>2</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. — М.-Л., 1950. — С. 466.

<sup>3</sup> ПСРЛ. Т. 16. — СПб., 1889. — С. 308–309.

<sup>4</sup> ПСРЛ. Т. 15. — М., 2000. — (Тверская летопись) С. 12.



<p><b>ныи князи княжили 127 лѣтъ.</b> Володимерь княжи 35 лѣтъ.</p> <p>Святополкъ 3 лѣта. Ярославъ 40 лѣтъ. Изяславъ 23 лѣта. Всеволодь 15 лѣтъ.</p> <p>Михайло, нареченыи <b>Святославъ</b>, 20 лѣтъ. <b>Володимерь 21 лѣтъ.</b> Володимер (<u>Всеволод</u>) и чь Мономахъ княжи 12 лѣтъ. <b>Мьстиславъ, сынъ его, 6 лѣтъ.</b> <b>Ярополкъ, сынъ его, 8 лѣтъ.</b> Вячеславъ 4 мѣсяци. Всеволодь Олговичъ 8 лѣтъ...</p>	<p><b>шении князи княжили 123 лѣтъ;</b> Володимерь княжилъ 35 лѣтъ.</p> <p>Святополкъ 3 лѣтъ. Ярославъ 40 лѣтъ, Изяславъ 23 лѣтъ, а Всеволодь 15 лѣтъ,</p> <p>Михайло, нареченыи <b>Святъславъ</b> 20 лѣтъ, Володимерь 21 лѣтъ Володимер(Всеволод)ичь Мономахъ княжилъ 12 лѣтъ, <b>Мьстиславъ сынъ княжилъ 6 лѣтъ.</b> <b>Ярополкъ, сынъ его 8 лѣтъ,</b> Вячеславъ 4 мѣсяци, Всеволодь Олговичъ 8 лѣтъ ...</p>	<p><b>А по крещеніи Володимерь княжи 27 лѣтъ,</b> а до крещеніа 8 лѣтъ.</p> <p>По немь Святополкъ княжи 3 лѣта. Ярославъ княжи 40 лѣтъ. Изяславъ княжи 23 лѣта. Всеволодь Ярославичъ княжи 15 лѣтъ.</p> <p>А Михайло, нареченыи <b>Святополкъ,</b> княжи 20 лѣтъ. <b>Володимеръ Всеволодичъ</b> Манамахъ княжи 12 лѣтъ.</p> <p>Вячеславъ княжи 4 мѣсяци. Всеволодь Ольговичъ княжи 8 лѣтъ ...</p>
---	--	---

Одним из двух исследователей, всерьез занимавшихся ранее ККК, и единственным (до А.С. Щавелева), кто отстаивал идею о его древней основе, был М.Х. Алешковский. В специальной статье 1968 г.<sup>5</sup> он высказал гипотезу о ранней датировке протографа ККК. Основание гипотезы было таково: в списке Ком сказано, что «крещеные князья княжили 127 лет». Т.е. протограф перечня мог быть составлен или, по крайней мере, пользоваться летописью, составленной через 127 лет после крещения Руси. Ученый считал это дополнительным доказательством существования киевской летописи (по его мнению, первой редакции ПВЛ), доходившей до 1115 г. (988+127=1115).

Статья М.Х. Алешковского вызвала критический ответ А.Г. Кузьмина, который показал ненадежность аргументов первого<sup>6</sup>. По мнению А.Г. Кузьмина, Ком является неисправной копией протографа, изобилующий ошибочными чтениями. Ближе всего к протографу ис-

<sup>5</sup> Алешковский М.Х. К датировке первой редакции Повести временных лет // АЕ за 1968 г. — М.: Наука, 1970. — С. 71–72. См. также: Алешковский М.Х. Повесть временных лет. Судьба литературного произведения в Древней Руси. — М., 1971. — С. 120.

<sup>6</sup> Кузьмин А.Г. К прочтению текста вводных статей Комиссионного списка Новгородской первой летописи // АЕ за 1970. — М.: Наука, 1971. — С. 90–91.

следователь считал Тв. Пресловутые же «127 лет», легко объясняются именно в этом списке, где они — время от призвания Рюрика до крещения (862+127=989). Возражая против гипотезы о древности ККК, А.Г. Кузьмин, впрочем, принимал главный тезис М.Х. Алешковского (который якобы подтверждала данная гипотеза) о киевской летописи 1115 г., легшей в основу начальной новгородской летописи. Своих соображений ученый не развил и признал «сложные места» ККК в Ком просто «механическими ошибками», не давая объяснения появления ошибочных чтений. А необъясненная ошибка нередко оставляет возможность признать ее уникальным правильным чтением.

Такая возможность была в полной мере использована А.С. Щавелевым. В своей начальной части текст ККК в Ком содержит четыре «сложных места», которые и привлекли исследователя: 1) указание на 17 лет княжения Ярополка Святославича в крещении; 2) количество общих лет княжения крещеных князей; 3) упоминания крестильного имени Святополка Изяславича и отчеств князей; 4) указание о двух сроках княжения Владимира Мономаха, отличающиеся неисправностью записи его имени.

Основываясь на сравнении вариантов текста, А.С. Щавелев пришел к следующему выводу. Ком ближе всего к протографу, в то время как Тв является переделкой текста типа Авр. До Святополка Изяславича все князья названы только княжескими именами, а Святополк еще и крестильным. После Мономаха князья получают в списке еще и отчества. Святослав Ярославич, незаконно занимавший Киев, пропущен; это якобы было значимо для автора начала XII в., но не более позднего. Два разных срока княжения Мономаха (21 и 12 лет) исследователь объясняет как период совместного правления со Святополком (21) и самостоятельного княжения (12). Все это дает повод А.С. Щавелеву видеть текстологический рубеж. Предполагается, что ККК составлен в самом начале единоличного княжения Мономаха. Дополнительным аргументом является догадка М.Х. Алешковского о значении указания на «127 лет крещеных князей».

Особое значение для А.С. Щавелева приобретает указание на якобы 17 лет княжения Ярополка в крещении. Объясняет он это припиской лишнего знака десятки. В оригинале, по его мнению, должно было читаться о 7 годах княжения Ярополка в крещении. В реконструированном таким образом сообщении ученый видит подтверждение гипотезе о крещении Ярополка в 973 г.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Вполне вероятно, именно эта гипотеза подтолкнула ученого к поиску источника, который бы ее подтверждал.

Таким образом, исследователь попытался ввести в научный обиход ранее не использованный древний текст, намечая возможные интерпретации его уникальных данных (напр., о крещении Ярополка, о совместном правлении Святополка и Мономаха).

Отметим, что выводы А.С. Щавелева не достаточно обоснованы. Исследователь, к сожалению, проигнорировал критику А.Г. Кузьминым М.Х. Алешковского, но в то же время пошел еще дальше последнего. Учитывая это, в данной статье попробуем предложить более корректные объяснения «сложных мест» перечня «Кто колико княжил» и оценить этот текст как исторический источник. Рассмотрим «сложные места» последовательно.

1) «*А въ крещении княжи 17 лѣтъ*». Ком и Авр здесь содержат ошибку и недописку. Во-первых, речь идет не о Ярополке, а о Владимире, что явствует из сравнения данного места с Тв. Во-вторых, выпущено число лет княжения Владимира в язычестве. В-третьих, вместо 27 ошибочно написано 17. Нет оснований искать глубокие корни этой ошибки, как делает А.С. Щавелев. Она могла появиться в общем протографе Ком и Авр, но после того, как с оригинального текста перечня была снята более исправная копия, отразившаяся в Тв<sup>8</sup>. Примечательно, что подобная ошибка допущена и выше — в определении лет княжения Святослава Игоревича (18 вместо 28). Повторяемость ошибки — признак определенной системности, что не позволяет пускаться в авантюрные объяснения.

Заманчивое предположение автора о том, что здесь отразилась уникальная информация о крещении Ярополка, крайне сомнительно. Гораздо адекватнее стандартное объяснение: здесь недописка фразы о Владимире. Это становится ясно и из сравнения с Тв. Там фрагмент сохранился полнее (см. таблицу). Кроме того, одно и то же число всех лет княжения Ярополка и лет Владимира до крещения (8) могло запутать переписчика.

2) «*А крещенни князи княжили 127 лѣтъ*». Сравнивая тексты перечня на этом участке, можно заключить, что в оригинале здесь подводился итог княжениям языческих князей и определялись года правления Владимира (до крещения, после крещения и в целом). Именно это следует из Тв и Авр. В отличие от А.С. Щавелева, мы не считаем эти варианты позднейшей переделкой, а вариант Ком оригинальным. Полагать, что «127 лет крещенных князей» является указанием на время составления перечня около 1115 г.,

---

<sup>8</sup> А.Г. Кузьмин прямо заявлял, что Ком — наиболее дефектная копия общего протографа перечней Ком, Авр и Тв. При этом Тв — наиболее полная и исправная. См.: Кузьмин А.Г. К прочтению... — С. 90.

можно только имея определенное предубеждение. Его, кстати, и имел М.Х. Алешковский.

В оригинале перечня, без сомнения, шла речь об общих годах княжения некрещеных князей. 127 лет — это не только промежуток между 989 и 1115 гг., но и время между крещением Руси (989 г.<sup>9</sup>) и приходом на Русь Рюрика (862 г. в хронологии ПВЛ). Подводить итог годам языческих, но никак не «крещенных» князей, было вполне уместно. Когда бы ни был составлен перечень, времена князей-христиан продолжались. Ставить предел «крещеным» князьям было бессмысленно.

Исправление составителя Ком было связано, вероятно, с тем, что в других перечнях из конвоя НПЛмл<sup>10</sup> перечисление князей начинается «по крещению». Перечень ККК до внесения исправления выбивался из этого ряда.

Скажем несколько слов и о других «итоговых» числах, встречающихся в разных списках ККК. В Тв указана сумма лет княжений языческих князей после Рюрика — 102. Это результат сложения лет княжений Олега (33, с 879 г.), Игоря (33), Святослава (28) и Ярополка (8). Данное указание, вероятно, заменило протографический расчет лет, отразившийся в Ком и Авр.

Следует объяснить также слова Авр о 123 годах некрещеных князей. Как справедливо считает А.С. Щавелев, 123 соотносится с названными годами перед этим в списке княжений языческих правителей.  $123 = 17(\text{Рюрик}) + 30(\text{Олег}) + 33(\text{Игорь}) + 18(\text{Святослав}) + 8(\text{Ярополк}) + 17(?)$ . Последнее число основано на дефектной первой части перечня, т.е. получено сложением приведенных выше лет княжения четырех языческих князей и числа 17. Откуда могло взяться это последнее? Можно рассматривать два варианта. Согласно пояснению А.С. Щавелева, книжник, запамätовав о содержании летописи, решил, что 17 лет относятся к Ярополку. Затем, считая Ярополка все же не вполне крещеным, приписал эти, якобы Ярополковы, 17 лет ко времени княжения некрещеных князей.

На наш взгляд, более реален другой вариант. Составитель Авр, увидев в своем источнике ошибочную фразу «*а въ крещении княжи 17 лѣтъ*», в отличие от современного исследователя справедливо отнес ее к Владимиру (а не к Ярополку). Ниже он читал, что Владимир княжил 35 лет. А если в крещении он жил 17 лет, то 18 или 17 должен

<sup>9</sup> Именно 989, а не 988. По замечанию А.Г. Кузьмина, этим, а не предыдущим, годом датировано крещение Руси в новгородских летописях.

<sup>10</sup> «А се по святѣмъ крещении о княжении киевѣстемъ», «А се князи Великого Новагорода».

был княжить в язычестве. Т.е. именно это число следовало прибавить к сумме лет языческих княжений. Так получалось 123.

Итак, связь числа 127 с какими-то «признаками шва» около 1115 г. не прослеживается.

Развивая свою гипотезу, А.С. Щавелев предположил, что автор начального варианта перечня (работавший около 1115 г.) не знал текста ПВЛ. Однако, число лет княжения Владимира, 35, как раз основано на хронологии ПВЛ (980–1015). То же относится и к числу лет княжения Олега, Игоря, Святослава, да и самого Рюрика. Эти числа, так или иначе, были высчитаны автором ПВЛ, введшим в летопись русско-византийские договоры, послужившие ему ценнейшими хронологическими реперами. Т.е. содержание ККК ни в коем случае не свидетельствует об использовании его составителем какой-либо летописи, более ранней, чем ПВЛ.

Если же в списках ККК и имеются внутренние противоречия, то они унаследованы от ПВЛ. Например, в Тв тексте ККК предшествует отрывок из хронологической таблицы ПВЛ (852 г.), доведенный до смерти Ярослава<sup>11</sup>. Согласно этой таблице Владимир княжил 37 лет. Однако на основе подсчета лет княжения Владимира по той же ПВЛ составитель ККК получил число 35 (980–1015). Он больше доверял, видимо, не таблице 852 г., а хронологии самого летописного повествования за 980–1015 гг. Редактор Тв в свою очередь просто не удостоился согласовать противоречивые данные.

3) «*Михаило, нареченъи Святославъ*». На основании этого фрагмента А.С. Щавелев попытался подтвердить, что источником древнего перечня начала XII в. была не ПВЛ, а другой летописный памятник. Между тем, сам текст в очередной раз свидетельствует об обратном: его источником как раз и является ПВЛ. Исследователь отметил якобы нестандартную форму упоминания Святополка Изяславича: сначала христианское имя, а потом князь (в Ком и Авр ошибочное — Святослав). Но ведь именно так упомянут Святополк и в статье ПВЛ 1113 г. в сообщении о его смерти: «*Михаиль зовемъи С(вя)тополкъ*».

Упоминание отчеств князей после Мономаха, вопреки мысли А.С. Щавелева, не свидетельствует о раннем составлении начальной части ККК. Во-первых, отчества имеют далеко не все князья. Во-вторых, появление отчеств объясняется желанием составителя уточнить личности князей и генеалогическую преемственность. Ведь отчества уточнены для князей периода между Мономахом и Всеволодом Большое Гнездо. Именно на этом важном участке списка составитель ККК делает переход от киевской истории к суздальской.

<sup>11</sup> ПСРЛ. Т. 15. — (Тверская летопись) С. 11–12.

В дальнейшем отчества и пояснения родства (брат такого-то) точно так же нерегулярно прилагаются к именам князей. К тому же, эти детали не выглядят текстологически важными, если рассматривать целый текст ККК, а не отдельные его части.

Кстати, опущение в списке Святослава Ярославича, незаконно преступившего «пердел братень», никак не свидетельствует о раннем составлении ККК. Спекуляции об актуальности «замалчивания» княжения Святослава автором лояльным Мономаху — не аргумент.

4) «*Володимеръ 21 лѣтъ. Володимеричъ Мономахъ княжи 12 лѣтъ*». Это место в текстах Ком и Авр явно дефектно. Слово «Володимеричъ» — результат описки или пропуска. Писец мог просто написать «Володимеричъ» вместо «Всеволодичъ» или неудачно сократить «Володимир Всеволодичъ» (см. таблицу).

Число «21» вряд ли стоит воспринимать как указание на время «двумвирата» Владимира и Святополка. С одной стороны, сама идея о двумвирате (или своеобразном совместном старейшинстве) не подтверждается источниками. Она основана на тенденциозном образе Мономаха в ПВЛ<sup>12</sup>. С другой стороны, это текстологически сомнительно. Вся структура ККК предусматривает строгую последовательность княжений<sup>13</sup>, и предполагаемое «параллельное» правление двух князей не совершенно в нее не укладывается<sup>14</sup>.

Что же означает данное число? Нелишне вспомнить, что начало княжения Владимира в Киеве приходится (в хронологии ПВЛ по Ипатьевской летописи) на 6621 г. Можно предполагать, что «21» есть усеченное от года вокняжения Владимира. Составитель перечня мог над строкой после слова «Володимеръ» надписать год его вокняжения (*21 лѣто*). Позже, при введении этой маргиналии в строку, получилась несообразность.

Не исключены и другие пути появления дефектного чтения. В Новгородской четвертой летописи (Н4) под 6622 (1114) г., где описана смерть Святополка и вокняжение Мономаха, есть такой фраг-

---

<sup>12</sup> Летопись всячески подчеркивает достоинства Мономаха, его радение о Русской земле и одновременно изображает Святополка посредственностью. Важно, что именно факт конструирования таких образов должен указывать внимательному историку на то, что в реальности все было несколько иначе (в противном случае, зачем понадобилось целенаправленное «образотворчество»?).

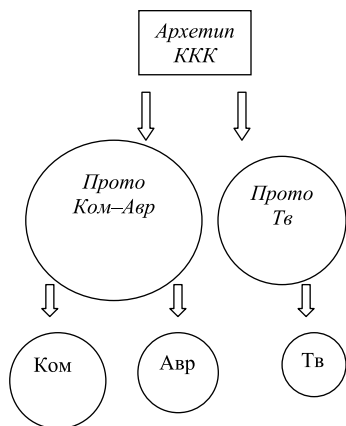
<sup>13</sup> Для средневекового мышления два киевских князя одновременно — нонсенс, как два Папы, два императора и т.д. Само время отмеряется именно последовательностями князей, императоров, архипастырей.

<sup>14</sup> В одном месте упомянуто два князя параллельно, но это специально оговорено: (о Василии Тверском) «*вкупъ с братомъ перемогаася 11 лѣтъ*».

мент: «Преставися Михаилъ зовемы Святополкъ Изяславичъ апрѣля 16 княжи в Киевѣ лѣтъ 21 (о) Володимере того же мѣсяца...»<sup>15</sup>. Далее сообщается о вокняжении Владимира в Киеве. Если составитель ККК имел в распоряжении подобный текст, можно было бы предполагать, что слова «лет 21» он отнес не к Святополку, а к Владимиру.

Рассмотрев основные «трудные места» ККК, можно заключить, что списки Ком и Авр неисправны, оба искривляют протограф (во всяком случае, больше, чем Тв). Если предполагать, что ошибки накапливались последовательно при переписке, то придется допустить слишком длинную череду копий от исправного архетипа до списков Ком, Авр и Тв. Возможно, оригинал ККК уже содержал основания для различных ошибок и уже имел «трудные места». Это могло произойти из-за того, что уже изначальный текст перечня был расширен дописками на полях или поверх строки. Нет нужды измышлять древние, утерянные, сами по себе непротиворечивые, источники. Просто перечень «Кто колико княжилъ» с самого начала был составлен неряшливо.

Что касается взаимоотношений списков Ком, Авр и Тв, то мы не разделяем мнения А.С. Щавелева, что Тв появился как переделка Авр. Авр и Ком имеют общий протограф — это очевидно. Но нет ни-



каких оснований, чтобы возводить Тв к одному из этих списков. Более того, Тв скорее всего не восходит и к их общему протографу. Ком и Авр имеют наряду с индивидуальными чтениями ряд общих чтений, не поддерживаемых Тв<sup>16</sup>. Эти общие чтения, как было показано выше, следует признать искажениями против оригинала. Их нет в Тв. Это значит, что Тв использовал более ранний вариант текста, чем общий протограф Ком и Авр; это мог быть архетип ККК или его список. В итоге можно рассматривать три этапа формирования ККК<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> ПСРЛ Т.4 Часть 1. М., 2000. — С. 142.

<sup>16</sup> Фрагмент, где читается о 127/123 годах (не)крещеных князей и годах княжения Владимира Святого в крещении и до крещения.

<sup>17</sup> Курсивом выделены гипотетические тексты, обычным — реально существующие.

Предполагая древний оригинал перечня, А.С. Щавелев подчеркивает «шов» около 1115 г. «Шов» якобы фиксирует текст, составленный около этого времени. Следуя такой логике, следовало бы предполагать и еще более древний текст конца X в., поскольку первый «шов», а точнее несогласованность текста, встречается применительно к периоду крещения и княжения Владимира Святославича. На самом деле оба «шва» связаны не столько со временем, сколько с персонажами — Владимиром Святым и Владимиром Мономахом. И это совсем необязательно «швы». Оба Владимира особенно привлекали внимание книжников, и не мудрено, что именно в соответствующих частях текста могли появиться маргиналии, сбившие с толку переписчиков.

В конце концов, о позднем происхождении ККК подсказывает его текстологическое окружение. В списках, особенно в Ком, он соседствует с подобными обобщающими, каталогическими, текстами конца XIV — XV вв.: родословие русских князей, «Список городов дальних и ближних», списки новгородских князей, посадников, тысяцких и епископов. Правда, некоторые из текстов (списки посадников и князей) со времен А.А. Шахматова часть исследователей считает в основе своей древними (домонгольскими). Однако для ККК используемые критерии древности (прерывание текста на середине XII в., уникальная информация) не работают. Следовательно, ККК нужно рассматривать только в контексте московско-новгородской литературы конца XIV — XV вв., для которой было характерно компилирование и составление текстов юридического, генеалогического и исторического содержания<sup>18</sup>. Что касается ККК, то это текст конца XIV — первой четверти XV вв.<sup>19</sup>. Он одним из первых выстраивал

---

<sup>18</sup> Щапов Я.Н. К характеристике некоторых летописных трудов XV в. // Летописи и хроники. Сб. статей 1973 г. — М.: Наука, 1974. — С. 173–186.

<sup>19</sup> Перечень заканчивается на Дмитрие Донском, умершем в 1389 г. В ККК имеется указание, что со времени «Турлаковой рати» (1327 г.) прошло 97 лет («безъ трехъ 100 лѣтъ минуло»). Т.е. текст составлен в 1424–1425 г. См.: Шахматов А.А. Предисловие к Начальному Киевскому своду и Несторова летопись // ИОРЯС. Т. XIII. Кн. 1. — СПб., 1908. — С. 29; Янин В.Л. К вопросу о роли Синодального списка Новгородской I летописи в русском летописании XV в. // Летописи и хроники. 1980 г. — М.: Наука, 1981. — С. 158–159; Янин В.Л. Новгородские посадники. 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Языки славянских культур, 2003. — С. 37–38; Богданов С.В. Состав и происхождение статей, предшествующих Воскресенскому списку Воскресенской летописи (к дискуссии о начале Твери и уникальном свидетельстве Воскресенской летописи) // Вестник ТвГУ. Сер. История. Вып. 1. — Тверь, 2008. — С. 64.



схему истории, соединявшую воедино Киевскую Русь, Суздальское княжество домонгольского периода и северо-восточные княжества (Суздаль, Москву, Тверь) последующего времени. Именно как историографический памятник данного периода, ККК весьма интересен.

Подводя итог, следует отметить, что нового источника по истории Руси конца X — начал XII в. — неизвестного ранее летописного текста начала XII в. — с помощью перечня «Кто колико княжилъ» найти так и не удалось. Конечно, кое-что новое о работе сводчиков XV в. этот текст сообщить может. Но, увы, очередному кандидату в древние источники приходится отказать.

*Дмитрий БРЕСЛЕР*  
(Санкт-Петербург)

## **Роман К.К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»: поэтика заглавия**

Заглавие романа Вагинова принято читать как цитату из классической литературы, поданную иронически — по аналогии с «Козлиной песней». «В заглавии — вновь ироническая аллюзия к античности. Свистонов — «говорящая» фамилия, за которой не только общепринятая, поверхностная семантика («свистун», говорящий и живущий впустую), но и специфически вагиновская: «Я не люблю зарю. Предпочитаю свист и бурю...» — эсхатологический свист пустоты». [Герасимова, 154]

Оксюморон, барочное соположение «высокого» стиля и «низкого» воедино — определенный ключ к прочтению титла «Труды и дни Свистонова» (далее, ТДС – Д.Б.). Однако за значимым для эстетики романа, но все же первым уровнем восприятия, следует второй — обнаружить который должен «посвященный» читатель, современник Вагинова, близкий к литературным кругам Петрограда и Ленинграда. И этот второй уровень смысла заглавия несет в себе определенную жанровую характеристику. В данной статье мы постараемся подобрать жанровый «код», зашифрованный в заглавии.

Косвенно о существовании такого «кода» может свидетельствовать двуплановость заглавия первого романа Вагинова, вскрыть которую не составляет труда. «Козлиная песнь»: 1) сочетание стилистически несочетаемых лексем, 2) буквальный перевод с древнегреческого жанрового определения — «трагедия».

Сегодня читатель не может с такой же легкостью разложить смысловую структуру заглавия ТДС, однако, кажется, в конце 20-х годов XX века такой читатель существовал. И, читая Вагинова, мы всегда должны стараться чувствовать на себе загадочный взгляд завсегда литературной богемы, слушателя лекционных и семинарских занятий на правом берегу Невы.

Характеристика поэмы Гесиода «Труды и дни», принятая современниками Вагинова, дает нам право проводить параллели с романом, которые вовсе не ограничиваются схожестью заглавий. В 1927 году

выходит издание «Земледельческой поэмы», которое сопровождается обширным разделом статей западных специалистов по античной литературе. Автор одной из них, Вильгельм ф. Христ, пишет следующее:

«Гесиод является отцом и главнейшим представителем дидактического эпоса, как Гомер — героического. <...> Гесиод был натурой серьезно-настроенною, критическою; он склонен был к размышлению о боге и мире, о связи между действиями человека и его счастьем, о целях человеческой жизни; он воспринимал мысли народа о подобных вещах и развивал их дальше. Гесиод ищет правды, — не забавляющей игры, не блестящей видимости. ...И правду он ищет не на сияющих высотах человеческого бытия, а в глубинах, в нужде и в *работе повседневности* <курсив мой — Д.Б.>, где естественная связь между прегрешением и страданием всего легче бросается в глаза, где вечные основные истины всякой нравственности познаются в наиболее ясных и простых формах». [Вересаев, 13]

В романе Вагинова «повседневность» прозаика поглощает в себе метафизическую глубину творческого процесса. Для Свистонова не существует минуты вдохновения, поэтических метаний, поисков, однако его творческий принцип постулируется на протяжении всего романа как теоретически выверенный подход к описанию данной ему действительности.

Пьер Вальц<sup>1</sup>, описывая «моральные идеи и практические предписания» поэмы, сосредоточивает свое внимание на категории труда, как на главнейшем двигателе цивилизации, что вполне актуализирует дидактику «Трудов и дней» в духе первого десятилетия советской власти. «Необходимость труда есть кара за участие человека в преступлениях Прометея, плата за огонь, похищенный для него сыном Иопета, в особенности, следствие жадного любопытства Пандоры, выпустившей в мир бедствия. <...> С другой стороны, необходимость труда является неизбежным результатом прогрессивного упадка человечества: сила его и первичные добродетели мало по малу исчезли, а земля стала уже не так плодovита, как в своей первой молодости, и сама собой не дает пищи всем своим обитателям. Каково бы не было философское истолкование этих мифов, обязательство трудиться в обоих случаях вытекает, как необходимое последствие, из зарождения зла». [Вересаев, 35]

Отличие «труда» Свистонова от «необходимого» лишь в его поэтической специфике, ориентированности на внутрилитературные проблемы. Внешне циничные и даже безнравственные его поступ-

<sup>1</sup> Впервые: Pierre Waltz. Les «Travaux et Jours» d' Hesiode. 1909.

ки оправдываются в свете литературной полемики 20-х годов (материалом к которой Свистонов является априори в силу своей фикциональности) и могут найти основание в философских взглядах М.М. Бахтина, наиболее просто выраженных еще в раннем невелиском очерке «Искусство и ответственность» (1919): «за то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы пережитое и понятое не оставалось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в прошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду его жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности». [Бахтин, 5]

Следуя комментарию Теодора Бергка<sup>2</sup>, историческая ситуация во время написания поэмы Гесиода вполне соотносима с событиями, связанными с возникновением советского государства и, главное, соотносимо с тем, как Вагинов воспринимал произошедшие перемены в культурной жизни страны: «Великое странствие племен, толчок к которому дало переселение дорийцев, совершенно изменило вид Греции. Рыцарская жизнь, достигшая в троянскую войну высшей своей точки, была уничтожена, и образовались новые гражданские отношения». [Вересаев, 21]

Сходны композиционные черты двух произведений. «Гесиод излагал свои мысли в больших и маленьких разделах, прерывавшихся паузами. Вследствие этого и поэма Гесиода носит до известной степени характер импровизации. Так, например, автору для его цели было достаточно изложение одного мифа, но он прибавляет к сказанию о Прометее рассказ о пяти веках, — родственного содержания, но имеющий и свое особое значение». [Вересаев, 24] И далее: «вставные «новеллы» в поэме Гесиода вовсе не сочиненные им тексты. Это фольклорные тексты, ходившие в народе: мифы (Прометей и Пандора, Пять веков), басни (Ястреб и соловей)». [Вересаев, 30]

Роман Вагинова также построен на цитировании текстов, связь между которыми подчас чрезвычайно слаба. ТДС избилует разрывами сюжетных линий, которые не могут быть воссозданы читательским воображением. Неизвестно, по какому поводу уезжает

<sup>2</sup> Впервые: Th. Bergk Griechische Literaturgeschichte. В.I, pp.939–962.

жена Свистонова, Леночка, об отъезде которой можно судить только по письму, полученному писателем. Нелогичны (или так же сокрыты от читателя) некоторые психологические мотивировки персонажей. Британский славист Г. Робертс верно заметил, что «если чтение Свистоновым реального мира приравнивается к неспешным наблюдениям за материалом, и объект восприятия относительно устойчив, то любому реальному читателю придется обращаться за помощью к тексту Вагинова»<sup>3</sup>.

Читатель подобен глухонемой героине Трине Рублис, невольной слушательнице рассуждений о литературе.

Уместно будет упомянуть также, что сшитые между собой предания разного происхождения в поэме «Труды и дни» — своего рода вставные новеллы в Вагинова, расположенные также в начале повествования, как и у Гесиода.

Однако ориентация ТДС на античную поэму<sup>4</sup> не представляет нам доминирующей даже в рамках структуры заглавия. Дело в том, что титул поэмы Гесиода «Труды и дни» не был типичен для описываемого периода. На момент появления романа в России было осуществлено пять попыток перевода античного памятника. Первый печатный перевод «Исиода Аскрейского творения» принадлежит перу Александра Фрезинского (СПб, 1779). Затем князь П.И. Голенищев — Кутузов (М., 1807) перевел поэму в стихотворной форме, пользуясь современными ему западными переводами с древнегреческого и А.Г. Огинский (СПб, 1830) — в прозе с первоисточника. В 1885 году появляется работа Г.К. Властова (СПб, 1885), который в предисловии так характеризует свой труд: «Самый перевод не имеет претензий на изящество; главная его цель, имевшаяся в виду, была точная передача этого важного документа. Мы старались достичь этой цели подстрочным и почти дословным переводом. Каждая строка нашего перевода строго соответствует содержанию строки греческого оригинала». [Властов: 1] И, наконец, в 1927 году появляется перевод В.В. Вересаева (Л., 1927), текст которого в значительной мере исправлен по указаниям проф. Ф.Ф. Зелинского. Перевод поэм Гесиода был представлен Вересаевым в Академию Наук на соискание премии Пушкина 1919 года.

---

<sup>3</sup> Roberts, 108 <пер. с англ. Наш — Д. Б.>

<sup>4</sup> Есть возможность говорить о связях не только с конкретным текстом Гесиода, но и с античным «земледельческим» жанром Георгик. Такая параллель возможна, в первую очередь, за счет особенностей хронотопа в романе.

Со времени издания 1885 года, первого серьезного, «академического» издания поэмы, хрестоматийным становится заглавие «*Работы и дни*», которое было востребовано и в переводе Вересаева.

На неустойчивую ассоциацию с античным текстом указывает разброс переводов на английский язык заглавия романа Вагинова. Существует три известных нам варианта, из которых только один сохраняет гесиодовскую семантику — «*Labours and days of Svistonov*», используемый Грэмом Робертсом в книге «*The last Soviet avant-garde: OBERIU — fact, fiction, metafiction*» (Cambridge, 1997). Здесь Labour — нужно читать как тяжелый труд, преимущественно физический (как и в «земледельческой поэме» античного классика). В первом посмертном переиздании романа (New-York, 1984), несмотря на то, что основной текст печатается на русском языке, предлагается «расшифровка» заглавия для англоязычных граждан — «*The routing days of Svistonov*» — которая, видимо, не учитывает античную цитату. И, наконец, в книге Дэвида Шеперда «*Beyond metafiction*» мы находим любопытную интерпретацию — «*The works and days of Svistonov*». Относительно лексико-семантической группы существительное «work» в английском языке — неисчисляемое (соответственно, форма works — невозможна), за одним исключением, когда под «работой» подразумевается труд ученого или литератора, интеллектуальный труд. Это тонкое уточнение четко отграничивает «Труды и дни» от «Трудов и дней Свистонова».

Даже весьма общий, принципиально не претендующий на исчерпывающий, обзор текстов с интересующим нас заглавием дает основание заключить, что «Труды и дни» в начале XX века ассоциируются, в первую очередь, с исследовательской работой, посвященной отдельной биографии литератора или с теоретическим осознанием литературного опыта целого направления.

Свистонов написал такое произведение, которое безликие критики, изображенные в романе — слухи и сплетни — охарактеризовали как лучший роман со времен символистов. Любопытно, что печатный орган, «последний оплот» символизма, носил название «Труды и дни». «Иванов, Белый и Блок попытались основать в 1911 году новое издание, которое должно было называться «Журнал-Дневник» и стать новым «Дневником писателя», принадлежащим сразу трем авторам. В конце концов новое издание получило название «Труды и дни», заимствованное у Гесиода и призванное обозначить переход символизма к «созиданию»; с 1912 по 1916 год вышло восемь номеров этого журнала <...> «Труды и дни» склонялись к филологии, к те-

ории литературы: читатели устали от споров на общие темы, доведенные, надо признаться, Белым в четвертом номере журнала до крайней резкости тона и крайней расплывчатости содержания». [Нива: 100]

В январско-февральском номере «Трудов и дней» читаем: «Труды и дни ставят себе двойную цель. Первое, специальное назначение журнала — способствовать раскрытию и утверждению принципов подлинного символизма в области художественного творчества. Другое и более полное его значение — служить истолкователем идейной связи, объединяющей разносторонние усилия группы художников и мыслителей, сплотившихся под знаменем Мусагета. Соответственно этой двойной цели, журнал состоит из двух частей. В первом отделе найдут себе место теоретические и критические статьи, посвященные общим вопросам и отдельным явлениям художественного творчества. Во втором — будут разрабатываться проблемы современного философского и религиозно-нравственного сознания, наравне с темами эстетики, изучаемой в общепhilософской связи». [Труды и дни: 1–2]

Теоретические, литературно-критические статьи являются образчиками культурно-исторического метода в изысканиях, прекрасного слога и энциклопедически широчайшего кругозора авторов, способных сопоставлять явления из разных эпох различных видов искусств. На титуле издания был изображен Аполлон на марке (из книги Carl Phillip Moritz — Die Gotterlehre) — прекрасная иллюстрация к содержанию номеров, полных культурных изысканий во имя покровителя науки и искусства. Отдельными рубриками было освещено творчество Вагнера, Гете и Данте.

Знакомство автора ТДС с данным изданием кажется возможным в связи с отмеченной исследователями близостью поэзии Вагинова (особенно в ранний период творчества) с поэзией символизма, что, по мнению Л. Черткова, прослеживается и на прозаическом этапе творчества автора: «В некоторых письмах чувствуется пиетет перед Андреем Белым, «Петербург» которого без сомнения оказал влияние на его роман «Козлиная песнь» (1928). Есть свидетельство, что из русской прозы Вагинов хорошо знал лишь символистскую. По словам Д.Е. Максимова интересовался он и Вячеславом Ивановым». [Чертков: 216]

Обратим внимание на еще один пример конкретного заглавия.

В 1910 году выходит второе дополненное издание работы Николая Осиповича Лернера (1877–1934) «Труды и дни Пушкина», посвященное биографии классика. Николай Осипович был видным ученым своего времени, типичным представителем дореволюционного «академического» литературоведения, чей труд о Пушкине долгое время оставался наиболее полной научной биографией поэта.

Н.О. Лернер в предисловии, датированном 19 ноября 1904 года, высказывается о принципе составления биографии следующим образом: «Быть может, меня обвинят в излишнем пристрастии к подробностям, к мелочам. На это обвинение я отвечу словами историка Ф. Туманского: «Не должно думать, что это мелочи, иногда самая краткая записка, самое маловажное обстоятельство разливают великий свет в бытописание — особенно потому, что при таких кратких записках выражается ясно имена, место, месяц, год, число». К тому же, — чем с большей обстоятельностью мы будем изучать Пушкина, тем лучше: сплошь да рядом то, что сначала кажется нам мелочью в биографии великого человека, при ближайшем изучении даст нам ценный материал для правильного суждения о его жизни, о процессе его творчества, об окружавшей его обстановке и т.п.» [Лернер, 3] В тексте ТДС читаем соответствие тезису Лернера: «мелочи удивительно поучительны и помогают поймать эпоху врасплох». [Вагинов: 150]

«Труды и дни...» представляет собой свод ежедневных заметок о жизни и творчестве Пушкина. Будет уместно процитировать несколько таких заметок:

«1824 Мая 22. Пушкину предписано Воронцовым

Отправиться в командировку в Херсонский, Елисаветградский и Александровский уезды для собрания сведений об истреблении саранчи. [Лернер: 98]

1827 Март. Пушкин был на Тверском бульваре с Корсаковым, В.П. Зубковым, Данзасом и другими знакомыми». [Лернер: 153]

В работе Н.О. Лернера с юридической непредвзятостью помещаются статьи совершенно разного содержания, внеотносительно их принадлежности к творческой биографии поэта: письма (личного, общественного характера), служебные записки, ведомственная переписка, цензурные решения. При подобном подходе отличить с первого взгляда биографию классика русской литературы от биографии канцеляриста, состоявшего на какой-либо службе, представляется довольно затруднительным. Основопологающим является принцип хронологической последовательности, согласно которому в «сеть» времени «запутаны» подчас гетерогенные, не связанные между собой факты. У Вагинова встречаем следующее: «Леночка [Свистонов — жене — Д. Б.] сколько раз я тебя просил собрать все [газетные — Д. Б.] вырезки и приклеить в хронологическом порядке. <...> К тому же, сколько раз я тебя просил на всех, даже самых незначительных вырезках помещать дату, название газеты». [Вагинов: 156]

Среди номенклатурного и бюрократического письма теряются замечания о начатых, написанных, отданных в печать произведениях



автора. К примеру, частотность упоминания за 1827–1828 гг. о работе над «Евгением Онегиным» уступает количеству заметок по судебному делу о распространении стихов А. Шенье, в котором Пушкин «проходил» только как свидетель. Может сложиться впечатление, что судебной тяжбе поэт посвятил большую часть того времени.

Далее в тексте встречаем две эпиграммы, написанные Пушкиным на рисунках к «Евгению Онегину» в Невском Альманахе за 1829 г., который нашелся у М.И. Пущина. Это эпиграмма на главную героиню Татьяну «Сосок чернеет сквозь рубашку» и «Вот перешедши мост Кукушкин» — на самого себя, автора романа в стихах. В тексте биографии Лернера «ценность» сведений о написании эпиграммы равновелика «ценности» написания «Евгения Онегина». Это происходит в силу выбранного критерия систематизации фактов — здесь важнейшим является хронологический признак — одна статья о завершении и печати главы из романа, другая, равнозначная ей — заметка об игри-вом настроении Пушкина.

С работами Лернера Вагинов мог ознакомиться в начале 20-х годов во время посещения поэтических курсов Н. Гумилева, проходивших в Ленинградском Доме Искусств, где в те годы Николай Осипович вел семинарий по Толстому [Фрезинский: 9]. Так же, и что более вероятно, имя Лернера ассоциировалось у Вагинова с литературными прениями, вызванными Формальной школой, представители которой активно выступали против подобного «биографического» подхода к творчеству авторов, отстаивая возможности имманентного анализа художественных произведений.

В 2010 году выходит том «Труды и дни Н. Гумилева», осуществляющий реконструкцию замысла скрупулезного исследователя творчества Н.С. Гумилева, собирателя архива поэта, П.Н. Лукницкого (1900–1973). В конце 20-х годов труд был выполнен лишь частично в виде кратких конспектов и планов всех его частей, однако конкретное заглавие упоминалось Лукницким уже тогда<sup>5</sup>. Следует также добавить, что известный мемуарист, собиратель архива А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева, по мнению авторов комментария к «Полному собра-

---

<sup>5</sup> В предисловии к книге В. Лукницкой Д.С. Лихачев писал: «В 1924 году, заканчивая курсовую работу по творчеству Н. Гумилева, студент Петроградского университета Павел Лукницкой, начинающий поэт, пришел с собранными материалами к Анне Ахматовой. Встреча положила начало их дружбе и совместному труду о поэте <...> университетская курсовая работа переросла в рукописный двухтомник «Труды и дни» — свод сухих, конкретных фактов хронологической канвы жизни и творчества Н. Гумилева» [Лихачев: 3]

нию сочинений в прозе» Вагинова Т.Л. Никольской и В.И. Эрля, послужил прототипом к Мише Котикову, персонажу «Козлиной песни», который стремится «оживить» своего кумира, поэта Заэвфратского, буквально «шаг в шаг» повторяя его жизненный путь, и для этого занимается его архивом.

«Ваши материалы о жизни Александра Петровича удивительны, но в них есть какая-то странность, но это ничего — это молодость. Как жаль, что во время нашего солнца не существовал молодой человек, подобный вам. Как бы это было бы интересно, день за днем, час за часом, проследить жизнь гения». [Вагинов: 128]

Вагинов доводит до абсурда образ архиватора-коллекционера, который настолько вживается в своего героя, что считает благоразумным жениться на постарелой вдове поэта: «Вся жизнь для него заключалась в образе Заэвфратского». [Вагинов: 134] Подобный подход к исследованию творчества соотносится с методом Н.О. Лернера и академической науки в целом.

Традиция заглавия монографических работ как «Труды и дни» в дальнейшем будет поддержана работами о М.В. Ломоносове (1934), И. Бродском (1998), М. Волошине (2002), Н.В. Гоголе (2004) — возможно продолжение списка примеров.

И так, если из под пера Вагинова выходит жизнеописание некоего литератора — безусловно, собирательный образ, включающий в себя черты как самого автора, так и ближайшего к нему окружения<sup>6</sup> — то как же охарактеризовать его место в истории литературного процесса, типологизировать Свистонова? И здесь бесполезным будет обратить внимание на возможную этимологию столь забавной фамилии.

Свистонов — герой, с которым может ассоциироваться вполне конкретная историческая личность — граф Дмитрий Иванович Хвостов, записной графоман «пушкинской поры», с которым связана целая «хвостовиана» эпиграмм, насмешек и пародий. В 20-ые годы, вместе с общим интересом формалистов к забытым и малоизученным именам Золотого века русской поэзии, личность графа Хвостова обретает некую популярность (в связи с этим, в первую очередь стоит упомянуть работу Ю.Н. Тынянова «О пародии» (1929), начало которой было положено еще на Пушкинском семинаре Венгерова, где молодой исследователь выступил с докладом о пародийной пушкинской оде «его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову») [Тынянов: 236].

Реабилитированный современным литературоведением как создатель особой поэтики, которая не могла быть адекватно воспринята

---

<sup>6</sup> Об этом в уже упомянутом комментарии к полному собранию прозы Конст. Вагинова.

в начале XIX века, граф Хвостов, однако, навсегда войдет в историю литературы как мифологический персонаж Хлыстов, Ослов, Рифмин и т.д. — аллегория поэтической бездарности. Среди множества прозвищ, которыми высмеивали поэта были и такие как «Свистов» и «Хвастон». Сочетание дает нам выписанное в тексте Вагинова — Свистонов. Данным сочетанием можно объяснить, почему автор не остановился на варианте «Свистунов» (что подчеркивало бы однозначную этимологическую связь с корневой морфемой «свист»).

В соответствии с классификацией заглавий, предложенной И.Н. Сухих, «Труды и дни Свистонова» возможно отнести к заголовкам временного типа (по аналогии с «Жизнью Клима Самгина» или с «Жизнью Арсеньева») или даже к ситуационным заглавиям (которые обозначают «организуемое произведение коллизию, событие, происшествие» [Сухих: 227] — сюжет организован работой Свистонова над романом). Однако в силу своей интертекстуальной нагруженности, переносящей акцент с описания конкретной личности (пусть даже, предположим, типичной для своего времени) на бытийные или общекультурные реалии, подобные определения кажутся узкими, не отражающими содержания книги.

Не подходит также отнесение к обобщенному типу, «в которых отражено какое-то свойство, качество, психологическая черта или социальное явление, взятое в философской отвлеченной форме» (по аналогии с заглавиями «Война и мир» или «Жизнь и судьба»). [Сухих: 227] Этот тип возвращает нас к прямому соотношению романа Вагинова с титулом поэмы Гесиода.

Как вывод из приведенного нами анализа, верным будет отнести ТДС к формоуказывающим заголовкам — из чего следует, что «заглавной» доминантой» [Сухих: 224] романа является его жанровая и формальная специфика художественного смысла. Жанровая характеристика, вынесенная в заглавие, относит роман на границу между художественным и научным повествованием. Вымышленная монография на тему «Вымышленный образ писателя 20-х годов XX века».

### **Библиография**

1. Вагинов К.К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.
2. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7-ми т. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов — М.: Издательство Русские словари-Языки славянской культуры, 2003.
3. Вересаев В.В. Гесиод «Работы и дни». Земледельческая поэма М., 1927.

4. Гезиод / Вступ. ст., прим., пер. Г. Властова. СПб., 1885.
5. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. М., 1989. №12. С. 131 – 166.
6. Лернер Н.О. Труды и дни Пушкина. СПб., 1910.
7. Лихачев Д.С. Предисловие к книге Веры Лукницкой // Лукницкая В. Николай Гумилев. По материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 3–5.
8. Нива Ж. Русский символизм // История Русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. — М., 1995. С. 73–106.
9. Сухих И.Н. Поэтика чеховских заглавий // И.Н. Сухих Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 224–231.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
11. Фрезинский Б.Я. Судьбы серапионов. Портреты и сюжеты. СПб., 2003.
12. Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова // Вагинов К. Собрание стихотворений. Munchen, 1982. С. 213–230.
13. Roberts G. The last Soviet avant-garde: OBERIU — fact, fiction, metafiction. Cambridge, 1997.

Полина ВЛАСТОВСКАЯ  
(Москва)

**Образная система романа «Бесы» Ф.М.Достоевского  
в цикле «То не ветер в полях над ракитою...»  
Е.И.Васильевой.**

*«Не смущаясь и не кроясь,  
Я смотрю в глаза людей,  
Я нашел себе подругу  
Из породы лебедей».*  
Н.С.Гумилев<sup>1</sup>

В письме к Е.Я.Архиппову от октября 1922 года Д.С.Усов пишет: «А *«То не ветер в полях над ракитою» мне совсем не по душе. Это — не Черубина, и, вообще, никто и ничто. Пустота»*<sup>2</sup>. Мы не можем судить о верности оценки Усова, но следует отметить, что он, уловив некую чужеродность этого цикла для творчества Черубины (так он продолжал называть Васильеву), был в чем-то прав. Действительно, сложно говорить об аутентичности образной системы и поэтики цикла. Но более внимательный читатель заметит, что тематически этот цикл удачно встраивается в ряд стихов Васильевой 20-х годов и оказывается подготовленным сложившимися к тому времени мироощущением, литературными пристрастиями автора и, вероятно, событиями личной жизни.

Интерес Васильевой к «русской» теме начинает проявляться в стихах весны 1922 года и становится отчетливо заметен летом-осенью того же года. Чем, кроме политических событий того времени, мог быть вызван такой интерес?

Известно, что благодаря Архиппову Васильева познакомилась со стихами Веры Меркурьевой, которые произвели на нее большое впечатление и, по-видимому, вдохновили на создание ряда «русских» стихов.

---

<sup>1</sup> Надпись, сделанная Н.Гумилевым в альбоме, подаренном им Е.И.Васильевой.

<sup>2</sup> Усов Д.С. «Мы сведены почти на нет...». Т.2. Письма / Сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. Т.Ф. Нешумовой. — М.: Эллис Лак, 2011. — С. 109.

Из письма Васильевой Архипову от 23 апреля 1922 года: «Рядом на столике лежали ваши письма и стихи Кассандры [Веры Меркурьевой — прим. П.В.], О них: они меня пленили...совсем пленили, особенно русские. «Моя любовь не девочка...» и о Финисте [Сказка про Тоску (вариант — Сказочка обо мне) — прим.П.В.]»

*В ней есть то, чего так хотела я и чего у меня нет и не будет: подлинно русское, от Китежа, от раскольничьей Волги»<sup>3</sup>.*

Отчетливее всего влияние Меркурьевой заметно в рассматриваемом нами цикле и еще нескольких стихотворений Васильевой того времени.

Во-первых, образ затворницы, монахини, Христовой невесты, ожидающей Жениха, у обеих поэтесс двойствен. Лирическая героиня (далее ЛГ) оказывается не только невестой Христа, но и женой разбойника (вариант — грешника, предателя и т.п.). Главной чертой ЛГ становится жертвенность, но не пассивная, а активная. Именно героиня выступает носителем действия (обычно во имя спасения возлюбленного).

У Меркурьевой: «Увидит грех — от страха не опомнится. / А про нее подумать и не смей. / Но ты не верь смиреннице и скромнице, / К ней по ночам летает вихрем змей. <...> А утро чуть — по писанному, петому / Она стоит и молится — кому — / Любимому ли благостному Этому / Иль милому и страшному Тому?»<sup>4</sup> или «Мой Сокол в крепком тереме / У лютой у Тоски <...> Купила те три ноченьки / Я дорогой ценой: / Прокинулись точь-в-точеньки / Я ведьмой, ведьма — мной»<sup>5</sup>.

У Васильевой: «Буду ночью стоять пред иконами, / Расплетая твою же кудель. <...> Не порву, все по нитке распутаю, / Двух концов узелком не свяжу, / За твою ли за душу беспутную / Все молитвы, как песню, твержу»<sup>6</sup>.

«Жених» же у Васильевой и Меркурьевой тоже представлен двояко: змей, оборачивающийся Соловьем-Разбойником; Иван-Царевич и Финист Ясный Сокол — сказочные персонажи, по своей природе способные к перевоплощению. Но главная их двойственность вызвана личными качествами: греховностью, возможностью предатель-

<sup>3</sup> Черубина де Габриак Из мира уйти неразгаданной: Жизнеописание. Письма 1908–1928 годов. Письма Б.А.Лемана к М.А.Волошину / Сост., подгот. текстов и примеч. В.П.Купченко и Р.П.Хрулевой. — Феодосия; М.: Издат. дом Коктебель, 2009. — С.107.

<sup>4</sup> Гаспаров М.Л. Вера Меркурьева (1876–1943) Стихи и жизнь // Лица. Биографический альманах. Вып.5. М.-СПб., 1994. С. 34.

<sup>5</sup> Гаспаров М.Л., *op. cit.* С. 36.

<sup>6</sup> Черубина де Габриак Исповедь. — М.: Аграф, 1999. — С.164.

ства. Мир переживаний и чувств также неустойчив и зыбок, возникает путаница, одно подменяется другим:

У Меркурьевой: *«Сняла из-под мониста я / Свой голос молодой / Та — птица голосистая, / А я шиплю змеей. / Не знала ведь доселе я / Меняясь легко, / Что быть тоске веселием, / Веселию тоской»*<sup>7</sup>.

У Васильевой: *«Неизбывную радость узнала я, / Только радость зовется тоской...»*<sup>8</sup>.

Если у Меркурьевой двойственность героев представлена как данность, безоценочно, то у Васильевой идея раздвоенности приобретает определенный смысл и вполне однозначно оценивается. Внутренние противоречия, раздвоение «Я» приводят к разрушению человека. Вообще мотив двойничества является частотным в лирике Васильевой: *«Никто из нас себе не верен, / За каждым следует двойник...»*<sup>9</sup>. Раскол «Я» влечет за собой потерю не только себя, но и ценностей, жизненных ориентиров. Подобное разведение для Васильевой становится общечеловеческим свойством. И эта личинность, масочность для нее в первую очередь оказываются связаны с бесовством<sup>10</sup>. Лишь с обращением к вере человек способен исцелиться: *«Господь, Господь. Наш путь — неправый. / В глазах — любовь, в ладони — нож. / Но облик наш двойной, лукавый / Весь до конца лишь ты поймешь. <...> В Тебе, Тебе спасенье наше. / В последней битве — Ты оплот»*<sup>11</sup>.

В цикле «То не ветер в полях над ракитою...» эта тема также находит свое отражение и становится очевидно созвучной проблематике романа «Бесы» Ф.М.Достоевского. Зримой эту связь делают:

- образы главных героев, ЛГ и ее возлюбленного, которые являются своего рода аллюзиями на Лебядкину и Ставрогина;
- частотное употребление слова «бесы» и производных от него;
- связанный с мотивом бесовства мотив двойничества.

Такая литературная ассоциация не случайна. Во-первых, стремление Васильевой написать «русские» стихи, обращаясь к образной системе именно этого романа, можно объяснить не только его чрез-

---

<sup>7</sup> Гаспаров М.Л., *op. cit.* С. 36.

<sup>8</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 164..

<sup>9</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 142.

<sup>10</sup> Эта связь убедительно продемонстрирована в работе: Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б.А. Избранные труды.: в 2 тт., том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. — М.: «Гнозис», 1994.

<sup>11</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 141.

вычайной популярностью в начале XX века, но и тяготением поэтессы к исконно русскому, а также сходством интересовавших ее образов и сюжетов, по сути архетипических, с образами «Бесов», романа, насыщенного фольклорными образами. Во-вторых, ореол, созданный вокруг Марьи Тимофеевны, не мог не быть привлекательным для Васильевой в силу биографических обстоятельств: хромота, сходная любовная коллизия — это, пожалуй, сближало Васильеву с Лебядкиной. Более того, поэтесса могла отождествлять себя с лебедью. О.Н.Анненкова в стихотворении, посвященном Васильевой, обращается к ней именно так: *«Но свирельным, нежным зовом, / Лебедь, ты пропела мне»*<sup>12</sup>. Но главным нам представляется то, что Лебедью называл Васильеву Гумилев, с которым, на наш взгляд, связан этот цикл вообще. Остановимся чуть подробнее на этом вопросе. Летом 1922 года Елизавета Ивановна посетила Эриха Голлербаха, искусствоведа, критика, который попросил оставить ее автограф в своем альбоме, хранящем строки таких авторов, как Г. Иванов, В. Пяст, А. Блок, Ф. Сологуб, Н. Гумилев, Н. Клюев и другие. Васильева обратила внимание на стихотворение А.Ахматовой, помеченное августом 1921, предсказывающее гибель Н. Гумилева:

*«Не бывать тебе в живых, / Со снегу не встать... / Двадцать восемь штыковых, / Огнестрельных пять. / Горькую обновушку / Другу шила я. / Любит, любит кровушку / Русская земля»*<sup>13</sup>.

Васильева же на обороте написала свое стихотворение «Это все оттого, что в России...», выбор которого нельзя назвать случайным. В нем так же, как и в рассматриваемом нами цикле, подчеркивается губительная раздвоенность человеческой души: *«В этой темной стране, / Наши души такие иные, две несродных стихии...»*<sup>14</sup>. Так прочитанное Васильевой стихотворение Ахматовой в известном альбоме могло послужить толчком для дальнейших рассуждений Васильевой о России. Возможно, «русская» тема (связанная более всего с мотивом разъединения, раздвоения) для Васильевой могла оказаться сопряженной с Гумилевым.

Необходимо отметить, что одно из ноябрьских стихотворений 1925 года, наполненных воспоминаниями о прошедшем, посвященных теме отвергнутого «бесценного дара любви единой» и, по-видимому, об-

<sup>12</sup> Агеева Л.И. Неразгаданная Черубина: Документальное повествование. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. — С. 285.

<sup>13</sup> Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1. Стихотворения. 1904–1941 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В.Королевой. — М.: Эллис Лак, 1998. — С. 355.

<sup>14</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 147.



ращенных к Гумилеву, повторяет образную систему цикла «То не ветер в полях над ракитою...» и напоминает сюжетику «русских» стихов Меркурьевой: «*Ровно в полночь напиться воды / Прилетал к тебе Витязь крылатый...*»<sup>15</sup> В другом стихотворении того времени, посвященном Гумилеву, появляется образ лебедя: «*А здесь, в воде холодного пруда / на смерть подстреленный, крылами / плещет лебедь*»<sup>16</sup>.

Таким образом, мы можем предположить, что за стилизацией, к которой прибегла Васильева при написании цикла «То не ветер в полях над ракитою...», кроется ее личная ситуация отношений с Н.С.Гумилевым. Обращение к ролевой лирике здесь, вероятно, можно объяснить желанием поэтессы спрятать излишний биографизм за «чужим словом», буквально — за заимствованной образной системой.

Яркий пример «русского», фольклоризированного образа в романе «Бесы» — образ Хромоножки, который вполне мог импонировать Васильевой, частично корреспондирует с образом ЛГ ее поэтического цикла. ЛГ так же, как и Лебядкина (в свое время) является затворницей, Христовой невестой, но и в то же время невестой (женой) грешника. В связи с этим функционально важна историческая песня Евдокии Лопухиной, царицы, помещенной своим князем в монастырь. Эту песню Марья Тимофеевна поет, когда ее навещает Шатов. По сюжету царица ожидает своего князя. Но, в результате, когда он возвращается за ней, отказывается покидать монастырские стены вместе с ним, сетуя на то, что выбор своей уже сделала: остаться навсегда в монастыре и молиться за его душу: «*Мне не надобен нов высок терем! / Я остануся в этой келейке; / Уж я стану жить, спасатися, / За тебя Богу молитися!*»<sup>17</sup>.

Как мы можем заметить, Лебядкина, исполняя эту песню, отчасти предрекла собственную судьбу. Сюжет песни ложится и в основу цикла Васильевой: затворница ожидает своего возлюбленного, молится за спасение его души. Вообще мотив ожидания жениха, столь популярный в символистских кругах, в текстах Достоевского и Васильевой представлен и как аллюзия на евангельскую притчу о десяти девах (подробнее об этом скажем ниже), и как элемент свадебного фольклора: здесь важно обозначить его связь с мотивами прядения и гадания, сопряженными с темой судьбы. ЛГ цикла и Марья Тимофеевна наделены способностями предвидеть будущее

---

<sup>15</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 178.

<sup>16</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С. 174.

<sup>17</sup> «Возле реченьки я хожу, молода...» // *Великорусские народные песни.* — Т. I. — СПб., 1895. — С. 387–389.

или «творить» судьбу. Так, Лебядкина умеет гадать, видит пророческие сны<sup>18</sup> (ожидая Ставрогина). ЛГ цикла Васильевой прядет, распутывает кудель жизни возлюбленного — замаливает его грехи.<sup>19</sup>

Также важнейшей особенностью образа Лебядкиной оказывается то, что именно в нем персонифицирована идея «о животворности связи с матерью-сырой землей, столь трагично утраченная Ставрогиным»<sup>20</sup>, связанная с мотивом Богородицы — матери-сырой земли. У ЛГ цикла Васильевой значение образа Богородицы иное. Значительное влияние на становление образа ЛГ оказала апокрифическая традиция, связанная с текстом «Хождение Богородицы по мукам». Героиня цикла, подобно Богородице, спускается в ад и просит Господа об очищении души грешника<sup>21</sup>.

Именно апокрифический образ Богородицы выступил в тексте Васильевой в качестве некоего литературного источника, главной чертой которого является деятельное самопожертвование. Лебядкиной же свойственна пассивная жертвенность. А в цикле Васильевой жертвенность героини оказывается спасительной для адресата речи. Только обращение к вере позволяет человеку обрести гармонию, преодолеть бесовское раздвоение себя, и именно такой сильной, цельной натурой в цикле является ЛГ. Поэтому безумие, некогда утопленный ребенок и прочие маркеры образа Лебядкиной, связанные с мотивом бесовства<sup>22</sup>, не упоминаются в цикле Васильевой вовсе.

Говоря об образе жениха-грешника в цикле «То не ветер в полях над ракитою...», необходимо отметить следующую особенность: ставрогинская масочность, личинность, двойственность героя, являющаяся причиной его греховности, подчеркивается на уровне фольклорных источников образа. И в романе Достоевского, и в цикле Васильевой образ героя сформирован из свойств двух сказочных персонажей: Ивана-царевича<sup>23</sup>, имеющего способности к перевоплощению, и

<sup>18</sup> Сон-дрема — составляющая мотива ожидания жениха согласно свадебному обрядовому фольклору, а также — евангельской притче о десяти девах.

<sup>19</sup> Мотив прядения — глубоко мифологичный мотив свадебного фольклора.

<sup>20</sup> Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М.Достоевского. — Челябинск, 1994. — С.157.

<sup>21</sup> В апокрифе Богородица просит Господа ослабить муки грешников.

<sup>22</sup> Речь идет о Повести о Соломонии, тексте XVII века, в котором главная героиня топит своих детей, рожденных от бесов, и, возможно, о балладе о Монашенке, утопившей своего ребенка.

<sup>23</sup> О двойственности этого персонажа см. Milivoje Jovanović. Техника романа тайн в Бесах // *Dostoevsky Studies / Toronto Slavic Quarterly*. — V.5, 1984.

жениха-разбойника<sup>24</sup>, ведущего двойной образ жизни. Впоследствии образ жениха-разбойника трансформируется в более конкретные образы Степана Разина и Гришки Отрепьева. Исследователи отмечают связь сюжета исторических песен о Разине и Отрепьеве с образом Ставрогина в романе «Бесы». В цикле Васильевой отсылка к сюжету о женихе-разбойнике и, конкретнее, о Стеньке Разине объяснима и крайним интересом поэтессы к тем историческим времени и месту (раскольничья Волга).

Кроме того, важно отметить, что двойственность восприятия Ставрогина и героя цикла создается не только за счет их греховности (вызванной внутренней несогласованностью), но за счет их «грешного праведничества» — их ассоциации с Женихом. Вспоминая евангельскую притчу о десяти девах, обратимся к текстам «Бесов» и цикла. Отметим, что Лебядкина дремала, пока ждала прихода Ставрогина, а в комнате ее на столе стояла лампа и, перед образом, лампадка.

Прямой ассоциации между этой притчей и циклом Васильевой нет, но есть постепенное развитие мотивов ее сюжета. Дело в том, что на протяжении всего творческого пути Васильевой ее интерпретация этой притчи менялась. Можно сказать, что она симпатизировала «деве угасшей лампы», которая, в ее трактовке, сама отвергла «зов Жениха». Позднее, в 1922 году, Васильева пишет стихотворение, в котором лампаду замещает сердце ЛГ: она зажигает его «на дорогах» своего князя, Жениха. В рассматриваемом же нами цикле эта тема завершает свое развитие: сердце ЛГ оказывается сожженным, вероятно, во имя искупления грехов ожидаемого возлюбленного: «Сердце мое — зола / кадилъная, / тлен и прах...»<sup>25</sup>.

Итак, как мы могли заметить, образная система «Бесов» в цикле выступает в качестве системы опознавательных знаков, маркеров, отсылающих к содержанию романа. Образы героев остаются прежними, но функции их меняются. Так, движущим, деятельным персонажем в цикле Васильевой становится ЛГ, в «Бесах» же ее прототип, Марья Тимофеевна, скорее пассивна, ей отводится роль жертвы повеле. Жертвенность же ЛГ цикла деятельна и осознанна.

Вообще обращение Васильевой именно к этому роману Достоевского могло иметь ряд причин. Во-первых, оно могло быть продиктовано своеобразным поиском поэтессы новых форм для во-

<sup>24</sup> Сюжет о женихе-разбойнике наиболее иллюстративно представлен и широко известен благодаря балладе А.С. Пушкина «Жених».

<sup>25</sup> Черубина де Габриак, *op. cit.* С.165.

площения своих «русских» идей, которые ей не принадлежали полностью — часть их была почерпнута из творчества Меркурьевой.

Во-вторых, его можно объяснить желанием Васильевой найти подкрепление своим мыслям в более авторитетном и известном произведении, обращение к которому позволило бы ей быть понятой.

В-третьих, привлечение всем известных образов можно считать не только эвфемистичной попыткой скрыть личное, но и стремлением обозначить проблему цикла, образы и любовную коллизию как всеместные и вневременные.

В-четвертых, вероятно, Васильеву привлекал именно глубокий фольклорный и религиозный пласт «Бесов». Роман стал своеобразным посредником между ее циклом и народно-поэтической традицией, особую значимость которой мы считаем нужным подчеркнуть. И в романе Достоевского, и в цикле Васильевой избавление от бесовства, спасение возможно лишь через искреннее обращение к ненаносной вере, главным носителем которой в представлении авторов является народ.

## Автобиографизм в повести В. Каверина «Черновик человека»

Творчество Вениамина Каверина 1920-х годов известно, главным образом, по роману «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», приобретшему заново интерес у читающей публики после статьи М. Чудаковой и Е. Тоддеса «Прототипы одного романа»<sup>1</sup> в конце XX века. Однако в контексте творчества писателя 20-х годов нельзя с определенностью говорить о «Скандалисте» как о центральном произведении этого периода, по крайней мере изучать его необходимо в сопоставлении с остальными ранними текстами Каверина. Статья Чудаковой и Тоддеса важна тем, что она прокладывает и утверждает стратегию изучения каверинского творчества как автобиографического, построенного с опорой на жизненный материал. Действительно, изучение текстов Каверина, в особенности ранних, под автобиографической лупой приводит к интересным выводам, которые, как нам представляется, могут служить подспорьем в интерпретации феномена каверинской прозы в целом, а, может быть, и в исследовании автобиографической литературы вообще.

Каверинский автобиографизм ведет свои истоки от самых первых рассказов 20-х годов, таких как «Пятый странник», «Инженер Шварц», «Воробьиная ночь», повестей «Большая игра» и «Конец хазы», в «Скандалисте» использовавшиеся ранее писателем принципы использования автобиографического материала и построения автобиографического характера синтезируются и закрепляются, однако на «новом» для Каверина материале — родственной ему филологическо-писательской среде. Таким образом, автобиографические «мотивы» в первых рассказах, которые зачастую интерпретируются в немногочисленных исследованиях каверинского творчества как ученические и подражательные — в лучшем случае, а в худшем — как ошибка, идеологическое заблуждение на пути Каверина к реалистической прозе, которую он в конце концов преодолевает, и «Скандалист», таким образом, рассматривается многими исследователями не в ряду ранних рассказов и повестей писателя, а от-

---

<sup>1</sup> Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа.

дельно, как «преодоление» фантастической поэтики, шаг в сторону (соц)реализма. Такое «прочтение» Каверина представляется нам неверным, тем более, что проблема определения каверинского стиля на сегодняшний день нерешена. Следующая за «Скандалистом» повесть «Черновик человека» 1929 года является, на наш взгляд, определенной вехой в творчестве Каверина не только и не столько потому, что следующий этап в каверинской литературной биографии знаменуется изменением отношения писателя с официальной литературой, а, следовательно, и характера его текстов, а также потому, что текст повести «Черновика человека» оказывается концентрированным синтезом использовавшихся ранее писателем принципов использования автобиографического материала, которые, с одной стороны, оказываются актуальными для всего последующего творчества Каверина, а с другой — только в «Черновике человека» мы имеем дело с столь ярким и насыщенным использованием автобиографизма — ситуация, которая не наблюдается ни в одном другом тексте писателя. Проблема прочтения «Черновика человека» состоит в необходимости учитывать автобиографический подтекст при интерпретации произведения, без знания которого смысл текста не может быть до конца прояснен. В предыдущих произведениях Каверин использует автобиографический материал наряду с вымышленным, что касается «Черновика человека», то можно утверждать, что текст практически целиком состоит из «цитат».

В воспоминаниях Каверин признается: «Черновик человека» кажется мне чем-то вроде метафоры, *предсказавшей* (курсив мой — А. Г.) мои книги, в той или иной степени *автобиографичные*, и, прежде всего трилогию «Освещенные окна»<sup>2</sup>. При сопоставлении автобиографической трилогии «Освещенные окна» (1975) с повестью «Черновик человека» (1931) обнаруживается их явное сходство. Очевидно, что создавая повесть, Каверин активно использовал жизненный материал: многие подробности жизни, в особенности детства и отрочества Каверина оказываются сюжетообразующим материалом «Черновика человека», персонажи повести обнаруживают сходство с реальными лицами, изображенными в «Освещенных окнах», однако «Черновик человека» читается как художественное произведение, не обнаруживающее при первом прочтении поводов для сопоставления с экстралитературной реальностью. Рабочей гипотезой к написанию повести, по словам Каверина, послужила «теория конституционной вражды», о которой ему поведал Леонид Александрович Андреев, физиолог и хирург, один из учеников И.П. Павлова. Смысл теории заключался в том, что «в че-

<sup>2</sup> Каверин В.А. Собр. соч. Т. 1. С. 12.

ловечестве с доисторических времен сохранилась борьба конституций, то есть особенностей биологического вида (например, явление беспричинной ненависти между незнакомыми людьми, далекими друг от друга)»<sup>3</sup>. Знакомство Каверина с Андреевым и «теорией конституционной борьбы» произошло в один из переломных моментов его творчества, когда он «почувствовал необходимость уйти от фантастической прозы и взглянуть на действительность трезвыми, размышляющими глазами»<sup>4</sup>. Теория натолкнула Каверина на множество размышлений, побудила к обнаружению подобного явления в собственном жизненном опыте: «Не встречался ли и я с явлением бессмысленной и необъяснимой вражды со стороны человека, с которым у меня не было никаких отношений — ни плохих, ни хороших?» Для того чтобы решить подобный вопрос, надо было взглянуть на историю собственной жизни — задача неожиданная для человека двадцати семи лет. Ответ был положительный: да, встречался».<sup>5</sup> Писатель создает повесть, где главный герой, обнаруживающий несомненное автобиографическое сходство с молодым Кавериным, врач-исследователь, столкнувшийся с явлением немотивированной ненависти между людьми, разрабатывает теорию конституционной вражды, о которой читатель узнает в конце повести из уст одной из подопытных собак. Разрабатывая эту теорию, автопсихологический герой Александр Ровинский руководствуется личными мотивами: еще в гимназии он stalkивается с лицемером и подлостью некоторых своих со-учеников и преподавателей, заставивших его сделать выбор между тернистым путем правды и лицемерия в пользу первого, что стоило ему исключения из гимназии с «вольным билетом», позже чувство необъяснимой ненависти испытывает выросший Александр: на военных сборах к сослуживцу Девкину, изводившему его глупыми шутками и толстому Непениному, оказавшемуся, как выясняется впоследствии, любовником жены. Причины для ненависти к этим людям, разумеется, у Александра есть, однако неприятные чувства все трое вызывают у него с первой встречи, не успев заслужить своими поступками отрицательного отношения: «Я ненавидел только трех человек в течение всей моей жизни. И все трое были похожи один на другого, как если бы это был один и тот же человек, который рос и становился старше и преследовал меня за то, что я его ненавижу. <...> Моя ненависть к ним — это не случайное совпадение, не насильственное соединение фактов далеких и несходных. Это консти-

---

<sup>3</sup> Каверин В.А. Т. 1. С. 12..

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

туционная вражда, мне самая конституция эта враждебна». Каверина-писателя, как и его персонажа Ровинского, «толкают» на исследование феномена ненависти личные мотивы. Если бы не была написана трилогия «Освещенные окна» спустя почти 50 лет, то «Черновик человека можно было бы интерпретировать как художественное произведение, в основе сюжета которого лежит медицинская проблема. Использование биографического материала для описания идеи в тексте сближает Каверина с традицией исповедальной литературы. «Черновик человека» оказывается, таким образом, знаковым произведением для всего творчества Каверина, поскольку в нем впервые и наиболее отчетливо проявляется прием автобиографизма как способа познания жизненной и художественной действительности.

До «Черновика человека» биографический материал использовался Кавериним в несколько иных целях: в первых рассказах — в игровых целях путем столкновения реальности и фантастики, выведения на авансцену произведения реальных персонажей вместе с фантастическими — для придания произведению фантазмагорийного характера; в «Скандалисте...» — для создания романа с ключом. Использование биографического материала Кавериним в ранних произведениях может быть отчасти объяснено поверхностными причинами: незнанием быта, оторванностью от реальности, в чем его упрекали критики и соучастники по литературному процессу. Известна ориентация раннего Каверина на опыт западноевропейской фантастической и приключенческой прозы, аполитичность, сохранявшаяся на протяжении всей жизни. Также можно говорить о литературоцентричности, книжности сознания молодого Каверина, о трудности проведения границы между житейским и литературным опытом — отсюда использование бродячих литературных сюжетов и апелляция к опыту собственной жизни. Важным для интерпретации повести оказывается ее название «Черновик человека»<sup>6</sup>. Каверин признается: «это именно черновик, выполненный со всей тщательностью, на которую я был тогда способен. Пожалуй, можно даже назвать его конспектом. <...> Конспективность повести «Черновик человека» не случайна. Я писал ее как бы со связанными руками. Оставив по-

---

<sup>6</sup> Рецепция выражения «Черновик человека» нашла отражение в культуре. В частности, статья М. Эпштейна, посвященная проблеме социального и культурного восприятия еврейства, в качестве заглавия использует название повести Каверина. Таким образом, выражение «черновик человека» может служить метафорой жизни еврея. О «еврейской» теме в повести см. ниже // Эпштейн М. Черновик человека // <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/61/ep15.html>



зади «театр прозы» с его острыми поворотами и фейерверком неожиданностей, я робко вглядывался в обыкновенную жизнь, стараясь писать о ней так, чтобы светлые и темные черты чередовались в последовательности действительной, а не мнимой. Вот откуда взялись главы, состоящие из одной фразы, беглые намеки и лаконичность, подчас затрудняющая чтение. Впоследствии я понял, что и эта повесть была для меня школой реалистической прозы»<sup>7</sup>.

«Черновик человека» можно назвать концентрацией приема автобиографизма в произведениях В. Каверина этого периода. Анализ «Черновика человека» обнаруживает практически полное соответствие текстовой реальности фактам жизненной биографии Каверина: «Черновик человека» наводнен значительными и мелкими подробностями из жизни писателя. Образ повествователя в повести не выражен эксплицитно, однако имеет место быть, проявляясь на уровне организации художественного материала, которая, несмотря на установку на реалистичность, в главе «Три варианта Сашинной ненависти к Кущевскому» обнаруживает обнажение приема: читателю демонстрируется процесс создания текста, выбора материала, три возможные линии развития событий, которые, хотя и могут быть мотивированы дальнейшим ходом действий, однако не проясняют полной ситуации; могут быть атрибутированы и как последовательная цепь событий и как события внутренней жизни персонажа (а, может быть, и автора). Повесть с самого начала представляется ориентированной на кинематографический способ подачи материала, что было отмечено еще критиками<sup>8</sup>, отозвавшимися на первую публикацию повести. Связь с кинопоэтикой<sup>9</sup> проявляется и на уровне заглавия — «черновик человека» — отсылающего к принципу монтажа. Способ организации материала в художественном тексте напоминает кадры киноленты, над которыми возвышается всевидящее око повествователя (киноглаз Дзиги Вертова). События в тексте изображаются как бы с высоты птичьего полета (или камеры кинооператора), связь между главами не обнаруживает сюжетного перехода, а напоминает смену планов в кинематографе. Повествователь представляет поочередно читателю отдельные эпизоды, эскизы, которые складываются в единый сюжет только по окончании каждой отдельной части. Название

---

<sup>7</sup> Каверин В.А. Т. 1. С. 13.

<sup>8</sup> «Эта повесть, написанная в плане сознательного апсихологизма, «смонтированная» из кинематографически развернутых кадров, с нарочито расшатанной и неблагополучной фразой ...» // Саянов В.С. 14.

<sup>9</sup> О кинематографичности ранних текстов Каверина см. Костанди О.Г. Вопросы кинопоэтики в сборнике В. Каверина «Мастера и подмастерья»

«черновик человека» как бы задает траекторию восприятия текста, настраивая читателя на эссеистичность, фрагментарность изображенного мира, представленного в виде отдельных набросков, а не целостного сюжета.

Главный герой, выведенный под именем Александра Ровинского, обнаруживает автобиографическое сходство с судьбой Каверина. В первой части повести «Детство» Ровинского можно определить как alter ego автора, что подтверждается огромным количеством совпадений в жизни «персонажа» и писателя. Однако, несмотря на существование реального прототипа Ровинского, сам герой обнаруживает мало «человеческого»: несмотря на наделение Кавериним своего персонажа огромным количеством фактов и подробностей собственной биографии, герой лишен индивидуального характера. Образ Ровинского, таким образом, оказывается голо-схематичным, сконструированным из деталей эмпирической действительности, не человеком, а «черновиком» к человеку, к созданию характера. Сюжет повести представляет собой набор эпизодов из детства, юности и взрослой жизни персонажа, обнаруживая суггестивное наполнение биографией автора. Такая перенасыщенность текста «цитатами» на небольшом количестве страниц позволяет усомниться в целостности художественной реальности.

Вторая часть повести — «Юность» обнаруживает сходство с биографией Каверина на событийном уровне, отсылая к периоду службы в армии главного героя, который является практически полностью «списанным» из биографии автора. Во второй части повести появляется любовная линия, которая соотносится с личностью Каверина опосредованно: она напоминает историю, связанную с первой женой его старших братьев Льва и Александра. Однако эпизод, в котором Александр застаёт свою возлюбленную спящей, напрямую относится к биографии писателя: в «Освещенных окнах» повествователь трижды (в главах «Детство», «Опасный переход» и «Петроградский студент») описывает аналогичную ситуацию: в разные периоды своей жизни, связанные с историей первой любви, приходя к ней, он обнаруживает ее спящей, описывая каждый раз эту встречу подробно. Изображение этих сцен напоминает одно другое, когда повествователь занимает отстраненную позицию в обрисовке образа спящей возлюбленной; фиксирование же внутреннего мира героя изменяется по мере того, как меняется он и его отношения с Валею от главы к главе.

Также во второй части повести намечается отход автора от своего героя, когда он не напрямую, а намеками отсылает к подроб-

ностям своей псковской жизни, приписывая их не биографии Ровинского, выступающего в роли alter ego автора, а биографии его друга — Альки Куусинена. Способ создания этого образа тоже является любопытным. С одной стороны, внешними чертами, жизненными обстоятельствами и местом, занимаемым им в гимназические годы в жизни Ровинского, он сильно напоминает друга детства Каверина — Альку Гирва, за исключением небольшого «отклонения»: в повести Алька — сын няньки Ровинского (обнаруживающей абсолютное сходство со своим прототипом — няней Каверина) и кузнеца. В «Освещенных окнах» автор рассказывает о нянькином сыне — Коле Павлове, которого мать отдает в типографские ученики. В повести Каверин «корректирует» биографию своего друга и сына няньки, объединяя их в одном лице и поворачивает их судьбы «удобным» для себя образом. Образ Куусинена во второй и третьей частях повести оказывается собирательным, обнаруживая в отдельных ситуациях связь с событиями каверинской биографии. Так, в третьей части «Прощание с юностью» сцена встречи Ровинского и Куусинена после шестилетней разлуки, их воспоминания об общем гимназическом прошлом напоминает сцену встречи Льва Зильбера (старшего брата Каверина) и Юрия Тынянова — товарищей по псковской гимназии, которую наблюдает Каверин в 1921-м году в Петрограде.

Ровинский по мере развития событий в повести обнаруживает все меньше и меньше сходных черт с личностью Каверина. На момент написания повести Каверину — 27 лет, а герою в конце — 29. Создавая образ «взрослого» Ровинского, Каверин использует факты из биографии «старших» друзей — Юрия Тынянова и брата Льва.

В главах «Черновика человека», относящихся к детству и юности героя, Каверин рассказывает о своем детстве и своей юности. При создании же образа «взрослого» Ровинского, Каверин использует собирательные черты старших товарищей. Ситуации, в которые попадает взрослый герой, могут быть отнесены и к старшему брату Льву и к его гимназическому товарищу и своему духовному учителю — Юрию Тынянову; то, как Ровинский рассказывает о своей личной жизни в письме другу, напоминает ироническое самописание К. Федина — старшего товарища — в письме к Лунцу. Женская линия, представленная сначала образом невесты Ровинского во второй части, а в третьей — его женой, прототипически коррелирует с собирательным женским образом — женой брата Льва — Марой и женой Ю. Тынянова, старшей сестрой Каверина — Еленой. К образу старшего брата Льва отсылает и профессия героя — врач.

Ситуация с ранним творчеством Каверина важна в сопоставлении с поздним, в частности, с автобиографической трилогией «Освещенные окна, в которой автор, рассказав о своем детстве и юности, «открывает» читателю некоторые факты, провоцируя последнего на сопоставление биографического материала с его художественным отражением в ранних произведениях. Воспоминания Каверина о «петроградском» периоде своей жизни повторяются, с небольшими изменениями и оговорками, в книгах «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»<sup>10</sup>, «Вечерний день»<sup>11</sup>, «Письменный стол»<sup>12</sup>, «Литератор»<sup>13</sup>, «Счастье таланта»<sup>14</sup>, концентрируясь в «Освещенных окнах»<sup>15</sup> и уточняясь в последнем, писавшемся в стол произведении «Эпилог»<sup>16</sup>, где автор без купюр рассказывает о действительном положении вещей в истории советской литературы, не обходя вниманием и «петроградский» период. Однако воспоминаний о последующих событиях личной жизни писателя мы не обнаруживаем. Рассказав о своем детстве и юности (примерно до 1922 года), Каверин не сообщает читателям о дальнейшей судьбе петроградского студента. Личная жизнь писателя, таким образом, во всех последующих текстах мемуарного характера, повествующих о профессиональной стороне жизни писателя: встречах с литераторами, впечатлениях от прочитанных книг и т.д., оказывается фигурой умолчания. Такая позиция Каверина представляется вполне осознанной: во-первых, в жизни писателя могли иметь место личные мотивы, «препятствующие» исповедальности художественных текстов; во-вторых, существует вероятность конструирования собственной литературной репутации, выражающейся в формуле «вся жизнь в работе», что, к слову сказать, является постоянным мотивом прозы Каверина<sup>17</sup>, в конце концов, нельзя не принимать во внимание факт давления цензурных ограничений в эпоху совет-

---

<sup>10</sup> Каверин В.А. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»: Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965.

<sup>11</sup> Каверин В.А. Вечерний день: Письма: Встречи: Портреты. М., 1982.

<sup>12</sup> Каверин В.А. Письменный стол: Воспоминания и размышления. М., 1985.

<sup>13</sup> Каверин В.А. Литератор: Дневники и письма. М., 1988.

<sup>14</sup> Каверин В. А. Счастье таланта. М., 1988.

<sup>15</sup> Каверин В.А. Освещенные окна // Собр. соч.: В 8 т. М., 1983. Т. 7.

<sup>16</sup> Каверин В.А. Эпилог. М., 2006.

<sup>17</sup> «Счастье в жизни, а жизнь в работе» // Каверин В.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.С. 67 (в дальнейшем ссылки на собрание сочинений В. Каверина приводятся по этому изданию).

ской действительности, вне контекста которой невозможно говорить о жизни и творчестве писателя. Так или иначе, вопрос о принципиальной позиции Каверина, подробно и искренне рассказавшем о периоде своего взросления и оборвавшем рассказ о себе на полуслове, остается непроявленным. Однако описанного Кавериним биографического материала оказывается достаточным для интерпретации его произведений, которые создаются как раз в тот период жизни, который он «успевает» запечатлеть в мемуарах.

Необходимо отметить существование разночтений повести: сопоставление ранней редакции<sup>18</sup> текста с «каноническим» вариантом, напечатанном в собрании сочинений (которое редактировал сам Каверин), обнаруживает редукцию последней версии повести. Выясняется, что при подготовке «Черновика человека» Каверин исключает несколько фрагментов из первой редакции, а также изменяет фамилию Куусинен на Кастрен. «Вырезанные» из первой редакции повести эпизоды связаны с еврейской темой (звучавшей в раннем рассказе «Инженер Шварц»), а именно, констатированием факта принадлежности героя к еврейской национальности путем изображения сцены обрезания главного героя при рождении и введением образа странствующего «от еврейских кварталов Праги VIII века»<sup>19</sup> еврея в лице дяди Ровинского (в первой редакции сохраняется фамилия дяди — Миньковский, в последней — он именуется как «дядя Гриша»). В первой редакции повести обнаруживается интересная подробность: Ровинский всю жизнь «воюет» с подлецами — в гимназии — с толстым Суцевским, в армии — с Девкиным, взрослый Александр ненавидит любовника жены — Непенина. Все враги странным образом похожи: «коротконогие, с большими челюстями». Когда ко взрослому герою приезжает гимназический друг Алька Куусинен, они, гуляя по городу детства, встречают Непенина: «Коротконогий, полный человек в мягкой шляпе, откинутаой назад с мясистого лба, шел им навстречу. Он молча приподнял шляпу. «Тебе кланяются». Александр едва ответил на поклон. «Ты знаешь, на кого похож этот человек?» «На *Плескачевского*»<sup>20</sup>, — сказал Куусинен». Плескачевского нет в повести, Куусинен хотел сказать — Суцевского, но «оговорился». С Плескачевским воюет гимназист-Каверин (эта история описана в «Освещенных окнах»), он — прототип Суцевского. В этой подробности Каверин «разоблачает» свою автобиографическую стратегию.

---

<sup>18</sup> Каверин В. Черновик человека. Л., 1931.

<sup>19</sup> Там же. С. 111.

<sup>20</sup> Там же. С. 101.

В этом случае нельзя говорить о нарушении художественной условности, поскольку имя Суцевского вряд ли могло быть расшифровано читателем. Возможно, здесь имеет место быть авторская игра со своим текстом, но не с читателем, который, может быть и не вспомнит точной фамилии Суцевского, мелькавшей на первых страницах повести.

«Черновик человека» стоит особняком среди остальных текстов Каверина этого периода: в повести мы наблюдаем концентрированный синтез использовавшихся ранее способов применения автобиографического приема. В тексте находит место и фигура повествователя-демиурга, позволяющая себе нарушать художественную условность произведения, образы персонажей построены с установкой на прототип (но не на узнавание, как в «Скандалисте»), художественный мир текста оказывается наводнен мельчайшими автобиографическими подробностями, в тексте присутствует ретроспективный взгляд на события собственной жизни. История создания текста обнаруживает авторские интенции, сводящиеся в конечном счете к самопознанию. Однако меньше всего повесть напоминает авторскую исповедь, попытку разобраться в себе. «Черновик» в этом случае является очень точным названием. Действительно, повесть является черновиком сразу в нескольких смыслах: черновиком к повести, черновиком к созданию характера, черновиком к автобиографии, наконец, черновиком к «школе реалистической прозы» (по признанию самого Каверина). Повесть, таким образом, становится своего рода подведением итогов первого десятилетия, завершающим модернистский этап творчества писателя.

К статье прилагается таблица<sup>21</sup>, иллюстрирующая автобиографичность текста, которая может рассматриваться в качестве комментария к тексту. Таблица составлена в виде цитат из «Черновика человека» и «Освещенных окон» (в отдельных случаях привлекаются и другие мемуарные тексты). Цитаты из «Освещенных окон» «объясняют» происхождение образов и мотивов «Черновика человека».

#### Литература

1. Каверин В.А. Собрание сочинений. М., 1980–1983.
  2. Каверин В. Черновик человека. Л., 1931.
  3. Каверин В.А. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»: Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965.
- Каверин В.А. Вечерний день: Письма: Встречи: Портреты. М., 1982.

---

<sup>21</sup> См. приложение.

4. Каверин В.А. Письменный стол: Воспоминания и размышления. М., 1985.
5. Каверин В.А. Литератор: Дневники и письма. М., 1988.
6. Каверин В. А.Счастье таланта. М., 1988.
7. Каверин В. Ответы на анкету // Как мы пишем. М., 1989. С.51–64.
8. Каверин В. Эпилог. М., 2006.
9. Костанди О.Г. Вопросы кинопоэтики в сборнике В. Каверина «Мастера и подмастерья» // Ученые записки Тартуского Государственного Университета. Вып. 822. Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1988. С. 174–184.
10. Саянов В. Путь В. Каверина // В. Каверин. Сочинения. Т.1. Л., 1930. С.3-31.
11. Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Прототипы одного романа. // Альманах библиофила, М., 1981. Вып. X.C. 172–190
12. Эпштейн М. Черновик человека // <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/61/ep15.html>.

*Приложение. Таблица-комментарий к повести  
«Черновик человека»*

Приложение представляет собой таблицу, составленную из цитат текстов «Черновика человека»<sup>1</sup> и «Освещенных окон»<sup>2</sup>, а в отдельных случаях — «Скандалиста»<sup>3</sup>, «Эпилога»<sup>4</sup>, «Третьей фабрики»<sup>5</sup> В. Шкловского и частных писем<sup>6</sup>. Сопоставление цитат представляет, на наш взгляд, наглядный комментарий, обнаруживающий происхождение образов, мотивов и сюжетных линий повести «Черновик человека». Таблица не является аналогом традиционного комментарий (который необходим тексту), однако является решением возникающей перед исследователем «Черновика человека» задачей: продемонстрировать истоки каверинского автобиографизма, а также обнаружить интертекстуальные связи между текстами писателями.

---

<sup>1</sup> Цитаты в таблице приводятся по следующим изданиям: Каверин В. Черновик человека. Л., 1931.

<sup>2</sup> Каверин В.А. Собр. соч. В. 8 т. Т.7. М., 1983.

<sup>3</sup> Каверин В.А. Собр. соч. В. 8 т. Т.1. М., 1980.

<sup>4</sup> Каверин В.А. Эпилог. М., 2006.

<sup>5</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. СПб., 2000.

<sup>6</sup> Каверин В.А. Вечерний день: Письма: Встречи: Портреты. М., 1982.



	Черновик <sup>7</sup> человека	Освещенные окна
мать	Елена Матвеевна	Анна Григорьевна
1. внешность	«Она шла по коридору, закинув голову, гордо блистая пенсне»	«выше среднего роста, сдержанная, с гордой осанкой, полная, в пенсне, в близорука»
а) Часть 1. Детство	«Она приподнялась на кровати и надела пенсне прямо на красные, припухшие местечки по обеим сторонам переносицы» «знакомая жилка прыгала на маминном лице»	«Пенсне на тонком шелковом шнурке упало, вдавленные красные полоски на переносице побледили» «Как бы она ни была расстроена или огорчена, только голубоватая жилка билась на виске — все знали, что это значит»
б) Часть 2. Юность	«Мама стояла перед ним, худенькая, грустная, в ситцевом платье»	«Она похудела, и хотя не осунулась, но как будто стала меньше ростом, и что-то старушечье показалось в лице»
2. интересы	«Она приподнялась на кровати <...> измятая книга выпала из-под подушки»	«мать окончила Московскую консерваторию, много читала»
Отец	«Маленький, кривоногий отец»	«Он был невысокого роста»; «кривоватые — тоже от отца-ноги»
1. Внешность	«Затянутый в синий мундир военного чиновника, звеня шпорами, отец появился на пороге. Юбилейные медали болтались по правую сторону на его груди. Бравые усы торчали под носом»	«Отец сидел за столом ... с неестественно-черными, покрашенными усами, в парадном мундире...»; «На груди — медали»

<sup>7</sup> «В нем была черта, о которой я догадывался и в те годы, когда мы почти не думали друг о друге. Он ценил настоящее, но будущее имело для него неизмеримо большее значение. «Сейчас» было черновиком для «потом». Сегодня — для завтра. А когда наступало завтра, он снова мог не пообедать, опоздать на свидание, не приготовить уроки. Впрочем, он их никогда не готовил.

В эти дни его «существование начерно» превратилось в почти полное исчезновение из нашего дома» // Каверин В.А. Т. 7. С. 118.

2. Отношения с семьей	«Звения шпорами, отец появился на пороге»	«Отец приходил из полка, обедал, ложился спать, иногда загадочно «уходил в Петровский посад» — и жил в своей семье постоянно» «У детей теперь были дети. Сыновья женились не так и жили не так, как надо. Он не знал, как надо, но все же было совершенно ясно, что они жили как-то не так»
	«А отцу снилось, что он говорит со своим покойным отцом. — Что ж, детки? Детки растут, и нас им совсем не нужно»	
Дядя	Гриша Миньковский	Лев Григорьевич Дессон
Внешность а) воспоминания дяди Гриши о молодости, рассказывает маленькому Диме, сыну Ровинского/ Каверина, детское впечатление от встречи с дядей перед заграничным турне	«У меня был мундир с серебряным кантом, — сказал дядя»; «Я приехал в белых петрах и зеленом жилете, — весь город смотрел на меня, когда я появился на вокзале. <...> Дамы были в белых шелковых туалетах»	«Дамы в белых кружевных платьях, в шляпах с большими полями сидели под зонтиками в саду. Дядя в коротком пиджаке с закругленными полями, в жилете, по которому вилась золотая цепочка, в канотье, небрежно откинутом на затылок, с тростью в руке шел по аллее. <...> Это был высокий темноволосый красавец, уверенный в том, что он нужен всем <...>»
б) дядя после рождения / дядя после болезни	«длинная сторбленная фигура в затисканном сюртуке»; «желто-седые волосы и обрывок салютка, завязанный вокруг целлулоидного воротника»	«Иногда он выходил посидеть на крыльцо — зимой в потертой шубе и бобровой бобровской шапке, а летом в нарядном пиджаке, который был некогда сшит знаменитым венским портным»

2. История дяди	«— У меня была одна знакомая румынка, когда я учился в консерватории, — сказал дядя. — Она подарила мне серую, которую я стал носить как брелок на часовой цепочке. И вот с тех пор, как я стал носить этот брелок, деньги сами пошли ко мне в руки. <...> И вдруг что-то толкнуло меня под руку. Я снял часы и положил их в колыбельку. <...> И только на другой день, в поезде, вспомнил, что вместе с часами подарил твоему папе брелок. И с тех пор пошло и пошло. <...> В два года я разорился дотла»	«Лев Григорьевич Дессон, известный пианист. Мать гордилась им, хранила афиши его концертов. Великий Падеревский лестно отозвался о его игре. Все было конечно теперь — он заболел какой-то неизвестной неизлечимой болезнью и в тридцать лет стал беспомощным калекой»
Младший брат	Вовка » — Наташа Гауэнер приехала к твоему брату, — сказала мама с иронией. Чувствуя себя взрослым, он на цыпочках прошел в столовую и остановился у окна, засунув руки в карманы. Сашка женится на ней».	Каверин «Лев собирался жениться на Марусе Израилит, она приехала с подругой <...>»
	«Он принялся рисовать человечков. Один вышел похожий на Шахунянца, учителя математики. <...> Он приделал Шахунянцу рога и хвост»	«Математик Шахунянец — всегда небритый, с ястребиными глазами <...> — То есть — как? — зверски выкатив глаза, спросил он»
	«Он съел холодную котлету из конского мяса»	«Наш подотдел получил конину»
Няня 1. внешность	Маша «смузломидная женщина, «цветной платок подвязан на груди», «два маленьких колеса качались в ее ушах» «сияя цыганскими глазами»	Настасья «смузлое, цыганское лицо»; «черные глаза разгорались»; «золотые кольца в ушах»; «концы платка под подбородком»

История няньки а) муж	«спился», «у вице-губернатора два хомута украд»	«е муж, губерниаторский кучер, проворовался, украд хомуты и теперь сидел в тюрьме; «он приходил пьяный и грозился»
б) любовник	«Приходила нянька, шептавшаяся за дверьюми с любовником, актером городского театра»	«Актёр ждал ее у черного хода; Каждый вечер нянька бегала на черный ход, и они долго разговаривали шепотом в темноте»
в) сын	Алька Куусинен (перв. ред.; в посл. ред. — Кастрен)  Я тебе еще в прошлом году говорила, когда Санечка в третий класс перешел, — не очень настаивая, сказала мама, — отдай Альку в гимназию, отдай Альку в гимназию. <...> Кончил бы гимназию, вышел бы человеком». «Я не хочу в наборщики. Я ухожу к отцу»	Коля Павлов  «С Колей Павловым, нянькиным сыном, который до десяти лет жил у нас, судьба развела нас в 1912 году. Вопреки настояниям моей матери, которая была готова заплатить за Колю в гимназию, нянька отдала его в типографские ученики, и с тех пор мы почти не встречались»
Гимназисты	Алька Куусинен  «Широкоплечий, коренастый мальчик-финн, скуластый и сероглазый»; «Кузнец Павел Куусинен ходил по двору <...> Стекло запотело, он вытер рукавом и снова стал разглядывать Алькиного отца. Какой славный!»	Альфред (Алька) Гирв  «Альфред Гирв, сын кузнеца, был одним из моих любимых товарищей. Прямодушный, немногословный, с румяным квадратным лицом и выщипанная светлыми волосами»
	«Алька хотел быть врачом»	«он собирался на медицинский»

	<p>«Шесть гимназистов сидели в маленькой комнате, заложив ногу на ногу &lt;...&gt; Они курили, и шесть запрещенных дымов сливались в мышиные облака над их головами &lt;...&gt; Зная, что синяя шуба встала рядом с ним и закрыла его от Саши. Саша вскочил, смахнул табак на кровать и бросил на него полотенце. — Ребята, бросай курить! Все погасили папиросы, только Куусинен еще курил, улыбаясь. «Да не все ли равно, чудаки» — пробормотал он»</p>	<p>«У нас был кружок по литературе: младший Горин, братья Матвеевы, Рутенберг и я собирались у Альки и читали рефераты. (шесть гимназистов — курсив мой — А. Г.) Как раз накануне, когда мы только что расположились и закурили, вошел Иеропольский, новый учитель. &lt;...&gt; Иеропольский пришел потому, что он ухаживал за одной из Алькиных сестер»</p>
	<p>«Мура, сестра Куусинена, &lt;...&gt; появилась перед Козодавлевым в ту самую минуту, когда тот наклонялся, чтобы понохать Альку. &lt;...&gt; — Он ухаживает за Муркой, — мрачно объяснил он»</p>	<p>Как раз накануне, когда мы только что расположились и закурили, вошел Иеропольский, новый учитель. &lt;...&gt; Иеропольский пришел потому, что он ухаживал за одной из Алькиных сестер»</p>
	<p>«Тебе одному это не удастся, — сказал он, обожда, по манере своей, Сашино предложение вполне серьезно. — Но если бы мы пошли вдвоем... Один из нас дал бы ему по морде, а другой был бы свидетелем от имени класса. Если хочешь, я побью его, — задумчиво прибавил он»</p>	<p>«Алька не ушел, хотя я уверял то, что не боюсь, — и действительно не боялся. Он остался со мной, справедливо рассудив, что хотя мне едва ли устроит «темноту», но фонарей могут наставить — и немало»</p>
	<p>«Он взглянул на Куусинена и пожалел его. Куусинен похудел. Серпы синяков стояли под глазами. Светлые финские волосы растерянно торчали на висках»</p>	<p>«Мы держались, хотя однажды утром Алька пришел заметно изменившийся, с расстроеными глазами»</p>
	<p>Хаким Бекбулагов</p>	<p>Хаким Таканаев</p>

	«У него были желтые бешеные белки, и он кричал свои обвинения против латиниста, как молитву»; «... с татарским акцентом отвечал Бекбулатов»	«На Хакиме Таканаеве учитель истории <...> показывал разделение человечества на расы». Кориичневый красивый Хаким <...> <i>принял-жед, оказывается, к большой монгольской расе</i> »
	«Козодавлев понохал его с <i>отвращением</i> » — От вас несет табаком, — сказал он. — Если это повторится, я запишу вас в <i>кондуит</i> ». » — Кто-то уже успел нафискалить, что я курил в уборной, — сказал он Бекбулатову, сидевшему с ним на одной парте»	«Хаким Таканаев держал со мной пари, что он пройдет за Емоцией по всему коридору с <i>пирисой в зубах</i> , пуская дым за пазуху, чтобы было не так заметно. И он бы прошел, если бы Гришка Панков не дал ему подножку. Емоция обернулась, <i>побрызгав</i> , и Хаким <i>попал в кондуит</i> »
	Костя Трахтенбауэр	Костя фон дер Белен
	«Трахтенбауэр, крошечный гимназистик <...> казался смешной розовой обезьянкой в больших очках»	«В нашем классе учился Костя фон дер Белен, <i>очень маленький важный</i> лопухий. Одна из заметок в записных книжках Чехова: «Крошечный гимназистик по фамилии Трахтенбауэр» — и до сих пор неизменно заставляет меня вспомнить о Косте» <sup>8</sup>
	Алмазов	Борька Алмазов
	«Молодцы в <i>воночных кожухах</i> , вкатывавшие на помост темно-рыжую керосиновую бочку, передали ему дорогу. <...> Отец стоял в шубе, среди новых керосиновых ламп. Он был седой, с <i>лоснящимся лицом</i> . <...> Увидев сына, он <i>молча вытянул ящик конторки и положил на прилавок пятакочок</i> . — <i>Папаша</i> , мне нужно еще на тетрадь три копейки, — сказал Алмазов. Знакомый, <i>ненавидимый запах отцовской лавки</i> еще преследовал его, когда он шел вдоль железных рядов»	« <i>лоловые в длинных грязных передниках</i> , носившие между столами, пьяные крики, сизый воздух, <i>острый запах дыма и постного масла</i> опеломили меня. На высоком стуле за прилавком сидел жирный, <i>потный</i> , бородатый мужик с аккуратно расчесанной бородой. Опустив голову, Борька стоял в двух шагах от него. <...> Он должен был стоять и ждать, не говоря ни слова. Наконец трактирщик <i>швырнул на прилавок пятак</i> , Борька прошептал: «Спасибо, <i>папенька</i> » — и выскочил вслед за мной из трактира»

<sup>8</sup> См. ниже.

	<p>Толя Куцевский</p> <p>«Коротконогий, медвежатый гимназист шел вдоль забора, кончавшегося ларьком Черной бабы»</p>	<p>Плескачевский</p> <p>«Толстяк Плескачевский &lt;...&gt;, обойдя дальние пикеты, вышел из проходного двора, пугливо оглядываясь и по-медвежьи подворачивая ноги»</p>
	<p>«Коротконогий, полный человек в мягкой шляпе, откинутой назад с мясистого лба, шел им навстречу. Он молча приподнял шляпу.</p> <p>— Тебе кланяются.</p> <p>Александр едва ответил на поклон.</p> <p>— Ты знаешь, на кого похож этот человек? На Плескачевского, — сказал Куусинен»</p>	
	<p>» — Сволочь, а то вчера говорил, что штрейкбрехеры будут поддателями против всего класса? — крикнул Саша»</p>	<p>«И штрейкбрехер нашелся — правда, только один»</p>
	<p>«От имени пятого «б» класса, — сказал он, наступив на алгебру Киселева, — требую ответа на вопрос: куда ты идешь? Куцевский все отступал, оглядываясь, бледнея.</p> <p>— Мы объявим тебе бойкот... Быстрым и поведительным движением Куусинен сбросил с него фуражку. Куцевский наклонился за ней, но был сбит с ног раньше, чем распрямился. Он коротко закричал, потом, лежа на снегу, сказал со злобой:</p> <p>— Я все рассказал Артемию Григорьевичу. Вас исключают, мерзавцы.</p> <p>Саша, качаясь от ненависти, подошел к нему, потом остановился. Все стало очень ясным, но тут же стало понемногу мутнеть. Он плюнул Куцевскому в лицо, но не попал»</p>	<p>«Я собрался было приступить к переговорам, и, возможно, они произвели бы впечатление, если бы Алька, просто из предосторожности, не взял его за отворот шинели. Плескачевский рванулся, пуговицы оглетели, и мы, подхватив его под руки, затянули обратно в подворотню проходного двора. Тут уже было не до переговоров. Он укусил Альку за руку, мы оглушили его по розовым щекам, и он кинулся бежать от нас — не в гимназию. Я подобрал Плескачевско-рассыпавшиеся в драке, догнал Плескачевского, сунул ему учебники и сказал:</p> <p>— Подлец!»</p>

	поляки	поляки
	<p>«Поляки, с месяц назад переведенные из рязанской Вильны, сидели крепкие, коротко остриженные, с большими челюстями и чужие для всех»</p>	<p>«В 1915 году в наш класс были переведены поляки-беженцы из Варшавской гимназии. &lt;...&gt; Ни с кем не спорясь, они ни с кем не дружили»</p>
<p>События в гимназии: 1. Учитель оскорбляет гимназиста</p>	<p>» — Он чесался, — кричал как молитву Бекбулатов. &lt;...&gt; Мне плевать на его единички. Он нарочно меня оскорбил. Он сказал, что мы обидели после битвы при Калке. Я мусульманин, бисмиллях. Какое право он имеет надомной насмеяться?»</p>	<p>«В этот день Бекаревич вызвал Соркина&lt;...&gt; и немедленно велелти ему двойку. Соркин ходил в изношенных высоких сапогах — других у него не было — и старательно мазал их ваксой. Прежде чем снова уткнуться в классный журнал, Бекаревич с отвращением поглянул носом воздух и спросил: «И зачем ты ходишь в гимназию, Соркин?»»</p>
<p>2. История с подстрочником</p>	<p>» — Собака, собака, да я никогда иначе и не переводил, как по подстрочнику, — кричал Бекбулатов, — да что же он раньше не знал собаку, что Овидия все готовят по подстрочку? &lt;...&gt; Мне плевать на его единички»; «- Хаким, это касается тебя, — сказал он и злобно швырнула скрипку на кровать. — Козодавлев только что с заседания педагогического совета. Тебя исключили»</p>	<p>«Листок выпал из книги, и Бекаревич поднял его, прежде чем Смилга успел наклониться. &lt;...&gt; Потом поставил единичку, а листок не вернул- положил его в классный журнал. Ничего особенного, казалось, не произошло. Мы пользовались подстрочниками, правда — не в классе. &lt;...&gt; На другой день мы узнали, что решением педагогического совета Смилга исключен из гимназии»</p>
<p>3. Исключение</p>	<p>«Я все рассказал Артемию Григорьевичу. Вас исключают, мерзавцы»(с. 31); «Исключили весь класс, кроме Куцевского и Трахтенбауэра. Двух без права поступления. Всем остальным предложили подать заявление об обратном приеме»</p>	<p>» — Только что кончилось заседание педагогического совета. Весь класс исключен. &lt;...&gt; — Пять — без права поступления.....Это значило, что кто-то выдал наш комитет. — А все остальные должны покаяться и дать клятву, что больше никогда не будут устраивать забастовок»</p>



4. Стена в Ботаническом саду	«Он думал о своем и не замечал гимназистов, собравшихся в кустах вокруг огромного плоского камня, положенного в честь основателя Ботанического сада. <...> Он грустно смотрел на пощуре лица одноклассников. Ряды его приверженцев редели. Маленький Трахтенбауэр сидел на пне <...> «Трахтенбауэр уже подал», — холодея подумал Саша. <...> И никто, кроме Алдыки не снял герби. И все молчали. Кастрен поднялся со своего места и неторопливо подошел к нему. — Брось, — сказал он с презрением и указал головой на одноклассников. — Они все подали, что с ними толковать»	«В овраге лежал плоский, заросший мхом камень — память о Раевском — основателе Ботанического сада. Мы столпились вокруг него, разгоряченные, возмущенные, а некоторые истинно-гангные, кислые и, очевидно, уже подумывавшие о том, чтобы подать, пока не поздно, покаянное заявление. И скоро стало ясно, что подадут почти все»; «Мы ходили в фуражах с сорванными гербами и держались»
Учителя в гимназии: директор	Козодавлев Артемий Григорьевич, директор «Козодавлев видел себя директором гимназии, произносящим речь на заседании педагогического совета»	Гоголов Артемий Григорьевич «Я помню общее собрание учащихся средних учебных заведений в актовом зале гимназии под председательством нашего директора Артемия Григорьевича Гоголова» «Гимназисты непочтительно называли его <i>губошлепом</i> »
латынь	Борода, преподаватель латыни «Козел чуть не записал меня в кондуит за то, что я курил в уборной»	Борода, преподаватель латыни и классный наставник; Бекаревич — преподаватель латыни «Латынь не преподается, но Борода по-прежнему ходит в гимназию. И прежде он <i>вшивал</i> , а теперь все чаще»; «Бекаревич <i>пил и</i> , должно быть, <i>хватил лишнего</i> в этот исключительный день»

Иностраннный язык	Мария Эдуардовна, преподавательница английского языка	Елена Карлона Иогансон, преподавательница немецкого языка
	«Маленькая, изящная женщина в черном платье вышла из соседней комнаты и ласково погладила его по лохматой голове. — У них в классе произошла какая-то неприятная история, Мария Эдуардовна. <...>, — сказал старший из братьев, с жадностью глядя на гладкие руки англичанки»	«Елена Карловна Иогансон, <...> длинная, худая белокурая, с маленькой головкой <...>, получила от нас вместо письменных работ любовные записки»; «Немецкий он знал, но Елена Карловна разозлилась, когда он объяснял ей в любви и сделал в записке три грамматические ошибки»
Александр Ровинский 1. Рождение	«Я готов держать пари с кем угодно, что будет девочка, — сказал он, стараясь не очень жалеть сестру. Он был уверен, что все кончится благополучно <...> — Ты рада, что мальчик? — Ах, мне все равно!»	«Саша предпологал, что у нее будут средние по трудности роды. — Держу пари, что мальчик, — сказал он <...> Наконец Зоя родила девочку»
	«Они сидели, молча слушаая крики, доносившиеся из соседней комнаты. Роженица кричала, что больше не может рожать. «Не могу, не могу, не могу...»	«Мне показалось странным, что в столовой спокойно разговаривали, а когда Зоя кричала, никто к ней не шел, а только прислушивались. <...> «Зоя кричала теперь по-польски»
	«Гриша взглянул на его полные веснушчатые руки и с томительным ощущением тошноты отвернулся... Бабушка громко заплакала, когда, благополучно качая головой, еврей положил нож на стол и засучил рукава»	«Акушерка сердилась: стемнело, выстрелы приближались, она жила далеко <...>, — и нянька стала бояться, что она что-нибудь сделает, чтобы Зоя родила поскорее <...> меня немного трясло, хотя я не чувствовал страха»
	«Детские распашонки, сивальники, чепчики лежали на клеенчатом столе»; «ты пеленочку возьми», — лемя она странным голосом, отвыкшим от пения, — «и на одеяло положи»	«По всему дому развешено детское белье», «все происходящее в доме направлено к ее благополучию и концентрически вращается только вокруг ее существования»; «сестра, укачивая девочку, сама незнакомым зрбым голосом — сердилась, что девочка еще не спала»

	<p>«— Нет, конечно, это последний, — сказала Елена Матвеевна. &lt;...&gt; Обморочное чувство заставило ее почти упасть на постель. — Я никогда еще не была так слаба...»</p> <p>«отец на цыпочках вошел в столовую и сел, растерянно нюхая пальцы»</p>	<p>«Сама она тоже рассказала, что Сашу родила легко, чуть ли не на извозчике, а меня — трудно»</p> <p>«Девочка улыбается, и, сморгнув набежавшую слезу, отец целует ее ручку и уходит, стараясь не скрипеть сапогами»</p>
<p>Бессонница</p>	<p>«Боясь, что не заснет и тогда, когда все кругом уже будет спать, он долго не мог заснуть по вечерам. &lt;...&gt; Тени шли на потолок, все шло. Наверное, двенадцать. Алька уже давно спит. А я не засну до утра. Он проваливался и просыпался. Сонно дышал брат. Уже прошло все — и как ложился брат, и шуршание отцовской газеты. Не могу заснуть»</p> <p>«Там под зелеными абажурами сидели чиновники в зеленых мундирах и держали зеленые ручки. &lt;...&gt;10. 12. 15. Извозчик проехал. 16. 18. 22. &lt;...&gt; Чиновники стояли на горе в папках. Шумела река. &lt;...&gt; Мясник сказал, что, если вовремя не заснешь, собственная тень придет в кровать и защекочет до смерти»</p>	<p>«Задумываясь, я забывал уснуть и уже заранее ждал и боялся, что в эту ночь снова забуду. &lt;...&gt; Все тише становилось в доме. Вот легла мать, Саша в соседней комнате с кривым полом сунул под подушку «Пещеру Лехтвейса» и мгновенно заснул. Вот и отец проширшил прочитанной газетой, погасил свет, захрапел. Теперь спал весь дом, и только я лежал и думал»</p> <p>«...Лавочник, немец, красный, с седой бородой, говорит тоненьким толосоом. Мы с мамой заходим к нему, покупаем масло — восемьнадцать копеек фунт. Неужели правду Сашка сказал, что у него серебряная трубочка вместо горла? &lt;...&gt; ... В лавке Гущина пол посыпан опилками. Арбузы — горками. В ящике — апельсины. &lt;...&gt;... Губернатор в трехголке и в белых штанах проехал на парад. &lt;...&gt; Чайный магазин Перлова с драконами, игрушечный магазин «Эврика»</p>
<p>Ночное творчество</p>	<p>«— Преридакотельру, — сказал ему Саша на своем языке, на котором он иногда произносил в уме целые речи, — кто-ри далко теубери праковору нари эктору?»</p>	<p>«Ночью, когда мне не спалось, я сочинял стихи, подражая Жуковскому &lt;...&gt; Его баллады были как будто написаны на неизвестном языке. Что такое «анахорет»? Кто такие</p>

	<p>Это значило: «Предатель, кто дал тебе право на это?» Он вставлял ри-ко-ру поочередно после каждого слога.</p> <p>— Тыри́ неко́ сурудяри́ дялко́ меруняри́! — отвечал Кутцевский»</p>	<p>Эвмениды? &lt;...&gt; Недаром же стихи были так непохожи на обыкновенную человеческую речь! Мне казалось, что поэзия требовала какого-то тайного уговора — все условилась не замечать ее странностей...»</p>
<p>Поведение</p> <p>а) театральность</p>	<p>«Не будь я Александр Ровинский, Если я не узнаю имя этого подднца! &lt;...&gt;</p> <p>— Ты говоришь, как на сцене, — с татарским акцентом отвечал Бекбулатов»;</p> <p>» — Ты говоришь слова, которые самому тебе непонятны», — спокойно сказал он»</p>	<p>«Я тоже любил играть, но один, когда меня никто не видел»; «Театр заставил меня впервые задуматься над понятиями «быть» и «казаться» &lt;...&gt;Что заставляло меня повторять чужие мысли, выдавая их за свои? Что заставляло меня тянуться, выставляться перед одноклассниками, перед Алькой, который доверчиво слушал все, что я врал ему о книгах, знакомых мне лишь понаслышке?»</p>
<p>б) склонность к отождествлению себя с литературным героем, театрализирование прочитанного</p>	<p>«&lt;...&gt; он читал монолог Франца Моора &lt;...&gt; Саша стоял на этом камне, на слове вечность, заросшем серым курчавым мхом. &lt;...&gt; Подобно Карлу Моору, он тотчас был привязать к дубу свою правую руку: «Решайтесь предатели, кто из вас первый оставит в нужде своего атамана!»</p>	<p>«В Николеньке толстовского «Детства» я узнавал себя. Я ехал с Олениным на Кавказ &lt;...&gt;»;</p> <p>«Главная черта детского чтения — театр для себя, непреодолимая и естественная склонность к театральной игре. &lt;...&gt; В чтении первых книг невольно участвует эта ставшая привычной любовь к перевоплощению. «Театр для себя» вдруг получает свет, режиссизит, декорации, кулисы»</p>

<p>в) склонность к эпатажу: «странные» поступки в глазах окружающих</p> <p><b>I. Детство</b></p>	<p>«Быть может, весь класс меня проклинает, — грустно подумал он. — <i>Ведь если бы не я, никому в голову не пришло бы устроить такой бенефис Борде &lt;...&gt; Мы призовем его к товарищескому суду. Я выступлю обвинителем от имени класса &lt;...&gt; Мама остановилась на пороге, испуганно глядя на его искаженное лицо &gt;</i>»</p>	<p>«По ее мнению, я слишком рано развился, глаза у меня, например, совсем не такие, как у других детей в моем возрасте»; «Я написал Жене Береговой письмо.</p> <p>«Прошу Вас &lt;...&gt; не считать меня более в числе своих знакомых». На другой день Люба Мознаим, подруга Жени, пришла ко мне обьясниться. Я молчал. <i>Мне хотелось казаться загадочным, сложным. Прямодушная Люба сказала, что я — дурак, и ушла»; Беда мне с этим ребенком», — говорит мать. — «О чем-то он все думает, думает»</i></p>
<p><b>II. Юность</b></p>	<p>« — Мне тоже кажется, что ты помешался, — неожиданно добавил он»</p>	<p>«Он просто постарался доказать, что я, может быть, и хороший парень, но со <i>стираниями</i>»; «Ты — стиранный парень, — подумав сказал Юрий»; «Долго не мог понять я загадочного поведения мамы: то она спрашивала, не мучают ли меня кошмары, то- не случается ли, что я вдруг забываю, где нахожусь — в университете или дома... Только ночью, когда мы улеглись, я понял, в чем дело: должно быть, Михаил Алексеевич, прочитав мою «Хронику», усомнился, <i>находится ли его бывший ученик в здравом уме и твердой памяти, и, прощаясь с мамой, на мою беду, посоветовал ей познаться с рассказом. Бедакая мама! Нетрудно было представить себе, как <i>перепугалась она</i>, прочитав главу, которая называлась: «О преступной роли автора» и т. д.»</i></p>

<p>III. Прощание с юностью</p>	<p>«Дима забыл о мамينو поручении. Папа, балующийся с Вудькой, поразил его. &lt;...&gt; Папка не понимает, <i>чудака</i>, что склянка в одну минуту разобьется»; «потому что нужно же быть <i>сумасшедшим</i>, чтобы бросить жену, схватить мальчика и ночью уехать из города, не сказав никому ни одного слова, так что даже на службе не знали, что он получил новую работу в Ленинграде, в этом доме, где на каждой двери написано, что в нее нельзя стучать, где собаки, завоевавшие права человека и гражданина, представляли себя в полное распоряжение своих старших и более опытных братьев, с их помощью пытавшихся решить наконец задачу, предложенную человечеству Союзом»</p>	
<p>Мысли о смерти</p>	<p>«Он встал, накинул на себя шинель и снова достал револьвер. Холодный и тяжелый. <i>А что, если сейчас застрелиться?</i> Он поднес револьвер к виску. <i>Вся гимназия хоронила бы его, на Куцевского все бы плевали.</i> &lt;...&gt; Кастрену же клялся отомстить за его смерть, <i>отец вел под руку маму, извозчики длинной вереницей ехали за гробом, гимназический оркестр играл похоронный марш.</i> Он заснул с револьвером в руке и <i>наутро дождь был без возражений отдан его перепуганной маме</i>»</p>	<p>«Прежде я даже любил представлять себе, как я умираю: <i>гимназический оркестр идет за моим гробом, играя похоронный марш,</i> &lt;...&gt; <i>Валя К. мелькает в толпе, прижимая платочек к покрасневшим глазам. А я лежу в открытом гробовом гробе и думаю со злорадством: «Ага, дождались! Так вам и надо!»; «Я поставил к печке табурет, влез на него, и, дрожа, надел петлю на шею.&lt;...&gt; Я толкнул ногой табурет — и, без сомнения, не писал бы сейчас эти воспоминания, если бы в кухню не вошел денщик отца Василий Помазкин. &lt;...&gt; Василий подхватил меня и осторожно вынул из петли»</i></p>

успеваемость	« — <i>Борода</i> выгнал Бехбулатова вон из класса, — говорил Трахтенбауэр с полным ртом. <...> У нас все, кроме Ровинского и меня, читают по подстрочку <...>»	«Он ( <i>Борода</i> ) поставил мне тогда пятерку, хотя, отвечая Циперона, я сделал две или три ошибки. Это значило, что и в году у меня будет пятерка по латыни — честь, которой удостоивались до сих пор только поляки»
Разговор с мамой I. Детство	<p>» — Я получила извещение. Если директор спросит меня, как я смотрю на это дело, я отведу... — Мамочка, ты ответишь, что мне уже пятнадцать лет и что я сама могу раслачливаться за мои поступки... Все это было не совсем так. Разговор был длиннее и страшнее. Насчет <i>травы в пятнадцатилет</i> ответила за свои поступки не было сказано ни слова. Мама стучала ложкой по столу и немного плакала...»</p>	«еще в прошлом году, когда мать получила «извещение», пригласившее ее к инспектору по поводу поведения младшего сына, она написала на оборотной стороне: «Считано сына достаточно взрослым, чтобы он мог сам отвечать за свои поступки»
II. Юность	<p>» — Мамочка, ты чем-то недовольна? &lt;...&gt; — Я недовольна только тем, что тебе <i>девятнадцать лет</i>, — сердито сказала мама. — Ты еще мальчик, и тебе рано жениться. &lt;...&gt; — Ты очень похудел, — сказала она вслух, тебе нужно поправиться, а не жениться. &lt;...&gt; — Мамочка, я прошу тебя посмотреть на нее как на мою жену. Мама сняла пенсне и заплакала. — Ты уже не маленький, — сказала она плача»</p>	«Я помню, как Лев, едва кончив гимназию, сказал ей за обеденным столом: «Мамочка, я женюсь. Передайте мне, пожалуйста, сахар»; «Но была и особенная причина, глубоко озорывшая маму. Он не только задумал жениться, но решил отпраздновать свадьбу немедленно, в ближайšie дни»; «по ее (маминим) понятиям, мне не хватало семи-восьми лет, чтобы ухаживать за этой серьезной девушкой <...>»

<p>Любовь I. Детство</p>	<p>«Саша читал мамину книжку: «Виду той блзости, которую влечет за собой любовь в Италии, между любовниками не могло быть и речи о тщеславии». Он повернул страницу и с <i>бьющимся сердцем, весь вспыхнув</i>, прочитал: «Младшая и более простодушная обняла его без всяких церемоний». &lt;...&gt; Нянька, ты дура, — сказал он, <i>притворяясь спокойным</i>»</p>	<p>«По утрам, едва проснувшись, я в отчаянии боролся с мучительным чувством неудовлетворенного желания. После четырнадцати лет оно не оставило меня, кажется, ни на минуту»; «&lt;...&gt; и со <i>сладким, страшным ударом в сердце</i> увидел я голые белые женские ноги»</p>
<p>II. Юность</p>	<p>«Наташа еще <i>спала</i>, когда он пошел к ней. Он сел на мягкий стул возле кровати и машинально поднял <i>ребенка</i>, валявшийся на ковре. Она <i>постарела, похудела</i>. Он осторожно вынул изо рта догоревшую самокрутку. «Да, постарела», — подумал он снова, <i>разглядывая спокойное, надменное лицо с разлетающимися бровями</i>»</p>	<p>«Она <i>спала</i>, когда я вернулся. Краешек <i>накомого платья</i> торчал из чехмодана, стоящего на стуле в передней. &lt;...&gt; Волнуясь, я простоял эти полчаса, глядя на Валу. Мы не виделись больше года. Она <i>похудела, повзросела</i>. Волосы были перекинуты через плечо на приоткрывшуюся под знакомым халатиком грудь. Она дышала <i>ровно, счастливо</i>»; «В соседней комнате, прежде <i>стальные</i> родителей, на диване, одетая, но <i>без туфель</i>, в легком платье, откинувшимся до колен, <i>легко дыша, стала</i> Валя — и не проснувшись, не <i>шевельнувшись</i>, когда я вошел, только <i>глубоко</i> вздохнула. <i>Спокойно поднималась и опускалась</i> грудь, <i>лицо</i> разруганнлось &lt;...&gt;»</p>
	<p>«Желтоволосая баба равнодушно кормит тощей грудью ребенка. &lt;...&gt; Она (<i>Наташа</i>) <i>сурово</i> рассматривает желтое лицо женщины, кормящей ребенка. Ребенок сосет с глазами, закрытыми от наслаждения. Она <i>прикладывает</i> горячий лоб к железным поручням, <i>поддерживающим</i> верхнюю полку над ее головой. Вот я посвящаю тебя в жены...»</p>	<p>«Мы <i>говорили</i> о любви, и валя утверждала, что любовь без детей <i>безответственна</i>. Я <i>неохотно</i> соглашался. — Раз в месяц природа <i>напоминает</i> женщине, что она может стать <i>матерью</i>, — <i>поучительно</i> сказала она <i>однажды</i>»; «Но не <i>знаю</i>, как вы... А мне <i>хочется</i> и <i>смеяться</i> и <i>плакать</i>, когда я <i>вижу</i> вас <i>семнадцати</i> <i>летним</i> <i>отцом</i>...»</p>



<p>III. Прощание с юностью</p>	<p>«Холодная, высокая, соблазнительная, она встала и прошла в соседнюю комнату»</p>	<p>«Высокая, с грациозной и в то же время решительной походкой, она была на редкость хороша собой, но не сдержанно хороша &lt;...&gt;, а выходяще, ярко»</p>
	<p>«Тебе нужна не женщина, а прислуга, которая готовила бы тебе бутерброды, пока ты сидишь в конуре и возишься со своими собачками»</p>	<p>«Ей казалось, что на ее плечах лежит вся тяжесть семейной жизни, в то время как ее, красивую и талантливую, судьба предназначила для какой-то другой. &lt;...&gt; Она сердилась на Юрия, — размышляя о теории народов, он откровенно вытирал посуду &lt;...&gt;»</p>
	<p>« — Именно тех людей, которые хоть немного крашивают существование в этом проклятом городишке, ты и отваживаешь от нашего дома»</p>	<p><b>Эпилот</b>  «Старый круг друзей постепенно отдался, растаял, в доме появились теоретики музыки, музыканты, музыковеды — Елена Александровна — его жена и моя сестра, была сперва музыкантом, потом музыковедом. &lt;...&gt; Но новые друзья были не то что равнодушны к нему, он просто был недосягаемо высок по сравнению с ними, и слаживать это неравенство не хотелось ни им, ни ему»</p> <p><b>Скандалист</b>  «Его друзья были когда-то отчужденно Мальвиной Эдуардовой, и этого он не мог простить ей, хотя никогда не говорил об этом ни слова»</p>

	<p>«Женский чулок лежал на коврике возле кровати жены. Он смотрел на него, бреясь. С намыленной щекой, с бритвой в руке, он поднял чулок и с минуту держал его в пальцах, сжимая упругий шелк.</p> <p>«Если бы мы вчера не поссорились...» Она спала, заложив руки под голову, вытянувшись, одяло сползло с круглых смуглых плеч, грудь поднималась и опускалась. «Если бы мы вчера не поссорились...» Он вернулся к зеркалу. Чулок, качаясь повис на спинке стула»</p>	<p>«В соседней комнате, прежде спальные родители, на диване, одетая, но без туфель, в легком платье, откинувшись до колен, лежала дыша, спала Валя — и не проснулась, не шевельнулась, когда я вошел, только глубоко вздохнула. Спокойно поднималась и опускалась грудь, лицо разурмянилось, и смуглота была не бледной, как в Москве, а розовой, сонной. Зачем я сошел ей? &lt;...&gt; И мне вдруг представилось, что все вернулось или, быть может, еще вернется? &lt;...&gt; Сердце уже билось как бешеное, я не мог оторвать глаз от ее чуть загоревшего, успокоившегося, милого лица, от ее крепких ног, приоткрытых до колен, от голых рук, от уютно сложенных под щекой ладоней. Боже мой, а может быть...»</p>
	<p>«Ты сядишь на меня, Алька, за то, что я женат... &lt;...&gt; Между тем это происходит гораздо проще, чем ты предполагаешь. Появится женщина, сперва в столовой, потом в кабинете и спальне. У меня тогда еще не было кабинета. В столовой она наливает тебе суп, в кухне бранит прислугу. В спальне снимает платье и ложится в твою постель, натуро одевается и ждет тебя к обеду. Она ходит по твоей комнате... &lt;...&gt; Ты сядишь на меня за то, что я женат. Но ведь это происходит гораздо чаще, чем ты предполагаешь. &lt;...&gt; Если бы ты был тут, рядом, я сумел бы тебе объяснить все это так, как мы когда-то умели объяснять друг другу»</p>	<p><b>Скандалист</b>  Жена лежала рядом с ним, большая и грозная, устроенная именно так, чтобы лежать рядом с ним.  Эта была та самая женщина, которой он улыбался. Да, именно улыбался, обязан был улыбаться &lt;...&gt; его жена, его судьба, которая живет с ним в одном доме, спит с ним в одной постели и пре-</p> <p><b>Частная переписка</b>  «Левочка, не женись! Левочка, не рожай детей! &lt;...&gt; Я — жалкий дачный муж. Щеки мои ввалились, у меня невралгия лицевого нерва и боязнь расстройний (не про странства!). по средам и субботам в шестом часу вечера на проторая живет с ним в можно встретить человека с мешком за</p>

<p><i>бует, чтобы он улыбался»; «Жены, уединившись вокруг Мальвины Эдуардовны, занялись со всей тщательностью прислугами и детьми. Прислуги, как выяснилось, были нечистоплотны, зрублили, воровали, жаловались в профсоюз»</i></p>	<p>спиной, с чемоданами и сверточками в руках, иногда с детской ванной, иногда с ведром или корытом, одетого странно и небрежно. &lt;...&gt; Подумаешь только, что этот человек еще недавно был жизнерадостным, подающим (хотя бы правому крылу литературы) надежды молодым Серпионом! <i>До чего доводит иной раз семейная жизнь!! Девочка, не женись!!!</i>» (К. Федин — Л. Лунцу. Петербург. 20. VII. 1923); «Мы с Лидой (Тыняновой) вспоминаем тебя на каждой тарелке, сквороде или сарнище. Лидка кланяется тебе и целует. Мы живем с нею чудесно и не жалеем, что поженились, честное слово...» (В. Каверин-Л. Лунцу)</p>
---	---

сын	«Дима пыхтел над переводным слоном, который ни за что не хотел вылезать из-под размокшей бумаги»	<p><b>Третья фабрика</b></p> <p>«Красный слоник, игрушка моего сына, пускаю тебя первым в свою книгу, чтобы другие не гордились»</p>
Служба в армии I. Место	«Более тысячи девятисот солдат спали в лагере на Ходынском поле. <...>Александр все лежал, закинув под голову руки. <i>Короткий солдатский отбых</i> владел недвижимыми девятью телами вокруг него. <...> <i>Аэропланы</i> щумели над головами идущих в ногу солдат. <...>Тень от проволочки полевого телефона лежала у его ног, подобная основанию гигантского чертежа, в который были вписаны равнобедренные <i>треугольники</i> <i>намиток</i> . <...> <i>Герб</i> , сложенный из осколков <i>кирпича</i> , уколол ему руку»	«Лагерь мы ставили на Ходынке <...> Весной двадцатого года это были места загородные, пустынные — обширное поле, но не деревенское, довольно пыльное, кое-где заросшее травой. <...> Вскоре <i>большие палатки</i> , каждая на одиннадцать человек, были поставлены, дорожки проложены, утоптаны и покрыты <i>битым кирпичом</i> . <i>Большая красная звезда</i> была выложена в центре лагеря <...> Рано настала жара, поле выгорело, мы дышали пылью, <i>самолеты</i> , садившиеся неподалеку, <i>пролетали низко</i> , оглушая ревом моторов <...> <i>ложжились</i> не умившись — и мгновенно <i>засыпали мерзвым, каменным сном</i> »
	«Маленький <i>кривоногий</i> <i>взводный</i> громко отсчитывал шаги. Лицо его сияло <i>от влдохновения</i> и <i>пота</i> . Он был счастлив»	Вот появился <i>взводный, кривоногий</i> , с грозно торчащими усами. <...> Он забыл обо мне, увлекшись расставленными ногами <i>взводного</i> , которым старался придать такое же <i>глулое торчащее выражение</i> »
II. Сослуживцы А) товарищ	Боря Худяков	Петр Вильямс
	«очень бледен»; «слетка раскосые, мечтательные глаза»; «дышал грудью»	«Худенький»; «высокий беленький юноша с хохолком, падавшим на лоб»

Б) враг	<p>Девкин «чу него была белая, как будто очерченная мемом, челюсть»; «мясистые зубы»; «толстые пальцы мародера»; «большие плоские зубы»; «круглые колбасы мускулов»</p>	<p>Хлынов «коротконогий»; «короткопалый, с маленькими злыми глазами &lt;...&gt; с большой челюстью, как будто обведенной мелом»; «верхняя губа мясистого рта поднималась, показывая большие плоские зубы»; «зверское лицо»</p>
<p>III. История невесты</p>	<p>«Должно быть, я помещался. Я боюсь стать с Девкиным в одной палатке. &lt;...&gt; — Он доводит меня своими шутками до того, что я себя не помню, — сказал Александр. &lt;...&gt; — Я его не боюсь. Но я постоянно думаю о нем. И мне почему-то кажется, знаешь Боря, — добавил он после краткого молчания, — что я ненавижу его задолго до той минуты, когда встретился с ним впервые»</p>	<p>«Хлынов, красноармеец нашего взвода, не видел меня. Я ни в чем не был виноват перед ним, мы едва перекинулись двумя-тремя словами. Между тем это чувство, встывающее, казалось, с первого взгляда, с такой силой овладело им, что он хоть и хотел, может быть, но не в силах был с ним справиться. И не справлялся &lt;...&gt; Мы виделись почти ежедневно, сидели в одной палатке, и несело было мне утраивать меня на ночь, зная, что вдесяти шагах от меня спит человек, который охотно зарезал бы меня, если бы это сошло ему с рук»</p>
	<p>«Александр лежал на траве, подле винтовок, составленных в козлы. &lt;...&gt; Обернувшись на шорох, он увидел знакомые толстые уши, торчащие над воронкой штыков. Он не успел вскочить, винтовки упали на него с шумом, штыками на лицо и грудь. Худяков, отчаянно ругаясь, помог ему подняться на ноги. Веревочное колечко валялось на земле. С рассеченной бровью, Александр обошел упавшие винтовки и стал медленно приближаться к Девкину»</p>	<p>«Однажды я сидел подле пирамиды винтовок — в ту пору винтовки, как бы прислоняться друг к другу, выстраивались красивой пирамидой, которая держалась на кольце, надевавшемся на хомутики в том месте, где вставлялся штык. И вдруг вся эта пирамида с грохотом упала на меня, больно ударив по голове и плечам. Нельзя было снять кольцо незаметно. Оно оказалось разрезанным, и в том, кто это сделал, можно было не сомневаться»</p>

	<p>» — <i>Ать, два. Ать, два.</i> — Он отчаянно взмахнул рукой. — В цепи! <i>Взвод сорвал винтовки с плечи, рассыпался цепью, упал на землю.</i> — <i>Допустим, что противник наступает со стороны ангаров. Сожженная солнцем трава пахла дымом. Крошечные люди выводили из ангара аэроплан. Александр прицелился в одного из них, самого суетливого.</i> &lt;...&gt; <i>Взвод наступал под перекрестным огнем.</i> — Четвертое звено, за мной, вперед, бегом марш! — крикнул Александр. &lt;...&gt; Александр опустил глаза и отвернулся. &lt;...&gt; Молча надев винтовку на плечо, он обошел <i>Девкина, как падаль...</i></p>	<p>«Обучение шло своим ходом, мы кололи штыками рогозные мешки, набитые соломой, ходили на стрельбище. Вильямс, перепугав мишени, два раза выстрелил по моей и попал. &lt;...&gt; Я старался не смотреть на Хлынова: теперь я был убежден в том, что он либо убьет меня, либо искалечит»</p>
<p>Ш. Отпуск</p>	<p>«Он вскочил, и открытка хрустнула в кармане. «Сегодня в отпуск. Боже мой, какое счастье! Сегодня в отпуск. Мамочка, ты должна посмотреть на нее как на мою жену». &lt;...&gt; Он убежал из лагеря тайком и очень торопился назад. У него не было времени выслушать отзыв. &lt;...&gt; <i>Стараясь не привлечь внимания часового, он осторожно прополз под проволоочной изгородью</i> &lt;...&gt; Спустя несколько минут Александр лежал на гольх нарах <i>гаутивашты.</i> &lt;...&gt; Мелькал под окном бледный нос часового. <i>Шла ночь»</i></p>	<p>«Я не успел рассказать <i>Лидочке Тыняновой</i> о том, что получил письмо от Юрия и решил перевестись в Петроград. &lt;...&gt; <i>увидеться с ней, повидимому, можно было только в университете.</i> &lt;...&gt; <i>Взводный не дал увольнительной</i> &lt;...&gt; <i>Напол часа я убежал домой и, вернувшись в лагерь, узнал, что Вильямс сидит под арестом. На переключке он ответил сперва за себя: «Я», а потом за меня: «Здесь», но другим голосом, потолоще. Взводный рассердился и отправил его под арест. У нас не было <i>гаутивашты, и палатки, которая ее заменяла, можно было узнать только по часовой му у входа, сонно опирающемуся на винтовку. Я далеко обошел палатку, потом пополз к ней по-пластунски, как нас только что научил на занятиях ротный.</i> &lt;...&gt; Но теперь он уже рисовал то, о чем мы говорили, и жаркий солдатский день на Ходынке стал медленно всплывать в сонную ночную <i>гаутивашту»</i></i></p>

<p>IV. Учебная игра</p>	<p>«Солнце встало из-за высот, обстреливаемых холостым пулеметом. Александр бежал вслед за своими товарищами вдоль линии учебных окопов. Его томила жажда. — Умираю, пить хочу, — сказал он Худякову, который, гремя железом снаряжения, бежал рядом с ним. Худяков тронул языком обматывающиеся губы. — Я напился в Серебряном бору, — сказал он. &lt;...&gt; К чертовой матери, я больше не исрано. &lt;...&gt; Двенадцать синих брали взводного в плен. Переминаясь с ноги на ногу, они пугливо смотрели на него, не зная, что делать с пленным командиром неприятельской части. &lt;...&gt; Он услышал тулкий стук выстрела за спиной и жалобно вскрикнул. Ладонь была больно ушиблена твердым комокком учебного патрона. Девкин пробежал неподалеку от него с фуражкой, сбигтой на затылок. &lt;...&gt; Не зная, что делать, Александр полизал почерневшее место, потом обмотал разбитую руку носовым платком. &lt;...&gt; Жажда была забыта наконец. &lt;...&gt; Он сдернула платок с большой руки и пошел быстрее. &lt;...&gt; Он выстрелил и промахнулся»</p>	<p>«Стоял конец июля, Ходынка выгорела, ежeminутно хотелось пить, и казалось, что на минах, когда полк разделили на «синих» и «красных», выпрает сраженные тот, кто лучше переносит жару. Я переносил ее плохо, а Вильямс, который сразу много хлебнул из своей фляжки, и вовсе не переносил. &lt;...&gt; Вильямс не бежал, а тащился по открытой местности &lt;...&gt; «Синих» мы еще не видели, но где-то поблизости слышались выстрелы &lt;...&gt; По взволнованному виду пробежавшего взводного нетрудно было заключить, что правый фланг «синих» пересекал этот лесок... &lt;...&gt; Со штыками наперевес мы кинулись в лесок — и в эту минуту я увидел Хлынова: он обогнал меня, обернулся и выстрелил, целясь в лицо. Не знаю, когда я успел заслониться. Комок пыжа удирил в ладонь, я взвыл от боли, но продолжал бежать куда-то по буреракам &lt;...&gt; Не знаю, какое чувство заставило меня сказать Вильямсу, что я сам нечаянно поранил руку. В деревне я долго держал ее в холодной воде, а потом перевязал носовым платком. &lt;...&gt; И когда мы случайно встретились глазами (с Хлыновым), он, торопливо отвернувшись, усердно занялся стволлом ореншика, с которого срезал кору перочинным ножом»</p>
<p>V. Друг детства</p>	<p>«Куусинен вынул из кожаного портсигара пипиросу. Она оказалась сломанной. Он бросил ее прочь и достал другую. — Мне пришла в голову одна история, доктор. Я был тогда гимназистом... — Вы и теперь гимназист. Кууси-</p>	<p>«Некогда я хвалился своей способностью почти безошибочно угадывать в &lt;...&gt; человеке — учился он в реми, портсигар и долго</p>

<p>нен курил, внимательно следя за своим отражением в темной воде. &lt;...&gt; Он бросил недокуренную папиросу в воду и отвернулся»</p>	<p>альном училище или в гимназии. В бывших гимназистих оставалось нечто беспечное, неожиданное, скептическое»; «Пожалуй, в брате больше чувствуется восьмиклассник с выпускным жетоном в петлице, особенно когда он начинает говорить об Ибсене и Верхарне»; «Когда мы возвращались и были уже недалеко от города, я вынул портсигар и, небрежно щелкнув им, закурил. &lt;...&gt; я докурил и бросил портсигар в воду»</p>	<p>постукивал о крышку мундштуком папиросы.</p>
<p>«Он вспомнил круглые милые плечи и глаза, путавшиеся, когда он становился смелее. Немолу жаловаться. Да и не на что»</p>	<p>«Как будто я не целовал эти милые поудевшие плечи? &lt;...&gt; светлые и нежные, с выступающими круглыми косточками, которые я знал наизусть &lt;...&gt;; она умела, оставаясь нежной, сдерживать мое нетерпение; &lt;...&gt; ушла, милое, строгое, надолго исчезнувшее видение</p>	<p>Это значило, что он собирається рассказать какую-нибудь сплетню, анекдот, историю»</p>
<p>«Постаревший ксендз сидел на ступеньках костела в широкополой шляпе. — Боже мой, да он еще жив! — сказал Куусинен... А вот здесь мы с тобой воровали яблоки. &lt;...&gt; Памятник Жертвам Революции стоял на том месте, где Черная баба когда-то торговала лю-</p>	<p>«Они вспоминают гимназических друзей: «Где Коля Нейгауз? Где Янка?» Юрий не знает, где Нейгауз &lt;...&gt; А где Август? &lt;...&gt; Два молодых человека- Льву двадцать шесть, Юрию — на пол года меньше — вспоминают свою гимназическую юность в Пскове»</p>	



	<p>бимыми лакомствами гимназистов. Знакомый фельдшер проехал мимо в дрожках, глядя прямо в спину кучера заплывшими глазами. — Ты его помнишь? — Нет. Александр назвал фамилию &lt;...&gt; — А ведь ты моложе, чем я, — сказал Куусинен. — Я не дал бы тебе двадцати девяти»</p>	<p>«Я написал Юрию и в конце апреля получил ответ. Он не только <i>пригласил</i> меня, но, зная, как трудно выехать из Москвы, намеревался послать мне вызов из Коминтерна, где служил переводчиком»</p>
<p>VI. Сомнения</p>	<p>» — <i>Перезжай к нам, в Ленинград.</i> — Куусинен задумчиво провожал глазами прохожих. — <i>Перезжай,</i> ведь здесь же трудно заниматься наукой»</p> <p>» — Я только <i>теряю</i> время на эти опыты, не точные до такой степени, что каждый ребенок мог бы указать на мои ошибки. Мне что-то не <i>везет</i>. Скоро, пожалуй, и меня будут называть неудачником. В чем же мне не <i>повезло</i>? Он загнул палец. — <i>Наука.</i> Еще? Он загнул другой. <i>Жена.</i> Я вижу свое дело и знаю, что оно нужно мне одному. Но мне <i>мешают</i>. &lt;...&gt; Он повернул выключатель, и свет совпал с усилием, которое он <i>сделал, чтобы остаться в комнате наперекор дурноте и страху</i>»</p>	<p><b>Эпилог</b></p> <p>«Его ждет <i>трудная</i> жизнь, <i>физические</i> и <i>душевные</i> муки. Его ждет комнатная жизнь, книги и книги, упорная <i>борьба</i> с традиционной наукой, <i>жестокости</i>, которых он не выносил, признание, <i>непризнание</i> &lt;...&gt; <i>Непонимание</i>, борьба за свою, никого не повторяющую сложность. <i>Пустоты, в которые он падал</i> <i>ночами</i>»</p>
<p>VII. Гипотеза</p>	<p>«Я <i>ненавидел</i> только <i>трех</i> человек <i>в течение</i> <i>всей</i> <i>моей</i> <i>жизни</i>. <i>И все</i> <i>трое</i> <i>были</i> <i>похожи</i> <i>один</i> <i>на</i> <i>другого</i>, <i>как</i> <i>если</i> <i>бы</i> <i>это</i> <i>был</i> <i>один</i> <i>и</i> <i>тот</i> <i>же</i> <i>человек</i>, <i>который</i> <i>рос</i> <i>и</i> <i>становился</i> <i>старше</i> <i>и</i> <i>преследовал</i> <i>меня</i> <i>за</i> <i>то</i>, <i>что</i> <i>я</i> <i>его</i> <i>ненавижу</i>. <i>Это</i> <i>были</i> <i>люди</i> <i>одной</i> <i>конституции</i>. <i>Коротконогие</i>, <i>с</i> <i>большими</i> <i>челюстями</i>. <i>Право</i>, <i>над</i> <i>этим</i> <i>стоило</i></p>	<p>«... В конце двадцатых годов со мной был близок Леонид Александрович Андреев &lt;...&gt;. Один из любимых учеников И.П. Павлова &lt;...&gt;. Сближаясь, мы рассказали друг другу о себе, и однажды я упомянул о необъяснимой ненависти Хлынова, которая так и осталась для меня загадкой. Леонид Александрович за-</p>

	<p>бы задуматься с биологической точки зрения. &lt;...&gt; Моя ненависть к ним — это не случайное совпадение, не насильственное соединение фактов далеких и несходных. Это конституционная вражда, мне самая конституция эта враждебна»</p>	<p>думался, потом спросил, встречались ли впоследствии в моей жизни люди, похожие на Хлынова, и как они ко мне относились. Я стал перебирать в памяти своих немногих врагов (или недоброжелателей) и с удивлением убедился в том, что (хотя по внешности иные из них были лишь как бы сродни Хлынову) они поразительно напоминали его животной обнаженностью чувств. Но иные напомнили и внешнестью: как Хлынов, они были лобыми коротконогими, коротконопалыми, с маленькими злыми глазами и, что особенно характерно, — с большой челюстью, как будто обведенной мелом.</p> <p>— Вот видите, — полонутья сказал мне Леонид Александрович. — Это не случайное совпадение. Это вражда конституций.</p> <p>В основе человечества лежит множество видов, когда-то ненавидящих друг друга и передавших эту вражду своим потомкам, разумеется, в рудиментарном виде. Может быть, ненависть между народами, враждующими уже тысячами лет, не что иное, как борьба видов?»</p>
<p>VIII. Теория конституционной вражды</p>	<p>«А не наводит ли это тебя на мысль о том, что конституционная вражда есть следствие оборонительной реакции по отношению к враждебному виду? &lt;...&gt; человечество не едино, в основе его лежит не один, а множество видов, быть может, когда-нибудь ненавидевших друг друга и передававших эту ненависть, разумеется, в рудиментарном виде, своим потомкам? Не есть ли борьба конституций — борь-</p>	<p>«Мне показалось занятной эта гипотеза, и я написал повесть «Черновик человека», которая была первой попыткой рассказать о себе. Повесть построена на этой теории. Правда, я вложил ее в уста подопытного пса»</p>

ба видов и не объясняется ли этим склонность к специфической ненависти между народами, воюющими уже тысячелетия? <...>  
*Пес Александра* ловил блох зубами. — Н-нет, сказал он, немного стеснясь, — это, собственно, моя теория. Шеф ставит себе гораздо более скромные задачи. Он изучает рефлекс ненависти. Говорят, что личная судьба привела его к работе над этим вопросом»

**Комментарий к ссылке:** Рассказ «Пурпурный палимпсест» 1922 года повествует о событиях, разворачивающихся в средневековой Германии, два персонажа сталкиваются ночью на дороге — один из них — ученый-палеограф Генрих Вурст — имеет странное увлечение — по ночам, в свободное от изучения древних списков время, он переплетает книги. Второй персонаж — переплетчик Кранцер — не спит ночами, потому что «страсть к науке овладела им». В 1933 году в записных книжках Чехова Каверин натывается на запись: «Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам. Тайно по ночам он переплетает книги — это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой».

«Я не знаю, — пишет Каверин, как объяснить это странное совпадение. Записные книжки Чехова я прочел в 12-томе его собрания, опубликованного в 1933 году». О. и В. Новиковы объясняют это совпадение тем, что «новеллистические сюжеты типологичны. В них фиксируются вечные проблемы человеческого бытия. В таких невольных переключках больше закономерного, чем случайного. Чехов, как известно, не успел осуществить намеченный замысел. Но это был один из важных вопросов, адресованных классикой грядущей литературе». Этот эпизод интересен тем, что при создании образа одного из героев повести «Черновик человека» — Кости Трахтенбауэра — Каверин придает ему черты псковского гимназиста Кости фон дер Беллена, образ которого в памяти писателя ассоциируется с заметкой Чехова: «В нашем классе учился Костя фон дер Белен, очень маленький важный лопухий. Одна из заметок в записных книжках Чехова: «Крошечный гимназистик по фамилии Трахтенбауэр» — и до сих пор неизменно заставляет меня вспомнить о Косте». Упомянув это сходство, Каверин не уточняет, когда именно он прочитал эту заметку. Однако фамилия Трахтенбауэр и характеристика персонажа как «маленького гимназистика» является прямой цитатой из Чехова. Образ Кости Трахтенбауэра в повести возникает из парадоксального скрещивания биографического и литературного материала, что в очередной раз подтверждает те-

---

<sup>9</sup> Каверин В.А. Т.1. С. 103.

<sup>10</sup> Каверин В.А. Т. 7. С. 548.

<sup>11</sup> Новикова О. И., Новиков В.И. В. Каверин: Критический очерк. М., 1986. С. 28.

зис о книжности писательского сознания. Случаи сознательного и случайного использования материала из записных книжек Чехова Кавериным представляется интригующе неслучайным и заслуживает отдельного «расследования».

Елена ГЛУХОВСКАЯ  
(Санкт-Петербург)

## Эллис о «Записках вдовца» П. Верлена *Предисловие, публикация и комментарии*

В начале 1911 г. вышла в свет первая поэтическая книга теоретика и критика русского символизма Эллиса — «Stigmata»<sup>1</sup>. Литературная общественность откликнулась на нее немногочисленным и преимущественно негативными рецензиями<sup>2</sup>. В некоторых из них был отмечен ярко выраженный «верленовский» след в творчестве Эллиса. «<...> стихи г. Эллиса, при всем его желании быть во что бы то ни стало последователем Верлена в новой поэзии, производят впечатление нарочитости и измышленности»<sup>3</sup>, — писал В. Брюсов. Ему вторил и критик «Вестника Европы» С. Адрианов: «<...> экзотик Эллис, оторванный всецело от русской действительности и уходящий в испанский монастырь, не оставит ни малейшей царапины и на русской жизни, не говоря уже о мировой культуре, о которой он видимо мечтает, шествуя, как ему кажется, по стопам Данта и Верлена»<sup>4</sup>.

Очевидно, что культ Верлена, воплотившийся в поэзии Эллиса, должен был не менее ярко проявиться и в его теоретических работах. Однако и в критических статьях Эллиса, и в книге «Русские символисты»<sup>5</sup> Верлену уделено лишь несколько строк. Возможно, такое «умолчание» отчасти связано с задуманной Эллисом масштабной работой по истории символической школы (французские символисты), в которой он собирался посвятить отдельные главы Ш. Бодлеру, П. Верлену, С. Малларме, Ж. Роденбаху и Э. Верхарну и подробно рассмотреть их роль в становлении нового искусства. Повествование об этих поэтах должно было строиться примерно по одному плану, глава о Верлене включала бы в себя пункты:

<sup>1</sup> Эллис. Stigmata. Книга стихов. М., Кн-во «Мусагет», 1911.

<sup>2</sup> Наиболее подробно анализ книги представлен в статье: Городецкий С. Эллис. Stigmata. Книга стихов. Москва. Мусагет. МСМХІ.Ц. 2 р. // Речь. 1911. 4 апр. №92. С.3.

<sup>3</sup> Брюсов В. Эллис. «Stigmata». К-во «Мусагет». М., 1911 г. Стр. 172. Ц. 2 р. // Русская мысль, 1911. №7–8. С. 23.

<sup>4</sup> Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1911. №7. С. 343.

<sup>5</sup> Эллис. Русский символисты. М., Кн-во «Мусагет», 1910.

«1) Личность и жизнь. Верлэн и Бодлэр.

2) Творчество.

- Лирика (символическая, романтическая)
- художественная проза
- Верлен, как мистик
- о католицизме П. Верлена
- об имморализме Верлена.

3) Значение Верлена для развития символической школы.»<sup>6</sup>

К сожалению, замысел этой работы так и не был реализован. Тем больший интерес представляет рукописный альбом из коллекции М. И. Чуванова<sup>7</sup>, хранящийся в НИОР РГБ<sup>8</sup>. На титульном листе его значится: «Вдовец» [о «Записках вдовца» П. Верлена], фельетон Эллиса». Альбом состоит из 12 сшитых листов формата А4, на семи из которых — записи рукой Эллиса, без указания даты.

Текст Эллиса представляет собой законченную рецензию или заметку о книге П. Верлена «Записки вдовца»<sup>9</sup>, которая вышла весной 1911 г. в издательстве «Альциона» в переводе С. Рубановича<sup>10</sup> и с предисловием В. Брюсова. Это был первый перевод на русский язык прозаических миниатюр, написанных Верленом в 1883–1884 гг. для газеты «Le Reveil» и опубликованных в 1886 г. под общим заглавием «Записки вдовца». В. Брюсов так определил особенности этой книги: ««Записки вдовца» — это частью картинки парижской сельской жизни, частью маленькие повествования, сжатые и острые, в манере «стихотворений в прозе», частью воспоминания или критические заметки, не всегда беспристрастные. На всем очень определенно чувствуется влияние «Стихотворений в прозе» Бодлэра, которого Верлен всегда высоко читил. Язык «Записок вдовца» — характерный язык Верленовской прозы. Он не любил слишком правильно построенных фраз, не любил точек, поставленных на *i*; он предпочитал писать капризными обо-

<sup>6</sup> РГАЛИ.Ф. 575. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 2.

<sup>7</sup> Чуванов Михаил Иванович (1890–1988) — библиофил, крупный знаток и собиратель рукописей, коллекционер книг с автографами русских писателей. В Российской государственной библиотеке хранится ок. 1000 экз. брошюр, журналов, альбомов и т.д. из его коллекции.

<sup>8</sup> НИОР РГБ.Ф. 784 (Коллекция М.И. Чуванова). Карт. 23. Ед. хр. 23.

<sup>9</sup> Верлен П. Записки вдовца. Предисловие В. Брюсова. Перевод С. Рубановича. М., Кн-во «Альциона», 1911.

<sup>10</sup> Рубанович Семен Яковлевич (1888–1930) — поэт, переводчик, близкий друг Эллиса.

ротами речи, с неожиданной и необычной расстановкой слов, употребляя по временам жаргонные словечки, и почти всегда довольствуясь намеком, вместо точного рассказа. Этот язык и составляет разительное отличие “Записок” Верлена от “Стихотворений в прозе” Бодлера, написанных чеканным, выработанным стилем. Но в “Записках вдовца” этот язык Верлена еще не переходит границ художественности, не приводит его к намеренному кривлянию, к ужимкам дурного тона, что, к сожалению, чувствуется в позднейших произведениях Верлена»<sup>11</sup>. В целом же предисловие В. Брюсова посвящено рассказу об основных этапах жизненного пути Верлена, которые оцениваются с позиции современной поэту жизни и литературной ситуации во Франции того времени.

Иной ракурс рассмотрения «Записок вдовца» представлен в рецензии Н. Петровской. Писательница в первую очередь останавливается на особенностях перевода: «Эти маленькие рассказы, картинки, заметки, набросанные точно в шутку капризным пером поэта-ребенка, эти мимолетные образы, образы действительности, что отражались иногда самыми карикатурными своими чертами в печальной и смеющейся душе вечного бродяги Парижа — они никогда не могут быть переданы чуждым языком во всей их неподражаемой грации, со всеми изысканными оттенками исключительных внутренних переживаний.

Но эта невозможность, приводящая в отчаянность даже самых талантливых переводчиков, настолько неодолима, что, конечно, передача такого оригинала может быть лишь самой приблизительной.

Семен Рубанович переводил Верлена заботливо, тщательно, с любовью, и не его вина, что Верлен не создан для перевода вообще. “Записки вдовца” в его переводе читать приятно, но — увы! — этот труд все-таки остается попыткой к невозможному»<sup>12</sup>.

Эллис в своей работе не затрагивает ни обстоятельств жизни Верлена (упоминаемые им ключевые события лишены бытовых подробностей), ни задается проблемами перевода французского оригинала на русский язык (говорится лишь о «хорошем русском переводе молодого поэта С. Рубановича»<sup>13</sup>). И хотя отдельные переключ-

<sup>11</sup> Брюсов В. Как предисловие // Верлен П. Записки вдовца. М., «Альциона», 1911. С. XI–XII.

<sup>12</sup> Петровская Н. П. Верлен. Записки вдовца. Перевод Семена Рубановича. Предисловие В. Брюсова. К-во «Альциона», Москва, 1912. Ц. 1 р. // Московская газета. №100. 4 сент. 1911. С. 7.

<sup>13</sup> НИОР РГБ. Ф. 784... Л. 2.



ки с Брюсовым присутствуют<sup>14</sup>, общий пафос Эллиса лежит в другой области. Для него Верлен прежде всего не человек, а поэт, «*поэт на самом деле*», который «жил как поэт, и каждый шаг его жизни, каждый полет и каждое падение были поступками поэта, были одной великой поэмой!»<sup>15</sup>. Эллис, также как и Брюсов, сравнивает Верлена с Бодлером, но сопоставляет их как две великие, но противоположные личности: «Если личность и творчество Бодлера неизмеримо ценнее само по себе личности Верлена, увы, часто слишком слабый, то ненасытная жажда к мистификации и совершенная скрытность величайшего среди символистов затрудняет возможность полного проникновения во все тайны (великие и малые) биографии автора “Цветов зла”. Напротив, можно ли себе вообразить какого-либо более непосредственного, более искреннего, более детски-наивного, чем П. Верлен?..»<sup>16</sup>. И даже когда речь заходит о произведениях двух французских писателей, сопоставляются не особенности авторского стиля, а способ выражения внутреннего мира. Главные достоинства «Записок вдовца» Эллис видит в их поразительной откровенности и глубоком лиризме, при которых все, о чем бы ни говорил автор, по сути является рассказом о нем самом.

Фактически в тексте Эллиса создается своеобразная модель его представлений о настоящем поэте, примеренная им к Верлену еще в «Русских символистах»: «<...> путь, пройденный Верленом, идущий от парнасизма его “*Poemes saturniens*” через романтику, эстетизм, декаданс и гротекс к чистой и истинной мистике “*Sagesse*” и в конце концов приведший поэта капризной чувственности утонченного сладострастия и улицы к поэтическому, рыцарскому культу Мадонны и даже бросивший его в объятия католической церкви <...>»<sup>17</sup>.

Именно такой путь проходит лирический герой книги Эллиса «*Stigmata*», такой же путь пытался реализовать в своей жизни и сам Эллис<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> В том числе и текстуальные, например, у Брюсова: «В эту эпоху вся жизнь Верлена была уже позади. Ему было уже 40 лет. Далеко в прошлом были его дебюты в рядах парнасцев; <...>» (Верлен П. Записки ... С. V). У Эллиса: «Ему уже за 40 лет, все надежды его и все обиды уже далеко позади, в настоящем только голод, отверженность и мечты о выпивке» (НИОР РГБ.Ф. 784... Л. 1).

<sup>15</sup> НИОР РГБ. Ф. 784... Л. 2.

<sup>16</sup> НИОР РГБ. Ф. 784... Л. 2–3.

<sup>17</sup> Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 282.

<sup>18</sup> Об основных этапах творческого пути Эллиса и реализации в нем жизнетворческих установок русского символизма см.: Гречишкин С. С., Лавров А. В.

Рукопись печатается по оригиналу, хранящемуся в НИОР РГБ (Ф. 784 (Коллекция М.И. Чуванова). Карт. 23. Ед. хр. 23), в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации, с сохранением некоторых особенностей авторской манеры письма. Сокращения раскрываются в угловых скобках, подчеркнутые фрагменты текста выделены курсивом. Зачеркнутые слова и словосочетания не воспроизводятся, так как не являются содержательно значимыми.

### «Вдовец»

#### (П. Верлэн как автор «Записок вдовца») <sup>19</sup>

На днях вышла в свет небольшая книжка, на первый взгляд ничем особенным не поражающая, ничего не говорящая... На ее обложке изображен пошатывающийся пьянчуга, уже далеко не молодой, с неуклюже поднятой тростью, в широкополой шляпе, зябко надвинутой на глаза. Одна рука в кармане, другая судорожно сведена от стужи.

Кажется, что он идет к вам навстречу, чтобы попросить Христа ради... На задней стороне обложки вы видите качающуюся фигуру того же бедняка-пьянчуги, быстро удаляющуюся от вас... Порыв ветра заставил его схватиться за шляпу, трость качнулась и чуть не упала... Кажется, что вы прошли мимо него, и вот он теперь одиноко удаляется позади, неловко одолевая усталость, холод и опьянение. Но вы напрасно прошли мимо него столь безучастно! Этот прохожий, этот бедняк, отравленный вином, этот отверженник — *Поль Верлэн!*..

Очень может быть правы те, кто считает его бесповоротно погибшим для жизни и литературы, окончательно опустившимся и просрочившим безнадежно все сроки. Ему уже за 40 лет, все надежды его и все обиды уже далеко позади, в настоящем только голод, отверженность и мечты о выпивке, в будущем — ожидание, что и за ним «придут зимним утром люди в черных и белых одеждах, распевające ла-

---

Эллис — поэт-символист, теоретик и критик (1900–1910-е гг.) // XXV Герценовские чтения. Литературоведение. Краткое содержание докладов. Л., 1972. С. 59–62; Willich Heide. Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1996 (Slavistische Beiträge. Bd. 341); Поляков Федор. Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // *Lebenskunst — Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII–XX вв.* / Hgs.von Schamma Schahabadat. München, 1998. С. 125–139; Юнгтрен М. Эллис и Доктор Кобилински — символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. Сб. статей. М., 2008. С. 67–80.

<sup>19</sup> Название имело также подзаголовок «Поэт-отверженник», позднее зачеркнутый автором.

тинские стихи, исполненные ужаса и надежды»<sup>20</sup>!.. Очень может быть и так..., а все-таки много, бесконечно много любопытного, неожиданного, гневного и умилительного, много забавного, нелепого и ужасного, даже кое-что высокое мог бы еще рассказать вам этот поэт-бродяга, встретившись с вами на улицах Парижа, в 1883 или 84 году, т. е. в то время, когда им были окончательно приготовлены к печати его удивительные «Записки вдовца». Вот об этой-то книге, являющейся как бы дневником великого поэта-символиста, на днях появившейся в хорошем русском переводе молодого поэта С. Рубановича, мы и хотели бы сказать несколько слов.

Следует здесь сказать прежде всего, что эта книга вовсе не книга, что угодно, но только не книга; быть может, исповедь, быть может, откровенная беседа с близким человеком, может быть, просто развязная болтовня с первым встречным на улице... иногда мучительная беседа с самим собой, какая возможна лишь в приступе жестокой бессонницы, подчас даже обращение к уже мертвым друзьям, к дорогим теням и незабвенным призракам... Одним словом, все, что угодно, но только не книга!.. Слишком жива, слишком трепетна и мучительна, слишком наивна и откровенна, слишком ярка, своеобразна и небрежна эта книга, чтобы быть книгой!.. Даже теперь через 27 лет после своего рождения и перенесения в другую обстановку, переведенная на другой язык, она поражает, удивляет, ужасает и восхищает больше всего и прежде всего своей совершенной откровенностью.

В последнем обстоятельстве и заключаются два ее главных достоинства: ее биографическая ценность и ее глубокий лиризм.

Верлэн более других поэтов был *поэтом на самом деле*, он созерцал мир, как поэт, не только в те часы, когда держал перо в руках или говорил публично, Верлэн жил, как поэт, и каждый шаг его жизни, каждый полет и каждое падение были поступками поэта, были одной великой поэмой! Даже для того, кто сомневается в праве поэта быть только поэтом, быть прежде поэтом, а потом человеком, гражданином, мужем, сыном или братом, даже и для того несомненно, что самая острая постановка этого вопроса, самый ценный материал для решения этой проклятой дилеммы наших дней — жизнь поэта-отверженника Поля Верлэна. Если личность и творчество Бодлэра неизмеримо ценнее само по себе личности Верлэна, увы, часто слишком слабой, то ненасытная жажда к мистификации и совершенная скрытность величайшего среди символистов затрудняет возможность полного проникновения во все тайны (великие и малые) биографии автора «Цветов зла». Напротив, можно ли себе вообра-

---

<sup>20</sup> Цитата из заметки «В деревне» (Верлэн П. Записки вдовца... С. 51).

зить какого-либо более непосредственного, более искреннего, более детски-наивного, чем П. Верлэн?..

Эта совершенная искренность Верлэна, всегдашняя обнаженность его жизни и эта непосредственность, доходящая до <нрзб.>, какого-то священного <нрзб.>, тесно были связаны с его изумительным даром лиризма. Среди поэтов-лириков, бывших всегда и всюду только поэтами-лириками, Верлэн, быть может, первый и единственный!..

И дар откровенности, и дар всецелого лиризма одинаково нашли свое проявление в «Записках вдовца». Это как бы лирическая автобиография поэта-импрессиониста... С этой стороны «Записки вдовца» Верлэна представляют прямую противоположность с знаменитым дневником Бодлэра, его предсмертной исповедью перед самим собой («Мое обнаженное сердце»<sup>21</sup>), эту молчаливую беседу поэта со своей собственной Совестью и Печалью... Напротив, «Записки» Верлэна — желание высказаться, излить душу, даже пошутить над собой, чтобы позабавить других, вообще желание задушевно поговорить и этим путем хоть на минуту забыть!.. Все очарование безыскусственной, увлекательной, капризно-прихотливой и, в конце концов, бесконечно грустной и детски милой беседы — все это очарование целиком свойственно «Запискам вдовца». Не будем спрашивать чисто внешне, о чем же здесь, собственно, говорится? Мы ведь знаем, что здесь идет речь обо всем вообще и ни о чем в частности!.. Одинаково <нрзб.> повествует бродяга-поэт и о своих странных и вещих ночных грезах, о своих «постоянных снах», в к<ото>рых все рисуется совершенно иным, и о сельских пейзажах, неизменно осенних, надрывающих больное сердце, и о ревности уличных собак, и о призраках бессонницы, о бешено скачущих похоронных дрогах, гремящих(?) погребальную песню самому поэту, его дочери, «которая чуть-чуть дурна собой, но так умирительно и... к счастью никогда не существовала вовсе»<sup>22</sup>, о Наполеоне I, о «современном Парнасе» и о многом, многом другом, в сущности же... всегда и везде только об одном... *о самом себе*, а тем самым о завтра и прошлом, о бесконечно-разнообразных желаниях и отражениях во всех единого поэтического

---

<sup>21</sup> «Мое обнаженное сердце» («Mon Cœur mis nu», 1862–1864) — цикл дневниковых записей Ш. Бодлера. В 1907 г. был опубликован перевод Эллиса (Бодлер Шарль. Мое обнаженное сердце / Пер. и предисл. Эллиса. М.: Дилетант, 1907).

<sup>22</sup> Не совсем точная цитата из миниатюры «Моя дочь»: «Она даже чуть-чуть дурна собой, но так умирительно! <...> К счастью, она никогда не существовала, и, вероятно, уже никогда не родится». (Верлэн П. Записки вдовца... С. 48–49).

«я» самого автора «Записок», самого бедного «вдовца». Вслушайтесь, как проникновенно и как безнадежно звучит его неизменно повторяемое слово «вдовец». Это имя, с к<ото>рым поэт в эпоху своего окончательного, бесповоротного падения любил обращаться к самому себе! В этом обращении скрывался намек на самую глубокую драму его жизни, нашедшую свое окончательное завершение в формальном разводе честно до гроба любимой жены поэта, к<ото>рую он сам оттолкнул и ожесточил, уступая губительному влиянию своего духа-демона, А. Рембо. В период заключения поэта в тюрьме, в Монсе<sup>23</sup>, в самое позорное и печальное время его жизни, пришла к нему злая весть о том, что его жена формально разорвала с ним и разорвала навсегда. Эта капля переполнила чашу горя... и поэт навсегда стал называть себя тем полу-ироническим именем «вдовец» и при жизни любимой им жены. Но часто это название окрашивается и другими оттенками на страницах «Записок». Этим обращением поэт обозначает всю совокупность своих лишений, все ужасы обездоленности, вычеркнутости из среды живых и довольных. Слово «вдовец» часто звучит у Верлена почти так же, как «бывший человек»...

Для этой последней эпохи жизни Верлена, к<ото>рая может быть названа эпохой *окончательного падения*, «Записки вдовца» являются лучшим материалом, служа продолжением его записок о годах тюремного заключения («Mes prisons»<sup>24</sup>), в той же мере необходимых для понимания предшествующей эпохи жизни поэта, той эпохи, когда во мраке тюрьмы к нему низошло последнее утешение и была дана последняя надежда и возможность возрождения. Эпоха «Mes prisons» была эпохой создания великой книги «Sagesse»<sup>25</sup>, в к<ото>рой были заложены новые основы «современного символизма», одной из тех совершенно исключительных в наше время книг, где искусство, стремящееся к *совершенству*, стало искусством, тоскующим о *святом*, где песня самая трогательная стала детски-чистой молитвой, где среди самых мучительных порывов символической лирики <нрзб.> из собственной внутренней сущности «новой религией» уже определенно зазвучали ноты подлинно-религиозного просветления, справедливо позволившие сблизить «Sagesse» Верхарна<sup>26</sup> с религиозными гим-

---

<sup>23</sup> В Монсе Верлен провел полтора года (с октября 1873 по январь 1875 г.), отбывая тюремный срок за попытку застрелить своего друга, поэта Артюра Рембо (1854—1891).

<sup>24</sup> Книга воспоминаний П. Верлена «Мои тюрьмы» («Mes prisons», 1893).

<sup>25</sup> Книга стихов П. Верлена «Мудрость» («Sagesse», 1881).

<sup>26</sup> Описки Эллиса, вероятно, подразумевался Верлен.

нами средневековья и видеть в ней нечто родственное высочайшему искусству во все века, искусству примитивов. Эпоха «Sagesse» была эпохой последнего и самого высокого подъема творчества и личного, внутреннего пути Верлена и вместе с тем эпохой перелома во всем современном символическом движении. Если бы Верлен оказался столь же мудрым, столь же цельным и последовательным, как автор «A rebours»<sup>27</sup>, мы уверены, спасение пришло бы и к нему... Поэт «Sagesse» имел все возможности и все права стать в первых рядах певцов, современного, глубокого религиозного возрождения человечества, стать великим *христианским поэтом*... и однако этому не суждено было осуществиться! Освобождение Верлена из уединения тюремной камеры, ставшей для него кельей, как это ни странно, губельно повлияло на его душу и тело. Страсть к абсенту, мелкий разврат, нищета, безбожность, полная развинченность творчества, сиротство и вдовство, целый ряд капризных и низких увлечений, всепоглощающая самоирония и своеобразное упрямство — такова была жизнь поэта-отверженца за последний период, названный нами эпохой окончательного падения, эпохой появления в свет «Записок вдовца». Тем более интересна эта интимная исповедь! Из нее узнаем мы, почему так мимолетно было его личное возрождение... Как в кинематографе, пронесится перед нами вся разорванная, загубленная, отверженная, безумная и жаждущая все же искупления и более всего успокоения жизнь поэта. Но и на самом дне этой чаши позора и отверженства неистребима детская, искренняя религиозность Верлена, пленительная кротость его падения. Если он и гибнет, то Рай тем не менее остается Раем и небо не перестает сиять!.. Читая «Записки» Верлена, чувствуется, что ему остается один выход — умереть по-христиански. Так он и сделал; для этого в нем нашлось достаточно силы, веры и кротости. Ничего не может быть трогательнее смерти Верлена. Он ничего не просил более у человечества, кроме чистой постели и скромной коморки, предоставляемой ему его Евгенией<sup>28</sup>. В полном одиночестве, едва сдерживая крики боли и душившие его рыдания, не веря ни во что, кроме Креста и искупления, как больное дитя, закрыл в послед-

---

<sup>27</sup> Имеется в виду Ж. Гюисманс, автор романа «Наоборот» («A rebours», 1884). В книге «Русские символисты» Эллис определяет Гюисманса как представителя эстетического направления в символизме и расценивает его творчество, прежде всего «A rebours», как «попытку <...> переоценить всю библиотеку мгновенной литературы с точки зрения эстетического солипсизма» (Эллис. Русские символисты... С. 20).

<sup>28</sup> Евгения (Эжени) Кранц — несостоявшаяся танцовщица, спутница последних лет и дней Верлена. Ей посвящена его книга «Песни к ней» (1891).

ний раз свои глаза бедный «вдовец», ироническая, дьявольская гримаса сбежала с его безобразного лица, безумные глаза стали снова тихими и кроткими, и он передал свою душу Тому, кому были посвящены и при жизни все его самые прекрасные стихи. И за ним «пришли люди в черных и белых одеждах, распевая латинские стихи, исполненные ужаса и надежды!»<sup>29</sup>

Эллис.ВСЕ

---

<sup>29</sup> См. примечание 20.

*Юлия ДОЛГИХ*  
(Санкт-Петербург)

## **Вампир как персонаж русской фантастической литературы начала XIX в.**

В начале XIX в. в фантастической литературе широко распространяются сюжеты о встрече со сверхъестественным. Обусловленные влиянием западной готической традиции и нарастающим с 10-х годов интересом к славянской мифологии, они представляют собой малые (преимущественно — прозаические) жанры, выполняющие развлекательную функцию в периодической печати. Доступные, благодаря журналам, многочисленные переводы произведений западных романтиков и предромантиков (А. Радклиф, Дж. Г. Байрона, Э.Т.А. Гофмана, М.Г. Льюиса, И.Ф. Шиллера и др.) провоцировали многочисленные заимствования, а порой и эпигонство при переносе западных мотивов в русский контекст. Особенно это коснулось отношения к демоническому миру. Элементы «инфернального» повествования, сперва эпизодически вводившиеся, например, в произведения с историческим сюжетом, к началу 20-х гг. приобретают самостоятельное сюжетообразующее значение. Романтическое восприятие демонического мира отразилось и на особенностях изображения русских демонологических персонажей, в частности, тех, благодаря которым в сюжете реализуется возможность нарушения границы между миром живых и мертвых. В этой статье будет сделана попытка сопоставить степени влияния западных готических канонов и фольклорных традиций на особенности изображения одного из таких персонажей, — вампира. Для этого кажется нужным рассмотреть отношение к его фольклорному прототипу и сравнить с зарубежной традицией изображения вампира, известной русским писателям в начале XIX в.

С точки зрения русского мифологического понимания, образ вампира не имеет однозначных характеристик, по которым его можно было бы четко идентифицировать наряду с другими мертвецами. Возможно, это послужило причиной того, что в культурном понимании этот персонаж часто наделялся общедемоническими чертами, отчасти обусловленными традицией западного «вампирского» пове-



ствования. Кажется, что размытая этимология названия «вампир»<sup>1</sup> способствует вариативности его изображения, в то время как упоминания «упыря» или «вурдалака» связаны непосредственно с русской фольклорной традицией и ставят вопрос чертах вампира, характерных для русского сознания.

Территориальные различия русского фольклора порождают многообразие мотивов действий покойников, степени наносимого ими вреда. Кроме того, общего устойчивого имени-названия персонажа для всей традиции, как указывает Л.Н. Виноградова, нет. Наиболее часто фольклорный образ вампира смешивается с образом ходячего мертвеца, а С.М. Толстая замечает, что само «хождение», вне зависимости от причины, понимается как действие демонических сил, вселившихся в мертвое тело<sup>2</sup>.

Причины, заставляющие вампира подниматься из могилы, исследователями условно представлены в двух концепциях, выраженных в неразорванной связи с миром живых и в «двоедушии». Последнее имеет в своем основании поверье о влиянии нечистых сил на тело умершего, а именно активности «бесовской» души, которая и заставляет покойника вредить окружающим. Этот вариант кажется наиболее близким к образу колдуна, который в южнославянских поверьях оказывается почти тождественным упырю. Примечательно, что «нечистота» покойного семантически тесно связана с мотивом неразорванных эмоциональных (родственных) связей, заставляющих покойного возвращаться в мир живых.

Персонаж, за которым так или иначе закрепилось имя вампира, включает в себя две условные подкатегории, — мертвец и упырь, которые, сильно отличаясь территориально, тем не менее, смешиваются в мотивах и функциях.

По мнению исследователя Л.Н. Виноградовой, ключевой формой воздействия мифологического персонажа на человека является оппозиция «вредить — помогать». В отличие от целенаправленного вредительства вампира-упыря, «цель» хождения вампира-мертвеца оказывается замаскированной бытовыми действиями. Практически каж-

---

<sup>1</sup> В словаре М.Фасмера (М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. М., 1986) «вампир» обозначен как позднее заимствование из французского или немецкого языков. По мнению Т. Михайловой, М. Одесского этимология «вампир» берет начало из тюркских или славянских языков, но однозначного мнения по поводу его происхождения в лингвистической среде нет (см. Т.Михайлова, М. Одесский. Граф Дракула: опыт описания. М., 2009).

<sup>2</sup> Толстая С.М. Полесские поверья о ходячих покойниках // Восточнославянский этнолингвистический сборник. М., 2001. — с.153.

дое возвращение в родной дом, так или иначе, оказывается для мертвеца связанным с работой или взаимоотношениями с близкими — т.е., со всем тем, что является естественным атрибутом мира живых. «На территории центральной Польши, — пишет Л.Н. Виноградова, — часто фиксировались былички, в которых рассказывалось, как вампир приходит к родственникам и помогает им по хозяйству: чистит и кормит коней, выносит навоз из хлева, косит траву, рубит дрова, молотит зерно»<sup>3</sup>. Можно предположить, что воспроизведение «прижизненных» бытовых действий в данном случае имеет оттенок автоматичности, с чем согласуются поверья о возможном противостоянии вампиру посредством введения его в недоумение каким-либо несоответствием привычного порядка вещей (например, предположение о женитьбе брата на сестре) или «занятия» его какой-либо работой. Таким образом, при сохранении цели косвенного нанесения вреда тем, к кому он является, вампир сохранял внешние атрибуты бытового проживания, сохраняя прежний вид «живого».

В подавляющем большинстве быличек, сюжет которых предполагает счастливое избавление от покойного, фигурирует мотив *догадки* об истинной сущности посетителя. В сюжетах быличек, приводимых Ж.В. Корминой, С.А. Штырковым содержатся примеры того, как догадка о «нечистоте» покойного наступает благодаря советам соседей/родственников и принятию превентивных мер, выявляющих демоническую природу мертвеца и прерывающих его контакт с живым. «Жертва» понимает, кто к ней ходит, не вследствие осознания аномальности действий и самой активности покойного, а через страх и предположение о его нечистой природе, т.е. в начале его визитов факт возвращающегося мертвеца настороженности не вызывает. Как пишут исследователи, «последняя реплика покойного, выдворенного из мира живых, — разбитые рамы, громкий стук закрывшейся за ним двери или, как в большинстве рассказов такого рода, исполненный бессильной злобы крик «А! Догадалась!», — она сигнализирует о том, что апотропеи сделали свое дело и опасный визитер выдворен наконец из мира живых»<sup>4</sup>. Таким образом, «реальность» визитов мертвого максимально приближается к сфере сна, где пробуждением от кошмара может послужить осознание нереальности происходящего. Ж.В. Кормина и С.А. Штырков замечают, что, в конечном счете, все меры противодействия покойному направлены на укрепле-

---

<sup>3</sup> Виноградова Л.Н. Народные представления о происхождении нечистой силы: демонологизация умерших // Славянский и балканский фольклор: народная демонология. М., 2000. — с.33.

<sup>4</sup> Там же. — с.216.

ние границы между миром мертвых и живых<sup>5</sup>. Здесь можно сделать предположение, что в быличках таким образом косвенно появляется мысль о гипнотическом влиянии мертвеца — погружение жертвы в состояние сна наяву, т.к. сон является в некотором роде пограничной зоной между миром живых и мертвых, где живой находится максимально близко к покойному.

Конечный предполагаемый результат посещения вампиром близких — болезнь или смерть того, к кому он является, что характерно как для вампиров-мертвецов, так и для вампиров-упырей. Но если стремление к «жизни» вампира-мертвеца акцентируется на воспроизведении «прижизненных» действий (хозяйственные работы, общение, любовные притязания), то в случае с упырем стремление к «живому» ассоциируется непосредственно с высасыванием крови.

Жажда крови занимает центральное место в их ночных посещениях, что несколько различает характер нанесения вреда близким: у мертвеца он выражен косвенно, у упыря же — сознательно.

Можно предположить, что причины активизации вампира-мертвеца и вампира-упыря кроются также и в разном отношении их к нечистым силам. Души «заложных» покойников, как указывает О.А. Черепанова, «поступают в распоряжение темных дьявольских сил»<sup>6</sup>. Люди верят, что к ним приходит не их родственник, а нечистый в его облике. Упырь-колдун же в большинстве случаев добровольно заключает сделку с темными силами и получает за это колдовские знания. Подобные различия отражаются также в облике вампира. Если мертвец, как правило, неотличим от живого по внешнему виду, то упырь имеет ряд отличительных признаков, которые варьируются в зависимости от верований на разных территориях (т.е., различные аномальные признаки: большая голова, зубы, красные глаза, отсутствие носа и т.п.).

Общим здесь кажется для мертвеца и для упыря возможность существования его ипостаси вне-телесно. В быличках один из часто встречающихся мотивов — «кажущееся» присутствие покойного, которое пропадает благодаря каким-либо внешним превентивным действиям (перекрестить, ударить). По данным Е.Е. Левкиевской, упырь (двоедушник) прячет свою душу под камень или она сама покидает тело, причиняя людям вред.

---

<sup>5</sup> Кормина Ж.В., Штырков С.А. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта севернорусской традиции). Восточнославянский этнолингвистический сборник. М., 2001. — с.219.

<sup>6</sup> Мифологические рассказы и легенды русского Севера; сост. О.А. Черепанова. СПб, 1996. — с.78.

Обобщая вышеизложенное, можно попытаться представить характеризующие вампира черты в виде списка:

- Происхождение из души умершего грешника.
- Маскировка под облик и стиль прежнего живого человека. Вид преимущественно антропоморфный, отдельные несоответствия (странности) могут служить причиной опознавания вампира.
- Активность привязана к коротким промежуткам времени (ночь, 40 дней, до крика петуха и т.п.), в отличие от персонажей, действующих «сезонно».
- Стремление к возмещению недостающих мертвому элементов, включенным в понятие «жизни» (кровь, общение, сексуальные связи и т.п.).
- Привязка к состоянию смерти (сна), превентивной мерой против которого служит пробуждение (вскрытие гроба, догадка и иные меры укрепления границ между миром мертвых и миром живых).
- Как уже говорилось ранее, при определении образа вампира большое значение имеют территориальные различия народных верований. Возможно, контаминация разных, на первый взгляд, персонажей (мертвеца и упыря) привела к появлению образа вампира, включающего в себя элементы и того, и другого и воплотилась впоследствии в литературном образе вампира, характерного для русской культуры XIX в.

По всей видимости, вампир как персонаж в русских поверьях играл примерно столь же значимую роль, сколь и остальные низшие духи. Возможно, поэтому место вампира в русской готической повести, основывающейся на фольклорном страхе, кажется условным. В то же время, на западе тема вампиризма получает раннее развитие (Дж.Б. Твитчелл устанавливает прямую связь между чудовищем Гренделом в английском эпосе о Беовульфе и вампиром<sup>7</sup>), а в начале XVIII в., вследствие «вампирической эпидемии»<sup>8</sup>, интерес к вампиру вспыхивает с новой силой. Мощным толчком к началу пристального внимания европейских ученых к «кровососущему монстру» послужила публикация трактата Д.А. Калмэ «Диссертация о появлении ангелов, демонов и призраков, а также о появлении вампиров в Венгрии, Моравии

---

<sup>7</sup> Twitchell J.B. The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature. Duke University Press Durham, N.C. 1981. — с.30–31.

<sup>8</sup> Речь идет о панике, вызванной сообщениями о нападениях вампиров на Балканах с начала 1720-х гг. Подробнее см.: A. Calmet. Dissertation on the Ghosts who return to Earth bodily, the Excommunicated, the Oupires or Vampires, Vroucolacas, etc.// A. Calmet. The Phantom World or, The Philosophy of Spirits, Apparitions, &c, &c. Philadelphia. T.K. and P.G. Collins Printers. 1850.

и Силезии» (1746 г.), побудившего германских поэтов увидеть в фигуре вампира художественный потенциал<sup>9</sup>. Ряд появившихся ярких произведений немецких романтиков (Г.А. Оссенфельдер «Вампир» (1748), Г.А. Бюргер «Ленора» (1773), И.В. Гете «Коринфская невеста» (1797)) дает вампиру его первое литературное оформление. При этом, как утверждает М. Саммерс, английские романисты не переняли вампира немецкой романтической школы, и могли вводить его в повествование лишь в определенных «кладбищенских» эпизодах, но до Дж.У. Полидори столь яркого раскрытия образа вампира в английской готике не происходит.<sup>10</sup> Показательно, что впервые повесть, названная как «История Вампира», вышла в «New Monthly Magazine» под именем Дж.Г. Байрона, что, по мнению Н.В. Измайлова, было вполне объяснимо с точки зрения причастности поэта к вампирической теме. Ученый пишет, что «признать <...> Байрона ее автором было тем легче, что в творчестве поэта, под чьим именем повесть стала известной, уже было упоминание о вампирах: в поэме «Гяур» (1813) одна тирада, содержащая проклятие герою от семьи убитого им Гассана, есть пожелание ему — после смерти стать вампиром и нести гибель самым близким ему и любимым существам».<sup>11</sup>

Еще до того, как русским романтикам стало известно произведение Дж. Полидори, не менее значимую роль в русской литературе сыграла баллада Г.А. Бюргера, повествующая о возвращающемся к своей невесте мертвце. Так же, как и на западе, «Ленора» приобретает популярность в России, что явилось поводом для многих литературных подражаний (Н.Ф. Грамматин «Усад и Всемила» (1810), П.А. Катенин «Ольга» (1815–1816), А.И. Мещевский «Лиля» (1815–1818), В.А. Жуковский «Людмила» (1808) и «Светлана» (1808–1812)).

Характерный для романтической литературы сюжет о любви мертвца к живому человеку стремительно распространяется и находит отражение во многих повествованиях того времени и поэтических произведениях (вспомним: О.И. Сенковский «Любовь и смерть», М.Ю. Лермонтов «Любовь мертвца», Н.А. Мельгунов «Кто же он?» и т.п.). Наиболее часто сюжетный элемент такого рода пред-

---

<sup>9</sup> Twitchell J.B. The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature. Duke University Press Durham, N.C. 1981. — с.33.

<sup>10</sup> Summers M. The Vampire: His Kith and Kin. London, 1928.

<sup>11</sup> Измайлов Н.В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. / Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М.П.Алексеева. Л. 1976. — с.511.

ставляет собой диалогическую реакцию: живой тоскует по мертвому возлюбленному, и тот возвращается.

Можно сделать предположение, что «мертвость» потустороннего посетителя является лишь средством изображения барьера между мирами, который преодолевается влюбленными — что характерно для романтического сознания. Однако мир мертвых — мир потустороннего, «страшного». Учитывая, что отношение к демонологии XIX в. в русской культуре было двойственным (с одной стороны, в «страшном» видели возможность поиска новых форм и сущностей, с другой — христианское мировоззрение сдерживало чрезмерную идеализацию демонического мира), контакт с мертвыми далеко не всегда заканчивался благополучно. Т.А. Китанина в своей работе «Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о соперниках и призраках)» замечает, что «... чаще свидания с мертвой возлюбленной просто постепенно уводят героя от мира живых, и он вскоре умирает, соединяясь с ней в смерти»<sup>12</sup>.

Рассматривая именно эту ситуацию вторжения покойного в мир живых, можно предположить, что внешняя сторона таких сюжетов оказывается логически разделена на два инварианта, которые связаны с эстетической функцией и стилем произведения. В одном случае вторжение нечистых сил обусловлено нравоучительной целью повествования (например, причиной «наказания» смертного может являться совершение греха). С другой стороны, художественный замысел может иметь целью наиболее полно выразить атмосферу ужаса, в которую погружается герой: в этом случае кажется очевидным сходство с традицией «френтического» повествования. Исследователь В.В. Сдобнов замечает, что в 20-е гг. в русской литературе укрепляются два подхода в изображении демонического: таинственный «романтический» и грубовато-простонародный<sup>13</sup>. Обращение русской готики к фольклорному наследию, вероятно, явилось одной из причин большей популярности образа мертвеца, чем упыря, учитывая, что присутствие первого было характерно для восточнославянских поверий.

Можно предположить, что от любовного сюжета отношений мертвых с живыми и идет традиция изображения вампира. На западе в конце XVIII в. происходит перестановка причин: уже живой жаждет любви мертвеца, а мертвец — жизни земного возлюбленного.

<sup>12</sup> Китанина Т.А. Материалы к указателю литературных сюжетов (сюжеты о соперниках и призраках) // Русская литература. №3 СПб., 1999. — с.213.

<sup>13</sup> Сдобнов В.В. Русская литературная демонология. Этапы развития и творческого осмысления. Тверь, 2002. — с.226–227.

Трактовку такого притязания условно можно разделить на две составляющих: в одном случае жизнь живого нужна как таковая, в другом — это мотив своеобразного нравственного испытания жертвы, находящейся под влиянием темных сил. Теоретически, второй вариант оказывается близок к мотиву продажи души. Как замечает Т.А. Китанина, «Мертвец и вампир могут выступать в функции беса в том случае, когда они теряют свои специфические черты и действуют как неопределенные демонические существа. В случае с мертвецом это происходит тогда, когда он при жизни не был знаком с невестой и начинает претендовать на нее только как inferнальная сила. Вампир же оказывается в позиции беса тогда, когда его жертва не становится сама вампиром, а просто погибает»<sup>14</sup>. Итак, образ вампира вновь оказывается разделен: с одной стороны, он может выступать в своем истинном (специфическом) обличье, и являться живому лишь с целью заполучить его жизнь (кровь), либо — выступать как демон, для которого не столь важно собственное физическое насыщение, сколь осознанное причинение вреда другим.

Первым английским вампиром такого рода стал лорд Ратвен (Ruthven), появившийся из-под пера Дж.У. Полидори в 1819 г. Здесь цель вампирского нанесения вреда выглядит довольно изощренной: не получив возможности морального разложения своего компаньона, он убивает его возлюбленную, потом — сестру. На то, что жажда крови здесь оказывается лишь формальным атрибутом вампирского образа, указывает не только сюжетная вставка поверья о необходимости для вампира раз в год пить кровь. Приводя отрывок из записей Дж.У. Полидори, К. Гелдер отмечает, что в замысле Дж.Г. Байрона (который и послужил сюжетным стержнем) нет указания на буквальное воскрешение вампира и мотив кровососания. В этой истории вампир возвращается для того, чтобы соблазнить сестру Обри, а имя, которое дает своему герою Дж. Полидори — лорд Ратвен, — является составным от Clarence de Ruthven, lord Glenarvon, под которым леди Каролин Ламб в 1816 г. в своем романе изображает самого Байрона. Таким образом, как отмечает К. Гелдер, Дж. Полидори, чей (изначально — пародийный) замысел органично вливается в готическую традицию, тем самым привносит в нее свое влияние, вводя нового персонажа, который в дальнейшем появляется во многих литературных подражаниях и театральных постанов-

---

<sup>14</sup> Китанина Т.А. Сюжет о безумной невесте и влюбленном бесе // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. В. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 1998. — с.138.

ках<sup>15</sup>. Можно сказать, что, благодаря замыслу Дж. Полидори, кровавый вампир неожиданно романтизируется, поднимаясь до уровня байронического демона.

Подобная ассимиляция вампира с демоном не могла не отразиться в творчестве русских романтиков. Однако можно заметить, что вампир Дж. Полидори еще не является обозначением сложившегося образа, а служит лишь наименованием персонажа. Как отмечает Н.В. Измайлов, «самое наименование — Вампир — стало обозначением существа, воплощающего в себе злое начало и творящее зло ради зла: вспомним, что много лет спустя, в конце 30-х годов, лермонтовский Печорин, размышляя о «необъятном наслаждении», которое он испытывает, доставляя горе и мучения влюбленной в него девушке, заканчивает свои размышления словами: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира...»<sup>16</sup>.

Возможно, русская поэтика XIX в. была больше поглощена рассмотрением противоречий демонического образа, который, по утверждению М.П. Гребневой, «состоит как бы из одновременных и взаимодействующих между собой пластов — «языческого» и «христианского» по происхождению»<sup>17</sup>. Схожее же отношение вызывает к себе и вампир. Вампир западный — это имя псевдо-байронического персонажа, в то время как вампир в русском понимании мало чем схож с лордом Ратвенем и сильно укоренен в своем фольклорном окружении.

Такой способ изображения вампира проявляется в произведениях А.К. Толстого «Семья вурдалака» (1839) и «Упырь» (1841), где происходит фольклоризация литературного «страшного» повествования. Характерно, что если в данном случае кровь осмысливается как метафора жизни, души, и потому становится предметом жажды вампира, символом, то в этом случае до известной степени прослеживается параллель с мотивом продажи души во френетическом повествовании: вампир, скрывая свои намерения под маской любовных/родственных притязаний, стремится заполучить человеческую кровь (душу). Разница проявляется в том, что вампиру, для того, чтобы ближе подобраться к объекту своего интереса, не нужно обещать ему материальные или сверх-

<sup>15</sup> Gelder K. Reading the Vampire. London and New York, 1994. — с.30–31.

<sup>16</sup> Измайлов Н.В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. / Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М.П.Алексеева. Л. 1976. — с.513.

<sup>17</sup> Гребнева М.П. Поэтика демонической темы в русской литературе 10–30 годов XIX века (Жуковский-Пушкин-Лермонтов). Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. н. Томск, 1995. — с.3.



естественные блага — обмануть жертву удастся с помощью фактической и внешней мимики под близкого человека.

На то, что для вампира важно не насытиться, а забрать жизнь родственника, также указывает сюжетная особенность: процесс высасывания крови нигде не описывается. На происшедшее указывают лишь намеки автора: болезнь, слабость, появление ранок, — но главным является сам факт: дед-вампир пьет кровь своего внука. В «Упыре» (1841) сходная ситуация: бабка должна выпить кровь своей внучки<sup>18</sup>.

Можно сделать предположение, что сочетание антропологической и демонической сущностей составляют двойственность образа вампира. В «Семье вурдалака» и «Упыре» вампир двуличен: Зденка и Сугробина представляются то обычным человеком, то вампиром. В образе Зденки в «Семье вурдалака» наглядно показывается конфликт двух начал: симуляция под прежнюю, человеческую личность (речевая эхолоалия, повторяемость бытовых действий) выглядит искусственно-карикатурно из-за просачивающейся сквозь нее демонической сущности. Думается, что разделение этих ипостасей может быть напрямую связано с еще одной особенностью русского готического повествования — смешение фантастики и реальности, как грань сна и пробуждения. В «Упыре» Руневский видит Сугробину как вампира, пребывая в болезненном сне, а, проснувшись, получает логическое объяснение происходящего. То же самое наблюдается в «Семье вурдалака». Как отмечает А.А. Полякова в своем исследовании «От романа к новелле («Семья вурдалака, «Встреча через триста лет»)), «бегство из деревни и схватка с упырями видится маркизу в бреду. Наутро он просыпается на дороге рядом со своим умирающим конем. Заключительная сцена ставит под вопрос достоверность всей истории в деревне».<sup>19</sup>

Похожая ситуация появления вампира в бессознательном состоянии человека прослеживается и в «Призраках» (1863) И.С. Тургенева. Неслучайно встречи с Эллис происходят ночью, в то время суток, которое ассоциируется со сном и, как следствие, состоянием героя, приближенным к миру мертвых.

Можно предположить, что известный мотив преодоления границ между мирами здесь проходит через мотив вампиризма: Эллис пьет кровь героя, становясь телесной, герой же, теряя ее, — слабеет, становится призрачным. Думается, формула «кровь=жизнь» позволяет рассматривать Эллис как вампира, учитывая одну из ее номина-

<sup>18</sup> Толстой А.К. Упырь. // Собр. соч. в 4 т. Т.3 М., 1964.

<sup>19</sup> Полякова А.А. От романа к новелле («Семья вурдалака, «Встреча через триста лет»)) // Готическая традиция в русской литературе (Сб. ст.). Отв. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. — с.123.

ций, высказанную самим рассказчиком: «Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир наконец?»<sup>20</sup>. Показательно, что в переводе Э.Золя повесть была названа «Вампир». Однако образ Эллис кажется далеким от черт, присущих фольклорному упырю и, согласно намеку на ее английское происхождение, — близок к образу западного вампира или ламии.

Зарождающийся и укрепляющийся образ вампира в творчестве русских романтиков, таким образом, оказывается представлен в нескольких разновидностях, объединенных общей рамкой мотивов крови и смерти. Отдельными вампирическими чертами наделены ведьмы у О.М. Сомова и Н.В. Гоголя. В повести О.М. Сомова «Киевские ведьмы» ведьма выпивает кровь из сердца любимого мужа. У Н.В. Гоголя в «Вие» панночка с такой же целью нападает на ребенка и окружающих. Н.В. Измайлов отмечает, что «в этих рассказах панночка нигде не называется «упырем» и т.п., но везде только ведьмой, и, таким образом, вампиризм, очевидно, мыслится неременным свойством ведьмы»<sup>21</sup>.

Кажется, что подобное видение вампира в русской литературе могло быть связано с литературным осмыслением готической традиции. Готическое повествование обращает внимание русской публики на вампира, образ которого оказывается восприимчив к разным трактовкам. Возможно, свобода такого изображения вампира связана с особенностью русского готического повествования, в котором логическая и мистическая сторона событий оказываются равноправны. Вампир, таким образом, существующий в пограничном между сном и реальностью пространстве, может быть наделен почти любыми характеристиками, приписываемыми ему бессознательным состоянием героя. Однако народные предания, которые являются неотъемлемым элементом готического повествования, сохраняют те черты, которые свойственны его фольклорному прототипу: жажда крови (жизни), привязка к ночному времени суток (состояние сна), симуляция под прежнюю личность и т.п.

Таким образом, можно сделать вывод, что основные черты, свойственные фольклорному образу вампира, не только сохраняются в русском культурном сознании XIX в., но и, в некотором смысле, служат базой для художественного осмысления образа вампира в русской готической традиции.

---

<sup>20</sup> Тургенев И.С. Призраки // Собр. соч. в 10 т. Т.7 М., 1962. — с.28.

<sup>21</sup> Измайлов Н.В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. / Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М.П.Алексеева. Л. 1976 — с.518.

## «Центрифуга» и «Лирень»: к истории взаимоотношений

Футуристическое литературно-издательское объединение «Лирень» образовалась в середине 1914 года в Харькове под руководством Николая Асеева, Григория Петникова и Божидара (Богдана Гордеева) и отличалось ориентацией на национально-архаическую традицию русского футуризма (прежде всего поэзию В. Хлебникова), с ее увлечением примитивизмом и словотворчеством. Издательство «Лирень» просуществовало вплоть до 1922 г., публикуя книги и сборники футуристов. К работе издательства в разные годы были привлечены Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Велимир Хлебников, Елена Гуро и другие. Из-за активного участия Николая Асеева принято считать «Лирень» группой, близкой «Центрифуге». Так, В. Марков в своей книге «История русского футуризма» характеризует «Лирень» как «странное», «гилейское ответвление» «Центрифуги» (Марков 2000: 210). В издательстве «Лирень» вышли три книги Асеева («Зор» (1914), «Ой конин дан окейн!» (1916) и «Леторей» — совместно с Г. Петниковым (1915)), однако одна из самых известных книг Асеева, «Оксана», была опубликована в 1916 в издательстве «Центрифуги». Поэтов обеих групп связывали не только дружеские отношения, но и совместное участие в различных кубофутуристических изданиях («Взял», «Весеннее контрагентство муз», «Московские мастера», а также в альманахе «Пета»).

Николай Асеев вошел в литературу как символист, он начинал вместе с Бобровым и Пастернаком в символистской «Лирике», а до этого печатался в «Весне», «сомнительном», по воспоминаниям Боброва (Бобров 1980: 7) альманахе Н. Шебуева, где поэты и познакомились. Далее, в январе 1914 г., Асеев с Бобровым и Пастернаком выходят из состава «Лирики» и основывают группу «Центрифуга», образование которой началось со скандала: в январе 1914 года Сергей Бобров, Борис Пастернак и Николай Асеев в одностороннем порядке «ликвидируют» книгоиздательство «Лирика», уведомление о чем рассылают бывшим соратникам<sup>1</sup>. Причин этому несколько, так, Сергей Бобров

---

<sup>1</sup> См., напр., Флейшман 2006: 522–523.

в своих поздних воспоминаниях называет главной причиной усталость от «теософии и мистицизма» Юлина Анисимова (Бобров 2005: 66), тогда как из переписки Пастернака с Сергеем Дурылиным, входившим в группу «Лирика», а также с Константином Локсом, можно сделать вывод, что причиной стали антисемитские высказывания некоторых членов «Лирики». Раскол сопровождался скандалом и едва не закончилось дуэлью между Пастернаком и Анисимовым<sup>2</sup>.

Спустя несколько месяцев раскол произошел уже в «Центрифуге»: дебютный альманах группы под названием «Руконог» содержал резкую критику на издания кубофутуристов и прежде всего на «Первый журнал русских футуристов» (главным врагом «Центрифуга» объявила Шершеневича, вражда с которым к весне 1914 длилась уже несколько лет<sup>3</sup>). Разгневанные наименованием «труссы, ренегаты, предатели, пассеисты» (Руконог 1914: 31) представители редакции «ПЖРФ» во главе с Маяковским послали в издательство «Руконога» гневное письмо с требованием объяснений, и полемика со страниц альманахов переместилась в кафе на Арбате, где впервые познакомились Пастернак и Маяковский. Эта встреча описывалась Пастернаком (дважды — в автобиографических повестях «Охранная грамота» и «Люди и положения») и Бобровым (в мемуарных записях 1960-х гг., опубликованных в собрании сочинений Пастернака)<sup>4</sup>. Со стороны «Центрифуги» помимо Боброва и Пастернака участвовал также поэт Борис Кушнер, оказавшийся в «Центрифуге» практически случайно и в издании журнала участия не принимавший, а со стороны «ПЖРФ» — Маяковский, Большаков и Шершеневич. Примечательно, что изначально составлявший своеобразный триумvirат «Центрифуги» Асеев в этой встрече не участвовал. Вот что пишет в своих поздних воспоминаниях Сергей Бобров по поводу отсутствия Асеева и его разрыва с «Центрифугой»: «Асеев принимал некоторое участие в этой неинтересной истории, так как ранее сообщил Шершеневичу о наших планах (*имеется ввиду выпуск «Руконога» и его полемическое содержание.* — Е.З.), и немедленно скрылся из Москвы, как только время пришло к развязке» (Бобров 2005: 67). И далее: «...увидев, что мы, рассорившись с анисимовской группкой, вдобавок оказались под огнем объединившихся (ненадолго) футуристов (кубо и эго), Асеев струхнул. И, опасаясь оказаться ни в тех, ни

---

<sup>2</sup> Об этом см. Кобринский, 2007: 313.

<sup>3</sup> Об этом см. Зеленкова, 2010: 116–117.

<sup>4</sup> Пастернак 2005 а: 214–216; Пастернак 2005б: 330, 332–333; Бобров 2005: 68–69.

всех, начал маневрировать: сперва сунулся обратно к Анисимовым, но его там на порог не пустили, а затем за нашей спиной попробовал сговориться с Шершеневичем» (Ibid.: 69). Поскольку это воспоминания 1960-х гг., то многое в них следует ставить под сомнение, к примеру, совершенно другую характеристику поведения Асеева дает Бобров в мемуарной заметке «Мое знакомство с Асеевым», написанной, очевидно, с расчетом на публикацию. Здесь ничего не говорится о разрыве или каком-либо «неблаговидном» поведении Асеева, однако можно увидеть попытку Боброва оправдать раскол «Центрифуги» и ее неучастие в литературной жизни столицы в начале 1920-х гг.: «Через семью своей будущей жены Н.Н-ч сблизился с этой группой (*Гилея*. — *Е.З.*), и тут оказалось, что его в Маяковском<sup>5</sup> (с которым они быстро сошлись), как и в Хлебникове привлекает так сказать их бунтарская сторона. Поваяло новым духом и от стихов Н.Н-ча.<...> Для Н.Н-ча это были переломные годы: и в Маяковском и в Хлебникове его привлекали раньше всего может быть их анархические и бунтарские настроения. Особенно увлекся Н.Н-ч Хлебниковым, и на многие годы. Короче, в поэзии Н.Н-ча выявилась, и что ни дальше, тем все яснее и яснее революционная струя, а также и древнерусские черты поэзии Хлебникова. Голос Асеева окреп и тон его изменился, это уже был не друг символистов, но грозный враг всякого сюсюканья, который каким-то вещам чутьем предугадывал — великие перемены, которые ждут нас в будущем»<sup>6</sup>.

Интересно сравнить эти строки с дневниковыми записями Боброва, относящимися к 1909 году: «Вчера с Асеевым с шебуевской

---

<sup>5</sup> Эпизод знакомства Асеева и Маяковского, личное обаяние которого сыграло решающую для Асеева роль, описан в воспоминаниях жены поэта, Ксении Синяковой. Вероятно, описываемый эпизод относится к осени 1913 года и в нем довольно интересно характеризуется позиция Боброва: «Однажды были у нас Асеев и Бобров. Позвонил телефон. Оказалось, что это звонил Маяковский. Он попросил разрешения зайти к нам с Василием Каменским. Нас это обрадовало, и мы, конечно, согласились. Но Сергей Бобров запротестовал, сказав, что он не любит других футуристов и не хочет с ними знакомиться, и, обратившись к Асееву, добавил:

— Коля, давай уйдем.

Но Коля не захотел уходить, возразил:

— А я очень хочу поближе познакомиться с Маяковским и послушать, как он читает свои стихи.

Бобров ушел, а Асеев остался. ... Асеев был потрясен... С этой минуты Асеев и Маяковский, два поэта, полюбили друг друга на всю жизнь» (Бобров 1980: 14–15)

<sup>6</sup> РГАЛИ, ф. 2554 оп.2 ед.хр. 268. Л. 3.

вечеринки пошли к нему. Живет он у черта на куличках — на Зацепе. По дороге зашли в пивную и выпили по кружке пива. Признаться, мне это очень не нравится. Ну, притащились к нему, чаю напились. Милый он мальчик, но уж очень темен... Когда я начал говорить ему об Уайльде, об искусстве, о литературе, он слушал меня почти с благоговением. Как только я рот открою, он замолчит и внимательно-внимательно поворачивает голову за мной — слушает. Говорят, что ни с чем не сравнима гордость дурака, если он случайно встретил человека глупее его. Но я не горд, а очень тронут, — право трогательно такое возмущение. И кажется у него есть талант. Хотя он сейчас барахтается в надсоновщине и нытье, но уже кое-что заметно»<sup>7</sup>.

В переписке Боброва с Пастернаком это периода содержится лишь одно воспоминание о расколе в «Центрифуге»: «Что до Николая — ничего, каналья, не пишет, хотя я и изоцрился все возможные средства выражения гению недоумения в отношении его поведения» (Пастернак 2005в: 172).

Общение и переписка Боброва и Асеева обрывается в апреле 1914. В переписке же Боброва с Пастернаком этого периода содержатся напряженные споры по поводу прошлого и будущего «Центрифуги», Бобров планирует второй сборник, собирает материалы, а Пастернак на Урале и не желает быть «жертвой» групповой идеологии<sup>8</sup>: «В небе гнездились мы также совершенно напрасно<sup>9</sup>, я этого не только не хотел, но всем существом своим этому противился; — что ж тут удивительного, что выпал я наконец из гнезда. ...Вообще, если «Лирика» была смешна в положении священнодействующего редингота, Руконог был пока гадким утенком всего. Недостатки первого нашего выступления лишены всякого корня, никакого труда не требуется, чтобы избавиться от них...» (Пастернак 2005в: 188).

Итак, Николай Асеев уезжает в Харьков, в Красную поляну, на дачу сестер Синяковых, где, вероятно, и оформился кружок «Лирень»: в Харькове жили Божидар (Б.П. Гордеев) и Г.П. Петников, а также сестры Синяковы. Название «Лирень» по всей видимости принадлежит Асееву, так как он планировал назвать так свою вторую книгу стихов, готовившуюся в «Центрифуге»<sup>10</sup>. Уже в 1914 году в издатель-

---

<sup>7</sup> РГАЛИ, ф. 2554 оп.2 ед.хр. 268. Л. 4–5.

<sup>8</sup> См. высказывание Пастернака по этому поводу: «Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью» (Пастернак 2005б: 214).

<sup>9</sup> Цитата из стихотворения Боброва «Турбопеан» (Руконог 1914: 28).

<sup>10</sup> См. Марков 2000: 211.

стве вышло три книги: литографированные сборники Асеева «Зор» и Божидара «Бубен» (конец августа) и «Фрагменты» Новалиса в переводе Петникова (сентябрь).

Переписка между Асеевым и Бобровым возобновляется также в сентябре 1914 года (дата первого письма Асеева 4 сентября, а дата получения Бобровым — 7 сентября — совпадает с датой самоубийства Божидара), однако письмо со стороны Асеева носит подчеркнуто официальный характер: «...открывая предполагаемыми изданиями деятельность в наступившем сезоне совет к-ва «Лирень» поручил мне предложить «Центрифуге» обмен отзывов и изданий. Отзывы могут быть помещаемы в готовящемся к выходу «Оповестнике речи», отводящем особый отдел событиям печатного мира»<sup>11</sup>. Не известно, что ответил Бобров, вероятно, был благосклонен, однако деятельность «Центрифуги» в это время практически замирает из-за финансовых трудностей, а также поскольку Б. Пастернак фактически отказывается от участия в группе, так же, как и Асеев, связывая свое будущее в литературе с фигурой Маяковского.

До конца 1914 года Бобров ничего не издает, а в 1915 году знакомится с Федором Платовым, владельцем книгоиздательства «Пета», на деньги которого собирается продолжить деятельность «Центрифуги». В начале 1915 года Платов издает свою книгу «Блаженны нищие духом: семьдесят стихов» под маркой «Центрифуги», где объявляет себя футуристом. Сотрудничество с Платовым позволило Боброву продолжить издательскую деятельность «Центрифуги», но перед этим Бобров под влиянием Платова работает в издательстве «Пета», результатом чего стал одноименный альманах, вышедший в 1916 г. и содержащий помимо стихов и прочих произведений самого Платова стихотворения Боброва, Большакова (порвавшего с Шершеневичем) и Асеева, а также Хлебникова, чье имя было выделено на обложке альманаха жирным шрифтом. Участие Хлебникова очевидно стало результатом примирения Асеева и Боброва, о котором свидетельствует реклама книг «Лирня» в «Пете», а затем и во «Втором сборнике Центрифуги».

Впрочем, в «Пете» Бобров довольно резко критикует сборник «Леторей» в библиографическом разделе, который полностью был составлен им самим (интересно, что отзыв на «Леторей» в отличие от всех других библиографических заметок был подписан не псевдонимом). Бобров ругает предисловие к «Леторею» (которое принято считать своеобразным манифестом группы, так как никаких других печатных выступлений, содержащих какую-либо программу, груп-

<sup>11</sup> РГАЛИ, ф. 2554 оп. 1 ед.хр.10. Л 1.

пой опубликовано не было) и говорит о том, что «авторы <...> самым патетическим образом пережевывают до смерти надоевшие максимы покойной «Гилеи» (Петг 1916: 38). Однако здесь же Бобров отмечает, что «стихи Асеева ясно показывают прогресс стихотворца», впрочем, не без капли дегтя сообщая о том, что автору и издателю следует избавиться «от задавливающего его техницизма и стремления именно к тому шаблонно-ритмичному и соразмерному стиху, который так поносил «Лирень» в предисловии» (Ibid.). Примечательно, что рядом с этим не самым благосклонным отзывом соседствует восторженная рецензия Асеева на поэму Маяковского «Облако в штанах» под названием «Поразительный успех!».

Следующий эпизод взаимоотношений «Лирня» и «Центрифуги» связан с выпуском «Второго сборника Центрифуги», сборника Асеева «Оксана», сборника Пастернака «Поверх барьеров» и стиховедческой работы Божидара «Распевочное единство». С середины 1915 года Бобров возобновляет работу над альманахом, заручившись поддержкой, прежде всего материальной, Ф. Платова. К тому же Боброву удалось расширить состав участников: к деятельности «Центрифуги» подключились К. Большаков, бывший сотрудник «Первого журнала русских футуристов» и оппонент «Центрифуги» во время встречи представителей двух редакций, а также В. Хлебников. Такое расширение состава группы было поддержано Пастернаком, который приветствовал объединение с Большаковым и Хлебниковым<sup>12</sup>. Участие Хлебникова Боброву обеспечил Асеев, участие Большакова — Пастернак. В своих письмах этого периода Асеев постоянно сообщает о «еще одном» стихотворении Хлебникова, приложенном к письму<sup>13</sup>. Вообще же сотрудничество Асеева с Хлебниковым было довольно плодотворным: в 1915 планировалось издание журнала художественной речи и критико-библиографии «Слововед», который станет заниматься «живой речью», отбрасывая все, что относится к «технике» и «художественности слова»<sup>14</sup>. Предполагаемыми участниками были также Маяковский, Крученых, Д. Бурлюк, Ивнев и Матюшин. Журнал так и не вышел. В издательстве «Лирня» опубликован также манифест Хлебникова «Труба марсиан» (1916), отдельным изданием вышла его пьеса «Ошибка смерти» (1916). В этот же период во втором альманахе «Центрифуги» публикуются Хлебников, стихи по-

---

<sup>12</sup> В одном из писем Боброву Пастернак отмечает: «Примирение твое с Б., Х. и др. меня радует» (Пастернак 2005б: 232).

<sup>13</sup> РГАЛИ, ф. 2554, оп. 1 ед.хр.10, Л. 5-7.

<sup>14</sup> См. об этом Хлебников 1990: 482.



койного Божидара, Пастернак, Ивнев, Широков, Олимпов. Впрочем, почти треть поэтического раздела занимают стихи самого Боброва (под различными псевдонимами). Однако Асеев в этом альманахе участия не принимает.

Один из самых интересных эпизодов взаимоотношений «Лирня» и «Центрифуги» связан с публикацией Бобровым под маркой «Центрифуги» книги Божидара «Распевочное единство». Книга была снабжена предисловием и комментариями Боброва, в которых он в свойственной ему снисходительной манере объясняет читателю суть книги, поправляет автора публикуемой работы, где-то предвосхищая или искажая действительное содержание книги (притом, что книга издавалась посмертно). Результатом стала резкая критика во «Временнике», альманахе, издаваемом в издательстве «Лирень». Вероятно, автором этой публикации был Асеев: «Изданное к-вом Центрифуга «Распевочное единство» Божидара явилось странным опытом саморекламы издателя на могиле не могущего защититься автора. Замысленная, очевидно, как боевое выступление в исследовании стиха, написанная великолепно горящим языком <...> книга эта издана г. Бобровым в виде ученической работы, снабженной снисходительным предисловием с одной стороны и комментариями с другой. <...> Кроме такого извращения умышленной внешности творения одного из самых молодых и горячих участников «Лирня» неприятно и грустно видеть как комментатор заботится об издании своих комментариев, якобы предвосхищающих мысли оригинального творения, <...> печатая титульный лист комментариев крупнейшим шрифтом и помещая своя личный автограф на обложке» (Временник 1917: 9). Очевидно подкрепляя свои выпады против издания Боброва, редакция «Лирня» в том же номере «Временника» среди анонсов деятельности издательства помещает следующее сообщение: «Лирень готовит к печати «Распевочное единство» Божидара. Книга будет очищена от всякого рода комментариев, дополнена пропусками и новыми схемами» (Ibid.). Реакция Боброва не известна, но в его архиве среди неопубликованных работ хранятся следующие записи 1917 года: «Вышла вторым изданием книга погибшего Божидара «Бубен». В примечаниях приятная статья Н.Асеева и отрывки из «Распевочного единства», напечатанные (*«в неверной редакции» — зачеркнуто.* — Е.З.), по черновику»<sup>15</sup>. Дальнейшего развития полемика по поводу публикации книги Божидара не получила, поскольку в 1917 году Асеев уезжает во Владивосток и на довольно длительный срок его сотрудничество с «Центрифугой» прерывается.

<sup>15</sup> Ф. 2554 оп. 2 ед. хр.106. Л. 8.

В 1917–18 гг. деятельность «Лирня» практически ограничивается выпусками «Временника» (основные участники — Асеев, Петников, Хлебников), также в 1918 году выходят две книги Петникова «Быт побегов» и «Поросль солнца», затем, в 1920 году книга того же Петникова «Книга Марии — Зажги снега». В 1920 году выходит серьезный коллективный альманах под одноименным названием «Лирень», где помимо Асеева, Хлебникова и Петникова публикуются Пастернак, Маяковский, Е. Гуро. Бобров в этом коллективном издании не принимает участия, однако в одном из «Временников» является публикация его поэтических сборников под маркой издательства «Лирень».

История творческих и издательских взаимоотношений «Лирня» и «Центрифуги» насчитывает более шести лет, однако следует отметить что поэтические и стилистические установки обеих групп (хотя вопрос об единстве этих объединений остается открытым) существенно различаются. Так, общей чертой поэтических опытов Асеева, Божидара и Петникова является установка на «дикое слово» (из манифеста «Несколько слов о Леторее»), а среди характерных приемов можно назвать стилизацию под древнеславянскую речь, словотворчество, невнимание к ритмической (метрической) стороне стихотворных текстов, а также использование зрительных эффектов (различных шрифтов) и примитивистская манера.

«Центрифугу» же отличало от других футуристических группировок прежде всего внимание к культурной традиции, установка на формальную новизну поэзии, практический отказ от словотворчества, подчеркнутая, иногда гипертрофированная метафоричность и эксперименты в области метрики и ритмики. В последнем особенно преуспел Бобров, настаивая на «сделанности» собственных стихотворений и называя их в соответствии с использованным размером.

### Литература

1. Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. XI. Борис Пастернак в воспоминаниях современников; сост., коммент. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака. М.: Слово, 2005. С. 63–71.
2. Бобров С.П. Записки о прошлом // Воспоминания о Николае Асееве. М, 1980. С. 6–11.
3. Временник. №1. М. [Харьков]: Лирень, 1917.
4. Кобринский А. Дуэльные истории серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007.
5. Марков В. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.

6. Пастернак Б. Люди и положения // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. III: Проза / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 295–346.
7. Пастернак Б.. Охранная грамота. // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. III: Проза / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 148–238.
8. Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. VII. Письма 1905–1926 / Борис Пастернак; сост., коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005.
9. Руконог. М: Центрифуга, 1914.
10. Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1990.

Татьяна КОВАЛЕВА  
(Новосибирск)

## Читательская стратегия в повестях Н.В.Гоголя

В русской литературе первой трети 19 века были сформулированы две творческие установки, которые впоследствии стали ассоциироваться с определенными, находящимися в оппозиции, авторскими системами. «Искусство для искусства» — пушкинская установка, которой Гоголь противопоставил свою: «Нельзя повторять Пушкина, т.е. нельзя творить «искусство для искусства», «как ни прекрасно такое служение». Искусству «предстоят теперь другие дела» — воодушевлять человечество в борьбе за Царствие Божие» [Зеньковский 1986: 127]. В основе этого противопоставления, лежит различное отношение этих авторов к идее соединения эстетического и этического в искусстве. Как известно, по складу своей натуры Гоголь был чрезвычайно склонен к морализму.

Прагматизм, заключенный в творческую установку, грозит любому автору разрушением художественной условности. С этой точки зрения интересно то, как Гоголь-автор, не нарушая канонов эстетического дискурса, контролирует процесс рецепции, тем самым, определяя для себя идеального читателя.

Неоднократно в своих статьях Гоголь называл своего читателя. Например, в «Выбранных местах...» мы читаем: «Завещаю всем моим соотечественникам... Соотечественники, я вас любил той любовью, которую не высказывают...» [Гоголь 1984: 181].

Цель Гоголя-автора, как носителя некоего высшего знания о мире, заключается в передаче этого знания всему человечеству. Человечество для Гоголя напрямую соотносится с понятием «соотечественник». Учитывая высказывания Гоголя о значении языка в культуре нации, можно утверждать, что помимо территориального ограничения и осознания своей гражданственности, на конкретного реципиента накладываются языковые (в гумбольдтовском понимании), т.е. национальные ограничения. Эта идея актуализирует в творчестве Гоголя принципиально важную для его художественной системы оппозицию свое/чужое. Например, слово «латынщик», имеет в «Вечерах...» отрицательную коннотацию: «человек, принадлежащий другой культуре».

Национальное в триаде «Автор–Герой–Читатель» становится коммуникативной магистралью, через которую транслируется сверх-

информация. Оно, в коммуникативном плане, становится пресуппозицией, которая, зачастую, эксплицируется самим Гоголем через композицию текста, превращая национальные коннотаты в «фактор художественного впечатления» (М.Бахтин). Например, глоссарий, прямая функция которого заключается в том, чтобы давать толкование слов, начинает осмысляться эстетически, поскольку входит в структуру цикла.

В ранних текстах экзистенциальная функция автора проявляется в том, чтобы вернуть читателя к народным истокам, соединить его с героем в карнавальном смехе.

В статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь пишет: «Пушкин при начале своем уже был национален, потому что истинная *национальность состоит не в описании сарафана*, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает сторонний мир, но *глядит на него глазами своего народа*, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» [Гоголь 1984: 60]. Другими словами, авторское национальное самосознание проявляется не только в объекте изображения, но и в особой точке зрения.

Гоголь-автор реализует свою стратегию через акториальный нарратив. В предисловии появляется рассказчик. Он, обращаясь к читателю, вводит его в текст, тем самым, указывая имплицитному читателю направление авторской стратегии. Попадая в текст, эксплицитный читатель становится имплицитным зрителем — косвенным объектом фокализации. Именно на этом повествовательном уровне осуществляется сверхкоммуникация автора и читателя.

В предисловии к «Вечерам...» читаем: «**Это у нас вечерницы**. Они, изволите видеть, они похожи на **ваши** балы; только нельзя сказать чтобы совсем», «...что творилось в православной стороне **нашей**», «А про сад и говорить нечего: в Петербурге **вашем**, верно, и не сыщите такого». Подобные оппозиции в речи рассказчика, которые в первую очередь указывают на мировоззренческие различия, говорят о том, что эксплицитный читатель не принадлежит миру Рудого Панька. Эту же функцию выполняет глоссарий, включенный в текст. Эксплицитный читатель наделяется рядом характеристик: это житель Петербурга, человек светский.

Авторская стратегия «возврата и соединения», описанная выше, направлена в первую очередь на русского *светского* человека, с которым у Рудого Панька (как представителя народного начала) не осталось ничего общего, кроме национальных корней. Если автор из общей массы читателей отбирает для себя читателя-соотечественника

(национальный критерий), что эксплицировано в гоголевском публицистическом дискурсе, то рассказчик как текстовая репрезентация автора — светского человека (социальный/хронотопический критерий), что эксплицируется в стратегии нарратива. В творческом сознании Гоголя два этих критерия находятся в прямой зависимости, в тексте могут подменять друг друга, образуя при этом некий концепт идеального читателя.

Общее-национальное становится пресуппозицией коммуникации. Пасичник говорит с читателем о своих обычаях, о «языке православном», о русских дорогах. Он допускает вопросы типа: «...знаете ли вы дьяка диканьской церкви, Фому Григорьевича?», тем самым вводит персонажа в круг общих знакомых. Рассказчик зазывает читателя к себе в гости, заманивая «горячим книсшем с маслом», «грушевым квасом с терновыми ягодами» и рассказывая о гостеприимстве своей хозяйки — «Приезжайте только, приезжайте поскорей!». При этом указывает свой адрес. Гоголь-автор создает иллюзию отсутствия границы между текстом и реальностью. Он втягивает читателя в текст, создавая для него статус желанного гостя.

Если в предисловии Рудым Паньком через оппозиции констатируется разница между мировоззрениями рассказчика и эксплицитного читателя, то в повестях эта разница исчезает. Эксплицитный читатель, который в тексте является одним из основных средств манипулирования сознанием имплицитного читателя, перестает быть чужим. Он, слушая различные истории о малороссийской народной жизни, символически объединяется с рассказчиком и переживает вместе с ним увиденное им же (национальное гулянье, питье, украинскую ночь и т.д.).

Имплицитный автор, который проявляет себя на стыке повествовательных уровней — в лирических воспеваниях прекрасных дней и ночей Малороссии (в этих случаях стирается граница между акториальным и аукториальным нарративом), начинает исполнять для читателя роль нарративного гида, фокусирующим взгляд имплицитного читателя на принципиально важном для себя событии.

Читательскую стратегию «Вечеров...» можно описать метафорически: прочитать «Вечера...» — это как будто побывать в гостях у Фомы Григорьевича. Читатель приезжает в гости и слушает рассказы, сидя в тесном кругу рядом с другими персонажами (т.е. хронотопически соединяясь с ними). А на другой день вместе с персонажами просит рассказать еще что-нибудь. Показательно то, что некоторые реплики рассказчика имеют двойную адресацию. Это может быть и персонаж, который просит рассказать еще что-нибудь, а может быть

и эксплицитный читатель: «Ей-богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, и отвязаться нельзя! Ну, извольте, расскажу, только, ей-ей, в последний раз» («Заколдованное место»).

«Миргород», с точки зрения авторской/читательской стратегии, представляет собой переходный текст от раннего творчества к позднему. Связь с «Вечерами...» отмечается самим автором в заглавии: «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Начало первой повести «Старосветские помещики» фиксирует переход Гоголя-автора от субъективного повествования к «более объективному»: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень... Я отсюда вижу низенький домик...». События излагаются от первого лица, как и в «Вечерах...», но исчезает посредник между автором и читателем — рассказчик-персонаж.

Эксплицитный автор-«Я» начинает реализовывать читательскую стратегию «Вечеров...» на уровне сюжета. Он сам приобретает статус гостя: гостит у Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, проезжая через Миргород, узнает о судьбе Ивана Никифоровича и разговаривает с Иваном Ивановичем о «том деле».

Авторская объективность стратегически направлена на сохранение читательского доверия, с одной стороны, а с другой стороны, такая позиция автора (он еще не оторван от малороссийской народной культуры) безболезненно меняет позицию читателя на более отстраненную.

В этом проявляется проблема соотношения индивидуального и народного начала: автор/читатель еще не оторван от коллективно-национального, но уже ему не принадлежит. Если в ранних текстах главное — состояние мира, то далее проблематизируется положение человека в этом мире. Гоголь, автор стремящийся соединить всех в единое народное тело, пытается решить эту проблему в «Тарасе Бульбе» (отчасти еще и в «Вечерах...» — в повести «Страшная месть»). Максимально отстранившись от изображаемых событий (повесть содержит в себе черты эпопеи), Гоголь решает эту проблему не на уровне особой композиции как в «Вечерах...», а на уровне сюжета.

Показательно, в этом смысле, название 6 главы «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Глава 6, из которой читатель легко может узнать все то, что в ней содержится». Имплицитный автор, *как бы* убирая название, *как бы* отказывается от комментария к своему тексту, предоставляя читателю возможность интерпретировать текст самостоятельно. Но в этом и содер-

жится его стратегия — указать читателю на сам факт отсутствия нарративного комментатора, как это было в «Вечерах...». Прагматичный Гоголь-автор не исчезает, он репрезентирует себя в авторских отступлениях, т.е. на сюжетном уровне.

Переходность «Миргорода» проявляется в совмещении малороссийского и русского. Автор не противопоставляет малороссийское (народное) русскому (социально маркированному) как это было в «Вечерах...». В.Мароши пишет, что «казак Тарас Бульба оказывается персонафикацией русского народа» [Мароши 2000: 89]: «Это было, точно, необыкновенное явление *русской силы*: его вышибало из народной груди огниво бед» («Тарас Бульба»). Автор легко заменяет один славянский народ другим через национальный концепт силы.

Перефразируя Ю.Манна, который сказал, что в поздних текстах «гоголевская фантастика ушла в стиль», можно сказать, что гоголевская стратегия ушла в сюжет.

Исчезновение нарративной маски рассказчика «Вечеров...», которым характеризуется динамика авторской стратегии, определяет и развитие читательской стратегии. Читатель должен занять отстраненную позицию (которая включает в себе этическую позицию: «посмотреть на себя со стороны», активно используемую Гоголем в метафоре «искусство-зеркало») по отношению к изображаемому, т.е. критически переосмыслить свою стратегию в «Вечерах...»

В поздних текстах меняется топография: из хутора Диканьки место действия переносится в Петербург. Эксплицитный читатель «Вечеров...» (житель Петербурга) становится персонажем. В связи с этим можно сказать, что читатель петербургских повестей слушает рассказ о самом себе. Такой психологический контекст, основанный на доверии к автору «Вечеров...» подкрепляется топографической точностью описания города Петербурга. Нет в тексте К-н. мостов, N-улиц и т.д. Маркович пишет, что «в повестях Гоголя о Петербурге много примет фактической достоверности. Гоголь поселял своих героев на улицах, где жил сам, где ежедневно проходил, направляясь на службу, в редакции, в гости к землякам и знакомым» [Маркович 1989: 12–14].

Такая неприметная, на первый взгляд, деталь выполняет **первый этап** авторской стратегии: через момент узнавания включает конкретного читателя в текст. Топография города становится пресуппозицией коммуникации.

Многие исследователи писали о проницаемости границы между фантастическим и реальным в текстах Гоголя. Причем, эксплицит-



ный автор рефлексивует эту особенность в самом тексте, говоря о себе в третьем лице (имитируя безответственность имплицитного автора по отношению ко всему происходящему в тексте): «Но страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... <...> Во-первых, пользы отечеству никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже пользы нет. <...> Ну, где же не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (Гоголь «Нос»).

Мерцающая граница между фантастическим и реальным, между подлинным и фиктивным «Я» в тексте, фиксирует, через подобные гоголевские отступления, проницаемость границы между текстом и реальностью. Гоголь, как прагматичный автор, цель которого изменить реальную действительность, играет с условностью художественного текста. Через момент узнавания топографии города автор «втягивает» читателя в текст, делает его персонажем, посредством этого производит в сознании читателя обратную процедуру: накладывает свой художественный текст на реальную действительность, что выразится в таком литературном явлении как «текст города». Достоверность описываемого подерживается в сознании читателя различными слухами (например, слухи о прогулках носа, о появлениях мертвого чиновника и т.д.). В.Маркович отмечал, что слухи в начале 19 века отчасти заменяли СМИ. Поэтому использование слухов (источник новостей), как психологического воздействия на читателя (наряду с топографией Петербурга), поддерживает эффект достоверности.

Когда мы отмечаем, что читатель заключается в текст и становится персонажем, мы имеем в виду не форму читательской стратегии идентификации, которая, в сущности, является непродуктивной для восприятия качественного художественного текста, а стратегию «зеркального отражения», культивируемую самим Гоголем. За счет этого реализуется **второй этап** авторской стратегии, который может существовать лишь при условии читательской отстраненности: смех над самим собой как способность человеческого сознания к самоочищению.

Смех позднего Гоголя — это не карнавальный, не созидающий смех. Ю.Манн писал, что к середине 30-х годов в творчестве Гоголя происходит перелом. Делая человеческое лицо объектом осмеяния, Гоголь-автор покушается, как писал С.Бочаров, на человеческую природу, его подобие Богу.

Важным является то, что эксплицитный автор также является жителем Петербурга. Но он не причисляет себя к числу остальных жи-

телей, к миру персонажей. За счет этого создается повествовательная иерархия (аукториальный тип повествования), которая включает в себе иерархию морально-нравственную. Гоголь-автор не доверяет ни одному из персонажей указывать читателю путь интерпретации текста (как это было в ранних текстах). Автор делает это сам. Поскольку лишь отстраняясь от русской жизни, можно увидеть ее целиком и без искажений. Отсюда в позднем творчестве Гоголя появляются «два русских мужика». Имитируя авторскую интерпретационную пассивность (например, рассуждения о том, как авторы могут брать подобные сюжеты), Гоголь провоцирует в читателе активный процесс самоидентификации, зачастую, проецирующийся в процессе самоидентификации персонажей (например, рассуждения майора Ковалева о том, что человек без носа — это черт знает что).

Смех, в этом случае, мыслится Гоголем как один из способов активации этого процесса. Различая «смех со всеми» (карнавальный смех — стратегия «Вечеров...») и «смех над другим» (обличающий смех — стратегия «петербургских повестей»), Гоголь-автор выстраивает такой тип коммуникации, в которой перестает различаться объект осмеяния, поскольку эксплицитный автор открыто иронизирует и над читателем, запутывая его. Метаметафора «искусство-зеркало», которая будет эксплицитирована в эпиграфе к «Ревизору» и которая в «петербургских повестях» активно реализует себя на мотивном уровне, представляет собой модель субъект-объектных отношений в художественном дискурсе Гоголя, поскольку, в конечном счете, оказывается, что поздний текст Гоголя, как пишет С.Бочаров, это «оплеуха, которая сталкивается с евангельской ланитой» [Бочаров 1999: 105]. Читатель, получив удар, должен подставить другую щеку.

Национальная специфика данной коммуникации нам видится в идее религиозного очищения через смех, освобожденный от карнавального начала; и в способности адекватного принятия имплицитным читателем гоголевской стратегии очищения: ибо есть у русского человека «отвага оторваться от самого себя и не пощадить даже самого себя» («Приложения к «Ревизору»»).

Стратегия Гоголя-автора и его идеального читателя характеризуется изменением от раннего творчества к позднему. Стратегия автора меняется: со смехового объединения — на отстранение и очищающее осмеяние. А стратегия идеального читателя: с совместного созерцания — на отстранение от самого себя и очищение через смех. Таким образом, попытка Гоголя-автора изменить читателя посредством вовлечения в малороссийскую культуру сменяется непосредственной сюжетной манифестацией пороков читателя.

## Литература

1. *Зеньковский, В.В.* История русской философии / В.В.Зеньковский. — М., 1986.
2. *Гоголь, Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. -Т.7.
3. *Гоголь, Н.В.* Несколько слов о Пушкине // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. -Т.7.
4. *Мароши, В.В.* Имя автора / В.В.Мароши. — Новосибирск, 2000..
5. *Маркович, В.* Петербургские повести Н.В.Гоголя / В.Маркович. — Ленинград, 1989.
6. *Бочаров, С.Г.* Вокруг «Носа» // С.Г.Бочаров. Сюжеты русской литературы. — М., 1999.

Ольга МАКАРЕВИЧ  
(Нижний Новгород)

## Imitatio как один из принципов поэтики Н.С. Лескова

На церковность не для чего злиться, но хлопотать надо  
не о ней. Ее время прошло и больше не возвратится,  
между тем как цели христианства вечны.

Н.С. Лесков.

Из письма к А.С. Суворину,

9 октября 1883 г., Санкт-Петербург

«Поминайте наставников ваших, которые проповедовали вам слово Божие, и, взирая на кончину их жизни, подражайте вере их» (Евр. 13:7) — именно эти слова апостола Павла лежат в основе основного структурообразующего принципа агиографии — изображения святой жизни подвижника через сопоставление его подвига с подвигом других святых. В христианстве эта мысль продуцируется на потенциальную возможность для каждого человека быть подобным Христу в земной жизни.

Однако подобная топика не является принадлежностью исключительно средневекового мировосприятия, она продолжает оставаться актуальной и позднее, отражаясь в творчестве многих писателей XIX–XX веков [1]. Общая универсальная схема принципа imitatio видна в процитированных выше словах апостола Павла, и она позволяет нам говорить об imitatio как сюжетном мотиве, где роль предиката играет идея повторения подвига святого (а для мучеников основной подвиг — это их мученическая смерть, сопровождающаяся обязательным прощением мучителей). Двумя же необходимыми предикату актантами становятся, с одной стороны, подражающие, а с другой стороны, «наставники», аксиологическая характеристика которых выстраивается на основании двух критериев — проповедываемого слова и совершаемых поступков, подтверждающих сказанное [2]. Своеобразная «отсылка к авторитетам», характерная для imitatio, определяет поступки и поведение героев, одновременно выражая авторскую интенцию и направляя восприятие текста читателем.

Смысловое наполнение принципа imitatio не исчерпывается идеей подражания (хотя именно так обычно переводят на русский язык данную латинскую лексему). Если целью подражания является наи-

более точное и полное воспроизведение оригинала, то идея *imitatio* может быть передана словом «последование». Оно отличается от воспроизведения прежде всего сознательностью выбора пути и субъективным осмыслением воспроизводимой модели. Обращаясь к существующим поведенческим стереотипам, избравший для себя путь *imitatio* может избирать способы, прямо противоположные общепринятым (классическим примером может стать поведение юродивых); и если нормы внешнего церковного благочестия строго регламентированы, то путь внутреннего, духовного «праведничества» для каждого оказывается собственным, неповторимым. Обращение к данному принципу в древнерусской литературе было обусловлено прежде всего стремлением автора жития акцентировать подвиг святого, возвеличить своего героя, сопоставляя его христианский подвиг с уже существующим канонем. Новая литература, обращаясь к использованию этого принципа, детально разрабатывает не канонические элементы, а уникальные, неповторимые, позволившие герою пройти по пути нравственного перерождения. Поэтому принцип следования поступкам святых оказывается созвучен творческой идее Н.С. Лескова, «чудо» для которого — это чудо нравственного возрождения человека, совершающееся в бытовой, повседневной среде, но не потерявшее свой высокий этический пафос.

Вопрос о влиянии средневековой литературы, как древнерусской, так и западноевропейской, на творчество Лескова неоднократно ставился в лесковиане. Однако цель подобных исследований обычно ограничивается попытками выявить древнерусские тексты и тексты христианской литературы, ставшие источниками для тех или иных произведений писателя [3]. Однако в научно-исследовательской литературе до сих пор не поднимался вопрос о влиянии средневековой поэтики на творчество писателя.

В письме к А.С. Суворину 26 декабря 1887 г. Лесков отмечает: «Пролог — хлам, но в этом хламе есть картины, каких не выдумаешь. Я их покажу все, и другому в Прологе ничего искать не останется. Я вытянул всё, что пригодно для темы». Таким образом писатель определяет принцип, который становится основой для обработки авантекста: «Пролог» — источник общей темы, но не источник сюжетно-мотивного построения текста. Заимствуя из проложных новелл образы святых, Лесков своей авторской волей ставит героя в ситуацию выбора, делая акцент на психологических мотивировках того или иного решения, внутренних борениях и сомнения своих героев. В проложных житиях читатель узнавал о подвиге святого и его прославлении; читая лесковские переложения про-

ложных житий, читатель видел человека, выбирающего свой духовный путь. Может быть, именно в этом причина того, что Лесков так интересовался протестантскими учениями, ведь если православие представляет верующему иконостас уже достигших святости, то западное христианство акцентирует внимание на *пути* святого к подлинному благочестию. Примером здесь может быть, например, Аза («Прекрасная Аза»), которая вынуждена стать «блудницей» и выносить оскорбления и упреки окружающих. Она разочаровывается в правильности своего поступка (напомним, что она отдает свое имение человеку другой веры и другой национальности, чтобы спасти его и его семью). И лишь проявивший сострадание путник помогает Азе вновь поверить, рассказывая ей об учении Христа. Однако писатель изменяет финал проложного текста (контаминируя его с другим проложным сюжетом [4]). Лесковская Аза в силу жизненных обстоятельств вынуждена была стать блудницей, и это не грех, в котором она должна раскаяться (как это представлено в проложном сказании), а ее подвиг, то испытание, которое она должна была вынести по воле Бога. Поэтому героиню Лескова читатель воспринимает не столько как раскаявшуюся праведницу, сколько как святую. Момент внутреннего перелома в душе Азы психологически мотивируется писателем. В «Прологе» он связан с раскаянием «девицы», для Азы он наступает лишь тогда, когда встречный, поделившийся с ней едой, рассказывает ей о «великом учителе» «взаимной любви» и «раскрывает в коротких словах» учение Христа. Спасший же Азу христианин (человек, а совсем не Ангел Божий — еще одно очень важное отступление Лескова от текста Пролога) находит для нее и ее образец для подражания — Св. Варнаву, называя Азу «дочерью утешения», потому что Иоссию называли «сыном утешения». Таким образом, ориентируясь на тот подвиг, которому соответствует жизненный путь героини, Лесков и выстраивает мотивную и образную структуру своего рассказа, и направляет читательское восприятие.

Первый вопрос, который необходимо поставить, говоря о принципе *imitatio* в творчестве Лескова, — это вопрос о том, кто может выполнять роль «наставника» для лесковских героев. Диапазон выбора здесь достаточно широк. Нам представляется, что можно выделить три основных группы образов. К первой можно отнести православных и, шире, христианских святых, включая сюда и самого Иисуса Христа. Именно подражание подвигу Иисуса Христа будет основным для героев Лескова. На его поступки и слова ссылаются практически все лучшие его герои. И свою жизнь они выстраивают если не сознательно подражая ему, то в соответствии с его учением. Нередко

герои Лескова следуют и примерам русских святых. Так, для княгини Протозановой и для отца Савелия Туберозова Н.С. Лесков выбирает общий идеал: им становится Дмитрий Ростовский. Обращение к его произведениям и его житию позволяет писателю выразить мысль о «человечности» истинной религии, о гуманистической ориентированности истинного христианства. К цитированию этого жития обращается княгиня Протозанова в диалоге с графиней Хотетовой, объясняя дочери Анастасии свое понимание истинной веры. Со ссылкой на его житие осуждает она поступок графини, строящей в селе новую церковь за счет собственных крестьян, доводя их до крайней нищеты и обрекая на голодную смерть ради внешнего благочестия.

Ко второй группе могут быть отнесены святые других религий (мусульманства или протестантизма), а также известные религиозные общественные деятели и проповедники. «Истинная вера» для писателя — это не приверженность той или иной церкви, не следование церковной традиции, а деятельная любовь к другим людям, поэтому герои Лескова могут объяснять свои взгляды и поступки, приводя в пример сюжеты других религиозных течений, помимо христианства (как, например, Зенон в повести «Гора»). К третьей группе можно отнести литературных персонажей, ставших «вечными образами» литературы, среди которых образ Дон Кихота занимает особое место в творчестве Лескова.

В данной статье мы рассмотрим только первую группу, воспользовавшись традиционной классификацией топосов *imitatio* в средневековой литературе. Цель исследования — дать характеристику особенностей поэтики «подражания» с точки зрения ее функций в произведениях писателя.

Одним из наиболее «популярных» в творчестве Н.С. Лескова становится принцип *imitatio angeli*. В основе его реализации лежит один из любимых писателем художественных приемов — восстановление внутренней формы застывших языковых метафор. Примером здесь может стать метафора «нечистой совести», рассказываемая в «Легенде о совестном Данииле». Внутреннее просветление, которое отражается на лице героя в финале, соотносится с традиционным сравнением «светлой» внешности святого с ангельским ликом. Образ эфиопа в сознании читателя ассоциируется с совестью, но для самого героя оказывается «ангелом тьмы», освобождения от которого он ищет. Окружающие также воспринимают его подобно ангелу, принесшему «добрую весть», сам же Данила ищет лишь «просветления». «Просветление» здесь — это и очищение от темнокожего эфиопа, и внутреннее просветление, путь к истинному пониманию учения

Христа. Герой ищет не просто отпущения греха, он ищет образца, которому можно следовать — и обретает его. Не случайно в конце произведения сам Данила становится не только последователем Христа, но и сам — образцом для подражания и наставником.

Другой сюжетно-композиционный мотив, реализующий топику *imitatio angeli*, — это мотив бесплотной жизни в «Повести о богоугодном древоколе». Беззаботная жизнь нищего, лишенная материальных ценностей, становится образцом для всего города во главе с епископом: «И мы все тебе поревнуем, чтобы стать такими же, как и ты». Нищий же, молитва которого спасает город, в отличие от молитвы епископа, воплощает идею «нестяжательства». Епископ, молитва которого неугодна Богу, не грешен, в благодарность он дает дровоколо кров и пищу до конца жизни. Но он не может стать образцом для подражания, потому что его служба Богу лишь формальна. «Дровокол» не стремится послужить Богу, но ведет жизнь в труде, не желая большего, чем необходимо для жизни, поэтому его служба Богу действительна.

Наконец, один из элементов мотива *imitatio angeli* — мотив вписывания имен святых в небесные книги — получает своеобразное переосмысление в сказке «Маланья — голова баранья», где имя героини написано на камне, упавшем с неба, хотя в основе этого образа, несомненно, лежит также один из образов Апокалипсиса — образ падающих с неба камней.

Второй, не менее важный топос христианской литературы, переосмысленный Лесковым, — это топос *imitatio Mariae*. Этот топос традиционно разделяется на два вида, восходящих к двум библейским Мариям, один из них реализован в «житиях святых жен», другой — в «житиях святых блудниц».

Свое собственное «житие святой блудницы» Лесков создает в цикле пересказов Проложных легенд — это его «Прекрасная Аза», которая оказывается внутренне просветленной (в рассказе также находит отражение топос *imitatio angeli*) только после того, как героиня прошла через блуд и унижение.

Иной оказывается структура мотива *imitatio Mariae* в тех произведениях, в которых появляется образ «праведной жены». В позднем творчестве он реализован прежде всего в лесковских сказках «Час воли Божией» и «Маланья — голова баранья».

Героиня сказки «Маланья — голова баранья» живет в отдалении от деревни, на горе, в домике, напоминающем темную келью. Дорога в деревню и все пространственные ориентиры сказки так или иначе соотносятся лишь с «домиком на горе», в котором живет Маланья,



поэтому он становится своеобразным географическим центром. К хронотопу волшебной сказки восходят мифологемы реки и леса, однако отметим, что традиционного для волшебной сказки пересечения их главной героиней нет. Она остается в реальном мире, по «эту сторону», потому что в лесковском сознании она «праведница в миру». Отметим использование в тексте дейктических местоимений «эта тропинка», «вон там на пригорке» и др., указывающих пространственные координаты расположения домика — «на пригорке» «между двумя деревнями», что подчеркивает расстояние, разделяющее Маланью и жителей деревни как в физическом, так и нравственном отношении. Она столь же непритязательна в своих желаниях и столь же деятельностна, как нищий из «Повести о богоугодном дровоколе». И Маланью, и «девицу-отгадчицу» Лесков характеризует с помощью слова «беззаботный» («до других до всех ласковая, до себя беззаботная»), что также соотносится с образом Св. Марии, заботившейся о других более, нежели о самой себе.

Оценка героини окружающими соотносится также как с агиографическими канонами, так и с моделью жанра волшебной сказки. С одной стороны, она ведет себя как сказочный «дурачок», оказывающийся в итоге победителем. С другой стороны, описание жизни Маланьи отсылает к описанию жизни святого, которого пытаются заставить следовать общепринятым нормам поведения, тогда как сам он стремится действовать вопреки им, в соответствии с христианскими идеалами. Героиня хранит свою верность Божьим заповедям, не боясь осуждения людей. Модель своего поведения Маланья выстраивает, подобно христианским святым, в рамках модуса *imitatio*: ее идеал — безропотное смирение, ее цель — послужить Богу, она «не разбирает, что ей выгодно, а что не выгодно», заботы о материальном благополучии она возлагает на Бога («Даст Бог день — даст и пищу на день»), она всегда привечает странников и нищих. Маланья следует примеру русских святых: для нее предпочтительнее идеал непрерывного труда, нежели молитва и уход от мира. Для жития святой жены характерны не только желание принять монашеский обет, хотя она к этому и стремится, сколько благочестивая жизнь в миру, деятельная помощь ближним и постоянный труд, который становится своеобразной альтернативой постоянной молитве византийских пустынников.

Среди мотивов житий праведных жен мотив прядения встречается довольно часто, поэтому Лесков связывает этим мотивом и образ «девицы-отгадчицы» в «Часе воли Божьей», и Маланью. Однако Маланья у Лескова «прядет стоя», что соотносится с идеей послуш-

ничества, аскезы, только аскетизм этот — не ради службы Богу, а ради другого человека (в сюжете сказки — ради нищего странника). В авантексте сказки, в письме Карповой, хранящемся в РГАЛИ, Маланья носила имя Нужда. Изменив имя героини, Лесков уходит от прямолинейности выражения мотива осознанной беззаботности в характеристике Маланьи и, соединив его с мотивом прядения, выстраивает образ с ориентацией не на законы волшебной или легендарной сказки (а в авантексте был подзаголовок «фламандская легенда»), а на агиографическую типологию.

В «Часе воли Божией» появляется другой элемент, осложняющий мотив прядения, который типологически соотносим с образом Февронии («Повесть о Петре и Февронии Муромских»): героиня разгадывает предложенную загадку, как и Феврония, не переставая прясть. Кроме того, она, как и Феврония, обладает даром целительства — лечит Разлюля с помощью «придорожной травки».

Наконец, наиболее подробную разработку получает в творчестве Лескова принцип *imitatio Christi*. В древнерусской литературе важнейшим для реализации этого топоса является желание уподобиться Христу. Вербализованные отсылки к тем или иным поступкам Иисуса Христа («Будь воля Твоя над нами», «что ж делать — Христа били», «ваш Учитель просил делать добро и не собирать богатства» и т.д.) становятся мотивировками поступков лучших в нравственном отношении лесковских героев. Основной сюжетной ситуацией, раскрывающей мотив *imitatio Christi*, можно считать мотив мученической смерти, сопровождающейся прощением мучителей. Поздний Лесков воспринимает Иисуса Христа, прежде всего, как человека, но, тем не менее, никому из своих героев не дает пройти по этому пути до конца: выживают и Зенон («Гора»), и Панька («Дурачок»), и другие герои, каждый из которых по-своему готов отдать жизнь ради Его учения и ради веры. С одной стороны, это может быть объяснено осознанием величия подвига самого Иисуса, с другой — художественными задачами писателя, стремившегося показать чудо нравственного преображения человека, а не подвиг во имя веры; наконец, причину этого можно увидеть в том, что путь героев, подражающих Христу, еще не пройден, ведь помимо Страстного пути у героев существуют и другие идеалы и образцы для *imitatio*. Так, в легенде «Гора», говоря о христианском учении, Зенон в качестве примера-иллюстрации приводит не библейскую притчу, а легенду о Юзуфе и Зулейке из Корана, что также отражает одну из характерных черт мировосприятия Лескова (не постулирование веры, а деятельное последование христианским заветам делает человека христианином — ср. «не порода и не вера, а люди страдали»).

В рамках мотива *imitatio Christi* в творчестве Н.С. Лескова можно выделить две его функциональные разновидности. Одна из них связана с реализацией мотива смирения, другая воплощает мотив следования слову Иисуса Христа. Особое, предельно внимательное отношение к евангельскому слову — это сквозной мотив лесковского творчества. Один из интересных примеров здесь — рассказ «Христос в гостях у мужика», опубликованный с подзаголовками «рождественский рассказ», «посвящается христианским детям». Основной конфликт в рассказе выражен в диалоге главного героя, Тимоши Осипова, и рассказчика, его близкого друга: «Святое Писание знает и хорошо говорить о вере умеет, а к обиде такую прочную память хранит». И далее: «Писание ты знаешь, а сердце твое гневно и Богу не покоряется. Есть ли тебе через это какая польза в Писании?»

Сам Лесков читал Священное Писание предельно внимательно. Постижение внутреннего, глубинного смысла его истин рождало в сознании писателя желание «проговорить» свое понимание Писания. Сам процесс чтения преобразался в своеобразный диалог писателя с Богом. Таким воплощенным Словом Лескова становится выпускаемый практически одновременно с публикацией рассказа «Изборник отеческих мнений о важности Священного Писания» (СПб, 1881 г.).

Практически одновременно с исследуемым рассказом писатель создает рассказ «Христос в гостях у мужика». Сюжет его восходит, судя по всему, к «Народным христианским легендам» А.Н. Афанасьева, где широко представлен один из излюбленных легендарных сюжетов — о хождении Христа между людьми, специфика которого в т.н. «народном православии» в идее о прижизненном наказании за совершенные поступки [5]. Традиционно считается, что книгу эту Лесков очень ценил, в доказательство чего Шляпкин приводит надпись, сделанную писателем на сборнике: «Добрые люди, не крадите у меня эту книжку, уже три такие книжки украдены. О сем просит Николай Лесков» [6]. Пометы, сделанные писателем в этом издании [7], позволяют нам поставить вопрос об отношении Лескова к народной легенде и легендарной сказке.

Около легенды под литерой Е), помещенной составителем сборника в «Предисловии», возле слов «оттого-то вол употребляется человеком в пищу, а лошадь нет», Лесков пишет «из благодарности?» Очевидно, что приводимый Афанасьевым фольклорный текст амбивалентен, что противоречит поэтике подражания, пришедшей из литературных текстов.

Если следовать логике легендарных сказок, Тимоша Осипов, не желавший раскаться, должен был бы быть наказан Богом. Однако

не только конец рассказа, но и жизнь героя может быть названа если не счастливой, то благополучной: он обеспечен, у него есть жена и дети и т.д.

Оговорившись, что конец рассказа однозначно счастливый, укажем на еще один из источников этого текста. Образ, через который Христос дает знать о своем появлении людям, следующий: «Белая, как снег, рука, и в ней длинная глиняная плошка с огнем, такая, как на беседе Никодима пишется». Е.В. Душечкина [8], комментируя этот рассказ, возводит данный образ к библейскому образу перста Божьего. Однако Лесков в сборнике «Изречения древности» Г.А. Златогорского [9] помечает следующую цитату: «Долгие страдания подобны свече в руках человека, который ею освещает свое положение в отношении к Богу». Если следовать логике, подсказанной этой пометой, становится очевидно, что для Лескова образ свечи, которую человек держит в руке, в данном случае не столько метафора наказания, сколько метафора избавления от перенесенных страданий, метафора внутреннего света, к которому пришел герой в конце своего пути.

Следование идее подражания определяет не только образный и мотивный строй, но и композиционное построение произведений Лескова. Необходимость пройти по пути подражания, а значит, и по пути внутреннего самосовершенствования, требует от писателя использования возможностей хронологического сюжета, последовательно представляющего постепенное изменение героя. Эту структуру метафорически, но очень точно Визгелл называет «ожерельем эпизодов» [10]. Судя по всему, к агиографии восходит и столь часто используемая Лесковым рамочная композиция, которая допускает присутствие авторского голоса в начале повествования. Функция такого обращения к читателю в том, что Лесков получает возможность объяснить важность принципа *imitatio* для понимания идеи произведения. Так, в рассказе «Дурачок», приводя толкование лексемы «дурак», автор объясняет, что такие люди вовсе не глупы, а намного мудрее и ближе к Богу.

Генезис художественного принципа *imitatio* в творчестве Н.С. Лескова очень широк. Источником его в разных произведениях могут быть тексты Священного Писания или агиографическая литература, в т.ч. Лесков обращается и к апокрифическим сюжетам; для других текстов это религиозная легенда, третьих — обращение к философии Толстого. Так, в сборнике «Всходы», где в морализаторско-нравоучительной форме идеи Толстого высказываются его сподвижниками, некоторые части озаглавлены «О подражании Христу» (от-

метим, что для Толстого важен был также сам факт следования идеалу, по контрасту с идеями Иоанна Кронштадского, книга которого называется «Моя жизнь во Христе»). Наконец, определенную роль сыграла в поэтической обработке мотива и книга Фомы Кемпийского, пометы в которой отражают внимание Лескова к высказанным в ней идеям. Следует признать, что высказанная в данной статье рабочая гипотеза о функциональных возможностях принципа *imitatio* в творчестве Н.С.Лескова, требует создания доказательной базы в ходе дальнейшего изучения творчества Лескова в названном аспекте.

### Примечания

1. О принципе *imitatio* в древней и новой литературе см.: Руди Т.Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика / Под ред. С.А. Семячко и Т.Р. Руди. — СПб., 2005. — С. 59–101; Панченко А.М. О топике культуры (вместо заключения) // Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. — СПб, 1984; Панченко О.В. Поэтика уподоблений (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике и гимнографии) // ТОДРЛ. — СПб., 2003. — Т. 54. — С. 491–534; Picchio R. Models and Patterns in the Literary Tradition of Medieval Orthodox Slavdom // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists (Warsaw, August 21–27, 1973). — Vol.2 Literature and Folklore — The Hague; Paris, 1973. — P. 439–467.
2. Рассматривая структуру мотива, мы используем модель аналитического описания мотива, предложенную И.В. Силантьевым (Силантьев, И.В. Сюжетологические исследования. — М., 2009.)
3. См., например: Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. — Л., Наука, 1988; Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 5ти ч. — Ч 4. — М., 1998. Ранчин А.М. К поэтике литературной мистификации: Легенды Н.С. Лескова по старинному Прологу // Тыняновский сборник: Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. — М., 1998. — Вып. 10. — с. 96–117; Макарова Е.А. Формирование русской житийной традиции и ее отражение в творческом сознании Н.С. Лескова // Мотивы и сюжеты русской литературы: от Жуковского до Чехова. — Томск, 1997. — с. 130–138; Минеева И.Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук — СПб., 2003 и др.
4. Н.С. Лесков объединяет и творчески перерабатывает два сюжета Пролога — «Слово о девице» от 8 апреля и «Слово о покаянии» от 14 июня.

5. Пропп, В.Я. Русская сказка. М., Лабиринт, 2005. — с. 323–324.
6. И.А. Шляпкин. К биографии Н.С. Лескова. — «Русская старина», 1895 — №12 — стр. 211–212.
7. Афанасьев А.Н. Народные русские легенды, собранные А.Н. Афанасьевым / Изд-е Щепкина и Солдатенкова. — М.: Тип. В. Грачева и Комп., 1859. (Экземпляр хранится в мемориальной библиотеке Н.С. Лескова при доме-музее писателя в г. Орле). Инв. 610/125 оф. РК. ф. 2. оп. 2. 46.
8. Душечкина, Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра / Е.В. Душечкина. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1995. — с. 200–206.
9. Изречения древности. Сост. Г.А.Златогорский; Перевод. — СПб.: Издание Г. Дюнтца, 1884. Экземпляр хранится в мемориальной библиотеке Н.С. Лескова при доме-музее писателя в г. Орле). Инв. 610/81 оф. РК. ф. 2. оп. 2. 13
10. Визгелл Ф. Блудные сыновья или блуждающие души: «Повесть о Горе-Злочастии» и «Очарованный странник» Лескова // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 50. — СПб.: Наука, 1997 — С. 754–762.

## «Вмешательство живописи» Геннадия Гора: карикатура или автопортрет?

Как известно, ситуация всестороннего идеологического и эстетического контроля литературы, установившегося в СССР к началу 30-х гг., вынуждала литераторов использовать ради публикации своих произведений различные авторские стратегии, часто накладывавшие на текст дополнительные условия и ограничения. Таким образом, порой под влиянием цензуры и автоцензуры создавался дополнительный уровень «кодирования» художественного текста, нуждающийся в литературоведческом комментарии во избежание неполных или даже ошибочных интерпретаций произведения в целом.

В 1933 году в «Издательстве писателей в Ленинграде» под заглавием «Живопись»<sup>1</sup> вышла первая книга рассказов начинающего советского прозаика Геннадия Самойловича Гора (1907 — 1981). Сборник состоял из шести рассказов, из которых некоторые уже публиковались ранее, а один был выделен автором из неопубликованного романа «Корова»<sup>2</sup>.

Рассказы были объединены по тематическому признаку: сюжет каждого из них строился вокруг произведения живописи, так или иначе оказывающего влияние на окружающую действительность. При этом обязательно акцентировалась та или иная социальная или эстетическая проблема, отношение к которой декларировалось автором в отступлениях, заметно выделяющихся из текста и часто нарушающих стиль повествования. Так, рассказ «Стакан» — трагическая история художника Широкосмыслова, всю жизнь писавшего стакан, сочинявшего стихи о стакане, думавшего про стакан, и умершего по решению о том, что и весь мир, и он сам суть стакан — подавался как критика натурализма, бесцельно копирующего действительность, по сути же строился на доведенной до абсурда гиперболе и реализации метафоры, из-за чего «идейная» составляющая отходила далеко на второй план.

---

<sup>1</sup> Гор Г.С. Живопись. Л., 1933.

<sup>2</sup> Ср. рассказ «Колхозные ребята» в указ. соч. и главы I–III романа «Корова»: Гор Г.С. Корова: Роман, рассказы. М., 2001.

Сходным образом строились и другие новеллы, попавшие в книгу. Идеологически выверенные сюжеты — критика буржуазного искусства, обличение вредителей, гимны советизации крайнего Севера и т.п. — очевидным образом размывались вплоть до совершенной двусмысленности под влиянием сложных метафор и острачений, каскадных синтаксических параллелизмов, сложных монтажных приемов и т.п.

С современной точки зрения очевидно, что в начале 30-х годов молодой Геннадий Гор находился под сильнейшим влиянием обэриутов, что отчасти подтверждается и его позднейшими воспоминаниями<sup>3</sup>. И хотя стремился он к официальной советской литературной карьере, поддерживал знакомства с почти полным спектром ленинградских литераторов, в частности состоял в группе «Смена» (предводителем которой был опубликовавший в 1931 году доносительскую статью о Хармсе и Введенском Михаил Чумандрин), было очевидно, что Гор по меньшей мере на первых этапах своего творчества стремился к достаточно радикальным литературным новациям.

Андрей Битов не без основания при позднейшей публикации назвал первое крупное сочинение Гора, уже упомянутый роман «Корова», «сказанием о победе формы над содержанием»<sup>4</sup> — временами Гор пользовался весьма примитивными лозунгами и идеологическими клише («Социалистическая работа — это удар, это оружие, это метод, которому завидуют кулаки и подкулачники»<sup>5</sup>). Судя по всему, молодой писатель считал советскую идеологию своеобразной «добавкой» к собственно литературе и полагал, что наличие этой «добавки» автоматически снимает любые претензии с текста и оставляет автору определенное пространство для свободного творческого маневра.

Критики, однако, считали иначе. Первые же оценки книги в печати были весьма сдержанными: рецензенты журнала «Звезда» А. Бескина и Л. Цырлин сочли рассказы Гора схематическими и пустыми абстракциями<sup>6</sup>. Характерно, что несоответствие «формы» и «содержания» прозы Гора рецензенты сочли естественным свойством избранного писателем метода, нуждающимся в корректировке:

---

<sup>3</sup> Гор Г.С. Замедление времени // Звезда, 1968, №4.

<sup>4</sup> Битов А.Г. Перепуганный талант, или сказание о победе формы над содержанием // Звезда, 2000, №10.

<sup>5</sup> Гор Г.С. Корова: Роман, рассказы. М., 2001. С. 82.

<sup>6</sup> Бескина А., Цырлин Л. Библиография: «Живопись» Геннадия Гора // Звезда, 1933, №7. С. 197–202.



«Вместе с символичностью отпадут и такие уже производные недочеты [прозы Гора — АМ], как дидактизм и логизирование»<sup>7</sup>.

Георгий Мунблит на страницах журнала «Литературный критик» пошел ещё дальше, выразив свое негодование не только в адрес молодого писателя, но и в отношении коллег, слишком снисходительных к Гору: рассказы последнего были объявлены «вити-еватым и изощрённым преподнесением общеизвестного», в них усматривалось «противоречие между судорожной изысканностью изложения и лапидарностью замысла», контраст «между манерой и предметом повествования, ничем не оправданный и ни к чему не ведущий»<sup>8</sup>.

Главными обвинениями против опытов Гора были «отрыв от действительности», банальность декларировавшихся идей и стилистическая неумеренность, которая чуть позже квалифицировалась бы как вредоносный формализм, а сейчас просто была расценена как неуместный эксперимент: «На поиски новой формы писатель имеет право только тогда, когда есть у него новое содержание»<sup>9</sup>.

Высказанные в первых статьях оценки были приняты в отношении Гора практически безоговорочно: спустя ещё несколько лет И. Эвентов резюмировал на страницах «Резца»:

Обостренный рационализм, лишение вещей и людей их реальной конкретности, сведение к алгебраическим обозначениям — вот творческая система Гора на первом этапе его работы<sup>10</sup>.

Непосредственным результатом всех этих публикаций стала внутренняя рецензия ленинградского отделения Союза Писателей, в которой значилось:

Гор правильно осознал никчемность, непригодность для нашего времени, абстрактность, метафизичность формально «левой» живописи, живописи, стремящейся к чисто формальному новаторству. Но для него ещё не ясна действительная роль живописи (тем самым искусства вообще) в

---

<sup>7</sup> Там же, С. 202.

<sup>8</sup> Мунблит Г. О Геннадии Горе и его критиках // Литературный критик, 1933, №6. С. 129.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Эвентов И. Конец «факультета чудаков» // Резец, 1935, №24. С.21.

наше время, как неясны и пути преодоления художественного формализма. В самом же стиле рассказов Гора бесспорно как наличие формалистических выкрутасов (достаточно привести в пример начало рассказа «Вмешательство живописи»), так и отсутствие глубокого проникновения в конкретную действительность<sup>11</sup>.

Принятие автора в Союз Писателей было отсрочено на несколько лет. За это время Гор успел решительно изменить стиль и тематику своей прозы, обратившись к рассказам из жизни малых народов Севера.

Последовав рекомендации рецензента, приведем начало представляющего для нас особый интерес рассказа «Вмешательство живописи», завершающего кигу:

Петр Иванович Каплин сидел на стуле и читал книгу. А Вера Павловна Каплина ставила самовар, поглядывая в окно.

И вовсе не книгу читал Петр Иванович Каплин, а тетрадь, и не на стуле сидел, а лежал на полу... А Вера Павловна Каплина вовсе не поглядывала в окно, когда ставила самовар, да и самовар она вовсе не ставила, потому что не было самовара, а даже если и был у ней примус, то не могла она ставить примус, потому что Веры Павловны Каплиной не было в это время в квартире Петра Ивановича Каплина, ее не было как таковой, и вообще она никогда не существовала. [С. 160]<sup>12</sup>

Рассказ объемом в один авторский лист посвящен идейному соединку букиниста Петра Ивановича Каплина и профессора биологии Тулумбасова. Параллельные характеристики этих персонажей составляют основную часть повествования.

Каплин, немолодой холостяк, в одиночку проживающий в четырех комнатах, зарабатывает на жизнь тем, что спекулирует на перепродаже запрещенных и ворованных книг. Он поверхностно начитан, разбирается в самых разных вопросах, но «не знает самого себя». Его кредо — демонстративный индивидуализм:

<sup>11</sup> РГАЛИ.Ф. 631. Оп. 17 Е.х. 30. Л. 30.

<sup>12</sup> Здесь и далее рассказ цитируется с указанием страницы по изданию: Гор Г.С. Вмешательство живописи / Факультет чудаков: Сборник. СПб, 2004.

Желание противопоставить себя всем было не чем иным, как желанием подчеркнуть, что вот советская власть может сделать многое, она может его разорить, посадить в тюрьму, расстрелять, но она не может из него сделать другого. <...> Все будут ходить в брюках, а он поедет верхом на котлете. [С. 162]

Каплин «не умен, но хитер», при этом двуличен. В разговоре с профессором Каплин сыплет парадоксами и афоризмами («В наше время невозможна последовательность. Она натывается на такое препятствие, как управдом»). Всякий раз при этом выясняется, что озвученная мысль ему не принадлежит. Целью своей деятельности Каплин объявляет создание «пародии на науку».

В противоположность Каплину его сосед снизу, профессор Тулумбасов, является знаменитым ученым-биологом, руководствующимся строгими рациональными представлениями о мире. Тулумбасов помогает Каплину с трудоустройством после того, как в СССР пресекается частная торговля книгами, и заводит с ним знакомство. Под влиянием эксцентрических поступков и суждений соседа Тулумбасов отвлекается от теоретической кабинетной работы, принимая вызов Каплина на стороне науки. Отныне он занимается изучением доселе неизвестного вещества, способствующего «усилению мозговой деятельности человека».

Вскоре, однако, разглядывая в клубе выполненные бригадой Изорам панно, профессор обнаруживает на них иллюстрацию к «Путешествию в Лапуту» Свифта. Тулумбасов узнает Каплина в изображении профессора, изобретающего псевдомыслительные аппараты, напоминающие «круги Раймунда Луллия», и самого себя в изображении другого профессора, «который учил учеников математике, давая им микстуру. Микстура поднималась в мозг, принося с собой туда же теорему» [С. 178].

Профессор Тулумбасов отрекается от работы над «витамином Т» и произносит перед собранием жильцов многоквартирного дома покаянную речь в традициях советской «самокритики» 30-х гг.:

Я забыл, что это противоречит законам природы, я забыл, что человек развивает свой мозг не искусственным путем, не принятием какого-либо вещества <...> а практикой, борьбой, изучением и изменением природы и общества. [С. 180]

Таким образом, вздорные идеи Каплина опровергнуты, хотя сам он не разоблачен, а наука спасена благодаря вмешательству живописи.

В пересказе легко заметить чрезвычайную эклектичность изложенного сюжета. В образе Каплина смешивается декадентство, религиозность и мистицизм, политический и социальный протест, увлечение псевдонаукой и приверженность «буржуазному мышлению». Кроме того, Каплин спекулирует, лицемерит и чуть ли не открыто ворует<sup>13</sup>.

В сущности, столь же условен и образ профессора Тулумбасова. На свифтовский сатирический сюжет наложены мотивы еврипидовского проекта, широко обсуждавшегося в 20-е годы, но к началу 30-х подвергнутого резкой критике в Советском Союзе. Опровержение же своего проекта Тулумбасов находит в идеях другой, на тот момент ещё считавшейся действительной теории — «нового учения о языке», трактовавшего о классовом характере развития мышления.

Вернемся, однако, к истории критических суждений о рассказе. Спустя более чем полвека, в 1991 году, А. А. Александров включил текст Гора в сборник произведений обэриутов «Ванна Архимеда», сопроводив следующим комментарием:

«Вмешательство живописи» Гора следует отнести к жанру разоблачительных, условно говоря, произведений, появившихся в годы «великого перелома». <...> В небольшой повести Гор предает анафеме «буржуазное мышление». Что это такое, автор не объясняет. Но относит к нему и живопись авангарда, религию и немарксистскую биологию. <...> Он осуждал и теорию алогизма, и независимое поведение художника, и религиозную веру. <...> Гор создавал образ врага пятилеток, человека бесполезного, а то и вредного для общества. Обэриутство вносилось в «список злодеяний»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Указанной эклектичности способствует ещё один специфический прием Гора: в своей прозе и публицистике он всегда стремится упомянуть, пусть по необходимости в негативном контексте, как можно большее количество имен деятелей культуры, преимущественно западной, по тем или иным причинам не обсуждавшихся широко в советской печати. Своего расцвета эта нехитрая практика достигает в 60-е годы, когда редакторы вынуждены вычеркивать из статей Гора иногда десятки фамилий, однако и в рассказе «Вмешательство живописи» упомянуты: Иван Пуни, Вилье де Лиль-Адан, Барбе д'Оревильи, Гюисманс, Шпенглер, Стюарт Чейз, Марк Шагал и Раймунд Луллий. Все они, разумеется, составляют круг интересов Каплина.

<sup>14</sup> Александров А.А. Эврика обэриутов / Ванна Архимеда: Сборник. Л., 1991. С.11.

В том, что современные критики сочли пустыми абстракциями и «силлогическими выкрутасами», исследователь творчества Обэриутов увидел чуть ли не прямой донос — в первую очередь, на Даниила Хармса.

Как мы стремились показать критическими отзывами и образцами прозы Гора, автор рассказа едва ли мог рассчитывать на то, чтобы предать что-то анафеме и разоблачить кого-то, кроме себя самого. Однако точка зрения Александрова<sup>15</sup> имеет под собой очевидные основания.

Образ Петра Ивановича Каплина в рассказе Гора обладает очевидными комическими чертами за счет своей эксцентричности, абсурдности суждений и поступков. При этом другим персонажем, Тулумбасовым, в финале дается вполне однозначная дидактическая оценка Каплина как врага советского общества. Вкупе с уничижительными авторскими характеристиками все это создает эффект пародийного изображения.

Во всех подробностях этот портрет не соответствует, кажется, ни одному из «левых» литераторов 20-х — начала 30-х гг., во всяком случае, критикой цель не была опознана. Здесь есть намеки на символистов старшего поколения, Хлебникова, и, наконец, Хармса (к моменту выхода книги Гора, отметим, уже вернувшегося в Ленинград из ссылки и восстановленного в Союзе Писателей) и участников ОБЭРИУ. В целом же Каплин скорее напоминает простую компиляцию из идеологических штампов, собирательный образ «маленького врага» советского общества.

Ряд подробностей, однако, действительно более или менее явно указывает именно на Хармса. К ним относятся нападки Каплина на бытовую логику, мотив его бессмысленных изобретений (ср. с мифом о не делавшей «ничего» машине, которую Хармс якобы держал в своей квартире, и соответствующий мотив в его поэзии), игра Каплина с числами (кратными, что характерно для Хармса, четырем), и, наконец, поэтические опыты Каплина.

При этом нельзя не отметить, что формальные «обвинения», которые автор предъявляет Каплину (все тот же отрыв от действительно-

---

<sup>15</sup> К уже представленным мнениям можно добавить апологетическое оправдание Гора переводчиком Петером Урбаном в послесловии к изданию: Gor G. Das Ohr. Phantastische Geschichten aus dem alten Leningrad / Aus dem Russischen übers. und hrsg. von Peter Urban // Berlin: Fridenauer Presse, 2007., а также скептический комментарий по этому поводу Олега Юрьева: Юрьев О.А. Заполненное зияние — 2 // Новое литературное обозрение, 2008, №89 (см. прим. 11).

сти, асоциальность, увлечение пустыми метафизическими абстракциями) крайне походят на приведенные нами суждения критиков о прозе самого Гора; равно как стиль Гора естественным образом сочетается с поведением и взглядами его персонажа. Совмещающая в своем произведении точку зрения негативного персонажа и его обличение, Гор как бы играет на опережение, предусматривая их нападки. Пародическая и обличительная форма, таким образом, закреплена посредством ничем не прикрытого дидактизма («Он был представителем мышления разложения и упадка, которое нашло свое место не только в буржуазном искусстве, но и в буржуазной науке...» [С. 174] и т.п.), без которого текст обращается в то, против чего он, казалось, был направлен. Такому двустороннему эффекту, безусловно, способствует пародийность творчества обэриутов по отношению к культуре в её устоявшихся формах, равно как и их собственная автопародийность.

Характерно при этом, что в своих произведениях для детей и сам Хармс использовал сходную стратегию. Так, в рассказе «Друг за другом»<sup>16</sup> изобретатель Астатуров предлагает в различные учреждения бессмысленную детскую игру «для времяпрепровождения»:

— Вот, — сказал изобретатель, — видите восемь фигурок: четыре желтых и четыре синих. Называются они так: первая фигура изображает корову и называется «корова».

— Простите, — сказал редактор, — но ведь это не корова.

— Это не важно, — сказал Астатуров. — Вторая фигура — самовар и называется «врач», желтые и синие фигуры совершенно одинаковы.

— Позвольте, — сказал редактор, — но желтый врач совсем не похож на синего.

— Это не важно, — сказал Астатуров.<sup>17</sup>

Отметим сходство этого диалога с диалогами Каплина и Тулумбасова в рассказе Гора:

— Я хочу сказать, — сказал Петр Иванович, — что можно доказать все. Я, например, могу доказать, что все люди без исключения если не заперты, то закрыты. <...>

— И вы верите своему доказательству? <...>

— Верю.

---

<sup>16</sup> Впервые: Ёж, 1930, №9. С. 21–25.

<sup>17</sup> Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Т. 3: Произведения для детей. СПб, 1997. С. 148.

– В таком случае позвольте вам напомнить сказанное вами только что, – улыбнулся профессор. – Вы сказали, что верите всему, что невозможно доказать. Все доказуемое для вас скучно и нереально. Это противоречие. Не так ли?

– Так, но что из этого? – сказал Петр Иванович.

– В таком случае чему прикажете верить? – сказал профессор. – Тому или другому?

– И не тому, и не другому. Ничему не верьте. И не будьте последовательны. В наше время невозможна последовательность. Она натывается на такое препятствие, как упреком [С. 167–168].

В рассказе Хармса, все, включая рассказчика, откровенно потешаются над Астатуровым, несмотря на очевидные черты сходства персонажа с автором<sup>18</sup>. Аналогичная ситуация воспроизведена и у Гора. Характерно, что все критики последнего заподозрили авторскую симпатию к Каплину, а Г. Мунблит даже предположил соответствие их вкусов и интересов<sup>19</sup>.

Во «Вмешательстве живописи», однако, есть ещё одна деталь, нуждающаяся в комментарии. Дело в том, что в тексте приводятся стихи, которые пишет Петр Иванович Каплин:

Рано утром, не одет,  
По паркету шел портрет,  
У портрета, вместо глаз,  
Ехал по лбу гарантас.  
Там, где рот и голова,  
На плечах росла трава.  
Вместо плеч и вместо ног,  
По земле ходил сапог... [С. 165]

Именно на этих текстах по-настоящему и основывается подозрение в том, что мишенью Гора был Хармс. Установить единственный претекст пародии однозначно не представляется возможным. Для процитированного отрывка таким может быть следующее место из стихотворения Хармса «Прогулка»:

<sup>18</sup> Так, составитель Полного собрания сочинений Хармса В.Н. Сажин указывает в примечаниях к рассказу «Друг за другом»: «Известно, что Хармс и сам занимался составлением игр для детей» и обнаруживает параллель с «Трактатом более или менее по конспекту Эмерсона» (Там же, С.298 – 299).

<sup>19</sup> Мунблит Г. О Геннадии Горе и его критиках // Литературный критик, 1933, №6. С. 129.

Дева  
шла  
неся  
портрет  
на портрете  
был корнет.  
У корнета  
вместо  
рук  
на щеке  
висел  
сюртук  
а в кармане  
сюртука  
шевелилася  
рука.<sup>20</sup>

— тем более, что «Прогулка» сохранилась именно в списке Геннадия Гора, сделанном в конце двадцатых годов.

Кроме формальных характеристик, «обэриутской» грамматики и синтаксиса, характерных риторических фигур (находящих соответствия и в поэзии Введенского), стихи Каплина затрагивают некоторые мотивы, важные для Хармса в конце 20-х — начале 30-х гг., в период, когда Гор и имел возможность познакомиться с его творчеством. Эти мотивы пародируются Гором и в основном тексте рассказа: так Каплин, совершив «изобретение» мыслительной машины, распахивает окно и, встав на подоконник, переживает ощущение полета в небо — последнее является сквозным мотивом в поэзии Хармса. Восторг Каплина прерывается униженным уличением самого себя во вторичности изобретения.

Сравнение стихов Каплина и Хармса, казалось бы, вполне однозначно указывает на стремление автора создать карикатурное изображение последнего, но и здесь мотивация автора рассказа выглядит несколько неопределенной. Дело в том, что летом 1942 года, спустя чуть менее чем десять лет после выхода книги «Живопись» и четыре месяца после смерти Хармса Геннадий Гор, эвакуированный из блокадного Ленинграда, в короткий срок написал несколько десятков стихотворений, ставших его единственным сохранившимся поэтическим опытом.

Поэтику этих текстов Гора в первом приближении, без учета некоторых специфических особенностей, можно было бы назвать «обэри-

---

<sup>20</sup> Хармс Д.И. Полное собрание сочинений: Т. 1: Стихотворения, переводы. СПб, 1997. С. 63–64.



утской», тем более что словник поэзии Гора, особенно в отношении существительных, находящихся в сильной позиции в конце строки, относительно невелик и очевидно пресекается со словарем Хармса и ключевыми «иероглифами» Введенского. При том, что в своих стихах Гор вступает в скрытый диалог с представителями различных поэтических направлений, наиболее очевидно в них полемическое обращение к стихотворениям Хармса 1928–32 гг.

Но не менее, чем стихи Геннадия Гора 1942 года походят на поэзию Даниила Хармса, они походят на стихи Петра Николаевича Каплина, а в двух небольших стихотворениях последнего затронута значительная часть мотивов, активно развитых Гором спустя десять лет в цикле 42-го года, в том числе: ключевой мотив текущей воды, сна, неожиданных превращений, поиска «ключа» от действительного познания вещей. В небольшом рассказе Гор, по сути, продемонстрировал уровень знания и понимания поэзии Хармса, выходящий далеко за пределы необходимого и достаточного для создания пародии с позиций «официальной» советской литературы:

Я смотрю из бороды,  
Как из светлой из воды  
На себя смотрю вокруг,  
мимо крыши и наук.  
Я ученый или маг,  
Я аршин или дурак,  
или просто я забор... [С. 173]

Такая тройная текстуальная связь показывает, что в своем рассказе 33-го года Гор пародировал язык Хармса не с целью получить дивиденды с «проработочного» сочинения, но в рамках собственного осмысления поэзии обэриутов, результатом которого стал уже совершенно неподцензурный цикл 42-го года<sup>21</sup>.

Таким образом, мы полагаем, что в рассказе «Вмешательство живописи» Геннадий Гор во многом выразил собственную симпатию и творческий интерес к «левому» поэтическому авангарду, лишь для безопасности скрыв их морализаторским сюжетом с «разоблачительным» финалом. Впрочем, как уже отмечалось, эта хитрость ему не помогла, и в дальнейшем от упоминания своих действительных эстетических предпочтений Гор предпочитал уклоняться, используя более сложные и неоднозначные стратегии в столкновениях с цензурой и автоцензурой.

---

<sup>21</sup> Последовательное соотнесение поэзии Гора и Хармса представляет собой значительную задачу, которая не может быть решена в рамках настоящей работы.

*Мария НАЙМУШИНА*  
(Санкт-Петербург)

## **Символисты и акмеисты в поэзии и критике И.А. Оксёнова 1915–1922 гг.: к постановке проблемы**

Иннокентий Александрович Оксёнов (1897 — 1942) — поэт и литературный критик. Наибольшую известность среди современников получили его работы 1920-х — 1930-х гг., (очерки о творчестве Л. Рейснер, Ю. Тынянова, Н. Тихонова и пр.), почти полностью выдержанные, на первый взгляд, в духе становящейся советской идеологии.

Однако нельзя забывать о том, что И. Оксёнов начинает свою активную литературную деятельность раньше, в принципиально иной период развития всей русской культуры — первые публикации автора на страницах петербургских журналов относятся к 1915 г. Таким образом, молодой автор изначально становится участником крайне многообразного и противоречивого литературного процесса. Естественно, такое положение дел предопределяло необходимость чётко обозначить собственную позицию по отношению многочисленным литературным школам и направлениям эпохи.

Однако обращение как к поэтическому, так и, прежде всего, литературно-критическому наследию Оксёнова доказывает, что доминантную, определяющую роль в становлении и развитии его эстетической позиции как в критике, так и в поэзии периода наиболее активной и самобытной творческой деятельности молодого автора (т.е., с момента появления первых его критических очерков в столичных журналах в 1915 г. до выхода в свет второй книги стихов Оксёнова «Роща» в 1922 г.), сыграло его отношение к некоторым ведущим представителям таких литературных направлений, как символизм и акмеизм.

Значимым для понимания того, по какому пути шло формирование эстетических воззрений автора, представляется тот факт, что одни из первых критических работ И.А. Оксёнова появились на страницах «Нового журнала для всех», редактором и издателем которого в то время является А.Н. Боане-Яворовская (ей посвящён целый ряд стихотворений Оксёнова). Как отмечает О.А. Лекманов, «...в этот период в журнале пропагандировался и процветал, если так можно

выразиться, «ползучий» акмеизм — акмеизм, не желающий именоваться акмеизмом. Таким образом, «Новый журнал для всех», по-видимому, рассчитывал сделаться проводником нового направления в искусстве...»<sup>1</sup>.

Весьма показательной на фоне этой общей тенденции выглядит опубликованная в названном журнале статья Оксёнова «Взыскательный художник» О творчестве настоящем и грядущем» (1915), которая на тот момент может считаться программной для молодого критика. Оксенов выступает с осуждением акмеизма, как школы, «не оправдавшей возлагавшихся на неё надежд», уподобляя акмеистов блудному сыну «отца»-символизма». Идея эта, на первый взгляд, отнюдь не отличается оригинальностью, поскольку корреспондирует со взглядом на акмеизм, весьма распространённым в современных Оксёнову литературных кругах. Однако эта яркая работа критика ценна для нас прежде всего тем, что в ней автор чётко формулирует главный, по его мнению, недостаток, свойственный не только акмеистической школе (которой и посвящена большая часть «взыскательного художника»), но и каждому из литературных направлений эпохи. Критик заявляет о своём решительном неприятии такой черты «всех направлений современного творчества»<sup>2</sup>, как «возрастающее усложнение его методов и, в связи с этим, его малодоступность»<sup>3</sup>; «прекрасная ясность» поэзии акмеистов, по утверждению Оксёнова, в той же мере усугубляет эту проблему, как и мистицизм символизма, отказ от которого декларировали поэты-акмеисты.

Таким образом, очевидно, что критик в полной мере признаёт постулировавшуюся самими акмеистами преемственность между символизмом и акмеизмом, осознаёт принципиальные различия в различия в художественном методе обоих направлений.

Следует отметить, что противопоставление символизма акмеизму, очевидно, принципиально важное с точки зрения Оксёнова, будет на протяжении многих лет присутствовать в критике Оксёнова, явно или имплицитно присутствовать как в ранних, так и в поздних работах автора. Однако отзывы Оксёнова-критика о произведениях символистов в большинстве случаев (и особенно в статьях постреволюционных лет) оказывались гораздо более положительными, чем рецензии на акмеистические книги. Такое колебание эстетической по-

---

<sup>1</sup> Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы, — Томск, 2000, с. 132

<sup>2</sup> Оксёнов И.А. «Взыскательный художник». О творчестве настоящем и грядущем//Новый журнал для всех, 1915, №10, с. 42

<sup>3</sup> Там же.

зиции автора, выглядящее особенно парадоксальным в свете заявленного самим критиком в статье «Взыскательный художник» одинаковое неприятие им основ каждого из этих направлений, представляется возможным объяснить посредством сопоставления взглядов на символизм и акмеизм, сознательно высказанных им в критике и того влияния, которое творчество представителей обоих направлений оказало на собственную поэзию Оксёнова в обозначенный период времени (1915 — 1922 гг.).

Поскольку, как было сказано выше, литературно-критическая деятельность И. Оксёнова началась с участия в «Новом журнале для всех», печатном органе, сотрудники которого одновременно являлись и своего рода преемниками фактически прекратившего своё существование акмеизма, при этом отрицая свою связь с ним.

Что же касается личной позиции И. Оксёнова по отношению к акмеистам, то она главной её внешней отличительной особенностью следует назвать *крайнюю непоследовательность* в оценке творчества акмеистов. Так, с одной стороны, критик уже в 1915 году прямо называл ту черту поэтики акмеистов, причину, по которой «акмеизм не оправдал возлагавшихся на него надежд»: главнейшим изъяном их творчества Оксенов считал *эстетизм*, перенятый в основном главой акмеистического направления Николаем Гумилёвым у французских «парнасцев». Такая точка зрения, как известно, отнюдь не оригинальна, Оксёнов здесь разделяет мнение огромного большинства современных ему читателей и критиков. Но примечательно, что, спустя всего несколько месяцев, на страницах всё того же «Нового журнала для всех» Оксенов провозглашает долгожданное избавление русской литературы от эстетизма, приводя в пример новые военные стихотворения Н.С. Гумилёва<sup>4</sup>. Однако уже в следующем номере журнала критик публикует разгромную рецензию на только что вышедшие акмеистические сборники — «Камень» О.Э. Мандельштама и «Колчан» Гумилёва. По уверенному утверждению критика, что эти поэтические книги служат прямым доказательством того, что, вопреки недавним заверениям совсем недавним его же собственным заверениям, «эстетизм и не думал умирать»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> См.: «... но, например, эстетизма в России больше нет, ибо эстетизм был бы сейчас кощунством. Н. Гумилёв, глава акмеистов, побывав на войне, написал стихи, в которых совсем нет любования какой-нибудь изысканной красотой» — Оксенов И.А. Литературный год// *Новый журнал для всех*. 1916. №1. С. 57.

<sup>5</sup> Оксенов И.А.О. Мандельштам «Камень». Н. Гумилёв «Колчан»// *Новый журнал для всех*. 1916. №2 — 3.

Упрёки в излишнем эстетизме поэзии, по существу, останутся единственной претензией И. Оксенова к представителям акмеизма, даже в то время, когда это направление осознавалось уже осознавалось как прекратившее своё существование, до начала 1920-х г. Однако на этом этапе в работах Оксёнова можно было, как казалось, проследить намечавшуюся положительную оценку творчества акмеистов. Так, в рецензии на восьмое издание «Чётков» А.А. Ахматовой, критик отмечал: «Конечно, Ахматова сегодняшняя нам ближе, понятнее и дороже, чем поэт «Четок»; конечно, в «Четках» еще много эстетства и голос автора еще не громок (хотя уже неотъемлемо свой). Великие испытания заставили этот голос звучать горько и гневно, — и, вероятно, такую и войдет Ахматова в историю»;<sup>6</sup> вскоре последовал и доброжелательный отзыв критика о только что вышедшем сборнике стихотворений Гумилёва «Шатёр»<sup>7</sup>.

Таким образом, очевидно, что в начальный период своей литературно-критической деятельности И.А. Оксенов, без сомнения, проявлял живой интерес к творчеству акмеистов, по-видимому, осознавая значимость его роли в литературном процессе современности и ощущая свою отчасти ощущая влияние акмеизма на собственную поэзию. Однако, как было показано выше, этот факт оказывался несовместимым с рациональной эстетической установкой Оксёнова-критика, его основным требованием: преодолению разрыва между «искусством и жизнью». Следует отметить, что, по той же самой, очевидно, причине, при всей пристальности своего внимания к творчеству акмеистов, Оксёнов никак не отмечает такое изменение черт их поэтики, как появление черт символизма (вернее, своеобразного неосимволизма), например, в поздней поэзии Гумилёва, принимая во внимание лишь те факты их творчества, которые корреспондируют с основами его собственной эстетической позиции. Что касается оценки Оксеновым творчества Н. Гумилёва (а с ним отчасти и прочих акмеистов), то здесь нельзя забывать, конечно, и о причинах чисто политического характера: приведённая рецензия на сборник «Шатёр», появившаяся за считанные месяцы до гибели его автора, оказалась одним из последних упоминаний имени Гумилёва в критике на несколько лет вперёд. Только в 1927 г. в

---

<sup>6</sup> Оксенов И.А. Анна Ахматова. Четки//Книга и революция. 1922. №7. С.63

<sup>7</sup> См.: «Эти стихи, которых давно следовало ждать от поэта — плоды его африканских странствий. Уже один перечень стихов <...> — песня, каталог географических имен, облекающихся плотью в почти безупречных пьесах», — Оксенов И.А. Письма о современной поэзии//Книга и революция. 1921. №1 С. 31.

очерке о жизни и творчестве Л.М. Рейснер<sup>8</sup> Оксенов вынужденно упоминает имя поэта, уже в сугубо негативном ключе (по причинам, естественно политического, идеологического характера), говоря том, что Рейснер в поэзии «начала свой путь как акмеистка»<sup>9</sup>, но при этом и перестала писать стихи под влиянием Н. Гумилёва.

Сходная ситуация наблюдалась и в поэтическом творчестве самого Иннокентия Оксенова. Его первый сборник стихов — «Зажженная свеча» (1915) во многом характеризуется естественным для молодого автора (Оксену на момент выхода книги восемнадцать лет) поиском собственного творческого «Я». В книге присутствуют явные, кажущиеся даже нарочитыми, обращения к поэтике самых разных авторов-современников Оксёнова. Так, стихотворение «Слушайте,/ Качающие головами!» представляет собой отчётливую стилистическую и даже графическую имитацию произведений В. Маяковского, на реминисцентном уровне отсылая к его же произведению «Гимн обеду» (1915). Отношения же Оксенова с акмеизмом и в поэзии оказываются более сложными. С одной стороны, общая манера написания его стихов оказывается близка к акмеистической и прежде всего, как ни странно, к ахматовской. С другой, уже в первом сборнике можно увидеть попытку молодого автора вести скрытую полемику с акмеистами. Так, в стихотворении «Вещи», написанном явно в манере учителя акмеистов И. Анненского, читаем:

Чернильница, холодный ножик  
И лампа — бледная звезда —  
И хрупкий дискобол (он — тоже),  
Занесший руку навсегда, —  
Я вас боюсь, слепые вещи<sup>10</sup>...

Особое внимание следует обратить на третью строку приведённого отрывка стихотворения. Здесь не просто упоминается, очевидно, некая миниатюрная настольная копия скульптуры «Дискобол» в одном ряду с «чернильницей, холодным ножиком» — бытовыми предметами, что как бы уравнивает их ценность и значение для автора, подчёркивает их общую принадлежность к вещному миру, вызывающему трепет у лирического героя стихотворения. Равенство скульптуры, этому вещному миру намеренно акцентирована ещё и посред-

---

<sup>8</sup> Оксенов И.А.Л. Рейснер: критический очерк, — Л., 1927

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Оксенов И.А. Зажженная свеча. Стихи, — Пг., 1915. С. 10

ством использования вставной конструкции «(он — тоже)», применённой здесь, как представляется, не исключительно в версификационных целях. Обращая особое внимание на то, что произведение искусства равно (и одинаково страшно) самым обычным вещам, автор как бы декларирует языком поэзии свое отрицание особой ценности искусства, в противоположность восприятию его акмеистами, в особенности О. Мандельштамом и Н. Гумилёвым; вспомним, что именно эти авторы стали объектом особенно суровой критики со стороны Оксенова за чрезмерный эстетизм своих произведений.

В более поздний период своего поэтического творчества И. Оксенов приобретает большую эстетическую независимость, его произведения, многие созданные после октября 1917 г. уже имеют достаточно яркую пробольшевистскую идеологическую окраску, однако и темы, актуальные для акмеистов этого периода, продолжают звучать в его произведениях. Так, стоит сравнить первое четверостишие известной «Памяти» Н. Гумилёва («Только змеи сбрасывают кожи,/ Чтob душа старела и росла./Мы, увы, со змеями не схожи,/Мы меняем души, не тела»<sup>11</sup>) и начало оксеновского произведения: «Живут недолго наши души/И сколько их сменили мы!»<sup>12</sup> — переключки тем очевидна. Названное стихотворение Оксёнова датировано в сборнике 1920 г., тогда как «Память» Гумилёва написана в 1919, однако опубликована в составе «Огненного столпа» в 1921 г. Таким образом, в настоящий момент мы не можем не подтвердить. Не опровергнуть факт прямого влияния Гумилёва на это произведение Оксёнова, однако, поскольку это не единственный случай подобной тематической переключки в сборнике «Роща»<sup>13</sup> с произведениями других авторов (не только акмеистов), мы можем предположить, что И. Оксенов использует здесь приём намеренной подстановки дат для декларации собственной творческой независимости от поэтов-предшественников.

При этом, как уже было сказано, постоянным антиподом акмеизма в критических работах Иннокентия Оксёнова неизменно и естественно оказывался символизм, который изначально осознавался критиком как течение, в целом не удовлетворяющее основному требованию к поэзии, т.е. безусловно усугубляющее разрыв между поэзией и читателем. Однако в 1918 г. происходит событие, в корне изменившее прошлое

<sup>11</sup> Гумилёв Н.С. Сочинения, Т. 1, М., 1990. С.

<sup>12</sup> Оксенов И.А. Роща. Стихи, — Пб, 1922. С. 48

<sup>13</sup> Так, очевидна тематическая близость стихотворения Оксёнова «Мир вечно был большой деревней,/Ведь было навсегда дано/Тяжелое, из смерти древней рождающее зерно...» и знаменитого «Путём зерна» В.Ф. Ходасевича. Произведение обоих поэтов датированы 1917 г.

и предопределившее последующее отношение И. Оксенова к символизму и символистам: вышла в свет поэма А.А. Блока «Двенадцать». Оксенов, полностью принявший события октября 1917 г., увидел в произведении Блока «величайшее произведение современности, мирового, непреходящего значения, последний по времени синтез в русской литературе, произведение, завершающее эпоху символизма и вместе с тем большую историческую эпоху»<sup>14</sup> (этот отзыв дан критиком позднее, уже при попытке осуществить литературоведческий разбор поэмы, осуществлённый отчасти в духе формализма; подобного же рода характеристики Оксенов неоднократно давал «Двенадцати» и ранее). Таким образом, поэма Блока выглядела в глазах Оксенова произведением, «нужным сейчас народу», т.е. знаком наконец произошедшего преодоления разрыва между «искусством и жизнью», которое сумел свершить А. Блок. Очевидно, что Оксенов экстраполировал свое отношение к «Двенадцати» на все творчество её автора, а вместе с ним и других символистов. Тот поразительный, на первый взгляд, факт, что понятия «символизм» и «революция» после появления «Двенадцати» стали нераздельны в эстетическом сознании Оксенова, подтверждается и материалом его собственной поэзии. Сборник «Роща» (1922) открывается стихотворением «Даже проклинаящий, даже бегущий...», содержащим явные отсылки к Блоку, его статье «Интеллигенция и революция» и поэтическому циклу «Кармен»:

Тесные ряды, проходящие стройно,  
Под музыку революции, под голос Кармен...<sup>15</sup>

Ещё более явно демонстрирует связь «символизм — революция» следующее стихотворение Оксенова:

Арлекин в квадратах и ромбах  
Взлетел, как пестрая бомба —  
Всех вопросов готовый ответ.  
И бессмертье не лучше пляски  
Танцовщицы в черной маске!  
А сметишь паутину лет —  
Как узор на морозном стекле,  
Последняя маска — скелет.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Оксенов И.А. О композиции «Двенадцати»//Книга и революция. 1923. №11 С. 26.

<sup>15</sup> Оксенов И.А. Роща... С. 8

<sup>16</sup> Там же. С. 28



Помимо скрытых отсылок к стихотворным циклам Блока «Снежная маска» и «Пляски смерти», здесь явно присутствуют аллюзии произведение о первой русской революции — роман «Петербург» уже другого символиста — А. Белого и мотивную структуру его же стихотворного сборника «Пепел».

Таким образом, очевиден масштаб влияния, оказанного на формирование эстетической позиции Иннокентия Александровича Оксенова как в критике, так и поэзии, представителями символизма и акмеизма. И если отношение Оксенова к последнему всегда было неоднозначным, поэт и критик разными способами пытался завуалировать его влияние на собственную эстетическую позицию, то в случае с символизмом очевидно, что во многом именно под воздействием его представителей (а именно — из-за своего восприятия поэмы А. Блока «Двенадцать»), Иннокентий Оксенев постепенно переходил на путь сугубо идеологизированной критики.

*Марина ПАНТИНА*  
(Санкт-Петербург)

## **Вопрос о месте художественного творчества М. Шишкина в ряду современной постмодернистской прозы**

Михаил Павлович Шишкин — современный русский писатель, публикующийся с 1993 года. Он автор рассказов «Уроки каллиграфии», «Спасенный язык», «Слепой музыкант» и четырех романов, удостоенных различных премий: роман «Всех ожидает одна ночь» получил премию журнала «Знамя» за лучший литературный дебют в 1993 г.; роман «Взятие Измаила» удостоен премии журнала «Знамя», премии «Глобус» за произведение, способствующее сближению народов и культур и премии «Русский Букер» в 2000 году; роман «Венерин волос» — премии «Национальный бестселлер» в 2005 г. и «Большая книга» в 2006 г.; последний роман «Письмовник» вышел в 2010 г.

Писатель родился в 1961 году в Москве в семье моряка-подводника и учительницы. В 1982 году окончил МГПИ им. Ленина. По окончании института работал три года в журнале «Ровесник», писал об искусстве, переводил с немецкого. Затем пять лет преподавал английский и немецкий языки в школе.

Произведения Шишкина автобиографичны, они содержат многие детали реальной жизни писателя. Первая жена писателя — возможный прототип Светланы в романе «Взятие Измаила», второй — Франческа Штёклин — посвящён роман. Со времени рождения сына Константина в 1995 году писатель проживает в Швейцарии, в Цюрихе.

Михаил Шишкин интересен для исследования как писатель-филолог, широко использующий и свободно комбинирующий цитаты из произведений всех периодов русской литературы. Он обращается к исторической и философской проблематике, поднимает извечные вопросы русской ментальности, места и роли России в общемировом пространстве.

Его роман «Взятие Измаила» наиболее показателен в отношении широкого использования приема интертекста. Это произведение появилось в печати в 1999 году в журнале «Знамя». Сейчас оно переиздано в России и переведено на французский, итальянский, сербский и китайский языки.

В романе нет единой сюжетной линии, но в качестве первого скрепляющего элемента можно выделить инвариантные мотивы. Композиционно в тексте выделены две части, озаглавленные «Лекция 7-я» и «Эпилог». Первая часть представляет собой описание жизни в России через множество частных историй, замысловато связанных между собой повторяющимися мотивами и героями. Эта часть произведения представляет собой текст, составленный из цитат и словесных фрагментов, отсылающих читателя к различным культурным дискурсам и традициям. Временные рамки стерты: античность и русское язычество неотделимы от феодального средневековья и позднесоветского периода. Вторая часть «Эпилог» резко отличается от основной части романа и представляет собой автобиографию Шишкина, объясняющую читателю источники многих сюжетов первой части. Действие эпилога завершается в Швейцарии рождением сына от Франчески, которая появляется еще в первой части романа. Последняя фраза романа сообщает, что все, описанное в нем ранее — это сон.

В качестве другого скрепляющего произведения элемента можно указать на автобиографический характер большинства героев-повествователей: маленький мальчик, сын учительницы; студент; школьный учитель. Разные периоды биографии писателя и его социальные роли нашли воплощение во множественности героев-рассказчиков.

Некоторые читатели и критики отмечают сложность восприятия романа из-за запутанности сюжетных линий и нагромождения цитат<sup>1</sup>. В основном, произведение получило высокую оценку критики, за исключением разгромного отзыва Ремизовой «Вниз по лестнице, идущей вниз»<sup>2</sup>, в котором роман охарактеризован как «какофония, вместо предполагавшейся симфонии, где фрагменты разных текстов и запутанные сюжетные линии должны были перекликаться между собой, сливаясь в единую наполненную смыслом мелодию»<sup>3</sup>. Претензия автора статьи направлена скорее против постмодернистского дискурса, который, по мнению Ремизовой, неприемлим для русской литературы, которая должна искать свои пути развития и предлагать альтернативные варианты западному роману.

Шишкин в интервью, комментируя роман «Взятие Измаила», говорит о том, что: «Несущей конструкцией текста является царапание

<sup>1</sup> <http://www.afisha.ru/book/59/review/145140/>; <http://www.labyrinth.ru/books/156076/>

<sup>2</sup> Ремизова М. Вниз по лестнице, ведущей вниз // Новый мир, 2000, №5. С. 190–193.

<sup>3</sup> Там же. С. 191.

стилей, которое играет роль, традиционно отводимую конфликтам между добром и злом.... Слова становятся героями, отстаивающими каждый свою картину мира, фразы — стилями. Друг о друга трутся не края фраз, а края мироощущений»<sup>4</sup>. Нарочитую сложность и многослойность романа автор объясняет тем, что из русской жизни и истории, как из песни, нельзя ничего выкинуть. Это разрушило бы гармонию такого типа повествования, как во «Взятии Измаила». Русская литература, по мнению Шишкина, может восприниматься только как целое — в этом объяснение использования столь широкого пласта чужих текстов, которые вместе, также как и литература способны создать гармоническое целое. Роман, по его мнению, невозможно помыслить иначе, чем как целостное идеологическое высказывание. Последняя мысль автора наводит на размышления о том, насколько подобный текст можно отнести к типичному постмодернистскому дискурсу, который предполагает игровое использование чужих текстов и нивелирование смысла всех возможных идейных установок.

Все цитаты и отсылки, использованные в романе, делятся на несколько групп.

1. Религиозные. Среди них можно выделить те, которые имеют отношение к христианству и языческие. Эти два полюса обыгрывают все микро-сюжеты романа.
2. Литературные. Корпус литературных произведений, который автор привлекает для создания «Взятия Измаила», очень велик. Это произведения преимущественно русской литературы от древнерусских текстов и до классической литературы XIX в.

Часто, обыгрывая тот или иной сюжет в романе, автор дает читателю выборку цитат из разных культурных источников, смешивая времена и традиции. Надо отметить, что это осознанный принцип построения романа хотя бы потому что зачастую это не косвенные отсылки, а куски чужого текста, фактически без изменения (например, в начале произведения наряду с мифами о сотворении мира появляется почти дословный отрывок из Повести временных лет об обычаях древлян<sup>5</sup>).

Шишкин стремится к тому, чтобы показать максимальное количество точек зрения на описываемую ситуацию и тем самым преодолеть время и возможность однозначного решения вопроса. Но так как автор часто обращается к трагическим мотивам невыносимости жизни

---

<sup>4</sup> Александров Н. Тот, кто взял Измаил // Итоги, 2000, №42 (228). С. 65.

<sup>5</sup> «Убиваху друг друга, ядыху все нечисто, и брака у них не бывшее, но умыкиваху уводы девица, живах в лесах и срамословие в них перед отци и снохами» (Шишкин М.П. Взятие Измаила. М., 2007. С. 11).

и бессмысленности смерти, общий стиль повествования воспринимается как горькая ирония нарратора. Долгие страницы занимают описания разнообразных преступлений, которые могли бы быть оправданы судом при правильной постановке вопроса. С этой целью привлекаются отрывки из античных риторик. Через весь роман проходит инвариантный мотив суда. Основные борющиеся силы в сюжетах о суде — это, с одной стороны, римское право, исходящее из общих законов, а с другой — «человеческое», способное оправдать любое преступление, проникая во внутренний мир преступника. Шишкин не дает разрешения проблемы, а лишь ставит ее, используя разнообразные факты и сюжеты.

Также спорно противопоставление христианского и языческого в романе. Наряду с античными и славянскими мотивами, мы находим библейские цитаты, отчасти переработанные на современный лад. Надо отметить, что ветхозаветные мотивы более частотны, чем обращение к Новому Завету. Особенно показательным в этом отношении становится сюжет о Мотте (библейском Моисее), обыгрывающем ветхозаветный сюжет о казнях египетских. Если в Библии все заканчивается победой израильского народа и помощью Бога, то во «Взятии Измаила» казнь смертью первенцев оказывается так же недействительна, как и все предыдущие. На вопрос Мотте, что делать дальше, Бог разводит руками.

Несмотря на периодические перемещения действия романа в другие страны и культурные ситуации, основным местом действия остается Россия. Все то, что происходит не в России, служит для сравнения и размышлений об общих свойствах человеческой души. Частотен мотив хаоса и богооставленности. Эпилог, повествующий о рождении ребенка и спокойном счастье в эмиграции, как бы дает нам разрешение поставленных проблем через новую жизнь. Но разрешение это уже за пределами России<sup>6</sup>.

Все сюжеты, которые имеют отношение к Родине, заканчиваются бессмысленным трагизмом попыток что-то изменить. Сюда можно отнести и начало произведения, в котором один из сюжетов о суде героиней Мокошью, подозреваемой в убийстве своей матери, пере-

---

<sup>6</sup> Сюжет о рождении ребенка в первой («русской») части романа встречается дважды. В первый раз это рассказ о погибшем сыне Олежке. Во второй раз у одного из рассказчиков в романе рождается дочь-идиот Анечка, и в итоге он не справляется с тем, чтобы вырастить ребенка. После долгих лет борьбы за развитие Анечки и попыток сохранить разум жены, герой отправляет жену в психиатрическую лечебницу, оставляет ребенка няне и во время командировки уходит в беспросветный запой.

плетается с мифами о сотворении мира в исполнении славянских богов-судей: Перуна, Велеса и Сварога. Сотворение мира происходит в обстановке мрачного хаоса: «Пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира. <...> И такая тоска! И вот эту тоскливую башкирскую черноту рвет вдруг искра. Сверкнув, гаснет. Потом снова искра, и снова, будто кто-то чиркает спичками какое-то первосущество, прабог-искровержец, этакий Перун»<sup>7</sup>. Дальнейшее повествование доказывает то, что попытки борьбы с этим первичным хаосом бессмысленны.

Это особенно ярко видно на примере другого сюжета в романе — истории Маши и Д, учителя, которые волею судеб оказываются в российской глубинке. Там оказываются бессмысленными любые попытки привить гуманные ценности дикому народу. При этом нет особенной разницы, происходит действие в 20 веке в г. Юрьев или же речь идет о времени татаро-монгольского нашествия. Все христианские ценности смешиваются с народным языческим восприятием мира и тем самым оказываются нерелевантными для действительности. Через текст сквозной линией проходят пословицы и поговорки, оттеняющие все остальные возможные точки зрения по поводу описываемых событий. Последний в романе сюжет о суде целиком основан на записях эротических обрядов из книги Топоркова<sup>8</sup>.

Отвечая на вопрос о настойчивом обращении к темным проявлениям человеческой природы, Шишкин говорит о том, что задача искусства — претворять ужас бытия в гармонию. Свое понимание значения искусства он возводит к творческому принципу Тарковского, режиссера фильма «Андрей Рублев»: «У всех настоящих текстов, фильмов, пьес сюжет всегда один: превращение реальности, где есть жестокость и смерть, в тепло и свет. Для меня главным учителем был и останется Тарковский, хотя он снимал фильмы, а я пишу книги, но это неважно: энергия творчества имеет одну природу. Когда-то меня, еще школьника, потряс «Андрей Рублев» — тебе показывают кошмары, а ты выходишь из кинозала просветленным. Вот зачем нужен художник: он берет в себя тот ужас, в который люди превращают жизнь, и возвращает человеку достоинство, наполняет его человеческим теплом и нездешним светом»<sup>9</sup>. Таким образом, по мнению Шишкина, произведения должны, проведя читателя через все мытарства, примирить

---

<sup>7</sup> Шишкин М.П. Взятие Измаила. М., 2007. С. 8

<sup>8</sup> Топорков А. Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки. М., 1995.

<sup>9</sup> <http://www.bg.ru/article/8549/>

его с действительностью. Но таким ли примиренным остается читатель после прочтения «Взятия Измаила»? Значимым представляется то, что относительная гармония в «Эпилоге» возможна за рубежом, а основное действие произведения происходит в России и направлено на постановку проблем, связанных именно с этой действительностью. Решения они не получают. Принимая это во внимание, можно говорить о том, что вопрос о реализации авторской интенции остается открытым.

С другой стороны, интересно, какие именно цитаты отбирает писатель для того, чтобы показать противоречия российской действительности через призму литературы и религиозной проблематики. Задача объять в своем произведении весь корпус русской литературы представляется нам невыполнимой. Здесь уместен сопоставительный анализ интертекста в духе Смирнова, который предлагает искать общий смысл в соположенных цитатах и отсылках<sup>10</sup>. На материале «Взятия Измаила» это возможно сделать, выделив микросюжеты, вокруг которых по смыслу группируются цитаты. Сюжеты, в свою очередь объединяются за счет инвариантных мотивов: таких как тема суда и возможности оценивать происходящее; жестокости, которая, вопреки принятию христианства, до сих пор является ведущей в поступках человека; рождению ребенка и вариаций на тему жизни и смерти детей (сюжет об убийстве матери, другой — об убийстве ребенка, третий о гибели) и других.

Учитывая авторскую интенцию к смысловой нагруженности любого романа, значимым представляется поставить вопрос о том, какое смысловое высказывание несет в себе «Взятие Измаила». Название романа отсылает к победе, одержанной при таких условиях, когда почти невозможно было надеяться на благополучный исход.

Вместе с этим остается открытым вопрос о месте произведений Шишкина в ряду современной постмодернистской прозы, которая, как правило, не предполагает какого-либо отчетливого идеологического высказывания, а скорее стремится к деконструкции имеющихся за счет бесконечной игры уже явленными идеями<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> См.: *Смирнов* И.П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Изд. 2, СПб, 1995.

<sup>11</sup> В этом аспекте было бы интересно сопоставить творчество Шишкина и Саши Соколова, но это тема для отдельного исследования.

Кристина САРЫЧЕВА  
(Тарту)

## Стихотворение И. Ф. Анненского «Призраки»: к вопросу о подтексте

В рамках данной статьи нас будет интересовать подтекстовая структура стихотворения Анненского «Призраки». Оно является показательным в плане специфики включения «чужого слова» в лирическом тексте Анненского.

Стихотворение Анненского «Призраки» было опубликовано в составе его главного сборника «Кипарисовый ларец» 1910 г., дата его создания неизвестна. Это второе стихотворение подцикла «Трилистник весенний»<sup>1</sup>, оно следует за стихотворением «Черная весна (Тает)» (1906) и предшествует стихотворению «Облака» (1907). Во всех трех стихотворениях действие происходит весной, что уже следует из заглавия подцикла; во всех стихотворениях подцикла развивается мотив расставания. Например, в стихотворении «Черная весна» речь идет о прощании с умершим. В стихотворении «Облака» лирический субъект наблюдает движение облаков, образ которых у него связывается с ушедшей молодостью: «Пережиты ли тяжкие проводы, / Иль в глаза мне глядят неизбежные, / Как тогда вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!» («Облака»). Стихотворения «Призраки» и «Облака» объединены также мотивом призрачности (ср. «Зеленый призрак куста сирени / Прильнул к окну... / Уйдите, тени, оставьте, тени, / Со мной одну...» («Призраки»); «Только под вечер в облаке розовом / Будто девичье сердце забрезжится» («Облака»). Впервые вопрос о значимости композиции сборника «Кипарисовый ларец» поставил Р. Д. Тименчик в статье 1978 г. «О составе сборника «Кипарисовый ларец». «Последовательность трилистников как смысловое единство — проблема, встающая перед каждым исследователем Анненского»<sup>2</sup>, — пишет он. В указанной статье также приводится более ранний план сборника, составленный не ранее 12 декабря 1908 г. и не позднее 31 мая 1909 г. Согласно ему, в

---

<sup>1</sup> И. Ф. Анненский. Стихотворения и трагедии. М., 1998, С. 131–132. Все стихотворения Анненского цитируются по указанному изданию.

<sup>2</sup> Р. Д. Тименчик. О составе сборника «Кипарисовый ларец». «Вопросы литературы», №8, 1978, с. 307–316.



«Трилистник весенний» были включены стихотворения «Черная весна», «В зацветающих сиренях» и «Призраки». Второе из них позднее не было включено ни в один из разделов и имеет еще одно заглавие «На закате».

Вслед за Фетом, канонизировавшим тему «весны», Анненский развивает ее в своей лирике. Тема «весны» развивается и во многих других стихотворениях Анненского (напр., «Май», «Весна», «Весенний романс», «Майская гроза», «Вербная неделя» и др.).

Обратимся к стихотворению «Призраки». Действие в нем происходит ночью. В первой строфе изображаются ночные явления, развивается образ теней, которые кажутся лирическому субъекту замкнутыми в этом мире, они не могут из него вырваться: «И бродят тени, и молят тени: «Пусти, пусти!» / От этих лунных осеребрений / Куда ж уйти?».

В окно лирический субъект видит куст сирени: «Зеленый призрак куста сирени / Прильнул к окну...». Он хочет прогнать тени, в этом «призраке куста сирени» он видит возлюбленную, с которой хочет остаться вдвоем: «Уйдите, тени, оставьте, тени, / Со мной одну». Далее следует описание этого образа: «Она недвижна, она немая, / С следами слез, / С двумя кистями сиреней мая / В извивах кос...».

Лирическому субъекту кажется, что призрак его в чем-то обвиняет: «Но и неслышным я верен пеням». Он хочет спуститься к ней в сад. Лирическому субъекту кажется все происходящее с ним бредом, он как будто бы не вполне осознает, что делает: «И, как в бреду, / На гравий сада я по ступеням / За ней сойду».

В пятой строфе «я», зная, что скоро наступит рассвет и образ возлюбленной исчезнет, чувствуя свою вину, обращается к ней: «О бледный призрак, скажи скорее, / Мои вины, / Покуда стекла на галерее / Еще черны».

И в последней строфе лирический субъект говорит о своей преданности призраку: «Цветы завянут, цветы обманны, / Но я, я — твой!». И завершается стихотворение описанием предрассветного пейзажа. «Я» с тревогой ожидает наступления зари, отсветы кажутся ему ранами: «В тумане холод, в тумане раны / Перед зарей».

Таким образом, в стихотворении развивается один из главных мотивов лирики и критической прозы Анненского — мотив совести.

Лирический сюжет стихотворения отсылает к широкой поэтической традиции таких текстов, где развивается лирический сюжет о явлении возлюбленной. Однако в данном случае она сужается мотивом совести, который позволяет соотнести «Призраков» Анненского

с корпусом стихотворений Фета, многие из которых посвящены Марии Лазич.

Согласно Анненскому, человек замкнут в своем индивидуализме, мешающем ему преодолеть материальный мир, который смертен, и постичь вечный идеальный мир. Совесть же является способом освобождения от этой ограниченности. Анненский понимает совесть как способность испытывать сострадание, быть сопричастным мучениям других людей. «Свет — это наша совесть, — пишет Анненский в статье «Власть тьмы». — Он — в нас, он — тот нравственный закон, который чудесно вложен в нас нашим создателем. Совесть делает, т. е. она должна делать нас безжалостными к себе и терпимыми к другим. Мы должны помочь слабому одолеть все соблазны, но помнить при этом, что и для него, для этого слабого, единственная возможность быть добрым это — дать простор действию того нравственного закона, который есть в его сердце, как и в нашем. Если мы будем противиться творимому людьми злу, то рискуем только усилить это зло, озлобив нашего противника»<sup>3</sup> («Книга отражений», 1906).

Эту же идею он излагает в статье «Белый экстаз (Странная история, рассказанная Тургеневым)» («Вторая книга отражений», 1909).

В лирике Анненского проблема совести представлена в стихотворениях «В дороге» («Тихие песни», 1904), «Дети» (КЛ, 1910), «Старые эстонки», «К портрету Достоевского».

В большинстве случаев мотив совести у Анненского связан с социальной тематикой, но в то же время размышления связаны не только с реально-бытовым миром, они являются также поводом к размышлению о мире идеальном.

В интересующем нас стихотворении мотив совести связан с любовным переживанием «я», с чувством вины за то, что ему пришлось расстаться с возлюбленной.

На уровне сюжетно-композиционной структуры стихотворение Анненского «Призраки» главным образом связывается с корпусом текстов Фета, посвященных Марии Лазич («В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...» (1851), «Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать?» (1854) «Неотразимый образ» (1856), «В благословенный день, когда стремлюсь душою» (1857), «Старые письма» (1859), «В тиши и мраке таинственной ночи» (1864), «Томительно-призывно и напрасно» (1871), «Ты отстрадала, я еще страдаю» (1878), «Alter ego» (1878), «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок» (1885),

<sup>3</sup> И. Анненский. Власть тьмы // И. Анненский. Книги отражений. Л., 1979. С. 63–71.

«Долго снились мне вопли рыданий твоих» (1886), «Нет, я не изменил. До старости глубокой» (1887))<sup>4</sup>.

Все названные стихотворения объединяются развитием сходного лирического сюжета, где «я» находится в разлуке с возлюбленной (из одних текстов понятно, что она погибла, в других речь идет лишь о переживании разлуки) и в ночное время в состоянии полузабытья (сна или полусна) он видит ее облик (ср. «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты, / Чудные душу порой посещают минуты. / Дух окрылен, никакая не мучит утрата, / В дальней звезде отгадал бы отбывшего брата! / Близкой души предо мною все ясны изгибы: / Видишь, как были, — и видишь, как быть мы могли бы!»; «Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать? / Ведь снова не пойму я ни одной страницы — / И яркий белый свет начнет в глазах мелькать, / И ложных призраков заблещут вереницы»; «И в час душевных мук мгновенно воскресили / Все, что давно-давно утрачено душой»; «В благословенный день, когда стремлюсь душою / В блаженный мир любви, добра и красоты, / Воспоминание выносит предо мною / Нерукотворные черты»; «В уединении забудусь ли порою, / Ресница ли мечта смежает мне, как сон, — / Ты, ты опять в дали стоишь предо мною, / Моих весенних дней сияньем окружен» («Неотразимый образ»); «Томительно-призывно и напрасно / Твой чистый луч передо мной горел; / Немой восторг будил он самовластно, / Но сумрака кругом не одолел»; «Эти искры в глазах и холодную дрожь / Я в бессонные ночи навек перенес» («Долго снились мне вопли рыданий твоих»); «Мелькнет ли красота иная на мгновенье, / Мне чудится, вот-вот тебя я узнаю; / И нежности былой я слышу дуновенье, / И, содрогаюсь, я пою» («Нет, я не изменил. До старости глубокой...»)). Он вспоминает былое счастье и момент разлуки, испытывает чувство вины перед любимой за то, что им пришлось расстаться (ср. «За что ж? Что сделал я? Чем грешен пред тобой? Ужели помысел мне должен быть укором» («Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать»)); «К святыне я стремлюсь с тоскою безутешной / И в ужасе стыда твой образ берегу» («Неотразимый образ»); «Пред тенью милою коленопреклоненный, / В слезах молитвенных я сердцем оживу» («В благословенный день, когда стремлюсь душою»); «Зачем же с прежнею улыбкой умиленья / Шептать мне о любви, глядеть в мои глаза? / Души не воскресит и голос всепрощенья, / Не смоет этих строк и жгучая слеза» («Старые письма»); «Ты отстрадала, я еще страдаю, / Сомнением мне суждено дышать, / И трепещу, и сердцем избегаю / Искать того, чего

<sup>4</sup> Все стихотворения А.Фета, указанные в статье, цитируются по изданию: А.А.Фет. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С.141–147.

нельзя понять» (Ты отстрадала, я еще страдаю»), «И лица твоего мне простили ль черты? / Ничего, ничего не ответила ты!» («Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок»); «Долго, долго мне снился тот радостный миг, / Как тебя умолил я — несчастный палач» («Долго снились мне вопли рыданий твоих»)).

Стихотворение Анненского продолжает созданную Фетом традицию описанных выше текстов. В то же время существенное отличие состоит в том, что для написания стихотворений у Фета основой послужили реальные события, у Анненского такой основы не было, в связи с чем первостепенное значение приобретает символическая составляющая стихотворения, то есть образ возлюбленной является не некоторым конкретным образом, а скорее обобщенным, причастным идеальному миру. По-видимому, это послужило причиной тому, что образовались лакуны в изображении возлюбленной и в ходе лирического сюжета.

Фетовский подтекст, который прослеживается на уровне сюжетно-композиционной структуры стихотворения, подкрепляется деталями образов, которые отсылают к его лирике.

Образ призрака передается через деталь: «С двумя кистями сиреней мая в извивах кос...». Словосочетание «извивы кос» прямо соотносится со словосочетанием «извивы волос» («Что за янтарный отлив на роскошных извивах волос!» («Право, от полной души я благодарен соседу», 1842)). В стихотворениях Фета «косы» часто появляются как деталь образа возлюбленной: «И, чернеясь, бегут на плеча Косы лентой с обеих сторон» («На заре ты ее не буди» (1842)); «Ты сронил диадему с румяной головки; Толстою прядью скользая, вся развернулась коса» («Целый заставила день меня промечтать ты сегодня» (1857)); «Уронила косы голова невольню» («В дымке-невидимке» (1873)); «Моего тот безумства желал, кто свивал / Эти тяжким узлом набежавшие косы» («Моего тот безумства желал, кто смежал» (1887)).

Некоторые переключки со стихотворением «Призраки» Анненского обнаруживаем в стихотворении Фета «Сны и тени...» (1859).

Так же, как и в стихотворении Анненского, у Фета «я» хочет спуститься «к переходу сокровенному», то есть перейти в некоторое другое пространство (ср. «Не мешайте мне спускаться к переходу сокровенному» у Фета и «На гравий сада я по ступеням за ней сойду» у Анненского).

Как и в стихотворении Фета, у Анненского развивается образ теней, к которым обращается лирический субъект (ср. «Сны и

тени, / Сновиденья, / Сумрак трепетно манящие, / Все ступени / Усыпленья / Легким роem преходящие, // Не мешайте мне спускаться к переходу сокровенному...» у Фета и у Анненского: «Уйдите, тени, оставьте, тени, / Со мной одну...»).

Стихотворение содержит отсылки и к другим текстам. Само название стихотворения отсылает к повести И.С.Тургенева «Призраки» (1864)<sup>5</sup>. В стихотворение Анненского включены некоторые детали из повести.

Прослеживается сходство текстов в описании женского образа: это бесплотный образ, сквозь который проглядывают растения (ср.: «Она недвижна, она немая, / С следами слез, / С двумя кистями сиреней мая / В извивах кос» у Анненского и «Она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана — сквозь ее лицо мне виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, — только волосы да глаза чуть-чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блистало бледным золотом узкое кольцо» у Тургенева в 4 главе повести «Призраки»).

И в стихотворении, и в повести развивается образ тумана, сквозь который виднеется красный свет: «В тумане холод, в тумане раны / Перед зарей...» у Анненского.

В повести Тургенева Эллис представляется туманом, который окрашивается в алый цвет: «Тут я в первый раз заметил, что она перестала быть прозрачной. И лицо ее как будто окрасилось, по туманной его белизне разливался алый оттенок».

Об одном случае восприятия прозы И.С.Тургенева в лирике Анненского писал О.Ронен в статье «Идеал: О стихотворении Анненского «Квадратные окошки»<sup>6</sup>. В качестве главного подтекста он называет «Дворянское гнездо».

В обоих случаях в поэтический текст включается образность повествовательного текста, причем воспринимаются преимущественно наиболее яркие, необычные образы.

Вторая часть второй строфы — «Уйдите тени, оставьте тени, / Со мной одну...» — вызывает в памяти строки из стихотворения Бальмонта «Хочу» («Будем как солнце», 1902) — «Уйдите, боги! Уйдите, люди! / Мне сладко с нею побыть вдвоем»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> И.С.Тургенев Собрание сочинений. В 12-ти томах. — М.: «Художественная литература», 1976—1979. Т.7.

<sup>6</sup> О.Ронен. Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») // Звезда, 2001, №5.

<sup>7</sup> К.Бальмонт. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М., «Художественная литература», 1980.

Немаловажно указать на отсылки в рамках стихотворения «Призраки» к другим стихотворениям Анненского.

В стихотворении «В зацветающих сиренях» («На закате»), как и в «Призраках», действие происходит весной, в вечернее время. Но тогда, как в «Призраках» речь идет о предутреннем времени, в другом стихотворении говорится об уходящем дне. Лирический герой хочет побыть наедине с возлюбленной: «Побудь со мной грустна, / Побудь со мной одна / Я не допил еще тоски твоей до дна», что находит соответствие и в интересующем нас тексте. Как и в стихотворении «Призраки», в данном стихотворении развивается образ сирени. Он обозначен в заглавии, но в самом тексте не называется. Время зацветания сирени у него ассоциируется со смертью: «И знаю, кем огонь тот траурный раздут». В обоих стихотворениях присутствует образ призрака: «Я призрак, я ничей...».

Возможно, такая тесная смысловая связь текстов послужила причиной тому, что стихотворение «В зацветающих сиренях» не было включено в подцикл «Трилистник весенний».

Яркий образ зари, проглядывающей сквозь туман, которая кажется раной («В тумане раны / Перед зарей») прослеживается в следующих стихотворениях Анненского: «За розовой раной тумана» («Который»); «Серебряным блеском туман / К полудню еще не развеял, / К полудню от солнечных ран / Стал даже желтее туман, / Стал даже желтей и мертвей он» («Серебряный полдень») («Кипарисовый ларец», 1910)). В других текстах Анненского мы встречаем образ солнца, скрытого туманом: «Облака плывут так низко, / Но в тумане все бледней / Пламя пурпурного диска / Без лучей и без огней» («Хризантема» («Тихие песни», 1904)); «В тумане солнце, как в неволе» («Ноябрь» («Тихие песни», 1904)); «Солнце за гарью тумана / Желто, как вставший больной» («Пробуждение») («Кипарисовый ларец», 1910)).

Таким образом, мы видим, что стихотворение Анненского «Призраки» имеет довольно сложную подтекстовую структуру. В нем прослеживаются связи с текстами предшественников и с его собственными текстами. Мы видим, как в одном тексте совмещаются следование довольно широкой поэтической традиции тема и определенного лирического сюжета и отсылки к конкретным поэтическим и прозаическим текстам.

На уровне сюжетно-композиционной структуры стихотворение Анненского «Призраки» продолжает сложившуюся в русской поэзии традицию лирического сюжета, описывающего явление женщины. Мотив совести, являющийся одним из основополагающих в твор-

честве Анненского, сужает ее, отсылая исключительно к корпусу стихотворений Фета, многие из которых посвящены М.Лазич.

На уровне образно-мотивной структуры мы также обнаруживаем фетовский подтекст, который взаимодействует с тургеневским подтекстом и который прослеживается в плане передачи образа через деталь. Между тем Анненский, переосмысляя и лирический сюжет, и образы в символистском ключе, делает их более абстрактными.

Наталья СОЧНЕВА  
(Курган)

## Типология повествований о княжеских преступлениях в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей

В процессе анализа художественного своеобразия произведений древнерусской литературы наиболее продуктивным представляется жанровый подход. Как писал В.В. Кусков, «...именно жанр определял характер большинства компонентов художественной структуры произведений древнерусской литературы. Жанр — идеальная модель, определяемая традицией, особенностями адресата, утилитарно-функциональными характеристиками. «Вычитая» ее из художественной структуры конкретного памятника литературы, мы получаем основу для определения его индивидуального художественного своеобразия...»<sup>1</sup>.

Летопись, по классификации В.В. Кускова относится к жанрам историческим, «мирским», и, по определению Д.С. Лихачева, к жанрам «синтетическим». Она включает в себя разнородные в тематическом, жанрово-композиционном и стилистическом отношении фрагменты.

В науке существуют разные подходы к выделению первичных жанров в рамках летописи. Так, И.П. Еремин на материале Киевской летописи (она непосредственно примыкает к «Повести временных лет» и доводит изложение до 1200 года) выделяет три основных жанра в составе летописи: погодную запись, рассказ и повесть.

**Погодная запись** в составе Киевской летописи, как и в любой другой, не имеет своего определенного места; нередко записи заполняют собою весь год и следуют одна за другой, читаются подряд; часто вклиниваются в середину летописного рассказа, перебивая последовательность изложения, либо присоединяются к рассказу в начале или в конце. По своему объему погодная запись очень невелика. Предельная краткость изложения — наиболее характерный ее внешний признак. Функция этих формул двояка: это — указатели времени и вместе с тем формулы перехода от одного сообщения к другому<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Кусков, В.В. История древнерусской литературы: учебник для студентов вузов. — 6-е изд. — М., 1998. — С. 10

<sup>2</sup> Еремин И.П. Литература Древней Руси (этюды и характеристики). — М. — Л., 1966. — С. 98



И.П. Еремин обращает внимание на типологическое родство между погодной записью и **летописным рассказом**, прежде всего в содержании: однако, в отличие от записи, рассказ излагает преимущественно политические события — повествует о феодальных войнах XII века. Последовательность изложения — один из наиболее характерных признаков летописного рассказа; здесь, в рассказе, она становится предметом специальных забот летописца; нарушение последовательности изложения уже начинает ощущаться как известный недостаток. Как и в погодной записи, здесь за немногими исключениями, еще нет ничего «литературного», сочиненного. Это рассказ в буквальном смысле слова, обычно составленный по свежим следам события очевидцем или со слов очевидца. Одна из наиболее характерных особенностей летописного рассказа — речи действующих лиц повествования. В рассказе, и в этом проявляется его литературное своеобразие, отчетливо ощущается присутствие «автора», он уже заявляет о себе оценками тех или иных событий, попытками комментировать их, прямой характеристикой действующих лиц повествования<sup>3</sup>.

Наряду с рассказами строго фактического и делового характера, Киевская летопись содержит в себе еще один повествовательный жанр — **повесть**. Во многом похожая на рассказ, повесть отличается прежде всего тем, что она более или менее последовательно выдержана в рамках определенного литературного стиля, именно агиографического. Повестей в указанном понимании этого термина в составе Киевской летописи сравнительно немного: это повести под 1147 г. об убийстве Игоря Ольговича, под 1168 г. — о кончине Ростислава Мстиславича, под 1175 г. — об убийстве Андрея Боголюбского, под 1178 г. — о кончине Мстислава Ростиславича, под 1197 г. — о кончине Давида Ростиславича. Обращает на себя внимание тот факт, что все повести посвящены одной и той же теме: смерти того или иного князя. Назначение повести заключалось в том, чтобы дать новый агиографический просветленный образ идеального князя, блистающего всеми возможными христианскими, даже монашескими добродетелями<sup>4</sup>.

О.В. Творогов выделяет в составе летописи только два жанра: погодные записи и летописные рассказы. Он пишет: «На наш взгляд, существенен не только характер сочетания противопоставленных друг другу методов изображения действительности: отдельные фрагменты летописи выделяются на общем фоне хроникальных записей ха-

---

<sup>3</sup> Там же. С. 104

<sup>4</sup> Там же. С. 114

рактором повествования. Таким образом, противопоставляются друг другу сообщения о событиях (порой документальные и подробные, но сообщения) и описания их. Поэтому можно предложить выделять в летописи не три, как И.П. Еремин, а два слоя — погодные записи и летописные рассказы»<sup>5</sup>.

В настоящее время появились и другие подходы к изучению жанра летописи. А.А. Пауткин считает, что наиболее продуктивным является не жанровый, а тематический подход. Исследователь пишет: «...Действительно, выбор древнерусским автором предмета описания — это выбор определенного угла зрения на мир, способа его запечатления, стиля и, наконец, определенной формы повествования. Тема задавала, по сути, направление деятельности средневекового писателя, включая поиск авторитетных источников, подбор книжных аналогий и т. д. Не станем утверждать, что тематика является важнейшим и единственным фактором, определяющим стилистический облик всех произведений древнерусской литературы, но применительно к летописным текстам это во многом именно так...»<sup>6</sup>.

В своей статье мы следуем жанровому подходу, который развивается в концепциях И.П. Еремина и Д.С. Лихачева.

Обращаясь к вопросу типологии повествований «о княжеских преступлениях», следует отметить, что как отдельный жанр в составе летописи, эти повести впервые выделил Д.С. Лихачев: «...В составе летописей XII в. (отчасти и более поздних) нередко можно встретить остатки многочисленных обличительных повестей о политических преступлениях князей. В этих повестях мы можем легко обнаружить все признаки особого литературного жанра, типичного для периода наиболее острых феодальных усобиц. Эти повести предназначались одной из вражеских сторон служить своего рода обвинительными актами против другой... Хронология их существования тесно связана с хронологией политических преступлений эпохи феодальной раздробленности. Время распространения этого жанра совпадает со временем феодальных распрей. Можно предполагать, что уже первое политическое убийство, которым сопровождалось на Руси начало феодального дробления «империи» Владимира — убийство Бориса и Глеба вызвало появление произведения отчасти близкого к этому жанру. Последняя (или одна из последних) повестей о преступлениях князей читается в московском своде 1472 г. под 1425 г.:

---

<sup>5</sup> Творогов, О.В. Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. — Л., 1970. — С. 35

<sup>6</sup> Пауткин, А.А. Беседы с летописцем: Поэтика раннего русского летописания. — М.: Изд-во МГУ, 2002. — С. 13

это повесть об ослеплении Василия Темного Дмитрием Шемякой и Иваном Можайским. На протяжении всех этих веков жанр повестей о политических преступлениях князей имеет все черты композиционной устойчивости, но особенного развития и особенной типичности эти повести достигают в XII веке...»<sup>7</sup>.

На нашем материале мы постараемся выявить различные типы реализации жанровой специфики произведений о княжеских преступлениях на материале Лаврентьевской и Ипатьевской летописей и подтвердить, что именно жанровые критерии определяют основные черты композиции и стиля соответствующих фрагментов повествования.

Мы анализируем повествовательные фрагменты, связанные с насильственной смертью князей или преступлением против них, разделяя их на жанры, в соответствии с классификацией И.П. Еремина (погодная запись, рассказ и повесть), считая, что главное отличие летописной исторической повести от летописного рассказа заключается в ее большем объеме и литературной обработанности (развитые сюжет, композиция, система образов).

Погодная запись — жанр, наиболее широко представленный в летописях. Конечно, по объему она уступает произведениям других жанров, но по частотности употребления без сомнения стоит на первом месте.

Мы выделили следующие погодные записи, отражающие тему княжеского преступления: **под 1036 г.** о заточении князя Судислава его братом Ярославом Мудрым: «...*То же лето всади Ярославъ. Судислава въ порубь. брата своего Плескове. оклеветаны к нему...*»<sup>8</sup> [Ипат. л., с. 139]; **под 1083 г.** о захвате князем Олегом Давыда и Володаря Ростиславичей [Ипат. л., с. 195]; **под 1101 г.** о том, как Ярослав Ярополчич захватил Святополка: «...*в то же лето заратися. Ярославъ Ярополчичъ оу Берестьи. и изиде на нь Святополкъ. и заступи и в городе. и емь и окова. и приведе и до Киева. и молися о немь. митрополить. и игумени. оумолиша Святополка. и оузаводиша и оу раку. святою Бориса и Глеба. и сняша с него оковы. и пустиша и...*» [Ипат. л., с. 249]; **под 1102 г.** о том, как уже Ярослава Ярополчича оковал Ярослав Святополчич: «...*того же месяца на исходе. перль-*

<sup>7</sup> Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. — М. — Л., 1947. — С. 215

<sup>8</sup> Здесь и далее текст Лаврентьевской летописи цит. по изд.: ПСРЛТ. I. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку— М., 1962; текст Ипатьевской летописи цит. по изд.: ПСРЛТ. II. Ипатьевская летопись — М., 1962

сти Ярославъ. Святополчичъ. Ярослава Ярополчича. ятъ и на Нури. и приведе къ отцю Святополку. и оковаша и...» [Ипат. л., с. 249]; **под 1116 г.**, о том как убили обманом зятя князя Владимира [Лавр. л., с. 291]; **под 1127 г.**: «...В се же лето. вѣгна Ольговичъ Всеволодъ. своего стрѣя. Ярослава. ис Чернигова. и дружину его исече. и разграби...» [Лавр.. л., с. 295], ср. [Ипат. л., с. 289]; **под 1140 г.**: «...Мъстиславъ от рати. и помянуу первеи посла по Кривитьстеи князе по Давьда по Ростислава. и Святослава. и Рогъволодича два. и оусажа оу три лодьи. и поточи и. Царюградоу за неслоушание ихъ а моужи свои посажа по городомъ ихъ...» [Ипат. л., с. 303]; **под 1174 г.**: «...В то же лето непокоршимся Ростиславичемъ князю Андрею. и в воли его не ходящи. паче же Давдъ Ростиславичъ. Вѣшегородскѣи князь. здумавъ с братьею своею. приехавъ ноци противу свету к Киеву. ятъ брата князя Андрея Всеволода. и Ростиславича Ярополка. и дружину ихъ...» [Лавр.. л., с. 365]; **под 1202 г.** о преступлении князя Владимира против жены и детей князя Романа: «...Княгини же Романова. везмие дѣтяти свои. и бежа в Володимерь. И еще же хотящю Володимероу. искоренити племя Романово...» [Ипат. л., с. 717]; **под 1238 г.** о захвате князем Даниилом Романовичем князя Ростислава Мстиславича: «...А Ростиславъ Мъстиславичъ. Смоленского седе Киеве. Даниль же еха на нь. и я его. и остави в немъ Дмитра...» [Ипат. л., с. 781]; **под 1297 г.**: Лавр. лет. — «...того же лета князь Александръ Глебовичъ взя лестью княжение Смоленское под отцемъ своимъ...» [Лавр.. л., с. 527]. Как мы видим, из всего числа погодных известий почти за двести лет в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях, можно считать, что записей данной тематики в целом немного.

Характерно, что в некоторых погодных записях присутствуют библейские аналогии. Это погодные записи **под 1142 г.** о том, как князь Игорь Ольгович пошел войной на Переяславль: «...Вниде Вячеславъ в Переяславль. и Турову иде Святославъ Всеволодичъ. **врагъ же роду хръстьянску дьяволъ. ражже сердце Игореву Ольговичю.** всхотя ити в Переяславль. и пришедъ ста по Стрекви. и много пакости створиша. села пожгоша. и жита попасоша. и стояше. 2. месяце...» [Лавр. л., с. 309]; **под 1217 г.** о вражде между сыновьями князя Всеволода: «...Искони злыи **врагъ дьяволъ. ненавидли всегда добра роду челоучю.** паче же хръстьяномъ. не хотя дабы не одинъ в вечней муце былъ яже есть оуготована ему и суцим с нимъ. съ оканънии дьяволъ въздвиже некую котору злу межи князи сынѣ Всеволожи. Костантином. и Юргемъ. и Ярославом. и бишася оу Юрьева. и одоле Костантинь. но пакы Богъ и крестъ честныи. и молитва отца ихъ и дедня. введе я великую любовь. и седе Костантинь в Володимери на

столе. а Юрги Суждали. и бысть радость велика в земли Суждальстеи. **а дьяволь единъ плакаше своя погъбели...**» [Лавр. л., с. 439]; **под 1255 г.**: Лавр. лет. — «...Того же лета. Здумаша Новгородци. послати Далмата епископа Новгородьского. к великому князю Александру. с грамотами яко о миру. оному же оумедлившю. **и встави дьяволь вражду. искони ненавидяи добра роду человеческому. и бысть крамола в Новегороде. възгнаша Василья князя...**» [Лавр. л., с. 473].

К летописному рассказу мы относим следующие фрагменты, повествующие об убийствах князей: об убийстве князем Олегом Аскольда и Дира в 882 г., о смерти князя Олега при бегстве от войск Ярополка в 977 г., об убийстве Ярополка 980 г., об отравлении князя Ростислава 1066 г., об убийстве Ярополка 1086 г., об убийстве ханов Илтаря и Кытана 1095 г., о заговоре Всеволода Ольговича против других князей 1139 г., о преступлении против князя Ростислава Юрьевича 1149 г., об убийстве князя Глеба Рязанского 1177 г., о заговоре князей Романа, Игоря и Владимира 1186 г., о преступлении князя Романа 1205 г., о заговоре князя Ярослава 1228 г., о заговоре галицких бояр против князя Даниила Романовича 1230 г., об убийстве литовского князя Войшелка князем Львом Даниловичем 1268 г.

Так, во фрагменте **под 882 г.** рассказывается о том, как князь Олег, желая править в Киеве, обманом призвал к себе варягов Аскольда и Дира и убил их. Здесь мы можем выделить такие мотивы как мотив заговора (преступный замысел): «...Придоста къ горамъ хъ Киевьскимъ. и оувиде Олежь яко Аскольдъ. и Диръ. княжита. [и] похорони вои въ лодьях. а другия назади остави. а самъ приде нося Игоря детьска. и приплу подъ Оугорьское. похоронивъ вои своя. и присла ко Асколду и Дирови глаголя. яко гость есмь. [и] идемъ въ Греки от Олга и от Игоря княжича. да придеета к намъ к родомъ своимъ...» [Лавр. л., с. 23]; мотив убийства: «...Аскольдъ же и Диръ придоста. [и] възскакав же вси прочии изъ лодья. и рече Олежь Асколду и Дирови. въ неста князя. ни рода княжа. но азъ есмь роду княжа. [и] възнесоша Игоря. и се есть сынъ Рюриковъ. и оубиша Асколда и Дира...» [Лавр. л., с. 23].

Во фрагменте **под 977 г.** о смерти князя Олега Святославича мы можем выделить следующие мотивы: мотив заговора, истоки которого раскрываются в статье под 975 г.: «...Ловы деующю Свенгелдичю. именовъ Лоть. ишедь бо изъ Киева. гна по звери в лесе. оузре и Олежь. и рече кто се есть. и рекоша ему Свенгелдинъ. и заехавъ оуби и. бе бо ловы дея Олежь. и о том. бысть межи има ненависть Ярополку на Ольга. и молвяше всегда Ярополку Свенгелдъ. поиди на брата своего. и приимеши власть един. его хотя отмъстити сыну своему...» [Ипат. л., с. 61]; мотив гибели: «...И бяше мость чресъ греблю к воротом городным.

*и теснячися другъ друга спехнуша Олега с моста въ дебрь...»* [Ипат. л., с. 62]; мотив обращения с телом погибшего князя [Ипат. л., с. 63]. Хотя в данном фрагменте мы видим не убийство князя, а его случайную смерть, мы считаем возможным отнести это повествование к произведениям данной тематики (княжеское преступление), поскольку в нем отражены характерные для данного типа повествований мотивы, а причиной гибели князя стала междоусобная война в результате заговора. Следует отметить, что в данном фрагменте уже проявляется авторская оценка событий — так, безоговорочно осуждается убийство князя Олега, и сам виновник — князь Ярополк — впоследствии сожалеет о случившемся.

**Под 980 г.** рассказывается об убийстве князя Ярополка его братом Владимиром Святославичем. Здесь мы также можем выделить следующие характерные мотивы: мотив заговора: «...*Володимиръ же посла къ Блуд. воеводе Ярополчу с лестью глаголя. поприяи ми аще оубью брата своего. имети ты начну. въ отца место своего. и многу честь возмеши от мене...*» [Ипат. л., с. 63], мотив предупреждения об опасности: «...*И рече ему Варяжьско. не ходи княже оубьють ты. побегъни в Печенеги. и приведиши воя. и не послуша его...*» [Ипат. л., с. 63], мотив убийства: «...*И приде Ярополкъ къ Володимиру. и яко полезе въ двери. подъяста и два Варяга. мечема подъ пазусе. Блудъ же затвори двери и не дасть по немъ внити. своимъ. и тако оубьень бысть Ярополкъ...*» [Ипат. л., с. 63]. Здесь также присутствует авторская оценка — вся вина возлагается на предателя: «...*О злая лествъ чловечьская. яко же Давыдъ глаголет. ядыи хлебъ мои възвеличилъ есть на мя лествъ. съи оубо луковаше на князя лествю... Яко и Блуд. предасть князя своего. приимъ от него чести многы. съ бо бысть повинень крови тои...*» [Ипат. л., с. 65].

**Под 1066 г.** помещен фрагмент, рассказывающий об убийстве князя Ростислава Владимировича. Здесь также отражены мотив заговора: «...*Вперёдхъ. сего же оубоявъ же ся Греци. послаша с лествю котопана. оному же пришедшу къ Ростиславу. и оуверившюся ему...*» [Ипат. л., с. 155] и мотив убийства: «...*Единою же пьющу Ростиславу с дружиною своею. рече котопанъ. княже. хоцю на ты пити. оному же рекшу пиши. онъ же испивъ. половину чаши. а половину вдасть князю пити. дотиснувься палчемъ в чашю. бе бо имея подъ ногътемъ. растворение смертьное. и дасть князю оурекъ смерть. до осми днин оному же испившю...*» [Ипат. л., с. 155]. Следует отметить, что в этом фрагменте, впервые для произведений данной тематики, появляется авторская характеристика умершего князя: «...*Бе же Ростиславъ. мужъ добръ на рать. възрастом же лепъ. и красенъ лицемъ. милостивъ оубогимъ...*» [Ипат. л., с. 155].

Характерен фрагмент, рассказывающий о преступлении против врагов, — это повествование об убийстве в **1095 г.** половецких ханов Илтаря и Кытана, приехавших заключить мирный договор с князем Владимиром. В данном случае нравственный выбор русского князя осложняется непростой политической ситуацией, вследствие чего появляется мотив клятвопреступления: «...*Володимеру же не хотящю сего створити. глаголющю ему. како могу се азъ створити. роте с ними ходивъ...*» [Ипат. л., с. 217]. Также мы можем выделить здесь мотив заговора: «...*В се же верема пришелъ Славятя ис Киева от Святополка к Володимеру на некое орудье. и начаша думати дружина. Ратиборова чадъ. съ княземъ Володимеромъ. о погублене Итларевы чадъ...*» [Ипат. л., с. 217] и мотив убийства: «...*И яко влезоша во истьбу и запроша я. и вои злезше на изьдбу. и прокопаша истьбу. и тако Ельбехъ Ратиборечъ. въземъ лукъ свои. и наложивъ стрелу. вдаря Итларя подъ сердце и дружину его. всю простреляша. и тако эле. испроверже животь свои. Итларь со дружиною своею...*» [Ипат. л., с. 217]. Интересна позиция, которую занимает автор: с одной стороны, он с сочувствием пишет об обманутых половецких ханах, с другой стороны, он оправдывает действия русских: «...*Отвещавше же дружина рекоша Володимеру. княже нести в томъ греха. привель ти е Богъ в руце твои. чему оне к тебе всегда роте ходяще губять землю Рускую. и кровь хрестьяньску проливають беспрестани. и послуша ихъ Володимеръ...*» [Ипат. л., с. 217]. Обращает на себя внимание наличие в данном фрагменте речей действующих лиц, а также упоминание имени непосредственного убийцы хана Илтаря.

Во фрагменте **под 1139 г.** рассказывается о замыслах князя Всеволода Ольговича против других князей, приведших к междоусобным распрям. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...*Седе Ольговичъ в Къиве. и нача замъшляти на Володимериче. и на Мстиславиче. надеяся силе своеи. и хотя сам всю землю держати. с своею братею...*» [Лавр. л., с. 307]. Также в этом фрагменте присутствуют речи героев, в которых используются исторические аналогии: «...*Оже ти брате не досъти всю землю Рускую держаще. а хочешъ и сее волости. а оубивъ мене тебе то волость. а живъ не иду из своее волости. обаче не дивно нашему роду. тако и преже было же. Святополкъ про волость же ци не оуби Бориса. и Глеба. а самъ ци долго поживе...*» [Лавр. л., с. 307].

**Под 1149 г.** рассказывается о том, как князь Изяслав Мстиславич, по наговору некоторых мужей, отнял имущество у князя Ростислава Юрьевича, а самого его выгнал. В этом фрагменте мы можем выделить мотив заговора: «...*Приде Изяславъ Къиву. и ради бѣша лю-*



дѣе. токмо дьяволъ сетоваше. вложи бо некоторъм мужем его в сердце. и начаша глаголати ему рекуще. яко Ростиславъ Георгевиичъ подмолви на тя люди. и Берендичи и Кияны. а хотелъ сести Къеве. а пусти и къ отцю то твои ворогъ и отецъ его. держиши и на свою голову...» [Лавр. л., с. 319] и мотив преступления: «...Изяслав же послушавъ ихъ. отъима оу него именье. и оружье и коне. и дружину его исковавъ расточи. а Ростислава всади в лодью толико самого ли четверта пусти и къ отцю...» [Лавр. л., с. 319]. В варианте Ипатьевской летописи этот рассказ дополнен речами князей — князь Изяслав достаточно пространно обвиняет князя Ростислава в измене, а тот, в свою очередь, оправдывается: «...Ростиславъ же емоу то отвеча. брате и отце ако ни в оуме своемъ ни на сердци ми того не бѣло. пакы ли на мя кто молвить. князь ли которыи. а се я к нему. моужь ли которыи въ хрстыяных или в поганыхъ. а ты мене стареи. а ты мя с ним и соуди...» [Ипат. л., с. 373].

Во фрагменте **под 1177 г.** рассказывается об убийстве князя Глеба в результате мятежа во Владимире. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...И на третии день бѣсть мятежь великъ в граде Володимери. всташа бояре и купци... любо и казни. любо слепи. али даи нам...» [Лавр. л., с. 385] и мотив преступления: «...Тогда же Глебъ мертвъ. бѣсть июня. въ 30. а Романа сына его одва выстояша. целовавше крсть а Мъстиславъ. и Ярополкъ в пороубе бяста. и потомъ изведше я и слепивше поустиша...» [Лавр. л., с. 385].

**Под 1186 г.** рассказывается о том, как по наущению дьявола князь Роман, Игорь и Владимир пошли войной на князя Всеволода и Святослава, чтобы заполучить власть. Но великий князь Всеволод Юрьевич послал войска на помощь Всеволоду и Святославу, и вероломные князья бежали. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...Тако и сихъ подоостри. Романа. Игоря. и Володимера. на Всеволода. и Святослава. на меншею брату. и бѣсть крамола зла вельми в Рязани брат брата искаше и оубити. послаше к нима звахуть ею к собе на советъ лестью. абы како яти ею...» [Лавр. л., с. 399]. В этом фрагменте используются библейские аналогии: «...Въстави дьяволъ вражду. искони ненавидяи добра роду человеческу. и боряся с хотящими ся спасти. яко в прежняя дни. Каина на Авеля брата своего. а потомъ Святополка на Бориса и Глеба власти ради...» [Лавр. л., с. 399], и цитата из Священного писания: «Яко же пророкъ Соломонъ глаголетъ. кажа злѣя приемлетъ себе досаженье. обличишь безумнаго поречеть ты. не обличиши злѣх да не възненавидять тебе. обличиши премудра възлюбить ты. а безумнаго обличиши възненавидит ты...» [Лавр. л., с. 401].

Во фрагменте **под 1205 г.** рассказывается, как князь Роман, по наущению дьявола, отослал князя Рюрика в Киев, а сам в это время по-



стриг его жену и дочь в монастырь. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...И дьявол положи смятение великое. Романъ...» [Лавр. л., с. 419] и мотив преступления: «...Емь Рюрика. и посла в Киевѣ. и постриже в чернци. и жену его и дщерь его. юже бе пустил сына Рюрикова и брата его Володимира. а тою поя съ собою...» [Лавр. л., с. 419].

**Под 1228 г.** рассказывается о том, как князь Ярослав, поддавшись обману, стал замышлять против своего брата Юрия. Но Бог не допустил этого зла, и князя целовали крест к князю Юрию. В этом фрагменте мы выделяем мотив заговора: «...Того же лета. Ярославъ оусумнеся брата своего Юргя слушающа некихъ лъсти. и отлучи от Юргя Костянтиновичи. З. Василка. Всеволода. Володимера. и мысляшетъ противитися Юргю брату своему...» [Лавр. л., с. 451].

Во фрагменте **под 1230 г.** рассказывается о двух заговорах против князя Даниила Романовича. Сначала галицкие бояре хотели устроить поджог, но, испугавшись, сбежали. Затем заговорщики хотели убить князя на пиру, но тот был предупрежден и преступления не совершилось. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...Крамоле же бывши во безбожныхъ боярехъ Галичкыхъ. советъ створше. со братоучадьемъ его Александромъ. на оубьенье и преднее земле. его... а Филипъ безбожныи. зва князя Данила во Вишьню. другии советъ створиша. на оубьенье его. со Александромъ братоучадомъ его...» [Ипат. л., с. 761], перечислены имена убийц, реализован мотив предупреждения об опасности: «...И приде емоу посоль от тысяцкого его. Дъмьяна. рекшоу емоу. яко пиръ золь есть. яко свещано есть безбожныъмъ твоимъ бояриномъ Филипомъ. и братоучадомъ твоимъ. Александромъ. яко оубьеную ти быти. и то слышавъ поиди назадъ...» [Ипат. л., с. 761]. В этом фрагменте отражены элементы агиографии — заговорщики сравниваются со Святополком Окаянным, и замысел их раскрывается благодаря Божьей помощи: «...Невернымъ Молибоговидьчъмъ. оузревши се. страхъ имъ бысть от Бога. рекшимъ. яко светъ нашъ раздроушися. и побегшимъ имъ. яко оканьный Святополкъ. онемъ бегающимъ...» [Ипат. л., с. 763].

**Под 1268 г.** рассказывается о том, как князь Лев Данилович пригласил к себе князя Василька и литовского князя Войшелка, к тому времени принявшего монашеский постриг и отдавшего свой трон Шварну — родному брату Льва. Лев же был обижен таким решением Войшелка и убил его. В этом фрагменте мы можем выделить мотив заговора, который носит агиографический характер: «...И посемъ Левъ приеха к нему в манастырь. и поча молвити Воишелкови. коуме. нанимся. и начаша пити. дьяволъ. же исконеи не хотя добра. человеческогоу родоу. и вложи во сердце Лвови. оуби Воишелка. завистью. оже

*бьяеть. даль землю Литовскоую. братоу его Шварнуви...»* [Ипат. л., с. 867].

В целом в результате произведенного жанрово-композиционного анализа рассмотренных выше фрагментов, реализующих тему «княжеского преступления», мы считаем возможным отнести их к жанру летописного рассказа. Эти произведения уступают по объему жанру повести, но их характеризует наличие основных мотивов — заговора и преступления, которые мы определяем для повести о княжеском преступлении в качестве жанрообразующих, а также наличие определенной композиционной схемы.

**Под 1217 г.** в Лаврентьевской летописи помещен так называемый «рассказ о преступлении рязанских князей», выделяемый еще Д.С. Лихачевым. В нем рассказывается о том, как рязанский князь Глеб Владимирович вместе с братом Константином заманили в свой шатер на пир князей Изяслава, Ростислава, Святослава, Глеба и др. с боярами и всех их убили. Здесь мы можем выделить мотив заговора: «...Глебъ князь Рязаньскыи Володимеричъ. наощень сотоною на братоубиство. здумаѡ в своем оканьнемъ помысле. имея поспешника брата своего Костантина и с ним дьявола. иже ею прельсти своимъ злокозньствомъ. в помысль има вложь рекшема има яко избьеѡе сих. а сами приимеве едина всю власть...» [Лавр. л., с. 439]; перечисление имен убийц, мотив убийства: «...Яко начаша пити и веселитися. и ту абѡе проклятъи Глебъ с братом. иземъша меча своя начаста сечи преже князи. таже боляръ. и слугы ихъ много множство. одинех князиш. б. а прочих боляръ. и слугъ бе-щисла. изби с своими слугы. и с Половци...» [Лавр. л., с. 441]. В данном фрагменте отразились библейские аналогии: «...А не веси ли оканьне Божья строенья. дает бо власть емуже хоцеть поставляет цесаря и князя Въшьниш. что бо прия Каинъ от Бога оубивъ Авеля брата своего. не проклятье ли и осуженье. и трясенье. или Ламехъ не казнь ли злобе...» [Лавр. л., с. 439]. Отметим, что этот фрагмент, отразивший наличие жанрообразующих мотивов и библейских аналогий, занимает промежуточное положение между летописным рассказом и повестью.

Что касается жанра повестей о княжеских преступлениях, то в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей традиционно к их числу относят «Повесть об убийении Борисове» 1015 г., Повесть о Всеславе Полоцком 1067 г., Повесть об ослеплении Василька Тербовльского 1097 г., Повесть об убийстве Игоря Ольговича под 1147 г. и «Повесть об убийении Андрея Боголюбского» под 1175 г.

В целом варианты всех указанных текстов в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях совпадают, за исключением Повести об убий-

стве Игоря Ольговича и «Повести об убиении Андрея Боголюбского». В результате проведенного нами жанрово-композиционного анализа данных произведений мы можем выделить общие мотивы, которые являются жанрообразующими. Прежде всего, это мотив заговора: в «**Повести об убиении Борисове**» — «...Тогда призъва къ себе оканьнии тръклятии Святопѣлкъ съвѣтъникикъ всему злу и началники всеи неправды, и отвѣръзъ прескъвѣрнѣная уста рече, испусти зѣлыи гласъ, Путишинъ чади: «Аще убо главы своя общаестеся положите за мя, шедъше убо, братия моя, отаи, кѣде обрящете брата моего Бориса, съмотрише время убиите и«...» [Ипат. л., с. 119], ср. [Ипат. л., с. 231], [Ипат. л., с. 349], [Ипат. л., с. 585]; мотив сопротивления князя обидчикам: в **Повести об ослеплении Василька Теробовльскаго** — «...И се влезоша послании Святополком и Давыдомъ... и боряшется с нима крепко, и не можаста его поврещи. И се влезше друзии повергоша и, и связаша и, и снемше доску с печи, и възложиша на перси его... и не можаста удержати. И приступиста ина два, и сняста другую дску с печи, и седоста, и удавишиа и рамяно, яко персем троскотати...» [Ипат. л., с. 233], ср. [Ипат. л., с. 351], [Ипат. л., с. 587], перечисление имен убийц: «**Повесть об убиении Андрея Боголюбскаго**» — «...Петръ, Кучьковъ зять, Анбалъ, ясинъ ключникъ, Якимъ, кучьковичи, а всихъ невѣрныхъ убициъ 20 числомъ...» [Ипат. л., с. 585], в **Повести об убийстве Игоря Ольговича** это «**кѣляны**» [Ипат. л., с. 349], ср. [Ипат. л., с. 233], [Ипат. л., с. 121], [Ипат. л., с.]; мотив обращения с телом убитого князя: **Повесть об убийстве Игоря Ольговича** — «...Безаконнии же немлстивии побивше. и отиноудъ тело его. наго оставишиа и... И оттоуда възложишиа и на кола и везоша и на Подолье на торговище и повергоша пороуганью...» [Ипат. л., с. 353], ср. [Ипат. л., с. 119], [Ипат. л., с. 235], [Ипат. л., с. 591]; сначала ранение князя, затем убийство его: «**Повесть об убиении Андрея Боголюбскаго**» — «...Си же нечестивии, мнѣвша его убиена до конца... отидоша. Онъ же в оторопъ выскочивъ по нихъ, и начать ригати и глаголати, и въ бользни сердца иде подъ съни. Они же, слышавше гласъ, возворотишася опять на нь... И ту оканьни прискочишиа и прикончаше его...» [Ипат. л., с. 589], ср. [Ипат. л., с. 119], [Ипат. л., с. 351], мотив нарушения крестного целования: **Повесть о Всеславе Полоцком** — «...Изяславъ. и Всеволодъ. целовавшие крстъ чстньи. къ Всеславу. рекше приди к нама. а не створим ти зла. он же надеяся целовании крста. перееха в лодъи чрьс Днепръ. Изяславу же в шатерь. предидущую и тако яша Всеслава на Рши. оу Смоленьска. приступившее крстъ. Изяславъ же. приведе Всеслава Къеву. и въсадишиа и в порубъ ...» [Ипат. л., с. 155], ср. [Ипат. л., с. 233].

Мотив сопротивления князя убийцам, характерный для многих повестей о княжеских преступлениях, отсутствует в «Повести об убиении Борисове», так как он напрямую противоречит основной идее этого произведения — идее непротivления, покорности старшим, а также жанровой традиции мaртирия, которой в данном случае старается следовать автор.

В этих произведениях широко представлена церковная риторика, элементы агиографии: это и молитвы, которые произносят князья, и цитаты из Писания, и пространная похвала, а также мотив знания князя о задуманном убийстве и готовности претерпеть все с Божьей помощью: «**Повесть об убиении Андрея Боголюбского**» — «...*Князь же Андреи, вражное убиство слышавъ напередъ до себе, духомъ разгореся божнственымъ...*» [Ипат. л., с. 583], ср. [Ипат. л., с. 119], [Ипат. л., с. 350].

В заключение мы можем говорить о главных мотивах, общих для летописного рассказа и летописной повести о княжеских преступлениях, — это мотив заговора и мотив убийства. Но, как мы видим, жанр летописной повести отличает больший объем, более широкий набор мотивов (например, мотив обращения с телом убитого князя, мотив перечисления имен убийц и др.), а также связь с агиографией. Эти компоненты позволяют говорить о более развитом сюжете летописной повести и ее литературной обработке.

Следует отметить, что, как пишет А.А. Пауткин, тематическое влияние в летописи проявляется достаточно сильно. Но, как мы видим, на примере фрагментов, рассказывающих о насильственной смерти князей или о преступлениях по отношению к князьям, можно с уверенностью говорить именно о плодотворности применения жанрового подхода к изучению древнерусского летописания.

Таким образом, в процессе анализа повествований о княжеских преступлениях в составе Ипатьевской и Лаврентьевской летописей мы пришли к выводу, что в них представлены повествования трех жанровых типов: погодная запись, летописный рассказ и летописная повесть. Большая часть из них представлена жанровым типом рассказов и погодных записей. Что касается жанра повестей о княжеских преступлениях, то в целом он представлен небольшим количеством хорошо известных в науке произведений.

Произведенный анализ позволяет говорить о том, что тематика повествований о княжеских преступлениях представлена разными жанровыми типами, что говорит о необходимости уточнения существующего в науке термина «повести о княжеских преступлениях».

**Стихотворение В.Г. Теплякова «Затворник»  
в контексте русской поэзии  
1810–1830-х гг.**

В русском литературном процессе 1820–1830-х гг. центральной фигурой оказывается А.С. Пушкин. В сравнении с творческим наследием литераторов предшествующей эпохи и современников произведения А.С. Пушкина отличаются существенными художественными переменами, которые имеют не только формальный, но системный и мировоззренческий характер. И дело не в том, что в это время А.С. Пушкин обращается от романтизма к реализму и в прозе, и в лирике, то есть меняет художественный метод. На протяжении всего творческого пути поэт активно синтезирует жанровые формы и варьирует способы воплощения образной системы, тем самым придавая литературе и литературному творчеству «золотого века» особый пафос<sup>1</sup>.

«Золотой век» — это время, как отмечает М.Н. Виролайнен, когда поэзия становится самостоятельной областью, которая не призвана обслуживать другие сферы жизни. Поэт (стихотворец) из служителя превращается во властителя поэтического мира, который приобретает собственный онтологический статус, равный действительности особого характера. При этом поэзия не порывает с реальностью: какие-либо элементы других дискурсов, попадая в пространство поэзии, начинают жить по её законам. Но чтобы произошло взаимодействие реальной действительности и поэтического мира, необходимо наличие дистанции (термин М.Н. Виролайнен) между ними<sup>2</sup>. Эта дистанция может задаваться традицией жанра, стиля и концепции авторства, иными словами, выражением собственного «я».

---

<sup>1</sup> Маркович В.М. О русском реализме XIX века // Вопросы литературы, 1978. №9. С.163: «Стремление к синтезу различных по своему происхождению духовных ценностей, способов познания и возможностей эстетического освоения действительности образует особый пафос русской литературы XIX века, определяет её внутреннее единство, формирует характер и последовательность её исторического движения».

<sup>2</sup> См. об этом Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб, 2007. С.280 — 301.

Как известно, в этот период развития литературы утверждаются новые возможности «создания образа «я» в форме другого или другого в форме «я»<sup>3</sup>. Автор занимает внежизненно активную позицию, вне которой авторство было невозможно. Для создания определённой дистанцированной позиции нужно было двигаться не вовне, а внутрь себя, в тоже время это было движение к границе личности («я-для-себя») (а не замкнутость — «я-в-себе»), к тому пределу, где её сознание пересекалось с бытием («другим»)<sup>4</sup>.

Применительно к творчеству А.С. Пушкина М.Н. Виролайнен называет этот механизм «овнешнение внутреннего состояния»<sup>5</sup>, то есть соотнесение собственного «я» с разного рода культурными традициями, литературным каноном и т.п. и через это преодоление той или иной внутренней проблемы. Так, на уровне поэтики, например, стихотворения А.С.Пушкина 1830-х гг. отличаются сюжетностью, эпической отстранённостью. На первый взгляд в них нет авторского лирического присутствия. Автор занимает позицию стороннего наблюдателя: он детально описывает события, но не интерпретирует и не оценивает их. Некоторые стихотворения позднего творчества А.С. Пушкина воспринимаются как элемент незавершённого драматического текста («Мирская власть», «Как с древа сорвался предатель ученик» (Подражание итальянскому), «Альфонс садится на коня», 1836 и другие).

Кроме того, поэзия «золотого века» последовательна не только в создании культуры дистанции и одновременно границы между «своим» и «иным» пространством, но и в осуществлении перехода этой границы через взаимоуподобление «своего» и «иногo». Граница и её пересечение могут быть рассмотрены тематически как переход из мира живых в мир мёртвых или взаимоотождествление мгновения и вечности и т.п. И при этом, как показала М.Н. Виролайнен, сама поэтическая речь в культуре «золотого века» воспринималась как «качество, возникающее при переходе границы» между молчанием и речью<sup>6</sup>.

Осмысление значимого молчания, поиски способов обретения речи превратились в особенность поэтики А.С.Пушкина. В качестве

---

<sup>3</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С.271.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб, 2007. С. 285.

<sup>6</sup> Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб, 2007. С. 295.

примера можно вспомнить бесчисленные многоточия в конце строф, резкие обрывы фраз и молчание как наиболее «говорящий» образ в финале драмы «Борис Годунов».

Ёмкость и свобода пушкинского стиля стали примером для художников слова, искавших в языке новые выразительные возможности. Одним из поэтов, органично воспринявших новаторские элементы творческих устремлений А.С.Пушкина и его окружения, стал В.Г. Тепляков (1804–1842). В письме от 27 апреля 1834 года В.А. Жуковский отзывается о нём так: «Давно уже уважаю Вас как поэта с дарованием необыкновенным и как приятного прозаика, умеющего давать слогом своим прелесть учёности»<sup>7</sup>. Заметка о «Фракийских элегиях» в третьем томе «Современника» за 1836 год также даёт представление о поэтических способностях В.Г. Теплякова: «Тут есть гармония, лирическое движение, истина чувств»<sup>8</sup>. Однако не минуло В.Г. Теплякова и нелестное звание эпигона и эклектика, маловыразительного представителя поэзии «второго ряда».

Свою литературную деятельность В.Г. Тепляков начинает под влиянием поэзии К.Н. Батюшкова и не нарушает элегической традиции 1810–1820-х гг. (основная разновидность его элегий — элегия «унылая»; содержанием элегий является сожаление об утраченной любви и молодости); в стихотворениях конца 1820-х — начала 1830-х гг. он начинает опираться в основном на лирику А.С. Пушкина, которого называет «своим учителем». При этом отчётливо прослеживается тяготение поэтики произведений В.Г. Теплякова к художественно-эстетической системе послепушкинской эпохи. Прежде всего, это выразилось в усилении субъективного начала, особенно чётко ощущаемом в стихотворениях В.Г. Теплякова, посвящённых темам странничества и затворничества-узничества. Последние, наравне с любовной лирикой, по своим особенностям оказываются очень близки к поэтике М.Ю. Лермонтова. Однако в «узнической» лирике В.Г. Теплякова присутствуют также мотивы и фразеология поэзии В.А.Жуковского и А.С.Пушкина.

Как считает В.Э. Вацуро, с М.Ю. Лермонтовым В.Г. Теплякова роднит то, что «Тепляков переносил в свои поздние произведения целые фрагменты из ранних: в его элегии «Эски-Арнаутлар», например, есть большой кусок из ненапечатанной им поэмы «Бонифаций». Десятилетием позже так будет поступать Лермонтов»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Нива. 1888. №11. С.1016.

<sup>8</sup> Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова 1836 // Современник. 1836. Т.3. С. 173.

<sup>9</sup> Вацуро В.Э. К биографии В.Г. Теплякова // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 205.



Сохранившаяся часть поэмы «Бонифаций» В.Г. Теплякова может также свидетельствовать, с одной стороны, о продолжении автором традиций жанра романтических поэм Дж. Байрона и А.С. Пушкина, а с другой стороны, она вполне может быть рассмотрена как факт так называемой вольнолюбивой поэзии в ряду лирики декабристов, например.

Однако обращение к Дж. Байрону для В.Г. Теплякова было не подражанием (поэзия В.Г. Теплякова — «эпизод русского байронизма»<sup>10</sup>), а скорее желанием «изучить образец и дать ему вторичную жизнь», «открыть новые миры, стремясь по следам гения», как говорится в упомянутой ранее заметке «Современника» по поводу «Фракийский элегий». Возможно, это мнение отражало и творческую позицию самого редактора — А.С. Пушкина: не заимствование и подражание, а продолжение и углубление, следовательно, создание нового, самобытного и самоцельного.

В связи с этим, стоит также отметить, что приверженность традиции, которую принято называть «романтической», и не менее «романтическая биография», которая выделяет В.Г. Теплякова среди поэтов пушкинского окружения и даёт основание присвоить ему прозвище Мельмот-скиталец (он был и офицером, разочаровавшимся в службе, и масоном, сочувствовавшим декабрьскому восстанию и не присягнувшим Николаю I, узником Петропавловской крепости, несостоявшимся чиновником, дипломатом, путешественником-археологом и всю жизнь поэтом и остряком), совсем не повод для того, чтобы объявлять поэта романтиком и исследовать его творчество в соотношении с принципами романтизма. Кроме того, в свете литературоведческих дискуссий многих последних десятилетий становится очевидным, что изучение наследия определённого автора через призму представлений о том или ином литературно-эстетическом направлении оказывается неэффективным<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Беридзе Ш. Один из забытых. Жизнь и творчество В.Г. Теплякова. 1804 — 1842 гг. Тифлис, 1920. С. 20.

<sup>11</sup> См. об этом Кожин В. Русская литература и термин «критический реализм» // Вопросы литературы. 1978. №9. С. 95–125; Маркович В.М. О русском реализме XIX века // Вопросы литературы. 1978. №9. С. 126–169; Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т.52. №3. 1993. С. 26–32; Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни // НЛО. 2003. №59. С. 12–20; Гудков Л., Дубин Б. «Эпическое» литературоведение. Стерилизация субъективности и её цена // НЛО. 2003. №59. С. 211–231.



Учитывая данные замечания, рассмотрим по-новому «типично романтическое» стихотворение В.Г. Теплякова «Затворник» (включённое в сборник 1832 года) через понятия «культура дистанции» и «пересечение границы», что, надо полагать, позволит точнее прокомментировать степень сопричастности произведений В.Г. Теплякова поэтике «золотого века».

Во-первых, с самого начала в стихотворении дана установка на исключительную необычность описываемого мира, созданного и существующего только внутри поэтического текста: это и не земное, и не потустороннее пространство: «Земного бытия здесь нет // Не тишина здесь гробовая...»<sup>12</sup>. И далее нагнетание парадоксального и несопоставимого венчается выводом: смерть есть жизнь: «Здесь хлад души, здесь сердца бред; // Здесь жизнь, покинув милый свет, // Жива, всечасно умирая!». Душа мертва, сердце безумно. И это самое страшное наказание.

Абсурдным оказывается течение жизни в стенах темницы: «В них сна вотще зеницы ждут — // И между тем в сей мгле печальной // Без пробужденья дни текут». В мире затворника всё перевёрнуто. Для него насущным бытием стал низ, где «мрак сырой, // Здесь хлад осенний и весной // Всю в жилах кровь оледеняет»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Здесь и далее стихотворения цитируются по изданию: Тепляков В.Г. Стихотворения. М., 1832.

<sup>13</sup> Образ темницы как бездны, куда не проникает солнечный свет и звуки весны, где царит безмолвие, был представлен ранее в русской литературе, например, в поэзии В.А. Жуковского: «Увы! Денницы милый свет // До сводов сих не достигает; // В сей бездне ужас обитает; // Веселья здесь и следу нет...»; «Весна сих сводов не видала: // Ты не найдёшь на них цветка; // На них затворников рука // Страданий повесть начертала...» («Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», 1813) или «Смотрю в высокое окно // Темницы: // Всё небо светом зажжено // Денницы; // На свежих крыльях ветерка // Летают вольны облака»; «Раз слышит он: затворов гром, // Рыданье, // Звук цепи, голоса... потом // Молчанье... // И ужас грудь его томит — // И тщетно ждёт он... всё молчит» («Узник», 1819). Позднее ту же фразеологию будут использовать и декабристы для воссоздания образа узника: «Не слышно шуму городского, // В заневских башнях тишина! // И на штыке у часового // Горит полночная луна!» (Ф.Н. Глинка, «Песнь узника», 1826). Подобные языковые обороты и мотивы (например, одиночества, тишины) присутствуют также в стихотворениях М.Ю. Лермонтова: «Но окно тюрьмы высоко, // Дверь тяжёлая с замком...»; «...Тускло светит луч лампы // Умирающим огнём; // Только слышно: за дверями // Звучномерными шагами // Ходит в тишине ночной // Безответный часовой» («Узник», 1837); «Не дожидаться мне, видно, свободы, // А тюремные дни будто годы; // И окно высоко над землей! // И у двери стоит часовой!» («Соседка», 1840).

Время изменило свой ход: оно не остановилось, но стало мучительно протяжённым: «Минуты чёрные бредут, // Веков огромных колоссальней». Минута, мгновение как часть настоящего стали непреодолимы для будущего. И эти мгновения далеко не прекрасны. Эффект протяжённого времени на синтаксическом уровне достигается за счёт односоставных предложений бытийного характера и глаголов во времени так называемого исторического настоящего, то есть непрерывно и циклически дпящегося: «Вотще за мыслью мысль летит, // В хаосе гибельном вращаясь: // От дум нестройных мир бежит...»; «Как знать? — быть может, над землёй // Уж солнце вешнее играет...».

Призрачными и ускользящими для героя становятся и воспоминания о прошлом. Однако именно воспоминания, как признаётся сам затворник, являются для него единственной связью с настоящей жизнью. Они, воспоминания, «льют в сердце звуки старины, // И шум земной, и счастья сны, // Как дальней музыки бряцанье». Обратим внимание на то, что воспоминания и являются герою в виде звуков того или иного рода, но они только увеличивают душевные муки, так как события прошлой жизни далеки и невозвратимы. Вообще звук / звуки имеют важное значение в рассматриваемом стихотворении В.Г. Теплякова.

С одной стороны, именно через звуки темница являет собственное бытие узнику и вступает с ним в своеобразный диалог: «Ах, ни на миг слеза родная // Здесь грусть души не усладит! — // С ней звук цепей здесь говорит; // Здесь слёзы пьёт земля сырая». Звуки внешнего мира, пусть даже это звуки, ассоциирующиеся с тюрьмой и неволей, помогают герою преодолеть тотальную ситуацию одиночества и молчания и не сойти с ума, противопоставив собственное, безусловно, печальное состояние земного жития другому бытию, вполне реальному.

Здесь шум единый — ветра вой;  
На башне крик ночного врана,  
Часов церковных дальний бой;  
Да крики стражей, да порой  
Треск заревого барабана.

С другой стороны, если вспомнить также о том, что звук — это призывающий, творческий символ; и многие мифы о творении свидетельствуют, что Вселенная была создана именно с помощью звука, то становится очевидным, что звук равносителен слову. Звук равен слову, звук противоположен молчанию и в «Затворнике» В.Г. Теплякова.

Различные звуки, создающие образ темницы в сознании узника, становятся частью его внутреннего мира, лишая героя голоса и личностного «я». Тщетными оказываются попытки героя-затворника преодолеть собственную невозможность высказаться и пугающее молчание действительности, на уровне поэтики представленное немногочисленными многоточиями и риторическими вопросами-восклицаниями:

Зари румяной узник ждёт;  
Но в бездне ль сей она взыграет!  
Святую жалость он зовет —  
Где жалость? Где? — Над сводом свод  
Его рыданья заглушает!..  
...О, если б узник мог схватить  
Стрелу перуна огневую,  
Чтоб ею грудь себе пронзить!...  
Но нет, страданью ль позабыть  
Десницу Промысла святую!

Таким образом, герой, голос которого заглушён бесчисленными сводами темницы, может уповать лишь на «Десницу Промысла святую». Именно «Божий гром» и плач души перед Творцом станут, по его мнению, голосом справедливости в бесправной немоте окружающего ужаса.

Но если солнечным лучом  
Мой взор уж больше не пленится,  
То над страдальческим одром  
Пускай хоть ярый Божий гром,  
Примчась к оковам, разразится.

Возможно, так происходит пересечение границы между молчанием и речью, миром «я» и «не-я». Кажется, что лирический герой В.Г. Теплякова примеряет на себя маски узника и великого страдальца. Причём если образ узника вычитывается из самого текста (так автор называет своё «не-я», создающее мир стихотворения), то к образу страдальца (страстотерпца) отсылает эпиграф из Книги Иова («Земля! Не покрывай кровь мою; да не заглушатся мои стенания в недрах твоих») и отчасти название — «Затворник»<sup>14</sup>. Герой стихотво-

<sup>14</sup> Затворник — это не только узник затвора (тюрьмы), но и монах, отшельник, добровольно удалившийся от мира ради всечасного богомыслия (См. Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. М., 1899. С. 196).

рения в определённый момент, как праведный и непреклонный в своей вере Иов, с горечью осознаёт, что небеса молчат, когда смертные зывают к ним. Именно тогда и происходит отождествление образа «я» и «другого», сквозь отстранённость наблюдателя в финале стихотворения (10 и 12 стихи) прорывается самость героя — «мой взор», «моя Психея» — и осознаётся как желание диалога со Всевышним. В слове видится спасение: оно пересоздаст ненавистную реальность, сотворит новый мир.

О, хоть в виденье ты ночном,  
Моя Психея, мне явися!  
О друге гибнущем своём  
Вздохни, заплачь перед Творцом,  
Иль горю горько улыбнися!...<sup>15</sup>

Необходимость нарушить молчание и найти собеседника может быть рассмотрено, на наш взгляд, как традиционный компонент образа узника в поэзии «золотого века». Для лирического героя В.А.Жуковского, например, желанным собеседником явился «эфира житель», «любимый друг природы» — мотылёк, который не смог разрушить цепи молчания, испугавшись грома цепей тюремных: «...Но что?.. я цепью загремел; // Сокрылся призрак-обольститель... // Вспорхнул эфирный посетитель... // Постой!.. но он уж улетел» («Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», 1813). «Вскормлённый в неволе орёл молодой», прилетающий к пушкинскому узнику, также не осуществил желания о пересотворении мира словом — он, как казалось томящемуся в заключении герою, лишь страстно хотел, но не сумел вымолвить: «...Давай улетим! // Мы вольные птицы; пора, брат, пора!». К спасительному милостивому слову царя зывал в своей песне напоминающий декабриста узник из произведения Ф.Н.Глинки: «О русской царь! в твоей короне // Есть без цены драгой алмаз. // Он значит — милость! Будь на троне // И, наш отец, помилуй нас!» («Песнь узника», 1826). Результат сего вопиющего гласа — холодное молчание: «Уж ночь прошла, с рассветом в злате // Давно день новый засиял! // А бедный узник в каземате — // Всё ту же песню запевал!..». Безответной осталась и соседка героя одноимённого стихотворения М.Ю. Лермонтова: «Но бледна е

---

<sup>15</sup> Ср. О, если бы я знал, где найти Его, и мог подойти к престолу Его! Я положил бы пред Ним дело мое и уста мои наполнил бы оправданиями; узнал бы слова, какими Он ответит мне, и понял бы, что Он скажет мне (Книга Иова 23: 3–5).

грудь молодая, // И сидит она, долго вздыхая, // Видно, буйную думу тая, // Все тоскует по воле, как я» («Соседка», 1840).

Следовательно, можно говорить о сложившемся поэтическом клише для описания темницы и узника, которым пользуется и В.Г. Тепляков, погружая реальность и факт собственного пребывания в казематах Петропавловской крепости в самоценный мир поэзии: высокий забор или высокое окно, тусклый свет (или полный мрак), сырость, лязг цепей, безучастный часовой, непреодолимое молчание и стремление обрести собеседника в божественном создании, как правило, крылатом и парящем в пространстве свободных небес, или самом Боге, который есть Любовь и Милость.

В культуре «золотого века» реальный мир и текст не соприкасаются напрямую; между ними всегда стоит эталонная реальность — соответствующее поэтическое клише или жанр. Творческий субъект, таким образом, видит собственное «я» как другую личность, иногда прибегая к определённой маске, и этот образ никогда полностью не равен самому себе.

Елизавета ТАРНАРУЦКАЯ  
(Самара)

## Фрагментарное письмо как искусство опыта в романе П. Улитина «Разговор о рыбе»

Творчество Павла Улитина — это «литература без гарантий»<sup>1</sup>, как определил ее Михаил Айзенберг. Действительно своеобразная улитинская проза не гарантирует, что предложение, которое мы читаем, не является незакавыченной цитатой из чужого или улитинского же неопубликованного романа, она не гарантирует также, что предложение вообще закончится, а не оборвется на самом главном. Английские и немецкие вставки также не гарантируют нам свою цитатную природу, так как известно, что автор имел привычку мыслить на другом языке, и у нас нет критериев (кроме элементарного знания и эрудиции), по которым мы могли бы судить о том, кому же принадлежала эта конкретная мысль. Никто не отвечает даже за то, что заголовок главки будет иметь отношение именно к содержанию этой главки, а не другой, и вообще будет иметь отношение к этому тексту. У нас даже нет гарантий, что текст, который мы читаем кириллицей, действительно написан на русском языке, ибо в романе активно использована аллитерация английских слов кириллическим алфавитом (известно, что Улитин владел печатной машинкой с латинскими буквами, и его увлечением было придумывать русские слова и фразы, которые можно набрать латинским шрифтом, например, КОСМОС, САМОВАР или ЕВРЕЕВ В МОСКВЕНЕ ХВАТАЕТ<sup>2</sup>). Романы Улитина таким образом доводят до абсурда фикциональную, ненадежную природу романного слова. Ненадежной оказывается даже биография самого Улитина, которая, по свидетельству Зиновия Зиника, его личного друга и автора статей, посвященных его творчеству, была рассказана им самим и имела множество разночтений и вариантов (до сих пор неизвестно, произошли ли некоторые эпизоды действительно с самим Улитиним или же были почерпнуты из литературы)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Айзенберг М. Памятка // «Время новостей». В сети: <http://www.vremya.ru/print/22410.html> (дата обращения — 5.05.2011).

<sup>2</sup> См. об этом: Зиник З. На пути к «Артистическому» // «Театр» № 6, 1993, с. 123–142.

<sup>3</sup> З. Зиник вспоминает неоднократно рассказанную Улитиним историю его встречи в тюремном коридоре с другим подследственным, который пока-

Из рассказанной им же самим биографии нам известно, что родился он на Дону в станице в семье землемера, убитого белыми. После окончания школы поступил в московский Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ). Вместе с друзьями создал антисталинскую коммунистическую группу. Был арестован в 1938 г. после того, как во время лекции по диамату послал лектору анонимную записку о том, что учение марксизма не соотносится с практикой. Были арестованы также его друзья по антисталинской группе, кроме П.Когана, который тоже входил в группу. Освобожден шестнадцать месяцев спустя «по комиссии», то есть по состоянию здоровья. После увечий, полученных на допросах, на всю жизнь остался хромым. Все это, а также тот факт, что его соседом по общежитию был Александр Шелепин — будущий руководитель КГБ в СССР — под видом обрывочных зашифрованных фраз и намеков войдет в его прозу.

В 1940 г. Улитин вернулся на Дон. По окончании войны переехал в Подмосковье и поступил в экстернат Московского государственного педагогического института иностранных языков (МГПИИЯ). В 1951 г. попытался прорваться с авоськой, набитой рукописями в посольство США под видом иностранца. По дороге на Лубянку выдал в себе русского невольной улыбкой в ответ на услышанную от довольных гэбистов фразу «Большого караса поймали». После этого был жестоко избит и помещен в Ленинградскую тюремную психиатрическую больницу (ЛТПБ), где содержался до 1954 г, работая в переплетной мастерской с будущими знаменитыми критиком и поэтом Александром Асарканом и Юрием Айхенвальдом, которые на долгие годы стали его близкими друзьями и антагонистами. Эти люди, а также мотивы рыбы, переплетного дела стали кочующими образами во всех его романах. В 1957 г. Улитин окончил заочное отделение МГПИИЯ и вел «кафейный» образ жизни, вращаясь в кругу московской богемы и работая частным преподавателем английского языка. Умер Улитин в Москве в 1986 году. Значительная часть его сочинений не сохранилась (известно, что при аресте в 1951 г. у него изъяли рукопись романа и черновики еще двух; проза, написанная в конце 1950-х гг., была изъята во время обыска в 1962 г.). В СССР произведения П.Улитина распространялись в самиздате, а с 1976 г., усилиями Зиновия Зиника, изредка появлялись в эмигрантской периодике. В России первые публикации состоялись в 1990-х гг.; в 2000-х гг.

---

зался ему ходячим скелетом. И только в камере Улитин догадался, что в глазах того человека он сам выглядел точно так же. Через много лет Зиник обнаружил такой эпизод в романе Дж. Оруэлла «1984» (см. Зиник З. Приветствую ваш неуспех\П.Улитин. Разговор о рыбе. М.:ОГИ, 2002. С. 11.)

вышло три романа, подготовленных к печати Иваном Ахметьевым («Разговор о рыбе». М.: ОГИ, 2002; «Макаров чешет затылок». М.: Новое изд-во, 2004; «Путешествие без Надежды». М.: Новое изд-во, 2006). Большая часть наследия Улитина до сих пор не опубликована.

Нереализованность творческой судьбы Улитина, постоянный страх за себя и свои работы — все это отчасти и диктовало такой сознательно затрудненный, герметичный, рассчитанный на узкий круг читателей тип письма, характерный для Улитина. Однако его проза к «романам с ключом» имеет весьма косвенное отношение, ибо, хотя разгадывание прототипов, подробное комментирование, несомненно, полезно для прочтения и истолкования романа, однако, как ни странно, но знание конкретных цитат, атрибуция их авторства, поиск кодов к шифрам мало прибавит для разгадывания и уяснения природы поэтики улитинской прозы. Сам он специфику своей поэтики определял через понятие «стилистика скрытого сюжета». И сюжет в зачаточном виде несомненно присутствует в его произведениях. Однако, как это ни странно, но реконструкция сюжетной схемы не способна стать тем ключом, который открыл бы пути к адекватному толкованию романа. Совершенно справедливо заметил Кирилл Куталов-Постолль: *«Почти все те немногие, кто отважился писать об Улитине, повторяют определение «стилистика скрытого сюжета», определение авторское и единственное, так и не приближающее ни на миллиметр к разгадке очарования этой темной, непрозрачной, не впускающей в себя прозы»*<sup>4</sup>. Специфика этого романа заключается не столько в том, что реконструкция фабулы представляется невыполнимым или чересчур сложным делом, сколько в том факте, что раскрытие фабулы не приближает нас к пониманию текста, к уяснению мотивов выбора поэтической техники.

В «Разговор о рыбе» нетрудно заметить сюжетную рамку. Так, разговоры об импрессионистах в Пушкинском музее, цитаты из романов Оруэлла, Пруста, Джойса, мовистская проза В. Катаева, хунвэбины, периодически возникающие в тексте — все это с заметной частотностью перебивается брюзжанием повествователя об очередной перипетии с печатной машинкой, лента которой то мажет бумагу, то не может высохнуть. Приведу характерную цитату: *«В такси потеряна рукопись. Художественной ценности для товарища Николаева не представляет. Тут еще хуже. Эта жирная лента портит все удовольствие (выделено мной — Е.Т.). А потом окажется, только такой текст представляет ценность и интересно перечитывать. Хватит*

<sup>4</sup> Кирилл Куталов-Постолль. Книга. Писатель. В сети: <http://old.polit.ru/documents/485216.html> (дата обращения — 5.05.2011)



*у нее забот и без этого. Собрание банальностей, от одного вида сдохнуть от тоски.... Такой Булгаков, только без «Записок покойника»<sup>5</sup>. Отчетливо видно, как среди обрывочных фраз возникает мотив печатной машинки (жирная лента). Он и является своеобразной сюжетной рамкой, открывающей нам, что роман представляет собой стенограмму разговоров на разные темы, которые пытаются быть зафиксированы автором на печатной машинке. Анализ содержания этих разговоров, мотивы выбора тех или иных тем, их своеобразное развертывание представляет определенный интерес для исследователя<sup>6</sup>. Однако, на мой взгляд, тем ключом, который может послужить кодом для расшифровки этого текста является повествовательная стратегия романа.*

Черты нелинейности, затрудненности, фрагментарности письма, свидетельствующие о доминирующем в XX веке дискретном типе мышления, стали общим местом в исследованиях об искусстве XX века<sup>7</sup>. Фрагментацию, в свою очередь, связывают с техникой монтажа, о которой также принято говорить применительно к Улитину: *«Одна из важнейших эстетических идей, из которой Улитин исходил — это идея монтажа, пронизывающая русское искусство 20-х годов: литературу, театр («монтаж аттракционов»), кино.*

*Монтаж присутствует в творчестве Улитина на всех уровнях: композиция текста — монтаж фрагментов с возникающими и исчезающими лейтмотивами; чередование языков — русского, английского, немецкого; фрагменты, напечатанные черной и красной лентой или вписанные от руки. В текст включены готовые цитаты из разных книг. Вклеены вырезки из газет и журналов. Улитин делал и коллажи — он называл их «уклейками»*

*Оттуда же, из 10-х-20-х-глубинная идея о том, что монтаж изменяет смысл отдельных фрагментов»<sup>8</sup>.*

Интерес к монтажу в связи с интересом к кино возник у формалистов в 20-е гг. С тех пор любое симультанное и фрагментарное повествование неизменно связывается с идеей монтажа. Однако, на мой взгляд, техника монтажа лишь отчасти соответствует фрагментарной

---

<sup>5</sup> Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 146.

<sup>6</sup> Удачная попытка мотивного анализа была предпринята И. Кукулиным (см. Кукулин И. Подводный, но не вытесненный // НЛО. №54. С. 285–288).

<sup>7</sup> См. об этом статью Семьян Т.Ф. Концепция В. Розанова и ее роль в формировании визуальной модели прозы неклассического типа // Вестник ТГПУ. 2008. Выпуск 2 (76). С. 85–90.

<sup>8</sup> Кукулин И. Подводный, но не вытесненный // НЛО. №54. С. 287.

технике Улитина, а в некотором смысле даже диаметрально противоположна ей. Монтажной технике, связи кинематографического искусства с литературой посвящена работа Ю.Н.Тынянова «Об основах кино» 1927 г. Важной характеристикой кадра как единицы кино Тынянов считает его дифференцированность, отличие от другого кадра, и подбор кадров должен осуществляться исключительно на этих основаниях. *«Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменять могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою»*<sup>9</sup>. Важнейшим модусом здесь предстает модус отношения кадров друг к другу. Иными словами, кадры приобретают особенную значимость и дополнительные смыслы в зависимости от контекста, в котором они находятся. Нетрудно увидеть, что эта мысль об «окрашенности» одного кадра другим развилась из литературной теории Тынянова: «тесноты стихового ряда» и «литературной эволюции», как справедливо отмечает М.О.Чудакова<sup>10</sup>. Монтаж не является средством автоматической спайки кадров ради сюжетного развертывания, но он играет большую роль в акцентуации произведения: *«Одной из разниц между «старым» и «новым» кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неощутимым, скрадываемым, — в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов — ощущаемым ритмом»*<sup>11</sup>... Таким образом, *ход монтажа помогает выделению кульминационных пунктов»*<sup>12</sup>. Итак, монтаж есть средство смыслового выделения, и большую роль в монтажной технике играет идея выбора, тщательного подбора кусков, который должен совершаться исходя из соотносительности этих кусков на основания зримого подобия или же зримого, контрастного отличия.

Если мы обратимся к прозе Улитина, то, несомненно, заметим, что автоматическое переложение техники монтажа на плоскость фрагментарного письма Улитина окажется ошибочным и поверхностным. Отдельные фрагменты в виде тематических лейтмотивов могут возникать, исчезать, снова появляться на протяжении всей пло-

<sup>9</sup> Тынянов Ю.Н.Об основах кино//Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 337–338.

<sup>10</sup> Чудакова М.Ю. Комментарий// Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 554.

<sup>11</sup> Тынянов Ю.Н.Об основах кино//Поэтика. История литературы. Кино. М.:Изд-во «Наука», 1977. С. 338–339.

<sup>12</sup> Возможно, на игре слов («уклейка» — одновременно склейка, коллаж и рыба семейства карповых) построено заглавие романа.

скости романа, но их появление ни в коей мере не зависит от контекста, в котором они находятся. Мы даже не можем четко определить начало и конец таких фрагментов, ибо ни конец главы, ни даже конец страницы (а визуально текст напечатан так, что каждый фрагмент начинается с новой страницы), не гарантирует смысловых рамок. Идея контекста, взаимного влияния кусков друг на друга чужда Улитину. Перед нами не монтаж, а именно спайка или вернее «уклейка», как он называл свои тексты<sup>13</sup>. Тайный принцип связи фрагментов обнаружить и объяснить чрезвычайно сложно (мною обнаружен лишь единственный пример ассоциативной, корневой связи: «УСССАТЫЙ КЛОУН! Суковатая палка забыта в кафе. Я сижу на суку, а он, сука. С пилой хочет перепилить мой сук. Никакая сука твой сук не собираетя трогать. Даже У. Ходиссулк и тот воздержался»<sup>14</sup>). Концептуальной для Улитина является идея не подбора на основании связи, но идея протоколирования, тотального записывания. Напротив, умолчание, неупоминание равносильно смерти. «Казнить неупоминанием»<sup>15</sup>, — одна из сентенций романа. Все в творческом сознании Улитина достойно цитирования: «Цитируете себя за 7 лет работы? Это что! Вот если бы вы цитировали себя за вчерашний день или хотя бы за последний год...»<sup>16</sup>. И в этом стремлении зафиксировать, запечатлеть, сделать оттиск исчезают иерархии важного и второстепенного. Как ни странно, но этот обрывочный, фрагментарный роман оказывается более линейным, чем традиционные романы с авантюрной и гладкой фабулой. Он линейен в том смысле, что фрагменты равноправны, изолированы и независимы друг от друга. Такое понимание фрагмента близко к описанному Шлегелем жанру фрагмента: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должно совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»<sup>17</sup>. При исчезновении некоторых частей текст не рассыплется и не перестанет существовать. Идея контекста, классицистическая идея текста как здания, в которой важнейшую роль играет каждый кирпичик, здесь не работают.

Эта концепция тотальности, непрерывности, ничейности текста, саморефлексия над процессом письма хорошо ложится на постмо-

---

<sup>13</sup> Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 114.

<sup>14</sup> Там же. С.111.

<sup>15</sup> Там же. С.76.

<sup>16</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 300.

<sup>17</sup> Там же. С. 48.

дернистские тезисы о смерти автора или же на модернистский прием потока сознания любимого Улитиным Джойса. Однако достаточно хорошо заметно, что проза Улитина отличается от того и другого. Приемы улитинского письма приложимы к постмодернистским приемам, однако, сознание, которое эти приемы рождает, постмодернизму не близко: Улитину чужда идея осмеяния или игры с культурой, культурными идентичностями. Он по-модернистски серьезен. В конечном итоге, цитатность, аллюзивность — это модернистские способ постичь и познать самого себя, но при помощи сознательного размывания границ своего и чужого. Даже более того, свое инкриминируется в качестве чужого, а произнесение чужих слов становится способом самопостижения. «*Better twaddle than nothing at all. Etwas Andres getan hatte. Etwas Andres. But I want them to be read with my own intonation. Then read them yourself. But I want to hear my own voices. Then do it yourself*»<sup>18</sup>. («*Лучше чепуха, чем вообще ничего. Что-то другое сделал. Что-то другое. Но я хочу, чтобы их читали с моей интонацией. Потом прочтите их сами. Но я хочу слышать мои собственные голоса. Тогда сделайте это сами*»<sup>19</sup>). Зиновий Зиник так комментирует эту тотальную жажду заимствования: «Он ...пытался не сойти с ума от ощущения уникальности собственного страдания, избавиться от ощущения одиночества и, якобы, неповторимости советского убожества»<sup>20</sup>.

Что касается литературы «потока сознания», то от нее прозу Улитина отличает то, что его слово — это, в первую очередь, слово сказанное. Роман представляет собой стенограмму разговоров, а не реку мыслей, рефлексий или воспоминаний. Интересным здесь представляется тот факт, что литература потока сознания оказывается более гладкой и выстроенной, более сделанной (ибо в «Улиссе» сюжет намного более отчетлив, чем в «Разговоре о рыбе»), чем литература разговора. «Сознание на выходе», то есть сформулированная речь, приготовленные смыслы оказываются более хаотичными, чем потоки внутренней речи, то есть сознание неготовое и становящееся.

Мысли у Улитина афористично заданы, а не вытекают друг из друга. Смысл образуется, как ни странно, не на границе мыслей и не в рам-

---

<sup>18</sup> Айзенберг М., Ахметьев И., Л.А. Улитина при участии А.Ожиганова. Комментарии// Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 193.

<sup>19</sup> Зиник З. Приветствую ваш неуспех// П. Улитин Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 10.

<sup>20</sup> О знакомстве Улитина с представителями неофициального искусства говорит упоминание в тексте художника Юло Соостера как ЛХСС (Лучший Художник Советского Союза).

ке, которая произведение окаймляет, но в самом содержании, в протоколировании чужого опыта. Это опыт тех нескольких сотен людей, слова которых Улитин записывал, тех писателей, которых он переводил и, наконец, это редукция собственного опыта, разбросанного по всей плоскости романа. **Подлинным смыслом фрагментации, истинным значением такой формы затрудненного письма является стремление к демонстрации опыта.** И «Улисс», который так часто возникает в тексте романа, важен не внешней схожестью приемов «потока сознания», но концепцией мифа как побега от индивидуализма. Если в каждом человеке можно увидеть оттиск любого персонажа истории или мифа, то твоя собственная судьба перестает быть индивидуальной, ты способен вписать свой опыт в ряд других опытов.

Этим же приемом коллажирования и фрагментации как стратегией протоколирования опыта пользуется современная философская мысль. В частности, именно на этом построен фильм-проект С. Жижека «Гид киноизвращенца». Фильм представляет собой многочисленный ряд фрагментов различных кинокартин, комментируемых в психоаналитическом ключе Жижеком, который находится внутри воссозданных декораций. Сама идея этого проекта свидетельствует о том, что искусство накопило огромное количество образов и может быть использовано в качестве примера, может стать источником знания и опыта.

Также совершенно очевидно, что в модифицированном виде улитинская поэтика была заимствована концептуалистами<sup>21</sup>. Карточки Л. Рубинштейна тоже являются протоколированием языка, фрагментарными осколками речи. Но у Рубинштейна они — лишь «языковой мусор», симулякры быта, за которыми не стоит живая, конкретная, индивидуальная человеческая жизнь. Поэтому в истории русской литературы улитинский фрагментарный тип письма, тип смыслообразования в области демонстрации человеческого опыта, можно считать уникальным.

---

<sup>21</sup> О знакомстве Улитина с представителями неофициального искусства говорит упоминание в тексте художника Юло Соостера как ЛХСС (Лучший Художник Советского Союза).

## <Нервный поэт> В ПОДВАЛЕ

Предисловие и примечания Александры Чабан

Литературно-художественное кабаре «Бродячая собака» (Художественное общество Интимного театра), безусловно, являлось одним из особо значимых неформальных центров русского модернизма 1910-х годов. Просуществовав с 1911<sup>1</sup> по 1915<sup>2</sup> годы, «Собака» успела увидеть в своих стенах и литературные дебюты, и грандиозные скандалы, о чем стремились сразу известить читателей газеты и журналы не только Петербурга, но и Москвы, Ростова-на-Дону, Одессы и др. Повод для очередного фельетона почти каждый раз находился.

Предлагаемая републикация представляет собой пародию на самые яркие события «Бродячей собаки», произошедшие в период с ноября 1913 по апрель 1914 года. Пародия была впервые напечатана в газете «Петербургский листок» от 15 мая 1914 года; за подписью «Нервный поэт» скрывался постоянный сотрудник «Листка» В.П. Платонов<sup>3</sup>, курирующий фельетонную рубрику. В воспоминаниях участников «Собаки» его имя не встречается среди посетителей, однако автор мог присутствовать на собраниях и в числе многочисленных безымянных газетчиков.

В описании обстановки «Подвала» вряд ли кто-то из современников мог узнать истинную «Собаку»<sup>4</sup>. Интерьер кабаре сатириче-

<sup>1</sup> См. рекламу открывшейся «Бродячей собаки», к примеру, в журнале «Черное и белое». За подписью <Дм.>, вероятно, скрывался Дмитрий Цензор: <Дм.> Бродячая Собака // Черное и белое. 1912. №1. С.13.

<sup>2</sup> Уже в декабре 1914 года газеты объявили о скорых изменениях в «Собаке»: «Бродячая собака» выползает из своего старенького подвала <...> все-таки нельзя не пожалеть об этом старом, интимном уголке, где можно было посидеть, поболтать и повеселиться и погреться «бродячей собаке» // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1914. 12 декабря. С.6.

<sup>3</sup> Масапов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. — Т. 2. — М., 1957. — С. 262

<sup>4</sup> Об истории «Бродячей собаки» см.: Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые откры-

ски шаржирован, намеренно стилизован под грубое питейное заведение. В тексте неоднократно подчеркивается зловонный запах, на стенах вместо художественной росписи развешаны пивные кружки, завсегдатаи сидят на скамейках, а основным употребляемым напитком становится опять же «пиво в кружках». Это, в свою очередь, может косвенно свидетельствовать как в пользу той версии, что В.Платонов не бывал в «Собаке» и смутно представлял себе ее быт, так и того, что автор низко оценивал художественные заслуги своих героев.

Прототипы основных действующих лиц угадываются по весьма созвучным именам и характерному поведению, несколько гротескному, но также узнаваемому: чествуемый и пьяный поэт Обалдонт — К.Д. Бальмонт; экзальтированная поэтесса Лохматова — Ахматова; футурист Хулиганевич, особо почитающий башмаки и раскрашивающий лицо — И.Зданевич. Художница Наталья Гончарова представлена в пародии без псевдонима. Вполне возможно, что имя художницы могло вызывать само по себе другие ассоциации, связанные с именем жены Пушкина и контрастирующие с общим поведением героини фельетона, что, не исключено, показалось автору занимательным. Документально не подтверждено, посещала ли москвичка Н.Гончарова «Собаку», однако ее присутствие для автора пародии вполне оправдано, поскольку скандальное поведение художницы в 1913–1914 годах, укрепившееся не менее эпатажной выставкой, могло дать ей заочный пропуск в ряды активных представителей сборища «пьяниц и шарлатанов»<sup>5</sup>.

Любопытны события, послужившие основой для пародии. Их выбор, по всей видимости, произволен. Так, автор изображает, казалось бы, самые скандальные происшествия в «Бродячей собаке» того времени, но пропускает явно провокационный приезд Маринетти в Россию в феврале 1914 года и его чествование в «Бродячей собаке».

Вместе с тем примечательно, что именно на отобразенные в пародии события (происходящие или упоминающиеся) «Петербургский листок» прежде реагировал с повышенным вниманием:

---

тия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1983. Л., 1985. С.179. Далее в статье издание указывается как «Программы».

<sup>5</sup> Данная характеристика, вместе с тем, возможно, перекликается и с первой строчкой известного стихотворения Ахматовой о «Бродячей собаке» — «Все мы бражники здесь, блудницы...», вышедшего впервые в №3 «Аполлона» на 1913 год.

1. Доклад Зданевича «Поклонение башмаку» (с марта 1913) // <Без подписи>. Шабаш футуристов // Петербургский курьер, 1913. 25 октября.
2. Скандал на чествовании Бальмонта в Бродячей собаке (8–9 ноября 1913) // <Нервный поэт>. Дальше некуда идти // Петербургский листок. 1913, 17 ноября. С.4.
3. Второй приезд Бальмонта в Петербург и очередное выступление в «Собаке» — 3 марта 1914.
4. Выход книги Ахматовой «Четки» (март 1914).
5. Выставка картин Н.Гончаровой в Петербурге (март 1914) // <Дубль-ве>. Футуризм и кощунство // Петербургский листок, 1914, 16 марта; Еще о футуризме и кощунстве // Петербургский листок, 1914, 18 марта.
6. Доклад Зданевича «О Наталии Гончаровой» («Упразднение футуризма и всечество») (31 марта 1914).
7. Лекция Зданевича в Бродячей собаке «Раскраска лица» (11 апреля 1914) // <Кубарь>. Эхо дня // Петербургский листок, 1914. 12 апреля; Размалеванные футуристы // Петербургский листок, 1914. 17 мая.

Текст печатается по публикации: <Нервный поэт>. В подвале // Петербургский листок, 1914. 15 мая. С.3.

### [В подвале]

#### **Действующие лица:**

Художница Наталия Гончарова

Поэт Обалдонт

Поэтесса Лохматова

Футурист Хулиганевич

Кубисты.

Эго-футуристы.

Разная эго-дрянь.

Местные завсегдатаи.

Случайные посетители.

Швейцар.

Дворники.

*Действие происходит в одном из кабре в жанре какой-то «собаки».*

*Интимная обстановка. «Собачьи» завсегдатаи и несколько посторонних, случайных посетителей, попавших сюда по «особой рекомендации», сидят на скамейках за столиками.*



*Пахнет махоркой, пивом и «фридрих-хераусом»<sup>6</sup>. На стенных полках пивные кружки с надписью на одних — «Для внутреннего употребления», на других — «Для наружного употребления».*

**Хор местных завсегдатаев (наливаясь пивом):**

Наши сборища интимны<sup>7</sup>...  
Мы себе слагаем гимны<sup>8</sup>,  
После каждого абзаца  
Успевая нализаться!

*Входит художница Наталия Гончарова. Ее шумно приветствуют.*

**Кубисты и пр. (хором):**

Гончарова  
Пегоброва,  
Будь здорова,  
Как корова!

*Гончарова растрогана и жеманно раскланивается. Кубисты окружают ее тесным кольцом*

**Один из кубистов (передавая другому, специальному сих дел мастеру, ведро с краской и кисть):**

Несравненный! Мажь ей рожу<sup>9</sup>! —

---

<sup>6</sup> «Случился Фридрих хераус» — т.е. «стошнило». Эвфемизм берет свою основу из старого анекдота о русских солдатах, пивших за императоров. См. в воспоминаниях Д.Л.Арманда: «<...> Русские солдаты как-то выпили за союзника — прусского короля Фридриха, а он оказался изменником. Тогда они с криком «Friedrich heraus» засунули пальцы в рот и вся выпитая за короля водка вышла обратно» // Арманд Д.Л. «Автобиография». Часть 4. Счастливые годы. 1908–1911. // <http://hojja-nusreddin.livejournal.com/772004.html>

<sup>7</sup> Обыгрывается название Общества Интимного театра, на базе которого была открыта «Бродячая собака». Также возможен намек на особую элитарность кабаре, не охотно позволявшего присутствовать на своих собраниях людей не творческой среды. Подробнее см. «Программы». С. 160–179.

<sup>8</sup> Гимн «Бродячей собаки» и специальные куплеты для определенных вечеров, см. в «Программах». С. 179.

<sup>9</sup> Практика раскрашивания лиц горячо поддерживалась футуристами. Известно, что Гончарова принимала в этом активное участие. Так, газеты наперебой рассказывали об уже знаменитой прогулке по Москве трех футуристов, Большакова, Ларионова и Гончаровой с раскрашенными лицами. Реакция на это событие, опять же, встречается в

Загрунтуй сначала кожу  
И потом ей краской синей  
Наведи семь-восемь линий,  
Чтобы сразу, в рот ей дышло,  
Позабористее вышло,  
Да подбавь побольше сажи<sup>10</sup>! —  
Знай, мол, наши вернисажи!..

(Отделав «по ритуалу» Гончарову, поворачивают ее лицом к сторонней публике):

— Не мадам, — а херувимчик!..

**Один из публики** (увидев ее и падая в обморок):

Ай-ай-ай, со мной родимчик!

**Гончарова** (позируя):

— Ах, как я устала!.. Я только что закрыла свою великолепную выставку картин<sup>11</sup>.

---

«Петербургском листке». (Заметки «Трюки футуристов» и «Театр футуристов» // Петербургский листок, 1913. 16 и 27 сентября соответственно). Раскрашивание лица также входило в программные действия «всечества», участниками которого были Гончарова и И. Зданевич. Подробнее об этом см. в монографии: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932. В 3 т. Т.1. Кн.2. М., 2010. С. 24–30.

С докладом «Раскраска лица» Зданевич выступил на очередном собрании «Бродячей собаки» 9 апреля 1914: «Необходимое условие торжества идеи «всечества» — <...> освободиться от себя — необходимо, прежде всего, уничтожить человеческое лицо <...>. И вот первое, что убивает лицо — это его раскраска», — передавал содержание доклада «Петербургский курьер» («Без подписи»). Выступление «века» // Петербургский курьер, 1914. №79. С.4). См. также «Программы» С.233.

<sup>10</sup> Подобный жест был прежде описан в заметке «Петербургского листка», однако относился к Зданевичу: «Выступил в «Бродячей собаке» господин Зданевич. И ударил себя в перси. И провозгласил: «Мать моя — проститутка, отец мой — негодай! А лицо — одно из противных пятен человеческого существа!». И чтобы у почтеннейшей публики и тени сомнения в сем откровении не осталось... вымазал себе физиономию сажей». <Кубарь>. Эхо дня // Петербургский листок, 1914. 12 апреля.

<sup>11</sup> Выставка картин Н.Гончаровой в Петербурге не обошлась без скандала. Общественность восприняла ее крайне неоднозначно: так, Э.Старк в «Петербургском курьере» при всем эпатазирующем новшестве работ Гончаровой признал ее талант (Э.Старк. Искусство. Наталия Гончарова // Петербургский курьер, 1914, 1 апреля. С.4); «Столичная Молва» сообще-

**Один из кубистов** (*бешено аплодируя*):

Закрылась выставка...  
Попробуй выставь-ка  
Такой бедлам  
Вам кто-нибудь! —  
Такой Наталии  
И нет в Италии,  
И в мир реклам  
Открыт ей путь!

**Гончарова** (*вдохновенно*):

Горжусь я выставкой своею,  
Меня теперь ты не дразни! —  
Хоть много было с ней возни  
Но я борюся за идею  
И дать образчики сумею  
И не такой еще мазни<sup>12</sup>!

**Один из кубистов** (*демонстрируя Гончарову перед посторонней публикой*):

— Господа, полюбуйтеcя на нашу недосыгаемую, непонимаемую, гениальную художницу!..

Стан ее не очень тонок,  
Но и вместе с тем не толст,  
У нее еще с пеленок  
Есть привычка пачкать холст!..

*Громкое «ура» покрывает речь оратора.*

---

ла о цензуре на выставке Н.Гончаровой (Столичная молва, 1914.17 марта.), а «Петербургский листок» разразился гневными статьями «Футуризм и кощунство» (Петербургский листок, 1914, 16 марта) и «Еще о футуризме и кощунстве» (Петербургский листок, 1914, 18 марта).

<sup>12</sup> «Проходя далее в анфиладу комнат сплошь завешанных безобразной мазней, зрители невольно останавливались перед новым видом болезненного бреда московской футуристки, — перед «лучистыми» (!) и «кубически-ми» (!) произведениями. По каталогу эти мазни назывались «Город ночью», «Аэроплан над поездом», «Дама в шляпе» и т.д. <...>», — возмущался корреспондент «Петербургского листка». <Дубль-ве>. Футуризм и кощунство // Петербургский листок, 1914, 16 марта С.3.

*Раздается звон битых стекол, и в подвал вваливается поэт Обалдонт<sup>13</sup>, ведомый под руки поклонниками и почитателями его таланта.*

*Общее ликование.*

**Футуристы (хором):**

Ура, великий Обалдонт! —  
Пред ним все встать должны во фронт!

**Обалдонт (поддерживаемый поклонниками):**

Когда не видно в небе зги,  
Я пьян, конечно, вдребезги  
И пол — моя постелька...  
И днем я пьян, как стелька!

*Футуристы осторожно усаживают Обалдонта на стул.*

**Обалдонт (еле ворочая языком):**

Влияет алкоголь  
На нежную комплекцию,  
А тут читать изволь  
Болванам этим лекцию<sup>14</sup>!

*Потеряв равновесие Обалдонт падает со стула на пол. Футуристы бросаются к нему на помощь.*

**Футуристы (хором):**

Упал великий Обалдонт! —  
Какой афронт, какой афронт!

**Один из футуристов (поднимая Обалдонта и обращаясь к товарищу):**

---

<sup>13</sup> Чествование К.Бальмонта в подвале «Бродячей собаки» состоялось в ночь с 8 на 9 ноября 1913 года. Обо всех обстоятельствах этого события и последующем скандале см. в подробнейшем исследовании: Хроника одного скандала. Часть 1 и 2: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/?skip=120>. Публикация от 14 марта 2010.

<sup>14</sup> Лекция «Океания» читалась К.Бальмонтом накануне его первого посещения «Бродячей собаки»; во время второго, 3 марта 1914 года, К.Бальмонт приехал в «Собаку» после лекции «Поэзия как волшебство». Подробнее см. «Программы». С.227.

Здесь ему в подвале душно,  
Мил ему простор полей...  
Поступи великодушно  
И пивком его полей!

*«Великодушный» футурист<sup>15</sup> берет с полки кружку для «наружного употребления», наполняет ее пивом и выплескивает его на Обалдонта. Тот фыркает, вскакивает и плюет. Кто-то ударяет его по физиономии. Он отмахивается, начинается всеобщая свалка<sup>16</sup>, потом все стихает, и все целуются.*

---

<sup>15</sup> Информация о том, что драку в «Бродячей собаке» спровоцировал не футурист, появилась уже через неделю после скандала и широко тиражировалась. Однако автор пародии предпочел оставить за футуристом подобное грубое поведение. Интересно и другое совпадение: до скандала в «Собаке» в том же году на другом своем чествовании К.Бальмонт действительно имел небольшую публичную стычку с футуристами: «В обществе свободной эстетики в Москве торжественно чествовали К.Д. Бальмонта <...>. Некоторое замешательство в собрании вызвало выступление неофутуриста г.Маяковского, стяжавшего известность на диспутах «валетов». Г.Маяковский приветствует поэта от имени его врагов: — Когда вы, — говорит он, — начнете знакомиться с русской жизнью, то вы столкнетесь с нашей голой ненавистью. В свое время и нам были близки ваши искания, ваши плавные, мирные, как качалки и турецкие диваны стихи <...>». <Без подписи>. Чествование К.Д. Бальмонта // Приазовский край, 1913. 13 мая. С.2.

Вероятно, поэтому, Маяковский был одним из первых, публично заявивших о непричастности футуристов в скандалу в «Бродячей собаке» (См.: <З.Б.>. Новейшая русская литература // Россия, 1913. 27 ноября. С.2.)

<sup>16</sup> Данный инцидент уже достаивался пера «Нервного поэта» в эпиграмме «Дальше некуда идти»:

Привыкая к дряни всякой,  
Петербург не унывал,  
Что «Бродячею собакой»  
Назвался один подвал.  
Хороша «собака» эта:  
Нрав такой ее, что тут  
Гостя, видного поэта,  
Обливая пивом, бьют...  
Тут все «гениев» оравы:  
С ними братец не шути! —  
Тут царят «собачьи» нравы...  
Дальше некуда идти!

<Нервный поэт>. Дальше некуда идти // Петербургский листок. 1913, 17 ноября. С.4.

**Случайный посетитель (местному завсегдаю):**

— Какой ужас!.. И часто у вас происходят такие безобразия?..

**Завсегдаей (ухмыляясь):**

— Помилуйте! Разве стоит обращать внимания на такие пустяки!..

К славе путь талантов кругу  
Наше общество открыло...  
Сплошь и рядом мы друг другу  
Заезжаем в эго-рыло!

**Футурист Хулиганевич (философствуя):**

Н-да-с, лекцию прочесть  
Не то, что съест форшмак,  
И воспевать башмак  
Считаю я за честь<sup>17</sup>.

**Случайный посетитель:**

— Меня звали на ваш диспут, но я не пошел.

**Хулиганевич:**

Очень много потеряли!..  
Люблю, как в кабаке,  
Читать в своем кружке  
Я с мушкой на щеке  
И с мухою в башке.

*Во время скандала с Обалдонтом в подвале успела появиться поэтесса Лохматова.*

*Она сидит, окруженная футуристами разных направлений.*

---

<sup>17</sup> Доклад Зданевича «Поклонение башмаку» был прочитан в «Бродячей собаке» 17 апреля 1914 года, но его содержание уже было известно многим слушателям. Так, «Московский листок» еще весной 1913 года передавал слова Зданевича: «Я утверждаю, что этот башмак прекраснее Венеры Милосской потому, что чувство красоты башмака у нас интимно, тогда как о красоте Венеры Милосской мы судим по чужим взглядам <...>. Уже потому башмак прекраснее, что его подошва отделяет нас от земли, которую мы попираем» // <Без подписи>. Грандиозная драка на диспуте у футуристов // Московский листок, 1913. №72. С. 2.

**Лохматова** (*мило декламируя*)<sup>18</sup>:

Рукой к ее прижавшись стану  
Лакею он сказал: «Неси!»...  
И, не взирая на сметану,  
Прудом запахли караси.  
А скорбных скрипок голоса  
Тянули жалобную ноту:  
«Благослови же небеса,  
Сегодня платит он по счету!»<sup>19</sup>

**Все в восторге:**

- Ура, Лохматова!..
- Удивительные стихи!
- Вот это — настоящая художница слова!

**Хулиганевич** (*неистовствуя*):

Сюжета более богатого  
Нельзя придумать для картинки! —  
Не даром славится Лохматова!  
Целуйте все ее ботинки!

---

<sup>18</sup> Это — явный плагиат. Г-жа Лохматова использовала дивное стихотворение г-жи Ахматовой «Вечером»:

Свежо и остро пахли морем  
На блюде устрицы во льду.  
Он мне сказал: «Я верный друг!»  
И моего коснулся платья...

А скорбных скрипок голоса  
Поют за стелющимся дымом:  
«Благослови же небеса!»  
Ты первый раз одна с любимым.

*Прим. корректора*

<sup>19</sup> Пародируемое стихотворение Ахматовой «Вечером» впервые было напечатано в восьмом номере журнала «Гиперборей», вышедшем осенью 1913 года; через полгода стихотворение вошло в состав книги стихов «Четки». Оба события достаточно актуальны для «осенне-весеннего сезона» 1913–1914 года. Об Ахматовой как одной из главных завсегдаев «Бродячей собаки» см. в мемуарах и исследованиях: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989; Пяст В. Встречи. М., 1997; Ахматова А.А. Листки из дневника // Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1998; «Программы». С. 160–250.

**Лохматова** (*томно фантазируя*):

Села с ним я на извозчика,  
Быстрой радуясь езде...  
На плече моем его щека,  
А мечты не знаю где!

**Раздаются голоса:**

- Поразительно!
- Какая тонкая психология!
- Какие переживания<sup>20</sup>!

*Футуристы, задетые за живое, не желают отставать от прославленной поэтессы.*

**1-й футурист:**

— Чем мои стихи хуже?  
Увидав фигуру Настину,  
Я воскликнул: «Что за прелесть!

Хоть прошла весна, но на стену  
Я готов в октябре лезть!»

**2-й футурист:**

— А мой?..  
В раздумье пишет карандаш,  
Объектом взяв одну из Даш:  
— Скажи, мне счастья миг ты дашь?  
А если дашь, скажи, когда ж?

**3-й футурист:**

— Вы не слышали еще моих стихов:  
Дыханье девы затаили,

---

<sup>20</sup> Шаблонные оценки творчества Ахматовой. Ср. В. Брюсов: «Самым значительным из изданий «Цеха» нам кажется книга г-жи Анны Ахматовой «Вечер». Поэт, с большим совершенством владея стихом, умеет замыкать в короткие, из двух-трех строф, стихотворения острые психологические переживания» // *Брюсов В.* Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911 — 1912 гг.) // *Русская мысль.* 1912. №7 (Июль). С. 17; «Из поэтической молодежи обращают на себя внимание: А. Ахматова с ее изысканно-утонченными переживаниями» // *«Без подписи».* Русская литература // *Новое время.* 1913. №13221 (1 января). С. 9; «Восприняв словесное искусство символистской эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне отдельных, конкретных, простых и земных» // *В. Жирмунский* Преодолевшие символизм // *Русская мысль.* 1916. Кн. 12. Отд. II. С. 25–56. 31 октября 1916 г.



Вперили взор они в растения...  
Что это — любопытство или неврастения?..

**4-й футурист:**

— Мои стихи лучше:  
Подарил кузине Зине  
Я коробку «маркетри»<sup>21</sup>...  
Да! В Берлине в магазине  
Это стоит марки три!

**5-й футурист:**

— Вот мое последнее произведение:  
Само собой, не бабьи бредни,  
Что очень скучны в ноябре дни  
В июле — много веселей:  
Тогда и воздух весь — елей!

**6-й футурист:**

— Ха-ха-ха! А что вы про это скажете?  
Так подсказывал мой Варе ум:  
— Мы пойдем с тобой в «Аквариум»<sup>22</sup>.  
И она мне нежным шепотом  
Отвечала: «Хорошо, потом»...

**Случайный посетитель** (*хватаясь за голову*):

— Боже мой! Куда я попал? Они, должно быть, все удрали сюда с Удельной<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Маркетри (от франц. *marquer* — размечать, расчерчивать) вид мозаики по дереву, при котором мозаичный набор выполняют из кусочков шпона разных пород древесины. Элементы мозаики врезают в шпон, служащий фоном, закрепляют бумагой, смазанной клеем, и вместе с фоном наклеивают на поверхность изделия. Инкрустация деревом по дереву. Здесь: поэт дарит коробку, выполненную в технике маркетри, -разновидность шкатулки.

<sup>22</sup> «Аквариум» — увеселительный театр-сад, созданный предпринимателем Г.А. Александровым, располагался на Каменноостровском проспекте (на месте совр. домов 10–12). Одно из наиболее популярных заведений 1910-х годов. «Аквариум» посещали А. Блок, А. Куприн, М. Горький, Л. Андреев, Н. Гумилев и др. Подробнее см.: Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады: Ист. очерки. М., 1958. С. 272–276; Алянский Ю.Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб., 1996. С. 18–20.

<sup>23</sup> Петербургская городская больница для душевнобольных во имя св. вмч. целителя Пантелеймона, находящаяся недалеко от станции Удельная Санкт-Петербурга, была рассчитана на прием и лечение пациентов преимущественно из высших слоев общества. Ныне Городская Психиатрическая больница №3 им. И.И.Скворцова-Степанова — самая крупная на Северо-Западе Петербурга.

**Хулиганевич (с достоинством):**  
Чем нас ругать с плеча,  
Ступай и кушай дома щи!

**Случайный посетитель (вне себя):**  
Скорей позвать врача!  
Карету скорой помощи!..

*Удирает из подвала.*

**У выхода более хладнокровный приятель его успокаивает:**  
— Все гаеры, пред тобой прошедшие,  
Могли б украсить цирки и шантаны...  
Они, мой друг, совсем не сумасшедшие,  
А просто — пьяницы и шарлатаны<sup>24</sup>!

*Светает. В подвале к прежнему «амбрэ» прибавляется запах нашатырного спирта. Кроме того, в воздухе пахнет протоколом. «Распивочное» отделение закончилось, при неблагоприятном участии швейцара и дворников начинается отделение «на вынос».*

*Занавес*

Печатается по: <Нервный поэт>. Миниатюры дня. В подвале // Петербургский листок. 1914. 15 мая. С.3.

---

<sup>24</sup> См. примечание №3.

Шаржъ М. Л. Шафрана.

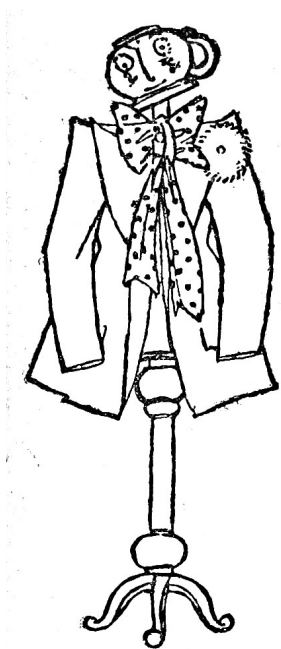


Лекція К. Д. Бальмонта—«Океанія».

*Шарж М.Л.Шафрана на К.Д.Бальмонта  
(День, 1913, 10 ноября)*



*Н.Гончарова.  
Фото, 1910-е.*



**ФУТУРИСТЪ.**  
Последняя модель, перекрашивается во всё цвета).

*Карикатура на футуристов  
(Приазовский край,  
1914. 24 января)*

## К проблеме жанровой детерминации древнерусского памятника «Страсти Христовы»

Как это ни парадоксально, но интереснейший и популярнейший в старообрядческой среде памятник «Страсти Христовы» мало изучен, известно об этом литературном произведении немного. Вопрос о жанровой детерминации «Страстей Христовых» относится к разряду проблемных.

Древнерусский памятник «Страсти Христовы» в исследованиях ученых имеет различные номинации: «сборник»<sup>1</sup>; «*апокрифическая повесть*», «*пассийная повесть*», «*пространная повесть*»<sup>2</sup>; «*апокрифическая книга*» или же просто «*книга*»<sup>3</sup>. В очерке Н. С. Лескова «С людьми древнего благочестия»<sup>4</sup>, когда автор упоминает о Львовском издании «Страстей Христовых» 1793г.<sup>5</sup> и даже приводит выписки из этого издания, находим следующие жанровые определения: «*религиозная легенда*», «*повесть о Христовых страданиях*».

Но это все определения, которые не отражают жанровую природу «Страстей Христовых» и не претендуют на роль жанровой оценки памятника, поскольку работы, а также художественные произведения, упомянутые нами выше, не посвящены проблеме исследования жанра «Страстей Христовых».

Слово «*апокрифический*» в определениях отражает лишь то, что памятник, нас интересующий, относится к кругу апокрифической литературы, являясь апокрифическим произведением древнерусской литературы позднего периода. Апокрифы содержательно и идеологически сопоставима с каноном *литературная версия*

---

<sup>1</sup> Булгаков Ф. И. Сказания о страстях господних. С. 182.

<sup>2</sup> Савельева О. А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики. С. 76.

<sup>3</sup> Духовные стихи. Канты (Сборник духовных стихов Нижегородской области). С. 115, 124.

<sup>4</sup> Лесков Н. С. С людьми древнего благочестия // Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: В 30 т. М: Терра, 1996. Т.3. С. 482–588.

<sup>5</sup> Вознесенский А. В. Кириллические издания старообрядческих типографий конца XVIII — начала XIX веков. Каталог. №22.

Священной истории<sup>6</sup>. Надо сказать, что в старообрядческой среде интерес к апокрифам и толкованиям Священного писания был очень высок, поскольку именно такие тексты содержали немало деталей, которые в канонических памятниках не должны были присутствовать.

Если посмотреть состав памятника (*Приложение 1*), разделенного, как правило, на 32 главы, становится понятным, почему «Страсти Христовы» были названы Ф.И. Булгаковым «сборником». В поздних изданиях и рукописях в состав «Страстей» вошли в виде отдельных глав также самостоятельно существовавшие произведения, в том числе апокрифические сказания «О пришествии к Тиберию Марфы, Марии, и Магдалины», «Послание Пилата к Тиверию» с ответом Тиверия, Сказание Иеронима об Иуде-предателе, а в виде частей уже существовавших глав — «Слово во святой Великий пяток Кирилла Туровского» и «Слово о сошествии во Ад Иоанна Предтечи Евсевия Александрийского»<sup>7</sup>.

Определение памятника «Страсти Христовы» как *сборника* не является жанровым определением, так как сборник не является одним из жанров древнерусской литературы, это форма бытования древнерусского литературного или комплекса таких произведений. Древнерусское литературное произведение существует в сборнике наряду с другими литературными произведениями, то есть сборник — это не одно цельное произведение, а все же собрание отдельных произведений. Следовательно, определяя «Страсти Христовы» как сборник, мы должны говорить не о жанре «Страстей Христовых», а о жанрах входящих в него отдельных произведений. Конечно, древнерусское литературное произведение может включать не один, а несколько сюжетов, связанных фабульно или тематически. Это явление объясняется одной существенной особенностью литературы Древней Руси — «принципом анфиладного построения» литературного произведения, как определяет его Д.С. Лихачев. Исследователь пишет о «распространенности в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом,

---

<sup>6</sup> Рождественская М. В. Роль библейских апокрифов в литературе и книжности средневековой Руси [Электронный ресурс] // Тезисы докладов XVIII Научной сессии византинистов «Русь и Византия. Место стран византийского круга во взаимоотношениях Востока и Запада». 2008. <http://www.hist.msu.ru/Byzantine/session0810theseis.pdf>. (20 — 21 октября 2008 г.).

<sup>7</sup> Вознесенский А. В. Кириллические издания старообрядческих типографий конца XVIII — начала XIX веков. Каталог. С. 126.

как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения»<sup>8</sup>. Но в случае с памятником «Страсти Христовы» неверно говорить о чисто механическом нанизывании отдельных произведений. Таким образом, «Страсти Христовы» мы не считаем сборником.

В определенном смысле «Страсти Христовы» являются «сборником», но «сборником» в следующем отношении: апокрифические произведения, существовавшие самостоятельно, были «собранны» в рамках *единого цельного произведения* с целью всеобъемлюще показать страдания Спасителя. Собственно, образ Иисуса Христа как главного героя «Страстей» объединяет все главы, о чем последует далее. В то же время мы подчеркнем, что Сборник «Страсти Христовы» не собрание механически соединенных разрозненных сказаний, а целостная структура, утверждающая определенную идею. «Страсти Христовы» представляют собой «не механическое соединение отдельных рапсодий, но художественное целое, имеющее некоторое художественное единство»<sup>9</sup>. И сюжетику, и композицию произведения подчинены именно задаче раскрытия целостного образа Христа. Не герой является производной сюжета, а наоборот, сюжет зависит от героя. Этот факт очень важен при определении жанра памятника «Страсти Христовы».

Необходимо также зафиксировать внимание на определении произведения «Страсти Христовы» как «*пассийной повести*»<sup>10</sup>, которое, несмотря на свою несостоятельность в качестве именно жанрового определения, все же представляется нам чрезвычайно любопытным. Слово «пассийный» указывает на самый предмет повествования: описание страданий, «страстей», которые завершаются распятием, крестной смертью Христа.

Надо отметить, что одна из проблем жанровой детерминации произведения «Страсти Христовы» кроется как раз в слове «страсти». Как указывает исследователь О.А. Савельева, в древнерусской литературе не было жанра, аналогичного *Passio Christi* в западноевропейских литературах, поэтому сам жанр Страстей является для русской культуры чужим, принятым извне<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 253.

<sup>9</sup> Стороженко Н.И. Очерк истории западно-европейской литературы. Лекции, читанные в Московском Университете. Издание учеников и почитателей. М. Типография г.Лиснера и Д.Совко. 1908г. С.50.

<sup>10</sup> Савельева О. А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы». С. 76.

<sup>11</sup> Савельева О. А. Русский апокрифический Христос: к постановке проблемы. С. 159–178.

Сказать о «Страстях Христовых», что мы имеем дело с пассивной повестью, еще не значит дать определение жанра; это лишь служит указанием на *материал*, положенный в основу произведения.

В приведенных ранее «жанровых» определениях рассматриваемый нами печатный памятник древнерусской литературы «Страсти Христовы» О.А. Савельевой вслед за Н. С. Лесковым определяется как «повесть», «повесть о Христовых страданиях»: апокрифическая, пассивная, пространная, но все же повесть. В древнерусской литературе это определение часто встречается в названиях литературных произведений, например: «Повесть об Акире Премудром», «Повесть о Варлааме и Иосафе», «Повесть о житии блаженного Михаила» и др. Но определение «повесть» здесь выступает как синоним повествования вообще; после слова «повесть» указывается сам предмет речи, объект повествования.

Повесть — это то, что повествуется, представляет законченное повествование. Этот «термин» остается неясным, неточным, поэтому его употребление весьма широко. Так, например, повестью часто назывались произведения житийные, новеллистические, агиографические или летописные (для сравнения: «Повесть о житии и отчасти чудес исповедание блаженного Михаила...», «Повести о мудрых женах» или известное «Се повести временных лет» и т. д.). Таким образом, повесть является той наиболее общей жанровой формой, в которой перекрещиваются почти все повествовательные (более узкие) жанры: житийные, апокрифические, хроникальные, воинско-эпические и т. п. Поскольку сам по себе термин «повесть» употребляется довольно широко по отношению к явлениям совершенно различных жанров, то мы в своей работе постараемся избежать его употребления.

Что же касается определения, которое было дано Н. С. Лесковым «Страстям Христовым», как «*религиозной легенды*», то здесь также необходим комментарий. Сам термин «легенда» в широком смысле — это недостоверное повествование о фактах реальной действительности, но нас интересует более узкое, собственно говоря, жанровое определение: легенда — это повествование о лицах и событиях религиозной истории у христиан — истории библейской и церковной. В средние века именно христианская легенда была главным и важнейшим литературным жанром. Жития, сказания, чудеса — это виды легенды, каждый из которых имеет свои особенности. Но «Страсти Христовы» по своей организации это не просто житие святого, тем более не чудо и не сказание; в этом произведении есть все эти виды: и чудеса, и жития (например, анти-житие Иуды) и мно-



жество сказаний. «Страсти Христовы» — своего рода «энциклопедия» жанров.

Проблема жанровой детерминации памятника «Страсти Христовы» очевидна и требует решения.

При определении жанра произведения необходимо учесть особенность двухуровневой сюжетной организации «Страстей Христовых»:

- уровень сюжетов отдельных глав памятника, на котором возможно рассмотреть отдельно взятую главу как относительно законченное произведение, имеющее к тому же и свою историю текста;
- второй уровень — это уровень собственно *сюжетки* как *системы отдельных сюжетов произведения*.

Подобный подход к «Страстям Христовым» учитывает не только сложный состав памятника, в который входят и самостоятельно существовавшие произведения, но также позволяет проследить именно взаимодействие «глав»-произведений в рамках единого целого.

Итак, суммируем все сказанное выше.

1. Проблема жанровой детерминации памятника древнерусской литературы «Страсти Христовы» очевидна.
2. Используемые ранее жанровые определения памятника «Страсти Христовы» признаны нами неадекватными объекту нашего рассмотрения.
3. «Страсти Христовы» являются *апокрифическим* произведением древнерусской литературы позднего периода, *пассийным* по объекту повествования (так как описывают Страдания Иисуса Христа).
4. Памятник «Страсти Христовы» не является «сборником» (как называл его Ф. И. Булгаков), так как он несомненно представляет собой *единое цельное жанровое повествование*. Определение жанра памятника «Страсти Христовы» — задача данной работы.
5. Произведение «Страсти Христовы» оказывается не собранием механически соединенных разрозненных сказаний, а целостной структурой, объединенной образом главного героя — Иисуса Христа и утверждающей определенный образ Христа.
6. *Герой не является производной сюжета, но сюжет зависит от героя*; это структура, развивающаяся в зависимости от концепции образа героя.

Таким образом, проблема жанра такого памятника древнерусской литературы как «Страсти Христовы» является совсем не праздным или формальным вопросом, так как правильное определение жанра «Страстей Христовых» поможет поставить его в ряд близких ему общественно-литературных фактов, сыгравших значительную роль в становлении русской литературы в целом.

Обратим внимание на композиционное устройство «Страстей Христовых»: это повествование, состоящее в печатных изданиях этого памятника из тридцати двух глав, включающее в себя произведения которые существовали самостоятельно, имея относительно законченный вид; это своего рода главы-новеллы.

К таким «главам-новеллам» мы отнесем:

- «Сказание о воскресении друга Христова Лазаря и о поставлении его архиереем в Китейском граде»<sup>12</sup> (вторая глава);
- «О мерзцей вечери Ирода царя и усекновении главы Предтечи и Крестителя Господа Иоанна, о шествии его во Ад» (пятая глава)<sup>13</sup>;
- «О пришествии из Иерусалима в Рим к Тиверию кесарю Марфы и Марии сестр Лазаревых, и Марии Магдалыни со многими дарамы. И о возвещении ему о распятии Господни»<sup>14</sup> (двадцать девятая глава);
- «О послании Понтейскаго Пилата к Тиверию Кесарю, из Иерусалима епистолии в Рим, о распятии Господни»<sup>15</sup> (тридцатая глава);
- «Послание Тиверия кесаря из Рима во Иерусалим к Пилату»<sup>16</sup> (тридцать первая глава);

---

<sup>12</sup> Это сказание находим в Минеях Четых Дмитрия Ростовского под 17 октября.

<sup>13</sup> Эта глава была составлена на основе «Слова Евсевия (в разных рукописях оно приписывается то Евсевию Александрийскому, то Евсевию Самосатскому) о сошествии Иоанна Предтечи в Ад» (нач.: «Возлюбленно, добро есть нам нарещи, какво благовещение Иоанна Предтечи...») (см.: Творогов О. В. Сказания о Иоанне Предтече (Крестителе) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.) / АН СССР. ИРЛИ. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1987.). Изданный текст «Слова» см.: Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890.

С. 204–214. Источник текста о «мерзцей вечери Ирода» нам неизвестен; но все эти сюжеты отражены в канонических Евангелиях.

<sup>14</sup> Источник текста «Сказания» нам неизвестен. Имеется лишь указание на то, что «Слово о путешествии в Рим Марии сестры Лазаря» наряду с некоторыми другими апокрифическими сказаниями составляло литературный конвой краткой редакции Евангелия от Никодима. (См.: Кобяк Н.А. Евангелие Никодима. С. 120–123).

<sup>15</sup> Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. С. 21–30, 191–197.

<sup>16</sup> Кобяк Н.А. Евангелие Никодима. С. 120–123.

- «Сказание святого Иеронима о Иуде предатели Господни»<sup>17</sup> (тридцать вторая глава).

Таким образом, мы видим, что в «Страстях Христовых» используется композиционный прием «обрамления», иначе «рама»<sup>18</sup>. В.Б. Шкловский называл обрамлением «большую, охватывающую новеллу, соединяющую набор сюжетов»<sup>19</sup>.

Рассмотрим более подробно, как реализуется принцип «рамочной» композиции в «Страстях Христовых». Произведение начинается с небольшого сочинения, имеющего заголовок «Собор и суда изречение от неверных иудей на Господа Нашего Иисуса Христа», в котором переданы речи иудейских первосвященников, решающих, каким образом им поступить со Христом: «Каіафа архіерей рече: Вы не вѣсте ничего; оубо да единъ ѹлкъ оубреть, а не весь народъ погибнетъ. Терасть рече: Оубо его изгнати, или къ кесарю послати. Иосафатъ рече: Поистиннѣ мерзко и позоръ въвше въ сѣмъ градѣ мѣжа безвинна никто не застоупитъ. Птоломей рече: Яще виненъ, или невиненъ, но по что не авіе смертію, или изгнаніемъ наказжемъ. Никодимъ рече: Или есть заповѣдь не признавъ вины казнити». Эта картина суда потрясает читательское сознание: даже среди «пребеззаконных жидов» нет однозначного мнения относительно того, стоит ли казнить Иисуса. За этим сочинением следует собственно «Предисловие», которое при этом является еще и первой главой памятника, начинающееся следующими словами: «Во свѣтѣ великѣи пѣтокъ страстныѣ недели, сказаніе во волномъ страданіи и во таинѣи вечери господа нашегѣ Ісѣ Христа, какъ волею своею нашегѣ ради спсѣніѣ страсть претерпѣ, и во вѣговѣтіи Іованна Предтечи во Ядѣ, и въ шествѣи Господа нашегѣ Ісѣ Христа во Ядѣ, и во радости праведныхъ, и во воскресеніи Господни, и во введеніи праведныхъ въ райѣ; далее начинается повествование іжнѣи всѣхъ пророкъ пророчествѣ свѣшас истиннѣ. Нынѣ всеиѣ писанію исполненіе соверши, и таинъ глѣбинъ сѣ начала свѣта извѣстишас іжнѣ <...> Іако Господь нашъ Ісѣ Христосъ Снѣ Бжїи, волею своею ншегѣ ради спсѣнѣи страсть претерпѣ, іжкѣ тлѣсныма очима на земли Господню зрѣе вольнѣю

<sup>17</sup> Климова М. Н. Сказание Иеронима о Иуде предателе // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI вв.). Ч. 2.: Л – Я. Л.: Наука, 1989. С. 345 – 347.

<sup>18</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 247.

<sup>19</sup> Шкловский В.Б. Несколько эмпирических замечаний о способах соединения новелл. С. 13.

страсть: а дшею в нбси возходше в вгышнѣи градъ Іеросалимъ». Здесь говорится о «вольной страсти» Христа. Смерть Христа — спасение всех грешников, причем не только ветхозаветных — описывается как праздник; это праздник Пасхи, который является вневременным. Функция всей предисловной части сводится к тому, чтобы ввести читателя в курс дела, это своего рода введение, знакомящее читателя с событиями, предшествующими тому, что будет изображаться в произведении, а также сообщающее, о чем пойдет речь, то есть, знакомящее с общим замыслом автора. Это подобно функции *пролога* в литературном произведении, призванном дать читателю сведения о событиях, предваряющих и мотивирующих основное действие.

Рассмотрим, чем заканчиваются «Страсти Христовы». В качестве тридцать второй главы, то есть заключительной, завершающей главы книги<sup>20</sup> в роман включалось «Сказание Иеронима о Иуде-предателе». Текст Сказания, приписываемый в древнерусской традиции блаженному Иерониму, известен помимо восточных славян на католическом Западе и у чехов и восходит к сорок пятой главе латинского агиографического свода «Золотая легенда» Якопо из Варацце (XIII в.). Сюжет Сказания восполняет пробелы в биографии одного из самых знаменитых и загадочных евангельских персонажей, а также несомненная занимательность памятника обусловили его популярность у русского читателя (известен в 85 списках-XVI–XIX вв.)<sup>21</sup>. Появление «Сказания» в Страстях Христовых вполне объяснимо, так как оно содержит великое количество фактов из биографии одного из главных персонажей книги — Иуды, дополняющих неполные сведения о нем Священного Писания. Внимание к Сказанию Иеронима о Иуде-предателе можно объяснить не только естественным интересом к необычной и драматической человеческой судьбе; немаловажной оказывалась сама поставленная в Сказании проблема греха, раскаяния и милосердия, актуальность которого для русского менталитета возрастала в переломные для страны и народа периоды<sup>22</sup>. Сказание Иеронима о Иуде-предателе это своего рода «биография», но биография апокрифическая, это *антижизние* величайшего евангельского злодея, «Житие великого грешника». Отцеубийство и брак с матерью — те злодеяния, которые приписаны Иуде Искариоту в Сказании и которые служат знаком последу-

<sup>20</sup> Вознесенский А.В. Старообрядческие издания XVIII — начала XIX века: Введение в изучение. С. 128.

<sup>21</sup> Климова М.Н. Сказание Иеронима о Иуде предателе. С. 345–347.

<sup>22</sup> Климова М. Н. Из истории «Эдипова сюжета» в русской литературе (повести о кровосмесителе) // Проблемы истории, русской книжности, культуры и общественного сознания. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2000. С. 52.

ющего «абсолютного преступления» — предательства Иисуса Христа, изначально отмечающие его гибельный жизненный путь.

Нравственное противоречие Иисуса и Иуды — учителя и ученика-предателя разрешается в романе в два этапа и на двух различных уровнях художественной структуры произведения. Сначала развязка сюжета Христа и Иуды происходит на фабульно-событийном уровне, в рамках романного сюжета произведения: «Шедъ продаде Господа Іса іудеѡмъ, на три десѣтихъ сребреницѣхъ» — предательство, ведущее к смерти Иисуса Христа. Кажется, что главный герой, «Царь Славы, Господь Наш, Иисус Христос, Сын Божий», Спаситель и Страстотерпец, терпит поражение. Но дальше в тексте Сказания читаем: «Сирѣчь за тридесѣть сребреницѣхъ, Іса продаде, ихъ же по семь раскавсѣ, жидѡмъ пакѣ вспѣть возврати, и повергши сребреники въ цркви, шедъ и на дрѣвѣ ѡбсѣившисѣ ооудависѣ, и прѣдѣсѣ посреда, и излісѣ всѣ ооутрѡва егѡ. Подѡваше во ѡреслѡм егѡ раздратисѣ и ооутрѡбѣ всеі излітисѣ, в неі же зачатсѣ, и родисѣ слова и предательство на Господа нашего Іса Христа: и ооужемъ срамотнѣмъ завзатисѣ гортани егѡ, с Іюдѡ же изыде сложеніе цнѣы безцннѡгѡ Господа, и слово лѡжако. Дѡврсеі на воздѡсѣ погипе, иже агглѡвѣть и чѣловѣкѡвѣть ѡскорби, с прѣдѣль агглѣскихъ и чѣловѣческихъ изгнанѡ, ни гдѣ индѣ, токѡмѡ на воздѡсѣ съ дѡмонѣ семѡ водворѣтисѣ, и погивнѡти належаше».

Однако противоречие Иисуса и Иуды лишь одной своей стороной уходит в событийный мир. Другой стороной оно касается мира нравственных законов, философии жизни человека. Что такое предательство? Почему человек предает? Как преодолевать предательство? Подобные вопросы требуют не только конкретно-событийного, но и концептуального решения. И окончательное разрешение нравственного противоречия учителя и ученика происходит уже не на уровне событий, а совсем в другой плоскости художественной системы не только рассматриваемого Сказания, но и всего романа «Страсти Христовы» — на уровне ее *назидательной идеи*.

Заключается все повествование словами: «...Насѣ же чѣтѡщихъ и слышѡщихъ сіе беззаконное егѡ житіе и дѣніе, сѣ такоѡгѡ слѡгѡ нраѡ сохрани всѣхъ Христѣ Бжѣ нашѣ, и спѡдѡви невѣснѡмѡ царствіѡ тѡѡемѡ, славимѣи со Оцѣмъ и со Сѣтѣмъ Дѡмѡмъ во вѣки, аминь».

В последней, тридцать второй главе «Страстей Христовых», мы находим информацию о дальнейшей судьбе Иуды после того, как Иисус Христос был предан в руки иудейских первосвященников. И последняя фраза служит обращением ко Христу с просьбой о снис-

хождении. Сказание Иеронима в составе «Страстей Христовых», помещенное в качестве последней главы памятника, выполняет функцию *эпилога*, заключая все повествование назиданием.

Таким образом, в «Страстях Христовых» мы находим компоненты, выполняющие функции *пролога* и *эпилога* к повествованию о Страстях Господних, а также и о других событиях. Пролог и эпилог представляют собой реализацию названного выше приема «рама», то есть служат обрамлением ко всему тексту.

Главы-новеллы при этом являются вставными; это самостоятельные по сюжету рассказы, включенные в большую структуру; при этом композиция основного произведения организована линейно. Вставные новеллы в «Страстях Христовых» прикреплены непосредственно к рамке, обрамляющей повести — к повествованию о Страстях Христовых.

Учитывая эту особенность композиционной организации памятника «Страсти Христовы», мы считаем возможным применить к этому произведению термин «*протороман*».

Безусловно, спор о происхождении романа долог, и существует множество различных точек зрения. Но для подтверждения целесообразности использования термина «протороман» приведем еще одно замечание В.Б. Шкловского о «Золотом осле» Апулея (греческого романа). В.Б. Шкловский напоминает, что Апулей начинает свою книгу словами: «*Вот я сплету тебе на милетский манер разные басни*». Далее В.Б. Шкловский говорит, что «тут ясно, что басни уже существуют, если они сплетаются»<sup>23</sup>. То же самое мы наблюдаем в памятнике, или, как мы уже сказали, *проторомане*, «Страсти Христовы»: отдельные элементы текста, отдельные апокрифические сюжеты и сказания существовали и до их вхождения в состав «романа», но именно в нем они «сплетаются», сознательно обрабатываются литературно.

Характерной жанровой особенностью ранних форм европейского романа, независимо от их видов, тем, идейной направленности, была *линейная композиция*, при которой *эпизоды-новеллы* следовали один за другим, нанизываясь на один *общий скрепляющий стержень*, перерастая, таким образом, в цепочку, ряд, *объединенный* лишь личностью *центрального героя*<sup>24</sup>.

Все это имеется и в «Страстях Христовых».

---

<sup>23</sup> Шкловский В.Б. Несколько эмпирических замечаний о способах соединения новелл. С. 15.

<sup>24</sup> Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля// Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 26–62.

## **К вопросу о типологии святочных рассказов Н. С. Лескова**

В последние десятилетия отмечается заметный рост интереса к творчеству Н. С. Лескова. В частности, был написан ряд работ и статей, посвящённых социально-философским и религиозным воззрениям писателя, лесковской концепции человека. Художественный мир, бытовая культура, национальный характер, природа вымысла в творчестве писателя стали предметами специальных исследований наряду с проблемой достоверности, литературными традициями, творческими связями Лескова<sup>1</sup>.

Между тем, однако, стоит отметить неравномерное распределение внимания к творческому наследию писателя. Так, можно отметить, что следующим рассказам не было посвящено отдельных исследований: «Штопальщик» (в первоначальной публикации — «Московский козырь», — Газета А. Гатцука. 1882. №10), «Жидовская кувырколлегия» (Газета А. Гатцука. 1882. №33), «Привидение в Инженерном замке» (первоначально - «Последнее привидение в Инженерном замке», — Новости и Биржевая газета. 1882. №294–295). Все эти произведения вошли в сборник «Святочные рассказы».

Материалом для нашей статьи послужили святочные (рождественские) рассказы: «Белый орёл», «Дух госпожи Жанлис. Спиритический случай», «Жемчужное ожерелье», «Жидовская кувырколлегия», «Зверь», «Маленькая ошибка. Секрет одной московской фамилии», «Неразменный рубль», «Обман», «Отборное зерно» (краткая трилогия в просонке), «Под Рождество обидели», «Привидение в инженерном замке» (из кадетских воспоминаний), «Пугало», «Пустоплясы», «Путешествие с нигилистом», «Путешествие с нигилистом», «Старый гений», «Фигура», «Христос в гостях у мужика», «Чертогон», «Штопальщик».

Обширный охват исследуемых нами рассказов обусловлен авторским художественным замыслом: Н. С. Лесков сам объединил часть

---

<sup>1</sup> См. обзорную работу И. П. Видуэцкой: Видуэцкая И. П. Между двумя юбилеями // Н. С. Лесков в пространстве современной филологической мысли (К 175-летию со дня рождения). М. : ИМЛИ РАН, 2010. С. 3–10.

рассказов в сборник («Святочные рассказы», 1886); остальные рассказы по отдельности были опубликованы в декабрьских и январских номерах различных периодических изданий.

Святочный рассказ как жанр русской литературы к настоящему времени достаточно хорошо изучен. В работах Е. В. Душечкиной, Н. Н. Старыгиной и других прослежены происхождение и эволюция святочного рассказа, его жанровые традиции (Е. В. Душечкина), место святочных рассказов Н. С. Лескова в ряду других циклов (Н. Н. Старыгина, П. Г. Жирунов)<sup>2</sup>.

Практически всеми исследователями отмечается оригинальность Лескова в подходе к традиционным жанрам, а также в формировании новых жанровых форм, что связывается с мироощущением, основополагающими принципами его литературной деятельности<sup>3</sup>.

Очевидна направленность святочной прозы Лескова на изображение современных общественных тенденций и исследование свойств национального характера.

Характерная особенность святочного жанра в творчестве писателя — переплетение фольклорной и христианской традиций, при явном превалировании последней. Таким образом, перефразировав выражение И. А. Есаулова о русской литературе XIX в., можно сказать, что святочные рассказы Н. С. Лескова в своём магистральном векторе не противостояли многовековой русской православной традиции но, напротив, выросли из этой традиции<sup>4</sup>.

Вместе с тем вопрос о том, как соотносятся между собой понятия «святочный рассказ», «рождественский рассказ», «пасхальный рассказ» в контексте творчества Лескова, на наш взгляд, пока остается до конца не разрешенным.

«Календарные» тексты по своей природе связаны с соответствующим праздником. Так, жанр рождественского рассказа писался в па-

---

<sup>2</sup> Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Изд-во С.-Петербургского гос.ун-та, 1995. 256 с.; Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2: Художественные и научные категории. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1992. С. 113–127; Жирунов П.Г. Жанр рассказа в творчестве Н.С. Лескова 80–90-х годов XIX века (Проблемы поэтики): автореф. дис. канд. филол. наук: 19.02.04 / Жирунов Павел Геннадьевич; [Волгогр. гос. пед. ун-т]. Волгоград, 2004. 21 с.

<sup>3</sup> См., в частности: Лесков Н. С. О литературе и искусстве. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. 285 с.

<sup>4</sup> Есаулов И. А. Пасхальность и отечественная словесность // Православный педагогический журнал «Глаголь». 2002 г. №8.



мять о рождении по плоти Иисуса Христа от Девы Марии, которое празднуется 25 декабря (7 января по новому стилю); святочный рассказ связан с порой языческих святок — двенадцатидневным периодом между Рождеством и Крещением, периодом разгула нечистой силы, магических обрядов и гаданий; пасхальный рассказ посвящен событиям Воскресения Христова.

Скажем несколько слов о соотношении, скорее, о частичном противоположении терминов «рождественский рассказ» — «святочный рассказ» и «рождественский рассказ» — «пасхальный рассказ».

Термины первой пары зачастую смешивают, однако очевидно, что это не одно и то же. Поскольку основу рождественского рассказа составляет христианская традиция, то в его рамках говорится о христианских добродетелях; святочное же повествование трактует об испытании человека инфернальными силами, злыми сущностями<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Так, исследовательница Е. В. Душечкина пишет: *«Пасхальные же тексты явились производным от рождественских. При этом пасхальные рассказы, как правило, разрабатывали те же мотивы, что и рождественские, и не внесли в жанр календарного рассказа ничего существенно нового. Мотив искупительной жертвы, который, казалось бы, должен был стать в них доминирующим, встречается не чаще, чем в рождественских текстах, что свидетельствует о вторичности пасхальных рассказов по отношению к рождественским. Объяснение этого явления, видимо, лежит в том, что рассказы зимнего ^ календарного цикла выросли из традиции фольклорного святочного рассказа, которая, в отличие от пасхальной, была более развитой и широкой. Устные календарные рассказы, приуроченные к пасхе, тоже встречаются, но несравненно реже. Да и диапазон их сюжетов не столь разнообразен»* [Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 198–199]. Таким образом, отрицается наличие пасхальных текстов: *«Когда же святочный/рождественский рассказ окончательно утвердился как жанр периодической печати, вдруг обнаружилась лакуна в номерах, выходящих к Пасхе, которую издатели и писатели попытались заполнить «пасхальной» словесностью. И все же самостоятельной жанровой разновидности выработать на этом пути не удалось: пасхальные рассказы очень напоминают рождественские, с одной лишь разницей — тема Рождества заменяется в них темой Воскресения <.> Термин «святочный рассказ», во первые стал «покрывать» любой календарный текст, а во-вторых, иногда вовсе утрачивал свою календарную закрепленность. Отчего временная его характеристика оказывалась нейтральной: время происшествия переставало играть какую бы то ни было роль»* [Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 199–214]. Другой точки зрения придерживается исследовательница И. Есаулов (Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.), В. Захаров (Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Евангельский текст

Основными обрядами, находящими отражение в святочных рассказах, являются колядование, гадание, «беседы», «игрища» (свадьба, в покойника), ряженье<sup>6</sup>.

Комплекс рождественских обрядов отражает следование христианской традиции, а именно: прославление Христа, хождение с вертепами и со звездой, украшение ели, дарение подарков, запрет употребления пищи до первой звезды. Этот праздник стал своего рода семейным торжеством, на котором особое место занимают дети.

Безусловно, как хронологическое отнесение повествования к одному из трёх праздников, так и совокупность мотивов и устойчивых образов помогают раскрыть идейное содержание святочного или другого рассказа из «смежных» со святочным жанров.

Основными мотивами святочных произведений являются мотивы «нечистой силы», «гадания», «святочного сна», «ряженья», «смерти», «чуда», «путаницы», «встречи с душами умерших»<sup>7</sup>.

Тема Рождества вносит свои мотивы: «доброты», «милосердия», «примирения», «ожидания», «рождественского чуда»<sup>8</sup>.

Проблематика пасхального рассказа, как отмечается исследовательницей С.Ю. Николаевой, — опереживание страстям Христовым<sup>9</sup>. Таким образом, акцентируется не приход в мир, рождение Иисуса Христа, а его смерть и последующее воскресение. Акцент смещается с выполнения обещания на земле, переустройства здешнего мира на обещание жизни вечной, то есть уже после смерти. Поэтому основными мотивами становятся «духовное воскресение героя» и «апокалиптический», а «пасхальное чудо» связывается, прежде всего, с внутренним преображением человека.

---

в русской литературе XVIII — XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1994. С. 249–253.), О. Савельева (Савельева О.А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: некоторые вопросы структуры и поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 1. Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1994. С. 76–83), в работах которых пасхальный текст выделяется как отдельное явление; рассматриваются вопросы, связанные с его историей возникновения, развития и становления.

<sup>6</sup> Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 25–43.

<sup>7</sup> Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 25–43.

<sup>8</sup> Там же. С.144–148.

<sup>9</sup> Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века. М., Ярославль : Литера, 2004. 360 с.

В данной статье мы попытаемся на материале корпуса святочных рассказов Н. С. Лескова показать реализацию «святочного», «рождественского» и «пасхального» текстов в его творческой парадигме.

Одним из наиболее характерных признаков как святочного, так и рождественского, и пасхального рассказов является «элемент чудесного»<sup>10</sup>, который выполняет функцию новеллистического пуанта в сюжетно-композиционной структуре произведения. Очевидно не рутинное понимание Н.С. Лесковым этой категории: *«Предлагаемые в этой книге двенадцать рассказов написаны мною одновременно, преимущественно для новогодних номеров разных периодических изданий. Из этих рассказов только немногие имеют элемент чудесного — в смысле сверхчуждственного и таинственного. В прочих причудливое или загадочное имеет свои основания не в сверхъестественном или сверхчуждственном, а истекает из свойств русского духа и тех общественных веяний»* (выделено нами. — Е. Ш.), *в которых для многих, — и в том числе для самого автора, написавшего эти рассказы, заключается значительная доля странного и удивительного»*<sup>11</sup>.

Расширение категории чуда у Лескова зачастую связывается с маскировкой, обходом цензуры, сатирическим подтекстом произведений. Таким образом, Н.С. Лесков «превращается» в мистификатора жанра и разоблачителя чудесного и мистического<sup>12</sup>. Между тем сам писатель упоминал о своей любви к необъяснимым явлениям в жизни: *«Я от природы немножко суеверен и всегда с удовольствием слушаю рассказы, в которых есть хотя какое-нибудь место таинственному»*<sup>13</sup>.

В рассказах «Дух госпожи Жанлис», «Привидение в Инженерном замке», «Путешествие с нигилистом», «Белый орёл» реализуется традиционный мотив нечистой силы, в роли которой выступают привидения, духи и «нигилист, да в полном своем облачении, со всеми составами и револьвер-барбосом» (7, 126). Это является традиционным святочным сюжетом, в котором чудо заключается в том, что с рассветом вся нечистая сила уходит и кошмар заканчивается.

<sup>10</sup> Выражение Н.С. Лескова из предисловия к сборнику: Лесков Н.С. Святочные рассказы. — СПб.-М.: Т-во М.О. Вольф, 1886. — 409 с

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> См. Гроссман Л. Н. С. Лесков: Жизнь — творчество — поэтика. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1945. — 320 с.; Гебель В. А. Н. С. Лесков: В творческой лаборатории. М.: Советский писатель, 1945. 223 с.

<sup>13</sup> Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. Т. 7. С.81; далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках: первое число — том, второе — страница.

ся. В «Путешествии с нигилистом» подозрительный персонаж [нигилист] оказывается прокурором судебной палаты, таким образом, пусть и не физически, но «исчезает», а вот болтун-дьякон действительно куда-то пропадает: *«дьякона уже не было; он исчез, как нахал-киканец, даже и без свечки. Она, впрочем, была и не нужна, потому что на небе уже светало, и в городе звонили к рождественской заутрене»* (7, 132). В «Приведении в Инженерном замке» «приведениями» оказываются живые люди, надевшие простыни с намерением испугать кадетов и прохожих, а потому с рассветом нечистая сила, как и в других рассказах, исчезает — кадеты снимают белые одеяния; *«трупом в белом, с распущенными седьми волосами»* (7, 123) оказывается вдова покойного генерала.

То же видим в «Белом орле» и «Духе госпожи Жанлис»: призрак Ивана Петровича Аквиляльбова улетает, напевая «До свиданс, до свиданс, — же але о контраданс», а дух *«откальвает в строгом салоне такую школярскую штуку, что последствия этого были исполнены глубокой трагикомедии»* (7, 87).

Второй часто встречаемый мотив у Н.С.Лескова в святочных рассказах — чудо внутреннего преображения человека, перерождение, духовная смерть и воскресение. К группе рассказов, в которых реализуется этот мотив, относятся «Чертогон», «Зверь», «Жемчужное ожерелье», «Неразменный рубль», «Пугало». Так, например, в святочном рассказе «Зверь» показывается взаимное понимание «укротителя зверя» Ферапонта и медведя Станареля, человекоподобное поведение зверя. Одно из чудесных событий в «Звере» — милость главы семьи, который и устроил травлю на медведя, присвоив себе по ассоциации имя «зверя» — жестокого человека. Увидев такое отношение укротителя к зверю (даже не к человеку), он расплакался. Поведение человека и зверя здесь относится к чудесным явлениям, поскольку их невозможно рационально объяснить. Сравним описание дяди рассказчика в начале и в конце рассказа: *«В характере у него преобладали злобность и немолчливость, и он об этом нимало не сожалел, а напротив, даже щеголял этими качествами, которые, по его мнению, служили будто бы выражением мужественной силы и непреклонной твердости духа»* (7, 260). И в конце святочного рассказа: *«Вдруг что-то упало... Это была дядина палка... Ее ему подали, но он до нее не коснулся: он сидел, склонясь набок, с опущенною с кресла рукою, в которой, как позабытая, лежала большая бирюза от застезжки.... Но вот он уронил и ее, и... ее никто не спешил поднимать. Все глаза были устремлены на его лицо. Происходило удивительное: он плакал! Священник тихо раздвинул детей и, подойдя к дяде, молча благословил его рукою»* (7, 278).

Функция чуда — пасхального чуда в этих произведениях — это наполнение смыслом жизни. В момент духовного воскресения человеческая жизнь наполняется утраченным прежде смыслом, человек переосмысливает свою жизнь и вольно или невольно духовно перерождается.

Также распространённым в святочных рассказах Н. С. Лескова является мотив прощения, который мы находим в рассказах «Фигура», «Под Рождество обидели», «Христос в гостях у мужика», «Пугало».

В рассказе «Фигура» главный герой, офицер по фамилии Вигура (переделанной «народом» в *Фигуру*), совершает недостойный по кодексу офицерской чести поступок: прощает нанесённую пьяным казаком пощёчину. Дело происходит в ночь, когда совершается праздничное пасхальное богослужение, и именно это обостряет внутренние сомнения и терзания Вигуры. Лесков показал здесь укрепление в человеке истинной веры.

В большинстве святочных рассказов можно выделить мотив «русского чуда» — гениального в своей простоте и, одновременно, абсурдного выхода из безвыходного положения<sup>14</sup>: *«Случай этот может вам показать, что наш самобытный русский гений, который вы отрицаете, — вовсе не вздор. Пускай там говорят, что мы и Рассея, и что у нас везде разлад да разлад, но на самом-то деле, кто умеет наблюдать явления беспристрастно, тот и в этом разладе должен усмотреть нечто чрезвычайно круговое, или, так сказать, по-вашему, «социальное»»* (7, 282).

Проанализировав рассказы, в которых этот мотив выходит на первый план, а именно: «Маленькая ошибка», «Штопальщик», «Старый гений», «Отборное зерно», «Жидовская кувырколлегия», «Обман», — мы отмечаем, что сюжет построен по законам рождественской утопии, чудо преподносится как нечто «странное и удивительное», но возможное. Кроме того, во всех рассказах отмечается и пасхальный мотив спасения: достойным героям помогает избавиться от нищеты счастливый случай («Штопальщик») или, например, русский солдат избавляет от «падежа» иудеев, одного из которых звали Лазарем («Воскрешение Лазаря — последнее великое чудо Христово, последний отблеск Славы Его перед Ночью Страстей»<sup>15</sup>) («Жидовская кувырколлегия»), или главный герой является одним из «сынов века» из притчи о благоразумном домоправителе<sup>16</sup>, придумывая, помогая другим найти полезное

<sup>14</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. С.194.

<sup>15</sup> Мень А.В. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. — М.: СП «Слово», 1991. С. 85.

<sup>16</sup> См.: Библия. Н. 3. Лк. 16, 1–13.

дело (старушке, барину, купцу, товарищам по несчастью) («Маленькая ошибка», «Старый гений», «Отборное зерно», «Обман»).

Таким образом, выделяется ряд мотивов, являющихся центральными для святочных рассказов Н. С. Лескова. Мотив нечистой силы генетически связан с традицией святочных рассказов, демонологией; мотивы прощения и внутреннего преображения/воскресения генетически связаны с пасхальными текстами; мотив «русского чуда», на наш взгляд, имеет более сложное происхождение. Так, с одной стороны, сюжет рождественской утопии, естественно, связан с традицией написания рождественских текстов, с другой стороны, нами был отмечен и актуализируемый в каждом случае мотив спасения, который по природе связан с пасхальными рассказами. Однако важно отметить, что спасителем во всех случаях является человек, будь то богач или простой мужик, что в свою очередь, условно говоря, опять возвращает нас на землю. Напомним, что актуализация «земного» в человеческой жизни связана с праздником Рождества, свершением чуда на земле, а «небесное» традиционно связывается с праздником Пасхи и обещанием жизни вечной. Мотив «русского чуда», рассмотренный в последней группе рассказов, тяготеет к рождественской традиции.

Н. С. Лесков в святочных рассказах интересуется механизмом возникновения фантастического события: *«как такие вещи кому представляются»* (выделено нами. — Е. Ш.) — *это меня чрезвычайно занимало»* (7, 6). Эта субъективная сторона (источник и атмосфера существования) становится предметом описания в святочных рассказах.

*По критерию источника фантастического события мы предлагаем разделить исследуемые нами рассказы на 3 группы* (см. таблицу 1).

**Таблица 1**

Индивидуальный опыт	Коллективное предание (коллективный опыт+коллективное бессознательное)	Социальный опыт
<p>«Чертогон» «Белый орёл» «Зверь» «Под Рождество обидели» «Христос в гостях у мужика» «Пустоплясы» «Неразменный рубль»</p>	<p>«Пугало» «Дух госпожи Жанлис» «Привидение в инженерном замке» «Путешествие с нигилистом»</p>	<p>«Жемчужное ожерелье» «Отборное зерно» «Обман» «Штопальщик» «Жидовская кувырколлегия» «Старый гений» «Пугало» «Фигура»</p>

К первой группе можно отнести рассказы, в которых таинственное присутствует в действительности и получает двойственную оценку, как, например, в рассказах «Чертогон», «Белый орёл», «Неразменный рубль», «Под Рождество обидели», «Христос в гостях у мужика», «Пустоплясы», «Зверь». Источником фантастического события в них можно назвать индивидуальные переживания людей, в которых человек, личность получает опыт единения, слияния с некими иными, глубинными структурами мироздания, с трансцендентным миром. Возникает особое мироощущение, в основе которого лежит представление о двойственности мира, когда за привычным, каждодневным угадывается иное бытие.

В других рассказах Лескова в центре повествования — мифические предания, народные предрассудки и пространство их бытования. К этой группе рассказов можно отнести «Пугало», «Приведение в инженерном замке», «Дух госпожи Жанлис», «Путешествие с нигилистом».

Так, в рассказе «Пугало» Лесков изображает ненависть мужиков целой округи к некоему Селивану, в котором все видят колдуна, вредителя, губителя. Неожиданный случай раскрыл подлинную внутреннюю красоту и доброту Селивана, настоящего праведника, и резко изменил отношение к нему людей. Объясняя случившееся, отец Ефим Остромыслений раскрывает рассказчику его причины: *«Христос озарил для тебя тьму, которою окутывало твоё изображение — пусторечие тёмных людей. Пугало было не Селиван, а вы сами, — ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть. Лицо его казалось вам тёмным, потому что око ваше было темно. Наблюдай это для того, чтобы в другой раз не быть таким же слепым»* (8, 52).

К третьей группе отнесем рассказы, в которых фантастического события как такового нет, странное и удивительное в этих рассказах находит своё выражение в отношениях между людьми. В эту группу входят: «Жемчужное ожерелье», «Отборное зерно. Краткая трилогия в просонке», «Обман», «Штопальщик», «Жидовская кувырколлегия», «Пугало», «Фигура», «Старый гений». В большей степени в них отражены основные черты русского народного характера, а также народное православное мировоззрение.

«Жемчужное ожерелье». Название этого рождественского рассказа отсылает к поверью о том, что жемчуг приносит слёзы: *«Выговор ему за подарок жемчуга следовал потому, что жемчуг знаменует и предвещает слезы. А потому жемчуг никогда для новогодних подарков не употребляется»* (7, 442). Но отец Машеньки в это предубежде-

ние не верит. Опровергает этот миф финал рассказа, в котором отец невесты признаётся, что подаренный им жемчуг был фальшивым, а, следовательно, счастьем молодой семьи ничего не угрожает. Но на самом деле, не столько признание Николая Ивановича, сколько реальность, жизнь, человеческая искренность разрушает предрассудок: *«Знаете, Николай Иванович, — это будет щекотливо... Маше будет неловко, что она получит от вас приданое, а сестры ее — нет.... Это непременно вызовет у сестер к ней зависть и неприязнь... Нет, бог с ними, — оставьте у себя эти деньги и... когда-нибудь, когда благоприятный случай примирит вас с другими дочерьми, тогда вы дадите всем поровну. И вот тогда это принесет всем нам радость... А одним нам... не надо!»* (7, 446).

Итак, распределив святочные рассказы Лескова по критерию источника фантастического события, можем сделать вывод о том, что вторая группа рассказов, связанная со святочной литературной традицией, представлена меньшим количеством рассказов, что, на наш взгляд, объясняется «опошлением» и затиранием в 1880-е гг. столь популярного жанра русской литературы XIX в., как святочный рассказ. Таким образом, Лесков, следуя традиции жанра, тем не менее переосмысляет и расширяет границы святочного рассказа, который *«может видоизменяться и представлять любопытное разнообразие, отражая в себе и свое время и нравы»* (7, 433).

«Святочные рассказы» — сказки о мнимых и подлинных чудесах, случающихся на Рождество. В поэтике Лескова святочный рассказ видоизменяется: допускается переосмысление мотива рождественского чуда и вводится установка на достоверность описываемых событий.

Н.С. Лесков следовал жанровой традиции святочного рассказа, однако считал, что не их герои мифогенны, а сама русская действительность фантастична и непредсказуема.



## Содержание

*От редколлегии*

**К десятилетию Международной летней школы по русской литературе на Карельском перешейке (2001 — 2011) . . . . . 3**

*Александр Бобров (Санкт-Петербург)*

**Заговоры из «Тихого Дона» и сборник магических текстов из Каргополя . . . . . 8**

*Владимир Емельянов (Санкт-Петербург)*

**Бунин — переводчик «Гильгамеша» . . . . . 20**

*Александр Жолковский (Лос-Анджелес)*

**Стилистические корни «Палисандрии» . . . . . 29**

*Александр Кобринский (Санкт-Петербург)*

**Снова о интертекстуальной и языковой игре в «Мелком бесе» или на каком этапе останавливать анализ? . . . . . 61**

*Олег Лекманов (Москва)*

**Загадка стихотворения Иосифа Бродского «Одному тирану» (январь, 1972) . . . . . 71**

*Михаил Люстров (Москва)*

**Датские короли-герои и короли-тираны в скандинавских и русских сочинениях XVIII века . . . . . 77**

*Екатерина Лямина (Москва)*

**Мавр[уш(к)]а (Из комментария к «Домику в Коломне». 4) . . . 86**

*Лада Панова*

**«Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама . . . . . 95**

*Екатерина Абашкина (Самара)*

**Абсурд как ключевая характеристика мира в цикле рассказов Л. Горалик «Говорит» . . . . . 128**

*Вадим Аристов (Киев)*

**О предполагаемом протографе начальной части перечня князей «Кто колико княжил» . . . . . 136**

<i>Дмитрий Бреслер (Санкт-Петербург)</i> <b>Роман К.К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»:</b> <b>поэтика заглавия</b> . . . . .	146
<i>Полина Властовская (Москва)</i> <b>Образная система романа «Бесы» Ф.М.Достоевского</b> <b>в цикле «То не ветер в полях над ракитою...» Е.И.Васильевой.</b>	157
<i>Анна Гладышева (Санкт-Петербург)</i> <b>Автобиографизм в повести В. Каверина</b> <b>«Черновик человека»</b> . . . . .	165
<i>Приложение. Таблица-комментарий к повести «Черновик</i> <i>человека»</i> . . . . .	176
<i>Елена Глуховская (Санкт-Петербург)</i> <b>Эллис о «Записках вдовца» П. Верлена</b> <i>Предисловие, публикация</i> <i>и комментарии</i> . . . . .	206
<i>Юлия Долгих (Санкт-Петербург)</i> <b>Вампир как персонаж русской фантастической</b> <b>литературы начала XIX в.</b> . . . . .	216
<i>Екатерина Зеленкова (Санкт-Петербург)</i> <b>«Центрифуга» и «Лирень»: к истории взаимоотношений</b> . . . . .	227
<i>Татьяна Ковалева (Новосибирск)</i> <b>Читательская стратегия в повестях Н.В.Гоголя</b> . . . . .	236
<i>Ольга Макаревич (Нижний Новгород)</i> <b>Imitatio как один из принципов поэтики Н.С. Лескова</b> . . . . .	244
<i>Андрей Муждаба (Санкт-Петербург)</i> <b>«Вмешательство живописи» Геннадия Гора: карикатура или</b> <b>автопортрет?</b> . . . . .	255
<i>Мария Наймушина (Санкт-Петербург)</i> <b>Символисты и акмеисты в поэзии и критике</b> <b>И.А. Оксёнова 1915–1922 гг.: к постановке проблемы</b> . . . . .	266
<i>Марина Пантина (Санкт-Петербург)</i> <b>Вопрос о месте художественного творчества</b> <b>М. Шишкина в ряду современной постмодернистской прозы</b> . . . . .	274

<i>Кристина Сарычева (Тарту)</i> <b>Стихотворение И.Ф.Анненского «Призраки»: к вопросу о подтексте</b> . . . . .	280
<i>Наталья Соичева (Курган)</i> <b>Типология повествований о княжеских преступлениях в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей</b> . . . . .	288
<i>Светлана Степина (Санкт-Петербург)</i> <b>Стихотворение В.Г. Теплякова «Затворник» в контексте русской поэзии 1810–1830-х гг.</b> . . . . .	301
<i>Елизавета Тарнаруцкая (Самара)</i> <b>Фрагментарное письмо как искусство опыта в романе П. Улитина «Разговор о рыбе»</b> . . . . .	310
<i>Александры Чабан (Москва-Тарту)</i> <b>&lt;Нервный поэт&gt; В ПОДВАЛЕ</b> . . . . .	318
<i>Анна Шкапа (Москва)</i> <b>К проблеме жанровой детерминации древнерусского памятника «Страсти Христовы»</b> . . . . .	333
<i>Елена Шкапа (Новосибирск)</i> <b>К вопросу о типологии святочных рассказов н. С. Лескова</b> . . . . .	343

# Восьмая международная летняя школа по русской литературе

Сборник статей

ISBN 978-5-4386-79-4

Подписано в печать 20.06.2012

Печать цифровая. Гарнитура Петербургская. Формат 60 × 84/<sub>16</sub>  
Отпечатано в собственной типографии «Своего издательства»

Тираж 500 экз.

ООО «Свое издательство»  
199004, Санкт-Петербург, ул. Репина, д. 41  
Тел.: (812) 966–16–91  
Интернет: <http://isvoe.ru>  
E-mail: [editor@isvoe.ru](mailto:editor@isvoe.ru)